

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

Rafael Gallina Bin

Constelação de fragmentos:
o dramático, o épico e o pós-dramático em *In On
It*, de Daniel MacIvor



ARARAQUARA – S.P.

2018

RAFAEL GALLINA BIN

Constelação de fragmentos:
o dramático, o épico e o pós-dramático em *In On It*, de
Daniel MacIvor

Monografia de Conclusão de Curso (MCC)
apresentada ao Conselho de Curso de Letras, da
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara,
como requisito para obtenção do título de Bacharel
em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

Bolsa: PET-Letras

ARARAQUARA – S.P.

2018

Rafael Gallina Bin

CONSTELAÇÃO DE FRAGMENTOS:

o dramático, o épico e o pós-dramático em *In On It*, de

Daniel MacIvor

Monografia de Conclusão de Curso (MCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: profa. dra. Renata Soares Junqueira

Bolsa: PET-Letras

Data da defesa/entrega: 10/12/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Renata Soares Junqueira (Professora Titular – UNESP – Araraquara)

Presidente e Orientador: Nome e título
Universidade.

Júlia Mara Moscardini Miguel (Doutora)

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Márcia Regina Rodrigues (Doutora)

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Àquela cuja doçura nunca falta e cujo olhar afaga e acaricia. Àquela que desde pequeno me conta histórias e participa do meu universo colorido. Dedico este trabalho com todo carinho à minha querida vó Triz.

AGRADECIMENTOS

O processo de se formar pessoa não é uma tarefa fácil, porém o meu foi colossalmente facilitado pelos meus pais, então, como não poderia deixar de ser, abro meus agradecimentos dando um beijo carinhoso nas mãos desses dois que me apoiaram e incentivaram na minha escolha de me tornar um estudioso dessa substância tão singela e profunda que é a palavra.

Este trabalho é uma fonte de grande alegria na minha vida e ele só foi possível porque pude contar com a preciosa convivência e orientação da professora Renata Soares Junqueira, que me acolheu desde o primeiro ano, guiando-me e sendo meu farol nesse vasto e belíssimo mar dos estudos literários. Parte substancial do meu olhar foi construído pela sua sensibilidade. Muito, muito obrigado!

Como esta monografia marca o fecho de um ciclo, é preciso reconhecer que eu não chegaria até este ponto se não tivesse tido o prazer de dividir meus dias com a fabulosa Barbara Carvalho Del'Arco. Foi um verdadeiro encontro de energias providenciado pelo Cosmos, a quem eu presto meus agradecimentos e dedico minha admiração pelo ser humano que ela é!

Não deixaria de agradecer também à Batom, vulgarmente conhecida por Júlia Caldana, que me ouviu falar dessa peça incontáveis vezes, sempre sendo muito carinhosa e receptiva à minha repetição, nunca e de maneira alguma me censurando. Meu muito obrigado!

Naturalmente, o trabalho de redação desta monografia é, em alguns momentos, uma tarefa árida, de modo que eu gostaria de deixar meus agradecimentos à Natália Pedroni Carminatti, minha flor do deserto, que muito me estimulou e me encorajou neste trabalho.

Por último, e disparadamente mais importante, gostaria de agradecer à minha irmã caçula representada na figura que ela mais ama, Sucrilhos, nosso felino soberano. O seu companheirismo comigo é um luxo que a loteria natural me deu. Minha irmã, você é 1000%, muito obrigado!

RESUMO

O presente trabalho desenvolve uma reflexão sobre os traços formais e estilísticos do drama contemporâneo. Nesse mister, estabelece-se como objeto de análise a peça *In On It*, de Daniel MacIvor, um autor canadense que vem angariando reconhecimento em importantes premiações, mas, a despeito disso, não é profundamente estudado pela academia. Uma abordagem panorâmica destaca os principais traços da dramaturgia de MacIvor. Em seguida, propõe-se uma análise de *In On It* nos moldes propostos por Ryngaert (1996), a fim de descrever sua organização, estrutura e seu funcionamento. Na sequência, confronta-se o texto com as categorias estéticas do dramático, épico e pós-dramático tendo em mira identificar o que *In On It* carrega de marca de cada uma dessas concepções teatrais. O dramático é fundamentado segundo o magistério de Diderot (2005); o épico, segundo Brecht (2005) e Szondi (2011); o pós-dramático, segundo Lehmann (2007). Reconhecidos os traços, é feita uma reflexão sobre o hibridismo como manifestação do drama contemporâneo e possibilidade de expressão do mundo presente.

Palavras – chave: Literatura. Teatro. Drama contemporâneo. Hibridismo.

ABSTRACT

The present work develops a reflection on the formal and stylistic features of contemporary drama. In this sense, we take as analysis subject the play *In on It*, by Daniel MacIvor, a Canadian author who has garnered recognition and important awards, but, despite of that, isn't deeply studied by the university. First, a panoramic approach highlights the main features of MacIvor's dramaturgy. Then, we propose an analysis of *In On It* following the lessons proposed of Ryngaert (1996), in order to describe the organization, structure and functioning of the play. In the sequence, the text is confronted with the aesthetic categories of the dramatic, epic and post-dramatic aiming to identify the marks that *In On It* bears of each of these theatrical concepts. The dramatic is based on the formulation from Diderot (2005); the epic, according to Brecht (2005) and Szondi (2011); and the post-dramatic, according to Lehmann (2007). As a conclusion, we present a reflection on hybridism as manifestation of the contemporary drama and possibility to express the present world.

Keywords: Literature. Theatre. Contemporary drama. Hybridism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PARTE I – CONSTELAÇÃO DE FRAGMENTOS: ESTRUTURA, ORGANIZAÇÃO E FISIOLOGIA DE <i>IN ON IT</i> , DE DANIEL MACÍVOR.....	15
PARTE II- O DRAMÁTICO, O ÉPICO E O PÓS-DRAMÁTICO EM <i>IN ON IT</i> , DE DANIEL MACÍVOR	35
CAPÍTULO 1- O DRAMÁTICO E SUAS MANIFESTAÇÕES EM <i>IN ON IT</i>	35
CAPÍTULO 2 – O ÉPICO E SUAS MANIFESTAÇÕES EM <i>IN ON IT</i> , DE DANIEL MACÍVOR.....	40
CAPÍTULO 3 – O PÓS-DRAMÁTICO E SUAS MANIFESTAÇÕES EM <i>IN ON IT</i> , DE DANIEL MACÍVOR.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
BIBLIOGRAFIA	55
SITES CONSULTADOS	56

INTRODUÇÃO

Toda obra de arte, enquanto construto cultural humano, articula em sua composição forma e conteúdo. No âmbito da Literatura, o estudo dos gêneros organiza a experiência literária em três grandes categorias, a saber, lírico, épico e drama. Cada gênero configura uma estrutura específica, que pode mobilizar conteúdos estilísticos tanto endógenos quanto exógenos ao próprio gênero.

Com efeito, se houver uma adequação na correspondência entre a forma e o conteúdo, então não haverá uma oposição entre o que é, supostamente, sistemático (forma) e o que é atualizado a cada experiência (conteúdo). Doutro modo, caso esse equilíbrio seja alterado e o conteúdo não seja adequado à forma em que vem expresso, há uma desarmonia que será resolvida na busca por novas formas de expressão no bojo de um gênero, o que equivale dizer que as formas não são categorias sistemáticas, mas históricas.

O drama contemporâneo é marcado pela busca de formas que desafiam o paradigma dramático tradicional, porque este não é mais capaz de dar conta das fissuras do eu vividas ao longo da modernidade. A busca por formas mais livres capazes de expressar as novas tensões entre sujeito e mundo conduziu o drama a uma exploração de suas fronteiras e à produção de uma dramaturgia dos limiares, pela qual o drama, enquanto concepção ideativa, sobrevive, ainda que sem seguir esquematismos formais rigorosos.

É de hialina clareza, portanto, que essa dramaturgia se oponha às noções consolidadas pela tradição aristotélica, cuja premissa fundamental é expressa axiologicamente pela extensão e ordenação harmônica do drama. Todavia, essa afirmação não autoriza concluir que os fundamentos do teatro dramático sejam legados ao esquecimento, visto que seus preceitos são de suma importância para a compreensão dos desvios perpetrados pela dramaturgia atual.

Em suma, a compreensão do drama contemporâneo pressupõe um relativo domínio das categorias analíticas do teatro dramático para que seja possível reconhecer quais pontos entraram em colapso a partir da modernidade, quais fundamentos implodiram a partir da assimilação de conteúdos épicos no seio da forma dramática e quais as perspectivas de superação do dramático por meio da própria peculiaridade do sincretismo sógnico da linguagem teatral.

Nessa esteira, a presente monografia encerra uma reflexão preliminar em torno dos conceitos de teatro dramático, teatro épico e teatro pós-dramático, num esforço de verificar em que medida são frutíferos para a análise, explicação, compreensão e interpretação de uma peça contemporânea, bem como demonstrar a maneira pela qual a tensão dialética entre forma e conteúdo é propulsora de novos efeitos de sentido.

A peça selecionada para exame é de um autor canadense, pouco estudado pela academia – tanto nacional quanto internacionalmente –; no entanto suas peças estão galgando espaço no campo teatral e conquistando prêmios importantes, dentre os quais se destacam o *General Governor's Award* (2005), um dos prêmios canadenses de maior prestígio, e o *Siminovitch Prize* (2008) em reconhecimento do caráter transformador e da influência de suas peças. Trata-se de Daniel MacIvor, dramaturgo, roteirista, ator e diretor.

Nascido em 1962 na cidade de Sydney, em Cape Breton, província da ilha de Nova Scotia, Canadá Daniel MacIvor escreveu mais de trinta peças, todas muito bem recebidas pela crítica. Desde sua estreia com *See Bob Run* (1986) se manteve aberto ao teatro experimental, e a boa recepção de suas peças o estimulou a construir estruturas novas e encontrar novas maneiras de contar uma história.

Richie Wilcox (2015) reconhece, em seu texto de apresentação, que há uma embocadura particular no modo de contar história e no humor obscuro, que harmoniza cinismo com sentimentalismo, comuns aos habitantes de Cape Breton, e que o próprio MacIvor incorpora em suas peças e o confessa em *Bingo!* (2011): “*we're all storytellers in Cape Breton*” (MACIVOR *apud* WILCOX, 2015, p.2).

Tendo em vista a prolífica produção de MacIvor e a natureza desta monografia, não é razoável comentar cada peça que ele escreveu. No entanto, reputa-se de bom tom ventilar as linhas gerais de seu pensamento teatral e algumas das características formais recorrentes em sua vasta obra. Dessa forma, recorre-se à palestra feita pelo próprio MacIvor em 2011, *The Authentic Artificial*, na qual ele opõe duas concepções de teatro e declara sua filiação a uma delas.

MacIvor afirma que existe no ser humano uma sensibilidade capaz de distinguir uma energia genuína de uma artificial. Essa sensibilidade é percebida, segundo o dramaturgo, por *that thing in the body*¹. Na seção seguinte, ele demonstra como todos os artifícios teatrais são manipulados a fim de criar algo genuíno:

*We work in the most artificial of environments, spending weeks in rooms repeating passages of texts and physical actions in an effort to perfect a portrayal of an imagined events. That imagined event is then presented on a platform before rows or banks of audiences in dark and silent rooms. And all this artifice is to result in something authentic occurring. This falseness creates something genuine. We understand what the falseness is [...]. The false is clear. So what is the authentic? It's harder to explain but we know it as an audience when we see it and when we feel it.*²
(MACIVOR, 2015, p. 17)

¹ Aquela coisa no corpo [Tradução livre]

² Nós trabalhamos no ambiente mais artificial, passando semanas em salas repetindo passagens de textos e ações físicas em um esforço de aperfeiçoar a representação de um evento imaginado. Esse evento imaginado é então

Dessa ideia ele constrói a noção de teatro de transformação e comunhão em oposição ao teatro de apreciação e contemplação. Este é produto do ego que precisa receber atenção e não se permite ser absorvido pelo eu-coletivo – por conseguinte, a plateia está lá para observar os talentos individuais e apreciá-los; aquele é uma experiência coletiva, na qual se constrói uma comunhão entre as palavras do texto, a intenção do ator e a percepção do público, de modo que o hiato entre ser e atuação desaparece, pois todos os envolvidos na produção e realização do espetáculo estão convencidos de que a mensagem transmitida com a peça é importante, e a crença na superioridade da mensagem atenua o ego, assassino da autenticidade e óbice da comunhão teatral, que é a essência dessa arte, pois, segundo MacIvor (2015, p.19-20), o teatro serve ao mesmo propósito que a religião: criar um contexto para ser e, revelando o ser, estimular a reflexão, a comunhão e, em última instância, a transformação.

MacIvor filia-se, evidentemente, ao teatro da comunhão e transformação. Em sua escrita, ele se declara um estruturalista, pois acredita que a “estrutura de uma peça pode contar uma história, tanto quanto as palavras e o cenário.”³. Por essa razão, cria-se uma estrutura formal específica a fim de melhor desenvolver o conteúdo dramático.

Um mapeamento panorâmico das peças de MacIvor permite identificar a recorrência de peças de estrutura não-linear. A ruptura com o preceito da linearidade dramática é feita por meio da inversão da ordem entre o começo e o fim; bem como pela estruturação de situações em *mise-en-abyme*, de modo que uma diegese é interrompida para encenação de outra.

Além disso, em MacIvor, percebe-se o constante uso da metateatralidade, o discurso metalinguístico por meio do qual o drama é negado e sua artificialidade é focalizada a fim de problematizar o código e a prática teatral. Frise-se que os elementos metateatrais – como a recorrente quebra da quarta parede – conduzem a encenação aos limiares entre realidade e ficção, visto que muitas personagens têm consciência de estar em cena e manipulam essa condição a fim de igualar seu nível ontológico existencial ao dos espectadores.

A manipulação dos artificios teatrais é feita por MacIvor segundo o imperativo do minimalismo. A fim de criar um teatro de comunhão e transformação, os recursos teatrais devem ser reduzidos aos essenciais e necessários à comunicação da mensagem da peça, visto que, consoante o exposto, dela é a supremacia da comunicação teatral. Dessa forma, em várias

apresentado em uma plataforma diante de fileiras de espectadores no escuro em uma sala silenciosa. E todo esse artifício é para resultar em algo autêntico acontecendo. Essa falsidade é para criar alguma coisa genuína. Nós entendemos o que a falsidade é [...]. O falso é claro. Então o que é autêntico? É mais difícil de explicar, mas nós o reconhecemos quando o vemos e quando o sentimos. [Tradução livre]

³ Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1373987-leia-entrevista-com-daniel-macivor-autor-canadense-de-cinemonstro.shtml> > (acessado em 03.07.2018 às 15h00)

peças de MacIvor, é exigido muito do ator e oferecido pouco para ele realizar seu mister (em certa medida, essa atitude valoriza a imaginação criativa, as ideias do texto e o talento do ator).

Por fim, é impossível ignorar a quantidade de personagens mortas que atuam nas peças de MacIvor. Richie Wilcox (2015, p.4-5) atribui a essas personagens essencialmente duas funções: (a) descrever o que acontece quando se morre; e (b) legar uma lição ou compartilhar uma filosofia de vida.

É pertinente observar que essas personagens não recebem a chance de mudar o que viveram; elas estão mortas e assim permanecerão, pois é da condição imutável da morte que suas mensagens ganham potência e penetração na sensibilidade do público. Ao se valer desse recurso, MacIvor zela por não revelar a condição funesta dessas figuras; a morte se revela geralmente ao final do espetáculo, resignificando os acontecimentos dramáticos prévios.

À guisa de ilustração desses traços gerais, evocam-se as peças *Never Swim Alone* (1991) – a peça mais produzida de MacIvor –; os monodramas desenvolvidos em parceria entre MacIvor e Daniel Brooks, *House* (1992), *Here Lies Henry* (1995), *Monster* (1998) e *Cul-de-Sac* (2002); e *Marion Bridge* (1998), a peça mais popular do dramaturgo canadense.

A primeira e os monodramas são exemplares da estrutura não-linear na qual MacIvor compõe suas peças. Em *Never Swim Alone*, uma história ordinária – a competição entre dois homens para determinar quem será o dominante – torna-se mais interessante ao ser estruturada fora do universo naturalista, de modo que a competição entre eles se desenvolve como uma luta de box, cuja juíza é uma mulher de maiô azul. O começo da peça é o final da diegese dramática e o final da peça é o começo da diegese.

O meio é a luta de box entre esses dois homens que *a priori* parecem partilhar um núcleo identitário muito semelhante. Porém, ao final da peça, suas identidades são bem distintas. Conforme a peça progride, a identidade da juíza também é revelada como parte de uma trágica história envolvendo todas as personagens: durante uma competição de natação entre os três ela morreu. Apesar disso, o tom satírico da peça a reveste de leveza cômica, e a personagem morta, menos que adensar o drama, conserva o potencial reflexivo do texto.

Os monodramas, em geral, revelam não só a estrutura não-linear das peças de MacIvor, mas também a dimensão polifônica desses textos, visto serem escritos para um ator e trazerem mais de uma personagem. Além disso, são exemplares do que é o minimalismo evocado nas peças de MacIvor, visto que o núcleo de força deles é o texto, a iluminação, a trilha sonora e a performance; não há imensos recursos cenográficos ilusionistas, a ilusão dramática é criada pela essência dos componentes dramáticos mais fundamentais.

Em *House*, Victor faz relatos da sua vida numa estrutura de *mise-en-abyme*, na qual conta anedotas próprias, e outras envolvendo seu amigo cleptomaniaco; narra o caso de sua

irmã que teve cinco casamentos anulados; a traição de sua esposa, que se envolveu num relacionamento sadomasoquista com um colega de Victor; e quejando. O humor obscuro e a pluralidade de relatos exigem do ator grande capacidade de performance na execução de um texto envolvente.

Here Lies Henry traz a figura do protagonista defunto, que se declara um mentiroso inveterado e, ao mesmo tempo, compromete-se a contar aos espectadores algo que eles ainda não saibam. À medida que o texto progride, as histórias de Henry parecem se contradizer, fato que evidencia a relatividade do conhecimento, posto que no nível intradieético não há como determinar o que é a verdade e o que é a mentira. A limitação cognitiva do ser humano, a (im)possibilidade de conhecer o outro e as máscaras compõem as linhas de força dessa peça.

Monster explora o terror e os demônios que habitam dentro de cada um. Adentrando o universo dos filmes de terror, MacIvor investiga por que a crueldade inerente existe, e então retrata motivos universais tais como relações abusivas, rejeição social dos diferentes, parricídio, alcoolismo, etc. É interessante reparar como, ante uma pluralidade de temas, ele confere um psiquismo complexo às personagens, apresentadas dinamicamente, por meio de uma progressão dramática veloz e uma performance enxuta a fim de criar um impacto dramático expressivo.

Cul-de-Sac emprega novamente o recurso do personagem morto, Leonard. Ele foi assassinado e a linha diegética da peça é construída retrospectivamente, de modo que a peça é a reconstituição dos eventos que levaram à morte dele por um trapaceiro que conheceu no bar e levou para sua casa. A perspectiva de Leonard na peça é intercalada com a perspectiva dos vizinhos – oito personagens. A peça revela o isolamento e a falência da comunicação, posto que a alternância de perspectiva demonstra o quão pouco os seres humanos se abrem uns aos outros (tome-se o fato de vizinhos não se conhecerem) e o tanto que são assolados pela ansiedade individual, que os impede de serem empáticos.

Daniel MacIvor escreveu outros monodramas como *This is what happens next* (2010), *Who Killed Spalding Gray* (2014) e *I, Animal* (2015). No entanto, os quatro acima ventilados construíram a boa reputação do autor-ator nesse gênero dramático, razão pela qual os comentamos.

Em sua peça mais popular, *Marion Bridge*, MacIvor segue uma estrutura mais tradicional, centrada na relação entre três irmãs reunidas pela ocasião da morte da mãe. Os diálogos, muito íntimos, conduzem ao limite do sentimentalismo sem serem piegas. O tema universal explorado por MacIvor são as relações das irmãs com ex-amantes, com os pais, com Deus e entre si. Existe, nas questões postas por cada uma, um motivo que permite que o público se identifique com o drama. O que possibilita a identificação é o compromisso das personagens

em realizar suas expectativas, as quais não são concretizadas da maneira como esperam, fato que realça o vazio como tema existencial universal.

O exposto até aqui encerra uma sumária apresentação do dramaturgo e das linhas de força de suas peças. Será oportuno, de resto, legar algumas considerações ao histórico da peça que será o objeto de estudo e à forma como ele será desenvolvido.

In On It foi escrita por Daniel MacIvor em 2000 e já no mesmo ano foi montada no *Transverse Theatre*, em Edimburgo, Escócia, e contou com direção do próprio dramaturgo e com produção do teatro escocês e da *Da da kamera*, produtora fundada pelo canadense em 1986. A peça chamou atenção da crítica e a boa recepção lhe rendeu uma temporada *off-broadway* em 2001, em Nova York, EUA. Nessa ocasião, Enrique Diaz assistiu ao espetáculo e, impressionado pela qualidade estética, peticionou os direitos autorais para adaptá-la em solo brasileiro.

Em 2009, *In On It* estreou no Brasil, no Teatro Oi Futuro, no Rio de Janeiro, sob a direção de Enrique Diaz. A crítica brasileira também a recebeu bem; em sua coluna do jornal *O Globo*, Barbara Heliodora afirmava:

Nada como o prazer de ver mais uma vez comprovado, em cena, que o melhor teatro é feito de texto+ator tratando da condição humana. “In on it” (“Por dentro”) do canadense Daniel MacIvor [...] tem toda a liberdade formal do mundo contemporâneo e cria seus próprios caminhos, a fim de compor um todo uno e significativo, que oferece ao público uma excepcional experiência estética, emocional e intelectual.⁴

A qualidade do espetáculo foi comprovada nas premiações de 2010: *In On It* foi a peça que mais angariou prêmios naquele ano. Em 2012, a tradução de Daniele Avila Small do texto de MacIvor foi editada e publicada pela editora Cobogó.

A presente monografia estabeleceu como *corpus* o texto traduzido por Daniele Avila Small e se organiza da seguinte maneira: na primeira parte será feita uma apreciação geral da peça *In On It*, ocasião em que serão comentados o enredo, a estrutura e o título da peça, cuja ambiguidade parece referir-se à forma como o preâmbulo organiza a estrutura e dispõe o enredo; na segunda parte, há três capítulos: cada um fundamenta teoricamente uma categoria conceitual a ser examinada em *In On It*. Dessa forma, o primeiro capítulo cuida do dramático, o segundo do épico e o terceiro do pós-dramático. As considerações finais sintetizam os resultados da análise com uma reflexão a respeito das formas híbridas.

⁴ HELIODORA, Barbara. Texto + ator: experiência imperdível. *O Globo*. São Paulo, 29 de março de 2009. Segundo caderno, s.p.

PARTE I – CONSTELAÇÃO DE FRAGMENTOS: ESTRUTURA, ORGANIZAÇÃO E FISIOLÓGIA DE *IN ON IT*, DE DANIEL MACIVOR

Realizar uma descrição da organização, estrutura e funcionamento de *In On It*, de Daniel MacIvor, é uma tarefa complexa que pressupõe um domínio geral dos procedimentos presentes no texto. Como se sabe, MacIvor não é muito conhecido no Brasil. O presente estudo começa por uma análise da peça conforme a sequência inscrita na materialidade textual.

Como um próêmio sobre a organização do texto, a leitura evidencia a sequência: o texto abre com uma nota preambular sobre a estrutura da peça, seguida pelo texto que se inicia por um prólogo monológico, que apresenta o tema da peça. A peça não é dividida em partes, ou seja, o texto transcorre sem cortes. Finda a peça, há uma seção chamada “Notas do autor sobre a montagem de *In On It*”, na qual são aclaradas questões de cenário, de estilo, da história e de nomenclatura.

Em que pese o texto não ser dividido em unidades como ato, cena, quadro ou fragmento, a nota preambular indica uma divisão estrutural do texto em três partes, a saber:

In On It tem três realidades distintas (que se sobrepõem e se cruzam): a PEÇA, o ESPETÁCULO e o PASSADO. A PEÇA é a história de Ray: muitas vezes, parece que ela acontece num ambiente bastante teatral e artificial. O ESPETÁCULO: o que está acontecendo aqui, agora, esta noite, e consiste basicamente em Esse Aqui e Aquele Ali discutindo a PEÇA e seu desenvolvimento e, de vez em quando, sua relação amorosa. E o PASSADO consiste em Esse Aqui e Aquele Ali se conhecendo e se tornando amantes.⁵ (MACIVOR, 2012, p. 91)

Essas três realidades distintas recebem uma caracterização via iluminação, ou seja, há uma forma de iluminar o palco própria para a PEÇA, outra para o ESPETÁCULO e uma diferente para o PASSADO. A indicação será oportunamente apontada quando aparecer na rubrica.

Nesse momento, destacam-se ainda três traços gerais da dramaturgia de MacIvor que já podem ser percebidos no preâmbulo desta peça, a saber: a forma não-linear, a construção em *mise-en-abyme* e o metateatro. A não-linearidade percebe-se pela existência de três linhas diegéticas, que serão representadas por meio de fragmentos de cena (não há uma cena completa, rigorosamente falando) interrompidos e intercalados, os quais por si só já impedem o transcorrer contínuo da ação dramática. A construção em *mise-en-abyme* é percebida pois *In On It* serve como peça moldura, dentro da qual se encena a PEÇA, que é comentada no plano do ESPETÁCULO, constituindo um discurso metateatral – salienta-se o valor semântico do verbo “discutindo”, presente no prólogo.

⁵ Como *In On It* é uma peça que abriga a representação de outra peça, manter-se-á uma diferenciação tipográfica, de modo que toda vez que se estiver tratando da realidade diegética da história de Ray, a palavra peça será grafada em versalete.

Com efeito, só essa nota inicial já alerta quanto à recusa de MacIvor pela formalização dramática mais esquemática. Na continuidade, tem-se o prólogo que cumpre a função de exposição do tema, fornecendo elementos relevantes para a intriga. Ele é constituído por três movimentos, sendo assim o primeiro:

Antes do espetáculo: um espaço vazio muito iluminado. Duas cadeiras pretas, simples, colocadas lado a lado no fundo do palco, à esquerda. Há um casaco no centro do palco, como se tivesse sido deixado ali por acaso. A música que ouvimos nesse prólogo é uma coleção de canções da Lesley Gore. A última que ouvimos é "Sunshine Lollipops". (MACIVOR, 2012, p.93)

Os signos espaciais presentes são: ausência, clareza, simplicidade e aleatoriedade. O signo musical traz canções pop de uma intérprete americana, que fez muito sucesso na década de 1960, e a última música foi premiada pelo Grammy de 1965. A combinação desses signos resulta num tom eufórico, em virtude da melodia animada das canções, e já revela em parte os requisitos materiais para a construção da peça, cuja montagem exige, justamente, um palco vazio, duas cadeiras, um casaco, possibilidade de luz e música. O segundo movimento introduz o elemento humano e muda o tom do prólogo:

Na batida final dessa música, a plateia e o palco mergulham na escuridão. Apenas o casaco continua iluminado por um foco. Ficamos em silêncio com essa imagem durante vários segundos, até que: Escutamos Maria Callas cantando uma ária da cena da loucura de Anna Bolena, de Donizetti. No escuro, vemos a imagem de um homem com uma camisa branca (ou de uma cor clara) e uma gravata. Ele entra no palco devagar, vindo da coxia. Esse é Brian. Brian chega perto do casaco. Ele fica olhando para o casaco. Enquanto se ajeita, ouvimos o início de um cantar de pneus. A ária é brutalmente interrompida por um som agudo. A luz muda subitamente para um foco em Brian, no momento em que ele olha para a plateia. Ele se dirige ao público. (MACIVOR, 2012, p.93)

O signo claridade cede lugar à escuridão, a aleatoriedade torna-se proposital com o fechamento de um foco de luz sobre o casaco e a música pop é substituída por uma ópera cujo tema são os tumultos causados pelas paixões humanas. Sob esses valores, é introduzida a personagem Brian. À medida que ele fica olhando o casaco, a importância desse signo se agiganta. O cantar de pneus é anúncio da matéria de que Brian vai falar ao se dirigir à plateia com o foco em si.

Sua fala constitui o último movimento do prólogo. Nela, ele separa os acontecimentos humanos em duas categorias: planejados e aleatórios. O critério para a classificação é a intenção, de tal sorte que os planejados têm sentido porque resultam de um ato de vontade, ao passo que os arbitrários não têm um sentido *a priori*. Ele diz:

BRIAN: [...] E também existem coisas que fogem do nosso controle. [...] Coisas arbitrarias e aleatórias que podem mudar a sua vida e que parecem não fazer nenhum sentido, coisas que precisam que a gente invente um sentido para elas. Muitas coisas. Pequenas coisas: a música que o nosso amor escuta; coisas maiores: a forma como

podemos perder o chão debaixo dos nossos pés, como se alguém tivesse puxado o nosso tapete; coisas imensas: o Mercedes azul.

Não posso nem imaginar, mas quando eu imagino, é assim: você tá dirigindo seu carro pra resolver algumas coisas; você tem que trocar ingressos, pegar uma receita pra enxaqueca de alguém, o de sempre. Você resolve pegar a autoestrada pra ganhar tempo, com a sua grande máquina, poderosa e veloz, sendo ultrapassado por várias outras grandes máquinas, poderosas e velozes, dirigidas por pessoas cujo nível de saúde mental ou de álcool no sangue você desconhece. Esse é um pensamento preocupante, você liga o rádio. Porcaria. Porcaria. Mais porcaria. Porcaria. Algo familiar. Porcaria. De volta para algo familiar. Você não consegue mais achar. Onde era? Cento e um ponto o quê? Ou... antes do esporte, depois do metal. É essa! E naquele mísero instante em que você tira a atenção por um segundo da grande máquina que você tem nas mãos, o outro cara entra na sua rua, você levanta a cabeça e só tem tempo de ver os faróis do Mercedes azul. (MACIVOR, 2012, p. 94)

O monólogo de abertura de Brian pode ser desmembrado em duas partes e cumpre a função de exposição. A segunda parte é a narração do acidente de carro e revela o motivo fundador de *In On It*: Brian perdeu seu amante num acidente de carro. O modo como essa perda o impactou é extraído da primeira parte, na qual tem-se o signo do amor nas coisas pequenas, ou seja, ele perdeu alguém que amava; seguido pelo signo do desamparo manifesto pela sensação de perda do chão, e finaliza com o que é enorme para ele: a causa do acidente.

A colisão entre os veículos enquadra-se nos acontecimentos aleatórios e, por conseguinte, não tem sentido em si, ela precisa que Brian lhe invente um sentido. Essa tarefa inventiva é uma forma de elaboração do luto e Brian a fará por meio da criação de uma PEÇA, cujos fragmentos serão encenados ao longo de *In On It*.

O tom final do monólogo é bastante denso. O discurso de Brian marca bastante a aleatoriedade e a fragilidade da vida. Nesta perspectiva, o fato de sua figura surgir em cena vindo do escuro, no segundo movimento do prólogo, potencializa a presença da morte. Brian entra para o universo cênico no esforço de emergir das trevas do luto e narrando, sob um foco de luz o motivo da sua dor e do seu padecimento.

Diferentemente da forma e do tom pelos quais a outra personagem da peça é introduzida:

Brad fala, ele está no escuro.

A luz muda lentamente do foco de Brian para a luz do ESPETÁCULO.

BRAD: Você acha bom começar assim?

Brad entra, vindo do escuro, e se coloca bem próximo à extremidade do foco.

BRAD: Você acha bom começar assim?

BRIAN: Começar o quê?

Brad entra na luz.

BRAD: O espetáculo.

BRIAN: Não é um espetáculo, é uma peça. (MACIVOR, 2012, p.95)

Antes de avaliarmos a fala de Brad, é de fundamental importância valorizar o lugar em que essa fala ocorre. Ele fala no escuro, contrariamente a Brian, que emerge do escuro, conquista o foco de luz e, só então, transmite sua mensagem. Brad está nas trevas, não emerge

do luto; antes, é ele a causa do luto. Ele é o amante de Brian que morreu no acidente, configurando o conduto da morte (figura pela qual o motivo da finitude da vida entra em potência no enredo, traço constante nas peças de MacIvor) que volta para contar o que acontece quando se morre e legar aos que ficam uma mensagem sobre a vida.

A fala de Brad quebra abruptamente a tensão construída pela narração de Brian, e, embora no escuro, o palco recebe a iluminação característica do ESPETÁCULO, cuja ação principal é a discussão, que versa sobre o tom da abertura de *In On It*, de modo que as suas palavras colocam em questão a representação feita pelo prólogo.

Nesse ponto, é fundamental fazer uma pausa para refletir sobre o sentido dessa ruptura com o tom associando-a com o título da peça, visto que o prólogo encerra uma narrativa envolvente, porque investida de grande carga emocional; isso exerce sobre o público uma força centrípeta, trazendo o olhar da plateia para dentro da realidade cênica.

Ironicamente, quando a atenção dos espectadores está mais atrelada à representação, é feita uma mudança repentina de plano para o ESPETÁCULO, no qual se coloca uma questão crítica que exerce uma força centrífuga sobre o público, de modo a inutilizar todo o investimento emocional prévio.

A oscilação entre as forças centrípeta e centrífuga é fundante na fisiologia de *In On It* e se relaciona às preposições do título, pois a primeira força puxa para dentro da realidade cênica em harmonia com o valor semântico principal de “*in*”, enquanto a segunda força empurra o público para fora, por meio de comentários sobre o que foi representado: a ideia de falar sobre alguma coisa combina semanticamente com o valor da preposição *on*.

Isso posto, sustenta-se que há, na peça de MacIvor, duas maneiras de focalizar o fragmento cênico: ora ele será alvo de uma focalização *in*, ora de uma focalização *on*; e a oscilação sistemática entre essas formas de focalizar constitui o mecanismo funcional estruturante de *In On It*. Conforme se progredir na análise do texto, será verificado o emprego sistemático desse procedimento oscilatório.

O conteúdo da fala de Brad (“Você acha bom começar assim?”) não só dinamiza o investimento afetivo do público, mas também revela uma preocupação metateatral, posto que o drama, em sua tradição aristotélica, tem começo, meio e fim. Questionar o modo de começar traz para primeiro plano uma questão relativa à composição dramaturgica e marca a metateatralidade de *In On It*.

A resposta de Brian revela sua consciência em relação às duas realidades que ocupam a maior parte de *In On It*, a PEÇA e o ESPETÁCULO, visto que nega o espetáculo como realidade a ser representada, pois, segundo ele, o que será alvo de representação é a PEÇA. Essa atitude, no contexto teatral, configura o *mise-en-abyme*, e, mais do que isso, fragiliza o limiar entre o

representado e o real, já que o objeto da representação é a PEÇA; logo, Brian não é representado, ele está mais próximo da realidade do mundo.

Depois de sua fala, Brian muda a disposição das cadeiras no palco e diz que só então podem começar a representação da PEÇA. As rubricas que antecedem o primeiro fragmento da PEÇA determinam que Brian dê o casaco para Brad, quem interpretará Ray no fragmento a seguir; que seja feita uma mudança de luz para a ambientação da PEÇA, a qual acontecerá em dois focos; e que como som de fundo haja uma batida de coração.

A importância da mudança de iluminação já foi abordada. O fato de Brad vestir o casaco para interpretar Ray é fundamental, pois, na PEÇA, os dois atores interpretam oito personagens e, em todos os fragmentos, o ator que veste o casaco interpreta Ray.

Como o primeiro fragmento da PEÇA encena Ray indo ao médico receber o resultado de alguns exames, a batida de coração abafada como som de fundo serve de índice do nervosismo de Ray, ou seja, há uma apreensão de sua parte quanto ao diagnóstico que possa receber; tanto que, após superadas as amenidades do começo da consulta, o paciente só pergunta como está e a não resposta imediata de que ele está bem faz com que seu coração acelere – e é pela via sonora que o público percebe isso.

Em verdade, os exames foram inconclusivos, de modo que o médico pede outros, pois está preocupado com ele e diz que gostaria que ele ficasse no hospital por uns dias para fazê-los o quanto antes, ao que Ray retruca:

RAY: Eu tô doente?

MÉDICO: Ray. É assim: você tem que ser forte e pensar positivo. É isso o que você tem que fazer.

RAY: Ah, meu deus.

MÉDICO: Quanto à questão do sono, eu posso te dar alguma coisa se você quiser.

RAY: Ah, meu deus.

MÉDICO: Você quer um copo d'água?

RAY: Ah, meu deus.

MÉDICO: Nós ainda não sabemos nada (MACIVOR, 2012, p.99-100)

Ray repete três vezes a mesma fala, ele não sabe o que tem, mas já se considera doente, frágil. O médico oferece água para que ele se acalme e ainda diz que eles não sabem de nada; porém, ao falar na primeira pessoa do plural, Ray percebe que seu caso foi discutido com outros médicos e que não estão comunicando-lhe as possibilidades diagnósticas, o que resulta numa reação agressiva, em que ele xinga o médico, maldiz a secretária; em suma, ele revela estar preocupadíssimo com seu quadro clínico. Depois de sua explosão, o coração de Ray volta à batida inicial e ele aceita o copo d'água. Fim do primeiro fragmento da PEÇA.

Novamente, tem-se um excerto de grande tensão emotiva, que exerce uma força centrípeta sobre a plateia; a explosão de Ray é muito genuína, qualquer um se identificaria com ele. MacIvor aplica uma focalização *in*, que puxa o público para dentro da encenação.

Segue uma rubrica que indica a mudança rápida da iluminação para a ambientação do ESPETÁCULO, o som de fundo é interrompido e a pergunta de Brad é: “Eu fiz bem o Ray?” (MACIVOR, 2012, p.102), que tem o mesmo efeito da sua primeira fala na peça: interromper a identificação dramática, exercendo sobre a plateia uma força centrífuga, por meio de uma focalização *on*; inicia uma discussão metateatral, fortalecendo a construção em *mise-en-abyme*.

Em sua resposta, Brian mostra que não concorda com o tom furioso que Brad deu a Ray, mas, em sua discussão (focalização *on*), não define a emoção com palavras. Brad lhe pergunta como deveria ter representado, e então a rubrica registra :“*Brad tira o casaco e o oferece a Brian*” (MACIVOR, 2012, p.104), que o veste para interpretar Ray no segundo fragmento da PEÇA – endossando o que foi dito sobre o casaco supra –; Brad representará o filho dele, Miles.

O segundo fragmento se passa em um restaurante em horário de almoço. Ray marcou o encontro com o filho para dividir sua tensão com alguém que, em tese, pode ajudá-lo. No entanto, Miles se revela um narcisista, índice disso é a distribuição das falas – Miles tem um texto significativamente maior que o de Ray, que, em geral, não ultrapassa uma linha, enquanto seu filho tem falas de vinte e oito linhas, cuja substância são banalidades do cotidiano encadeadas uma na outra – um narcisista tagarela.

Ray percebe o descaso de seu filho; porém, dessa vez, sua reação é o choro. Vendo as lágrimas de seu pai, Miles pergunta-lhe o que tem e, por fim, Ray diz que está doente, que precisará ir ao hospital fazer exames. O filho estranha que a mãe não tivesse comentado nada, ao que Ray diz que sua esposa ainda não sabe, que o filho é o primeiro a saber. A atitude de Miles é de desamparo:

MILES: Você contou pra mim primeiro? Por que você contou pra mim primeiro? Não vem contar essas coisas pra mim primeiro, não. Eu não sou bom nisso. Não me conta essas coisas primeiro, tá?

RAY: Desculpa.

[...]

MILES: Conta pra mamãe. Não diz pra ela que você me contou. Só conta pra ela. Diz que você tá contando pra ela primeiro. Ela ia querer, sabe, que você contasse pra ela primeiro. Conta pra ela primeiro, aí ela vai me ligar e eu vou conversar com ela, e aí, vai ficar tudo bem. Tá? Tá, pai? (MACIVOR, 2012, p.108)

Em seguida, eles voltam a conversar sobre amenidades, ignorando completamente o que aconteceu. Esse fragmento começa o delineamento de Ray como uma personagem sem vínculos que o prendam à vida. O vínculo que ele tem com seu filho é frágil, não suporta lidar com o peso da existência. É o primeiro a se romper.

Ao fim desse pedaço de cena, a iluminação marca a transição da PEÇA para o ESPETÁCULO. Mais uma vez tem-se o procedimento da oscilação de perspectiva, em que a focalização *in* cede lugar à focalização *on*. Por conseguinte, no plano do ESPETÁCULO, eles

comentam a ação que acabaram de encenar, a discussão anuncia a personagem que será introduzida no próximo fragmento da PEÇA: Brenda, esposa de Ray.

É pertinente observar que os comentários feitos no plano do ESPETÁCULO servem para atenuar o peso da peça, pois, não raras vezes, funcionam como um respiro cômico, isto é, além de realizar a reflexão metateatral, o ESPETÁCULO torna menos amarga a mensagem teatral, pois interrompe a diegese de PEÇA, cujo propósito é justificar uma catástrofe arbitrária.

Vale destacar que, nesse fragmento do ESPETÁCULO, Brad critica a representação feminina de Brian, acusando-o de ser muito *status quo*, visto que ele pensa binariamente, então há um certo e um errado, e essa forma de encarar o mundo leva a visões preconceituosas, que reverberam no modo como ele caracteriza as mulheres da PEÇA.

Em sua defesa, Brian diz que a Brenda é inteligente, ao que Brad retruca que ela maltrata o Ray e, como réplica, Brian parece sintetizar o motivo da criação da PEÇA: “Todo mundo é péssimo com o Ray, essa é a questão.” (MACIVOR, 2012, p.114). Ray não é uma personagem criada para ter um final feliz.

Antes da iluminação ambientar a PEÇA, há uma rubrica indicando que Brian entrega o casaco para Brad (ele vai interpretar Ray) e a informação seguinte é sobre Brenda:

Nota: para fazer Brenda, Brian cruza um braço sobre o peito e mantém o outro sobre o pescoço. Ao fazer isso, Brian está fazendo duas coisas: está conferindo a Brenda um toque de elegância feminina e também está escondendo a gravata. (MACIVOR, 2012, p.114).

Salienta-se, novamente, o minimalismo, visto que não é incorporado nenhum recurso externo (um batom, um salto, uma indumentária feminina, nada); MacIvor mobiliza somente o essencial. A gravata aparece na nota como símbolo fálico, de modo que, ao esconder a gravata, se representa a mulher, num gesto simples e profundamente minimalista.

No terceiro fragmento da PEÇA, Ray pretende dividir com Brenda sua preocupação, mas antes que consiga fazê-lo, a esposa confessa estar tendo um caso amoroso com Terry há um ano. Ante a peripécia, Ray conclui que ela também não lhe dará acolhimento algum. Quando ela lhe pergunta o que queria dizer, obtém de resposta uma imagem enigmática, ele indaga se existe barco de concreto e se ele flutuaria caso existisse; antes de ela responder, Ray complementa dizendo que não, o barco afunda.

Essa imagem constitui um paradoxo e metaforiza o modo como Ray sente sua vida. Seu quadro clínico lhe trouxe um peso (o concreto do barco), sua dúvida é se esse peso permite que ele continue na superfície do mundo ou afunde rumo às profundezas. Como seu filho e sua esposa o abandonaram, ele está sozinho e, sozinho, irá afundar.

É irônico, mas, findo o fragmento da PEÇA e feita a transição para o plano do ESPETÁCULO, Brian acredita ter demonstrado que Brenda é uma boa representação feminina. A fim de evitar o debate, Brad pergunta o que vem depois. Brian narra uma ambientação melodramática feita por uma ópera na qual Maria Callas canta a loucura de Anna Bolena, relembrando assim a sua infância, pois o próximo fragmento da peça introduz uma criança, Lloyd.

Ele é afilhado de Terry, amante de Brenda. No fragmento seguinte da PEÇA, Terry está brincando de arremesso com Lloyd. Essa situação leve torna-se densa quando avisa a criança que vai deixar a mãe dela e ir embora. Ante essa declaração, o menino pergunta se Terry acha que o pai dele vai voltar. O signo do abandono marca a criança da peça. O adulto se sente culpado e tenta animar o jovem, que, ao final, diz: “Não é como se você fosse meu pai de verdade, ou alguma coisa assim.” (MACIVOR, 2012, p.125).

Esse fragmento é tocante. Seu conteúdo combina a infância e o abandono. No plano formal, repara-se que nenhuma das duas personagens veste o casaco, afinal Ray não é representado, mas a rubrica indica que Brad amarre-o na cintura, dando-lhe o ar mais juvenil.

O fragmento é interrompido e é feita a passagem da PEÇA (em focalização *in*) para o ESPETÁCULO (em focalização *on*). Brad indaga se o Terry só aparece nessa cena, qual sua função na PEÇA. Brian não é capaz de dar uma resposta precisa e faz comentários genéricos. Como o abandono de uma criança é um motivo triste, Brad pergunta se, então, na visão de Brian, ninguém é feliz. Ele diz que não, ninguém é feliz. Brad pergunta se nem eles foram felizes. Brian modula, mas mantém-se inflexível e diz que eles apenas tiveram bons momentos, porém não foram felizes.

A razão para essa negativa, não se pode esquecer, é que Brian, no plano do ESPETÁCULO, está de luto, a negação da vida. A sua recusa em olhar a sua história com Brad com olhos realistas faz com que este tome a palavra para encenar o primeiro fragmento do PASSADO, no qual narra como se conheceram, a fim de demonstrar, para os olhos pessimistas de Brian, que houve sim felicidade entre eles.

Como esse fragmento será analisado à minúcia no segundo capítulo da segunda parte, neste ponto, frisa-se que o PASSADO é encenado em focalização *in*, e que caracteriza Brian como um sujeito mais arrogante (membro do clube-dos-loucos-por-ópera, tipo de gente que acha que contracultura é marca de iogurte) e Brad como uma figura carismática. No próximo fragmento do PASSADO, eles já estarão juntos; nesse há o flerte, mas Brian está numa relação tumultuosa com Gordon.

Brian e Brad são um caso de opostos que se atraem, como se diz pelo senso comum. Findo o fragmento do PASSADO, é feita a mudança para a focalização *on* do ESPETÁCULO, que

retoma a discussão no ponto em que tinha parado. Brad crê ter demonstrado que eles foram felizes, Brian se mantém resolutivo ao responder: “Não. Algumas vezes a gente não tava triste.” (MACIVOR, 2012, p.131).

A essa fala segue a transição para o plano da PEÇA, focalizado *in*. É interessante perceber que, nesse momento do texto, o procedimento de alterar as focalizações já se repetiu tantas vezes que se tornou um padrão, dando azo ao entendimento de que *In On It* trará interrupções sistemáticas à representação a fim de comentar o representado.

Dessa forma, MacIvor passa a explorar ainda mais esse procedimento, trazendo dois fragmentos da PEÇA sem que entre eles haja um comentário em focalização *on*. Com isso, o ritmo cênico torna-se mais dinâmico e a compreensão das diegeses mais profundas. O dinamismo como signo é manifesto na rubrica:

Luz continua a diminuir devagar e muda rápido para a ambientação da PEÇA (dois focos).

Brad faz Ray.

Brian faz Médico.

MÉDICO: Bom dia, Ray.

RAY: Bom dia, doutor. Então, qual o veredicto? (MACIVOR, 2012, p.131)

Como se percebe, a iluminação sofre uma transição rápida, que espelha a brevidade dinâmica desse fragmento, também endossado pelo modo de falar de Ray, que, nessa consulta, sequer dá espaço para a comunicação fática; ele é objetivo e já indaga, de imediato, pelos resultados dos exames. Naturalmente, há uma elipse, pois no fragmento anterior o médico pediu os exames; neste, eles já foram feitos e os resultados apurados. A última fala é do médico:

MÉDICO: Eu não tenho boas notícias.

Brian vai até a frente do palco, enquanto os focos saem em fade. Ele cobre a gravata, com um dos braços cruzando o peito e uma das mãos no pescoço para fazer Brenda.

BRENDA: Mas não é a pior das notícias, podia ser pior.

RAY: Brenda?

BRENDA: Por favor, Ray

RAY: As notícias não são boas... ele disse que as notícias não são boas. (MACIVOR, 2012, p.131-132)

Não pode passar *in albis* o fato de não ser explicitado o diagnóstico. Contudo, o fato da caracterização de Ray desde o primeiro fragmento da PEÇA ser disfórica, cria a expectativa de que seja uma doença grave. Essa questão não é apurada até o final do texto.

A reação de Brenda é de negação do problema do marido. Talvez não seja porque ela não se importe, mas porque quer romper com ele. Na sequência da fala supracitada, Brenda se nega a ficar junto do marido, por não ser saudável; ela chega a dizer que Ray fica melhor sem ela e lhe entrega o casaco dele que tinha levado como recordação. Ela não quer preservar nenhuma lembrança de que estiveram juntos. O signo do desamparo de Ray torna-se, a cada

fragmento da PEÇA, mais vultuoso. Registra-se que a última fala desse fragmento da PEÇA consiste em Ray jogando o casaco no chão e dizendo “Vai se foder!” (MACIVOR, 2012, p.133).

A iluminação muda rápido para o plano do ESPETÁCULO, para Brad manifestar sua indignação com a atitude de Brenda, que é por ele considerada cruel; afinal ela não dá a menor importância ao fato de Ray estar morrendo. Brian rechaça a indignação dizendo que a questão não é a Brenda, ao que Brad retruca colocando-a no centro do andamento da PEÇA, o que faz com que seja feita outra transição *in* para a PEÇA, a fim de que Brenda apresente sua defesa.

Brenda, interpretada por Brian, faz um monólogo para defender-se da acusação feita por Brad, e seu argumento é o seguinte:

Brian coloca os braços na posição da Brenda.

Luz muda rápido para a ambientação da PEÇA (um foco).

Som: uma ópera distante.

BRENDA: [*dirigindo-se à plateia*] Uma palavra em minha própria defesa, na qual luto contra clichês pra tentar descrever a sensação de algo que de repente se apaga. Não é como uma vela, não é como uma brisa curta e rápida, um barulhinho, um brilho que se apaga devagar e depois, fumaça. É mais como uma janela que bate ou uma cortina que se fecha. Mas não é isso, porque a janela e a cortina dão a impressão de que existe alguma coisa dentro. É um tipo de fim em que alguma coisa bate de frente com ela mesma e, sem dar nenhum sinal, vira ar. É uma sensação de alguma coisa que de repente se apaga e que está estranhamente conectada pra sempre com a imagem de um casaco de pele de cordeiro largado no chão. (MACIVOR, 2012, p.133-134)

De volta ao plano do ESPETÁCULO, Brad comenta a defesa de Brenda levantando os pontos que fundamentam seu não convencimento da profundidade do sentimento dela (metateatro); o primeiro é a metáfora estendida que perde sua força, o segundo é “o negócio do casaco”, cujo esclarecimento será feito no fragmento do PASSADO encenado a seguir.

Antes, porém, Brian advoga em favor de Brenda, afirmando que ela está frustrada em relação a Ray, pois ele perdeu seu encanto e se tornou “uma pessoa como todo mundo”. Não se pode deixar de observar que a rubrica da defesa de Brenda indica mais uma vez a ópera, valores densos de traição e sedução associados a Brian no prólogo, podem ser estendidos a Brenda na PEÇA.

O fragmento do PASSADO, que se segue, é uma briga banal entre Brian e Brad, pois este está incomodado com o fato de que o seu amante vai usar o seu casaco. Esse objeto cênico inicia *In On It* como único objeto iluminado, percorre a peça toda até chegar a ser a *ratione materiae* de um fragmento inteiro. Brad alega estar incomodado por Brian usar as suas coisas, especialmente aquele casaco, pelo qual tem apreço afetivo.

A briga em si serve ao propósito de marcar a importância do casaco, porém é mais relevante o final da discussão, que segue o mesmo desfecho do fragmento em que Brenda entrega a Ray o seu casaco:

BRIAN: Hipócrita.

Brad joga o casaco no chão, aos pés de Brian.
BRAD: Vai se foder! (MACIVOR, 2012, p.138)

BRENDA: Mas eu não quero.
Ray joga o casaco no chão, aos pés de Brenda.
RAY: Vai se foder! (MACIVOR, 2012, p. 133)

A mesma estrutura é usada nos dois fragmentos, o que pode indicar que os limiares entre vida e representação são mais frouxos do que se supõe, ou, ainda, poderia indicar um jogo de duplos de modo a fundamentar afirmações como “Ray é Brad” e “Brenda é Brian”, ou pelo menos, o destino de Brad será o mesmo de Ray, o de Brenda o mesmo de Brian.

O incontestável é que, superada a banalidade do negócio do casaco, Brian e Brad retornam ao ESPETÁCULO, e, como quem acaba de apontar todo o fundamento necessário para tornar a defesa de Brenda persuasiva, Brad diz: “Se defende agora. Vamos lá”. Há uma peculiaridade na nova defesa de Brenda, pois é ela que a faz, mas o texto distribui a fala para Brian:

BRIAN: Uma palavra em minha própria defesa, na qual eu luto contra clichês enquanto procuro metáforas e me vem à mente um casaco cinza de pele de cordeiro e algo que de repente se apaga. Um casaco cinza de pele de cordeiro largado no chão e algo que de repente... Não é como uma vela, não é como uma brisa curta e rápida ou um... [*apaga uma vela invisível com os dedos*] e um brilho que se apaga devagar e depois, fumaça. É súbito. E não deixa traços. Só um vazio inominável – um nome daria muito peso – causado por algo que de repente se apaga e não deixa nada para trás. Nada, nem mesmo um nada para sustentar o nada. E um casaco cinza de pele de cordeiro largado no chão. (MACIVOR, 2012, p.139)

O jogo de duplo entre o casal da PEÇA e do ESPETÁCULO ganha uma intensidade tal que a defesa de Brenda é atribuída a Brian. O conteúdo da defesa tem uma intensidade e uma sinceridade que faz com que, no plano do ESPETÁCULO, Brad indague “Era isso o que você sentia por mim? Vazio? Nem mesmo um nada para sustentar o nada? Era por isso que a gente ia se separar?” (MACIVOR, 2012, p.139).

O emprego do futuro do pretérito indica que Brian não chegou a romper com Brad, embora tivesse a intenção, pois seu amante morreu antes, como se verá adiante. O fato é que a intenção de terminar e não ter a chance ante a morte prematura de Brad, aumenta o nível de culpa que Brian deve sentir, o que faz com que a dor do luto seja tão mais profunda. *In On It* é a fábula de um sujeito lutando contra a própria culpa, tentando dar-lhe sentido.

A pergunta posta por Brad fica sem resposta. Brian apenas pega o casaco do chão e indaga por que Brad se chateou tanto pelo casaco. A resposta de Brad revela uma sensibilidade e um capricho carinhoso: foi porque quando da primeira vez que ele o vestiu, Brian disse que lhe caía bem. Essa fala de Brian está registrada no primeiro fragmento do PASSADO, quando acontece o primeiro flerte entre eles; porém Brian está saindo com Gordon.

Na sequência, Brad veste o casaco e é feita uma transição para a PEÇA. Ele faz Ray e Brian faz Lloyd. Esse fragmento se passa no quintal da casa de Terry, onde Ray está sentado há mais de hora. A construção do diálogo vai do motivo da visita de Ray à conversa sobre amenidades para, finalmente, Ray encontrar alguém que ouça seu desaba(fa)r.

No primeiro movimento, Ray conta a Lloyd que está esperando para falar com Terry, mas a criança lhe diz que ele se mudou e que Brenda está com ele. Ray não mostra surpresa, então Lloyd se junta a ele (início do segundo movimento) e compartilha algumas questões relativas à bíblia enquanto representação – o senso de inverossimilhança na história de Adão e Eva e um de verossimilhança no fato de haver dois discípulos de nome Tiago –; Ray é indiferente a essas questões. Então...

Silêncio.

Lloyd olha para a lua com Ray.

LLOYD: [*continuando*] Sabe, é como se todo mundo vivesse num grande círculo e todo mundo quisesse ficar no centro do círculo, mas o centro do círculo é a menor parte. Não tem como.

RAY: Eu tô morrendo.

LLOYD: Todo mundo tá morrendo

Ray puxa a orelha de Lloyd. (MACIVOR, 2012, p.142)

O diálogo entre Lloyd e Ray revela a sensibilidade da criança em relação às narrativas mitológicas fundadoras de crenças e de parte da civilização ocidental, e em relação ao senso de realidade que a ficção pode ter, tematizando mais uma vez a frouxidão das fronteiras que separam a vida da arte. Contudo, o seu interlocutor parece estar alheio às suas preocupações, o que faz com que o jovem fale do círculo como uma maneira de criticar a postura dos adultos à sua volta, que não parecem se preocupar com o que é externo aos seus próprios umbigos.

Não obstante, a forma como Ray escuta a metáfora do grande círculo é no sentido de considerar que, na sua esfera de convivência, só ele está lidando com a morte iminente, então é investido do direito legítimo de ocupar o centro do grande círculo. É quando Lloyd o surpreende dizendo: “Todo mundo tá morrendo”. Essa cláusula de existência é comum a todos, portanto, todos podem pleitear uma vaga no centro, sendo entretanto inviável que tantas pessoas o ocupem.

Embora no final do fragmento não haja menção à alteração da iluminação, é possível inferir novamente que deva ser feita uma transição para o plano do ESPETÁCULO, uma vez que Brad e Brian falam sobre Lloyd, portanto, segundo uma perspectiva *on*, a qual se manifestou sobretudo nesse plano diegético.

Eles conversam sobre qual seria o destino de Lloyd, mas Brian o desconhece, já que quando a peça termina ele desaparece. *In On It* deve continuar e, como as personagens

desaparecem quando a peça termina, a saída que encontram não é pela sucessão de presentes, mas fazem um retorno ao PASSADO.

Portanto, a realidade do PASSADO é representada em focalização *in*. Num primeiro movimento, Brad está se dirigindo aos convidados da festa de Kate, explicando que Brian o abandonou na última hora, mas ele vai prestar sua homenagem à amiga mesmo assim, porque o show deve continuar.

Explicado, Brad rompe a quarta parede e se dirige à plateia. Ao fazê-lo, instaura-se um problema, pois, nas “Notas do autor sobre a montagem de *In On It*”, MacIvor afirma que o plano do PASSADO é interpretado considerando-se a existência da quarta parede, o que, em tese, faria com que a fala dirigida à plateia viesse de outro lugar de fala. No entanto, a fala de Brad é apenas uma contextualização (feita, pois, em focalização *on*) que precede a imersão *in* para a encenação de outro fragmento do PASSADO.

Brad estava irritado por ter sido abandonado no dia da apresentação pelo seu parceiro e lhe telefonou para descontar sua ira. A expectativa, quando feita a focalização *in*, é de uma discussão fulminante; no entanto, se constroem duas peripécias de função cômica. A primeira se dá pela quebra de expectativa: Brad esperava uma ligação tensa, mas recebe uma atenção carinhosa e um convite para um encontro amoroso. A segunda, conectada à primeira, revela que o carinho com que se falaram era devido a um engano de Brian, que pensava estar falando com Gordon.

O PASSADO dá lugar à PEÇA, que mantém a atmosfera sensual. Será representada uma cena entre Ray e Pam, mulher de Terry e mãe de Lloyd. A tensão dessa cena é construída desde a rubrica:

Som: supersexy, estilo Barry White.

Luz muda para um vermelho forte.

Brad tira o casaco, sedutor, e o joga devagar em Brian. Brian pega. Brad se aproxima de Brian devagar. Desabotoa o colarinho e afrouxa a gravata de Brian, depois põe a mão em seu peito, fazendo com que ele ande para trás, na direção das cadeiras que estão à direita do palco. No momento em que eles vão se beijar, Brad vai para a cadeira e Brian veste o casaco, enquanto anda até o centro.

Som: um bar cheio de gente.

Luz: muda rápido para a ambientação da peça (dois focos)

Brad faz a Pam Ellis. Brian faz Ray. (MACIVOR, 2012, p.146)

Nesse fragmento da PEÇA, as personagens traídas se encontram. No entanto, o diálogo não fica em torno da traição que sofreram; ela pode servir como começo de conversa, mas Pam logo diz que é com Lloyd que ela se preocupa. E foi para falar da criança que Ray a procurou. Ele a informa de que transferiu seu seguro de vida para Lloyd, pois lamenta que o jovem tenha perdido seu referencial de figura masculina. Pam flerta com Ray dizendo que é alérgica à

solidão e que os homens, por mais mal que lhe façam, são o remédio que encontrou e oferece uma bebida a ele.

Brad interrompe o fluxo da PEÇA, dirigindo-se à plateia para comentar que Brian representa outra mulher bêbada (no primeiro fragmento em que Brenda aparece, há indícios de que ela estivesse bêbada). Essa interrupção é feita antes da transição para o plano do ESPETÁCULO, no qual se constrói um dos pontos mais metateatrais de *In On It*.

Luz muda rápido para a ambientação do ESPETÁCULO.

Brian tira um cartaz dobrado do bolso e mostra para a plateia. O cartaz é uma foto de Brian e Brad lado a lado (vestindo as roupas que estão usando agora). Brad está com a cabeça voltada para trás, rindo, Brian parece bem tenso.

BRIAN: [continuando] O que é isso?

BRAD: O cartaz do espetáculo

BRIAN: Não existe espetáculo.

BRAD: Agora existe. (MACIVOR, 2012, p.148-149)

Primeira observação relevante é que Brad tem consciência da representação, ao passo que Brian refuta seu estatuto de personagem, fato que tematiza mais uma vez a fragilidade dos limites entre representação e realidade, posto que, se a realidade da PEÇA for tomada por Brian como a realidade da representação, então sua existência está no plano da realidade real. Doutra forma, se sua existência real é a representação do plano do ESPETÁCULO, então seu drama é artificial e seu sofrimento não tem propósito. Por isso, ele nega seu estatuto de personagem.

Nessa linha de raciocínio, também se afirma que Brad de certa forma instaura essa cisão de planos de representação, que pode ser estendida para a plateia, visto que, como as personagens se dirigem ao público, seria ela também uma personagem do plano do espetáculo? Por meio da diluição entre a fronteira do representado e do real, MacIvor constrói seu teatro da comunhão e transformação. O público de *In On It*, a partir desse momento, passa a ganhar uma importância na continuidade cênica.

No entanto, nesse momento do ESPETÁCULO, a questão fica restrita à representação que o cartaz faz de Brian e Brad. Brian se incomoda de ser retratado como alguém tenso, a imagem que é feita dele não lhe agrada. Brad, reconhecendo que a imagem é o que é, ou seja, não se pode controlar a imagem que fazem de nós, diz “Enfins...”.

Essa palavra os conduz a um segmento do PASSADO, em que Brian implica com Brad porque ele usou essa palavra, que não existe no dicionário; fato que endossa a tese de que sua imagem é de alguém tenso, que não sabe o que é diversão (como ele diz). A briga entre o casal tem por causa uma banalidade linguística, mas toma grande proporção e finda da seguinte forma:

BRIAN: Talvez a gente devesse deixar isso pra lá.

[...]

BRAD: Deixar pra lá o quê?

BRIAN: Tudo, Acho que a gente não tá dando certo.

BRAD: O que você tá esperando?

BRIAN: Exatamente.

BRAD: Não. O que você tá esperando?

BRIAN: Eu tô esperando alguma coisa acontecer.

Luz muda rápido para a ambientação do ESPETÁCULO.

Brad mostra a foto [do cartaz] mais uma vez.

BRAD: Aquele Ali, o que tá rindo, representa alguma coisa acontecendo, e Esse Aqui, o que tá sério, representa o estar esperando alguma coisa acontecer. E isso significa que, se você parar de pensar um pouco, você se dá conta de que provavelmente já tem alguma coisa acontecendo. (MACIVOR, 2012, p.151-152)

Brian, ante uma complicação no relacionamento, já estava disposto a romper com Brad. Por isso, sua dificuldade em aceitar a arbitrariedade do acidente que matou seu namorado, era um rompimento que ele desejava, mas que não fazia acontecer, porque algo ainda os mantinha unidos.

A primeira fala de Brad, no plano do ESPETÁCULO, registrada acima, pode ser lida (i) como reflexão metateatral, mostrando como o que eles viveram no PASSADO é bem representado no ESPETÁCULO; mas também (ii) como uma primeira lição que o personagem morto vem deixar para os vivos, visto que, como se sabe, Brad está morto e retornou para ajudar Brian a desenvolver a PEÇA, e o ensinamento que ele deixa é este: a todo instante a vida está acontecendo; quem mantém o olhar para a vida percebe isso, quem fica planejando e esperando perde a própria substância da vida que é esse, a todo instante, estar acontecendo.

A fim de demonstrar que sempre há algo acontecendo, Brad ilustra constituindo o último fragmento da PEÇA, no qual Ray vai visitar seu pai, Irving, a última personagem que faltava para concluir o elenco da PEÇA. Ele vive em uma casa de repouso, parece sofrer de uma perda de memória; foi um combatente na segunda guerra mundial, da qual guarda sequelas tão mais vivas quanto mais acentuado se torna seu anacronismo psíquico.

O pai sem memória é o que falta para Ray ser caracterizado como um ser totalmente avulso no mundo, uma vez que tanto a família que construiu quanto a família ascendente não têm vínculos afetivos com ele. Seu pai é incapaz de associar ao rosto do filho o nome que lhe deu, sua esposa mora com o amante e o filho só olha para si próprio. Ray é uma personagem desirmanada. Essa consciência marca o “adeus” de Ray.

É pertinente consignar que a perspectiva *in* a partir de agora é mantida; há apenas um breve comentário épico preparando a tensão do trecho que vem a seguir:

IRVING: Como é o seu nome?

Ray olha para Irving.

RAY: Raymond King.

Silêncio.

Brad olha para Brian

BRAD: E agora?

BRIAN: Ray deixa o pai e vai pegar o Mercedes azul.

BRAD: E você vai fazer o Ray?

BRIAN: E eu vou fazer o Ray.

BRAD. E eu sou eu?

BRIAN: Sim.

Brad e Brian vão para a frente do palco e se dirigem à plateia. (MACIVOR, 2012, p. 155)

Finalmente, o prólogo encontra a sua matriz. Ray e Brad são as partes envolvidas naquele acidente. Brad, a aleatoriedade do acidente. Ray, a invenção de sentido para o acidente. O silêncio ao fim do fragmento de Irving e Ray é extremamente eloquente, encerra um tom profético como se os dois, Brad e Brian, soubessem que o fragmento a seguir envolveria a experiência traumática. Brian repete a pergunta de Brad como afirmação, o que já indica a letargia que se apodera dele ao reviver a cena.

Há ainda, claramente, uma intenção em diluir as fronteiras entre ficção e realidade ao colocar personagens pertencentes a níveis diegéticos distintos para contracenar – Ray pertencente à PEÇA, Brad participa do plano do ESPETÁCULO, o qual, por sua vez, é análogo ao da realidade fenomênica, tendo por objetivo tonar o impacto do acidente mais potente, como se pudesse acontecer a qualquer um da plateia.

O fragmento que se segue ao trecho transcrito é composto pela sobreposição de vozes; portanto, polifonicamente, cada um – Brad e Ray – desenvolvendo seu tema, até culminar no acidente: Ray está articulando uma maneira de fazer parecer que o que vai fazer é um acidente (ele é “o outro cara” do prólogo que entra na contramão), como se ele estivesse dando intenção para o seu ato, ao mesmo tempo em que se convence de que a realidade daqueles de quem ele gosta está resolvida.

A transcrição das falas de Ray, abstraindo as de Brad, revela o seu ressentimento, o reconhecimento de sua insignificância em relação àqueles que ama e, mais que tudo isso, o discurso daquele que teve uma participação ativa no acidente, pois determinou-se por ele:

A questão agora é a intenção. A questão agora é a diferença entre intenção e acidente. Na minha grande e poderosa máquina. Só mais um acidente. Igual a tudo na vida. Igual a tudo na vida. Igual a tudo na vida. Eu queria ter pedido desculpas mais vezes. Eu queria ter dito “eu sei” menos vezes. Eu queria nunca ter dito “nada” quando eu queria dizer alguma coisa. E eu fico feliz que a minha mãe tenha morrido... e que o meu pai não vá perceber a diferença. E a Brenda vai cantar no meu enterro... e o Terry vai amá-la... e o Lloyd vai ficar bem... e a Pam é uma mulher bonita... e o Miles é como eu, mas ele se perdeu mais cedo. E só um cantar de pneus. Igual a tudo na vida. Só mais um acidente. (MACIVOR, 2012, p. 156-157)

Por seu turno, as falas de Brad revelam a banalidade de um dia normal, de uma pessoa que não tem uma vida péssima, porém que acaba tendo um resultado catastrófico para o seu dia. O que ele diz repete o espírito da dicção do prólogo, quando é narrado o acidente:

Você tem que resolver umas coisas. Comprar um remédio pra enxaqueca de alguém. Papel higiênico. Trocar ingressos. O de sempre. Um dia comum. Não era um dia ruim, só um dia comum. No carro, dirigindo. Consciente da maquinaria – grandes máquinas

velozes e poderosas passando por outras máquinas velozes e poderosas dirigidas por pessoas sobre cuja sobriedade e estado mental você nada sabe. Esse pensamento é um pouco pesado demais. Você vai ligar o rádio. Porcaria. Porcaria. Mais porcaria. Porcaria. Algo familiar. Porcaria. De volta para algo familiar. Onde foi? Não consigo achar. Cento e um ponto o quê? Ou depois? Não, antes do esporte, depois do metal. É essa. E naquele instante.... Os faróis do Mercedes Azul. (MACIVOR, 2012, p.156-157)

A banalidade dos fatos narrados por Brad, dá a dimensão da fatalidade do acidente: não era um dia ruim, ele saiu para viver a banalidade do cotidiano, quis se distrair e acontece o inevitável. Em seguida, ele descreve sua experiência de morte: o mundo ficando distante, leve, virando fumaça, a sensação de paz abençoada por presenciar tudo isso...

BRAD: [...] E você pensa: é isso o que sentimos quando morremos. Mas não, então você se dá conta. Não...

Ray abre os olhos.

BRAD: [*continuando*] Não, isso é o que sentimos quando estamos vivos. E então...

RAY: E então você morre.

BRAD: ... você morre.

Luz sai em fade lentamente.

Esperamos durante o blecaute por algum tempo, como se a PEÇA tivesse acabado.

Logo antes que o público comece a aplaudir, ainda no blecaute, Brad fala.

BRAD: [*continuando*] você acha mesmo que esse final é bom? (MACIVOR, 2012, p. 157-158)

In On It não nega sua fisiologia: mesmo com uma finalização plena, que fecha a grande ação da PEÇA, misturando-a com o ESPETÁCULO, proporcionando uma experiência emotiva singular para a plateia, o distanciamento pujante da fala *on* se impõe, da mesma maneira como acontecera no final do prólogo. A PEÇA terminou, mas, ironicamente, a peça continua.

No plano do ESPETÁCULO, Brad e Brian empenham-se numa construção híbrida de narração e representação de seu primeiro encontro, que se deu num teatro, o qual era idêntico a esse em que a plateia está, ou seja, passado e presente no “aqui e agora” inerente ao fazer teatral:

BRAD: Tudo é relativo. Enfim. Entramos pela porta dos fundos e estamos nesse “armazém enorme e vazio” [*Nota: aqui, Brad descreve brevemente o lugar em que a peça está acontecendo*] e essas luzes fortes.

BRIAN: Fortíssimas...

BRAD: E no meio desse espaço tem essas duas cadeiras. [...] (MACIVOR, 2012, p. 160)

Em suma: *In On It* inverte o jogo entre representação e representado, pois logo eles percebem que estão num palco e que a plateia está do outro lado achando que eles são a peça. Se eles não são a peça, isso quer dizer que eles são parte da realidade; por conseguinte, arte e vida real encerram duas possibilidades de existência, as duas com convicção da sua realidade.

Nada acontecia. A situação começava a ficar constrangedora, então Brad dá a mão a Brian, fato que é dito no plano narrativo e cuja ação acontece simultaneamente no plano cênico,

ou seja, o que aconteceu se presentifica no gesto cênico. Um comentário *on* sobre o gesto cênico finaliza esse fragmento metateatral:

BRIAN: [*continuando*] Foi legal. Embora eu tenha entendido, depois que eu te conheci melhor, que você só meu deu a mão para assumir um dos seus posicionamentos políticos radicais.

BRAD: [*sinceramente; olhando para Brian*] Não foi nada disso.

Uma batida. Brian vira o rosto.

BRIAN: Bom, acho que essa é uma opção pro final, mas é um tanto sentimental. (MACIVOR, 2012, p. 161)

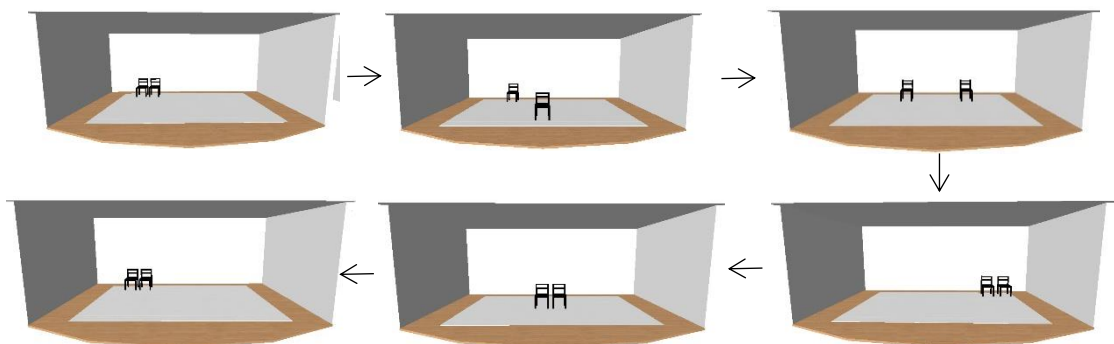
Depois desta última fala é feita uma transição veloz para o plano do PASSADO, no qual será encenada a coreografia que eles apresentariam para a Kate. Esse fato já foi apresentado e sabe-se que Brian não estava presente, do que resulta que essa coreografia revela uma possibilidade do que poderia ter acontecido caso Brian tivesse investido em sua relação com Brad, ao invés de ficar esperando que alguma coisa acontecesse.

Som: ‘Sunshine Lollipops’ toca no som do teatro.

Brad pega as cadeiras e coloca-as rapidamente na posição inicial. Ele volta rápido para onde estava e começa a coreografia. Brian está horrorizado. Ele começa a acompanhar devagar, até que os dois fazem a coreografia ridícula, rindo e adorando. (MACIVOR, 2012, p. 162)

Como os elementos cênicos são poucos, é importante destacar que as cadeiras são postas na posição original. Ao longo da peça, a posição alterava conforme o trecho que se fosse representar; porém, neste momento elas voltam para a posição original e nela permanecem até o final de *In On It*.

Tudo o que a plateia acabou de ver pode ser interpretado como a encenação da imaginação de Brian tentando lidar com a perda de Brad. Essa ideia encontra subsídio na orientação espacial das cadeiras no começo e no final do espetáculo, pois estando na mesma posição é como se elas nunca tivessem mudado dali. As alterações espaciais estão graficamente representadas, abaixo seguindo as orientações das rubricas. É notável que começo e desfecho tenham a mesma disposição espacial, o que endossa a ideia de que *In On It* é a encenação do que se passa na mente de Brian.



Após a coreografia, Brad começa a sair de cena. Brian pergunta onde ele vai e ele responde “comprar o seu remédio”. A rubrica indica que “*Luz muda devagar em fade da ambientação do ESPETÁCULO para a do PASSADO, um híbrido.*”. A plateia está prestes a assistir à presentificação da última vez que Brian e Brad conversaram. Nada da fala das personagens revela isso, mas a eloquência da iluminação determina esse fato – um híbrido entre o que foi e o que acontece aqui agora.

A conversa entre eles nesse fragmento é sobre as banalidades repetitivas que constituem o dia-a-dia: comprar remédio, trocar ingressos; aquilo que no prólogo aparece como “o de sempre”. Brad vai resolver algumas dessas questões e pretendia ir de bicicleta.

Brian joga as chaves para Brad. Era dele o carro no qual Brad morreu. Até onde o que ele sente é culpa? E até onde é luto? Impossível saber, mas percebe-se uma necessidade muito grande de mudar o que aconteceu; porém, como a morte é irreversível, Brian tenta ao menos dizer o que está estagnado no seu peito:

Brad começa a sair do palco. Volta.

BRAD: [*continuando*] Remédio, papel higiênico ingressos e....?

BRIAN: Você me ajudou a ver beleza nas pessoas e você tem sido um ótimo amigo.

BRAD: [*censurando gentilmente*] Não foi assim que aconteceu.

BRIAN: Xampu.

BRAD. Xampu.

Brad sai de cena e anda pela plateia em direção à porta do teatro. (MACIVOR, 2012, p.165)

A censura de Brad não é uma punição que ele quer impor a Brian; ele estava morto o tempo todo, nada pode mudar isso. Na rotina que se vive, as imposições do cotidiano precisam ser resolvidas e se perde de vista o que realmente importa. Às necessidades materiais sucumbe a nossa vida afetiva pela ilusão de que dar “tchau” é diferente de dar “adeus”.

Brian vai até o centro.

Luz muda devagar em fade para o foco em Brian como no início da peça.

Brad sai do teatro batendo a porta.

Som: passos numa garagem com o chão de cascalho, a porta de um carro se abre, a porta de um carro se fecha, o motor é ligado, um carro sai da garagem, dirigindo, dirigindo, dirigindo. Brian fala junto com o som. (MACIVOR, 2012, p.166)

O final da peça é feito por uma perspectiva *on*. Brian vai pensar um final alternativo para sua PEÇA. A rubrica determina uma focalização concentrada em Brian. A sonoplastia, ao fundo, funda a simultaneidade de eventos, porém o que importa é a narrativa da sua PEÇA:

BRIAN: É claro que teria outra opção... pro final... seria completar o círculo. Terminar no ponto em que a gente começou. As pessoas gostam do pacote completo. As pessoas gostam de tudo amarradinho. Então.... Então.... O Ray deixa o pai, pega o carro e resolve ir ao médico. E o Ray diz: Oi, doutor. E o médico diz: Como vai você, Ray? E... E aí o Ray diz: Quanto tempo eu tenho, doutor? Não, vamos dar um nome para ele? Charlie. E o Ray diz: Quanto tempo eu tenho, Charlie? E o médico diz: Eu não

posso responder a essa pergunta, Ray. E o Ray diz... O Ray diz? Vamos lá, Charlie, nós já temos o veredicto, qual vai ser a sentença?

Som: dirigindo, dirigindo, dirigindo.

BRIAN: E o médico diz: Eu não posso. E o Ray interrompe e diz: Eu preciso de um número, Charlie, um número. E o médico diz: Bom, a essa altura pode acontecer a qualquer momento. Podem ser dias ou semanas. Meses, talvez. Mas a verdade é que cada dia pode ser, em potencial, o seu último dia, e então eu o aconselharia a viver a sua vida de acordo com essa possibilidade. E então uma expressão confusa, depois a compreensão e o alívio. Ray olha para a plateia, quase sorrindo, mas ainda incerto. Então ele sai do palco, passa pela plateia, sai pela porta indo em direção ao mundo, pronto pra começar a sua nova vida.

Som: uma sirene. Um rádio é ligado, música ruim, notícias, esportes, a ária da Maria Callas, notícias, tentativa de achar a ária de novo, a ária é finalmente encontrada. Uma nota sustentada longamente sob um cantar de pneus. Um grande impacto explosivo. Sons de uma cena de acidente. Vozes femininas gritam “Ai, meu deus! O que houve? O Mercedes azul entrou de frente no outro carro.”. Sirene. Rádio de polícia. Finalmente, só a ária.

Brian tira e segura o casaco. Ele espera o último verso e o fim da ária. Ela para numa pausa, antes de acabar.

Brian segura o casaco diante de si.

BRIAN: [*continuando*] Mas por que a gente tá falando de final, de qualquer forma? Algumas coisas terminam. Mas outras simplesmente param.

Brian larga o casaco no chão, no lugar de onde ele pegou no início do espetáculo.

Brian se vira e sai de cena. Assim que ele some de vista, a ária termina.

Luz muda em fade para o foco do casaco, depois se apaga com o fim da ária.

FIM (MACIVOR, 2012, p.166-167)

Ao dizer que há outra possibilidade de final, Brian está mostrando o que o grande público consumidor da indústria cultural gosta de assistir: um final feliz, no qual Ray sai do médico renovado, pronto para viver uma vida nova, e, como ele está consciente de que não poderá ser o centro do círculo, fará escolhas novas e mais acertadas e viverá feliz para sempre.

Todavia, por mais forte que a ficção seja, a realidade se impõe sobre a fantasia. Ela se manifesta pela sonoplastia sugerida pela rubrica, como se Brian pudesse imaginar o que quisesse, mas ao parar de imaginar, ele teria que confrontar a realidade do que aconteceu.

A fala do médico para Ray – “Mas a verdade é que cada dia pode ser, em potencial, o seu último dia, e então eu o aconselharia a viver a sua vida de acordo com essa possibilidade” – é a grande lição de *In On It*. Como é possível viver cada dia como se fosse o último? Só valorizando cada detalhe, trivialidade cotidiana, pois é nessas banalidades que está a beleza do real.

Ante a análise apresentada, tem-se demonstrado que *In On It* é estruturado por meio de três planos representativos – ESPETÁCULO, PEÇA E PASSADO –, cujas diegeses são recortadas e seus fragmentos são pulverizados ao longo do texto, instaurando um jogo no qual a plateia deve recolher esses pedaços de cena a fim de fazer uma montagem diegética *a posteriori*.

A análise também revelou que a distribuição dos fragmentos obedece a uma lógica fisiológica pela qual se estabelece a oscilação entre a focalização *in* (que exerce força centrípeta sobre a plateia, ou seja, puxa-a para dentro da realidade representada) e a focalização *on* (a qual,

por sua vez exerce força centrífuga sobre a plateia, distanciando-a, por meio de comentários críticos, da matéria posta em cena).

Por fim, resta manifestar que MacIvor encontra na organização fragmentária uma maneira de representar o mundo de hoje: dinâmico, opaco e instável, que impõe sua arbitrariedade sobre a vontade dos que nele habitam. Viver nesse universo é resignar-se perante a falta de ordem, é entender que, por mais que se pense, nunca se é capaz de dizer tudo. O desfecho não é o fim. A vida continua e a peça não termina, simplesmente para.

PARTE II- O DRAMÁTICO, O ÉPICO E O PÓS-DRAMÁTICO EM *IN ON IT*, DE DANIEL MACIVOR

CAPÍTULO 1- O DRAMÁTICO E SUAS MANIFESTAÇÕES EM *IN ON IT*

As categorias conceituais que informam o paradigma do teatro dramático possuem uma extensa história, cuja raiz remonta à Antiguidade Clássica, e encontra sua primeira sistematização na *Poética*, de Aristóteles. Como o presente estudo não adota uma perspectiva diacrônica, não será concedida minuciosa atenção ao processo histórico sofrido pelas categorias do teatro dramático que serão a seguir apresentadas, tendo em vista – principalmente, mas não exclusivamente – as lições de Denis Diderot em seu *Discurso sobre a poesia dramática* (1758).

Fixada essa premissa, colaciona-se a definição aristotélica de tragédia, pois dela se extraem as categorias dramáticas que foram atualizadas por Diderot em seu *Discurso*:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1966, p. 110)

O primeiro componente a ser percebido da conceituação acima é o de imitação, *mimesis* em grego, compreendido, inicialmente, como cópia, porém, no capítulo quinze da *Poética*, Aristóteles sustenta que o poeta deve pautar-se pela realidade, mas retratando-a como deveria ser, ou seja, retratando como seria a realização do que no mundo está como potência.

Com efeito, segundo Aristóteles (e Diderot subscreve essa ideia) o poeta não é investido de total liberdade de criação, pois deve imitar o vir-a-ser tal qual se opera na natureza, tornando sensíveis seus laços mais sutis. Diderot é categórico ao afirmar que:

Às vezes ocorre que a ordem natural das coisas encadeie incidentes extraordinários. Esta mesma ordem distingue o maravilhoso e o miraculoso. Os casos raros são maravilhosos, os casos naturalmente impossíveis são miraculosos. A arte dramática rejeita os milagres. (DIDEROT, 2005, p. 62)

Desse preceito decorre que o poeta está comprometido com as amarras da verossimilhança, cujo paradigma repousa sobre a ordem natural das coisas, que se encadeia em consonância com o princípio da necessidade, explicado por Aristóteles quando aclara o que entende por ação completa (aquela que tem começo, meio e fim). Diderot, na mesma esteira, dá relevo à boa escolha do começo de uma peça, que deve ser um ponto nem muito próximo, nem muito distante da intriga, pois depois de iniciada a ação, seu desenvolvimento segue o princípio da necessidade, segundo o qual uma cena é consequência lógica e necessária da que lhe é anterior e contém, em gérmen, o conflito que motiva a cena subsequente.

É imperioso que se enfatize que o drama é a imitação de uma ação com começo, meio e fim, que se concatenam de acordo com uma lógica cronológica de sucessão atualizada a cada instante em cena, visto não haver intermediação do narrador, por meio da sequência absoluta de presentes, de que fala Peter Szondi (2011, p.27) quando caracteriza o drama.

A regra das três unidades é basilar na teoria do teatro dramático, pois, para Diderot “Nada será belo, se não for uno [...]” (2005, p.81). O drama representa uma ação (unidade de ação), que se desenvolve em uma sucessão de presentes (unidade de tempo) e toma parte em um ambiente (unidade de espaço).

A essas três unidades, aprendidas com os clássicos, o enciclopedista acrescenta mais uma: a de interesse. Todas as categorias do dramático são partes intrínsecas ao texto, e o interesse segue a mesma lógica. Assim, a ação posta em cena não deve ser construída visando a despertar o interesse do público, mas da personagem. “Os espectadores são apenas testemunhas ignoradas da coisa.” (DIDEROT, 2005, p. 74).

Por isso, “Tudo deve ser claro ao espectador.” (DIDEROT, 2005, p.75), e, se o público souber o que vai acontecer antes que aconteça, tanto melhor, pois incita-se ainda mais a curiosidade a fim de descobrir como os eventos serão conduzidos rumo àquela consequência. Como resultado dessa ideia, Diderot (2005, p.79) apresenta o conceito da quarta parede, tornando o palco uma caixa de imagens: “Assim, quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não subisse.”.

Não se deve olvidar que o filósofo oferece sua própria sistematização dos gêneros do teatro dramático. Aristóteles, em sua *Poética*, cuidou dos principais gêneros de sua época, a saber: a lírica, a epopeia, a tragédia e a comédia. O francês segue a sistematização dramática proposta pelo mestre peripatético, acrescentando-lhe o drama sério ao gênero dramático. Com efeito, há a tragédia e seus subgêneros (tragédia clássica e pública); a comédia e seus subgêneros (comédia jocosa e o drama burlesco); e entre elas o drama sério e seus subgêneros (comédia séria, drama sério), cuja distinção se dá quanto ao objeto da *mimesis*:

Nesta peça [*O pai de família*, de Denis Diderot] se propõe um sistema mais formal de gêneros, criando uma espécie de espectro: num extremo, a comédia tradicional ou alegre, “cujo objeto é o ridículo e o vício”; depois, a *comédie serieuse*, da qual *Le père de famille* é um exemplo e “cujo objeto é a virtude e os deveres do homem; em seguida, o *genre serieux*, agora chamado *drame*, “cujo objeto são as nossas atribulações domésticas”; e, finalmente a tragédia tradicional, “cujo objeto são as catástrofes públicas e os infortúnios dos grandes”. (CARLSON, 1997, p. 149)

A diferença do objeto de representação repercute sobre os objetivos a que o poeta dramático quer atingir. Dessa forma, uma diferenciação teleológica se impõe entre os gêneros dramáticos. Os gêneros clássicos visam à catarse (*kátharsis*), visto que promovendo a identificação do público com a matéria representada, o drama inspiraria o terror e a piedade – no caso da tragédia – ou o riso – na representação da comédia – e assim teria um efeito catártico sobre seus espectadores.

O gênero sério também produz o mesmo efeito sobre seus espectadores. No entanto, o período neoclássico reconhecia no conceito de *kátharsis* um tom moralizante, dada a preocupação dos franceses em preservar a *bienséance*. Com efeito, o objetivo da representação dramática, para Diderot, é moralizar sua plateia, como se percebe no excerto de seu *Discurso*, quando afirma: “Ó que benefício não redundaria aos homens, se todas as artes de imitação tivessem um objetivo em comum, colaborando um dia com as leis para fazer-nos amar a virtude e odiar o vício!” (DIDEROT, 2005, p.46).

Ante o panorama dramático construído e a análise apresentada de *In On It*, resta fazer o exame de quais elementos da peça de MacIvor podem ser considerados dramáticos, a fim de descrever mais precisamente sua natureza teatral.

O preâmbulo de *In On It* já execra, de imediato, as bases composicionais do teatro dramático, visto que elas repousam sobre a regra das três unidades e o encadeamento via princípio da necessidade. Como MacIvor estrutura sua peça em três realidades distintas, há três ações, quais sejam: a que se constrói aqui e agora no plano do ESPETÁCULO, a que encena os fragmentos da vida de Ray na PEÇA, e a que reconstitui parte do PASSADO amoroso de Brian e Brad. O fato de haver três ações rompe com a regra das três unidades, já que a cada ação corresponde um tempo e um espaço.

Ademais, a escolha pela organização fragmentária da cena é o avesso do teatro dramático, como lecionam David Lescot e Jean-Pierre Ryngaert na abertura do verbete fragmento:

A noção de fragmento deriva de uma escrita que entra em total contradição com o drama absoluto. Este é centrado, construído, composto na perspectiva de um olhar único e de um princípio organizador; sua progressão obedece às regras de um desdobramento cujas partes individuais engendram necessariamente as seguintes, coibindo os vazios e os começos sucessivos. O fragmento, ao contrário, induz à

pluralidade, à ruptura, à multiplicação de pontos de vista, à heterogeneidade. (SARRAZAC, 2013, ebook kindle, localização 1390)

De fato, a estética fragmentária de *In On It* manifesta-se em frases como “Você acha bom começar assim?” (MACIVOR, 2012, p.95), a qual, a um só tempo, ilustra a ruptura e a multiplicação de pontos de vista, já que aquela forma de começar pode não ser a única possível como indica a pergunta de Brad. Na mesma chave, tem-se, próxima ao encerramento, a multiplicidade do final, introduzida pela fala “Você acha mesmo que esse final é bom?” (MACIVOR, 2012, p. 159), que marca o final da PEÇA e a continuidade rumo ao final do ESPETÁCULO, o qual não se filia à lógica da necessidade, como bem expressa a fala de Brian “É claro que teria outra opção... pro final... seria completar o círculo. Terminar no ponto em que a gente começou.” (MACIVOR, 2012, p.166), em que se percebe as várias possibilidades de final em contraste com a ideia de um único e necessário fecho conclusivo.

Acrescente-se ainda que o preceito diderotiano na quarta parede é desacatado, sistematicamente, haja vista as mais de vinte rubricas em que a fala é dirigida ao público. É pertinente lembrar do magistério de Peter Szondi a propósito da implicação da quarta parede para a concepção do teatro dramático:

O palco criado pelo drama do Renascimento e do classicismo, o tão difamado “palco como caixa de imagens”, é a única forma cênica adequada ao caráter absoluto do drama e dele dá mostra em cada um dos seus traços. Assim como o drama não se separa gradualmente do público, essa forma não conhece qualquer passagem – como escadas, por exemplo – em direção à plateia. (SZONDI, 2011, p.25-26)

Nas “Notas do autor sobre a montagem de *In On It*”, apêndice que acompanha o texto da peça, MacIvor rechaça o palco como caixa de imagens, ao asseverar:

Para marcar bem a diferença entre as três realidades em *In On It*, desenvolvemos três tipos diferentes de “estilo” (no sentido mais superficial do termo de atuação). Na PEÇA, nós atuávamos para a frente – para a plateia -, mas reagíamos como se estivéssemos de frente um para o outro. [...]. No ESPETÁCULO, nos mantínhamos conscientes da presença da plateia – as rubricas de ação indicam os momentos em que nos dirigíamos ao público. No PASSADO, nos encontraríamos, de súbito, dentro de uma realidade separada pela quarta parede, sem dar a menor atenção à plateia. (MACIVOR, 2012, p.169)

Assim, torna-se irretorquível que MacIvor concebeu, na condição de autor, diretor e ator de *In On It*, uma obra em que a plateia fosse considerada como parte do processo de comunhão e transformação que a prática teatral do canadense tem em mira. Nesse sentido, o paradigma de atuação dramático é mobilizado tão só na representação do PASSADO.

Essa constatação ganha relevo quando considerada em conjunto com a unidade de interesse, pois, se a atuação da PEÇA é feita para a plateia, ela é pensada para suprir o interesse

do público. Da mesma forma, no plano do ESPETÁCULO, as rubricas que indicam que se olhe para o público, ou que se dirija ao público são dispostas para atrair o interesse da plateia.

A contrario sensu, o plano do PASSADO não responde ao interesse do público, mas ao das próprias personagens, que se valem dessa linha diegética para provar um ponto (fragmento “como nos conhecemos”), para encontrar o tom certo para a PEÇA (fragmento d’ “o negócio do casaco”), para tentar redimir os erros cometidos em vida (fragmento do PASSADO em que Brian tenta mudar o que disse para Brad).

Sendo assim, *In On It* não adota o palco como caixa de imagens, pois reconhece a existência de uma realidade exterior com a qual, como se demonstrou na análise da peça, a representação teatral quer se aproximar mais e mais, atenuando a fronteira entre ficção e realidade.

Há de se examinar ainda se MacIvor busca construir uma peça catártica ou não. Primeiramente, reconhece-se que o conceito de catarse como um elemento moralizante tal qual apresentado por Diderot (supra) pode encontrar eco naquela segunda função das personagens mortas da dramaturgia de MacIvor, qual seja: legar uma lição aos vivos, já que Brad volta do domínio dos mortos para mostrar a Brian (e ao público por extensão) como se perde facilmente noção da fragilidade e do valor da vida ante o automatismo com que se encara as tarefas cotidianas. Nesse sentido, há um elemento catártico moralizante em *In On It*.

No entanto, também se deve considerar que, no começo do século XX, houve um reexame do componente catártico, dentro daquela chave de leitura que buscava entender o texto a partir de seus componentes materiais, valorizando o que o *New Criticism* chamava de *close Reading*. Nessa chave, a catarse foi entendida como um elemento intrínseco ao texto.

Prestigioso expoente dessa postura é Gerald Else (1908-1982), o qual sugeriu que a *kátharsis* ocorre não no espectador, mas no enredo, por harmonizar em si elementos divergentes. A resposta final do espectador é essa harmonia e não à experiência da eclosão e purgação das emoções. (CARLSON, 1997, p.16)

Essa compreensão mais recente parece mais adequada à estrutura de *In On It*, sobretudo ao se considerar que a fragmentação dos três eixos diegéticos e a oscilação sistemática entre a focalização *in* e *on* tornam a montagem da trama mais complexa e a identificação mimética mais truncada. Ressalta-se que as passagens de *In On It*, que se valem da focalização *in*, possuem uma carga emocional maior, o que facilita a identificação, porém o fato de serem intercaladas por comentários em focalização *on* impedem a consumação catártica da tensão emotiva desses fragmentos.

Em suma, os componentes do teatro dramático não participam da estruturação formal de *In On It*, visto que seu esqueleto rechaça a regra das três unidades e sua fragmentação impede

uma articulação conforme o princípio da necessidade. No entanto, ao se considerar os elementos temáticos e figurativos, é inelutável que *In On It* provoca a identificação mimética necessária para que haja um efeito catártico, mas, novamente, sua estrutura fragmentária obsta que a catarse seja concentrada no final da peça, de modo a se efetuar, diluidamente, fragmento a fragmento, na forma de “mini-catarses”.

CAPÍTULO 2 – O ÉPICO E SUAS MANIFESTAÇÕES EM *IN ON IT*, DE DANIEL MACÍVOR

A compreensão do épico no campo teatral exige que se retome a ideia ampla de que toda obra literária é composta por forma e conteúdo, ou seja, articula enunciados formais e enunciados de conteúdo, de modo que, historicamente, marcou-se uma forma como mais adequada a determinado tipo de conteúdo.

Nessa linha de ideias, Peter Szondi (2011) propõe que a forma dramática foi utilizada, mormente, para expressão de acontecimentos intersubjetivos que se desenvolvem no presente. Quando esse tipo de conteúdo é disposto em uma estrutura teatral, que torne o universo representado primário, observa-se uma harmonia entre forma e conteúdo, a qual o teórico húngaro designou drama absoluto. Ocorre que, entre 1880 e 1950, observou que:

A contradição interna do drama moderno consiste, por conseguinte, que um sobrepor-se dinâmico de sujeito e objeto na forma se contrapõe, no conteúdo, a uma dissociação estática. É certo que os dramas nos quais essa contradição desponta já devem tê-la resolvido para poder de fato surgir. [...]. Essa oposição sujeito-objeto, ao mesmo tempo de conteúdo e de forma, é o que expõem as situações épicas básicas (narrador épico-objeto) que aparecem tematicamente travestidas como cenas dramáticas. (SZONDI, 2011, p. 79-80).

Dessa forma, Szondi defende que o drama moderno é marcado pelo influxo de conteúdos épicos no bojo da forma dramática, a esse processo deu-se o nome de epicização do drama. Frise-se que o drama não se verte em gênero épico, mas tão só absorve elementos temáticos e figurativos da épica em sua estrutura teatral.

Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama. (SARRAZAC, 2013, ebook kindle, localização 1202)

É imperioso registrar que o processo de epicização, consoante a análise de Szondi, conduziu a diversos resultados estéticos (dentre os quais um é o teatro épico), visto que o modo como os elementos épicos foram assimilados afetaram diferentemente as estruturas dramáticas.

Assim, considerar-se-ão, na leitura de *In On It*, tanto os elementos epicizantes quanto as peculiaridades do teatro épico, que serão abordadas a seguir.

É impensável considerar a expressão “teatro épico” sem se referir ao pensamento teatral do alemão Bertold Brecht (1898-1956), um dos grandes teorizadores e expoentes dessa forma de expressão teatral. A intenção de Brecht era pensar um modelo dramaturgico que escapasse ao paradigma aristotélico. Tanto é assim que logo na reflexão inicial – ou antes provocação inicial – que inaugura seus *Escritos sobre teatro*, o teatrólogo indaga quanto à possibilidade de o mundo de seu tempo ser representado pelo teatro. Sua resposta aponta a falência do modelo mimético-ilusionista-aristotélico, bem como apresenta sua alternativa para o drama moderno.

A base que funda o pensamento teatral brechtiano é de matriz marxista de modo que:

Desmantelando o teatro naturalista tradicional, com sua ilusão da realidade, Brecht produziu um novo tipo de drama baseado numa crítica dos pressupostos ideológicos do teatro burguês. [...]. O teatro burguês, argumenta Brecht, baseia-se no “ilusionismo”: aceita como evidente a suposição de que a representação dramática deve reproduzir directamente o mundo. [...]. O público do teatro burguês é o consumidor passivo de um objecto artístico acabado e imutável que lhe é apresentado como “real”. A peça não o estimula a pensar de modo construtivo no *modo* como ele está a apresentar as suas personagens e acontecimentos ou como eles poderiam ser diferentes. (EAGLETON, 1978, p. 82)

É contra essa naturalização do que é histórico e cultural que o teatro épico de Brecht se insurge, revelando ao máximo o que esse processo oculta de artificial e de alienador.

O palco, que não mais significa o mundo, mas apenas cria sua imagem, perde, com a incondicionalidade, a ribalta, graças à qual este parecia irradiar sua própria luz. Ele passa a ser iluminado por refletores a partir da plateia, sinalizando claramente que aqui algo deve ser mostrado ao público. (SZONDI, 2011, p. 119)

Essa mudança de função do palco, implica que um modelo de composição da cena distinto do tradicional, a fim de que a plateia tenha uma atitude diferente da que lhe era habitual. Por isso, Brecht opõe o modelo dramático ao épico e o veicula em “Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*”, em uma tabela cuja adaptação segue abaixo:

	Forma DRAMÁTICA de teatro	Forma ÉPICA de teatro
A cena...	“personifica” um acontecimento	narra um acontecimento
O espectador...	Se envolve na ação	É testemunha da ação
	tem sua atividade consumida	tem sua atividade despertada
	é tocado em seus sentimentos	é forçado a tomar decisões
	vive uma experiência	toma uma visão do mundo
O espectador...	é transferido para dentro da ação.	é posto diante da ação.
	permanece com os mesmos sentimentos	é impelido para uma conscientização
Pressuposto	O homem é conhecido.	O homem é objeto de análise

	O homem é imutável.	O homem é susceptível de ser modificado e de modificar
Tensão	No desenlace da ação	No decurso da ação
Valor da cena	Uma cena em função da outra	Cada cena tem valor por si
Acontecimentos	Decorrem linearmente	Decorrem em curva
Tempo	<i>Natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo)	<i>Facit saltus</i> (nem tudo é gradativo)
Representa...	o mundo como é	o mundo como será
Foco	O que se deve fazer	O que não se pode não fazer
	Inclinações (pulsões) humanas	Motivos humanos
	O pensamento determina o ser.	O ser social determina os pensamentos.

Em sua vida como homem de teatro, Brecht desenvolveu uma vasta pesquisa de procedimentos teatrais, que produzissem sobre o espectador um efeito desalienador, fazendo com que a plateia adotasse um posicionamento crítico em relação ao que lhe era apresentado. Ao resultado que buscava construir deu o nome de efeito de estranhamento.

O objetivo dessas tentativas consistia em se efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça. A aceitação ou recusa das ações das personagens devia efetuar-se no domínio consciente do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente. (BRECHT, 2005, p.75)

O efeito de distanciamento é construído seguindo o raciocínio: (1) o palco não possui a quarta parede, logo (2) o ator tem consciência de que a plateia está a observá-lo. Disso resulta (3) a ruptura com o pacto ilusionista, advindo da ideia de que o palco é uma caixa mágica que se refere, diretamente, ao mundo, ou seja, (4) há uma consciência de que teatro é arte, e esta é construída artificialmente, não é um dado natural, razão pela qual (5) o ator seleciona as posições que melhor o exponha ao público. Assim, (6) o ator torna-se espectador de si mesmo e garante que (7) não identificará a si próprio com a personagem que representa. Dessa forma, (8) pode revelar a visão crítica que ele próprio tem a respeito da conduta da personagem.

O objetivo da representação é possibilitar uma apreciação crítica das ocorrências. Os meios de que se serve correspondem a este objetivo. O teatro épico é um teatro altamente artístico, denota um conteúdo complexo e, além disso, profunda preocupação social. Instituído a cena de rua exemplo-padrão do teatro épico, atribuímos a este uma nítida posição social. Estabelecemos assim determinados princípios para o teatro épico, à luz dos quais é possível avaliar se o que nele se desenrola é um acontecimento significativo ou não. O exemplo-padrão tem importância prática. (BRECHT, 2005, p. 102)

O efeito de distanciamento é um dos meios encontrados por Brecht para despertar no espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos dramáticos. Alguns procedimentos produtores desse efeito devem (a) impedir o ator de produzir o efeito de empatia no público; (b) evitar que a ação se desenvolva em um impulso contínuo, ou seja, é preciso interromper o decurso da ação para entender, em profundidade, suas motivações e

implicações práticas; (c) investir a leitura de um papel dos valores de surpresa e contestação, ou seja, o ator não deve se silenciar ante as condutas de sua personagem; (d) representar conscientemente a personagem – é o que Brecht chama de determinação do não-antes-pelo-contrário; (e) não ceder à tentação da metamorfose dramática; (f) dizer o texto como citação; (g) tornar objetivo o mundo íntimo das personagens por meio de *gestus* sociais.

Essas considerações não exaurem o pensamento teatral de Brecht – o que, por si só, renderia muitos estudos –, mas encerra suas principais linhas de forças e são suficientes para que se lance ao exame do épico em *In On It*, de Daniel MacIvor.

Demonstrou-se, na primeira parte desse estudo, que *In On It* combina duas formas de focalização, a focalização *in* e a focalização *on*: a primeira perspectiva se caracteriza por exercer uma força centrípeta sobre a atenção da plateia, trazendo-a para dentro do universo representado, enquanto a segunda interrompe a primeira, atuando como uma força centrífuga por meio de comentários sobre o que acabou de ser representado.

Dessa forma, a oscilação de perspectiva cênica obsta o decorrer da ação em um impulso contínuo, podendo ser caracterizada como um procedimento gerador do efeito de distanciamento, à medida que não só interrompe a ação dramática, mas também desloca-a para um outro plano diegético, cuja função é comentar e aperfeiçoar a redação da PEÇA. Em certa medida, a própria estruturação em *mise-en-abyme* e as apreciações metateatrais, realizadas no plano do ESPETÁCULO, já são bastante representativos das vias pelas quais o épico, enquanto categoria teatral, participa da composição formal de *In On It*.

Ao se tratar do dramático, comprovou-se que os fragmentos em focalização *in* são dotados de grande carga emotiva, o que contribui para a identificação empática entre a matéria posta em cena e a plateia. Pela mesma via, porém, *a contrario sensu*, os fragmentos em focalização *on* rompem com a identificação e trazem para primeiro plano a dimensão do teatro enquanto artifício de representação.

Com efeito, a focalização *on* perpetra um importante elemento para produção do efeito de distanciamento. Junto com ela, a adesão à estética de fragmentos endossa a ideia brechtiana de que o teatro deve convocar à ação, posto que:

Tradicionalmente, o fragmento designa o caráter incompleto ou inacabado de uma obra; nesse caso, e a crer nas definições vigentes, o essencial não parece encontrar-se no que resta dela ou no que foi composto, mas sim no que não chegou até nós, no que falta. Paradoxalmente, nossa época transformou o que era a confissão de um fracasso, uma perda ou uma insuficiência na afirmação de uma escolha estética. (SARRAZAC, 2013, ebook kindle, localização 1415)

Organizar uma obra a partir de um recurso que chama a atenção para a incompletude e inacabamento exige que os nexos estilhaçados sejam recompostos pela inteligência dos

espectadores, os quais tomam papel ativo na construção do sentido do texto. A interpretação resultante tem um valor individual, visto que é condicionada pela percepção subjetiva de cada pessoa da plateia. Nesse sentido, MacIvor diz: “A história inicial que tínhamos para *In On It* era a seguinte: [...]. Essa história foi útil para os atores, mas não era necessário que o público a ‘entendesse’ – o público vai entender a história que precisar entender.” (MACIVOR, 2012, p. 170).

Além da oscilação de focalização, há de se reconhecer que *In On It* quebra a quarta parede de modo recorrente ao longo do texto. São mais de vinte rubricas indicando que a ação seja destinada à plateia; acrescenta-se o próprio estilo de atuação para a plateia no plano da PEÇA. É evidente, se o autor rechaça o palco como caixa de imagens (traço do dramático), e tem a plateia como destinatário da comunicação teatral, o modelo de representação é mais afinado às ideias de Brecht que de Diderot.

Tanto é assim que, antes do início do espetáculo, o palco e seus recursos não são escondidos pela cortina. O primeiro movimento do prólogo deixa-o descoberto, ostentando todos os aparatos que serão mobilizados durante a representação (duas cadeiras, iluminação, trilha sonora e um casaco). O palco, em *In On It*, atende à nova função de lugar onde se mostra algo de que se deve tomar consciência.

Pode-se também pensar o casaco, em sua funcionalidade, como um elemento epicizante; sobretudo ao se considerar a função que lhe foi atribuída na diegese da PEÇA, visto que ele é responsável por identificar qual ator está interpretando Ray. Como há variação em relação a quem interpreta essa personagem, o casaco garante a não identificação entre ator e personagem, de modo a romper com a metamorfose dramática, pela qual o ator se torna a personagem – a própria pergunta de Brad [“Eu fiz bem o Ray?”] (MACIVOR, 2012, p.102)], após o primeiro fragmento da PEÇA, abre um espaço para a crítica e para que Brian mostre como pensa que Ray deva ser interpretado, interpretando-o depois de vestir o casaco.

Reconhecendo a variação de interpretes de Ray ao longo da PEÇA, o casaco torna-se um item coringa, conforme a formulação de Augusto Boal (2014, p.170 e ss.), pois viabiliza a desvinculação ator/personagem, investindo de maior possibilidade de modulações a percepção da personagem Ray. O casaco tem, pois, utilidade epicizante.

Não se deve olvidar que, no curso da análise de *In On It*, um fragmento do PASSADO seria utilizado para ilustrar um traço do épico fundamental. Cuida-se do fragmento “Como nos conhecemos”. Nele, observa-se a cisão de Brad em duas funções: personagem-narradora e personagem-atuante.

Peter Szondi descreve esse procedimento quando cuida da peça *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, na qual percebe a inserção do eu-épico como diretor de cena. Szondi

argumenta que Wilder inova ao desobrigar a ação dramática da tarefa de constituir a forma de suas oposições internas. O momento de apresentação como parte da cena é explicitado por uma figura externa a ela, o diretor de cena. Assim:

No lugar da ação dramática entra a narrativa cênica, que segue a ordem definida pelo diretor de cena. As partes isoladas não se engendram mutualmente como no drama, mas são conjugadas pelo eu épico segundo um plano que ultrapassa e generaliza os acontecimentos isolados, conectando-os de modo a formar uma totalidade. (SZONDI, 2011, p.137)

Ao observar a redação do primeiro fragmento que encena a diegese do PASSADO, repara-se na cisão de Brad em duas funções: Brad-narrador e Brad-atuante, visto que ele constitui narrativamente o contexto no qual irá atuar em seguida:

BRAD: Como nos conhecemos: Nossa amiga Kate fez uma “cerimônia de comprometimento” com a Jessica, namorada dela. Esse Aqui conhece a Kate desde sempre. Eu conhecia a Kate da livraria de esquerda onde eu trabalhava junto com ela. E como parte da cerimônia, Kate queria que todos os seus amigos fizessem algum tipo de apresentação – porque ela curte essas coisas.
[...] então a Kate sugeriu que a gente [Brad e Brian] fizesse a coreografia da Lesley Gore juntos e eu pensei “ótimo”, porque essa é a música menos clube-dos-loucos-por-ópera que se pode imaginar, eu vou incrementar essa coreografia ridícula e ele vai dizer “Acho melhor não” e eu vou me livrar da roubada. (MACIVOR, 2012, p.127)

Até aqui, então percebe-se a constituição do contexto abrangente de ação por meio da função narrativa. Imediatamente em seguida, a rubrica indica a mudança de iluminação para o plano do PASSADO, em que Brad se manifestará como atuante:

*Brad sai da luz.
Luz muda rápido para ambientação do PASSADO.
Som: último refrão de “Sunshine Lollipops”.
Brad termina uma coreografia ridícula para Brian.*

O PASSADO difere-se das outras duas realidades diegéticas de *In On It* por ser a única em que a atuação dos atores é feita com a quarta parede em pé (remete-se à redação das “Notas do autor para a montagem de *In On It*”). Dessa forma, quando participa da ação do PASSADO, Brad só pode ser personagem.

À propósito da personagem narradora, Brian, enquanto escritor da PEÇA, carrega muito da embocadura de narrador: sua fala no prólogo é a narração de um acidente, da mesma forma, ao final da peça, é pela via narrativa que tenta imaginar um outro final possível para a PEÇA. Durante o decorrer de *In On It*, ele constitui os contextos abrangentes de ação pela narração do que acontece em cada momento da diegese da PEÇA.

Antes de aquilatar o quanto a obra de MacIvor deve ao teatro épico, é preciso pontuar que, para os alemães, os gêneros literários manifestam conteúdos que correspondem às

diferentes esferas da vida humana. Dessa forma, a lírica dedica-se à intimidade e subjetividade individual; o drama abarca questões familiares; a épica cuida das questões sociais e coletivas.

Tendo isso em mente, observa-se que *In On It* tematiza relações humanas íntimas, a dor da perda de quem se ama e a busca de construir sentido para a existência, ou seja, não são temas adequados à épica tal qual concebida pelos alemães.

Posto isso, é certo avaliar que o épico se manifesta em *In On It* por meio dos procedimentos epicizantes, que afastam a peça do paradigma ilusionista aristotélico. Dentre os procedimentos desenvolvidos por MacIvor, preponderam os que dificultam a identificação da plateia com a matéria cênica, seja por meio da variação de perspectiva entre *in* e *on*, seja pela quebra constante da quarta parede, seja pela consciência da presença da plateia, seja pela ostentação dos artifícios teatrais. Há ainda os constructos narrativos, como a absorção do eu épico como diretor de cena e a presença da personagem-narradora como organizadora do drama. O épico entra pela porta da frente de *In On It* por meio do efeito de distanciamento, e os procedimentos supracitados são a chave que destranca o cadeado da estrutura dramática.

CAPÍTULO 3 – O PÓS-DRAMÁTICO E SUAS MANIFESTAÇÕES EM *IN ON IT*, DE DANIEL MACIVOR

O conceito de teatro pós-dramático foi criado por Hans-Thies Lehmann, em sua obra *Teatro pós-dramático* (2007). Sua construção resulta de uma avaliação minuciosa sobre o feitio da prática cênica a partir da década de 1970 até a década de 1990. Seu trabalho se enquadra na esteira da semântica das formas, tradição cujo grande expoente, na seara dramática, foi Peter Szondi, de quem Lehmann foi aluno.

Um pressuposto para compreensão do que Lehmann considera pós-dramático é a compreensão feita do dramático. Nesse ponto, já começam as peculiaridades da formulação teórica desse pensador, pois mobiliza um conceito expandido de drama, de modo a superar a oposição entre teatro dramático e épico. Dramático, de acordo com Lehmann, é todo teatro com objetivo de representar o mundo – seja de forma mais imediata ou mediata – colocando o ser humano como centro do processo representativo.

Delineando dessa forma sua concepção de drama, Lehmann inclui qualquer peça cujo núcleo encerra uma fábula, na qual a cena funciona como um suporte para o universo ficcional, já que, para ele:

O teatro dramático está subordinado ao primado do texto. No teatro da época moderna a montagem consistia em declamação e ilustração do drama escrito. Mesmo quando a música e a dança eram inseridas ou predominavam, o “texto” continuava a ser determinante, no sentido de uma *totalidade* cognitiva e narrativa mais apreensível.

[...]. Não é decisivo saber se e em que medida as formas de discurso poéticas tinham efeito na textura dramática, em que medida as dramaturgias épicas eram utilizadas: “o” drama era capaz de incorporar tudo isso sem perder seu caráter dramático. (LEHMANN, 2007, p. 26-27)

A superação do logocentrismo é o passo necessário para que se chegue ao pós-dramático. Com isso, não se quer defender a abolição da existência do texto, mas que o texto não seja tomado como suporte e pressuposto necessário da representação, visto que o teatro é um sistema semiótico complexo, de forma que o texto é um elemento com a mesma importância que o signo musical, visual, corporal.

Portanto, “teatro pós-dramático” supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a ideia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores. (LEHMANN, 2007, p.34)

A fim de ponderar o papel do texto nessa linha de raciocínio, é preciso ter em mente que o texto, no pós-dramático, é investido de uma axiologia que o distingue do texto para o teatro dramático, haja vista que questões como a respiração, o ritmo e a presença carnal do ator são tão relevantes para a composição dessa expressão quanto o signo verbal por si só.

Dessa forma, para o pós-dramático, o texto participa de um projeto mais ambicioso, segundo o qual o teatro visa à reconstituição de um ambiente onde o pensamento se desenvolve intuitivamente – concepção em oposição ao pensamento racionalmente concatenando da modernidade. Lehmann não particulariza o texto na chave opositiva manifestação verbal/não-verbal, antes coloca-o entre outros elementos que devem ser mobilizados na perseguição do projeto estético teatral.

O que caracteriza o novo teatro, assim como as tentativas radicais da “linguagem poética” dos modernos, pode ser entendido como tentativa de restituição da *chora*: de um espaço e de um discurso sem *télos*, hierarquia, causalidade, sentido fixável e unidade. [...]. No teatro radical não se afirma nem se rejeita esta ou aquela posição; antes, o próprio posicionar-se permanece em aberto. Desse modo, a palavra se constitui em toda a sua amplitude e volume como sonoridade e como um “dirigir-se a”, como significado e apelo (“*Zu-Sprache*”, nos termos de Heidegger). (LEHMAN, 2007, p.247)

Incorporada à noção desse ambiente onde se pensa intuitivamente está a ideia de um texto sem *télos*, sem finalidade, ou seja, o teatro não tem um compromisso em transmitir uma ideia estável de mundo, a comunicação teatral não constrói uma mensagem objetivamente apreensível, fato que se harmoniza com a ideia de MacIvor de que não é necessária a captação *ipsis litteris* da peça, o importante é que a plateia entenda o que for capaz de entender.

Assentadas essas noções e aclarado o lugar do texto dentro do pensamento pós-dramático, é pertinente destacar dois traços estilísticos fundamentais do teatro pós-dramático, a saber: a parataxe e a simultaneidade.

A parataxe é o procedimento combinatório oposto à subordinação. Ela é um princípio geral do pós-dramático, tendo em vista seu estímulo à des-hierarquização dos signos teatrais, uma resposta à tendência do dramático de subordinar os elementos teatrais ao texto. A parataxe não favorece a produção de sentido regular da peça, porque as linguagens mobilizadas atuam em conjunto e não submetidas à opressão do texto, ou seja, é possível que numa passagem a iluminação ou o figurino façam com que o público não dê atenção ao texto.

Disso resulta uma forma de assistir a um espetáculo diferente por parte da plateia. Lehmann defende que o espectador deve ter uma atenção flutuante e por igual, explicando que:

Tudo depende aqui de *não compreender imediatamente*. Ao contrário, a percepção tem de permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazer o que se disse antes ser encarado sob uma luz muito diversa. Assim, o significado permanece por princípio suspenso. (LEHMANN, 2007, p. 145)

Articulada à parataxe, tem-se a simultaneidade, visto esta ser uma consequência daquela, afinal, o ordenamento combinatório da parataxe conduz à simultaneidade das linguagens. Esses dois princípios desarticulam o ideal da concatenação lógica e orgânica dos elementos do teatro dramático.

Não se confunda a simultaneidade com caos, pois é possível apreender do simultâneo sua própria estruturação, ou seja, a perda do senso de totalidade orgânica não deve ser pensada como um problema, mas como uma nova possibilidade de apreensão em que se recusa a produção de sentido de maneira regular e estável.

Em certa medida, o caráter da simultaneidade do teatro pós-dramático harmoniza-se muito bem com a escolha pela estética dos fragmentos feita por Daniel Maclvor em *In On It*, pois como bem observa Lehman (2007, p.146) a propósito do efeito da simultaneidade:

Se o entendimento já não encontra quase nenhum apoio em contextos de ação abrangentes, até mesmo os acontecimentos percebidos no momento perdem sua sintetização quando decorrem simultaneamente, e a concentração em um deles torna impossível o registro claro do outro. Ademais, é frequente que não se possa decidir se naquilo que se manifesta simultaneamente há um *nexo* ou uma mera *concomitância* exterior. [...]. Nesse sentido, a totalidade *orgânica* apreensível dá lugar ao inevitável e comumente “esquecido” *caráter fragmentário* da percepção, um caráter que se tornará expressamente consciente no teatro pós-dramático.

Postas essas ponderações, é inevitável associar *In On It* a uma manifestação pós-dramática, visto que adere rigorosamente aos princípios da parataxe e simultaneidade, ao adotar uma organização fragmentária. Os pedaços de cena são profundidos em três linhas diegéticas recortadas, cuja ordem cronológica de ocorrência não revela sua lógica de imediato, em plena afinação com a ideia da parataxe, que exige do público uma atenção flutuante e por igual.

A simultaneidade formal reflete o aspecto temático fundador de *In On It*, o luto. A dificuldade de Brian em aceitar a arbitrariedade do acidente de Brad é tão profunda que ele não enfrenta sua culpa diretamente, o faz avançando na PEÇA, recuando ao PASSADO e comentando no ESPETÁCULO. Sua cabeça está fragmentada e o plano formal da peça reflete a fragmentação.

A análise de *In On It* deixou bastante clara a importância que MacIvor atribuiu à iluminação no que tange à cognição da peça. A luz que informa qual das três realidades se está representando. Nesse sentido, esse signo teatral tem tanta importância quanto o signo verbal à medida que informa o lugar de fala das personagens.

Na mesma esteira, há notas que valorizam a pantomima para a interpretação, como a seguinte: “Nota: para fazer Brenda, Brian cruza um braço sobre o peito e mantém o outro sobre o pescoço. Ao fazer isso, Brian está fazendo duas coisas: está conferindo a Brenda um toque de elegância feminina e também está escondendo a gravata.” (MACIVOR, 2012, p.114).

Tradicionalmente, a cena encerra um universo diegético fechado. A tarefa do dramático era inserir tudo em um universo ficcional de forma que até mesmo o discurso destinado ao público era absorvido e justificado no bojo desse cosmos fechado. O pós-dramático perturba essa ordenação por meio da irrupção do real, evidenciando o quanto os planos fictício e real são permeados um pelo outro.

Se o “real” está então tão implicado no estético que este só pode ser percebido “como tal” por meio de um contínuo processo de abstração, não é nada trivial a constatação de que o processo *estético* do teatro não pode ser destacado de sua materialidade extra-estética e real da mesma maneira que se pode separar o *ideatum* estético de um texto literário da materialidade do papel e da tinta de impressão. [...]. O teatro se dá como uma prática ao mesmo tempo totalmente significante e totalmente real. (LEHMANN, 2007, p. 166)

Nessa chave se pensa o fragmento em que Brad mostra para Brian um cartaz do ESPETÁCULO e a discussão suscitada por essa ação, visto que o teatro pós-dramático autoriza a absorção de dados do real que indiquem a sua natureza enquanto constructo estético, portanto, artificial. Da mesma natureza é o fragmento em que contam seu primeiro encontro: “Enfim. Entramos pela porta dos fundos e estamos nesse ‘armazém enorme e vazio’ [Nota: aqui, Brad descreve brevemente o lugar em que a peça está acontecendo] e essas luzes fortes.” (MACIVOR, 2012, p. 160).

É indiscutível, pois, que a materialidade do real sofre um processo de estetização ao ser transposto para o universo ficcional de *In On It*, de modo a ser investida de um valor que antes não lhe era próprio. Ao irromper o real na ficção, o teatro mostra-se enquanto forma e enquanto acontecimento no “aqui-agora”, portanto, próximo da realidade. Disso resulta um fortalecimento de sua mensagem, pois:

Se o espectador se pergunta (forçado pela prática da encenação) se deve reagir àquilo que se passa no palco como ficção (esteticamente) ou como realidade (moralmente por exemplo), essa via do teatro no limite do real justamente desestabiliza a segurança irrefletida e a certeza com que o espectador vivencia seu estado como um modo de comportamento social não-problemático. No teatro pós-dramático, a questão de saber quando o limite variável entre “teatro” e cotidiano é ultrapassado no decorrer de uma representação, longe de ser um fator assegurado pela definição de teatro, pode frequentemente, aparecer como *problema* e, assim, como objeto de configuração do teatro. (LEHMANN, 2007, p.169)

Essas pontuações encerram, em grande medida, maneiras como o pós-dramático é percebido em *In On It*. No entanto, é preciso avaliar o peso da dramaturgia na composição da peça, pois, para o teatro pós-dramático, o texto vale menos por sua materialidade direta que pelo seu subtexto, visto que o pós-dramático interessa-se pela construção de um ambiente no qual seja possível pensar intuitivamente, um espaço no qual o texto possa ser entregue ao público sem impor sua “arquitetura opressiva”.

Ao se tomar em conta o papel desempenhado pelos signos não-verbais em *In On It*, tem-se a impressão de que há uma des-hierarquização plena do texto em favor dos demais signos teatrais. Entretanto, tal entendimento não prospera quando se considera, por exemplo, o papel da iluminação, qual seja, ela indica qual plano diegético está sendo representado, portanto, é coadjuvante, um acessório para a cognição do que é mais importante: a apreensão do conteúdo dramático do fragmento, cujo cerne encerra uma questão intersubjetiva.

O título do presente estudo é *Constelação de fragmentos*, optou-se pelo termo constelação, pois cada fragmento representado ilumina parte da compreensão da mensagem de *In On It* como uma estrela, um pedaço pequeno do que antes poderia ser um astro maior. Além disso, a ideia de constelação impõe um polo gravitacional em torno do qual as estrelas brilham. Em *In On It*, esse núcleo pesado é o texto. Talvez ele não seja uma estrutura opressiva, mas, certamente, é o ponto de apoio principal para a percepção cênica de *In On It*.

Ainda que o casaco, enquanto figurino, sirva como uma máscara, seu sentido só é conotado pelo sistema maior. Evidentemente, que o texto pode ser provido de maior relevo pelo fato de seu autor ser, a um só tempo, o primeiro diretor e ator de *In On It*. Talvez indicações de atuação da rubrica fossem mais sutis, caso MacIvor não acumulasse tantas funções.

Por outra via, também é possível defender que o texto deva ser o maestro da composição, já que seu autor é tão minimalista, de modo que os poucos elementos mobilizados – duas cadeiras, um casaco, iluminação e efeitos sonoros – precisam ter um ponto de coerência bem consolidado.

Dessa forma, reforça-se que *In On It* recebe o influxo pós-dramático pelos traços estilísticos da parataxe, simultaneidade e irrupção do real, num esforço de passar a impressão de que, para construir sua peça, MacIvor dotou de igual importância todos os signos teatrais.

Seus artifícios são mobilizados na construção de uma estrutura fragmentária, com três diegeses se desenvolvendo simultaneamente, fato que demanda da plateia uma atenção flutuante e por igual a fim de compreender a mensagem final. No entanto, a peça de MacIvor não pode ser uma realização pós-dramática plena, pois, consoante o exposto, o texto é o maestro dessa obra cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.”
(Fernando Pessoa como Álvaro de Campos)

Expostos os argumentos, é preciso organizá-los. O universo estético-literário é plurisotópico ao ventilar ideias e emoções. É preciso conter o ímpeto decisório a fim de se lançar um olhar generoso e prudente sobre o fenômeno literário para não lhe pesar a balança ao tentar analisá-lo em categorias ideativas. Uma recapitulação é de bom tom.

O presente trabalho se debruçou sobre uma peça de Daniel MacIvor, dramaturgo, ator, diretor e roteirista canadense, cuja obra, embora venha angariando prêmios e reconhecimento no campo teatral, não tem recebido a atenção de acadêmicos. Com efeito, efetuou-se um primeiro esforço no sentido de caracterizar as linhas de força de sua produção dramática.

A partir de breves comentários a algumas peças de relevância do canadense, demonstrou-se seu apetite por estruturas novas e o cultivo pelas não-lineares e em *mise-en-abyme*; deduziu-se de suas peças para um ator a marca metateatral, na qual a linguagem teatral problematiza seu estatuto representacional, atenuando as fronteiras entre o real e o imaginado. Na esfera dos conteúdos temáticos, certificou-se a recorrência da morte como motivo condutor, uma personagem que regressa do domínio dos mortos para transmitir uma lição de vida aos vivos.

Elaborado esse quadro, resta demonstrado que MacIvor enquadra-se no perfil da dramaturgia contemporânea em sua pesquisa por novas formas de expressão teatral, que manifestem uma superação do paradigma representacional tradicional e, nesse ponto, destacou-se a forma minimalista pela qual sua dramaturgia organiza os dispositivos artificiais do teatro para contar uma história genuína.

Assentadas essas premissas, fez-se uma análise pormenorizada de *In On It*, peça de Daniel MacIvor tomada como objeto desse estudo, na qual se comprovou a adesão do autor a uma estrutura fragmentária de representação, em que pedaços de cenas de três planos diegéticos

distintos são dispersos sem haver entre eles um nexos articulatório de natureza orgânica e necessária.

Foi evidenciado, durante a análise, que os fragmentos eram apresentados seguindo uma lógica de oscilação entre duas formas de focalização da matéria encenada – ora se optava por uma focalização *in*, que exerce sobre a empatia do público uma força centrípeta, promovendo a identificação com a representação, ora se optava por uma focalização *on*, pela qual a empatia da plateia era afastada sob a pressão de uma força centrífuga que comentava sobre o que havia sido representado – a sistematicidade dessa variação torna-a um procedimento estruturante de *In On It* e dificulta a apreensão da totalidade da diegese da peça.

Estabelecida a organização, a estrutura e a fisiologia, submeteu-se o texto de MacIvor ao crivo de três categorias teóricas teatrais, a saber, o dramático, o épico e o pós-dramático, a fim de se examinar a qual estética teatral se filiava essa peça do canadense.

O empreendimento iniciou-se pelo teatro dramático. Destarte, se delineou o conceito a partir dos postulados aristotélicos e diderotianos, ancorando alguns pontos à luz do conceito de drama absoluto de Peter Szondi. De acordo com esse teórico, o dramático forma um teatro mimético-ilusionista no qual o palco é uma caixa de imagens em que se retrata a relação intersubjetiva, desenvolvendo-a numa sequência contínua de presentes; as cenas se concatenam segundo o princípio da necessidade a fim de compor uma peça que retrate uma ação, que se desenvolva num *continuum* espaço-temporal. O dramaturgo que assim age imita a ordem natural das coisas, de modo que a plateia se identifica com o material posto em cena, sofrendo assim o que Aristóteles chamava de efeito catártico.

Ante o conceito exposto, considerou-se que *In On It*, ao adotar uma estrutura fragmentária e ao optar por representar três realidades distintas, rompe com os preceitos composicionais do dramático. Contudo, ponderou-se que esse fato não impede influxos dramáticos em seu conteúdo, já que os fragmentos em focalização *in* são investidos de uma carga emocional tamanha que constroem uma relação empática com a plateia, a qual se identifica com o drama vivenciado pelas personagens. Porém, a interrupção sistemática promovida pela focalização *on* desse processo obsta a construção de uma catarse plena, razão pela qual se sustentou que o influxo dramático se dá pela via das mini-catarses.

Não sendo suficiente para o texto ser classificado como dramático, passou-se ao exame sob as lentes do épico, adotando-se a concepção teórica de epicização de Peter Szondi e de teatro épico de Bertolt Brecht. Em linhas gerais, a epicização é um processo pelo qual a forma dramática incorpora elementos épicos em sua estrutura, e o teatro épico é uma alternativa ao modelo mimético-ilusionista aristotélico, cuja meta principal era impedir a construção da ilusão dramática, pela qual o público pensa estar diante da realidade. Revelando o que é o artifício da

arte, o teatro épico convoca a plateia a uma postura crítica da plateia em relação ao que está assistindo, de maneira que o efeito catártico não se manifesta, dando lugar ao efeito de distanciamento.

Um confronto entre as categorias épicas e o texto de MacIvor revelou que o produto dramaturgico do canadense constrói ostensivamente procedimentos cujo efeito é distanciar a plateia da realidade representada. A própria focalização *on* constitui o recurso mais sistematicamente empregado, pois interrompe a identificação dramática construída pela focalização *in* e comenta, via razão metateatral, um dado representado.

Não se olvidou também que as personagens atuam em *In On It* como diretoras de cena, visto que a ação dramática não é suficiente para constituir os contextos abrangentes de ação, sendo necessária a utilização da voz épica (personagem-narradora) para constituir o plano em que vão atuar em seguida (personagem-atuante).

Em suma, *In On It* é uma peça em larga medida tributária do épico. No entanto, em que pese a pujança de procedimentos epicizantes, o resultado não pode ser considerado uma realização épica plena ao se sopesar o significado do gênero épico na Alemanha, país de Brecht, visto que só será épica a peça que representar questões temáticas envolvendo problemas sociais e coletivos. MacIvor cuida de uma problemática profundamente subjetiva: o luto e relações amorosas falidas. Dessa forma, foi imperioso aceitar que, embora muito epicizada, a peça tampouco era uma realização plenamente épica.

Restava defrontar *In On It* e a categoria do pós-dramático desenvolvida por Hans-Thies Lehmann. A primeira constatação foi que o pós-dramático parte de uma concepção estendida do dramático, de forma que se abarca tanto o teatro dramático, propriamente dito, como o teatro épico, visto que ambos centralizam sua problemática em torno da fábula. O passo para o pós-dramático é a suplantação da ideia de supremacia do texto (logocentrismo) e a celebração da equivalência entre todos os signos teatrais.

Nessa oportunidade, destacaram-se três traços estilísticos do pós-dramático que foram observados em *In On It*: a parataxe, a simultaneidade e a irrupção do real. De fato, MacIvor, na condição de homem de teatro, domina muito bem o sistema semiótico teatral e é capaz de distribuir bem a importância dos diversos signos teatrais, dando relevo à iluminação, que tem um papel crucial no *storytelling* da peça, à trilha sonora, à pantomima, ao figurino e ao espaço vazio. Construindo o texto dessa forma, MacIvor adota a parataxe como princípio de composição, pois a história não é contada tão só pela palavra, os demais signos também têm relevo.

Demonstrou-se a simultaneidade, parceira da parataxe, pelo seu caráter fragmentário e pela maneira intercalada de organizar as três realidades diegéticas da peça, visto que a ação

do ESPETÁCULO desenvolvia-se simultaneamente à da PEÇA e do PASSADO, de modo que a compreensão do público se constrói ao investir cada fragmento de uma atenção difusa e por igual, a fim de reintegrar as partes ao todo num esforço *a posteriori*, pois a atenção fixada a um fragmento implica perda do sentido do próximo, já que não haverá uma continuidade concatenada logicamente entre eles.

Por fim, a irrupção do real na ficção foi intensa, tendo em vista a maneira como elementos da realidade foram incorporados no plano do ESPETÁCULO, ao se discutir a propósito do cartaz de divulgação da peça. Além disso, teve-se em vista o modo como a sala do teatro foi absorvida pela dramaturgia como forma de problematizar o estatuto ficcional da cena, bem como os limiares que separam o real da ficção.

Embora cumprisse traços estilísticos fundamentais do pós-dramático, *In On It* não pôde ser considerada uma manifestação dessa concepção teatral, pois o essencial dessa estética é que a fábula textual não seja o polo irradiador de sentidos. MacIvor é de uma tal maneira minimalista que, para garantir coesão entre os recursos teatrais, foi necessária uma orquestração densa inscrita na materialidade do texto, ou seja, ainda que seja concedida importância aos demais signos teatrais, eles são mobilizados como elementos coadjuvantes de uma peça cujo protagonista é a palavra falada e a ideia transmitida. Portanto, a peça é bastante pós-dramática em seu estilo, mas não em sua partitura textual.

In On It é, por conseguinte, um produto híbrido, já que sofre influxos dramáticos, épicos e pós-dramáticos conforme demonstrou-se, e, em sua hibridez, a peça deve ser considerada, pois a não adesão plena a uma forma de concepção teatral revela o que cada uma conserva como potência expressiva hodiernamente.

Com efeito, a noção de obra híbrida carrega a ideia de uma composição que desvie das balizas poéticas mais estáveis; revela uma busca por autenticidade expressiva em um espectro mais distante de modelos prototípicos, visto que subscrever uma poética enquadra, necessariamente, o resultado em uma axiologia formal possível de ser prevista *a priori*, pois tende a mobilizar estruturas com as quais o público está mais acostumado.

O caráter híbrido de *In On It* desagrilhoa sua estrutura de um pensamento poético centralizador, à medida que, ao não subscrever um código composicional exclusivo, MacIvor coleta elementos formais de poéticas diferentes a fim de construir uma estrutura autônoma, ou seja, ele atenua o caráter dogmático das poéticas, produzindo uma totalização destotalizante, uma obra completa sem ser protótipo de uma visão estética centralizadora.

Sendo assim, cumpre reconhecer que MacIvor mobiliza do dramático a potencialidade empática que a cena ilusionista desperta em seu público, pois a identificação pressupõe a

empatia, e a catarse, a identificação. Se há mini-catarses ao longo da peça, há um dado empático fundamental, advindo da escolha por um tema universal – a finitude da vida e sua arbitrariedade.

É ainda preciso considerar que o épico é mobilizado para conter o fluxo empático. Nesse sentido, ele participa da composição para atentar o público ao que *In On It* tem de artificial, e a revela enquanto construção racional, controlando suas engrenagens na produção de um efeito ao qual a plateia está desacostumada. Agindo dessa maneira, o épico torna a interpretação da mensagem da peça organizada pela racionalidade dialética.

E não é puramente épico, porque a mensagem não vem clara e limpa, pois o pós-dramático também participa em sua des-hierarquização aparente dos signos e apreensão difusa da totalidade estruturante da peça. Não se deve fazer fixar a atenção em um ponto, pois assim se perde a noção de que a todo instante um movimento novo está acontecendo em outra parte, outro universo diegético com suas próprias riquezas e complexidades.

Dessa maneira, combinando elementos difusos dessas três concepções teatrais, *In On It* concretiza-se como teatro de comunhão e transformação, pelo qual egos são diluídos e a comunicação teatral se realiza em um espaço coletivo em que o pensamento flui intuitivamente. MacIvor encontra, na forma fragmentária, uma maneira de representar o mundo de hoje: dinâmico, opaco e instável, que impõe sua arbitrariedade sobre a vontade dos que nele habitam. Viver nesse universo é resignar-se perante a falta de ordem. Por isso, não pode ser dramático. É entender que, por mais que se pense, nunca se é capaz de dizer tudo. O desfecho não é o fim. A vida continua e a peça não termina, simplesmente para.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BOAL, Augusto. **O sistema coringa**. In: _____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Fundação UNESP, 1997.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, organização e notas Franklin de Mattos. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

EAGLETON, Tery. **Marxismo e crítica literária**. Tradução António Sousa Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1978.

HELIODORA, Barbara. Texto + ator: experiência imperdível. *O Globo*. São Paulo, 29 de março de 2009. Segundo caderno, s.p.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

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

MACIVOR, Daniel. *In On It*. IN: _____: **A primeira vista; In On It**. Tradução Daniele Avila Small. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MACIVOR, Daniel. *The Authentic Artificial*. IN: WILCOX, Richie (org.) **Daniel MacIvor** (*New Essays on Canadian Theatre volume 5*). Toronto: Playrights Canada Press, 2015.

PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1944

ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

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

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011

WILCOX, Richie (org.) **Daniel MacIvor** (*New Essays on Canadian Theatre volume 5*). Toronto: Playrights Canada Press, 2015

SITES CONSULTADOS

<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/daniel-macivor/> (acessado em 20.02.2018 às 22h00)

<https://www.nytimes.com/2006/08/23/theater/23frin.html> (acessado em 03.07.2018 às 11h00)

<http://www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=MacIvor%2C%20Daniel> (acessado em 03.07.2018 às 12h00)

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1373987-leia-entrevista-com-daniel-macivor-autor-canadense-de-cinemomostro.shtml> (acessado em 03.07.2018 às 15h00)