

UNESP

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado

**ANAMNESE E ASSOCIAÇÃO LIVRE COMO
ESTRUTURAS DRAMATÚRGICAS
NA
PEÇA “AS FOLHAS DO CEDRO”**

ANDRÉ RAMALHO CASTELANI

São Paulo
2012

UNESP

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado

**ANAMNESE E ASSOCIAÇÃO LIVRE COMO
ESTRUTURAS DRAMATÚRGICAS
NA
PEÇA “AS FOLHAS DO CEDRO”**

ANDRÉ RAMALHO CASTELANI

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Teoria, prática, história e ensino das Artes Cênicas, sob orientação do prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez, para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo
2012

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

	Castelani, André Ramalho, 1966-
C348a	Anamnese e associação livre como estruturas dramatúrgicas na peça "As folhas do cedro" / André Ramalho Castelani. - São Paulo : [s.n.], 2012. 125 f. : il. Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 1. Teatro brasileiro. 2. Anamnese. 3. Memória. 4. Associação de ideias. I. Lázaro, José Manuel. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD - 792.0981

ANDRÉ RAMALHO CASTELANI

**ANAMNESE E ASSOCIAÇÃO LIVRE COMO ESTRUTURAS
DRAMATÚRGICAS NA PEÇA “AS FOLHAS DO CEDRO”**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Teoria, prática, história e ensino das Artes Cênicas, sob orientação do prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Defendido em 23 de agosto de 2012

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Zlotnic – SP ESCOLA DE TEATRO

Prof.^a Dra. Carmina Mendes André – UNESP

Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez - UNESP

Dedico esta dissertação a meus pais, Sérgio e Ivone, por sempre acreditarem no futuro. Com carinho dedico a Lloyd Vicente Falbo Jr pela compreensão, pelos diálogos e pelo constante apoio.

AGRADECIMENTOS

No término desta empreitada acadêmica quero agradecer a todos que, de forma direta ou indireta, colaboraram com seu afeto e conhecimento para a realização da pesquisa:

Ao Samir Yazbek por sua grande generosidade durante nossos encontros teóricos e por ter me guiado pelos caminhos das folhas do cedro;

À Alzira Andrade, Mauro Henrique Toledo e Denise Del Vecchio por tudo que aprendi com vocês, pela confiança em meu trabalho ao apresentarem Samir Yazbek;

Aos Professores do Instituto de Artes da UNESP e aos colegas que, durante as aulas e seminários, ajudaram-me a afinar minhas intenções de pesquisa. Em especial ao Prof. Dr. José Manuel por sua dedicação e carinho;

Ao Sérgio Zlotnic, psicanalista emérito que muito colaborou com sua análise apurada durante as aulas na SP Teatro;

Às amigas Walkíria Savira, Sueli Cominetti, Lígia Borges sempre incentivando-me a continuar este trabalho e minhas atividades como ator;

À Maria Eugênia Macedo, madrinha desta dissertação, revisora talentosa e amiga dedicada;

Aos meus sobrinhos, Henrique e Vinícius Palomare, Fabiana e Mateus Freua por sempre resgatarem-me das minhas dificuldades com a informática.

Resumo

O estudo aborda a presença das categorias Anamnese e Associação Livre na peça teatral “As Folhas do Cedro”, de autoria do dramaturgo brasileiro Samir Yazbek. A intenção é apresentar a encenação dessa peça e como nela se desenvolve a temática da memória. A personagem analisada foi a protagonista (chamada de Filha) que relata o passado de sua família, a relação de seus pais, tecendo comentários e reflexões sobre essas situações. Observou-se duas características nesse fluxo memorialista da personagem: 1) lembranças documentadas com cartas e recortes de jornais e 2) a intervenção dessa mesma personagem quando menina em seu círculo de memória. A primeira foi analisada à luz do conceito anamnese e a segunda, associada à Psicanálise, foi estudada a partir de conceitos como associação livre e atenção flutuante.

Palavras-Chaves: anamnese, associação livre, memória, teatro contemporâneo, “As Folhas do Cedro”.

Abstract

This study approaches the presence of Anamnesis and Free association in the theatrical play "The Cedar Leaves", from Brazilian playwright Samir Yazbek. The aim of that is showing the play's staging and how the memory role is developed in it. The character analysed was the Daughter, who reports her family past, her parents' relationship, weaving comments and thoughts about those situations. We observed two characteristics in this memoirist flow from the character: 1) Documented memories with letters and newspapers clippings and 2) The intervention of this same character when she was a girl, in her memory circle. The first one was analysed under the concept of anamnesis and the second one, associated to Psychoanalysis, was studied from concepts such as Free Association and floating attention.

Key-words: anamnesis, free association, memory, contemporary theater, "The Cedar Leaves"

SUMÁRIO

Introdução	10
CAPÍTULO 1 – A Autoconstituição da Subjetividade.....	18
1.1 Contextos Históricos – O sujeito na Modernidade.....	19
1.2 Contextos Históricos – O sujeito na Pós-Modernidade.....	24
1.3 A Subjetividade Contemporânea – limites.....	29
1.4 Genêros Literários e a Expressão da (Intra) Subjetividade	33
1.4.1 A Lírica.....	40
1.4.2 A Épica	41
1.4.3 A Dramática.....	42
1.5 Intrasubjetividade no Teatro	43
 CAPÍTULO 2 – Fundamentação teórica: - Anamnese e Associação Livre (concepções de Freud) e outras estruturas da dramaturgia do eu.....	47
2.1 Anamnese.....	48
2.2 Associação Livre.....	53
2.2.1 Estudo acerca do texto “Análise de um sonho modelo”	58
2.2.2 Estudo acerca do texto “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise”	62
2.3 Dramaturgias do Eu.....	65
 CAPÍTULO 3 – Anamnese e Associação Livre em cena – Parte 1	78
3.1 “As Folhas do Cedro”, de Samir Yazbek – aproximações metodológicas... ..	81
3.2 “As Folhas do Cedro” – trajetória do autor	86
3.3 “As Folhas do Cedro” – a peça	89
3.3.1 A descrição -	91
a) A fábula.....	91
b) Temporalidade.....	97
c) Espaços.....	99
d) Aspectualidade.....	101
e) A tessitura da encenação.....	105
3.4 – Elementos da Anamnese e da Associação Livre.....	108
3.4.1 - Elementos da Anamnese em “As Folhas do Cedro”	109
3.4.2 - Elementos da Associação Livre em “As Folhas do Cedro”	113
Considerações Finais.....	119
Referências Bibliográficas.....	126

Introdução

A pesquisa tem como enfoque reconhecer uma dramaturgia que explora o íntimo de suas personagens, seja num monólogo, num solilóquio ou em meio a vários personagens, desde que sua ação dramática se desenrole aos moldes da anamnese e da associação livre.

Nossa hipótese é de que tais categorias vindas, a primeira, da medicina ou de investigações sociológicas e a segunda, prioritariamente, da psicanálise estejam presentes em texto teatral cuja estrutura dramatúrgica se fundamente em rememorações e reminiscências.

A problematização inicial desta pesquisa deu-se durante as aulas da disciplina *As Dramaturgias Pós-Narrativas No Contexto Contemporâneo* – ministrada no Instituto de Artes, pelo Prof. Dr. José Manuel Lázaro De Ortecho Ramirez. Nessa oportunidade, quando estudávamos acerca da análise e da anamnese, percebemos que havia uma possibilidade de estudo do segundo conceito relacionado com a dramaturgia: o que inicialmente chamamos de Dramaturgia da Anamnese.

Esta disciplina teve um caráter transdisciplinar tangenciando várias áreas do saber, possibilitando dela extrair as bases para iniciar o projeto de pesquisa que envolvia, além de Teatro e Dramaturgia Contemporânea, Psicanálise e Sociologia.

Desde então, sabíamos que a pesquisa e consequente análise deveriam ser acerca de texto de autor brasileiro contemporâneo. Inicialmente, por acreditarmos ser relevante, numa pesquisa deste porte, destacar como tais questões se apresentam na produção dramatúrgica de nosso país e, também,

para entender o resgate da vida vivida por meio de reminiscências numa obra brasileira.

A problemática do homem contemporâneo, imerso a tantas informações e afazeres, inebriado pelo poder e pela posse e cada vez mais enfronhado em doenças, medos, pânico poderia ter sido nosso foco na busca de textos atuais. Porém, buscávamos montagens nas quais as personagens se encontrassem numa encruzilhada da existência relativa ao seu passado.

Personagens que estivessem vivendo num ponto em que o presente só poderia continuar se a opacidade de seu olhar fosse se abrindo e clarificando a partir da fala – mas, de uma fala diferente, uma vez que pudessem, de algum modo, reconstituir sua história, ou ainda, criar uma história válida e que pudesse ser entendida como a ressignificação da vida.

A investigação acerca desta temática necessitou de dois caminhos que se encontraram para dar conta da hipótese da ação dramática fundada em reminiscências. O primeiro deles, um estudo das questões que envolvem a dramaturgia, principalmente, a contemporânea, pois se acredita que esta vem sendo pensada e estruturada com novos elementos constitutivos advindos de outros saberes – como a psicanálise. O segundo caminho seria compreender as definições de anamnese e associação livre para que se pudesse entendê-las como categorias textuais dramatúrgicas.

Durante a pesquisa, foi importante identificar textos que traziam essa busca pelo passado, por algo que poderia ter ficado mal resolvido. A dicotomia passado-presente põe em cheque a vida de personagens que não compreendem o sentido dos acontecimentos. Parece que se perderam na fluidez dos eventos.

No entanto, nossa intenção era justamente ir além de uma memória documental, consciente, crítica e alerta. O fluxo da fala da personagem deveria ser aproximado de uma livre associação.

Nesta pesquisa trabalhou-se, pois, com este norte: a anamnese e a associação livre possibilitam a busca do sentido perdido. Outro direcionador de nosso olhar, desde o início desta pesquisa, foi considerar que tais formas de contar uma história inauguram uma diferente dramaturgia, preocupada na reorientação do homem que perdeu o sentido de si mesmo, no entender de Jorge Forbes, o homem desbussolado¹.

Munidos desta base conceitual passamos à análise de espetáculos, sobretudo, daqueles que tivessem a temática relacionada às problemáticas expostas. Em agosto de 2010, passamos a ter contato com o trabalho do dramaturgo brasileiro Samir Yazbek: “As Folhas do Cedro”, peça onde percebemos a ação dramática desenvolvida a partir de fala da anamnese e da associação livre.

As personagens dessa fábula falavam do pretérito. Contudo, diferentemente de tantas outras, a protagonista em sua fala rememorativa chegava, de forma muito especial, cada vez mais, perto do trauma – de uma história primeira e fundante. As cisões se dissipavam, à medida que passava a falar delas livremente; as amarras se abriam para que essa personagem pudesse dar um passo em direção a uma vida melhor. No epílogo vimos a monologante iniciando um processo de libertação desse mesmo trauma.

¹ A Psicanálise do Homem Desbussolado – As reações ao futuro e o seu tratamento - (Trabalho apresentado em plenária do IV Congresso da Associação Mundial de Psicanálise, em 4 de agosto de 2004), in: <http://www.jorgeforbes.com.br/index.php?id=115>

O desenrolar dessa fábula dá-se justamente na “mente” da personagem que, voluntariamente, ao escrever um livro, põe-se a relembrar o passado, evocando imagens, “pessoas”, histórias de família. Sua fala e lembranças aconteciam numa arena demarcada por ela mesma. Ali desfilavam todos os envolvidos em certo período da vida daquela família e onde os acontecimentos seriam expostos por cada personagem.

Escolhemos esse texto teatral para ser objeto de análise da pesquisa relativo ao tema deste trabalho. A nosso ver, essa encenação, tanto em forma e conteúdo, estava associada às nossas perguntas iniciais, assim como ao aparato teórico que já estávamos em contato para iniciar o processo investigatório.

A cada sessão do espetáculo, investigamos os elementos constitutivos da encenação. A aproximação ao objeto deu-se gradualmente, a partir da observação das camadas superpostas, para, assim, ultrapassarmos a superficialidade de nossa primeira apreensão, verticalizando a compreensão dessa dramaturgia e de sua montagem. A presença da anamnese e da associação livre foi, portanto, observada no conjunto da obra teatral.

A unidade da encenação e suas partes serviram-nos de diretriz metodológica. No cerne desta postura estava já o aceite do convite fenomenológico “para passeios interativos pelos caminhos do espetáculo e do sentido”.

A fenomenologia dá uma imagem dos processos cênicos que é ao mesmo tempo uma teoria da ação, da apropriação de espetáculo pelo perceptor (que confisca tudo!). ‘O teatro não chega até alguém, alguém faz chegar o teatro a si mesmo’. Quer se trate do pensamento conceitual, do olhar sobre a pintura ou sobre a representação teatral, o olho e o espírito são ativos e não registradores: ‘Pensar é tentar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental no qual intervenham apenas fenômenos altamente ‘trabalhados’, e que nossos aparelhos produzem mais do que registram’. Da mesma forma, o espectador mais produz suas percepções e suas conexões do que se contenta em assinalá-las. (PAVIS, A análise de espetáculos, p.24)

Como se lê acima, a fenomenologia nos fez chegar com mais propriedade na recepção do espetáculo. Todavia, as ferramentas da semiologia fundamentaram nossas análises acerca da encenação.

Os instrumentos de análise, como a descrição, notas durante a representação e a elaboração de questões acerca da encenação foram caminhos de coleta de dados válidos para encontrarmos a justa medida da relação entre os conceitos anamnese, associação livre com a obra “As Folhas do Cedro”.

Tendo em mãos a base conceitual, o objeto de análise e as intenções de pesquisa - que se foram definindo no seu próprio processo, num exercício dialético de revisão, correção e afinamento do que efetivamente desejávamos investigar - chegamos a uma estruturação de texto dissertativo que nos pareceu adequada para apresentar nossas respostas à indagação inicial: é possível utilizar os conceitos de anamnese e associação livre como categorias para examinar determinadas produções dramatúrgicas?

No Capítulo 1, intitulado “A autoconstituição da subjetividade” teve como fio condutor os termos subjetivação e autossubjetivação - acepções apresentadas por Fridman (2000). Esse estudo propiciou a fundamentação histórica e sociológica para uma compreensão das características das temporalidades e como, em cada uma delas, se entendeu o sujeito e sua individuação. Destacamos que nem sempre as personagens falavam tão diretamente da sua “intimidade”, numa busca de uma autoconstituição de sua subjetividade, tendo, cada vez mais, consciência de si, de seus desejos, de sua condição no mundo.

Ao discorrer acerca de reminiscências de certa subjetividade, tornou-se fundamental uma contextualização a respeito desses termos e de como passaram a fazer parte da cultura moderna e pós-moderna. Para tanto, desenvolveu-se

uma exposição histórica, abordando as mudanças da sociedade europeia do século XVIII até o nosso século. Ali evidenciaram-se, tanto as questões sociais e econômicas, como também o engendramento de um novo conjunto de valores que se fortalecia, à medida que a sociedade industrial posicionava-se como dominante.

No bojo do estudo da temporalidade moderna/pós-moderna, discutimos o surgimento de novas demandas artísticas que se fundamentam nas descobertas da Psicanálise do final do século XIX, a partir dos estudos freudianos. Dentre essas novas linguagens, temos no Expressionismo seu principal defensor, seja nas artes plásticas, nas artes cênicas, ou até no cinema.

Apresentar as raízes expressionistas da obra de August Strindberg com sua “Dramaturgia do Eu”, pareceu-nos pertinente para possibilitar um estudo relacionado a esse universo, desde os primórdios da literatura dramática: a lírica, como forma de expressão do eu central.

Realizada a contextualização e apresentadas algumas concepções do processo de subjetivação, preparamos para o Capítulo 2 a teorização da pesquisa, ou seja, dentre tantas possibilidades de leitura e discussões foi necessário fecharmos o foco apresentando o aporte que sustentou a verificação de nossa hipótese e de nossa pergunta inicial.

No segundo capítulo, temos estudos e pensamentos acerca da anamnese, estudo este que teve como base a análise de Ecléa Bosi, a partir da obra de Bergson. O aprofundamento em Psicanálise partiu de textos de Freud, sobre a associação livre, atenção flutuante e a cura pela fala (*talking-cure*). A seguir, adentramos em discussões que envolveram a dramaturgia, principalmente a denominada “dramaturgia do eu”. Para tanto, as análises literárias de Adorno e

Lukács foram de extrema importância para trazer a esta pesquisa conceitos como: épico-íntimo, monólogo interior, épico às avessas.

Outro item importante apresentado para argumentar a favor de nossa hipótese foram os estudos relacionados às Artes Cênicas, sobretudo, do Teatro. Neste sentido, as obras de Jean-Pierre Ryngaert, Jean Pierre Sarrazac, Patrice Pavis, José Luis Alonso de Santos, - teóricos do teatro contemporâneo – foram de extrema importância, por trazerem à tona a relevância da temática da memória, reminiscências e lembranças para a dramaturgia atual. Por fim, iluminou a elaboração desse capítulo os escritos do pesquisador Peter Szondi que fundamentou essa análise literária e dramatúrgica.

O capítulo 3 mostra a análise da encenação da peça. Para tanto, foi dividido em duas partes: a primeira parte apresenta as bases metodológicas com maior profundidade, a descrição da encenação, a análise geral da encenação e de sua temática. Realizamos uma breve biografia do dramaturgo, para posicionarmos-nos frente a seus temas mais caros, reconhecendo as especificidades do seu trabalho em análise envolvido com a memória.

Ali tencionamos trazer, a quem ler esta pesquisa, o universo “As Folhas do Cedro” e seus elementos constituintes. A análise dos elementos materiais (cenários, sonoplastia, iluminação) utilizados a favor dessa fábula justifica igualmente a relação que vemos entre a encenação e as categorias teóricas.

Na segunda parte do capítulo, reunimos dados dos capítulos anteriores para indicar, com mais apuro, os elementos da anamnese e da associação livre nas cenas da peça. Buscamos a personagem Filha, suas ações e suas falas para associar essa dramaturgia ao conceito de épico-íntimo que se baseia, por sua vez, no resgate de reminiscências da personagem monologante.

Nas considerações finais retomamos os princípios e argumentos desta pesquisa e suas interconexões para validar a pertinência da anamnese e da associação livre em cena, estabelecendo a relação com dramaturgias do eu aos moldes de um épico-íntimo.

A intenção foi apresentar a relação entre campos diferentes do conhecimento que, de forma tão peculiar, se encontraram nessas reminiscências. De forma mais abrangente, esperamos contribuir, com nosso estudo, àqueles que se interessam pelo Teatro e por sua proximidade com diversas áreas, sobretudo a Psicanálise.

1 – AUTOCONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE

O contexto contemporâneo das Artes Cênicas apresenta novas formas de apreensão e estetização da subjetividade. As modificações ocorridas nos últimos anos podem ser justificadas pelo contexto histórico (social, econômico e cultural) que promove diferentes formas de apreensão do real e, igualmente, da manifestação artística acerca deste. Todavia, há a polarização de diferentes dimensões da vida humana: a sociedade e a individualidade.

Ora encontramos textos teatrais que trazem à baila situações do cotidiano e as relações sociais e econômicas determinando a vida, ora encontramos aqueles que mergulham na individualidade, fazendo-a se expressar.

No âmbito desta última vertente, têm tomado cada vez mais espaço recursos como o resgate memorialista – ensejando uma anamnese ou ainda a fala livre e associativa que procura trazer à tona elementos esquecidos e fundamentais para a história da personagem.

Esta pesquisa tem como enfoque a identificação, na cena contemporânea, de uma dramaturgia que tenha como fio condutor da ação dramática a anamnese e a associação livre. Partimos da hipótese de que tais categorias estejam presentes nas estruturas de dramaturgias que, por meio de rememorações e reminiscências, investiguem a vida pregressa das personagens e nesse passado busquem respostas para a situação presente.

A obra “As Folhas do Cedro” – já anunciada na introdução, tem como forças propulsoras a anamnese e a associação livre. Em cena, as personagens investigam o passado para encontrar respostas para que o presente possa se tornar algo que tenha certo sentido. Os recursos dramatúrgicos, que sustentam tal

intencionalidade, assemelham-se aos relatos de vida num consultório médico ou de análise. Sejam num nível de maior objetividade, com dados concretos (históricos, documentados) ou de maior subjetividade, quando a livre expressão junta cacos de lembranças, de momentos, aos moldes de uma bricolagem – e conseguem sustentar um significado.

Adentrar no campo da memória nos leva, igualmente, a afirmar a sua importância no processo de subjetivação – ou de autossubjetivação. Reminiscências e lembranças colocam-nos num lugar onde possamos revisitar a nós mesmos, num esforço de autoconhecimento ou da validação da experiência vivida.

Existem diferentes concepções do processo de se tornar pessoa; da mesma forma que temos abordagens históricas e sociológicas que explicam, com específicos instrumentos de análise, o surgimento da relevância do conceito de sujeito.

Para dar estofo a esta investigação, este capítulo apresenta, com certa brevidade, as condições que engendraram a ideia de sujeito e de subjetividade. O recorte temporal: a modernidade e a pós-modernidade focando como a subjetividade se constituiu nesses períodos. No final, apresentamos como esse processo passou a ser manifesto no fazer artístico.

1.1– Contextos Históricos - o sujeito na Modernidade

O Projeto da Modernidade teve suas bases instauradas no Renascimento Cultural Europeu, quando propôs um homem dono de si e, principalmente de sua razão. Esse movimento cultural acompanhou as transformações sociais e

econômicas ocorridas nos séculos XII e XIII que marcaram o ressurgimento das cidades, a monetarização da economia e a ascensão social da burguesia comercial. Um novo mundo que deixava para trás, mas não em definitivo, os obstáculos valorativos do Medievo – fundados no teocentrismo, ou seja, na ação centralizadora da Igreja Católica em relação às mentalidades e a incapacidade do homem pensar sobre si, agindo em detrimento do que era humano e natural.

Os avanços tecnológicos e culturais advindos dos ideais renascentistas podem ser associados ao crescimento das cidades e a um novo “*modus vivendi*” impulsionado pelo estilo de vida burguês: a crença na potencialidade do homem, a iniciativa ao comércio e ao planejamento contábil e a ideia do enriquecimento. Igualmente, as diretrizes para a vida passam a ser aquelas que remetem à ordem e à organização, isto é, o mundo pensado pelos renascentistas e vivenciado pela burguesia comercial, mais diretamente, tendem à unidade, à disciplina e à busca incessante pela homogeneidade.

Nos séculos vindouros – *trecento, quatrocento e cinquecento* – arte e ciência passaram a ser inseparáveis. A arte retratava o saber científico e uma consequente laicização do pensamento, tal multiplicidade de interesses constituía o perfil de genialidades individuais. O “mundo europeu” ganha, não só novos conhecimentos, mas também pesquisadores e artistas que puseram em foco o indivíduo e suas capacidades. O conhecimento científico trouxe a ampliação de fronteiras na forma de ver a si mesmo e o mundo.

Efeito direto desta nova postura foram as grandes navegações que deram origem à ocupação das terras americanas e africanas pelos europeus e a utilização compulsória da mão de obra nativa.

Dentro desta dinâmica renascentista podemos citar, enquanto significativa mudança e sedimentação da definição de indivíduo e individualidade, os abalos provocados na fé católica pela Reforma Protestante que aproximou a fé da racionalidade e do individualismo, característicos do espírito burguês.

[...] Era a religião com a qual a burguesia poderia se identificar, embora atraísse pessoas de outras classes, pois justificava as desigualdades sociais e vocacionais entre os homens pela vontade divina. O trabalho – infatigável, constante, metódico e racional – passou a ser visto como finalidade da vida e um meio de elevação espiritual [...]. O consumo irracional era condenado, da mesma forma o ócio, o desperdício de tempo e os prazeres, já que a riqueza não devia levar ao relaxamento. Prêmio ao trabalho; condenação de tudo que falasse aos sentidos. (MACIEL, 2002, p.15)

Neste novo modo de vida, como afirma a historiadora, instaurou-se a ética dos tempos modernos (o espírito do capitalismo moderno), baseando-se nos estudos de Max Weber, *A ética protestante e o espírito capitalista* – conclui que a restrição do consumo, somada à liberação da procura de riqueza, resultariam inevitavelmente em acumulação de capital, cujo uso produtivo se converteria em investimento de capital.

É importante pensarmos nessas mudanças iniciais que engendraram a sociedade capitalista e a própria modernidade, quando falamos de autoconstituição do sujeito. Na medida em que nesse período vimos o surgimento de um indivíduo racional e com capacidade interventora na sociedade e na sua própria existência, também assistimos a adequação deste mesmo indivíduo a condicionamentos culturais e sociais que o remeteram a um modelo marcado pela perfectibilidade do homem e na sua capacidade de progresso constante. O auge desse projeto de dimensões tão variadas foi o movimento iluminista.

Nesse movimento, ocorrido na Europa, a partir do final do século XVII e em todo o século XVIII instaurou-se na vida do homem europeu a bandeira do progresso em todos os setores da vida: social, moral, político e econômico.

A maneira de viver a vida, sob a égide do progresso, nos remete à imagem do homem liberto de amarras religiosas e das superstições, a vida explica-se pela ciência e pela racionalidade, nada pode fugir a ela; o conhecimento torna-se a grande chave para aqueles que pretendem dominar a natureza e dela extrair a possibilidade de domínio e enriquecimento.

A filosofia iluminista é a filosofia da burguesia, não tão somente a comercial, mas também aquela que, desde o final do século XVII, vinha aperfeiçoando seu estilo de produção, acelerando-a com a organização do trabalho em parcelamento de tarefas e ampliando sua capacidade de acumulação de capitais. A esta nova dinâmica produtiva, associa-se a possibilidade efetiva de progredir: a industrialização é a face econômica do projeto da modernidade – decorre daí a necessidade constante de atualização e reinvenção que caracterizaram a sociedade industrial e pós-industrial.

Segundo Teixeira Coelho (1986), tal projeto foi lançado no século XVIII e sistematizado no século XIX, quando ficou indelevelmente marcado pela Segunda Revolução Industrial, pelo Socialismo (como crítica social) e pelos surgimentos dos estudos psicanalíticos. Sem dúvida, neste último século encontramos a consolidação da sociedade burguesa, a organização fabril fundada numa constante organização e disciplina entrou na vida cotidiana, do lar à escola, dos pais aos filhos, dos patrões a empregados, todos, sem exceção, pautaram suas ações e o nível de excelência destas a partir da ideia de *racionalização disciplinar da vida*.

[...] Organizar tem por objetivo tornar tudo funcional, mas significa dominar e oprimir, impondo de fora um tempo que é estranho ao ser humano. Planejamento metódico, organização e especialização são as novas palavras de ordem. A vida prática põe de lado o mundo sensível. O progresso incessante apaga tudo o que veio antes; o novo, o atual pressupõe a destruição do que era novo ontem. Aqueles que não se adaptarem aos novos tempos serão condenados à marginalidade (MACIEL, *op.cit.*, p. 17)

Entende-se que a disciplina, fundada na otimização do tempo e homogeneização dos homens os remeteria a um futuro brilhante, esta seria a meta a atingir. O amanhã seria o resultado de cálculos e planejamentos, podendo ser igual para todos, uma vez que o desenvolvimento contínuo e racional leva à unificação.

Para Foucault, na Modernidade surge uma nova forma de poder que não é centralizado, pois constitui uma trama onde todo o corpo social atua, e se difunde também como saber [...] O conhecimento de si não será mais capitalizado pela Igreja, mas sim pelos saberes, pelas disciplinas e pelos discursos mais variados. A prática confessional passa a ser utilizada em toda uma série de relações: crianças e pais, alunos e pedagogos, doentes e psiquiatras. A confissão ultrapassa a prática da penitência e se abre a novos domínios (interrogatórios, consultas, narrativas). Os prazeres passam a sustentar um discurso de verdade sobre si mesmo, um discurso que não mais fala do pecado, da salvação, da morte, mas sim do corpo e da vida: o discurso da ciência. Os rituais de confissão passam a funcionar nos esquemas da regularidade científica (através das técnicas de exame, de um postulado de causalidade, um imperativo de medicalização). A sexualidade passa a ser um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando intervenções terapêuticas e de normalização (SIMON, 2005)

A potencialidade dos gênios sucumbe aos certos planejamentos. Já não havia espaço para o frescor da criatividade e do improviso. A certeza científica negava, por sua crença na infalível razão, a imaginação, o sonho e o devaneio. Se o mundo moderno tornou-se o mundo do “deve ser”, então, quaisquer

manifestações da esfera da subjetividade que escapassem às padronizações deveriam ser esquecidas ou adequadas às expectativas de uma cultura disciplinadora que atualizou o projeto logocêntrico da modernidade. Neste momento histórico os princípios unificadores alicerçados em valores racionais tornaram-se o modelo civilizatório.

1.2– Contextos Históricos – o sujeito na Pós-Modernidade

O tempo contemporâneo tem sido analisado e interpretado de diferentes formas e tem recebido aceções das mais variadas. Num breve estudo da etiologia do termo, Teixeira Coelho (*op.cit*) aproxima-o, em forma e conteúdo de outro termo que também designa essa temporalidade: pós-industrial.

Em seu entender a sociedade pós-industrial é aquela que advém dos tempos da Revolução Industrial – ocorrida no século XVIII e século XIX, respectivamente com o advento da máquina a vapor e com a descoberta da energia elétrica e da utilização do petróleo. Além disso, afirma o autor, a pós-modernidade deve seu surgimento aos fatos que marcaram o período que se seguiu ao final da 2ª Guerra Mundial.

Contudo, além de definirmos no tempo calendário um “início” para o advento da Pós-Modernidade ou Sociedade Pós-Industrial, devemos também reconhecer a necessidade de pontuar nos campos da ideologia e no da estética como este “novo tempo” surgiu e como tem sido vivenciado.

Ainda com o mesmo autor, Teixeira Coelho, refletimos que a condição pós-moderna está intimamente ligada aos fenômenos sociais e culturais acontecidos em países centrais da era industrial (países capitalistas) – onde a condição

moderna foi amplamente vivida após as transformações por que passaram a ciência, as artes e a literatura desde o final do século XIX.

O sociólogo marxista Fredric Jamenson assim apresenta o contexto histórico em que podemos encontrar certo conjunto de características que se podem definir como pós-modernidade

Os últimos anos têm sido marcados por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo (o fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a crise do leninismo, da social-democracia, ou do Estado do bem-estar etc.); em conjunto, é possível que tudo isso configure o que denomina, cada vez mais frequentemente, pós-modernismo. O argumento em favor de sua existência apóia-se na hipótese de uma quebra radical, ou *coupure*, cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60. Como sugere a própria palavra, essa ruptura é muito frequentemente relacionada com o atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno. (2007,p.27)

Na continuação de sua análise crítica, lista certo número de artistas e de movimentos artísticos que se caracterizaram por uma transição de valores estéticos e ideológicos, erigidos em forma de repúdio ao movimento moderno. Nesse contexto vem o expressionismo, o existencialismo, o romance e suas formas extremas, a poesia modernista, os filmes de autor – todas estas manifestações significaram, de algum modo, o desgaste e exaustão do alto modernismo.

A ruptura mais significativa, no entanto, para Jamenson, veio com as mudanças na arquitetura que apresentavam um coeso ideário crítico em relação ao alto modernismo (arquitetônico). O ponto máximo dessa crítica foi justamente “de dirigir nossa atenção para uma característica fundamental de todos os pós-

modernismos enumerados acima, a saber, o apagamento da antiga fronteira entre alta cultura e a, assim chamada, cultura de massa ou comercial”.

A associação dos termos pós-moderno, pós-modernidade com a sociedade pós-industrial também é posta em evidência, na medida em que aquela ruptura pode ser entendida como a versão cultural-valorativa desta sociedade do consumo e da informação. Assiste-se a possibilidade da fácil e sempre-possível ascensão social, da felicidade hedônica-consumista, da captura da informação a qualquer custo (mesmo sem sabermos para que efetivamente sirva).

A sociedade pós-moderna é marcada ora por análises que lhe são totalmente contrárias – portadoras de uma crítica contundente, pois que defendem o retorno auspicioso ao projeto da modernidade. Ora por outras, que entendem esse tempo como a realização de novas utopias, justamente por reconhecerem o limite do discurso universalista da Modernidade.

O processo de autossubjetivação tem nessa segunda ótica mais possibilidades de ocorrer, uma vez que se coloca diretamente em confronto com aqueles projetos totalizantes nascidos no contexto da modernidade e relativos à sociedade industrial. As cinco décadas finais do século XX foram fundamentais, dentro desta visão, para se perceber como estes discursos da unidade se esgotaram rapidamente. Neste contexto, passa-se a valorizar o particular, o local e as singularidades. A universalização da felicidade seja de cunho capitalista-liberal, ou socialista declina a cada evento que tenta sistematizá-la. A possibilidade está no diverso e no particular.

Apropriado é lembrarmos a análise de Jean-François Lyotard, em sua obra “A Condição Pós-Moderna”. O filósofo francês definiu o pós-moderno como “a incredulidade em relação às metanarrativas”, ou seja, a experiência da pós-

modernidade decorreria da perda de nossas crenças em visões totalizantes da história, que prescreviam regras de conduta política e ética para toda a humanidade. Exemplo destas metanarrativas: o Iluminismo, Marxismo, Freudismo, dentre tantas outras.

Ao elencarmos os eventos históricos dos últimos séculos e ligados diretamente às concepções de mundo universalistas, que tendem à unidade, vamos entender que falharam em seu projeto da felicidade coletiva e da respectiva realização do homem. Mediante as guerras mundiais, a dominação soviética, a guerra fria fica fácil reconhecer a falência dessas metanarrativas. Diante desta crise de valores não se pode andar para trás na busca de unidade e de trazer novamente aqueles projetos; a resposta está na localidade e na contextualização, ou seja, qualquer ideia de consenso só pode ser provisória e parcial. As grandes verdades foram relativizadas.

Esta pluralidade de formações constitui base de argumento para alguns pensadores que não rechaçam o pós-modernismo, mas reconhecem novas condições de existência e de vida social. Assim, a aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico. Para os pensadores - que renegam a prática discursiva da Ilustração, e igualmente do Materialismo Histórico Dialético, por serem totalizantes - não se pode tentar transcender tais características dessa época que não se quer eterna e nem imutável.

O necessário a se fazer é nos privarmos de uma visão uniformizadora diante das possibilidades existentes no caótico e no fragmentário. Harvey afirma que Foucault

[...] nos instrui a desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção [...] preferir o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os arranjos móveis aos sistemas. Acreditar que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade (*Condição Pós-Moderna*, p. 49)

Portanto, pensadores como Foucault e Lyotard arremetem seus estudos contra a noção de que possa haver uma universalização a que tudo deva ser conectado e por ela representado. Vejamos, como exemplo, o que nos diz Lyotard acerca dos jogos de linguagens

Nesta disseminação dos jogos de linguagem, é o próprio sujeito social que parece dissolver-se. O vínculo social é de linguagem, mas ele não é constituído de uma única fibra. É uma tessitura onde se cruzam pelo menos dois tipos, na realidade um número indeterminado, de jogos de linguagem que obedecem a regras diferentes (...) ninguém fala todas essas línguas, elas possuem uma metalíngua-universal, o projeto do sistema-sujeito é um fracasso, o da emancipação nada tem a ver com a ciência, está-se mergulhado no positivismo de tal ou qual conhecimento particular, os sábios tornaram-se cientistas, as reduzidas tarefas de pesquisa tornaram-se tarefas fragmentárias que ninguém domina; e, do seu lado, a filosofia especulativa ou humanista nada mais tem a fazer senão romper com suas funções de legitimação, o que explica a crise que ela sofre onde ainda pretende assumi-las, ou sua redução ao estudo das lógicas ou das histórias das ideias, quando conformando-se com a realidade, renunciou àquelas funções (...) A própria nostalgia do relato perdido desapareceu para a maioria das pessoas. De forma alguma segue-se a isto que elas estejam destinadas à barbárie. O que as impede disso é que elas sabem que a legitimação não pode vir de outro lugar senão de sua prática de linguagem e de sua interação comunicacional. (Lyotard, *opcit*, 73-74)

As especulações humanistas são postas em xeque. A probabilidade de uma ideia onipresente de sujeito se efetivar sobre todas as culturas também se perderam no amálgama de suas próprias injunções. Teorias grandiloquentes que poderiam explicar tudo e tudo resolver sem perceber as práticas de vida locais esgotaram argumentos e validação de sua existência. A prática cotidiana local é o

que sobrevive; nos jogos de linguagem o difuso se integra, se recorta, se molda e tem uma legitimação própria que não carece de um absoluto, mas sim de sua história pequena, comezinha.

O período chamado de Pós-Modernidade tem acerca de si as mais variadas análises, desde aqueles que não lhe reconhecem e nem o diferenciam do período anterior, negando inclusive esta nomenclatura. Outros que entendem que é uma época de inconsequente ruptura da grade de valores erigidos na modernidade e aqueles outros que buscam compreender e interpretar este tempo multifacetado.

1.3. – A Subjetividade Contemporânea – limites

*Nós somos os homens ocos
Os homens empalhados
Uns nos outros amparados
O elmo cheio de nada. Ai de nós!
(T.S. Eliot)²*

Os tempos modernos e pós-modernos engendraram visões sobre o sujeito e seu processo de ser. Nos tempos atuais refletimos acerca do contexto deste sujeito e de seu processo de subjetivação.

Vivemos numa sociedade competitiva. O capitalismo, como já apresentamos, desde seus primeiros tempos foi marcado pela competitividade e pelo desejo de enriquecimento. Há a constante necessidade de adequação, vide as ideologias da competência e desempenho que, cada vez mais, estão arraigadas em nossos valores, na dinâmica do mundo do trabalho e da educação.

² Poema do poeta norte-americano radicado na Inglaterra, escrito em 1925 – tradução de Ivan Junqueira.

Tais fatos pós-modernos não são recentes, e como a modernidade, alteraram a face do mundo com suas conquistas materiais, tecnológicas, científicas e culturais. A autoconstituição do sujeito, nesse contexto, está intimamente ligada a entender-se neste fluxo simbólico de informações e de estilos de vida. Aqui, não se afirma que a modernidade deu melhores condições para esta autoconstituição, pois sabemos que as condições para tal estavam da mesma forma, relacionadas a práticas universalistas.

O que se vê em falência é justamente a ideia da constituição de uma subjetividade que se dá dentro da lógica de discursos universalizantes e abrangentes. As oscilações e vertigens que afetam a intimidade de homens e mulheres contemporâneos estão relacionadas a diferentes causas que devem ser buscadas no universo da cultura, do trabalho, da globalização ou da constituição da ordem pós-moderna. Porém, não se pode deixar de reconhecer que o homem contemporâneo, mesmo envolvido pelo asoberbado cotidiano e pela fluidez dos eventos não deve se afastar da efetivação de um projeto de si.

Diante da crise de valores universais (universais somente mediante contexto de uma época) as subjetividades contemporâneas podem erigir um novo conjunto de valores advindos da convivência e do acionamento da humanidade para seu próprio caráter múltiplo, no cruzamento de variadas possibilidades e intervenções.

Por outra feita, vivemos num mundo amplamente informatizado que se entende como altamente democrático, uma vez que permite aos indivíduos a disseminação irrestrita de informações e do consumo. Efeito direto desta ampliação é a crença de que todos nós estamos potencialmente preparados para

uma expansão positiva e sem limites deixando para trás uma vida bastante comum e simplória que nada poderia fornecer a esta iminente potencialização.

Do exposto entende-se que em tempos atuais o homem não superou o modelo de vida satisfatória para todos, pensado no século XVIII pelos filósofos europeus. A modernidade fundada pelo Projeto Iluminista não logrou vitória considerável nem em suas dimensões societárias e econômicas, tampouco na dimensão das subjetividades.

A decorrência de um mundo materialmente saturado não significou a plenitude material para as populações das sociedades industriais. A Revolução Industrial – evento precursor da modernização, iniciado na Inglaterra, ainda no século XVII - aumentou a distância entre possuidores dos meios de produção e os trabalhadores, deixando estes cada vez mais à margem social e cultural. Os ideais de plenitude veiculados nesses primórdios da Modernidade acentuaram os projetos individuais e sua relação com o progresso, como analisa Fridman (2000), no capítulo introdutório da mesma obra,

[...] a ideia de progresso, fundada na ciência e na razão, embalou as aspirações humanas daí provenientes e alimentou de modo duradouro a ideologia de uma dinâmica social calcada na inovação permanente [...]. O progresso – essa palavra mágica que serviu para justificar as extraordinárias conquistas do período, os novos poderes em ascensão e as formas dramáticas de dominação e exclusão – abalou estruturas sociais cristalizadas e varreu rotinas e referências estabelecidas. (FRIDMAN, 2000)

Dá-se a entender que a ideia de progresso seria o ponto máximo e inequívoco da sociedade moderna e que o enriquecimento acumulativo de capital não significou a realização otimista de uma vida mais feliz, tanto para aqueles privilegiados na hierarquia socioeconômica, como para os alijados de quaisquer formas de acumulação de capital e dependentes, única e exclusivamente, de seu trabalho.

A não plenitude material, advinda da industrialização, e suas benesses não corresponderam aos anseios de enriquecimento. A promessa de progresso não logrou êxito na totalidade social. Os séculos XVIII e XIX assistiram ao processo de uma cisão galopante entre os universos da riqueza e da pobreza. Tal fenômeno ocorreu dos pequenos vilarejos até as grandes nações, a separação em si proporcionou o acirramento da luta de classes, da exclusão cultural, do esgotamento de riquezas dos países periféricos e, sobretudo, a crescente desilusão e frustração diante de um mundo prometido pela lógica racionalista. A realidade foi mais cruel do que se esperava, culminando a crise de valores e de expectativas com a (Primeira) Grande Guerra.

Os eventos característicos da Era Pós-Industrial são determinantes para o fim da crença no périplo da modernidade, que tinham como bússola a exacerbação da razão e constituição do sujeito autônomo - estes foram substituídos por pretensões atemporais e universalizantes, tendo como cenário a cibernética-informática e informacional e, ainda, a busca da linguagem que possa ser amplamente utilizada pela máquina informática.

Retomando a análise de Fridman em relação às oscilações e vertigens da pós-modernidade, entendemos que tal percepção está intimamente ligada a um corte valorativo que o projeto de autoconstituição da subjetividade sofre diante das determinações da Pós-Modernidade.

Daí pode-se reconhecer o esforço de muitos teóricos para a interpretação e compreensão dos processos de autossubjetivação. Os eventos que provocam, cada vez mais, as mudanças repentinas resultam numa necessidade de constante reinvenção da pessoa. Situação complexa, pois que, ainda se busca a valorização de simulacros que podem preencher as lacunas desse projeto de si e,

neste sentido, valida as representações engendradas por expectativas abrangentes.

A constituição da subjetividade é composta por diferentes determinantes, dentre eles, o fluxo memorialista que permite ao sujeito expressar seus registros de vivência. Além disso, possibilita uma reflexão e um entendimento de si e sua existência.

Nos últimos anos percebemos a constância de trabalhos teatrais que discutem a memória individual. Esses focam sua dramaturgia nas experiências das personagens, a memória desvela-se revelando partituras e repertórios desses “narradores”. O teatro ao evocar a memória social e subjetiva das personagens, fazendo-as retomar experiências no momento do fato-narrado, impulsiona diferentes significados para sua própria existência.

Da memória evocada pela ação-narrativa-cênica emerge um processo de significação. A subjetividade em épocas atuais dá-se a conhecer e a constituir na tensão entre discursos universalistas e as pequenas revoluções cotidianas – específicas da localidade ou até mesmo da intimidade. A dramaturgia que, portanto, tem como temática o resgate da memória traz uma renovada experiência estética para a contemporaneidade. A expressão do EU invade a cena de maneira muito própria, como veremos a seguir.

1.4 – Gêneros Literários e a Expressão da (Intra) Subjetividade

O item anterior apresentou a ideia da autoconstituição da subjetividade em dois contextos históricos: a modernidade e a pós-modernidade. O nosso interesse foi

compreender como, desde o século XVII, a questão da individualidade e da subjetivação se deram num contexto industrial.

Para nossa pesquisa, esses princípios são importantes, uma vez que entendemos que a memória – expressada por recordações e lembranças – esteja diretamente ligada a qualquer processo de subjetivação. Por outro lado, tal processo não se dá igualmente em toda e qualquer sociedade e cultura, por isso julgamos necessário a conjuntura capitalista neste breve histórico.

Ao tratarmos de estruturas dramatúrgicas afeitas a esta dimensão do sujeito e que investe na expressão da subjetividade e de seu passado por meio de suas reminiscências, adentramos num campo específico das artes cênicas: os relatos de memória. Quase sempre reveladores dos embates do sujeito no seu processo de ser ou daqueles que apresentam seu descontentamento com o mundo circundante.

A sistematização das vertentes de expressão da subjetividade está, dentro do âmbito da literatura dramática, ligada ao gênero lírico. No entanto, no gênero épico, encontramos também a estruturação de uma investigação acerca expressividade do eu. A seguir detalhamos esses gêneros literários, juntamente com o dramático, para entendermos o modo pelo qual a intrassubjetividade passou a ser temática da arte teatral.

Atualmente, muitas produções teatrais não se pautam pela pureza dos gêneros, seja na escrita dramatúrgica ou na própria encenação. O século XX foi marcado por distintos movimentos artístico-culturais que ampliaram as formas e conteúdos da Arte, inclusive das Artes Cênicas. O hibridismo de gêneros provocou não só mudanças significativas no fazer artístico, mas também, diferentes e eloquentes maneiras de ler a arte, e aqui, em específico, o teatro

contemporâneo. Explorou-se, à exaustão, a objetividade e a subjetividade, ora focando as mazelas sociais, ora as mazelas mais íntimas dos homens, independente de sua condição econômica.

Em sua obra *O Teatro Épico*, Anatol Rosenfeld (2008, p. 99-106) nos apresenta na introdução do capítulo 11 uma afirmação que colabora muito para precisar o início da utilização da subjetivação na dramaturgia: no ano de 1898 August Strindberg – em sua última fase, escreve o texto “*O Caminho de Damasco*”, obra considerada a matriz do expressionismo. O impacto de tal obra abalou as concepções acerca da dramaturgia tradicional, pois se pôs a desvelar o íntimo das personagens, iniciando uma dramaturgia do Ego que não se dispunha a colocar no palco o mundo objetivo, autônomo e absoluto, mas sim a própria alma – um eu central do qual se projetaria outros personagens não autônomos, mas transformados em função deste eu central.

Antes de avançarmos no estudo do que se desenrolou na dramaturgia em relação à subjetivação, necessário se faz definir as características dos Gêneros para que entendamos como a síntese de elementos de cada um deles corroborou para a inserção da subjetivação na estrutura dramática.

Uma teoria dos gêneros literários é importante base de referência para a literatura em geral, e também para a dramaturgia, uma vez que se constitui do exame detalhado das características dos textos associando-os em sua imanência e em seu contexto social e ideológico de elaboração. Neste tocante, a teoria dos gêneros aciona relações e comparações entre textos de uma mesma época, definindo o conjunto de convenções e normas que se tornam um modelo válido de produção artística e que se justifica na sua própria temporalidade.

Segundo Pavis, “todo texto é, ao mesmo tempo, uma concretização, e um afastamento do gênero, ele fornece modelo ideal de uma forma literária: o estudo da conformidade, mas também da superação desse modelo” (2008, Dicionário de Teatro, p.181-182). Para esse estudioso do teatro existem dois métodos de abordagem dos gêneros, a saber: o que considera o gênero como forma histórica e outro que o tem como uma categoria do discurso.

Tal divisão metodológica, em duas abordagens, apresenta vantagens no estudo do texto teatral. Na primeira abordagem pode-se observar uma evolução literária das diversas formas teatrais. Soma-se a isto a necessidade de aproximar certo número de textos a um conjunto de características, podendo também ser encontrados critérios que, numa mesma época, opõe o gênero e anuncia mudanças no modelo de criação. A segunda abordagem metodológica foca seu estudo na estrutura do discurso, ou seja, o conteúdo juntamente com a estrutura do enunciado (como se fala). O resultado é uma comprovada tipologia dos discursos e as considerações acerca de suas possíveis variantes.

No campo teatral temos que esta divisão metodológica embasa a diferenciação dos gêneros, sobretudo o texto de teatro frente à poesia épica – como romance, ou à poesia lírica. Pavis, ainda no mesmo verbete, elucida a questão citando a tripartição já referida por Platão em “A República” (III, 392)

[...] Platão estabelece uma distinção fundamentada sobre o modo como os fatos passados, presentes e futuros são transmitidos ao público: por exposição pura e simples (ditirambo), por imitação (tragédia e comédia) ou pelos dois métodos (poesia épica). Esta categorização se apóia no modo de representação do real, num critério semântico de “imitação” do real e na intervenção, mais ou menos direta, do poeta na exposição dos fatos. O teatro torna-se o gênero mais objetivo, aquele em que as personagens parecem falar por si mesmas, sem que o autor tome diretamente a palavra. (*op.cit*, 182)

Outro autor que faz igualmente um estudo dos gêneros – mais adiante retomaremos tal estudo para a caracterização de cada um deles - é Anatol Rosenfeld em “O Teatro Épico”, onde retoma a tripartição platônica e acrescenta outra apresentada por Aristóteles em sua “Arte Poética”. Segundo Rosenfeld, para o filósofo grego há várias maneiras de imitar a natureza

Com efeito, é possível imitar os mesmos objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa, ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero, ou insinuando a própria pessoa sem que intervenha outro personagem, ou ainda, apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem eles próprios. Essencialmente, Aristóteles parece referir-se, neste trecho, apenas aos gêneros épico (isto é, narrativo) e dramático. No entanto, diferencia duas maneiras de narrar, uma em que há introdução de um terceiro (em que os próprios personagens se manifestam) e outro em que se insinua a própria pessoa (do autor), sem que intervenha outro personagem. Esta última maneira parece aproximar-se do que hoje chamaríamos de poesia lírica, suposto que Aristóteles se refira no caso, como Platão, aos ditirambos, cantos dionisíacos festivos em que se exprimiam ora alegria transbordante, ora tristeza profunda. Quanto à forma dramática, é definida como aquela em que a imitação ocorre com a ajuda de personagens que, eles mesmos, agem ou executam ações. Isto é, a imitação é executada ‘por personagens em ação diante de nós’ (ROSENFELD, 2008, p. 92)

Considerando a artificialidade da teoria dos gêneros, não se pode negar sua importância que é possibilitar o reconhecimento como os fatos podem ser contados referentes à sua temporalidade: Presente, Passado e Futuro. O teor temporal do enunciado, a pessoa que fala e para quem se fala delimitam características únicas que definem determinado gênero e determinada poética. A realidade representada em um texto é melhor apreendida quando as ferramentas de um certo gênero possam fornecer indicações mais precisas para que o leitor codifique as informações e ainda que se entenda o quanto o autor avançou nas “regras do jogo”, o quanto ele supera o modelo canônico. A expectativa do leitor fundamenta-se nas próprias considerações iniciais da valoração da teoria do

gênero, a saber, “procurar o gênero é, sempre, ler o texto, comparando-o com outros e, em particular, com normas sociais e ideológicas que, para uma época e um público, constituem o modelo verossímil” (PAVIS, *op.cit.*, p.182)

A multiplicidade dos fenômenos literários não pode prescindir de uma teoria de referência, pois tal classificação é justamente a ferramenta de análise e comparações que acima defendemos.

Rosenfeld (*op.cit.*, p.35-36) traz aquela ideia da artificialidade da fórmula, ou seja, a realidade é muito mais ampla do que a ciência pode observar e absorver e transformar em regras e leis fixas. Porém acredita ele ser fundamental a teorização para introduzir uma ordem na compreensão dos fatos literários. Segue o autor afirmando que a categorização por gêneros não deve servir para engessar a imaginação dos autores em formas puras de obras épicas, líricas e dramáticas – tal ajuste nem sempre é valor positivo para a obra e para seu autor. O artista, ao comunicar o mundo imaginário, revela sua atitude frente ao mundo.

A sua capacidade de ficcionalizar não deve seguir regras estabelecidas, pois desta maneira não teríamos avanços em nenhum campo das artes, e ainda “nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo” (id.,⁹ *ibidem*, p.36).

Acerca da artificialidade, ainda nos diz o citado autor que, ao considerar os significados substantivo e adjetivo dos gêneros, encontraremos obras híbridas e que tal classificação também serve como um norteador para o leitor, por exemplo, no campo das comparações e referências. O significado dos gêneros – lírico, épico e dramático, enquanto substantivos, pode ser relacionado aos termos A Lírica, A Épica e A Dramática.

As características podem ser postas da seguinte forma: - à Lírica pertencem os poemas de curta extensão nos quais um eu central exprime seu estado de alma (canto, ode, hino, elegia); - à Épica estão ligados os textos de maior extensão, com a apresentação de um narrador dos fatos ocorridos com outros personagens (epopeia, romance, novela, conto); - à Dramática se ligam os textos dialogados em que os personagens estão por si só, ou seja, sem a intermediação ou intervenção de um narrador (pessoas disfarçadas – ator/personagem – que atuam no palco).

Nas afirmações a respeito dos significados adjetivo dos gêneros entende-se que estão ligadas a traços estilísticos dos textos. Uma obra pode ser pertencente a exato gênero no sentido substantivo, mas sua estruturação depende do uso de diferentes recursos que podem torná-la próxima, ao mesmo tempo, da dramática e do lírico, como é o caso das obras, citadas por Rosenfeld, de Garcia Lorca. Pondera o autor que tal fenômeno se dá com qualquer obra literária que está mais aproximada de certo gênero, mas se constitui com aspectos de outros gêneros também, fazendo com que esta obra exceda a nomenclatura que lhe dão, que para sua análise e estudo possamos admitir um significado mais amplo. Conforme, Rosenfeld

[...] Esses tipos ideais de modo nenhum representam critérios de valor. A pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena. Na dramaturgia de Shakespeare, um dos maiores autores dramáticos de todos os tempos, são acentuados os traços épicos e líricos. Ainda assim se trata de grandes obras teatrais. Uma peça, como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a Épica. (op.cit., 22)

Para refinar este estudo, apresenta-se, a seguir a caracterização de cada um dos gêneros. Este estudo torna-se importante para que se entenda

como cada um deles, a partir de definições clássicas, colabora com a síntese de seus elementos em formas mais híbridas de expressão teatral. Ou seja, se os teatros moderno e pós-moderno de alguma forma se beneficiaram de tais definições, seja como modelo ou como ruptura, e ainda, se tal ruptura é resultado da quebra de limites canônicos na arte, faz-se necessário conhecermos e identificarmos a essência de cada um dos gêneros. O quadro que ora apresentamos se baseia na análise de Anatol Rosenfeld realizada na obra acima citada.

1.4.1– A Lírica

Neste gênero, a expressão das emoções é o foco principal. Geralmente em textos curtos e pequenas orações são apresentadas as disposições internas da personagem, suas concepções e dúvidas, medos e apreensões. Aqui não temos a presença de marcas temporais bem definidas, mas sim as marcas da subjetividade fundidas à objetividade do mundo, isto é, os acontecimentos externos estão a serviço desta subjetividade para que ela se expresse.

Na lírica encontramos igualmente a relevância sonora das palavras, escolhidas por sua musicalidade que enriquece a forma conotativa do poema ou do texto teatral em que este gênero aparece. A voz lírica é uma voz do presente, do que se sente no momento mesmo da expressão, pouco há de pretérito, de narrativo – sua expressão tende, considerando a temporalidade, ao eterno. É fato a não oposição sujeito-objeto, donde o mundo é totalmente abarcado pela subjetividade cantante para exprimir sua consciência mergulhada nas emoções.

A expressão do mundo e da intimidade pelo viés da lírica não pode prescindir de metáforas, metonímias, simbologias. Este gênero expressa-se numa perspectiva diferente da objetividade, sempre mais restrita por não considerar os aspectos imagéticos e simbólicos da palavra e das situações. Aqui nem sempre o elemento A é A, ou seja, por recursos alegóricos podemos dizer A para apresentar B, reforçando a imagem que a expressão sugere.

1.4.2 – A Épica

No gênero épico os termos principais são narração e passado. Ou seja, se no lírico se expressam os estados de alma, as emoções, elementos da subjetividade, aqui, pelo contrário, temos a expressão de uma objetividade que prima pela clareza dos acontecimentos e o encadeamento de ações. O narrador pode ser onisciente dos estados emocionais dos outros personagens, participa das suas ações e lhes dá a palavra para que ajam, porém sempre intermediados pelo seu olhar.

A forma épica sempre narra algo a alguém, pouco se vê da expressão íntima do narrador. A voz épica é uma voz do pretérito, da investigação, da história, de tempos e espaços precisos e de pessoas que deixaram marcas nesses espaços em algum tempo determinado.

A narração é marcada pelo distanciamento do narrador frente ao objeto narrado, não há exacerbação do eu neste gênero, mas sim das ações concretas e suas consequências. Aqui encontramos a forma mais pura da oposição sujeito-objeto, não há confusão destas categorias. O narrador não funde seus

sentimentos aos de seus personagens ou nas ações destes, ele deve ser fiel aos acontecimentos, tomando o devido distanciamento.

1.4.3 – A Dramática

A dramática está bem distante dos gêneros acima citados. Do lírico distancia-se por não ter como foco principal o desvelamento das emoções e da subjetividade. Do épico, por outro lado, está distante, pois não tem a intermediação de um narrador para contar as ações e fatos, e elaborar algum tipo de recorte ou análise acerca destas ações. A dramática é a ação.

Composta por uma ação autônoma e presente, a dramática tem sua realização no próprio desenrolar dos fatos e do reconhecimento desses fatos pelas personagens, que estão ao sabor dos acontecimentos. Se na lírica sabemos como tal personagem está se sentindo pelas suas próprias palavras, aqui passamos a conhecer apenas os fatos encadeados desde o início, de tal modo que o segundo contenha elementos do primeiro, o terceiro do segundo e assim consecutivamente. A rede dramática é causal, a cena primeira deve ser muito bem elaborada para que possibilite um desenrolar dos fatos.

A dramática pura é linear e sucessiva, o tempo não dá saltos e nem retrocessos. Qualquer vestígio desses “saltos temporais” nos faria suspeitar da intervenção de um narrador mediando a história.

Outro elemento fundamental da dramática é o diálogo. Neste gênero, a ação é interpolada pela fala das personagens; por meio deles entendemos o que cada um pensa, como se posiciona e toma partido desta ou daquela ideia. A fala aqui é muito mais persuasiva entre as personagens, que desejam se influenciar

mutuamente – o futuro só será aquilo que as personagens fizerem neste presente que se desenrola em ações e peripécias.

1.5 – Intrassubjetividade no Teatro

A inserção mais definida da subjetividade em cena apareceu no século XIX com a obra de August Strindberg (1849-1912), mais precisamente sua peça “Caminho de Damasco” (*apud ROSENFELD, 2008,p.100*) . Nesta, a vida psíquica da personagem principal torna-se conhecida, revelada em cenas-estações. Não há uma obrigatoriedade da unidade, mas sim uma unidade de um ego central que se expõe.

A vida subjetiva passa ser um fundamento para a realização de sua obra. Em entrevista, o dramaturgo chega a afirmar que só é possível conhecer apenas uma vida, a sua própria. Peter Szondi lembra que esta postura de Strindberg será chamada de “dramaturgia do eu”

[...] e definirá por décadas o quadro da literatura dramática. Na obra de Strindberg, o solo em que ela se enraíza é a autobiografia. O que se mostra não apenas nas relações temáticas. Em Strindberg, com seu projeto de literatura do porvir, a própria teoria do “drama subjetivo” parece coincidir com a teoria do romance psicológico (com a história da evolução da alma). [...] Ao dramaturgo da subjetividade importa em primeiro lugar isolar e intensificar seu personagem central, que na maioria das vezes incorpora o próprio autor. A forma dramática, cujo princípio é alcançar sempre de novo o equilíbrio do jogo intersubjetivo, não pode satisfazê-lo sem que ela desabe. (SZONDI, 2003, p.53-55)

Os elementos que constituem uma obra deste caráter já anunciam a não mais pureza dos gêneros, ou seja, ampliou-se a forma de se contar determinada história, ainda mais se considerarmos o advento da Psicanálise em

fins do século XIX e o quanto tal possibilitou uma urgência das revelações inconscientes no teatro.

No mundo limiar das descobertas freudianas, torna-se premente a necessidade de abrir o personagem ao mundo subconsciente, inacessível ao ego diurno de contornos firmes e como que fechado no círculo da sua lucidez clássica (ROSENFELD, *op.cit.*, p.101).

Para se contar uma história que considere os conteúdos inconscientes a teoria dos gêneros, como acima foi afirmado, é superada e marcada, neste caso e em outros, por uma síntese de elementos épicos, líricos e também dramáticos. O próprio Strindberg afirmou que a narração de “Caminho de Damasco” progride em saltos, pois assim são os sonhos. O passado é evocado pela memória involuntária contida nos sonhos, os personagens outros que aparecem na história estão a serviço dessa ficção interna que é o sonho. Aqui está o embrião da evocação da manifestação cênica do passado, com um viés épico – como se encontrará futuramente em Arthur Miller e Nelson Rodrigues. Ibsen já trouxera a importância do pretérito das personagens, contudo dissolvido nos diálogos e na ação.

Outro elemento que define este hibridismo dos gêneros em face da expressão intrassubjetiva é o caráter monológico das projeções cênicas do passado. Temos aqui o “lírico-épico, lírico, por ser expressão de estados íntimos; épico por se distenderem através do tempo; ademais, o lírico, na estrutura da peça teatral, tem sempre cunho retardante, épico” (ROSENFELD, *op.cit.*, p.105-106).

Há de se ressaltar que a expressão intrassubjetiva toma grande força no início do século XX, no contexto de movimentos artísticos como o surrealismo, dadaísmo, futurismo e principalmente o expressionismo. Este último erigido a

partir de crítica contundente à sociedade industrial e seu caráter esmagador da individualidade numa vida vazia e cada vez mais circunscrita no movimento-tempo da máquina.

O expressionismo, enquanto movimento artístico e literário, “exaltava a subjetividade e o vitalismo e favorecia a abstração, a distorção, e o excesso lírico sobre a mimese e a beleza formal” (CARLSON, 1997, p.335). A subjetividade passa a ser reconhecida como um mundo - supera-se as impressões do mundo objetivo, para se expressar o mundo dentro-de-si.

Os segredos da alma são dados a conhecer,

[...] as rapsódias psicológicas de Nietzsche ajudaram a orientar nessa direção os jovens alemães do novo século, e no drama, tanto Frank Wedekind como Carl Sternheim foram importantes, precursores, mas provavelmente a maior influência isolada foram as últimas peças de Strindberg, amplamente lidas e encenadas na Alemanha durante os anos de formação do expressionismo. (id.,ibid.,p.339)

Neste contexto artístico, portanto, a subjetividade está radicalmente colocada como temática principal. Se no impressionismo chegou-se ao seu conhecimento enquanto espelhava o mundo objetivo, aqui ela vem se apresentar sem a intermediação de qualquer objetividade.

Tais considerações nos levam a reconhecer no expressionismo seu caráter lírico, por vezes lírico narrativo ou ainda, lírico-épico, estes dois últimos principalmente no teatro. O expressionismo não intencionou apresentar a realidade objetiva e, tampouco, defesas de ideias em um contexto puramente simbólico. Nesta vertente viu-se o esforço anti-ilusionista, ou seja, o teatro se confessa teatro. Se for imitação da realidade e da vida, isto pode ser posto como disfarce, símbolo, criação, invenção. A montagem expressionista não se refere a um indivíduo e sua vida, mas sim a evocação de elementos universais que tendem a dar liberdade ao grito-drama, no dizer de Peter Gay

(os expressionistas) anunciavam a insopitável necessidade do Novo Homem e profetizavam sua chegada a uma cultura que parecia despida de qualquer ideal e apenas parcamente suprida de expectativas realistas [...] eles deviam gritar com todas as forças de suas vozes, por assim dizer, para pisotear as regras venerandas que comandavam a moderação diante da discórdia interior, a qual parecia ser a sina de todos os indivíduos modernos. (GAY, 2009, P.342-48)

Com o exposto entende-se que, a partir do advento da modernidade e dos ditames da vida na sociedade industrial, as formas de expressão artísticas também viveram uma inegável revolução. As diferentes maneiras de se considerar a obra de arte, da manifestação mais concreta e realista até aquela mais abstrata e subjetiva, tivemos a revisão da necessidade de expressão e das temáticas desta expressão. Uma delas que ganhou grande monta foi a da subjetividade, ou no termo cunhado de Peter Szondi: a intrassubjetividade.

A Lírica tradicional tinha sido até o limiar do século XX a referência literária e teatral para a expressão da subjetividade. Contudo, não se pode negar que os avanços em estudos psicológicos e psicanalíticos abriram campos de pesquisa sobre o inconsciente. Por outro lado, “a discórdia interior” - causada pela dificuldade de adequação à normatização imposta pelo capitalismo industrial - em sua urgência de manifestação, descobriu na arte expressionista sua expressividade.

Neste campo é que associamos a anamnese e a associação livre ao lírico, ao lírico-épico e às manifestações expressionistas. Deste modo, para continuarmos nosso estudo apresentamos no próximo capítulo as características destas duas formas específicas de reminiscências. O quadro teórico a seguir é fundamento para a aproximação da peça “As Folhas do Cedro” no âmbito das dramaturgias do eu e da investigação intrassubjetiva.

2 - Fundamentação teórica: - Anamnese e Associação Livre (concepções de Freud) e outras estruturas da dramaturgia do eu.

O capítulo em questão tem como enfoque a definição destes dois conceitos que fundamentam nossa apreensão na cena contemporânea, enquanto estruturas dramáticas: Anamnese e a Associação livre. Isso é desejável uma vez que este estudo centra-se numa dramaturgia que tenha, como fio condutor da ação dramática, reminiscências e lembranças. Partimos da hipótese de que tais categorias, muito relacionadas aos padrões da psicanálise, estejam presentes nas estruturas de dramaturgias que, por meio de rememorações e reminiscências, investiguem a vida pregressa das personagens e nesse passado busquem respostas para a situação presente.

Nuestra memoria no es un simple mapa orientador, o un archivo de conocimientos al que acudimos cuando necesitamos una información, como el banco de datos de un ordenador. Es algo más, ya que es activa en si misma, y caracteriza al sujeto en su relación con el mundo y consigo mismo. [...] Traemos unas cosas a la memoria y olvidamos o reprimimos otras, según nuestras circunstancias, tanto del momento en que se almacenaron como del presente, mediante la intervención de la personalidad del sujeto en el acto de recordar. Hay tendencia a olvidar y modificar los sucesos que resultan menos halagadores para la idea que tenemos de nuestro yo. (SANTOS, 1998, p.53)

Superando a tendência que temos de esquecer os eventos menos edificantes de nossa vida e de não macular a ideia que temos de nós mesmos, o rememorar é uma condição *sine qua non* para a existência. O presente só poderá continuar se a opacidade do olhar da personagem for se esvaindo e clarificando a partir da reconstituição de sua história.

Entende-se, igualmente, que tais estruturas estão relacionadas a formas dramatúrgicas que se fundamentam numa expressividade do eu e de sua intimidade, a saber: o monólogo interior e o épico íntimo, que aqui também serão apresentados e relacionados ao esforço de rememoração da personagem.

2.1 - Anamnese

O termo “Anamnese” teve várias acepções ao longo da história. Etimologicamente sua origem é grega, utilizado para definir a ação de recordar. Podemos entendê-lo, então, como reminiscência. Para a filosofia platônica, com a rememoração gradativa o filósofo redescobre dentro de si as verdades essenciais e latentes que remontam a um tempo anterior ao de sua existência empírica. De forma mais completa encontramos no Dicionário de Filosofia de Nicolas Abbagnano que: o mito da Anamnese é exposto por Platão em Menon [...] [mito] segundo o qual a alma é imortal e, portanto, nasce e renasce muitas vezes, de tal modo que viu tudo neste mundo e noutro, pelo que pode, em certas ocasiões, recordar o que sabia antes.

E como toda a natureza é congênere e a alma apreendeu tudo, nada impede que quem se recorde uma só coisa (que é aquilo que se chama de aprender) encontre em si todo o resto, se tiver coragem e não se cansar na busca, já que buscar e aprender não são mais que reminiscência (Men., 80 e -812).

Croce chamou de Anamnese o processo de conhecimento histórico, já que seu sujeito não tem outra coisa a fazer senão recordar ou rememorar aquilo que está nele; e as fontes da história (documentos e ruínas) só tem a função de fazer rememorar. (ABBAGNO, 1998, p.)

Queremos aqui nos concentrar no aspecto de busca e aprendizado do esforço de reminiscência e, igualmente, nas fontes históricas – os documentos e as ruínas que nos fazem rememorar e propiciam, neste tocante, a anamnese.

A anamnese é um processo rememorativo que tende trazer à tona o passado. Sendo tal processo de forte caráter subjetivo ou também de caráter social e válido historicamente, no sentido de uma história oral que valide a apreensão de uma consciência histórica e social.

Cabe esclarecer que a anamnese nas psicoterapias é herança do território médico, diz respeito às primeiras sessões psicológicas e médicas quando, claramente, se faz levantamento de informações básicas e de outros diagnósticos da vida da pessoa. Na anamnese, tudo que se relaciona com a “história imaterial”, não interessa diretamente ao médico. Onde, a anamnese revela a história oficial do sujeito.

Quando falamos em anamnese, estamos considerando os aspectos conscientes da vida dos indivíduos, marcas históricas que podem ser evocadas por quem rememora. Seja recordando os elementos da vida particular, vida familiar ou na vida social, o sujeito aciona o passado com um novo colorido juntando peças e “cacos” para dar sentido ao que se quer revelar.

Não podemos esquecer, todavia, de que as lembranças são de representações: noutros termos, o que circula do aparelho psíquico não são acontecimentos [e sim as representações destes]. Nunca, de fato, nos lembraremos da verdade [factual], principalmente, se a fonte documental for apenas a nossa memória e, sua expressão, a nossa fala. A verdade passa a fazer parte da ficcionalização de cada um de nós como autores do passado e, ao

verbalizarmos acerca dele as representações individuais marcam nossa fala, nossas escolhas de reconto, nossas novas percepções.

As percepções do presente associam-se rapidamente ao afloramento do passado, ou seja, a vida presente possibilita reminiscências e lembranças. Lembrar é, em certo sentido, inventar. A memória, assim, é [também] construída. “Começa-se a atribuir à memória uma função decisiva na existência, já que ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações” (BOSI, 2003, p.35).

Os fatos passados, quando transbordam, tomam o espaço das novas percepções. Estamos num terreno com alto grau de instabilidade. A noção de verdade se modificou na passagem do século XIX ao século XX, culminando com a máxima de Lacan: a verdade é da ordem da ficção. Não só a memória não é confiável como expediente que recuperaria o “fato ocorrido”.

A percepção também é enviesada pelo sujeito [e pelo lugar que ele ocupa]. Perceber é quase também construir. Ou seja, há até na percepção um componente de ficção. O desejo atravessa a percepção distorcendo os objetos do mundo – que serão sempre versões do sujeito, traduções possíveis do mundo, recriações... A história e as marcas de cada sujeito também “obrigam” que as percepções se deem de um modo peculiar, individual, muito distante de qualquer objetividade.

A memória é uma força subjetiva profunda, ativa e latente. Até o processo de anamnese, intencional ou não, pode mapear o que foi ocultado, mostrando o lado subjetivo das coisas, como diria Bergson em seu livro “Matéria e Memória” (BERGSON, 1959, p. 183 apud BOSI, 2003, p.36).

Fica claro que, também para Bergson, as lembranças e a percepção estão em franca e contínua relação, comunicando vivências e experiências, juízos e valores, comparações e análises que se fundamentam neste fluxo percepção-memória. Há, ainda, de se afirmar que a lembrança evocada recebe um chamado do presente. É a presentificação de uma percepção que sustenta a reminiscência; o fato é efêmero, basta ter acontecido para ser uma lembrança.

Acima falamos do caráter subjetivo ou histórico social da anamnese. Em Bergson (op.cit., p. 293 apud BOSI, op.cit., p.39) encontramos definições que iluminam esta afirmação. Temos em seus estudos dois termos: *vita contemplativa* e *vita activa* que podem nos auxiliar a entender melhor os mecanismos da memória relativos à vida íntima. Em seu entender há uma memória-hábito, exclusivamente mecânica e justificada por esquemas comportamentais guardados pelo corpo. “De outro lado, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituíram autênticas ressurreições do passado” (BOSI, *ibid.*, p.39).

As duas dimensões de memória conflitam entre si, pois a vida psicológica não se adéqua aos mecanismos do trabalho social e pouco pode devaneiar e fluir, sendo que tais ações ficam relegadas ao devaneio e ao sonho que, por sua vez, também resiste ao enquadramento dos hábitos e regras, tão característicos da vida social. Só haverá o sonho e devaneio quando o indivíduo, enfronhado na vida social, relaxa, vencido pelo cansaço e pelo sono.

Estamos todos presos a estas duas alternativas ou à memória-hábito, relacionada à *vita activa*, ou à memória-sonho que, por sua vez, relaciona-se com as características da vida contemplativa – aqui opera, na visão de Bergson, a memória pura, ancorada no sonho e na poesia. Por outra feita, a memória que se

transforma em hábito fica circunscrita a uma percepção pura apenas, ligada às ações iminentes da vida activa e ainda limita e reduz a vida psicológica.

Ora, então temos aqui um problema: na análise de Ecléa Bosi, a percepção pura, calcada nas ações cotidianas, serve-se da vida contemplativa, da memória-sonho, ou ainda da memória-pura. Tal espoliação existente entre memória-hábito e memória-sonho, tende a ser dirimida com os jogos de fantasia e com o trabalho da imaginação, que funcionam como portas abertas pelo corpo para extravasar a vida contemplativa.

Neste sentido, a afirmação acima destacada, acerca dos pensamentos platônicos de que “nada impede que quem se recorde uma só coisa (que é aquilo que se chama de aprender) encontre em si todo o resto, se tiver coragem e não se cansar na busca, já que buscar e aprender não são mais que reminiscência”, está ligada ao extravasar da vida contemplativa que, por sua vez, tem como veículos de garantia de existência: o sonho e mais do que ele, a narração deste sonho pelo sonhador, ou um rememorar associativo que passeia pelo passado retirando camadas e camadas de lembranças que guardam ou apagam tantas outras lembranças.

A reminiscência leva não só a aprender, mas apreender algo de nós que ficou para trás, e que muito importa no presente. Ainda ressaltamos da mesma citação encontrada em Abaggnò a afirmação de Croce de que a Anamnese é um processo de conhecimento histórico, e as fontes da história, os documentos e ruínas - só tem a função de fazer rememorar. A nosso ver, a anamnese histórica necessita dessas marcas históricas da vida individual e social, desses acontecimentos objetivos que posicionam os sujeitos temporal e geograficamente.

Não nos esqueçamos, porém, das ruínas íntimas, daquilo que ficou submerso e que vai, no decorrer da vida, se fazendo mostrar, aos poucos, lentamente.

A história imaterial de nós todos tem voz apenas numa anamnese associativa, Filha do sonho e do devaneio, Filha dos não-ditos e dos silêncios, cujo processo irmana-se com a associação livre libertando-se das resistências e recalques. A fala da anamnese e a fala da livre associação são investimentos que fazemos nos vestígios da alma.

2.2 – Associação Livre

A anamnese utiliza o pensar e a reflexão para ser enunciada, inicialmente fruto de uma memória consciente que pode se embrenhar por caminhos associativos revelando as marcas deixadas por documentos e ruínas da intimidade. Contudo, não é propriamente um termo psicanalítico, pois que para iluminar a alma, desde seus primeiros estudos, Freud lançou mão de método oposto ao da anamnese, chamado de Associação Livre, inaugurador da psicanálise.

A associação livre, numa instância mais profunda, pode ser entendida como uma auto-observação sem interferência do sujeito, sem atividade crítica, de qualquer ordem. Seria uma posição pré-reflexiva, pois a crítica e o pensar acabam por suprimir fenômenos que nem chegam a ser percebidos pela consciência.

A associação livre permite driblar a censura, de modo a por em marcha “ideias involuntárias”, que se apresentam por sua livre e espontânea vontade.

Tais ideias, segundo Freud, transformam-se em imagens visuais e acústicas ao adormecer. O intento do analista/investigador, que coloca o paciente nesta posição, é claro e metapsicologicamente fundamentado:

“Se se puder fazer remontar uma ideia [...] aos elementos da vida mental do paciente da qual se tenha originado, ela, simultaneamente, se desfaz e o paciente fica liberado. O trabalho é o de caminhar no sentido inverso da formação dos sintomas. Caminhando regressivamente busca-se os elementos primitivos presentes na origem da neurose”. (ZLOTNIC, 2000, P.175-79).

A associação livre pode ser definida como a fala que cura. Seria um abandonar-se ao fluxo e à criação dessas imagens visuais e acústicas. *Talking cure* foi o termo cunhado por Freud, a partir da denominação dada por Anna O. (paciente de Breuer e de Freud) para caracterizar esse processo de tratamento a que havia sido exposta.

Este processo define-se como cerne da psicanálise, na medida em que esta se propõe como um método que interdita o olhar, para posicionar em seu centro a fala do sujeito. As palavras, diz Freud, tornam-se quase substitutas das ações: por meio delas, associadas livremente, é que se pode chegar ao recalçado e, através da recordação, libertar-se desse material reprimido.

A *talking cure* torna acessível ao analista os conteúdos latentes (não manifestos, não evidentes, nem óbvios) dos sonhos e das fantasias dos analisandos. Para Freud, o sonho em seu relato verbal mostra-se como um drama imagético e um certo caminho para se analisar e conhecer o inconsciente.

A fantasia, por outro lado, é o núcleo que organiza a subjetividade. “É a fantasia, cena imaginada, porém central para a constituição daquele sujeito, que o abala, mais do que a situação vivida. Não importa, a rigor, se a fala do analisando trata de uma recordação ou de uma fantasia: ela trata, tal é a aposta do

psicanalista, do que o marca e perturba, do que o atrai ou repulsa, do que o põe em questão e faz sofrer” (RIVERA, 2008, p. 17). O que se percebe é que a *talking cure* que está ligada diretamente à associação livre, dá a conhecer a dor do sujeito, sendo este o ponto agudo que interessa ao processo psicanalítico.

E isto ocorre porque, a associação livre conduz espontaneamente o sujeito de encontro ao material reprimido, que atrai a sua atenção e o seu interesse (libido, em latim). “Distraidamente”, o sujeito se aproxima das representações muito investidas de energia, numa linguagem do registro econômico do psiquismo.

Recorrendo à História da Psicanálise, entendemos as diferentes fases das pesquisas freudianas – e de seus colaboradores, sobretudo de Breuer, para dar conta das conexões causais entre trauma do passado e sintoma do presente.

Numa etapa anterior à psicanálise, Freud se utilizava da hipnose enquanto método de investigação. Apoiado na teoria da sedução, buscava uma cena traumática, sexual, infantil e inconsciente, repousando na origem da histeria. Nesse edifício teórico, exposto no texto “Estudos sobre a histeria”, de 1895, escrito juntamente com Breuer, há um adulto perverso na raiz da neurose.

Através do método catártico, Freud busca revelar o fato traumático esquecido (e sempre lembrado, através de uma ação sintomática e não de uma recordação). A catarse seria a reação ao trauma – que não se deu por ocasião do acontecimento do passado. a cena recalçada, ao ser ab-reagida, liberaria a paciente de seus sintomas.

O método catártico é anterior à psicanálise. Todavia ela já está germinando nesse processo terapêutico de “pressão”: o hipnotizador pressiona a paciente a lembrar-se, a aproximar-se de uma cena suposta, a ultrapassar e vencer as

resistências. Esse tratamento tem lugar importante na psicanálise como seu precursor, mas não podemos confundi-lo com ela mesma.

Vale afirmar que apesar de suas novas descobertas Freud nunca eliminou esses processos terapêuticos iniciais da história da psicanálise. Pelo contrário, sempre os validou como fases importantes de seu trabalho e do próprio tratamento psicanalítico. A pesquisa e o tratamento sempre vieram conjuminados, tanto no período da hipnose, quanto no da psicanálise propriamente dita.

Da hipnose à associação livre, a intervenção do terapeuta desaparece concretamente, ficando em seu lugar o poder da palavra. O lugar do psicanalista passa a ser um lugar de linguagem. Da hipnose à associação livre, a noção de verdade sofre um duro golpe. “Minha histérica mente”, diz Freud, atônito, em 1897. Seu salto genial está em afirmar a mentira da histérica como um fato psíquico! Não é necessário que ele tenha ocorrido “realmente”. Analistas não são detetives e o trabalho passa a se dar no território da fantasia.

A palavra está na base do tratamento psicanalítico; abstendo-se de agir, o terapeuta tende a confiar na possibilidade dela penetrar, agir e operar, equivalendo inicialmente a uma ação motora, vindo até a superá-la, nos caminhos abertos da descarga emocional. Como se, através da palavra, o analista tocasse fisicamente o analisando...

A palavra desmancha as imobilidades. A linguagem veicula uma recordação que se torna conteúdo a extravasar na fala. A sucessão associativa de palavras constrói um cenário, no qual o falante não se reconhece ou passa a ser conhecer de outra maneira. Traído muitas vezes por lembranças que maquilam o cerne do problema que o leva a falar, o falante na livre associação passa a ter acesso à verdade encoberta, àquilo que se constitui para ele como verdade.

A escuta do psicanalista pauta-se pela atenção flutuante, para que possa ser ouvido não o superficial, mas o conteúdo por este escondido. A Outra Cena é Filha da escuridão, dos recônditos da alma, dos espaços obscuros, e sua porta de saída desta geografia é justamente a fala instaurada numa zona alterada da consciência, mas que veicula a verdade. “Distração” é a posição tanto do analisando, quanto do analista.

Nos moldes dos processos oníricos, o conteúdo latente da Outra Cena se contrapõe ao conteúdo manifesto – como afirma Freud, no início do Capítulo VI de a Interpretação dos Sonhos:

Todas as tentativas até hoje feitas de solucionar o problema dos sonhos têm lidado diretamente com seu conteúdo manifesto, tal como se apresenta em nossa memória. Todas essas tentativas esforçaram-se para chegar a uma interpretação dos sonhos a partir de seu conteúdo manifesto, ou por formar um juízo quanto à natureza deles com base nesse mesmo conteúdo manifesto. Somos os únicos a levar algo mais em conta. Introduzimos uma nova classe de material psíquico entre o conteúdo manifesto dos sonhos e as conclusões de nossa investigação: a saber, seu conteúdo latente, ou os “pensamentos do sonho”, obtidos por meio de nosso método. É desses **pensamentos do sonho**, e não do conteúdo manifesto de um sonho, que depreendemos seu sentido. Estamos, portanto, diante de uma nova tarefa que não tinha existência prévia, ou seja, a tarefa de investigar as relações entre o conteúdo manifesto dos sonhos e os pensamentos oníricos latentes, e de desvendar os processos pelos quais estes últimos se transformam naqueles. (FREUD, 2010, p.159, grifo nosso)

Entender melhor os “pensamentos dos sonhos” e a possibilidade de relacionar tal fenômeno à fala livre associativa de determinadas personagens, nos leva à leitura de duas obras de Freud que dão conta da origem do termo “associação livre” (que temos utilizado). “O Sonho de Irma” (O Método de Interpretar Sonhos: uma análise de um sonho modelo) de 1900 e o “Recomendações aos Médicos que Exercem Psicanálise”, escrito em 1912.

Segundo o psicanalista Sergio Zlotnic, em sua tese de doutorado “Um estudo sobre a técnica na psicanálise freudiana: contribuições à metapsicologia da atenção flutuante”, USP, 2002, esses dois escritos freudianos referem-se a atitudes: a atitude do paciente – a associação livre e a atitude do analista- a atenção flutuante.

2.2.1 – Estudo acerca do texto “Análise de Um Sonho Modelo”

Inicialmente enfatizamos neste texto a advertência feita por Freud da necessidade de se abandonar a função crítica para se chegar a surpreender-se no processo psicanalítico. Que se possa descobrir algo até então desconhecido do sujeito! Desta maneira, o paciente permite que surjam pensamentos involuntários, num processo equivalente ao de adormecer. Suspendendo a função crítica, cria-se de fato uma situação pode ser associada ao estado que precede o sono – ou até mesmo ao estado da hipnose. Freud assim descreve esse processo: “[...] ao adormecermos, surgem representações involuntárias, graças ao relaxamento de certa atividade deliberada a que permitimos influenciar o curso de nossas representações enquanto estamos acordados. [...] À medida que emergem, as representações involuntárias transformam-se em imagens visuais e acústicas”.

Este contexto propicia a experiência de que os sonhos possam ser interpretados – o que de fato o autor quer demonstrar neste texto - assim como estados de ideias patológicas. A defesa do valor analítico destas representações involuntárias coloca em destaque seu método de interpretação dos sonhos, que nada tem a ver com aqueles citados em muitas obras de ficção, nos quais o

critério de interpretação é análogo a símbolos consagrados, fundamentados em simples substituição. Outro modelo de interpretação é o da decifração,

pois trata os sonhos como uma espécie de criptografia em que cada signo pode ser traduzido por outro signo de significado conhecido, de acordo com o código fixo [...]. A essência do método de decifração reside, contudo, no fato de o trabalho de interpretação não ser aplicado ao sonho como um todo, mas a cada parcela independente do conteúdo do sonho, como se o sonho fosse um conglomerado geológico em que cada fragmento de rocha exigisse uma análise isolada (id., *ibid.*, p. 296-97).

Obviamente que tais métodos populares de interpretação dos sonhos nada têm a ver com a disposição científica de Freud. Ambos apresentam limites claros. O primeiro, “o método simbólico é impossível de formular em linhas gerais”; e o segundo, o de decifração, pode ocorrer que seus códigos fixos não sejam muito confiáveis. Freud concorda que esta sabedoria popular pode estar perto da verdade, pois os sonhos reservam sentidos ocultos e podem ser interpretados.

O caminho de interpretação adotado por Freud está ligado àquele proposto por Scherner, citado no mesmo texto, que entende que a interpretação dos sonhos implica a atribuição de sentidos a eles. Esta substituição funciona como um ajuste do conjunto de nossos atos mentais, ligados por elos que tornam todas as partes deste mesmo conjunto válidas e importantes. Seu conhecimento desse método foi obtido por meio de um franco objetivo terapêutico em descobrir certas estruturas psicopatológicas.

O afã em descobrir e estudar tais estruturas partiu do conhecimento que obteve com as comunicações científicas de seu colega Josef Breuer que tomava aquelas estruturas como sintomas patológicos e que sua solução se dava no mesmo momento de sua decomposição (ou análise) – fato que, particularmente

associamos aos monólogos de personagens que, no clímax de sua explanação ou narrativa, chegam à depuração daquilo mesmo que os motivou a falar.

A trilha demarcada por Breuer permitiu a Freud considerar possível acessar as representações patológicas dos pacientes e dar a conhecer os elementos da vida mental de onde tais representações se originaram: desarticuladas e reveladas as representações, o paciente estaria livre delas.

Esses estudos psicanalíticos resultaram em Freud se deparar com a interpretação dos sonhos. Seus pacientes assumiam o compromisso de lhe comunicar todas as ideias ou pensamentos que lhes ocorressem em relação a um assunto específico; entre outras coisas, narravam-lhe seus sonhos e, assim, ensinaram-lhe que o sonho pode ser inserido na cadeia psíquica a ser retrospectivamente rastreada na memória a partir de uma ideia patológica.

A atitude do paciente, seja na investigação dos sintomas ou dos sonhos, deve, portanto, ser aquela que elimina toda e qualquer crítica que possa, de algum modo, filtrar os pensamentos que lhe ocorrem quando no período de auto-observação. Numa palavra, trata-se de uma posição pré-reflexiva.

Aceitar o que a percepção lhe traz à mente é fundamental para dar conta deste material precioso que, desta forma emerge, vinda supostamente do inconsciente, enquanto um derivado do recalcado – uma vez que o recalcado, ele mesmo, é inacessível, a não ser por seus efeitos.

Dizemos-lhe, portanto, que o êxito da psicanálise depende de ele notar e relatar o que quer que lhe venha à cabeça, e de não cair no erro, por exemplo, de suprimir uma ideia por parecer-lhe sem importância ou irrelevante, ou por lhe parecer destituída de sentido. Ele deve adotar uma atitude inteiramente imparcial perante o que lhe ocorrer, pois é precisamente sua atitude crítica que é responsável por ele não conseguir, no curso habitual das

coisas, chegar ao desejado deslindamento de seu sonho, ou de sua ideia obsessiva, ou seja, lá o que for.

Tenho observado, em meu trabalho psicanalítico, que todo o estado de espírito de um homem que esteja refletindo é inteiramente diferente do de um homem que esteja observando seus próprios processos psíquicos. Na reflexão, há em funcionamento uma atividade psíquica a mais do que na mais atenta auto-observação, e isso é demonstrado, entre outras coisas, pelos olhares tensos e o cenho franzido da pessoa que esteja acompanhando suas reflexões, em contraste com a expressão repousada de um auto-observador. Em ambos os casos, a atenção deve ser concentrada, mas o homem que está refletindo exerce também sua faculdade crítica; isso o leva a rejeitar algumas das ideias que lhe ocorrem após percebê-las, a interromper outras abruptamente, sem seguir os fluxos de pensamento que elas lhe desvendariam, e a se comportar de tal forma em relação a mais outras que elas nunca chegam a se tornar conscientes e, por conseguinte, são suprimidas antes de serem percebidas. O auto-observador, por outro lado, só precisa dar-se ao trabalho de suprimir sua faculdade crítica. Se tiver êxito nisso, virão a sua consciência inúmeras ideias que, de outro modo, ele jamais conseguiria captar. O material inédito assim obtido para sua autopercepção possibilita interpretar tanto suas ideias patológicas como suas estruturas oníricas". (FREUD, op.cit., p. 298)

Na auto-observação, suprimindo a faculdade crítica, amplia-se as possibilidades da atenção encontrar sentidos e verdades. Freud cita Schiller: a criatividade está ali onde a razão relaxou a sua vigilância.

Ainda nas indicações acerca da interpretação dos sonhos, ele afirma que o sonho deve ser tomado pelos detalhes, pelas partes e não como um todo único e em bloco. Fracionar o sonho permite ao analista acessar o "pensamento de fundo" da parte relatada pelo paciente. O relato de um sonho, a nosso ver, deve ser episódico, perscrutando suas "cenas" separadamente, buscando a profundidade contida em cada um destes frames. Entretanto, seu método de interpretação dos sonhos de modo algum se acomoda num código fixo para analisar tais frações do sonho, pois para Freud "o mesmo fragmento de um conteúdo pode ocultar um sentido diferente quando ocorre em várias pessoas ou em vários contextos".

2.2.2 – Estudo acerca das “Recomendações aos Psicoterapeutas que Exercem A Psicanálise”

Neste artigo, Freud apresenta as regras técnicas para os psicoterapeutas que exercem a psicanálise. O objetivo é facilitar o processo de descobertas, a partir da experiência de Freud.

As recomendações são específicas aos psicoterapeutas. Nosso interesse neste estudo é destacar a atitude de atenção móvel (ou flutuante) descrita por Freud. Notamos ser necessária tal abertura uma vez que a atenção flutuante é, por assim dizer, o outro lado da associação livre. A primeira a atitude do psicoterapeuta; a segunda, a atitude do paciente. Ambas igualmente são fundamentais em uma postura que libera os sujeitos da censura da crítica, deixando assim que a verdade se dê a ver. O filtro da crítica deixa retido aquilo que tem mais importância. A tal ponto que Freud chama a associação livre de “regra fundamental da psicanálise”.

O texto de 1912 é constituído de nove itens que compõem as regras que orientam a atitude dos psicoterapeutas. Para fundamentar este trabalho, destacaremos os pontos do pensamento freudiano acerca da atenção flutuante que mais se aproximam do que queremos demonstrar.

Inicialmente é apresentada a aparente dificuldade do psicoterapeuta em acompanhar o paciente por um longo tempo e se preocupar em registrar o tratamento. A técnica indicada ao analista é muito semelhante àquela que se utiliza para o paciente, ou seja, consiste em manter a atenção suspensa em relação a tudo o que é falado pelo paciente.

A atenção deliberada promove uma seleção consciente, mas que negligencia o que de fato importa. “O que se escuta, na maioria, são coisas cujo significado só é identificado posteriormente”. Logo, o analista deve pautar-se pela memória inconsciente e abandonar influências conscientes de atenção. Não deve se preocupar com anotações e se lembrará de tudo o que lhe foi dito, logo que algum detalhe que o paciente relatar conectar-se com outro fato que se acende na memória do analista, tomando a forma de uma configuração com um sentido até então ignorado.

Aqueles elementos do material que já formam um texto coerente ficarão à disposição do psicoterapeuta; o resto, ainda desconexo e em desordem caótica, parece, a princípio, estar submerso, mas vem rapidamente à lembrança assim que o paciente traz à baila algo de novo, a que se pode relacionar e pelo qual pode ser continuado (Freud, *idem*).

Freud desaconselha registros integrais das falas dos pacientes – fato que considera constrangedor no decorrer das sessões analíticas. A atividade mental do analista deve estar totalmente à disposição da interpretação do que ouve. Pode-se contar com a própria memória voluntária no final da sessão ou do dia de trabalho para anotar o que foi relevante na fala do paciente.

Percebe-se o objetivo de Freud em desenvolver a contrapartida da regra fundamental da psicanálise, instaurando a mesma postura proposta aos pacientes e a recomendando também aos psicoterapeutas.

Assim como o paciente deve relatar tudo o que sua auto-observação possa detectar, e impedir todas as objeções lógicas e afetivas que procuram induzi-lo a fazer uma seleção dentre elas, também o médico deve colocar-se na mesma posição, sem substituir sua própria censura pela seleção de que o paciente abriu mão. Para melhor formulá-lo: ele deve voltar seu próprio

inconsciente, como um órgão receptor, na direção do inconsciente transmissor do paciente.

Aqui, a palavra *inconsciente* é utilizada em seu sentido *descritivo*. Tratam-se de operações relativas ao pré-consciente (movimentos de pensamento ainda nebulosos, devaneios sem contorno nítido, formações, à moda onírica, nas quais o sentido ainda não se deu), pois o *Inconsciente*, ele mesmo, enquanto uma tópica estrangeira, enquanto instância do psiquismo, é em todo caso inacessível, constituindo algo que, como já dissemos, não se deixa conhecer (a não ser por seus efeitos e derivados. Freud também emprega o termo inconsciente nesse mesmo sentido descritivo em algumas passagens, por exemplo, ao recomendar que o analista se abandona à sua *memória inconsciente*. É nesse sentido que o analista deve ajustar-se ao paciente como um receptor telefônico se ajusta ao microfone transmissor, diz Freud numa imagem. Assim como o receptor transforma de novo em ondas sonoras as oscilações elétricas na linha telefônica, que foram criadas por ondas sonoras, da mesma maneira o inconsciente do médico é capaz, a partir dos derivados do inconsciente que lhe são comunicados, de reconstruir esse inconsciente, que determinou as associações livres do paciente (FREUD, Recomendações aos médicos que exercem psicanálise, p. 89).

Esta atitude leva o psicoterapeuta a evitar, tanto quanto possível, as suas próprias resistências. Assim, conservando essa atitude pré-reflexiva, desarmado, distraído, vulnerável, há cautela do analista, que procura não ocultar o que está lhe sendo revelado no encontro. Assim o analista busca vencer as suas próprias resistências.

Outras recomendações interessantes que Freud destaca têm a ver com conter o desejo de curar! Furor curandis! O analista deve manter o campo limpo de pressões. Os progressos numa análise se dão na medida em que o analista consegue não preocupar-se com o desfecho do processo. Zelador de um campo limpo e silencioso, o analista se deita abandonando-se a sua atenção flutuante, assim como espera que o analisando se entregue à associação livre.

Os pontos destacados, acerca das recomendações aos psicoterapeutas, foram aqueles que, em nosso entender, atendem ao objetivo desta pesquisa de reconhecer traços dessas atitudes, pilares da psicanálise e do processo analítico.

Na associação livre e na atenção flutuante, encontramos a motivação das personagens, parte deste processo investigativo: a busca do sentido perdido ou da ressignificação do sentido.

Apresentamos, no que segue, a base conceitual que apresenta formas específicas de se retratar uma história da intimidade, inaugurada inicialmente pela literatura moderna e, posteriormente, vindo a compor específica dramaturgia, preocupada na reorientação do homem que perdeu o sentido de si mesmo.

2.3 - Dramaturgias do Eu

A conjuntura da personagem seja na literatura ou na dramaturgia contemporânea traz aspectos da vida experienciados pelo homem atual. Pode-se associar a afirmação acima à ideia de um homem desbussulado (FORBES) que vaga perdido em busca daquilo que lhe falta, mas ele mesmo não reconhece. O mundo contemporâneo parece não oferecer muitas saídas e a inevitável estandardização da vida o torna solitário em meio a uma multidão.

Desde o princípio do século XX, os efeitos de uma sociedade industrial vêm sendo revelados e discutidos. Cada vez mais o mundo interior e as dificuldades em lidar com tais ditames sócio-econômicos vêm sendo abordados por vários campos de expressão artística.

A descoberta do acesso ao inconsciente pela Psicanálise promoveu uma arte que podia também acessar este mundo interior, buscando liberdade através do pensamento e, principalmente, pela fala íntima e investigativa. Justamente no expressionismo, tais características foram sentidas com maior pujança,

demarcando as geografias da alma como um terreno fértil para ser desvelado também pela arte.

Ao externalizar num fluxo de consciência a intimidade da personagem, esta passa a ser conhecida, muitas vezes, de forma caótica e com pensamentos incompletos. A interioridade se expressa na ficção por fragmentos de lembranças. Assistiu-se à passagem de uma narrativa sequenciada por bem definidos: começo, meio e fim - para histórias marcadas por uma memória feita aos pedaços e autoinvestigativa. Passamos a ter um excesso de subjetividade e o recolhimento do personagem em seu mundo particular.

Ganhando literariamente maior espaço o fluxo de consciência, assistimos, igualmente, a uma queda no volume de ações do herói/personagem. O que nesse estilo de obra devia ser exposto, não seriam suas ações frente ao mundo, frente à sociedade, mas sim frente a si mesmo, e à sua intimidade. Utilizando uma expressão do psicanalista Sérgio Zlotnic: uma catarata ao avesso³.

O fluxo de ações da personagem é substituído pelo fluxo de pensamentos. Ele se sobressai não por uma ação que, aos moldes de um drama clássico, se desenrola para frente, mas sim por caminhar em direção ao passado, tendo somente aí alguma possibilidade de futuro. São idas e vindas de temporalidades que se alternam sem cronologia.

Enquanto forma poética do fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3), o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes. Em Ibsen o passado domina no lugar de presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e

³ Para que o paciente – ou o analista, ou qualquer sujeito disposto a abandonar-se à catarata ao avesso da qual estamos tratando – se aloje na ‘boa’ posição que facilita o acompanhar de uma ideia, por suas ramificações e cadeias psíquicas, até tão longe quanto possível, é recomendado entregar-se a uma auto-observação sem interferência. Que não haja filtros censurando os pensamentos que se sucedem regressivamente, atraídos pelos reprimidos inconscientes. Com a eliminação da crítica, há um aumento da atenção às percepções psíquicas. Isto requer imparcialidade do sujeito que não rejeita uma ideia como *desprovida de importância ou sentido*. (Zlotnic, p.175-179.2002)

continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intra-subjetivo. Nos dramas de Tchékhov, a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão da intersubjetividade, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou visto através da lente subjetiva de um eu central. Com essa interiorização, o tempo presente e “real” perde o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro. (Peter Szondi, 2003, p.91) (sic)

A substituição do elemento intersubjetivo pelo intrassubjetivo trouxe uma mudança de foco na estrutura dramática, principalmente dos primeiros decênios do século XX: as ações das personagens se dão na medida em que é externado, pelo processo de introspecção, um monólogo interior ou uma “aventura” às avessas, quando o grande tesouro a ser conquistado não está fora e sim nas entranhas da alma desta personagem central que catalisa, por si mesma, as ações.

No entender do filósofo Georg Lukács, esse herói moderno não consegue realizar sua interioridade no mundo, uma vez que sua alma é mais ampla do que a objetividade pode dar ou absorver. Diferente do herói da epopeia clássica, por exemplo, que possuía a alma mais estreita que o mundo e dentro dessa alma não cabia uma problematização interior, pois não havia espaço para a meditação, restando-lhe a práxis, a realização de sua ação em busca de glória como recompensa.

Entende-se que o herói moderno apresenta-se mais consciente de si e do mundo ao seu redor. É nesse espaço de amplitude que surge a abertura para a reflexão, a problematização interior que, por intermédio da razão, torna possível o fluxo de consciência.

Estas duas dimensões de personagens aparecem na análise constante em *A teoria do romance*, de Georg Lukács, numa contraposição entre o herói do

idealismo abstrato ao herói do romantismo da desilusão. Se focarmos na ação de ambos, tem-se um herói de alma estreita com uma intensiva⁴ objetivação no mundo, e, por outro lado, vamos encontrar um herói de alma ampla com uma extensiva⁵ investigação e exposição de sua subjetividade. Este último está inclinado à reflexão devido à amplitude de sua alma e isto o capacita, muitas vezes, para uma habilidade de ver, crítica e amplamente. Todavia, sua ação no mundo torna-se quase impossível.

Esta desilusão tem uma extensão maior do que a exigida pela tragédia. Não é mais uma problemática apenas do destino do herói frente as questões materiais que este deve enfrentar. A solidão, fruto da desilusão com o mundo, toma o lugar da problemática do destino, ela é a versão tormentosa de uma criatura que está condenada, efetivamente ao isolamento, à coisificação.

A dimensão da comunidade não está de todo perdida, mas a distância que se interpõe entre o sujeito isolado e a vida social pode ser cada vez maior e, por isso, o abismo entre indivíduo e realidade pode ser perigoso frente à efemeridade das relações sociais num contexto capitalista.

O novo problema da tragédia moderna está posto: a confiança. Reconhece-se o valor da vida social, por isso fica difícil compreender que a essência não é a mesma para todos. Saber que nem todos vivem de forma igual não garante que o problema da confiança seja resolvido e que seja ela a constituição da vida.

⁴ Intensiva objetivação no mundo – a nosso ver, o termo “intensiva” cabe bem à questão na medida em que remete a ideia de um tempo curto e urgente para que o herói possa com sua habilidade objetivar a ação que lhe é devida.

⁵ Extensiva investigação e exposição de sua subjetividade – o termo “extensiva” dá conta da profundidade necessária para que a subjetividade venha à tona como resultado de uma auto “in-vestigação,” em que um vestígio leve a outro e até chegar ao âmago pretendido pela personagem.

[...] e por isso tem que crer que a multidão humana da vida a seu redor é somente uma tumultuada festa carnavalesca na qual, à primeira palavra da essência, as máscaras têm de cair e irmãos desconhecidos, abraçarem-se mutuamente [...] Tal solidão não é apenas dramática, mas também psicológica, pois não é somente o apriorismo de todas as *dramatis personae*, mas ao mesmo tempo a vivência do homem que se torna herói; e se a psicologia no drama não deve permanecer como matéria-prima não elaborada, o seu único meio de expressão é a lírica da alma (Lukács, 2009, p.44)

Ponderando acerca da afirmação lukacsiana o herói solitário que por motivo ou outro está apartado de seu mundo e nada pode fazer a não ser considerar tais profundidades de seu EU, tem sua essência a ser conhecida e desvelada. A decepção pelo mundo marca esse processo, o enfrentamento de situações que colocam em embate seu íntimo e o real e o encontro de uma equação que possa equilibrá-la é o seu grande objetivo.

Os tormentos da alma inauguram uma epopeia em que a ação e as peripécias, dela decorrentes, se dão numa investida ao repertório íntimo da personagem, uma investida numa anti-ação. Uma epopeia íntima se inaugura, num processo épico negativo, como chegou afirmar Adorno, em seu livro “Notas de Literatura I”, no ensaio *A posição do narrador no romance contemporâneo*.

Para ele, essa épica negativa seria resultado da liberação da subjetividade que se converte em objetivação. Tais romances, validados pelas descobertas da modernidade, apresentam sujeitos que testemunham a liquidação de sua intimidade de uma maneira que esse conteúdo íntimo não mais endosse o mundo que antes estava pleno de sentido. Temos aqui uma ambigüidade, uma vez que esse sujeito apartado do mundo registra historicamente o caminho da queda na barbárie ou a passagem para a concretização de um processo de humanização.

Na narrativa contemporânea vamos encontrar temáticas que abordam campos não facilmente exploráveis, como a densa intimidade da personagem e um consequente processo de introversão. Na visão do frankfurtiano Adorno,

somente desta forma será possível vermos abalado o domínio da coisificação – resultado da dinâmica capitalista. Quanto mais a introspecção for o foco da narrativa, maior será a abertura para questionamentos. Nesta situação, a personagem acessa, ela mesma, sua intimidade, promovendo uma reflexão sobre si mesma e sua situação no mundo.

Uma arte que assim se constitui está entremeada num contexto de mudanças nas características do romance, uma vez que este passou a se deter mais com certo conteúdo que não tinha a possibilidade de ser expresso por meio do relato. O romance havia perdido espaço para a reportagem e para o cinema – primeiras décadas do século XX. Ainda as formas tradicionais de relato não haviam superado uma linguagem que limitava o romance ao realismo e a linguagem discursiva.

A figura de um narrador onisciente cada vez mais é questionada na medida em que se assiste, nesse mesmo período, a desintegração da identidade da experiência e da articulação contínua da vida – que só faziam sentido num relato coeso, dado em uma única visão. O mundo capitalista, que engendra a coisificação e padroniza a vida, também retira o frescor do relato; se antes havia algo de especial a dizer, nesta realidade socioeconômica a mesmice não pode ser conteúdo que valide qualquer relato como algo diferente e inusitado.

O romance psicológico do final do século XIX, também não acessava por completo a intimidade do homem real, dos homens como realmente são. Tais relatos representavam a essência humana dentro de uma dimensão metafísica e por seu caráter conceitual e descartava sua empiria. Por outro lado, essa espécie de relato não conseguiria sobreviver no contexto da reificação capitalista, pois sendo um processo social de vida mais denso e fechado, encobriria cada vez

mais e com mais intensidade qualquer forma de subjetivação – fosse ela concebida metafisicamente ou na relação desta com a realidade.

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2008, p.58) (sic)

A mudança verificada acima nos faz perceber que partimos de um encantamento do mundo e seus enigmas – vivenciando plenamente esta exterioridade, para chegarmos ao desencantamento do mundo coisificado. Voltamos, portanto, aos ditames de obras expressionistas que tanto se empenharam em descrever pedaços do mundo interior, fluxos de consciência “protegidos da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva”. O relato acerca da objetividade é suspenso e mobiliza-se a interioridade do sujeito.

Vale resgatar a afirmação de Adorno na análise que faz da obra de Proust (*op.cit.*) de que o narrador funda um espaço interior o qual puxa o mundo exterior. A esta técnica dá-se o nome de *monologie intérieure*, cuja situação externa fica relativizada frente aos imperativos desses interiores. O monólogo interior é “um para-si ou mesmo um em-si, um falar sem palavras”, um falar com ninguém, a não ser consigo mesmo.

Já para Pavis (2008, Dicionário de Teatro, p. 247-49) o monólogo interior dá-se quando o recitante emite de forma despreocupada - não se limitando pela lógica ou qualquer tipo de censura - os fragmentos de frases que lhe passam

livremente pela cabeça. Justamente o efeito buscado é esta desordem emocional ou cognitiva da consciência. Nesse efeito principal do monólogo interior vemos uma proximidade com a forma da associação livre.

Essa mesma técnica aparece nos romances psicológicos do século XX, porém, associada ao estilo épico tradicional. Segundo Peter Szondi (*op.cit.*, p. 95-96), o narrador ainda está presente fazendo a mediação entre o objeto e o que sabe do objeto. No decorrer das mudanças estilísticas no século XIX para o século XX, houve uma progressiva psicologização do romance, transformando o caráter ainda épico do monólogo interior, ou seja, abandona-se a figura do narrador e cada vez mais passamos a ouvir a voz íntima do herói, num discurso em primeira pessoa, inaugurando, assim a força do solilóquio interno.

É comum nos grandes romancistas dessa época que a velha exigência romanesca do “é assim”, pensada até o limite, desencadeie uma série de proto-imagens históricas, tanto na memória involuntária de Proust, quanto nas parábolas de Kafka e nos criptogramas épicos de Joyce. O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugo da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa. (ADORNO, *op.cit.*, p.62)

Podemos afirmar que o épico negativo presente na forma de um monólogo interior aciona uma associação que deriva de uma linguagem objetiva, mas que funda esta segunda linguagem – linguagem das entrelinhas, do subtexto, que se faz revelar. Linguagem que deteriora por associações essa primeira linguagem objetiva, pois faz com que esta sofra transformações que corrompem sua qualidade original, alienada. O que está em cena é a segunda linguagem que expressa a vida interior da personagem.

Em outros termos, em análise feita por Jean-Pierre Sarrazac (2002, p. 164) “o solilóquio teatral resgata a escrita do cotidiano do equívoco naturalista”. Nesta estrutura que excede as fronteiras da relação intersubjetiva, que recebe várias denominações como monólogo interior, solilóquio, épico negativo, épico íntimo – inclusive o próprio polílogo⁶ – podem ser entendidas como linha de fuga e de renovação na sequência da qual o universo objetivo e o universo subjetivo poderão selar uma aliança.

Para o dramaturgo, a pulsão para o monólogo gera uma ANAMNESE (grifo nosso). Este processo permite ao “sujeito monologante” definir-se como o contrário da personagem das dramaturgias tradicionais, pois se nestas o que ressalta é o frescor da ação presente desenvolvendo-se para um futuro incerto, para aquele é a rememoração – tudo que for ação, está neste conteúdo de memória – que dá conta por meio do passado de um presente que o calcifica e desumaniza.

A presença do monólogo interior no fazer teatral é uma herança romanesca das primeiras cinco décadas do século XX. Esta assimilação não só é aproveitada para a exteriorização do ritmo mental das personagens, mas também para extravasar numa abundância verbal o que estava recalcado. O impedimento de falar explode em um discurso polifônico e associativo, que se torna “estrita compensação a um recalçamento cujas causas são sociais e existenciais” (*id.*, *op.cit.*, p.162)

Desde Beckett até ao escritor alemão Heiner Muller, passando por Marguerite Duras ou pelo autor bávaro Herbert Achternbusch, a personagem monologante que hoje se impõe nos nossos palcos tem a particularidade de falar estando calada. “*Eu sou, confessa uma personagem de Dostoievski, um mestre na arte de falar em silêncio,*

⁶ Cena do monólogo a várias vozes, o personagem monologante não pára de se multiplicar. (SARRAZAC, *op.cit.*, p.163)

durante toda a minha vida, falei estando calado, e vivi, em mim mesmo, tragédias inteiras sem pronunciar uma única palavra”. [retirado de Bakhtine]. O solilóquio das novas dramaturgias sai de um corpo mudo. É, literalmente, transcrito do silêncio. (LUKÁCS, op.cit., p. 26)

O solilóquio, nestes casos, não se restringe ao isolamento, uma vez que há um necessário partilhar do sujeito, que expõe como vê sua existência, relativizando a vida social em um processo que sua intimidade torna patente. A situação vivida no presente fica suspensa para que o íntimo seja revelado.

Diferentemente do que ocorre numa situação dramática clássica, a fala monológica, estruturada aos moldes da anamnese, da associação livre ou numa síntese destas duas formas quebra, por assim dizer, as barreiras do tempo. Presente, passado e futuro desembocam um no outro de forma peculiar, pois a esfera que está em foco é a própria intrassubjetividade.

Por outra feita, devido à expressividade deste conteúdo íntimo - e se considerarmos as análises no campo dos gêneros - teremos que sua forma é muito mais lírica. O que está em jogo é o estado de espírito que se envolve e está envolvido por circunstâncias objetivas e subjetivas. “A lírica é em si linguagem; por esse motivo, no drama lírico a linguagem e a ação não coincidem necessariamente” (SZONDI, 2003, p. 98).

Por isto, fragmentos do passado emergem no presente, o presente requisita o passado para sua possível continuidade. As caracterizações deste eu central e das personagens que lhe circundam são carregadas de sentido pelo próprio sujeito monologante apresentando-se como conteúdo desta linguagem que surge da ficcionalização que transfigura a verdade em mito, porquanto memória é ficção.

Desenrolar a fala que expõe a intimidade é desvelar a linguagem que, na forma lírica, encontra sua possibilidade de exceder-se em conotações, em figurações que podem iluminar pontos obscuros da ficção da alma-palco de cada um de nós, e aqui mais precisamente destas personagens monologantes.

Segundo Jean-Pierre Ryangert (*op.cit*,p.123) , em análise da obra dramaturgica de Sarrazac, as alternâncias de espaço (próximo-distante, subjetivo-objetivo) e de tempo (passado-presente) dependem deste eu central. Neste caso, diz o crítico, Sarrazac se utiliza de certa forma de “anamnésia” em que há uma evocação voluntária do passado, quando a narrativa fica suspensa e deixa para as imagens antigas evocadas o peso das responsabilidades individuais e coletivas.

Numa dramaturgia que assim transcorre, o controle do espaço e do tempo é o motor principal da peça. Tais categorias já fazem parte da ficcionalização, ou seja, a localização e orientação do que é circunscrito pela memória associativa e mais a duração dos eventos são indelevelmente marcadas pela intimidade do evocante. Continua o autor em pertinente análise da dramaturgia de Marguerite Duras:

Na obra de Marguerite Duras a memória ocupa um lugar essencial. Pela evocação de fragmentos do passado os personagens trabalham na reconstituição de acontecimentos vividos outrora. O presente, neutro ou quase, é o lugar dúctil em que se desenrola a **anamnésia**; ele incorpora todas as cores do passado e, se necessário, do futuro, dependendo da simples decisão dos personagens que convocam como querem, mesmo que ao preço da dor, as recordações do passado. (RYNGAERT, *op.cit.*,p.124-6,*grifo nosso*)

Outros dramaturgos também fizeram desta tríade subjetividade-espaço-tempo seu *leitmotiv*. Em texto já citado de Peter Szondi, há a análise de obras que

fazem parte deste conjunto, e se utilizam, de modo geral, do monólogo interior – aqui já apresentado e validado.

Os fundamentos já destacados aparecem de forma muito peculiar na estrutura dramatúrgica e de montagem na peça *“As Folhas de Cedro”*, de Samir Yazbeck – que será analisada no terceiro capítulo desta pesquisa.

Categorias como anamnese e associação livre dão conta de nossa apreensão de certo fenômeno que ocorre na estrutura de dramaturgias que põe a investigar a intimidade da personagem e de como essa expressividade se constitui em texto que preserva a épica de eventos, mas numa inversão de pólos, pois o que se vê é justamente a narração de uma subjetividade que desvela sua história, suas impressões acerca da vida social e da existência.

No aspecto técnico, esse livre associar aparece em forma de monólogo interior, mesmo que haja a presença de mais personagens em cena. Esses personagens apresentam-se em função das lembranças desses sujeitos monologantes. A ação que se desenrola é conduzida pelas lembranças e pelas relações que, por si só, estabelecem com o contexto mais amplo da vida da personagem que se exprime.

A investida no passado é, de fato, o vetor dessa arte que põe a descortinar o que estava recalcado até então. O palco da memória se abre. As coxias, aos poucos, são liberadas e todas as engrenagens de mistérios, fantasias, ficções dão-se a ver possibilitando a cura que, na verdade, é ver novas dimensões para a vida.

A peça teatral *“As Folhas do Cedro”* reúne os elementos que até aqui apresentamos, a começar pela crise do homem moderno: a perda do lastro histórico-regional diante da emigração imposta a vários povos e da consequente

absorção de novos padrões de valores – configurado na personagem Pai. A coragem de derrubar os mitos que alienam nossa visão de mundo configurada nas atitudes da personagem Filha.

O resgate histórico documental faz as vezes da anamnese que torna, nessa dramaturgia, factíveis às inferências da personagem monologante e que confrontam os fragmentos de histórias pessoais com o contexto social da época referida e suas derivações ao longo do tempo.

Já a associação livre se faz presente na busca de uma cena primeira que se revela no fluxo da fala. As rememorações tomam um curso que extrapola o campo da reflexão ou do histórico, abrindo espaço ao onírico revelador de desejos num livre associar de ideias e imagens.

Nesse texto há uma expedição ao fundo da alma para recuperar a imagem mais primitiva, que se faz revelar ao expor o lugar que ocupava na alma daquela da Filha: no centro de uma constelação pulsante que dominou a existência até então.

Em sua obra *La Escritura Dramática* (1999, p.55), José Luís Antonio de Santos nos lembra de sua peça *El álbum familiar* em que a memória involuntária marca a ideia central, uma vez que o protagonista trata de reviver recordações do passado para poder, a partir dessas recordações, organizar sua vida e seu futuro. No campo da psicanálise podemos dizer que essa rememoração atualiza o passado para permitir a instalação do presente, ou seja, o passado deve ficar posteriormente, no passado, para que haja a libertação do presente. Justamente aqui está o cerne do trabalho instigante do dramaturgo brasileiro Samir Yazbeck e que nos colocamos a analisar no próximo capítulo.

3 - Anamnese e Associação Livre em cena

Este capítulo apresenta um estudo de dramaturgia. Vimos até aqui com uma análise acerca de duas temporalidades que marcaram, a nosso ver, mudanças significativas do fazer teatral: modernidade e pós-modernidade – expostas no primeiro capítulo. Essa análise contextualizou o aparecimento de criações artísticas voltadas para o reconhecimento e o desvelamento da intimidade humana - impulsionadas pelos ditames culturais da sociedade industrializada e pelas consequências mais patentes deste *“modus vivendi”*.

Esse contexto de mudanças também deve seu contributo à psicanálise e à investigação da alma a partir da fala livre associativa. Partindo do estudo da anamnese e associação livre, fundamentamo-nos para entender como dramaturgias (monólogo interior, épico íntimo) que apresentam a intimidade das personagens, podem ser aproximadas deste universo psicanalítico – principalmente na forma.

A investigação a seguir cruza esses dois caminhos inicialmente percorridos, um mais amplo de caráter sócio-histórico e outro mais específico aprofundando as categorias de análise. Com esta base conceitual e histórica adentramos ao estudo dramatúrgico propriamente dito, uma vez que o conjunto do que até então foi apresentado nos capítulos anteriores dá instrumentos para a leitura da peça teatral “As Folhas do Cedro” de Samir Yazbek, com vistas a ressaltar nessa obra estruturas dramatúrgicas que se aproximam, em sua forma, da anamnese e da associação Livre, considerando que a ação dramática é

desenvolvida a partir de reminiscências superficiais e profundas da personagem Filha.

Para tanto, o capítulo está dividido em duas partes: na primeira, fazemos uma apresentação de conceitos e metodologia que fundamentaram a coleta de dados e a respectiva análise. Também consta, aqui, a análise das partes da peça, mas sem esquecermos a relação destas com o todo do espetáculo (encenação). A segunda parte aprofunda a leitura da peça “As Folhas do Cedro” à luz dos conceitos anamnese e associação livre.

O que se entende por dramaturgia para a realização deste trabalho? No sentido original e clássico do termo, dramaturgia é a arte da composição de peças de teatro, apresentando-se, também como técnica da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção de uma obra. Todavia, para os fins desta pesquisa, utilizaremos definições que aproximem o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra da realização cênica da peça.

Ao analisar o sentido pós-brechtiano de dramaturgia, Pavis⁷ afirma que nesse período passamos a ter cada vez mais a estrutura ideológica da peça ligada aos seus aspectos formais, condição *sine qua non* para por em relevo todas as possibilidades do texto em determinado contexto de sua leitura, ou seja, ficou explicitado o vínculo entre forma e conteúdo. Portanto, segundo o mesmo autor

A dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula “em relevo”, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento [...]. A dramaturgia consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido (escolhas estéticas e ideológicas) [...] a dramaturgia se

⁷ (Dicionário de Teatro, 2008, p.113-15)

pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, *op.cit.*, p.113)

Então a concepção do termo dramaturgia extrapola o campo puramente textual para entender as imbricações entre o texto dramático e sua realização cênica. Neste tocante, é uma arte que, além de instalar os materiais textuais e cênicos, também realça, numa interpretação particular, os significados mais profundos e complexos do texto. As relações entre fábula e montagem são importantes para reconhecermos as escolhas do dramaturgo e/ou do diretor, ou seja, a disposição de todos os elementos em cena constitui e efetiva o significado da obra.

Para entendermos a importância disso é preciso ressaltar ainda que no século XX, a obra de arte em geral deixou cada vez mais de ser mimética para tornar-se um universo autônomo. Esta situação veio apresentar-se no fazer teatral mais recente, ainda na explicação de Pavis⁸, de modo que, ao interpretar a peça conforme este ou aquele gênero literário, produzem-se fábulas e personagens muito divergentes, de sorte que o “seletor genérico” dá ao texto uma configuração particular a cada vez que é montado.

Todas essas escolhas – do dramaturgo, do diretor, dos atores - permitem situar, se não explicitar, as ambiguidades (estruturais e históricas), os não-ditos (desníveis e indizíveis) e os pontos cegos (dificuldades de leitura que resistem a todas as hipóteses). Deve haver um ajuste entre texto e cena, pondo em destaque a questão de que forma interpretar o texto, possibilitando o impulso cênico que o esclareça para a época e o público.

⁸ *id.*, *ibid.*, p. 182

Considerando a abrangência da dramaturgia, desde o texto até os meios empregados para sua encenação e partindo da afirmação de Pavis de que “estudar a dramaturgia de um espetáculo é descrever a sua fábula ‘em relevo’, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento”, compreendemos a intrínseca unidade entre os recursos textuais, materiais e de encenação.

Tomando esta afirmação como diretriz para esta análise, descreveremos a fábula de “As Folhas do Cedro”, para, então, especificarmos o modo teatral utilizado pelo dramaturgo e diretor Samir Yazbek ao narrar e mostrar um acontecimento dado na intimidade da personagem Filha e como este modo está, a nosso ver, relacionado com o que aqui já expusemos sobre anamnese e associação livre, como formas de expressão específicas do sujeito monologante (a Filha).

3.1 – “As Folhas do Cedro”, de Samir Yazbek – aproximações metodológicas.

O texto teatral, na afirmação de Ryngaert (1996, p.3) é preguiçoso e esburacado. Explica-se, citando Umberto Eco - preguiçoso na medida em que necessita de um esforço do leitor para preencher os espaços do não-dito ou do já-dito que ficou em branco; esburacado – referindo a ideia de texto aberto de Anne Ubersfeld – pois tem mais brechas do que outros textos na relação entre signos não-verbais e verbais.

Todo texto necessita de um trabalho de atualização do leitor, para ocupar, com parcimônia os espaços vazios e para impulsionar o texto e reavivar seus

possíveis sentidos. No caso do texto dramático, afirma o crítico, Ryngaert, esta atualização não se confunde com a encenação, pois que esta é tarefa concreta e datada.

A leitura de um texto teatral e a fruição da encenação desse mesmo texto são duas atividades completamente diferentes, não se pode ingenuamente acreditar que a segunda preenche, por si só, os vazios da primeira. A dramaturgia se põe, por conseguinte, a elucidar as relações entre texto e representação e, partindo do interior do texto, levanta as possibilidades de modos de passá-lo ao palco e, de outro lado, partindo do palco, estuda como colocá-lo ao público.

Esta complexidade está presente igualmente na constituição de “As Folhas do Cedro”. Um texto que também tem seus espaços vazios que podem ser ocupados em diferentes perspectivas de análise e reconstituição. Nesta pesquisa vamos trabalhar com a análise desses dois suportes: a encenação que ficou em cartaz desde agosto de 2010 até novembro de 2011 e o texto teatral – lançado em livro pela Editora Terceiro Nome, em maio de 2011. No entanto, o substrato da análise está prioritariamente ligado à encenação e à experiência com a representação do espetáculo.

Para fins metodológicos, é importante diferenciar a análise do espetáculo da reconstituição histórica. Segundo Pavis⁹, na primeira, o objetivo é ter uma experiência viva e concreta assistindo a representação, relatando posteriormente o que se viu, ao passo que a segunda postura remete ao esforço do historiador em reconstituir o espetáculo a partir de registros, documentos e depoimentos de terceiros. Para tanto, é de extrema importância “dedicar à encenação um olhar de

⁹ 2008, p. 6-7

conjunto”, uma vez que “cada componente da representação merece ser examinado em si e em sua relação com os demais”.

Ao longo dos dois últimos anos, tivemos contato com a montagem de “As Folhas do Cedro” por seis vezes, que remeto a três fases diferenciadas desta pesquisa: 1) Duas sessões no Teatro do Sesc Vila Mariana- agosto de 2010; 2) Duas sessões no Teatro do Sesc Santo André – novembro de 2010; 3) Duas sessões no Teatro Augusta – agosto/setembro de 2011.

A primeira fase deve ser entendida como aproximação do espetáculo ainda como espectador, mas que já estávamos munidos de um problema de pesquisa e de um aporte teórico que ancorou nas imagens da encenação um olhar perscrutador. Na segunda sessão, a experiência estética estava acrescida de uma necessidade de mergulhar no universo dos personagens de Yazbek e como tal estava, em hipótese ainda, envolvido com nossa apreensão de uma dramaturgia da anamnese e da associação livre.

As sessões de novembro de 2010 foram vistas com uma atitude de pesquisa mais efetiva. Para cada uma delas, que ocorreram seguidamente – no mesmo final de semana, programamos um nível de observação que pudesse desvelar mais acerca dos elementos constituintes da montagem – materiais ou textuais, além das fotografias feitas antes e após o espetáculo; utilizamos anotações dos aspectos relevantes para nossa intenção de pesquisa (relevantes para a dramaturgia da anamnese e associação livre).

Importante assinalar que, nesse momento da pesquisa estávamos em maior familiaridade com esta nomenclatura e por isso, perceber, no decorrer do espetáculo, as relevâncias anamnésicas e livre associativas foi mais produtivo. Também nessa fase, as primeiras conversas com Samir Yazbek estavam sendo

realizadas. Pontuamos que a afirmação do dramaturgo acerca da base de trabalho junto aos atores veio ao encontro de nossas hipóteses e intenções de pesquisa: o resgate da memória involuntária dos atores para se aproximarem do universo da peça, compreendendo a dimensão do trabalho.

Na última fase ocorrida mais recentemente na reestreada de “As Folhas do Cedro”, no Teatro Augusta, no final do mês de agosto de 2011, tivemos uma nova aproximação do espetáculo e instrumentalizados com diferentes recursos:

- a) A leitura do texto que havia sido editado – a dialética montagem-texto pode ser entendida;
- b) A fundamentação teórica relativa às leituras acerca da psicanálise estava pronta, juntamente com uma precedente análise histórica (que compõe os primeiros capítulos desta dissertação);
- c) A presença de alunos da escola em que ministramos aulas de História do Teatro e Literatura Dramática que se tornaram interlocutores nesta última fase – principalmente acerca da estrutura da obra e os elementos de encenação (lembrando que, apesar da recepção não ser o foco desta pesquisa, foi de grande valia observar como o espetáculo fora percebido por esses espectadores).

Desta forma, realizando a coleta de dados, tivemos condições para uma análise qualitativa que se sustentou em três pilares: a descrição, a tomada de notas e um questionário norteador das observações. Esses instrumentos de análise foram escolhidos para dar conta da especificidade da pesquisa: reconhecer e demonstrar a presença da anamnese e da livre associação no texto.

A postura metodológica utilizada para este projeto de pesquisa foi o desvelamento do fenômeno no momento mesmo de sua expressão. A cada sessão do espetáculo, ultrapassávamos “as camadas” da encenação, se descortinando para nós novos elementos constitutivos. A partir da percepção atenta dessa dramaturgia e de sua representação concreta, foi possível entender a presença da evocação do inconsciente no decorrer da montagem.

O universo da fábula considerado em sua imanência permitiu o reconhecimento das relações ação-personagem-conflito e dali compreender que esse trinômio só fora possibilitado pela presença das reminiscências da personagem Filha. Essa personagem, podemos afirmar, nos conduziu ao desvelamento desejado. A cada investida ao inconsciente que se realizava nas representações, fundamentava-se o que a pesquisa deseja desvelar: a livre associação como estrutura dramatúrgica, como constituinte de uma cena ficcionalizada que apenas se pode dar a conhecer pelo discurso e pelas ações da personagem (eu central).

Outrossim, o suporte da pesquisa bibliográfica, delimitada ao campo dos estudos da dramaturgia e às obras citadas de Sigmund Freud deram sustentação ao desvelamento do fenômeno presente em “As Folhas do Cedro”. A Psicanálise, que trata mais diretamente do conceito de anamnese, de associação livre e atenção flutuante possibilitou-nos adentrar no campo metodológico na investigação das categorias presentes nas ações da personagem Filha - considerada como o sujeito monologante na tentativa de reordenar as contingências passadas.

Desde as primeiras sessões, passamos a observar atentamente as ações dessa personagem e sua relação com os demais personagens evocados por sua

fala. Evocação ocorrida para dar sentido às suas lembranças e às histórias que ouvia quando criança, acerca da separação dos Pais e das motivações do Pai de se distanciar da família.

A pertinência desses procedimentos para nossa pesquisa está na fundamentação para analisarmos uma específica dramaturgia do eu. Está em cena não somente o que é possível lembrar racionalmente, mas também o que é trazido à tona sem controle crítico ou racional e que tem seu efeito na vida da personagem, mas não tem causa aparente, que incomoda, mas não tem registro de existência.

3.2 – “As Folhas do Cedro” – trajetória do autor.

Dramaturgo e diretor teatral, Samir Yazbek iniciou suas atividades no teatro ainda jovem, Aos 21 anos, escreveu e interpretou um monólogo: Uma família à procura de um ator. Após algum tempo, participou do Centro de Pesquisa Teatral do SESC, coordenado por Antunes Filho, com quem trabalhou por quase oito anos em atividades ligadas à dramaturgia.

Por dois anos, foi assistente de dramaturgia do professor Antonio Januzelli no Curso de Artes Cênicas da USP. Também foi professor de interpretação e dramaturgia em escolas particulares de São Paulo, além de ter lecionado por sete anos consecutivos na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado).

Escreveu, entre outras peças:

"O Fingidor", direção do autor, (Prêmio Shell/99 de melhor autor);

"A Terra Prometida", direção de Luiz Arthur Nunes, (entre os dez melhores espetáculos de 2002, segundo o jornal O Globo; texto publicado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo em 2004);

"O Regulamento", direção de William Pereira;

"A Máscara do Imperador", direção de William Pereira;

"A Entrevista", direção de Marcelo Lazzaratto;

"O Invisível", direção de Maucir Campanholi;

"Diálogo das Sombras", direção de Maucir Campanholi;

"A Noite do Barqueiro", direção do autor.

Organizou dois livros:

"Uma Cena Brasileira" coletânea de depoimentos de alguns dos mais importantes atores e atrizes brasileiros, tais como Eva Wilma, Juca de Oliveira, Laura Cardoso, Maria Alice Vergueiro, Paulo Autran, Raul Cortez, Renato Borghi e Walderez de Barros – editado pela Editora Hucitec.

"O Teatro de Samir Yazbek", tendo como conteúdo suas peças "O Fingidor", "A Terra Prometida" e "A Entrevista" - lançado pela Coleção Aplauso, da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

A edição de suas peças:

"Os Gerentes", pela Editora Unicamp.

"O Último Profeta", pela Editora Record, na coletânea de contos intitulada "Primos".

"As Folhas do Cedro", pela Editora Terceiro Nome, em 2011.

Por "As Folhas do Cedro" recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) para o melhor autor 2010. A peça, que iniciou carreira no SESC Vila Mariana, em São Paulo, é inspirada na imigração libanesa no Brasil, durante a construção da estrada transamazônica, no período da ditadura militar.

Quando editada em livro a peça teve como texto de apresentação uma análise profunda de Jefferson Del Rios. O crítico teatral nos lembra de que Samir é um dramaturgo que tem o tempo como um dos cernes de sua obra. Desde o tempo abstrato de "O fingidor" até o tempo místico de "A terra prometida" e ainda o tempo terra a terra da peça "A entrevista", na qual o autor se aprofunda nas questões que propiciam fartas conversas acerca da temporalidade.

Essa temática encontra seu ápice em "As Folhas do Cedro", onde o autor retrata o tempo profundo do próprio passado, resultando segundo o eminente crítico, numa peça em que a memória está inserida e é a propulsora da ação dramática. A memória de imigrantes, a memória da Filha (que reinventa a história do Pai ausente) a memória da mãe e dos outros personagens.

[...] Neste momento, o escritor tem um verdadeiro achado dramático e poético ao introduzir como narradora a Filha que praticamente não conviveu com o Pai. É na sua intervenção explicativa e nos seus monólogos que a obra transcende o realismo e cria um novo 'fingidor' como Fernando Pessoa, só que banal, embora querido dos seus. Um desgarrado bíblico do gênesis: "errante e fugitivo vagarás pela terra". À sua maneira, a peça encaixa-se no conjunto do teatro deste autor que se distingue da parte da sua geração voltada para a entropia urbana, a selva das cidades, o anonimato e perversões das ruas e vidas sujas. Com uma escrita elegante e sólida elabora um teatro de meios tons e indagações. Samir Yazbek, como seus companheiros de arte, transita por tempos de crise, mas por becos interiores dos sonhos e desejos. É uma contribuição que enriquece o teatro brasileiro da atualidade" (Del Rios, in "As Folhas do Cedro", 2011, p. 8-10)

O trecho destaca as características intrínsecas à obra “As Folhas do Cedro” e também levanta aspectos relevantes da produção teatral de Samir Yazbek. Se o tempo está entre suas temáticas preferidas, o homem impotente diante dos seus desejos e da ordenação da vida, também está posta nessa peça que ora estudamos, e em outras como “Os Gerentes”¹⁰, peça editada em 2010 e prefaciada por Mario Santana, que afirma: “as abordagens metafóricas das mazelas que afligem o homem contemporâneo têm se refinado com a crueldade que é conveniente aos verdadeiros artistas/criadores”.

3.3 - “AS FOLHAS DO CEDRO” – A PEÇA.

A peça teatral “As Folhas do Cedro” ficou em cartaz em São Paulo e outras cidades entre julho de 2010 a setembro de 2011. Da temporada de mais de um ano, pudemos acompanhar seis apresentações em diferentes momentos da história desse espetáculo, assim como em momentos diferentes do andamento desta pesquisa.

A primeira vez que tivemos contato com o espetáculo, não tínhamos ainda a propositura de torná-lo objeto de análise desta pesquisa. Porém, as relações entre as doze cenas em que a montagem está dividida foram úteis às problematizações que vínhamos fazendo no decorrer da coleta de dados tanto teóricos, como da prática teatral.

Nas sessões da peça, vistas posteriormente, fomos afinando os Focos de Observação, explorando ao máximo novos enquadramentos e detalhes que iam se apresentando à medida que a peça e seus meandros ficavam mais inteligíveis.

¹⁰ 2009, p. 9-15

Tomando como postura de pesquisa a afirmação de dedicar à encenação um olhar de conjunto e apreender cada parte numa relação imediata com o todo, conseguimos visualizar as conexões que seriam válidas para a temática desta pesquisa.

A encenação, no caso desta pesquisa, tornou-se um significativo suporte de análise para que esta unidade entre os recursos textuais e materiais fosse, no decorrer das apresentações, percebida e interpretada. Da mesma forma, os recursos materiais dos címbalos até o Painel com inscrições em árabe também trazem à cena a materialização do universo ficcional da memória da protagonista, a personagem Filha.

Justamente esta foi a personagem que passamos a acompanhar durante as apresentações, entendendo que sua fala tinha como conteúdo o passado. Todas as suas ações passaram a ser também referência durante as leituras do aporte teórico desta pesquisa. Trabalhando assim, as vinculações entre peça e fundamentação ficam pertinentes e possibilitaram identificar e discernir a fala anamnésica e a fala livre associativa.

O reconhecimento da fala memorialista da Filha como uma ficcionalização iluminou nosso entendimento acerca da memória. Cada elemento presente no palco, dos atores-personagens aos objetos, tudo ali está representando o palco da memória dessa mulher de quarenta anos, que se propõe a escrever episódios do passado - não com o objetivo documental de apenas relatá-los, mas mais do que isto, com a intenção enraizada de trazer à tona um passado anterior ao seu nascimento, passado primitivo, pré-histórico, porém fundamental para sua vida até o momento da escrita de seu livro. Talvez aqui pudéssemos dizer: uma escrita catártica que apazigua o sujeito.

Para apresentar o enredo e as ações de “As Folhas do Cedro”, recorreremos à descrição de um instrumento de análise. Esta segue alguns passos que auxiliam na apresentação mais coerente da encenação que se quer analisar e demonstrar relações específicas, São eles: fábula, temporalidades, espaços, aspectualidade e a tessitura da encenação.

3.3.1 – A descrição

a) A fábula:

Palco vazio. No proscênio, esquerda inferior do palco, está uma mesa, uma cadeira de espaldar alto, alguns livros, um computador. Pela esquerda entra uma mulher afoita, segurando uma mala antiga de viagem. Leva-a para o proscênio, direita inferior, esconde-a. Sai do palco. Traz um balde com serragem, passa a inscrever um círculo no centro do palco com esse material.

No momento que ela inicia a inscrição do círculo, uma luz âmbar na parte superior do palco ilumina um Painei com inscrições árabes, surgindo um homem, de barbas longas, vestes típicas de libaneses, chapéu. Ele aparece lentamente, passo a passo, numa coreografia que remete à dificuldade de entrar em cena.

O homem surge finalmente pela esquerda do palco, a mulher corre dessa aparição, como se quisesse evitar sua presença, por fim aceita que ele entre em seu círculo – um círculo de memória, um círculo para evocar o passado. Entende-se, então, tratar-se da Filha daquele homem, um libanês de meia idade que trabalhava na construção da Transamazônica, no início da década de 1970.

Por aquele círculo de memória desfilam personagens que tiveram importância na vida dessa família libanesa no período que a Filha quer evocar: seu Pai, libanês empreiteiro de obras; a nativa amazonense- pivô da separação dos Pais da protagonista; o engenheiro ambiental carioca – amigo e confidente do empreiteiro libanês; a gerente de hotel, também imigrante vinda da Alemanha; a mãe, também libanesa, que vive em São Paulo e vai buscar o marido depois de receber uma carta da Nativa, amante de seu marido, revelando a existência de um filho bastardo e, por fim, a escritora, ainda menina – figura mítica, simbolizando também a mãe e os antepassados libaneses.

As reminiscências da FILHA passam a tomar a cena nesse círculo da memória, trazendo para ali situações que marcaram sua vida. Vemos a entrada da Nativa em um dança típica da região amazônica. Ela conversa com o empreiteiro libanês, falam da construção da estrada, do sucesso dele e dos últimos acontecimentos envolvendo políticos da região e prestígio de quem está envolvido com a grande obra. Um diálogo sedutor se desenrola entre eles: uma forte Paixão os une.

O próximo a entrar no círculo é o empreiteiro carioca, que conversa com o libanês. Falam das dificuldades de construção da estrada, mas também das conquistas financeiras que a empreitada possibilitará a ambos. Entrada da gerente alemã que encontra os empreiteiros no centro do círculo, como se fosse uma rua, trocam algumas palavras sobre as festas locais, os dois saem para as festividades.

A gerente, ainda em cena, é apresentada pela Filha. Esta, logo depois, fala do longo tempo que seu Pai está fora de casa. Conta que sua mãe chegou a pensar que ele estava morto. Quando sua mãe foi para a Amazônia buscá-lo,

seus irmãos ficaram em São Paulo. Lembra que ainda não tinha nascido, mas sempre quis entender o que tinha acontecido naquela ocasião que mudara a vida da família. Tudo que sabia eram histórias que os irmãos ou a mãe lhe contavam, misturadas com sua própria imaginação.

A mãe é convidada a entrar no círculo. Traz na mão esquerda a mala antiga de viagem. Veste trajes típicos de mulher árabe. Apresenta-se à gerente como a mulher do empreiteiro libanês, mostrando foto dele e certidão de casamento. A gerente pede que ela, a mulher árabe, espere o marido no quarto dele. Quando o libanês chega, fica sabendo pela gerente da presença da mulher dele no Hotel; fica irritado e quer ir embora. A Filha e a gerente chamam sua atenção recriminando-o. O homem sobe ao quarto.

Os Pais discutem, colocam seus pontos de vista. A mulher mostra a carta que recebeu da Nativa. Ele fica bravo. Discutem acerca do trabalho distante de São Paulo, ela quer levá-lo de volta a São Paulo para voltar a trabalhar no comércio. A esposa conta a ele que está grávida - rebento temporão que sabemos se tratar da protagonista.

O libanês vai tomar satisfação com a Nativa, questionando os motivos dela ter mandado a carta. A índia diz que o ama e quer formar família com ele. Os dois trocam gracejos, ele se retira para tomar banho no igarapé para esfriar a cabeça. No entender da Filha, sua mãe teve que ser forte para enfrentar o fato de o Pai ter tido amantes.

A Nativa vai até a gerente saber informações sobre a esposa libanesa. Fica sabendo que a gerente alemã também já fora cortejada pelo libanês e também toma consciência que a relação que os dois têm não será tão duradoura quanto ela pensa. A Nativa resiste às duras palavras da Gerente. A Filha comenta o ódio

que sua família nutriu pela Nativa. A Filha pondera que a Nativa também se entregou cegamente a quem ia, de algum modo, destruí-la.

A Filha continua em suas ponderações falando para si, relativizando a culpa do Pai e a vitimização da mãe. O Pai está novamente no centro do círculo, volta lentamente, quase cambaleante. Parece que ele tenta aproximar-se da Filha, todavia ela evita ser tocada pelo Pai. Novamente ele faz um gesto de reconciliação, ela o impede de chegar perto dela. O Pai se retira em direção à construção da estrada.

Entra pelo lado esquerdo superior do palco uma menina, vestida de branco, sapatos e meias brancas. Vem lentamente, a Filha assusta-se, respira ofegante. A menina cruza o círculo, olha para todos os personagens, o Pai sente sua presença. Por ordem da Filha, a menina vai sentar-se na almofada colocada aos pés da mesa do escritório – no proscênio esquerdo, entra o empreiteiro carioca para falar com o amigo libanês.

Falam da situação que o libanês está vivendo, pressionado pela amante e pela esposa. O libanês não quer deixar a obra, pois tudo parece ir tão bem. O carioca coloca a iminência de dificuldades futuras, devido à vida política do país, em meio a uma violenta ditadura, inclusive com o desaparecimento de amigos seus. O imigrante fica irritado, não gosta de jornalistas, acha que todos são comunistas, e não acredita quando lhe falam dos objetivos escusos do governo militar em relação à construção da Transamazônica. A Nativa chega com o jornal, olham a foto. O homem é elogiado pela amante, que revela saber do caso dele com a gerente, ele nega. A Filha pega o jornal e o coloca sobre a mesa de seu escritório.

A mãe entra, destrata a Nativa para o marido, fala do trabalho em São Paulo. Ele diz não ter nascido para esse tipo de trabalho. A Filha, neste caso, concorda com o Pai, dizendo que ele não nasceu para o comércio. A mãe começa a cantar música típica libanesa, música que cantava para a Filha quando ainda menina, a garotinha no palco observa contente o quadro da Filha, que de início se opusera à canção e agora já estava até a dançar com a mãe. Durante a dança, convida a gerente a voltar ao círculo.

As duas, libanesa e alemã, trocam informações pessoais. Falam de seus casamentos, lembranças da terra natal, motivações para emigrarem. Por fim, a esposa libanesa fala mal da localidade, da falta de segurança. A alemã rebate afirmando o grande progresso da região. A Filha busca o Pai. Ele está na penumbra, se esquivando de ser chamado. A Filha o chama para a luz. A gerente passa a trocar improperbícios com o libanês.

Entra o empreiteiro carioca falando de acontecimentos recentes da política nacional. As questões governamentais tomam conta da conversa. O amigo do libanês entende que a construção vai acabar e que é preciso sair dali o quanto antes. O libanês, cansado, ainda esperançoso se nega a sair da Amazônia.

A Filha-menina vem ao centro do círculo, fala algo no ouvido da Filha-adulta. Resistente a atender o apelo da menina, a Filha-adulta traz uma cadeira para o Pai e ordena que ele se sente. O Pai reluta, mas mesmo amaldiçoando-a finalmente senta, parece cansado. A Filha, então, nos conta que depois daqueles acontecimentos, o Pai se fechou para o mundo, deixando de ser carinhoso, como se houvesse uma redoma impedindo o contato dele com os filhos. A menina vai até ele, ainda sentado na cadeira, tentando se aproximar, atendendo ao pedido da Filha-adulta. Ele se move e quando a vê se assusta, a garota, também assustada,

corre. A Filha-adulta afirma que trazer o Pai de volta e recuperar um pouco de seu amor era difícil para qualquer pessoa. A Filha percebendo a aproximação do Pai manda que ele volte para fora do círculo.

A mãe volta, senta-se também na cadeira. Entra também o empreiteiro carioca. Ele percebe a senhora arrumando o lenço. Quando vai sair, é ordenado a voltar a mando da Filha. O conteúdo da conversa dos dois é revelador, uma vez que o passado desse homem vem à cena: descobre-se que seu filho de dois anos morrera afogado um pouco depois de chegar com a família naquela obra. A mulher, professora local, caiu em tristeza profunda e sempre desejou ir embora dali.

A visão crítica da senhora libanesa acerca da construção se reforça com a história do empreiteiro. Ela sabe que a natureza sempre ganha – e que o melhor que ele tem a fazer é sair dali com sua esposa. Despedem-se, trocando augúrios. Ela se retira para a penumbra.

Música árabe (*dabke*) e catimbó sintetizam-se envolvendo as personagens ao centro do círculo. O Pai e a Nativa dançam. A Filha dança para o empreiteiro na sala de sua casa. A pequena garota mexe as mãos no ritmo da música, ainda sentada na almofada. A música para. O rapaz carioca volta ao centro do círculo. A Filha e a menina continuam na sala.

Os amigos conversam não mais amenidades ou o sucesso do empreendimento. É a despedida do jovem empreiteiro que vai embora do país, fazendo a vontade da esposa. O libanês se revolta, compreendendo as razões do amigo. A emocionante despedida é seguida de um lamento em árabe: o velho homem, cansado, deixa-se levar pela chuva e trovoadas. Os personagens andam em círculo em volta da Filha, a mãe prossegue fora do círculo. A Filha os vê, tira o

cachecol e o chapéu do Pai, e depois o lenço da mãe, coloca-os na cadeira de sua sala. Os personagens vão saindo do círculo de memória, permanecendo o Pai e a mãe.

Ambos discutem mais uma vez. Percebem que não há como reatar o que foi perdido. A Filha entra no círculo, tenta falar com o Pai, contudo não consegue, devido à grande emoção que a embarga. O Pai pede para ficar sozinho. A Filha relata que ele ficará, até sua morte, sozinho na Amazônia. Ela irá buscá-lo com o futuro marido. Único momento de maior aproximação entre eles. A Filha chorou a morte do Pai, do Pai que ela não tinha tido, nem conhecido.

A Filha acaricia os cabelos da mãe, porém não consegue tocar o Pai. Sai para a sala, a menina entra no círculo, chama o empreiteiro libanês, ele resiste inicialmente, depois se entrega. Chega perto dela que está ao centro, ajoelhada. Ele se deita, apoia a cabeça nas pernas da menina. Ao fundo uma constelação surge iluminando a cena final. A Filha se emociona. A cena final é a cena desejada.

Na sala, olhando fixamente para frente, a Filha contabiliza o que recebeu da mãe, o que recebeu do Pai e da história de ambos. Descreve uma nova estrada que passa a se inscrever: o futuro.

Luz cai em resistência. Permanecem as estrelas. Fim.

b) Temporalidades:

A temporalidade, nesta peça, remete ao presente da Filha no ano de 2010, por ocasião da escrita de seu livro. A partir da necessidade de resgatar o passado, menos por vontade própria e mais por uma iminência da busca de

resposta para aquilo que ela sempre quis entender. Dá-nos a impressão que a escrita de seu livro ali ficou travada - o passado avassala a criação e precisa falar.

Os acontecimentos evocados nos apresentam três balizas temporais da vida da escritora paulistana: a história dos Pais no Líbano, a história dos Pais em São Paulo e a história do Pai no Amazonas.

Essas balizas não são fundadas somente em uma recordação de histórias orais, ouvidas na infância. Em cena, foram apresentados dois documentos que dão conta de um tempo-calendário muito preciso: 1970 - a carta enviada pela Nativa e o jornal que registrou a foto do Pai, do empreiteiro carioca junto a políticos da região.

O tempo vivido pelos Pais ainda numa aldeia do norte do Líbano. Tempo que revela antigas tradições, o papel da mulher, a supremacia masculina frente à condução da vida íntima e social. A necessidade de emigrarem da terra natal, deixar parentes, cultura. Arrumar novas raízes para se fixar no Brasil distante.

Brasil, São Paulo. Primeira geração de libaneses, filhos de imigrantes. Trabalhadores do comércio, na região central da cidade. Rua 25 de março, onde o mundo já passava pela capital paulista. Não foi ali que o Pai quis fixar suas raízes: homem livre procurou novas oportunidades.

O país sob um regime militar, a constante ideia do enriquecimento, de um desenvolvimento rápido e galopante. Obras faraônicas, época de mostrar o quanto se crescia em tão pouco tempo. Transamazônica. Estrada para atravessar quase o continente, 1970. Outra baliza da peça colocando o personagem Pai e seus sonhos em contato com a modernidade brasileira: a franca industrialização, o capitalismo hipertardio se superando.

As condições políticas e econômicas não eram tão favoráveis assim, o reverso da medalha do desenvolvimentismo era a perseguição ideológica: marcando um violento regime de exceção, o empobrecimento cada vez maior da grande população urbana e rural do Brasil, inclusive da própria Região Amazônica, custeando a vida cara das elites locais. O sonho de modernização de sua vida leva o Pai a acreditar piamente no governo, sem entender o que estava efetivamente acontecendo.

Considerando estas balizas temporais, “As Folhas do Cedro” registra fatos históricos que potencializam uma memória social. Apresentando a maneira como a vida de um indivíduo se mistura com a macro história dos países.

c) Espaços:

Há uma variedade de geografias que seguem o fluxo de memória da Filha. Percebemos espaços variados que se dão a construir de forma concêntrica no círculo da memória inicialmente demarcado. Outros espaços necessários para contar esta história são demarcados fora do círculo da memória – quarto de hotel, casa do empreiteiro, recepção do hotel.

Além dessa organização temos seu escritório que representa o “locus” presente. Muitas vezes um refúgio quando seu círculo de memória a coloca em situação difícil de superar. Espaço de estudo onde consulta os documentos da família, onde escreve seus livros.

Ao demarcar com a serralagem o círculo central, aos moldes de uma arena, a Filha inscreve uma nova espacialidade, que está ali materializada, apesar de ser imaterial. Demarcação da memória, das lembranças, das evocações do

passado. Espaço cenário onde a ficcionalização será apresentada, pois ali estão sintetizadas as verdades, a imaginação, os vieses dos sentimentos.

Ao instaurar o espaço da memória, a encenação propicia a existência conotativa dessa memória e o aparecimento da intimidade – como diz o autor na apresentação do cenário – a história se passa na cabeça da personagem Filha. O prólogo marca, portanto, uma geografia da alma, apresentando a profundidade dessa memória no aparecimento do Pai, no lado direito inferior.

A lentidão de sua entrada sublinha a dificuldade da Filha em evocar sua presença no centro do círculo. Ao mesmo tempo em que ele aparece no fundo do palco, o Painele ao fundo com escritas árabes (ali está escrito Líbano) vai se acendendo e vemos sua imagem, quase apagada pelo tule recortado que divide também este espaço: da memória profunda para uma memória que traz à superfície a vivência pregressa que necessita se instaurar.

Estando o Pai no centro do círculo, vamos percebendo no entorno do espaço da memória, as personagens outras evocadas (ou a serem evocadas) que vão se posicionando. Depois de falarem, ou participarem da cena, voltam ao mesmo lugar: há um setor fixo para cada um deles ao redor do círculo da memória.

A mãe, que surge no canto superior direito, inaugura em cena outra espacialidade: São Paulo, aeroporto, filhos distantes. Porém, ela ocupará, no entorno do círculo o local reservado ao Pai, como se fosse o quarto de hotel.

Por fim, e não menos importante, não podemos deixar de registrar que, antes da Filha instaurar o círculo da memória, há no centro do palco riscos que lembram um redemoinho. O redemoinho, numa vista superior apresenta não só a profundidade, mas também algo que está em movimento.

No centro do redemoinho, circundado pelo círculo, se posicionará a menina durante a cena final. O Pai, com a cabeça apoiada no colo da Filha-menina, propõe a resolução do conflito/ação vivido por ela desde o início: a reconciliação com ele, a partir dos “cacos” de memória que ela conseguiu juntar para dar sentido à sua dor e à sua vida.

No final do epílogo, a Filha descreve a estrada que se abre: caminhos novos. Repete-se a ideia de estrada como caminho a percorrer e possibilidade de nova construção.

d) Aspectualidade:

Para Pavis¹¹, a aspectualidade é um instrumento de descrição que se propõe a aludir os objetos presentes em cena, assim como sua classificação e divisão no decorrer do espetáculo. O conjunto formado pela aspectualidade resulta no todo da peça que, mesmo dividido em partes, para efeito de análise, não perde seu sentido, uma vez que deve dar conta daquela cronologia e daquela topografia.

A ocupação do palco, cenicamente, foi preparada para retratar a anamnese da Filha e as associações que ela faz no decorrer do espetáculo. As escolhas cenográficas e de iluminação tiveram por base uma “geografia da memória”, daquela mais profunda àquela mais emergente.

O primeiro ambiente que vemos antes de iniciada a ação é a sala/escritório da escritora. Vemos na figura 1, uma sala bem montada ilustrando o ambiente de trabalho dela.

¹¹ 2008a, p.29

Com certeza é o ambiente mais realista da peça. Uma mesa, com papéis – materiais de consulta para a escrita do livro, um caderno de anotações, um copo com água. Um computador onde são registrados seus escritos e memórias. No canto inferior direito da figura vemos a almofada.

Fig.1 – Sala de Trabalho – Filha



Foto: arquivo pessoal

. O ambiente traz os elementos necessários para possibilitar o momento que essa mulher tenha plena concentração em perceber o passado e registrá-lo em emoções e lembranças.

Na figura 2, vemos no centro da cena o círculo da memória ao redor do redemoinho. Ao fundo, um tule recortado, que delimita um corredor na parte inferior do palco, junto com o Painele com inscrições árabes. Pelo corredor passará o Pai, vindo do lado inferior direito do palco.

fig. 2 – Círculo da Memória , Painele e Tule.



Foto: arquivo pessoal

O palco está iluminado ao centro. Deduz-se que ali, no núcleo do redemoinho e do círculo feito de serragem, é onde a ação dramática se dará. Com o Pai aparecendo ao fundo, na quase penumbra, ficam evidentes os limites necessários para indicar as diferentes espacialidades.

O corredor ao fundo, formado pelos Painéis, evoca a presença do Pai. O tule recortado deixa transparecer a cena, mas reforça uma opacidade ao olhar. O círculo de serragem demarca a evocação do passado e, ao mesmo tempo, onde

orbitarão os outros personagens quando não estiverem na cena-memória. Esses recursos dimensionam as topografias necessárias para o desenrolar da fábula.

Descrevemos acima os materiais que demarcam os espaços, sejam eles objetos cênicos, recursos de iluminação, ou tecidos, desenhos, inscrições. Outros objetos foram utilizados para indicar hábitos, ocupação, fatos jornalísticos, documentos comprobatórios, são eles:

- a mala de viagem da Filha, deixada no lado superior direito e depois utilizada pela mãe;
- a agenda da Gerente, demonstrando sua ocupação e perfil de executiva cuidadora;
- o colar do Pai, utilizado para acalmar ou passar o tempo;
- o jornal local que registrou o evento político;
- a carta (documento comprobatório) enviada pela Nativa à esposa do libanês;
- a certidão de casamento do casal libanês;
- a saia de dança típica libanesa usada pela Nativa;
- os címbalos tocados pela mãe, lembrando as canções da terra natal.

Destacamos as vestes do Pai e da mãe, pois vão além de um figurino típico: tanto o chapéu e o cachecol do Pai, como o lenço da mãe, são usados pela Filha como metonímia do que os Pais deixaram para ela, como uma herança de valores.

O aspecto geral da peça compõe um enquadramento harmônico para se evidenciar os espaços da realidade e da memória. Os objetos são utilizados discretamente e aparecem na necessidade da ação.

e) A tessitura da encenação:

Como vimos, há na peça vários recursos para definir diferentes espaços e diferentes temporalidades. Todo o conjunto da aspectualidade nos sugere que estamos diante da memória da Filha: o círculo central demarca a arena onde acontecerão as doze cenas e o epílogo. Ao se pensar nestes recursos, criou-se uma ambientação favorável à expressividade do texto.

Não se pode deixar de entender o jogo estabelecido entre espaços e tempos. Para tanto não só os objetos, a cenografia e a cenotécnica colaboraram: o trabalho dos atores foi fundamental para trazer essas diversas dimensões para a cena.

A dimensão fundamental da obra é justamente que todos os personagens passam a ter “vida”, pela narrativa da memória da Filha. Todos ali tomam lugar na cena, a partir das relações simbólicas e reais que a escritora experimenta ao escrever sua própria história. Contudo, a tessitura da encenação só se completa pelo trabalho dos atores que, por meio de seus recursos de voz, corpo, visibilidade, atitudes em relação ao ambiente, podem dar coerência e legibilidade à representação.

A noção de encenação, contudo, está longe de ser universal, o termo, conhecido internacionalmente, adquire sentido específico em cada contexto cultural. Na França, a encenação designou, inicialmente, a passagem do texto dramático para o palco. Depois, veio rapidamente significar a obra cênica, o espetáculo, a representação, em oposição exatamente ao texto ou à proposta escrita para o jogo cênico. A essa concepção empírica e técnica, teórica e semiológica, de sistema de sentido, de escolha de encenação. Portanto, fazemos uma grande diferença entre a análise de espetáculos, que se esforça em descrever, de maneira empírica e positivista, o conjunto dos signos da representação e a análise da encenação à qual propõe uma teoria do seu funcionamento global. A crítica dramática pratica os dois tipos de análise, porém aqui nos interessa aquela que nos esclarece sobre a encenação, considerada como sistema mais ou menos coerente. Em poucas palavras, este tipo de crítica na verdade tem condições de descrever as opções da encenação, de revelar-lhe o sistema” (PAVIS, 2010, p. 44)

O sistema global da encenação está calcado numa evocação do passado e das reminiscências conscientes ou não de uma escritora paulistana. Apresenta uma estrutura episódica: está estruturada em um prólogo, doze cenas e o epílogo. Há uma linearidade conduzida pela escritora, no afã de dar significado às falas esparsas relativas à sua infância. Todavia, esta atitude não abandona o caráter episódico de sua rememoração.

Por outra feita, a encenação contou com os princípios da lírica, na medida em que se ancora na subjetividade daquela mulher, na exposição de suas mais íntimas lembranças e no desejo de reencontrar o Pai. O lirismo está presente desde a instauração do círculo de memória, no gestual do Pai e da mãe, na penumbra em torno do círculo, na iluminação.

Desta forma, podemos entender a ação dramática da peça como um épico às avessas: uma busca da verdade feita em cacos de memória. “As Folhas do Cedro” está dividida em episódios (cenas) e mantém um caráter temporal que se apresenta de forma não linear, ao mesmo tempo que investe na expressão da subjetividade do sujeito monologante.

O diretor /dramaturgo afirmou nas entrevistas que, para a encenação, buscou trabalhar com os atores o conceito de memória involuntária, para entenderem o grande vetor desse espetáculo, que aponta para a intimidade e sua expressividade. Portanto, os atores realizaram sua representação baseados nessas ações, em que o passado se apresenta e cria condições para ser investigado, e, assim, dele ser extraída a resolução de um conflito.

A encenação, numa analogia, é elaborada como um sonho ou um processo analítico, no qual o passado aparece para trazer alguma espécie de mudança. Móveis arrumados, sala pronta para a escrita. O passado domina a cena, cada

vez mais distante fica a voz do presente; o convite que nos faz a escritora é a imersão total em seu passado e no de seus Pais, assim como nos outros personagens que, aos poucos, revelam os motivos por estarem também naquele local impalpável, dando voz ao imaterial.

Assusta-se a escritora com a chegada do Pai: ao que parece nunca, em outro processo semelhante, ambos se viram. Dirige as cenas, as intervenções, organiza as ideias – dá voz ao passado.

O passado e o presente negociam, angústias e medos são revelados. O presente entende o que foi o passado: irritando-se por vezes, indignada, a Filha cobra o abandono, lembrando ao Pai que ele poderia ter sido menos egoísta. O passado, trazido à tona, tem a história do Pai como mote, e assim vai abrindo sua face.

O aparecimento da menina (escritora ainda criança) remete a uma imagem ancestral, define-se como imagem-presença que emerge de um tempo outro, de uma camada da memória que ela mesma não tem domínio, pois também se espanta com sua entrada no círculo da memória. A cena final que fecha o círculo da memória tem a menina apoiando a cabeça do Pai, cansado, deitado no chão, recebendo o carinho da criança. Imagem-desejo que se define pela fala-associativa da Filha.

Considerando o encontro do presente com o passado o grande enunciado de “As Folhas do Cedro”, esse trabalho teatral tornou-se um rico objeto de estudo para a aplicação da base conceitual que vimos pesquisando: a anamnese e associação livre presentes no fluxo de lembranças da personagem Filha.

A fábula construída pelas memórias dessa personagem também dá conta dos avessos e contradições pelas quais qualquer um de nós pode passar quando se põe a investigar o passado e confrontar verdades e ficcionalizações que fizemos do factual.

Seguindo para a finalização deste trabalho de pesquisa, a segunda parte deste capítulo aborda, da obra “As Folhas do Cedro”, os momentos que distinguimos como aqueles em que anamnese e associação livre se fizeram presentes. Ponderando, entretanto, que a totalidade da obra, como já dissemos, tem por ação dramática a evocação da memória e, por veículo, os dois processos de expressão da subjetividade, pelos quais nossas ficcionalizações tomam termo e ganham contornos mais definidos.

3.4 – Elementos da Anamnese e da Associação Livre

Nas análises precedentes, desenvolvemos a caracterização da anamnese e da associação livre. Na primeira parte deste capítulo apresentamos a peça teatral, desde seus argumentos até a descrição do enredo e dos aspectos visuais da encenação.

Munidos destas duas dimensões, temos a condição de proceder a uma análise mais minuciosa apontando as relações identificadas por nós no decorrer desta pesquisa, entre a estrutura dramatúrgica da peça e os elementos da anamnese e da associação livre.

3.4.1 – Elementos da Anamnese em “As Folhas do Cedro”

Inicialmente, retomemos a ideia de que anamnese é um processo rememorativo que traz o passado à tona de modo peculiar como vimos no item 1 do capítulo 2. Para nossa, análise é importante ater-nos no caráter documental desta investigação de lembranças – como vimos ela pode se ligar ao simples relatório médico acerca da vida do paciente ou até nas ruínas de lembranças como quis Croce, citado por Abbagno.

A personagem Filha em seu círculo de memória apresenta-nos em suas diferentes lembranças, uma camada, por assim dizer, mais superficial – nem por isto menos importante. Podemos considerá-la efeito de uma anamnese, ou seja, fluxo de fala que abrange aspectos históricos pontuais de sua vida e de seus Pais, assim como aspectos documentais que reforçam sua narrativa.

Os elementos anamnésicos dão condição de argumentos para se inventariar o passado dos Pais e as representações que a Filha elaborou num tempo de incubação de histórias familiares fundantes de sua própria existência.

De modo algum podemos prescindir de uma visão cuidadosa sobre a memória e seus substratos de representação, isto é, mesmo quando a narrativa memorialista tem marcos históricos precisos (como documentos) para validarmos sua autenticidade, a interpretação que se pode fazer dela está, a despeito de intenções isentas, no reino das representações. Estas, por sua vez, são agenciadas pelos valores culturais, sociais daquele que lembra.

Quando uma lembrança emerge, vem junto com ela tudo aquilo que lhe deu sustentação. No caso da Filha, ela tem em mãos alguns documentos preciosos que direcionam seu olhar sobre a história do Pai, sobretudo no período

que permaneceu na Amazônia: a carta da Nativa para sua mãe, o jornal em que seu Pai e o empreiteiro aparecem em destacada foto.

A nosso ver, por tais documentos transitam aspectos relevantes para indicarmos elementos da anamnese neste texto teatral. Primeiro, por sua concretude, os documentos estão ali, materializam informações mais ou menos exatas e comprobatórias do que no passado ocorreu, seja a relação indivíduo Pai com a macro-história do Brasil: processo de imigração, mercado de trabalho para imigrantes, construção da Transamazônica, condições de vida dos trabalhadores na área de instalação da estrada, situação interna política do Brasil – contexto da ditadura militar. Os itens listados, de algum modo podem ser inferidos a partir do recorte de jornal, lembrando que a reportagem ali existente era ufanista em relação à construção da estrada na região amazônica.

Afirmamos, portanto, que a Filha tem em mãos um documento que lhe dá certa clareza e condição de resposta imediata da localização e orientação que seu Pai tomou para trabalhar e realizar o sonho de enriquecer no país estrangeiro. Por aqui é possível mapear os caminhos escolhidos desse tão distante Pai: tudo está totalmente perceptível, instigando a todo o momento ser lembrando por suas façanhas e ações concretas. De certo modo, o documento não permite ficcionalizações, isto é, o passado que é evocado o é por uma concretude irrefutável. Estamos aqui no campo do factual, da *vida activa* – no dizer de Bergson. Campo este que reduz a vida psicológica.

A carta da Nativa, também relevante documento que evoca, não só para nossa protagonista, mas também para toda a família, em especial à Mãe, o grande nó da vida de todos eles. Um nó que não fora de responsabilidade apenas daquela mulher, mas também do libanês e de seu contexto de vida e das

escolhas que fez. A evocação do passado, sem dúvida, é marcada por esta carta, tanto quanto por tudo que a Mãe viveu a partir da leitura desse documento, que anuncia e comprova as relações extraconjugais de seu Pai com a Índia.

Não se pode deixar de considerar a concretude deste documento e tudo o que passou a representar para sua família e para ela própria. As coisas ficam como elas chegam. A visão inicial que se tem da mulher nativa é de que ela foi a grande vilã da história. No entanto, no decorrer da narrativa ficamos sabendo pela Filha que, com certeza, não tenha sido bem assim: ao relativizar as culpas, ela ilumina as lacunas deixadas pela visão tradicional da mãe e todas as marcas que isto possa ter causado em sua existência.

Voltando à carta, a nosso ver, esse documento é tão factual como o recorte de jornal; neste sentido possibilita que entre no conjunto de indicadores da anamnese: revela um onde, um quando, um porquê. Todavia, uma advertência: ele traz elementos da micro-história – da porta para dentro: coisas que devem ser conhecidas e comentadas apenas com os da família.

Nas várias vezes que essa carta foi lida pela Mãe, pela Filha ou pelos outros filhos, seu caráter documental e anamnésico são reforçados, mas dialeticamente ganha outras e variadas representações – muitas delas presentes no discurso da esposa libanesa. As representações acerca da relação do Libanês com a Nativa, por meio da carta, renovam-se e instauram-se como elemento dissonante da organização familiar. No contexto analisado, a carta vai além de questões geográficas e políticas – ela nos remete, juntamente com os personagens, à compreensão do conflito e da cisão que dele virá para o casal libanês e seus filhos. É uma “prova cabal” de que as coisas não estão bem.

Ambos os documentos, cada um na sua magnitude, fazem transbordar o passado, tomando espaço na vida da Filha. Qualquer percepção que tenha tido do passado teve como diretriz: o jornal e a carta, como elos entre passado e presente, indicam caminhos que a Filha pode seguir sua investigação.

A ação dramática está calcada nessas lembranças. Estas, por sua vez, têm como evocação concreta as histórias da Mãe, dos familiares e os documentos. Mas esta estrutura não dá conta de responder a todas as perguntas da Filha, perguntas muitas vezes que nem emergem num processo anamnésico. Do limite dos marcos documentais, a ação dramática tem necessidade de buscar outro nível de lembranças - torna-se necessário ir à fonte primeira, mexer em guardados esquecidos ou nem sabidos de sua permanência na alma. A Filha é lançada num fluxo de memória que a introduz dramaturgicamente no épico íntimo.

A força centrípeta insinuada nos desenhos ao centro do palco toma corpo e movimento. A resposta está na escuridão, a cena primeira necessita ser iluminada por outra forma de expressão em que possa livremente passar sem o obstáculo da razão ou da rigidez dos documentos utilizados em cena. A palavra e as imagens transbordam e invadem a cena.

O dramaturgo lança mão de outro fluxo de memória que liberte a Outra Cena: descortina-se o palco-alma de nossa protagonista. A palavra libera os engasgos: necessário se faz revelar o não-dito, o nunca visto. A anamnese chega à fronteira, o factual já não opera milagres – a narrativa controlada por datas, lugares, documentos não vai fazê-la chegar aonde quer.

Feito um psicoterapeuta que busca outro campo da linguagem, o dramaturgo ultrapassa as intervenções anamnésicas, mais concretas, e passa a permitir a entrada de imagens variadas que falam mais dos desejos da Filha

adulta – em efeito de uma catarata que volta à cabeceira se constituirá no palco-vida a cena primeira.

3.4.2 – Elementos da Associação Livre em “As Folhas do Cedro”

Como dissemos, os recursos anamnésicos utilizados pelo dramaturgo limitam-se ao geográfico, ao social, ao histórico – dados importantes na construção desta dramaturgia. Contudo, o fluxo de memória da personagem Filha, sua protagonista, vai além dos mesmos dados que, até este ponto, dão-lhe conteúdo da fala e expressão.

A expressividade da anamnese em cena necessita desses recursos cênicos para localizar a situação macro que envolve a todos os personagens. A peça “As Folhas do Cedro”, porém, tem um eixo dramático que ultrapassa qualquer consideração simplista do que sejam reminiscências. O que se mostrou está além de lembranças colocadas em certa ordem mais ou menos factível com a realidade. Os fatos relatados são invadidos por imagens e palavras que têm muito a dizer da personagem, mais do que seus documentos e guardados da família.

O que fez nosso dramaturgo para acessar esta outra fala que não anamnésica? Para desvelar o que estava encoberto lança mão de um contraponto inusitado: a presença da Filha-menina. Vemos, a certa altura da peça, uma garotinha entrar em cena. A despeito das negativas da Filha adulta evitando esta “invasão”. A imagem prossegue, a menina corta o círculo da

memória e vai se sentar do outro lado do palco na almofada que pertence à sala da escritora.

A imagem da menina pode ser considerada um reprimido inconsciente. Sua entrada se dá em meio a um momento conturbado quando a Filha adulta se distrai esmorecendo-se para a inserção da garota em seu palco–memória – a sua entrada não pode ser evitada, apresenta-se potencializada de importância e sentido.

Deste modo, o círculo da memória ganha nova conotação, não apenas dados anamnésicos, mas também imagens-sonhos. Naquele momento de distração a mulher adulta relaxa a vigilância: a razão e sua severidade contumaz dão espaço aos pensamentos involuntários. A Filha menina, enquanto ideia, passa a circular mais livremente no fluxo de memória – a Filha adulta vai aos poucos afeiçoando-se a ela; a resistência se desfaz chegando ao ponto de constituir, mais tarde ao final da peça, numa imagem primeira.

Entendemos que as cenas 9 e 10 são de extrema importância para configurar o que acima afirmamos – tanto as rubricas como o texto da fala da personagem Filha têm elementos que indicam uma diferente dimensão das lembranças. Abaixo colocamos na íntegra a cena 9:

Cena 9

Ouve-se a mesma música do início da peça, agora sem o lamento árabe. O Pai entra na arena esquerda/superior. Por uma diagonal, aproxima-se da Filha, que agora se encontra na arena direita/inferior, bastante atormetada com a visão do Pai. Nessa caminhada, a figura do Pai volta a ser enigmática, como em sua aparição no prólogo. À medida que se aproxima da Filha, o Pai tira o chapéu. No entanto, a Filha, que aos poucos se aproxima da arena direita/superior, não deixa que o Pai chegue muito perto. Ele para exatamente no centro da arena. (grifo nosso) (YAZBEK, As folhas do cedro, p.51)

A orientação da rubrica apresenta termos que, acreditamos, indicam o cerne dessa mudança discursiva da Filha. O tormento que sente ao ver a figura do Pai se aproximando introduz a Filha numa dimensão diferente daquela anunciada pelos caminhos da anamnese.

Delineia-se outro patamar de reminiscências e da relação da Filha com estas: a figura do Pai aparece novamente como enigma, como algo a ser investigado – a interpretação da atriz deixa patente a considerável energia psíquica para o enfrentamento de algo imponderável e desconhecido. A imagem enigmática do Pai trará novos elementos nessa dramaturgia íntima.

FILHA – *(Referindo-se ao Pai, ora falando para si, ora para a plateia)* Começo a pensar que meu Pai não era quem eu imaginava. Quem era meu Pai, afinal? Terá sido o homem cruel que tantas vezes nos pareceu? Não sei. *(Referindo-se à Mãe, que ainda se encontra na penumbra direita/superior)* Como também não sei se minha mãe foi mesmo a vítima que todos nós pensamos.

O Pai faz um gesto com as mãos, como se quisesse se reconciliar com a Filha, mas ela o impede de se aproximar. O Pai vai à arena esquerda/inferior, que representa a cabeceira da estrada. (ib, id).

A imagem do Pai presente em seu tormento dá início a uma nova possibilidade: os questionamentos da Filha. Dúvidas sobre as certezas relativas ao passado dos Pais. Dúvidas que desequilibram, tiram o chão, relativizam as narrativas.

Estava no intervalo entre as antigas certezas e as dúvidas que despontavam. A supressão da faculdade crítica permite a inserção de novas imagens, de novas perguntas e respostas. A cena 10 tem como rubrica a descrição da entrada na Filha menina. Não nos esqueçamos de que este enredo se desenrola na mente da escritora. A presença da menina é de crucial

importância na narrativa, uma vez que introduz na fábula o elemento no passado que estranhamente se revela. Uma imagem que se acreditava inexistente, retoma com força seu lugar, pega de surpresa a mulher adulta

Subitamente, da coxa direita/superior, surge uma Menina, que, a princípio, ninguém, a não ser a Filha, vê. Mesmo a Filha, neste primeiro momento, se surpreende. O Pai tira do bolso da calça, um colar árabe em seguida, a arena, olhando para todas as personagens. Depois de se aproximar do Pai, que pressentirá, a Menina senta-se na almofada que há na casa da Filha. Permanecerá assim até o fim da peça, interagindo com as demais personagens conforme as rubricas indicarem. Tendo acompanhado a Menina com assombro até ela se sentar, A Filha aproxima-se do Empreiteiro, fazendo-o entrar pela arena centro/superior. Depois, a Filha faz com que o empreiteiro aproxime-se do Pai, que, na manhã seguinte, ainda está na arena esquerda/inferior, distraído-se com o colar árabe e olhando para a estrada com tristeza, abatido com tudo que lhe aconteceu.(ib,id)

Amplia-se, no aspecto da dramaturgia, os elementos relativos à associação livre. A maneira como surge a imagem da menina no fluxo de memória da Filha adulta, cortando transversalmente o palco, dá uma dimensão precisa da evocação dessa imagem. Ao mesmo tempo em que causa o estranhamento da personagem monologante, na medida em que, ela, mulher adulta, também é cortada, invadida pela presença não esperada da sua imagem infantil.

Ao avassalar a cena tornando-se verdadeiramente presente, a menina-imagem inaugura aos olhos dos personagens – e também do público, um novo caminho de resolução de conflito, pois que não nos projeta para o futuro. Feito a água que volta para a foz, somos todos lançados para um passado não documentado, não controlado racionalmente. Imagem que escapa ao documento. Imagem que não se dá a ver em monumentos. Imagem que emerge da distração, de um olhar de soslaio, de um tempo em suspensão.

Da cena 10 até o final da peça, a menina ficará presente. Ora na sala da casa, ora no círculo da memória. A relação da Filha adulta com o Pai vai se modificando. As resistências vão sendo quebradas, mas a aproximação entre, ambos, às vezes, é tensa. Em certos momentos, o Pai lhe escapa. Como condutora deste fluxo de memória, a Filha busca várias vezes o libanês. Reconhecendo alguma possibilidade de vínculo, ambos vão afinando sentimentos, trazendo à tona os laços que precocemente foram desatados. A cena primeira está cada vez mais próxima, estamos mais perto da foz.

Ouve-se uma flauta árabe. A Menina levanta-se e aproxima-se do Pai, estendendo-lhe a mão. Ele a princípio resiste, escondendo-se na penumbra direita/centro, mas depois aceita ser conduzido por ela. Filha e Mãe comovem-se. A Filha volta a sentar na cadeira, em sua sala, de onde assiste à cena da Menina com o Pai. A Menina senta-se no centro da arena e o Pai deita em suas pernas (...). A Menina, ao mesmo tempo em que acaricia a cabeça do Pai, olha para a plateia e começa a cantar a música que a Mãe e a Filha já cantaram na peça. A Mãe permanece estática. A Filha volta a escrever em seu caderno. Aos poucos escurece. Fim.(id, ib)

Acima vemos a rubrica do epílogo. Descreve o momento em que a cena que não existiu vai tomando forma. É uma aproximação primeira construída pela palavra – na cena anterior a Filha se emociona ao tentar se aproximar do Pai, sempre muito emocionada, mas não consegue. No velório do Pai é questionada pela mãe por que chorava tanto. Sua resposta está diretamente ligada a essa cena final da peça: *Eu disse a ela que chorava o Pai que eu não tinha tido*. Chegamos à foz, ou em algum lugar do psiquismo da personagem Filha, mais perto da origem.

Em cena, a livre associação se colocou dramaturgicamente. O eixo dramático de “As Folhas do Cedro”, baseado nesta variedade de reminiscências, aproxima esta fábula do conceito do épico íntimo - chegando a seu ápice com o

recorte transversal da entrada da menina-imagem. Imagem que ilumina ideias. A instauração de sua presença é efetivamente a força da dramaturgia, o universo da memória, cenário-arena, se amplia para expor conflitos que não nos projetam para frente, nos moldes do drama clássico.

A excelência desse épico íntimo está em utilizar o caráter libertador da palavra. Os fragmentos presentes em cada cena não precisam ser exatos, pois são cacos de memória - aos saltos nos mostram mais da alma da Filha. As cenas todas nos levam para o início do trauma, portanto cada vez mais para o passado. Este podendo conter a verdade mais plena ou a ficcionalização da verdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho foi percorrido. Neste estudo encontramos respostas para nossas indagações iniciais que motivaram a pesquisa. Esta, enquanto ação, não se deu por retas alamedas e em direção unívoca. A cada descoberta, novas conexões eram feitas. Destas, outros conhecimentos precisaram ser buscados para cumprirmos o trabalho de pesquisa a que nos propusemos.

Com esforço chegamos aos objetivos propostos para efetivar nossa apresentação de determinado fenômeno artístico-teatral. A atividade da pesquisa nos esclareceu acerca da própria temática e das reflexões propiciadas por este exercício de descobertas.

Começamos por nos sensibilizar com a possibilidade de reconhecer a dramaturgia que explorasse o íntimo de suas personagens. Inicialmente nos instigou aquelas que traçavam um percurso memorialístico da personagem, todavia que fosse ensejado por um fluxo anamnésico fundamental para a ação dramática.

O conceito de anamnese nos levou a estudar algumas áreas do conhecimento que com ela trabalhasse. Muitas foram encontradas, inclusive a medicina. Estava presente, também, em pesquisas de psicologia social e sociologia, sobretudo aquelas que se utilizavam do procedimento de história oral.

Com este estudo, fomos avançando até encontrar outras noções de memória e de fala pretérita. A Psicanálise nos incitou a conhecer mais sobre seus moldes de anamnese e adentrar pelas características da associação livre. Alguns textos teatrais apresentam, em sua estrutura, qualidades parciais de ambas –

mas nós não havíamos encontrado algum que desenvolvesse esses dois momentos da memória num único texto.

Na vasta amplitude de estruturas dramatúrgicas que temos na atualidade da produção literária teatral, tornaram-se fundamentais para nossa pesquisa as rememorações e reminiscências que encontramos a partir da primeira cena da peça de Samir, quando Filha demarca o seu círculo da memória.

Como vimos nas análises anteriores, o texto teatral “As Folhas do Cedro”, de Samir Yazbek, trouxe a possibilidade de realizarmos este estudo de estruturas dramatúrgicas a partir das características da anamnese e da associação livre.

Os três pilares: a base conceitual anamnese e associação livre, mais o enfoque de análise e interpretação acerca da peça “As Folhas do Cedro” fundamentaram esta pesquisa, norteando nossas reflexões e inferências. Estas ferramentas de estudo imbricaram-se de tal maneira a dar condições de analisarmos tanto o espetáculo – como concretizações de propostas de encenação, como também o texto em si.

Por diversas oportunidades, assistimos ao espetáculo. Como pesquisador, fomos nos envolvendo cada vez mais com sua dinâmica. As condições de encenação da anamnese e da associação livre iam se desvelando, permitindo um retorno às bases conceituais para a verificação de nossas hipóteses e da sistematização lógica deste trabalho científico.

A estrutura de nosso pensamento e organização desta dissertação atendeu ao princípio de que aqui falávamos de específica obra teatral, da presença de questões relativas ao passado, à expressão da subjetividade por meio da memória. Contudo, este conjunto estava ligado a diferentes contextos que se encontravam e entrecruzavam, remetendo a algo exterior à obra realizada

e que a ela voltaria dando maior sustentação e argumentos para nossa interpretação.

Preocupamo-nos em estudar os contextos da modernidade e da pós-modernidade, sob o foco da constituição da subjetividade. As diferentes visões acerca destas temporalidades foram apresentadas para dar conta de quando e como esta subjetividade passa a ser expressa artisticamente. No início do século XX, as condições da vida social do pré-guerra asfixiavam qualquer ideia de utopia, o mundo inventado pelo Iluminismo estava em crise. A arte expressionista foi um dos primeiros movimentos a representar este desencantamento e fez um caminho inverso mostrando o avesso das personagens, sua visão, seu modo de existir e de perceber o mundo.

Desde o final do século XIX, a literatura vinha apresentando um movimento de dilatação da subjetividade frente ao caos social. Dostoievski, Proust, Joyce, Wolf foram autores que trouxeram esta temática em suas obras. No teatro, o dramaturgo sueco August Strindberg deu início ao que ficou conhecido como Dramaturgia do Eu.

Não podemos esquecer como os estudos de Freud foram fundamentais para cancelar à subjetividade a validade antes apenas oferecida pela ciência ao que era de fato objetivo e positivo. Ao acessar a alma pela palavra, variados artistas passaram a considerá-la para sua literatura, pintura, cinema e teatro.

Neste último, muitas vezes a expressão do eu central utilizou-se da lírica para diferenciar os acontecimentos objetivos daqueles que estavam pulsando na alma da personagem. Para que este gênero literário-dramático fosse melhor entendido, adentramos ao estudo deste campo da dramaturgia. Definir o épico, a

lírica e a dramática ensejaram uma compreensão efetiva para o que mais tarde, em Sarrazac, se afirmou acerca do Épico Íntimo.

Os conceitos anamnese e associação livre, advindos de estudos da Psicanálise vieram ao encontro deste outro, de estudos da dramaturgia. A anamnese, fundada numa história documental da pessoa e associação livre – fundada na fala que expõe o palco-alma num livre fluxo de fala e associação de ideias-imagens - permitiram a aproximação do trabalho de Samir Yazbek aos autores que buscaram em sua produção literária ou teatral a revelação da intimidade das personagens e sua ficcionalização acerca da vida objetiva, do passado ou do que, provisoriamente, chamou-se de verdade.

As dramaturgias do eu estão relacionadas a formas dramatúrgicas como o épico-íntimo, monólogo interior, épico às avessas. Seu conteúdo envolve reminiscências e lembranças que não cabem no diálogo intersubjetivo. As formas acima inventam para si a intrassubjetividade como conteúdo a ser expresso neste fluxo de memórias. A viagem cênica a que se propõe não é só meramente ao passado, mas o que esse passado tem de significativo para dar conta da existência presente.

É neste âmbito que associamos “As Folhas do Cedro” ao conjunto de peças que expõe a intrassubjetividade – termo utilizado por Peter Szondi em sua análise. A subjetividade que se abre é a da personagem Filha. Perseguir seu discurso em ato nos mostrou o quanto cada vez mais ela se distanciava de significantes denotativos, para encontrar-se ao final com a imagem primeira, mergulhada em fatos históricos e concretos, mas que emergiu com força propulsora de inusitado reencontro entre Pai e Filha.

A encenação e seus elementos materiais (cenários, sonoplastia, iluminação) foram utilizados, a nosso ver, a favor dessa ficcionalização. O círculo da memória, arena da ação dramática, foi o *locus* de um fluxo anamnésico: a apresentação de personagens, documentos e a relação entre os Pais, e do fluxo da livre associação, que teve seu momento fundante com a imagem do Pai pousando a cabeça no colo da Filha-menina.

A expressão da subjetividade resiste às padronizações ou adequações; quando em cena inicia este processo de elocução é justamente a quebra de qualquer força disciplinadora, ou ainda, a expressão do esforço de pôr fim à lógica da adequação. Obviamente que na cena que assim procede estão envolvidos vários signos, não apenas verbais. No entanto, todos eles convergem para um processo de subjetivação, de configurar um protejo de si.

A fala inicia-se dentro do âmbito de valores conhecidos e universais, que sustentam a lógica da vida, mas, em certo momento, rompe com tudo que lhe é imposto. O avesso é incontrolável, tortuoso, oblíquo e também múltiplo. A personagem Filha, iniciada a cena, é posta num caminho sem volta para dar conta de sua história.

Anteriormente, afirmamos, baseados em Croce, de que a anamnese é um processo de conhecimento histórico, mas que não dá conta das ruínas íntimas ou de nosso começo. Dramaturgicamente, e dentro do entendimento do épico-íntimo, Samir põe em cena estas dimensões: a superfície e o submerso. Melhor do que isto é reconhecer nas cenas-fragmentos a possibilidade de testemunhar a história daquela mulher e seu processo de mergulho, buscando os empecilhos para um projeto de si.

Estas reflexões permitem concluirmos esta pesquisa afirmando o caráter múltiplo da dramaturgia contemporânea e como de fato esta vem se associando a diversos saberes. Aqui se apresentou anamnese e associação livre como elementos dramatúrgicos na peça *As Folhas do Cedro*.

A identificação dos elementos da anamnese e da associação livre, neste texto teatral, possibilitou reconhecê-las como estruturas de uma dramaturgia que se aventura no passado. Ressaltamos que nosso objetivo não foi criar nenhuma espécie de metodologia para a leitura de peças teatrais ou de inventar uma peculiar categoria de análise, mas nos aprofundar no estudo de uma peça de teatro que constitui sua ação dramática de forma tão singular: confluência de memória consciente e documentada com livres associações que convergem para a potencialização de uma imagem-primeira.

Esta pesquisa nos permitiu compreender, portanto, como tais elementos se entrelaçam para dar conta da história da Filha. A leitura imanente do texto nos aproximou, cada vez mais, da narrativa dessa mulher e dos caminhos que ela seguiu para chegar a seu intento.

Igualmente, o discernimento da diferença do tempo psicanalítico, do tempo cênico ajudou a fundamentar nossa afirmação acerca dos princípios do épico-íntimo encontrados nessa obra.

Uma peça de teatro pode atingir o espectador no cerne de suas dúvidas. Tudo depende como a fábula é contada ou mostrada. Aquelas que nos indicam o caminho inverso da lógica dramática nos apresentando o passado, ou muito mais do que ele, desvelando as cenas constituintes do palco-alma da personagem podem garantir certo alinhavo entre o hoje e o ontem.

Estamos desbussolados, conforme a afirmação de Forbes. A fluidez dos eventos precisa ser bem compreendida para delas aproveitarmos as condições de algum tipo de localização e orientação. Se o espetáculo nos convida a adentrar no âmago da personagem, talvez possamos disso tirar algum proveito para evitar os efeitos da impressão de estarmos à deriva.

Como dissemos, este estudo abordou diferentes áreas do saber: a dramaturgia, a psicanálise, teorias da memória, gêneros literários. Nesta empreitada científica, esperamos ter contribuído com forma específica de apreensão da realidade artística, subsumida a uma visão interdisciplinar. Entendemos como ainda são raros estudos de tal monta. Por outro lado, acredita-se que esta dissertação possa incentivar análises mais aprofundadas e de maior fôlego teórico.

Recuperar a sensibilidade de localizarmo-nos, de sabermos onde estamos já seria um grande avanço para o receptor da dramaturgia da anamnese e da associação livre. É deste lugar que vamos ver o restante da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

ABBAGNANO, Nicolas, Dicionário de Filosofia, Martins Fontes, 1998.

ABIRACHED, Robert, Las crisis del personaje en el teatro moderno, Madrid, 1994.

ADORNO, Theodor W., Notas de Literatura I, São Paulo, Editora 34, 2008.

BOSI, Ecléa, O tempo vivo da memória social: ensaios de Psicologia Social, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

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

COELHO, Teixeira, Moderno Pós-Moderno, São Paulo, Iluminuras, 5ª ed., 2005.

FREUD, Sigmund, A Interpretação dos Sonhos, São Paulo, Ed. Da Folha de São Paulo, 2010.

_____, O Mal-Estar na Civilização, Rio de Janeiro, Imago, 1997.

_____, Recomendações aos Médicos que Exercem Psicanálise, In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago, Vol. 12, 1996.

FRIDMAN, Luis Carlos, Vertigens Pós-Modernas: Configurações institucionais contemporâneas, Rio de Janeiro, Relume Dumara, 2000.

GAY, Peter, Modernismo: o fascínio da heresia (De Baudelaire a Beckett e mais um pouco), São Paulo, Cia. das Letras, 2009.

HARVEY, David, Condição Pós-Moderna, São Paulo, Edições Loyla, 17ª ed., 2008

JORGE, Marco Antonio Coutinho, Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 5ª ed., 2008.

JAMENSON, Fredric, Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio, São Paulo, Ed. Ática, 2ª ed., 2007.

LUKÁCS, Georg, A Teoria do Romance, São Paulo, Editora 34, 2ª ed., COL. Espírito Crítico, 2009.

LEHMAN, Hans-Thies, Teatro pós-dramático, São Paulo, Cosac Naify, 2008.

LYOTARD, Jean-François, A Condição Pós-Moderna, Ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 12ª ed., 2009.

MACIEL, Lúcia, A Condição Moderna, Editora Associadas, 2002.

PAVIS, Patrice, A análise dos espetáculos, São Paulo, Perspectiva, 2ª ed., 2008.

_____, Dicionário de Teatro, São Paulo, Perspectiva, 3ª ed., 2008.

_____, A Encenação Contemporânea, Perspectiva, 2010.

PRADO, Décio de Almeida, O Teatro Brasileiro Moderno, São Paulo, Perspectiva, 2ª ed., 2003

RIVERA, Tania, Cinema, Imagem e Psicanálise, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

ROSENFELD, Anatol, O Teatro Épico, São Paulo, Perspectiva, 6ª ed., 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth, Por que a psicanálise?, Jorge Zahar editor, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre, Introdução à análise do teatro, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

_____, Ler o Teatro Contemporâneo, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

RUSS, Jacqueline, Dicionário de Filosofia, São Paulo, Ed. Scipione, 1995.

SANTOS, José Luis Alonso de, La escritura dramatúrgica, Madrid, Editorial Castalla, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre, O Futuro do Drama, Porto, Campo das Letras, 2002.

SOUZA, Paulo César de Souza, As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões, São Paulo, Cia. das Letras, 2010.

SIMON, Katia, ,O Histórico da Subjetividade, in, Mnemosine, vol.1, nº 2, URFJ, 2005.

SZONDI, Peter, Teoria do Drama moderno (1880-1950), São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

YAZBEK, Samir, O teatro de Samir Yazbek, São Paulo, Imprensa Oficial, Col. Aplauso, 2006.

_____, Os Gerentes, Campinas, Editora Unicamp, col. Unicamp ano 40, 2009.

_____, O Último Profeta, in Primos: Histórias da herança árabe e judaica, ARMONY, Adriana, LEVY, Tatiana, Rio de Janeiro, 2010.

_____, As Folhas do Cedro, São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2011.

UBERSFELD, Para ler o teatro, São Paulo, Perspectiva, 2005.

ZLOTNIC, Sergio, Um estudo sobre a técnica na psicanálise freudiana: contribuições à metapsicologia da atenção flutuante, Tese de Doutorado, USP, 2002.

Webgrafia

<http://aulete.uol.com.br/site>.

<http://www.jorgeforbes.com.br/index.php?id=115>