



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Thiago Arrais Pereira

O DRAMATURGO-ENCENADOR
CONCEITO E ESTUDO DE POÉTICAS

Tese de doutoramento em Estudos Artísticos – Especialização em Estudos
Teatrais e Performativos, orientado pelo Professor Doutor Fernando Matos
de Oliveira, apresentada ao Departamento de Estudos Artísticos da Faculdade
de Letras da Universidade de Coimbra

Junho de 2023

FACULDADE DE LETRAS

O DRAMATURGO ENCENADOR: CONCEITO E ESTUDOS DE POÉTICAS

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Tese de Doutoramento
Título	O Dramaturgo-Encenador
Subtítulo	Conceito e Estudo de Poéticas
Autor/a	Thiago Arrais Pereira
Orientador/a(s)	Professor Doutor Fernando Matos de Oliveira
Identificação do Curso	3º Ciclo em 2023
Área científica	Estudos Artísticos
Especialidade/Ramo	Estudos Teatrais e Performativos
Ano	2023



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Eu não escrevi este livro. Mas quem o escreveria senão eu?

(José Alcides Pinto *in* “Os Verdes Abutres da Colina”)

A Alexandra

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Fernando Matos de Oliveira.

A Patrícia Portela, Sergio Blanco e Alexandre dal Farra, objetos desta pesquisa e que gentilmente colaboraram com este trabalho.

A Claudio Tolcachir, cuja poética ceno-dramatúrgica é também mencionada neste estudo, com o qual gentilmente colaborou.

Aos amigos Carlos Emílio Corrêa Lima (*in memoriam*), Ricardo Guilherme, Tércia Montenegro, Larissa Figueredo e Natacha Dias, pelas valiosas considerações feitas à escrita desta tese.

A Evil Rebouças, ator, pesquisador e professor teatral, que ajudou um estranho.

A Davi de Oliveira Mendes, que ajudou seu professor, na revisão das normas técnicas do texto desta tese.

A Jorge Loureiro, pela decisiva sugestão a um pretendente ao doutoramento de “dar um pulo em Coimbra”, em minha visita a Portugal.

A Rebeca Lemos Carvalho, por tudo.

Aos meus pais, José e Edna, pelo apoio e afeto a mim dispensados nesta travessia.

Ao meu filho, Tom, presente em todos os meus atos.

RESUMO

O presente trabalho busca fundamentar o conceito de dramaturgo-encenador, entendido como uma função de dupla autoria, tanto cênica como literária; a se afetarem reciprocamente, resultando, entretanto, autônomas entre si. O conceito será chave para nossa abordagem sobre o desenvolvimento desta modalidade de escrita expandida, nas duas primeiras décadas deste século, a qual pudemos seguir de perto; seja na América Latina como na Europa. A diversidade dos objetos de nossa análise modula as possibilidades poéticas destes dispositivos de escrita, ao mesmo tempo que atende os enunciados gerais sobre a função ceno-dramatúrgica, que pretendemos aqui estabelecer. Nosso *corpus* de estudo se concentra, em um segundo momento, através de uma escrita entre ensaística e científica; nas poéticas do dramaturgos-encenadores Patrícia Portela, Sergio Blanco e Alexandre dal Farra. A escolha destes casos se baseia, em parte, na sua variedade cultural, respectivamente portuguesa, franco-uruguaia e brasileira; bem como por repercutirem modalidades poéticas complementares entre si. Ademais, devemos ressaltar que, por um lado, este trabalho situa o conceito do dramaturgo-encenador em uma perspectiva histórica, deflagrada pela crise do drama, tratada por Peter Szondi, seguida pela cisão entre literatura dramática e encenação, observada por autores como Bernard Dort, Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann e Josette Féral. Atribuindo, entretanto, maior atenção à sua interlocução com pensadores mais recentes do problema, que reconsideram formas de articulação entre drama e cena, como Bruno Tackels, Anne-Françoise Benhamou, Cathy Turner, Jean-Pierre Sarrazac, Joseph Danan e Carles Battle. Como decorrência de nosso conceito, entendemos os dispositivos ceno-dramatúrgicos como funções de escrita, em que pese consideramos suas contribuições performativas, pós-dramáticas e de acontecimento fenomênico; sempre estéticos, como buscaremos fundamentar. Assim como reconsideramos, no dramaturgo-encenador, sua função autoral; tendo em vista certa linhagem linguística que considera suprimida a ideia de autoria como autoridade expressiva. Finalmente, debatemos os dispositivos ceno-dramatúrgicos pelo seu caráter de representação. Isto é, como produtores de ficção, a fim de organizar a aparência fenomênica da realidade, em busca da revelação, ou reconhecimento, do seu Real ausente, pelo espectador. Este último conforma o que designamos nesta tese como Comunidade Teatral; coautora da escrita ceno-dramatúrgica.

Palavras-chave: Teoria do Drama. Encenação. Intermidialidades. Teatro Contemporâneo.

ABSTRACT

The present work seeks to ground the concept of the dramatist-director, understood as a function of double authorship, both scenic and literary; affecting each other reciprocally, resulting, however, autonomous from each other. This concept will be key to our approach about the development of this modality of expanded writing in the first two decades of this century, which we have been able to follow closely; both in Latin America and in Europe. The diversity of the objects of our analysis modulates the poetic possibilities of these writing devices, at the same time that it answers the general statements about the scenic-dramaturgical function, which we intend to establish here. Our *corpus* of study focuses, in a second moment, by means of a writing between essayistic and scientific; on the poetics of dramatist-directors Patrícia Portela, Sergio Blanco and Alexandre dal Farra. The choice of these cases is based, in part, on their cultural variety, respectively Portuguese, French-Uruguayan, and Brazilian; as well as because they reflect complementary poetic modalities. Furthermore, this work situates the concept of the dramatist-director in a historical perspective, triggered by the crisis of drama, dealt with by Peter Szondi, followed by the schism between dramatic literature and staging, observed by authors such as Bernard Dort, Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann and Josette Féral. However, we pay more attention to its interlocution with more recent thinkers of the problem, who reconsider forms of articulation between drama and scene, such as Bruno Tackels, Anne-Françoise Benhamou, Cathy Turner, Jean-Pierre Sarrazac, Joseph Danan and Carles Battle. As a consequence of our concept, we understand the scenic-dramaturgical devices as writing functions, despite considering their performative, post-dramatic and phenomenic contributions; always aesthetic, as we will seek to substantiate. Also we reconsider, in the dramatist-director, his authorial function; having in mind a certain linguistic lineage that understands suppressed the idea of authorship as expressive authority. Finally, we discuss the scenic-dramaturgical devices by their character of representation. That is, as producers of fiction, in order to organize the phenomenal appearance of reality, in search of revelation, or recognition, of its absent Real, by the spectator. The latter conforms what we call in this thesis as Theatrical Community; coauthor of the scenic-dramaturgical writing.

Keywords: Drama Theory. Staging. Intermedialities. Contemporary Theater.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	10
PARTE I.....	32
1. Texto e Cena	32
1.1 Peter Szondi e a Crise do Modelo Dramático.....	32
1.2 Bernard Dort e a Representação Emancipada.....	37
1.3 Patrice Pavis e a Linguagem da Encenação Contemporânea	42
1.4 Hans-Thies Lehmann e o Teatro Pós-Dramático.....	45
1.5 Jean-Pierre Sarrazac e a Reinvenção do Drama.....	57
1.6 Anne-Françoise Benhamou e a Dramaturgia de Palco	74
1.7 Joseph Danan e o Gesto Dramatúrgico entre o Teatro e a Performance.....	78
1.8 Bruno Tackels e a Escrita de Palco	86
1.9 Carles Batlle e o Drama Intempestivo	91
1.10 Arrazoado: o Dramaturgo-Encenador	107
1.10.1 O Dramaturgo Encenador: Oito Postulados.....	140
2. Autoria e Escrita	144
2.1 A Autoria Ceno-Dramatúrgica.....	164
2.1.1 O Eu Autoral	166
2.1.2 A Voz Autoral.....	171
2.2 A Escrita Ceno-Dramatúrgica	175
2.2.1 O Dispositivo Ceno-Dramatúrgico.....	181
2.2.1.1 Subjetivação no Dispositivo Ceno-Dramatúrgico.....	183
2.2.1.2 Profanação no Dispositivo Ceno-Dramatúrgico	187
2.2.1.3 Dispositivo Teatral	188
2.2.1.4 Dispositivo Ceno-Dramatúrgico	195

3. Ficção e Realidade.....	203
3.1 O Caráter Estético dos Dispositivos Ceno-Dramatúrgicos	203
3.2 O Caráter Real, Simbólico e Imaginário nos Dispositivos Ceno-Dramatúrgicos	213
3.3 Representação e Apresentação nos Dispositivos Ceno-Dramatúrgicos	219
3.4 Real, Realidade e Mimesis Performativa nos Dispositivos Ceno-Dramatúrgicos	223
3.5 <i>Theatron</i> e Visão nos Dispositivos Ceno-Dramatúrgicos	229
3.6 Mito e Autoria nos Dispositivos Ceno-Dramatúrgicos	235
3.7 Transfiguração da Realidade nos Dispositivos Ceno-Dramatúrgicos	239
3.8 Ficção e Realidade nos Dispositivos Ceno-Dramatúrgicos	244
3.9 A Estética da Ausência nos Dispositivos Ceno-Dramatúrgicos	249
PARTE II.....	262
1. O Dramaturgo-Encenador: Panorama de Poéticas Aplicadas.....	262
1.1 Teatralidade e Escrita Ceno-Dramatúrgica: o Caso de Grace Passô	269
1.2 Processo Colaborativo e Escrita Ceno-Dramatúrgica: o Caso de Claudio Tolcachir	276
1.3 Testemunho Ficcional: o Caso de Leonardo Moreira	285
1.4 Reescrita Histórica: o Caso de Marco Layera	288
1.5 A Dramaturgia como Reconstituição: o Caso de Tiago Rodrigues	292
1.6 A Cena Retirada: o Caso de Lígia Soares	299
1.7 A Literatura Dramatúrgica: o Caso de Sónia Baptista	301
1.8 O Autor Tornado Escrita: o Caso de Miguel Castro Caldas	303
1.9 Reconstrução da Narrativa de Vida: o Caso de Mohamed El Khatib	304
1.10 Alguns Novíssimos: os Casos De Mickaël de Oliveira, Tanya Beyeler, Pablo Gisbert e Boose Provoost.....	306
2. Migração de Materiais e Arquivo Mutante: o Caso de Patrícia Portela.....	312
2.1 Incompletude da Obra	313
2.2 Migração de Materiais	324

2.3 Disjunção de Materiais.....	329
2.4 A Voz como Mensagem e Indefinição do Narrador.....	333
2.5 Ficção e Facto.....	337
2.6 Escrita Expandida	344
2.7 A Forma como Transferência.....	354
2.8 Arquivo Mutante.....	361
3. A Ficção do Eu: o Caso de Sergio Blanco	375
3.1 Autoficção Teatral.....	375
3.2 Teatro de Narrativa de Vida e Teatro Documentário.....	386
3.3 Dubiedade na Escrita Ceno-Dramatúrgica de Blanco.....	391
3.3.1 O Falso Pacto Autobiográfico.....	391
3.3.2 Os Falsos Referenciais	394
3.4 A Sintaxe Dramática de Blanco	404
3.4.1 Deslocamento do Diálogo.....	404
3.4.2 Atualização da Forma Dramática.....	411
3.4.3 O Caráter Épico da Escrita Ceno-Dramatúrgica de Blanco.....	415
3.5 O Eu Autoral.....	418
3.5.1 Manipulação do Texto pelo Eu Autoral	418
3.5.2 Eu Autoral e a Comunidade Teatral.....	421
3.5.3 Eu Autoral e a Atualização Mítica	424
3.6 Solidão e Homossexualidade em Blanco	428
3.6.1 Eu Autoral e a Solidão em Blanco	428
3.6.2 Eu Autoral e Homossexualidade em Blanco.....	432
3.7 Eu Autoral e Sobrevivência em Blanco.....	435
4. Máquina de Moer Sujeito: o Caso de Alexandre dal Farra	443
4.1 A Voz Autoral como Disfarce	443
4.2 Uma Dramaturgia de Vozes	449

4.3 Paráfrase e Paródia Dramáticas.....	456
4.3.1 Fábula	456
4.3.2 Peripécia	462
4.3.3 Diálogo	468
4.3.4 Desenlace.....	471
4.3.5 Disrupção e Elipses Narrativas	475
4.3.6 Solilóquio.....	478
4.3.7 Sátira.....	482
4.4 Ultrarrealismo e Performatividade	485
4.4.1 Ultrarrealismo	486
4.4.2 Texto Performativo	490
4.4.3 Performance e Cinismo.....	496
4.5 A Máquina Dessubjetivizadora.....	501
4.5.1 Abnegação	506
4.5.2 O Mal em Cena.....	511
4.6 Sensorialidade e Psiquismo das Vozes Cênicas	519
4.6.1 As Vozes Cênicas como Surto	524
4.7 Reescritura da Realidade.....	529
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	535
BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS	548
ANEXOS.....	559

INTRODUÇÃO

O trabalho de pesquisa que se segue se dedica a apresentar e fundamentar o conceito de “dramaturgo-encenador”; considerando, por sua vez, um *corpus* de poéticas que, sob perspectivas complementares entre si, exemplificam um significativo espectro de entendimento acerca desta função estética, ora proposta. Para alcançar seus objetivos, este estudo assume um caráter interdisciplinar, centrando-se, por um lado, nos Estudos do Teatro, e, por outro, na Teoria do Drama. Escopos estes determinantes do caráter binário, porém de mútua afecção; que conforma nosso conceito do dramaturgo-encenador. Nosso objeto de investigação convoca, todavia, para este estudo, a interlocução com outros campos de saber, tais como a filosofia da arte, a linguística, os estudos performativos, a psicologia e a filosofia *tout court*. A presença destas ciências de apoio se explica, de uma parte, por esta tese, partindo de seu conceito-chave, defender o lugar de autoria e escrita, inerente às poéticas do dramaturgo-encenador. Assim como, de outra parte, por sustentar o caráter ficcional e de representação que conforma estas poéticas, ainda que atravessadas por materiais performativos; na criação de seus dispositivos ceno-dramatúrgicos.

A escrita deste estudo se organiza em duas partes. A Parte I, de caráter destacadamente histórico e teórico, será dividida, na seguinte ordem, pelos capítulos “Texto e Cena”, “Autoria e Escrita” e “Ficção e Realidade”. As categorias fundamentais a serem debatidas, nesta parte da tese, são, respectivamente: o texto literário e o texto cênico na poética ceno-dramatúrgica; autoria e escrita nos dispositivos ceno-dramatúrgicos; realidade e representação na ficção ceno-dramatúrgica. Interessa-nos, na primeira parte deste trabalho, encontrar elementos que fundamentem o conceito de dramaturgo-encenador como uma função de dupla autoria, a conceber dispositivos cênicos e literários, distintos, porém interligados; a partir de uma matriz, ou arquivo, comum de materiais de criação. Bem como asseverar o caráter ficcional e de representação destes dispositivos.

A Parte II propõe aplicar esse cabedal conceitual em um *corpus* diversificado de dramaturgos-encenadores. Seu primeiro capítulo, “O Dramaturgo-Encenador: Panorama de Poéticas Aplicadas”, mapeia um conjunto de dramaturgos-encenadores, europeus e

sul-americanos; cujo trabalho podemos conhecer diretamente, como espectador e/ou leitor e interlocutor. Buscamos evidenciar, neste recorte, aspectos pontuais das poéticas destes autores, que considerem substantivamente as possibilidades do trabalho cenodramatúrgico. Somadas, estas experiências poéticas perfazem um arco geográfico amplo, porém palpável, de nosso objeto de pesquisa. A seguir buscamos retomar estes aspectos, atinentes a estas poéticas cenodramatúrgicas, agora como elementos transversais; nos estudos de casos específicos, que integram a Parte II de nosso trabalho. Diferentemente do primeiro, os três últimos capítulos da Parte II desta tese adotam um caráter ensaístico, mais prospectivo do que panorâmico, de abordagem. Distinguem-se como estudos de caso, mais integrais, de três dramaturgos-encenadores. Estes são, por ordem capitular: a portuguesa Patrícia Portela, o franco-uruguaio Sergio Blanco e o brasileiro Alexandre dal Farra. Tratam-se de autores de diferentes geografias e experiências criativas, cuja diversidade de poéticas, reconhecidas na cena e também na literatura contemporâneas, e às quais buscamos seguir de perto; elucidada o conjunto de aspectos históricos e teóricos, aventados pela nossa pesquisa. Ao mesmo tempo em que se comunicam entre si.

Na Parte II da tese, faremos uso recorrente de citações diretas das peças dos referidos dramaturgos-encenadores que integram o nosso *corpus* de análise. Este recurso se explica como técnica de decupagem desta escrita cenodramatúrgica, isolando seus elementos, para considera-los à luz do que designaremos como a sintaxe dramática desses dispositivos. Bem como para destacarmos seus elementos discursivos e poéticos, relacionados com o conceito geral de nosso trabalho. Observemos também que nosso estudo priorizará a descrição literária sobre a imagética desses dispositivos. Lançaremos mão de imagens, suplementares e anexas, somente em ocasiões em que a própria imagem se torna um elemento analítico. Ou, no limite, quando ela terá um maior poder de esclarecimento sobre estas criações do que a palavra. O que será evidenciado no estudo de caso de Patrícia Portela. Ressaltemos, também, que a escrita da primeira parte de nossa tese opta não somente por um permanente diálogo com o material teórico e histórico aventado por nossa pesquisa. Mas busca organizar, em seus termos, uma “História do pensamento” dos estudos recentes da cena e da Teoria do drama. Dito de outra maneira, propomos, a exemplo do que afirma o historiador da arte Georges Didi-Huberman; uma (2013, p.61) “‘história sintética’”, mas feita de ‘estudos particulares’, ou seja, de estudos de caso não hierarquizados” destas áreas de conhecimento. Aduzimos que este tipo de História será assinalado pela interlocução entre os autores teóricos convocados para nosso

estudo. Esta é a razão por que a Parte I de nossa tese, amiúde, lança mão, como metodologia discursiva, do discurso direto deste conjunto de autores elencados.

Nossa finalidade, ressalvemos, não é promover a exegese do pensamento *in totum* desses autores citados. Porém destacar aspectos de seus pensamentos que produzam inferências, atinentes ao nosso objeto de estudo. Buscamos, deste modo, reconhecer a dinâmica teórica que conforma o estado da arte que perpassa a nossa pesquisa. Pretendemos, portanto, inserir nosso objeto de pesquisa não no campo estrito da definição, mas da interlocução e da complementariedade conceituais. Optamos, por esta razão, por não (idem, p.61) “fechar uma síntese, o que [é] um modo de sempre *adiar* o momento de concluir, o momento hegeliano do saber absoluto”; em eco à avaliação sobre o trabalho do historiador de arte alemão Aby Warburg, feita por Didi-Huberman. Autor, que, como Warburg, será chamado para nossa tese, em um nível secundário, mas relevante. E que ainda considera que (ibidem, p.61) “um pesquisador isolado – um *pioneiro* – só pode e deve *trabalhar com singularidades*, como escreveu Warburg muito bem”.

Este procedimento se evidencia no capítulo “1. Texto e Cena”, que não propõe um índice de teorias contemporâneas, mas a construção de um itinerário interlocutório sobre o problema contemporâneo do texto dramático e da cena. Itinerário este no qual, por sua vez, o “Arrazoadado” deste capítulo se baseará. Antes disso, o mesmo capítulo será, por seu turno, ordenado nos seguintes tópicos, cujos títulos buscam evidenciar os assuntos a serem destacados: “Peter Szondi e a Crise do Modelo Dramático”; “Bernard Dort e a Representação Emancipada”; “Patrice Pavis e a Linguagem da Encenação Contemporânea”; “Josette Féral e a Teatralidade”; “Hans-Thies Lehmann e o Teatro Pós-Dramático”; “Jean-Pierre Sarrazac e a Reinvenção do Drama”; “Anne-Françoise Benhamou e a Dramaturgia de Palco”; “Joseph Danan e a Dramaturgia entre o Teatro e a Performance”; “Bruno Tackels e a Escrita de Palco” e “Carles Batlle e o Drama Intempestivo”. Este percurso de reflexões teóricas desdobrará um conjunto de problemas e conceitos acerca da cena e da literatura dramática contemporâneas, que nos interessa delimitar no mencionado “Arrazoadado”, em que o conceito de dramaturgo-encenador se distinguirá, através de semelhanças e diferenças sobre este inventário teórico e histórico.

O Capítulo “2. Autoria e Escrita”, ao admitir o dramaturgo-encenador como uma função de dupla autoria, decide investigar, em sua incursão pelo campo da linguística, o conceito de autoria na contemporaneidade, posteriormente ao decreto de Roland Barthes

da “morte do autor”, na década de 1960, em favor da emancipação da linguagem. Assunto retomado pelo pensamento pós-estruturalista de Michel Foucault e Jacques Derrida, observado, sob a primazia da expressividade sobre o da linguagem; por Paul de Man e criticado por Georges Gusdorf. Autores estes arrolados nesse capítulo. Pretendemos, desta forma, investigar o estado atual do conceito de autoria, com ênfase na sua aplicação nas poéticas ceno-dramatúrgicas. Segundo este capítulo buscará demonstrar, em sua área específica, o lugar de autoria tem sido problematizado, nas últimas décadas, quer pelos Estudos do Teatro, como pela Teoria do Drama, em decorrência, dentre outros motivos, das poéticas de criação coletiva e colaborativa no teatro; da crise do modelo dramático; da diluição do suporte teatral e de seus modos de representação, pelas práticas performativas; da emancipação do espectador ou da emancipação da linguagem cênica.

Nesse capítulo, argumentaremos nossa recusa à linguagem como um campo autônomo, como o pretendia Barthes, tampouco submetido à expressão subjetiva, de que fala de Man. Em seu lugar, situaremos as poéticas ceno-dramatúrgicas como manifestações da linguagem; na qual a expressão da subjetividade autoral se inscreve. De antemão, importa-nos esclarecer que o gesto de inscrição da subjetividade do dramaturgo-encenador em seu dispositivo estético, que não coincide com o controle expressivo do primeiro sobre o segundo; será por nós designado como Voz Autoral. Ao passo que designaremos como Eu Autoral o sujeito do autor, considerado não como uma biografia isolada, porém através de sua relação criativa com os dispositivos ceno-dramatúrgicos; cuja linguagem, em conformidade com o que diz Barthes, ultrapassa a autoridade do autor. O dramaturgo-encenador se distingue da função clássica do encenador, que traduz cenicamente o significado, por ele reconhecido, em uma dramaturgia prévia; produzindo, ainda assim, uma escrita cênica. A exemplo do “escritor de palco”, de Tackels, o dramaturgo-encenador exerce uma função autoral fluida, feita da disposição entre os materiais originais de criação; ressignificados através da relação entre eles e o espectador.

Neste âmbito, proporemos reconsiderar a autoria ceno-dramatúrgica menos com a ideia de autoridade, do que de autonomia, no sentido do testemunho da singularidade do sujeito; sobre a linguagem. Desta maneira, este capítulo retomará a função de autoria, não raro posta em causa. Aqui traduzida menos como o sujeito determinante da obra, mas pelo gesto de singularização deste último e através da subjetivação dos processos partilhados de autoria; os quais iremos detalhar. Expliquemos, para já, que consideraremos os dispositivos ceno-dramatúrgicos como campos não da escrita como

autoridade enunciativa. Mas como criação partilhada de enunciações. A escrita ceno-dramatúrgica, como descreveremos, é instalada e “gestualizada” pelo Eu Autoral do dramaturgo-encenador, no sentido que Joseph Danan confere ao termo gesto; a propósito de uma ação imediata propiciar a sua repercussão e mediação pelo espectador. O sentido destes dispositivos será, portanto, atualizado através do encontro entre este gesto de inscrição autoral do dramaturgo-encenador, isto é, a sua Voz Autoral; a dinâmica relacional de seus materiais de criação e a atuação do espectador, como leitor. E, como veremos adiante, também fabulador da escrita ceno-dramatúrgica. Ainda neste capítulo, descreveremos que os processos de subjetivação decorrem do encontro entre as partes que conformam os dispositivos ceno-dramatúrgicos. Neles, a subjetivação não consistirá na afirmação de identidades subjetivas, mas no engajamento destas subjetividades na produção de sentido onde ele não se revela nem se traduz. Porém se insinua; lacunar e ausente. Conforme também esclareceremos, o termo subjetivação será por nós empregado a partir do seu uso por Gilles Deleuze e Giorgio Agamben.

O princípio de autonomia que relacionamos à autoria, neste capítulo, em contraponto ao de autoridade; admitirá o autor como a resposta de uma experiência testemunhal e intransferível, ainda que partilhável, às contingências históricas que o afetam como sujeito. No limite, como argumentaremos, o autor dos dispositivos ceno-dramatúrgicos é também o espectador que lhes infere sentido, a partir da própria singularidade. Dito de outra maneira, investiremos sobre a ideia do Contemporâneo, pensada por Agamben, sublinhando que este termo transborda aquele da datação e circunscrição histórica de uma época; e considera sua definição pelo filósofo italiano. Nela, o Contemporâneo não se confina ao presente imediato e à realidade hegemônica, sendo feito também das reações singulares a esta contingência histórica; vazada em direção a temporalidades e a campos relacionais e discursivos desviantes. A fundarem alternativas contra hegemônicas, em favor da produção de novos arranjos e pactos de realidade. O dramaturgo-encenador, como o dramaturgo intempestivo, de Batlle; reage e transfigura a realidade contingencial hegemônica, através da criação de dispositivos autorais. Sendo assim, complementando nossa primeira definição para o conceito; o dramaturgo-encenador será aqui designado como uma função de dupla autoria, quer literária como cênica, ambas autônomas, mas internamente interligadas, em que o autor promove, em um gesto singular e partilhável, a produção de dispositivos estéticos que respondam à realidade, representada sob novos modos.

É igualmente relevante, para o entendimento do nosso conceito, e do escopo de poéticas que ele abrange, delimitarmos a noção de escrita, que conforma os dispositivos ceno-dramatúrgicos. Neste capítulo, os conceitos de texto e escrita não se limitam ao domínio literário, sendo também entendidos como texto cênico e escrita cênica. Sustentaremos, por outro lado, que a escrita ceno-dramatúrgica, é, como dispositivo cênico, uma escrita de palco, segundo o conceito homônimo proposto por Tackels; ao ampliar o sentido de texto, do suporte literário para uma disposição cênica de enunciados e materiais narrativos. A serem, por sua vez, significados pelo espectador. Também sustentaremos que a escrita ceno-dramatúrgica será, em síntese, uma “dramaturgia”; não somente de palco, como se refere Benhamou. Mas também dos dispositivos literários. Para tanto, consideraremos, à partida, a etimologia da palavra, a conjugar os termos gregos *drama* (ação) e *ergum* (trabalho), assinalada, dentre outros, por Fèral. Ou seja, referimo-nos a um trabalho e, no limite, uma escrita de ações que, como também assinala Benhamou, organiza um sentido cênico e narrativo.

Como também argumentaremos, pautamos a escrita ceno-dramatúrgica, em seu dispositivo cênico, não somente pelo caráter fenomenológico da cena como acontecimento, defendido por Lehmann acerca do Teatro Pós-Dramático; ou das teatralidades, de que falam Fèral e Helga Finter. Enfatizaremos, no entanto, a capacidade literalizante de a cena produzir escrita, e, por conseguinte, leitura. Neste sentido, o referido capítulo ainda destacará o conceito de texto, considerado a partir da ideia de “tecido” narrativo, que lhe confere Barthes. Entendido, aqui, quer pela sua materialidade gráfica ou de partitura de linguagem, pela sua dimensão simbólica e como um suporte significante. Todavia, como ressaltaremos, este texto será “profanado”, no sentido que Agamben confere ao termo; a propósito do deslocamento textual de uma episteme a outra; publicizando o que era restrito. Ultrapassando, assim, sua dimensão semiótica ou material originais. Neste movimento de profanação textual, o dramaturgo-encenador grafa o seu discurso, como *Voz Autoral*.

A escrita, portanto, como a entendemos, neste caso, será uma função que profana o texto. Assumindo-se como um conteúdo, ou como um processo de produção de significado e de leitura. E, por consequência, também um processo de produção de pensamento. Este processo, por outro lado, será significado, produzido, e, no limite, fabulado pelo espectador. Esta fabulação será exercida pelo espectador, através da subjetivação dos materiais de criação que conformam os dispositivos de escrita, propostos

pelo dramaturgo-encenador. A ideia de fabulação busca responder à recusa da fábula na cena contemporânea, propugnada pelo Teatro Pós-Dramático de Lehmann. Neste ponto, este capítulo aventará atualizações distintas sobre a fábula, alargando a aplicabilidade do conceito, no teatro contemporâneo; como o fazem as abordagens de Batlle e Sarrazac. Este último, ademais, refere-se ao preenchimento de sentido dos hiatos que perfazem determinada estratégia narrativa como um modo de “drama romanceado”; cuja escrita, análoga, neste expediente, ao subgênero literário do romance, convoca a imaginação do leitor/espectador.

A recepção ativa da escrita ceno-dramatúrgica conformará ainda uma “dramaturgia porosa”, expressão cunhada por Cathy Turner, a propósito dos dispositivos performativos; tratada por nós no “Arrazoado” do capítulo anterior. Como dissemos, os dispositivos ceno-dramatúrgicos, maleáveis na sua conformação, reclamam a produção de sentido, em sua relação com o espectador, ou o “receptor implícito”; para mencionarmos um termo correspondente de Batlle, sobre o qual também nos debruçaremos no capítulo precedente. Como destacaremos aqui, o dramaturgo-encenador tende a desaparecer como voz narrativa, em sua dramaturgia porosa. A qual se alterna entre a organização estrutural dos materiais cênicos, o trabalho do dramaturgo-encenador, e a autonomia relacional do espectador. Em quem suscita novas enunciações e leituras. Desta forma, os dispositivos ceno-dramatúrgicos se constituem em uma rede de produção de narrativas, desenvolvida no intercurso de experiências subjetivas com as formas abertas dos materiais da cena.

A narratividade compartilhada desta dramaturgia porosa se aproxima, como também destacamos no capítulo “Texto e Cena”; daquela do “Contador de Histórias”, prefigurada por Walter Benjamin, em ensaio homônimo. Para o filósofo alemão, com a modernidade, erode-se a ideia totalizante de narração, calcada na tradição e memória coletivas; em função daquela que é experimentada e transfigurada como testemunho singular. Esta operatividade narrativa, baseada em testemunhos singulares, na impossibilidade de uma compreensão global da História, assinalada por Benjamin, ensejará, no escopo desse capítulo, o reconhecimento do que designamos como uma atualização mítica, pela escrita ceno-dramatúrgica. O mito, na impossibilidade do resgate de seu sentido histórico, é atualizado pelo dramaturgo-encenador a partir de sua virtualidade ou ausência; considerando o que há nele de permanente, residual e significativo.

Finalmente, a dramaturgia ceno-dramatúrgica será, em termos operativos, uma escrita expandida, assunto de que também trataremos nesse capítulo, relacionando-a ao território das intermedialidades. Através destas últimas, os materiais de criação, também considerados por nós como uma matriz de arquivos; transbordam de um dispositivo para outro, neste processo de dupla autoria. Acerca destes materiais de arquivo, Féral reconhece que (2015, p.67) “no campo teatral, os rascunhos textuais podem, certamente, ser estudados independentemente da representação, mas eles só encontram seu verdadeiro sentido no jogo de vai e vem entre a cena e o texto”. Para nós, entretanto, a matriz de materiais textuais é uma realidade criativa em permanente devir, com atualização potencial em diferentes dispositivos. Conforme exemplificado em nosso estudo sobre Patrícia Portela, na Parte II de nosso trabalho, sustentaremos a ideia de um arquivo mutante, permanentemente revisitável, distintamente de uma ideia documental ou pré-histórica dos arquivos de criação.

O capítulo “3. Ficção e Realidade” complementa o campo de nossas investigações teóricas, a propósito dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, ao os situar no debate sobre os modos de representação da realidade. Admitimos, por um lado, o pressuposto de que, com a modernidade, e sua progressiva automatização e virtualização do poder, a realidade se tornou irrepresentável. De outra parte, em diálogo com pensamento do filósofo e linguista francês Georges Gusdorf, este capítulo entenderá a realidade como, ela própria, um *constructo* representativo e culturalmente variável do Real. Termo este que será por nós abordado na acepção atribuída pelo psicanalista francês Jacques Lacan, como um fator determinante de expressão dos níveis Simbólico e Imaginário de representação; ausente da realidade contingencial, porém reconhecível nela. Como dissemos, o dramaturgo-encenador se situa, neste estudo, como uma resposta singular e subjetiva à determinada conformação da realidade, agindo em favor de novos arranjos que a possam representar. Ao trazermos, na Parte II da tese, este debate para as poéticas ceno-dramatúrgicas, elencaremos alguns dos modos de autoria que despontam após a crise dos modelos teatrais de representação. Seja o modelo dramático ou o da linguagem da encenação. A reprocessarem estes materiais históricos, em favor de uma escrita que não os dispense; mas que, ao reconhecer as limitações e esgotamentos representativos destes últimos, encontre novos dispositivos para estetizar o Real.

Nesse capítulo, partindo do conceito de “Estética da Ausência”, ou “Teatro da Ausência”, do encenador e pesquisador teatral alemão Heiner Goebbels, entenderemos

que o caráter poroso dos dispositivos ceno-dramatúrgicos enseja a atualização do Real ausente, sobre o corpo aparente da realidade destes dispositivos. Referimo-nos, em nossa análise, menos a uma poética positiva de afirmação de enunciados, do que negativa. No que concerne, como dissemos, à subjetivação de enunciados; a atualizar um sentido dramatúrgico real, porém ausente. Também aqui, sustentaremos que a atualização do Real ausente exige do espectador o que designamos como Visão. Substantivo relacionado diretamente com a palavra grega *theatron*, ou “lugar de onde se vê”; como sublinha o escritor de palco italiano Romeo Castellucci, para definir suas criações como teatro. Explicitaremos aqui que, diferentemente da ação imediata de olhar, a visão consiste no gesto de reconhecer o que se apresenta e o que se ausenta na cena. Neste caso, a cena será conformada a partir do reconhecimento do que nela falta. Como também destacaremos, Castellucci não admite a presença como uma possibilidade no teatro, definido por ele como uma arte que reúna, no tempo presente, (2012, p.125) “*l’assemblée des humains*”, no dizer de Danan ou (2012, p.24) a “*assemblée théâtrale*”, termo cunhado por Enzo Cormann, citado por Sarrazac; mesmo que à volta de uma ausência ou do vestígio de uma presença que, entretanto, “apresenta-se”, para ser vista esteticamente. Não se confundindo com a presença imediata.

Junto ao princípio do *theatron*, interessa-nos, nesse capítulo, entender a cena como um espaço de Visão. Ressaltando, portanto, que o que se vê não é somente aquilo que se apresenta, mas também o que se configura, neste trânsito de revelar e esconder, em que consiste a etimologia mesma da palavra grega *skéne*; de onde advém o termo cena. Aludimos, assim, ao espaço de trânsito dos atores entre o palco, *orquestra*; e os bastidores na Grécia Antiga; *skéne*. Como nos informa a dramaturga-encenadora brasileira, Janaína Leite, em sua tese de doutorado, (2021, p.375) “no espaço teatral da Grécia Antiga, era topográfica a divisão entre *skénion*, a área que podia ser vista pela plateia, e o *opíso-skénion*, que abrigava as ações que não deviam ser vistas, ou representadas, as ações ‘impossíveis e proibidas’”. A *skéne*, reforçemos, ao invés de excluir, integrava o imaginário do espetáculo. Como as mortes não mostradas, mas “visíveis”, ou avistáveis, das tragédias gregas o atestam. O termo encenador, que nosso estudo considera como o produtor de cena, de espaço avistáveis; junta-se ao de dramaturgo, como um escritor de ações, na composição de nosso conceito de dramaturgo-encenador. A cena, sendo aqui caracterizada pela sua construção de sentido, torna-se, além de visível, uma escrita dramatúrgica. Definiremos, em suma, a escrita ceno-dramatúrgica pela ligação entre

dramaturgia, portanto uma escrita de ações e uma estética produtora de comoção e pensamento; e *theatron*, que implica em ver, mais do que olhar, o objeto representado, atualizando a experiência do encontro entre dispositivo e espectador. O encontro entre estas partes, no tempo e no espaço, conformará, na descrição de nossa tese, a Comunidade Teatral. A qual responde aos conceitos semelhantes, supracitados por Danan e Sarrazac.

Por outro lado, o referido capítulo reportará que o conceito de dramaturgia de palco, apresentada por Benhamou, expressa ainda sua definição sobre ficção. Entendida não como um campo destacado da realidade, porém de transfiguração desta última. O princípio de ficção, para a autora, por sua vez aplicado, em nosso estudo, sobre o dramaturgo-encenador, não é de ordem ilusória, mas material; destinado a inferir sentido aonde ele falta na realidade imediata, conforme detalharemos nesse capítulo. Esta é uma abordagem chave para entendermos que o caráter performativo, que, necessariamente, perfaz os dispositivos ceno-dramatúrgicos, tem função ficcional. Não se confundindo, portanto, com a realidade em si mesma. Sustentaremos que os dispositivos ceno-dramatúrgicos não se tratam de Teatro Performativo, como prediz Féral. Mas, antes, de formas ceno-literárias. As quais, assim como o Teatro Pós-Dramático, incluem, na sua elaboração, o material performativo. Não se confundindo, contudo, com este último; cuja dinâmica integrará a produção de ficção e de escrita.

Ao dialogar com o conceito de “mimesis performativa”, apresentado pelo professor e pesquisador teatral brasileiro Luiz Fernando Ramos, o referido capítulo buscará ilustrar este entendimento, que desloca o material performativo do campo estritamente fenomenológico, reconsiderando-o, no âmbito de nosso estudo, como um princípio de ficção. Isto é, de transfiguração e de movência das materialidades que compõem a realidade imediata. Ramos também nos ajudará a diferenciar o dispositivo cênico da ideia de “espetáculo”; entendido como o espaço de projeção de imagens sobre a realidade. A imagem cênica, mais do que o caráter espetacular de deformação ou reprodução da realidade imediata, assumirá, para nós, a função de revelação do Real mediado pela Comunidade Teatral. Deste modo, ao os destacar de sua função imediata, consideraremos os materiais performativos como elementos constitutivos do campo de mediação da escrita dos dispositivos ceno-dramatúrgicos; onde se encontram realocados esteticamente. Uma vez que a escrita ceno-dramatúrgica assumirá os materiais performativos como seus elementos constitutivos, deslocados de sua função

contingencial; esse capítulo buscará entender as relações entre estética e representação. E como os referidos dispositivos atuam, na mediação entre representação e realidade.

Ao incursionarmos no campo da filosofia da arte, debateremos o caráter estético dos materiais performativos, que conformam a escrita ceno-dramatúrgica. Nesse capítulo, consideraremos o termo estética, neologismo apresentado pelo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, em sua obra “Aesthetica”, publicada em 1750; a partir de seu sentido etimológico. Isto é, através da derivação literal da palavra do grego antigo, *aisthesis*. Cujo prefixo *a*, por sua vez, reporta à ideia de não pertencimento e externalidade; separado do radical *sthesis*, que consiste em sentir, ou na fisiologia orgânica das sensações. Desta forma, ressaltamos, a ideia de estética, sobre a qual investiremos, refere-se, literalmente, a um “sentir de fora”. Dito de outra maneira, tratamos de uma percepção sensível deflagrada pela transfiguração do caráter imediato de um objeto externo ao sujeito. Nossa definição literal, para este termo, abordado de distintas maneiras desde o século XVIII até os presentes dias; não se afasta, contudo, da (1993, p.95) “ciência do conhecimento sensitivo”, proposta originalmente por Baumgarten, ao diferenciar, como Platão, o conhecimento sensível, *aisthêta*; do conhecimento inteligível, *noêta*. Optando por investigar o primeiro deles no campo poético. Tampouco nos opomos à (1987) “faculdade de sentir ou de compreender; que pode ser compreendido pelos sentidos”, com que o “Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa”, organizado por José Pedro Machado; define o termo, a partir do grego antigo *aisthêtiké*, forma do adjetivo *aisthêtikós*.

Ademais, consideraremos, nesse mesmo capítulo, as abordagens de Friedrich Hegel e Jacques Rancière, filósofos separados entre si pelo tempo e pelos seus sistemas de pensamento; para a estética como o campo de produção de um duplo autônomo de significação e de mediação da percepção sensível, em relação ao objeto imediato. Pretendemos, como análise sintática do tema, sublinhar o caráter exterior do objeto estético em relação ao sujeito. O que determina, a nosso ver, que a experiência estética não coincide com a experiência imediata. Mas a desloca, como em um duplo, em uma experiência transfigurada, perceptível como uma alteridade, e não como evento ou objeto em si mesmo.

O capítulo “1. O Dramaturgo-Encenador: Panorama de Poéticas Aplicadas”, que abre a Parte II desta tese, como dissemos, destacará aspectos conceituais pontuais, que singularizam as poéticas de um conjunto diversificado de dramaturgos-encenadores.

Entendemos que os títulos dos tópicos desse capítulo são autoexplicativos, no que se refere a quem são os criadores estudados e aos aspectos conceituais de suas poéticas que queremos enfatizar. A saber: “Teatralidade e Escrita Ceno-Dramatúrgica: o Caso de Grace Passô”; “Processo Colaborativo e Escrita Ceno-Dramatúrgica: o Caso de Claudio Tolcachir”; “Testemunho Ficcional: o Caso de Leonardo Moreira”; “Reescritura Histórica: o Caso de Marco Layera”; “A Dramaturgia como Reconstituição: o Caso de Tiago Rodrigues”; “A Cena Retirada: o Caso de Lígia Soares”; “A Literatura Dramatúrgica: o Caso de Sónia Baptista”; “O Autor Tornado Escrita: o Caso de Miguel Castro Caldas”; “Reconstrução da Narrativa de Vida: o Caso de Mohamed El Khatib”. No último tópico desse capítulo, intitulado “Alguns Novíssimos: os Casos de Mickaël de Oliveira, Tanya Beyeler, Pablo Gisbert e Boose Provoost”; veremos que a escrita ceno-dramatúrgica de Oliveira atualiza aspectos da dramaturgia como um gesto de reconstituição, avaliada por nós em Tiago Rodrigues. Ao passo que aproximaremos o Teatro de Beyeler, Gisbert e Provoost, sob enfoques diferentes, ao nosso conceito de uma poética da Visão.

Os demais capítulos da Parte II deste trabalho, intitulados, por ordem, “Migração de Materiais e Arquivo Mutante: o caso de Patrícia Portela”; “A Ficção do Eu: o caso de Sergio Blanco” e “Máquina de Moer Sujeito: o caso de Alexandre dal Farra”, conformarão um *corpus* ensaístico, que, sem prescindir, porém, de seu compromisso científico; será acompanhado da fundamentação temática que privilegie a diversidade e complementariedade interna destas escolhas. Relevantes quanto ao reconhecimento crítico e de público, com trabalhos de abrangência internacional; situamos estes autores como um recorte significativo de um panorama teatral e literário marcado pela variedade de poéticas ceno-literárias. As quais serão consideradas aqui a partir dos tópicos apresentados com que a Parte I desta pesquisa conceitua a função do dramaturgo-encenador. De resto, como dissemos anteriormente, o conceito do dramaturgo-encenador se define, precisamente, pela singularidade da experiência autoral, a fundar novos modos de representação da realidade no teatro e, como veremos, para além dele, através de uma escrita expandida.

Os aspectos singulares das poéticas destes três dramaturgos-encenadores que iremos abordar são os seguintes. Incompletude da obra estética, migração de materiais textuais, disjunção de materiais textuais, a voz como mensagem e indefinição do narrador, a relação entre ficção e facto, escrita expandida, a forma como transferência e nosso

conceito de Arquivo Mutante; no caso de Portela. Autoficção teatral, Teatro de Narrativa de Vida, Teatro Documentário, dubiedade na escrita ceno-dramatúrgica, falso Pacto Autobiográfico, falsos referenciais narrativos, atualização da sintaxe dramática canônica, através de expedientes como o deslocamento do diálogo, o caráter épico da escrita ceno-dramatúrgica, o Eu Autoral e sua manipulação do texto, sua relação com a Comunidade Teatral, seu expediente de atualização mítica, sua relação com a solidão, a homossexualidade e com conceito de “sobrevivência”, de Warburg; no caso de Blanco. A Voz Autoral como disfarce, a dramaturgia de vozes cênicas, a paráfrase e a paródia dramáticas, a deslocar elementos da sintaxe convencional do drama, como fábula, peripécia, diálogo, desenlace e solilóquio, acrescidos de expedientes como disrupção e elipses narrativas, bem como da presença de elementos satíricos, ultrarrealistas, performativos e de uma poética de reescritura da realidade; no caso de dal Farra. Cuja escrita, abordado também sob um viés psicanalítico, será ainda associado à dramaturgia-intempestiva, de que fala Batlle, contrária ao que designamos como Máquina dessubjetivadora.

O recorte temporal de nosso *corpus* de estudo envolve as duas primeiras décadas do Século XXI. A geração de dramaturgos-encenadores de que tratamos está, neste momento, entre os quarenta e cinquenta anos de idade. Eis um elo temporal entre eles, mas não é o único. Este não é, finalmente, um estudo geracional. Une-os, antes, a ideia de autoria, mas do tipo que pretendemos demonstrar como uma autoria da dúvida. Ou autoria da incerteza. Não se trata de uma autoridade de escrita onisciente ou do tipo assertivo-ideológica. Tampouco daquela que evidencia o Eu-criador, o Eu-artista, como autoridade que faz da narrativa a expressão de si próprio. Como são os casos da Escrita de Vida, do Documentário Cênico ou dos Biodramas da argentina Viviana Tellas. Gêneros poéticos dos quais também falaremos aqui, no intuito, porém, de os diferenciar dos nossos casos de análise. Esta geração, ou, melhor dito, este recorte, de dramaturgos-encenadores, permitiu-se não saber sequer sobre si mesmos. Escrevem como sujeitos em processo, não como um Eu autorreferenciado. Esta dúvida, que é misto de hiato, pasmo e incerteza na linguagem e na subjetividade do artista; abre espaço para uma escrita que, por muito que íntima, e a exemplo dos Teatros da Intimidade, de que fala Sarrazac; considera, no entanto, a realidade, os espaços de ficção e o Outro.

Em que pese afirmar ter cunhado para seu teatro a expressão “autoficção teatral”, o caráter autobiográfico e mesmo autorreferencial, como veremos, é apenas aparente, ou,

no limite, ambíguo, no trabalho de Sergio Blanco; cuja poética nos dedicaremos a investigar em capítulo respectivo sobre este autor. A obra de Patrícia Portela, como também veremos, não tem compromisso, ao menos direto, com a realidade objetiva, mas com a invenção; ou o sonho, que é outra forma de produzir novas realidades. Alexandre dal Farra se distingue dos dois primeiros casos, ao fazer seu teatro tangenciar mais de perto a realidade histórica. Há, decerto, um diferenciador importante entre estes casos: Portela vive na Europa; dal Farra, na América do Sul e Blanco, entre os dois continentes. O que implica em poéticas mais ou menos urgentes, quando cotejadas com suas realidades imediatas. Seja como for, falamos de escritas ceno-dramatúrgicas realizadas no atrito, na fricção com o Outro. Mesmo em Blanco, que encena a si mesmo, o que está em causa não é sua identidade, mas a invenção de si próprio. Portela coaduna, e mascara, ainda mais este expediente, ao simular uma voz narrativa que não coincide com a sua. Por muito que se apresente como tal, é sempre um Outro quem fala pela autora. Dal Farra, como uma espécie de simétrico perfeito de Portela, camufla sua própria voz no que era suposto ser uma descrição de demais vozes da realidade.

Estes três autores têm uma voz subjetiva. Mas esta voz só não basta. Tampouco o teatro só lhes basta. São, por isso, dramaturgos-encenadores, conceito-chave nesta tese. Articulam sua “voz com o fenômeno”, para aludirmos ao título homônimo de um livro de Jacques Derrida; tanto cênico e literário. Os quais se afetam entre si e com “*des depositifs pulsionnels*”; para nos referirmos ao título do livro de Jean-François Lyotard. Assunto de que trataremos de forma mais pormenorizada no estudo de caso de Alexandre dal Farra. Sustentaremos, nesta tese, que há, nesta pulsão de escrita, uma resposta não ideologizada à realidade; sincera, pessoal, mas também de atenção ao que ultrapassa os testemunhos subjetivos dos referidos dramaturgos-encenadores. Os quais têm, necessariamente, em comum, o gesto de recuperarem a palavra à cena e de imprimir cena à palavra. Conforme explanado na Parte I de nosso trabalho, se a palavra jamais sumiu inteiramente dos palcos, é também certo que ela perdera ali protagonismo, durante a transição do Século XX para o XXI. Ao passo que, para estes três casos estudados, e para seus congêneres no teatro contemporâneo, como poderemos aventar; a palavra é tão importante como a própria cena. Na poética ceno-dramatúrgica, uma linguagem se enreda na outra, para depois se distinguirem e produzirem o que designamos, neste estudo, como uma dupla autoria. Não nos referimos, aqui, ao uso unicamente material, aleatório ou meta referencial da palavra, previsto por Lehmann. Tampouco, no polo oposto,

reportarmo-nos à palavra como o imperativo, textocêntrico, no dizer de Jean-Jacques Roubine, da onisciência autoral sobre a cena.

A Parte II de nosso trabalho reforçará que a palavra regressa, no quadro deste estudo, como fator estruturante do pensamento. O pensamento, como considerado por nós em termos filosóficos no capítulo “Autoria e Escrita”, é um *constructo* movediço, que caminha do, e entre, o Eu criador e a realidade exterior. A palavra é ferramenta indispensável à construção desta representação da realidade; feita de saber pessoal e saber alheio. A urdidura do pensamento, no entanto, é feita de incertezas; por mais que vise marchar para um lugar seguro, um ponto de saber onde possa ficar em pé. Estas incertezas são preenchidas pela escrita ceno-dramatúrgica. A palavra, como a entendemos, é recuperada como uma ferramenta que, feito uma escada, cimenta este caminho reflexivo do pensamento na escrita ceno-dramatúrgica. Por esta escrita ser criação, segundo argumentaremos na Parte I desta tese; não falamos de sua função de tradução literal da realidade. Mas da reflexão poética desta última. Referimo-nos, aqui, a escritas ceno-dramatúrgicas porosas, ambíguas, ainda que lastreadas na realidade. Ademais, ao investigarmos estes dispositivos ceno-dramatúrgicos, trataremos, de uma parte, da palavra performativa. Assim como da cena como escrita, feita de palavra, pensamento e procedimentos poéticos. Categorias estas que se distinguem e se tensionam entre si. Não vemos, entretanto, nestes dramaturgos-encenadores, o retorno ao modelo dramático, de que trata Peter Szondi; na melhor das hipóteses aqui parafraseado. Contudo, estes casos são respostas à cena pós-dramática. Não dispostos a negá-la. Mas a fim de lhe acrescentar o dispositivo literário, e, sobretudo, a produção de escrita e de sentido dramatúrgicos.

A metodologia de investigação deste trabalho se constituiu, de uma parte, pela pesquisa de fontes bibliográficas, feita através da leitura de livros, artigos e teses científicas, secundada por materiais de apoio, disponibilizados pelas mídias de *internet*. Buscamos, assim, o estofo teórico e histórico ao nosso cerne temático, pautado nos Estudos do Teatro e da Teoria do Drama; bem como às ciências de apoio, correlatas a estes últimos, conforme já mencionamos. No que se refere aos estudos de casos; ao ingressarmos na seara da análise genética teatral, consideramos os diversos materiais referentes aos processos de criação e a História das criações de nossos objetos estudados. À partida, assistimos a espetáculos, lemos peças publicadas ou inéditas, consultamos programas de peça, páginas de *internet* e de estruturas culturais, resgatamos materiais audiovisuais, imagens, entrevistas, críticas e *press clippings*; referentes ao nosso *corpus*

de dispositivos ceno-dramatúrgicos analisados. Por outro lado, especificamente no caso de Patrícia Portela, adentramos nos materiais de criação da sua “Trilogia Flatland”; designados pela autora como “storyboards”. No caso de dal Farra, fomos seu interlocutor no processo de escrita de “Refúgio”, peça do autor em cujo programa consta um texto avaliativo nosso. Ao considerar a gênese dos processos de criação cênica e dramatúrgica, como campos distintos e indissociáveis; nossa pesquisa corrobora com Jean-Marie Thomasseau e Almuth Grésillon, citados por Patrice Pavis; quando dizem que (apud 2007, p. 398)

“a análise genética, se quiser aprender os processos de criação teatral, pode manter por comodidade e cuidado de clareza o partilhamento entre texto e palco. Ao mesmo tempo ela deve lembrar-se que a verdade do teatro não está no funcionamento autônomo de duas mecânicas separadas, mas sim no movimento que as religa e dá vida à obra a fazer. Tudo é jogado, na realidade, neste entremeio do texto e do palco, nessa passagem complexa e delicada entre o espaço da página e aquele do palco, num contínuo e reversível vai e vem entre o legível, o dizível e o visível”.

Parece-nos esclarecedor, sobre o entendimento deste *modus operandi* de criação, informarmos aduzirmos que, durante a elaboração desta tese, trabalhamos com Portela em distintos projetos artísticos da autora. Assim como a entrevistamos no âmbito da programação do Centro de Dramaturgia Contemporânea da Universidade de Coimbra. No que concerne à sua obra performativa, organizamos um livro, publicamos artigos científicos e ministramos aulas e palestras em universidades e estruturas culturais portuguesas¹. Contamos, também neste período de investigação, com a dramaturgia de Portela e de dal Farra, em nossa encenação de “Drácula ou o Desmortal”. Peça com estreia

1 Entre 2016 e 2019, trabalhou como ator nos espetáculos “Je Suis Bovari”, “Parasomnia” e “Por Amor”, com dramaturgia e encenação de Patrícia Portela. Organizou, com Fernando Matos Oliveira, o volume ensaístico “Ensaaios Ruminantes: Sobre a Obra Performativa de Patrícia Portela”, em 2017. Publicou também o artigo “Arquivo Mutante: o caso de Patrícia Portela”, no livro “Práticas de Arquivo em Artes Performativas”, de 2020; decorrente de sua palestra sobre o mesmo tema, apresentado no I Seminário Internacional de Práticas de Arquivo em Artes Performativas, realizada na cidade do Porto, em parceria com a Universidade de Coimbra, em 2017. Ministramos aula sobre a obra performativa de Portela no Centro de Estudos Interdisciplinares | Universidade de Coimbra em 2019; e, com o professor Fernando Matos de Oliveira, no curso de dramaturgia contemporânea na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), a convite do professor Rui Pina Coelho, em 2018.

no TAGV, Coimbra, em 2017. Também entrevistamos dal Farra para os arquivos do Centro de Dramaturgia Contemporânea do TAGV. Ademais, intermediamos a apresentação da sua “Trilogia Abnegação” para ser apreciada pela Maison Antoine Vitez, em Paris, resultando na leitura dramática da primeira parte desta trilogia na programação do evento dramaturgico “La Mousson d'Été”, em 2017. A qual pudemos assistir junto com dal Farra. Na sequência deste evento, sublinhemos, a referida peça foi publicada pela prestigiosa editora francesa “Les Solitaires Intempestifs”. Finalmente, encontramos pessoalmente com Sergio Blanco para realização de entrevista, em Paris, após assistirmos a alguns de seus espetáculos em Buenos Aires, em 2018. Mantivemos, ainda, correspondência digital com o autor-franco uruguaio que, gentilmente, cedeu-nos os arquivos de suas peças, até então não publicadas, para a nossa leitura. O autor também nos descreveu, em linhas gerais, suas motivações e estratégias poéticas para projetos de criação futuros. Lemos, por fim, “Autoficción: Una Ingeniería del Yo”, livro em que o próprio autor reflete teoricamente sobre o conceito de autoficção de suas criações. Em suma, com diferentes graus de convivência, podemos considerar as dimensões criativas, teóricas e pessoais destes dramaturgos-encenadores para a elaboração deste trabalho.

De resto, entrevistamos alguns dos dramaturgos-encenadores mencionados no Capítulo “O Dramaturgo-Encenador: Panorama de Poéticas Aplicadas”; como Lígia Soares e Claudio Tolcachir. Este último, ademais, franqueou-nos seguir um de seus ateliês criativos, em Buenos Aires. Além disso, tivemos boa interlocução, informal, com outros dramaturgos-encenadores citados no referido capítulo; como Miguel Castro Caldas, Mickaël Oliveira e Grace Passô. Com a autora brasileira, trabalhamos, como encenador, na criação do espetáculo “Ros&Guil Estão Mortos”, em 2014, em Fortaleza. Finalmente, foi-nos decisivo o acesso, como pesquisador, ao Institut de Recherche en Etudes Théâtrales (IRET) da Universidade de Sorbonne Nouvelle, em Paris, atualmente dirigido por Arnaud Rykner; autor convocado para este estudo. Ali pudemos ter acesso a grupos de pesquisa sobre os estudos do drama e da cena contemporâneas, assistimos à conferência de Bruno Tackels e entrevistamos Joseph Danan. Autores cuja obra integram as referências teóricas de nossa pesquisa. E cuja a História dos seus pensamentos nos interessou também considerar.

Em alguma medida, esta tese começou em 2006, quando assistimos ao espetáculo “Amores Surdos”, do então recente grupo de teatro Espanca!, de Belo Horizonte, na programação do festival Rio Cena Contemporânea, no Rio de Janeiro. Pela primeira vez,

apercebíamos-nos que a função de um espetáculo teatral, que apresentava um texto literário, não se limitava a traduzir, cenicamente, este último. Por um lado, por que a cena, em si mesma, podia ser entendida como texto, e, mais ainda, como escrita. Não que já não conhecêssemos, à altura, modalidades de “Representação Emancipada” do texto literário. Para aludirmos ao título de uma obra tardia, mas seminal, neste campo, do pesquisador e crítico teatral francês Bernard Dort, que estudaremos neste trabalho. Eram o caso, por exemplo, do teatro de caráter mais físico-gestual do que literário-dramático das encenações do italiano Eugênio Barba ou da companhia brasileira Lume, às quais pudemos assistir. Tampouco ignorávamos a bibliografia voltada para (1998) “A Linguagem da Encenação Teatral”, título do livro de Jean-Jacques Roubine, que estudáramos em nosso bacharelado em Direção Teatral, na UFRJ, dedicado a teorizar e historiar a ruptura da cena com o textocentrismo dramático, ao longo do Século XX; por meio de estudo de casos, como os de Gordon Craig, Adolph Appia, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau ou Antonin Artaud. Dentre outros encenadores que se destacaram a partir do período das Vanguardas Artísticas do Século XX.

“Amores Surdos”, todavia, impressionara-nos pela fluidez com que a linguagem cênica, destacada em sua teatralidade, relacionava-se com o material literário. A compor, nesta relação entre corpo, espaço e palavra, uma forma imbricada de escrita cênica e literária. A partir daquele trabalho, aferíamos, com entusiasmo, novos sentidos para o teatro. Pautado, por um lado, pela ideia de Cena. Isto é, daquilo que reclama Visão dramaturgica; conforme explanaremos neste estudo. Ao mesmo tempo, o que se dava a ver, como também estudaremos nesta tese, eram novos usos da palavra e da teatralidade. O que víamos, naquela obra, já não era composição cênica, termo usado por Roubine; de um espetáculo teatral. Porém, a disposição, para remetermos ao conceito de dispositivo estético, de que trataremos; de materialidades cênicas, a conformarem uma dramaturgia de palco. Esta percepção amadureceu em 2011, quando participamos, pela primeira vez, como programador cultural, do Festival Santiago a Mil, em Santiago do Chile. Naquela ocasião, pudemos assistir ao espetáculo “El Viento en un Violín”, coprodução entre o referido festival e o grupo teatral Timbre 4, de Buenos Aires. A novidade, naquele caso, é que, diferentemente de “Amores Surdos”, com dramaturgia de Grace Passô e direção de Rita Clemente; “El Viento en un Violín” era escrito, mas também encenado, pelo argentino Claudio Tolcachir.

A encenação de Clemente investia uma espécie de movência teatral ao texto literário de Passô, a deslizar em cena como um material flexível. Ao passo que o texto literário de Tolcachir conferia uma forma dramática a este material. Decorrente do jogo da teatralidade, que caracteriza os processos colaborativos de escrita cênica. Sublinhemos, neste sentido, que a linha de frente do teatro brasileiro, naquele período de difusão e democratização cultural, promovidos por políticas públicas de governos preponderantemente de Esquerda, era marcada por poéticas colaborativas. As quais grassavam, fundamentalmente, nos grupos de teatro que se multiplicavam e se organizavam em todo o país. Neste modelo de teatro colaborativo, seja no caso exemplar do Teatro da Vertigem, de São Paulo, assim como em inúmeros outros, influenciados direta ou indiretamente por este último; a literatura dramática ocupava, via de regra, um lugar acessório. O teatro colaborativo de grupo, do período, constituía-se, especialmente, através de sua escrita cênica. Via de regra, sua literatura dramática não apresentava um caráter de obra dramática autônoma, completa em si mesma. Este, contudo, não era o caso de “El Viento en un Violín”; que, organizando seus materiais colaborativos de criação, conformava-os como escrita dramática autônoma.

“El Viento en un Violín” apresentava uma escrita dramática distinta seja de formas convencionais de dramaturgia de gabinete, pautadas pelos modelos que Peter Szondi, conforme examinaremos, configurara para os dramas burguês e moderno; seja do experimentalismo dos *playwrights*, advindos de escolas ou movimentos de dramaturgia contemporânea. Como, nomeadamente, os casos ingleses da Royal Court ou do *In-yer-face*; para citarmos exemplos icônicos neste sentido. A peça de Tolcachir era, ao mesmo tempo, escrita cênica, como “Amores Surdos”, e literatura dramática de sentido autônomo; ainda que caracterizada pela sua relação com o mesmo material de criação que gerara a escrita cênica do espetáculo. O material literário de “El Viento en un Violín” não era parte acessória do espetáculo, mas uma segunda obra. Não produzida isoladamente, mas em mútua e direta afecção com a primeira. Esse era, portanto, um trabalho, talvez simultâneo e decididamente interligado, de dupla autoria no teatro. Foi no contexto de “El Viento en un Violín” que formulamos a expressão “dramaturgo-encenador”. Conceito que passamos a querer investigar para melhor o definir. E que, através do estudo de casos, pudemos estender a outras criações de Grace Passô e a outros criadores, doravante também chamados dramaturgos-encenadores; que despontavam na primeira década do século XXI, no Brasil e na América Latina.

Cabe contextualizarmos que, nesse período, o teatro brasileiro, incluindo a modalidade de teatro de grupo, eram marcados, em suas iniciativas mais experimentais, pela teoria do Teatro Pós-Dramático, do alemão Hans Thies-Lehmann. A obra homônima, de 1999, fora traduzida e publicada no Brasil em 2001. O grande impacto desse estudo no meio acadêmico teatral brasileiro, de onde surgia, à altura, parte significativa dos novos grupos de teatro do país; sugeria, por um lado, que a categoria do drama estava historicamente superada. O drama era admitido somente como adendo ou material de criação teatral. Na abordagem de Lehmann, o teatro passara a ser considerado pela sua primazia fenomenológica, em lugar do seu caráter de escrita. Tendo substituído parte considerável de seu caráter representativo pelo de ressignificação da realidade. E sendo melhor entendido como acontecimento performativo imediato, de cuja experiência o espectador extrairia, ou não, um sentido. Por outro lado, o conceito de teatralidade, divulgado por pesquisadoras como Josette Féral, Elga Finter e Silvia Fernandes, de quem falaremos em nosso trabalho; ganhara vigência, no Brasil, entre meados da década de 1990 e começo dos anos 2000. A formular a emancipação do teatro de seu próprio suporte e de sua própria linguagem. A se apresentar, antes, como um fator lábil de criação cênica, ou de produção da cena performativa. E a se centrar mais no caráter relacional, do que representativo, de suas materialidades cênicas. Mais uma vez, portanto, a dimensão da literatura dramática e da representação eram secundarizadas, na consecução das novas poéticas cênicas. Tanto o drama como o teatro como linguagem representativa pareciam, então, categorias ameaçadas.

Féral não considera a autonomia do texto literário dramaturgic, adotado somente como (2015, p.247) “texto performativo, [que,] por seu lado, é um texto indissociável de sua representação cênica”. Para a autora canadense, o texto literário (idem, p.247) “é um componente da representação em meio a outros e não existe senão materializado na cena. Sua existência autônoma sob forma independente da representação é difícil de prever, (...) [e] poderia revelar-se incoerente caso se pretendesse publicá-lo enquanto tal”. Aspecto este que nosso estudo contrariará; dada a elaboração e publicação de dispositivos literários autônomos, escritos pelo dramaturgo-encenador. De outra parte, em descrição que será aplicada ao nosso conceito de dramaturgo-encenador; Féral sustenta que (ibidem, p.247-248) “o texto performativo exige não apenas a atuação, mas também todos os elementos da representação. É nessa rede fechada de relações em meio a todos os sistemas cênicos que ele situa, preso num novelo fechado de inter-relações com os demais

componentes da encenação”. Todavia, a autora informa, sobre o texto performativo, que (op.cit) “sua transcrição escrita, quando existe, não pode assumir no máximo senão o aspecto de uma partitura que leva em conta todas as inter-relações com os outros elementos da representação”. Aspecto este que não coincidirá com os dispositivos literários de nossa pesquisa. Os quais serão entendidos como escritas complexas, formadas por múltiplos materiais. Sobretudo, sustentaremos, o dramaturgo-encenador reorganiza um sentido dramático sobre o texto performativo.

Contudo, o fator teórico motivador da escrita de nossa tese se prontificou ao lermos “A Encenação Contemporânea”, do pesquisador francês Patrice Pavis. Publicado, no Brasil, em 2007, poucos anos antes deste pesquisador e professor de teatro da Universidade de Paris 8 se aposentar; este livro, após considerar o caráter histórico de emancipação da encenação teatral como linguagem, chamou-nos a atenção por afirmar, em seu capítulo final, “Conclusões”, que (2013, p.394) “a velha questão da dupla texto/representação coloca-se novamente”. Reforçando que (idem, p.396) “já é tempo, também, de voltar, *in extremis*, para essa velha dupla texto/representação que a prática tanto textual quanto cênica não cessa de recolocar em questão”. Pavis reconhece, entretanto, que (ibidem, p.396) “o estado atual dessa prática, nesse começo de milênio, desloca, com efeito, as certezas e desfaz as alianças de antanho”. O autor conjectura (op.cit, p.396) “haver-se abandonado a procura essencialista da especificidade do texto dramático ou da teatralidade”. E admite que (op.cit, p.396) “torna-se, portanto, cada vez mais difícil distinguir o texto da representação”. Acrescentando que (op.cit, p.396) “a evolução tanto da escrita dramática quanto da encenação tende a convergir”. Uma vez que, em suas palavras (op.cit, p.398) “o texto se ‘performiza’, a performance se ‘textualiza’”.

Se, por um lado, Pavis entende que (op.cit, p.399) “texto e performance não funcionam mais como antíteses, mas sim como uma dupla que sofre de perda de identidade, uma não aspirando senão a tornar-se a outra”; o autor observa, de outra parte, que (op.cit, p.399) “não seria, contudo, o caso de se ter aqui um problema de fusão” entre estes domínios estéticos. No último tópico de seu livro, intitulado “Para Onde Vamos?”, ao indagar (op.cit, p.400) “para onde vai encenação?”, pergunta que estendemos ao texto dramático; Pavis propõe que (op.cit, p.400) “o texto dramático é um problema que a encenação deve regular”. Ao passo que, em nossa pesquisa, também a encenação deverá ser regulada, ou afetada, pelo texto dramático. Não seria exagero confessarmos que

decidimos começar o nosso estudo teórico a partir desta última pergunta de Pavis, cuja obra, no Brasil, é conhecida por se dedicar mais aos campos da encenação e da performance no teatro do que pelos estudos dramáticos.

Em nosso percurso teórico, desde então, pudemos constatar que pesquisadores e dramaturgos franceses, como Joseph Danan e Jean-Pierre Sarrazac, dedicaram-se a entender o lugar do texto e das novas formas dramáticas em relação com a cena contemporânea. Ao passo que seus colegas de pesquisa, como Anne-Françoise Benhamou e Bruno Tackels, retomaram a ideia da cena como espaço de escrita; através de seus conceitos de “dramaturgia de palco” e “escrita de palco”, respectivamente. O dramaturgo e professor catalão Carles Batlle, por meio de seu conceito de “drama intempestivo”, investiga mais de perto esta categoria, que conjuga escrita dramática e escrita cênica. Em comum entre estes exemplos citados, que serão inventariados e estudados em nosso trabalho, e cujas publicações datam de 2012 até o presente, está a tentativa, confessada, por cada um desses autores, de responder ao Teatro Pós-Dramático, de Lehmann, também chamado de Teatro Performativo por Fèral; sem rejeitar esta teoria. Mas a absorvendo em suas contribuições, no que concerne às possibilidades poéticas contemporâneas entre drama e cena.

No limite, para nós, estas são também respostas válidas à referida questão colocada por Pavis; e a partir das quais pretendemos, neste estudo, também colaborar. A distinção de nosso conceito, defendemos, está na compreensão de que o dramaturgo-encenador, não se limitando à escrita de palco ou às novas formas de escrita dramática, conjuga, ao mesmo tempo que distingue, ambas as funções, através de seu caráter de dupla autoria, que conforma, por sua vez, uma escrita expandida. A envolver quer o dispositivo cênico como o dispositivo literário. Como decorrência desta definição, reponta um conjunto de assuntos correlatos ao conceito de dramaturgo-encenador, que nos interessa pesquisar nesta tese.

Feita esta exposição introdutória, queremos destacar que, em suma, esta tese problematiza o impasse ou inconciliação entre literatura dramática e escrita cênica, prefigurada por parte dos estudos performativos, como uma suposta ruptura histórica incotornável, deflagrada com o advento da *Performance Art*. Contrariamente a esta premissa, tratamos aqui de arranjos possíveis e atuais entre texto e cena. Queremos ainda situar a própria performance como acontecimento estético, e não somente cultural, afastando-a de seu projeto de confundir-se com a realidade, e consistindo, na verdade,

no deslocamento de sentido desta última. A performance é aqui considerada como um duplo ficcional da realidade imediata, a integrar, como materialidade, o regime de enunciados dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Buscamos, portanto, distinguir realidade contingencial das formas estéticas que a ficcionalizam ou transfiguram; dentre as quais, a performance. Admitimos, por consequência disto, o caráter de representação dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Os quais, precisamente por a representarem, inferem formas de organização e de produção de sentido para a realidade imediata, diferindo-se dela como espaços de sua mediação. Objetivamos também responder, na companhia de outros autores convocados para este trabalho, à ideia de fim do drama, ou do Teatro Pós-Dramático, contrapondo o conceito de escrita ao do caráter fenomenológico, ou de simples acontecimento, sustentado por Lehmann para o teatro que integra o seu *corpus* de estudo. Insistimos, finalmente, que a presente tese não tem o interesse retomar os modelos do drama burguês ou moderno, postulados, anteriormente, por Szondi. Como dissemos, visamos considerar as diversas contribuições teóricas e estéticas formuladas nas últimas décadas para o problema entre texto e cena, e apresentarmos o conceito de dramaturgo-encenador como síntese desse panorama interlocutório.

PARTE I

1. Texto e Cena

1.1 PETER SZONDI E A CRISE DO MODELO DRAMÁTICO

Considerando, como dissemos na Introdução desta tese, que a dupla autoria, literária e cênica, é a função que distingue o dramaturgo-encenador, procuraremos, inicialmente, compreender nosso conceito como uma decorrência e síntese de tensões e clivagens entre texto e cena, desenvolvidas na História recente do teatro, que buscaremos situar a seguir. Este tópico não pretende se limitar ao estado da arte deste problema, mas também buscar, nestes antecedentes, conceitos e perspectivas determinantes para a nossa definição do dramaturgo-encenador, a serem, posteriormente, desdobrados e estudados em nosso trabalho. Para tanto, partimos de dois marcos teóricos a propósito do teatro no Século XX. O primeiro deles, voltado para a crise do modelo dramático e o segundo para a afirmação da linguagem da encenação. Tratam-se, respectivamente, das obras “Teoria do Drama Moderno”, de Peter Szondi e “A Representação Emancipada”, de Bernard Dort.

Em seu livro, Szondi, primeiramente, recapitula e conceitua o modelo dramático como uma forma representativa da emergente cultura burguesa; classe social que, a partir do século XVIII, assume um papel hegemônico em algumas potências econômicas europeias. Esta genealogia fora, ademais, melhor detalhada no seu “Teoria do Drama Burguês”, obra onde o autor enfatiza o drama Romântico como expressão rebelde, porém integrada à cultura burguesa, entre fins do século XVIII até meados do século XIX. Isto não sem antes considerar os marcos pré-românticos do drama burguês, já de traços melodramáticos, em que a cultura burguesa, ao invés da crítica que lhe sobrevirá após o Romantismo, especialmente com o Realismo, na segunda metade do Século XIX; será, ao contrário, defendida ideologicamente. Como é o caso de “O Mercador de Londres”, peça de George Lillo, de 1732, admitida por Szondi como marco desse subgênero

dramático. Destacamos, abaixo, alguns dos pilares com que Szondi define o drama clássico, atinentes para sua reflexão posterior sobre o Drama Moderno.

No modelo dramático clássico, diz Szondi, (2001, p.30) “o dramaturgo está ausente no drama. (...) As palavras pronunciadas no drama (...) de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra”. Por outro lado, Szondi acrescenta, (idem, p.31) “a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocação dirigida ao público. (...) A relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama”. Quanto à sua narratividade, diz Szondi, (ibidem, p.31-32) “o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é ‘originária’, ela se dá no presente. O drama não conhece a citação nem a variação”. Ademais, o autor assevera, (op.cit, p.33) “o entorno espacial deve (assim como os elementos temporais) ser eliminado da consciência do espectador. Só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática”.

Para Szondi, o drama convencional se constitui, sobretudo, como uma forma fechada e completa em si mesma, que, em suas palavras, torna-se absoluta: (op. cit) “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si”, afirma. O autor esclarece, a este respeito, que (op.cit, p.26) “as exigências técnicas do drama [são o] reflexo de [suas] exigências, e a totalidade que ele projeta não é de essência sistemática, mas filosófico-histórica. A história foi banida para os hiatos entre as formas poéticas, e unicamente a reflexão sobre a história é capaz de lançar pontes sobre eles”. Szondi acrescenta, em termos operativos, que (op.cit, p.33) “no caráter absoluto do drama baseia-se também a exigência de excluir o acaso, a exigência de motivação. No drama, o contingente incide de fora. Mas, ao ser motivado, ele é fundamentado, isto é, enraíza-se no solo do próprio drama”.

Neste sistema fechado, o drama clássico, ou burguês, define-se como um modelo narrativo, pautado pela pura relação intersubjetiva entre suas personagens, a determinarem ações, ou factos, concentrados, necessariamente, no tempo presente, sem qualquer intervenção exterior, quer do artista ou do espectador. Szondi descreve o (op.cit, p.92) “caráter absoluto dessa forma”, ao detalhar que (op.cit, p.92) “o presente do drama

é absoluto porque não possui nenhum contexto temporal: ‘o drama não conhece o conceito de tempo’. (...) o intersubjetivo é absoluto no drama porque nem o intrassubjetivo nem o extra-subjetivo encontram-se a par dele”. E, finalmente, (op.cit, p.93) “o fato é absoluto no drama porque está destacado tanto do estado interno da alma [do dramaturgo] como do estado externo da objetividade [da obra], fundando no domínio absoluto a dinâmica da obra”.

Será, contudo, o próprio Szondi quem reconhecerá que (op.cit, p.91) “enquanto forma poética do fato presente e intersubjetivo, o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes”. O autor compreende que, com o drama moderno, (op.cit, p.25) “o caráter absoluto dos três conceitos fundamentais da forma dramática é destruído”. Para o autor, o modelo dramático moderno já não garantia a representação da realidade como um sistema fechado em si mesmo; cedendo espaço para um crescente processo de epicização e de desvios de sua estrutura narrativa, aspectos de que falaremos mais logo. Como o autor ainda informa, (op.cit, p.35) “a busca pelo contexto de origem da peça moderna começa necessariamente por uma confrontação das obras do final do século XIX com os fenômenos do drama clássico”.

Ao admitir, em “Teoria do Drama Moderno”, a crise do modelo dramático burguês, Szondi entende que (op.cit, p.27) “a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama”. E sustenta, mais ainda, que (op.cit, p. 27) “o drama é aqui conceitualizado nos termos de sua impossibilidade atual, e esse conceito de drama é já compreendido como o momento de um questionamento sobre a possibilidade do drama moderno”. Para o autor, diferentemente do drama clássico, no drama moderno, (op.cit, p.25) “é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma”. Szondi esclarece que o drama clássico se distingue pela (op.cit, p.25) “correspondência entre forma e conteúdo, [em que] a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático”. Ao passo que, no drama moderno, (op.cit, p.25) “surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado, é posto em questão pelo conteúdo”. Disto, o autor infere que (op.cit, p.26) “essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente uma forma poética, e o que aqui se apresenta é a tentativa de explicar as diversas formas da dramática moderna a partir da resolução dessas contradições”. Szondi vê, no drama moderno, (op.cit, p.95) “os conteúdos []

desempenhando uma função formal, precipitam-se completamente em forma e, com isso, explodem a forma antiga”.

Enquanto, estruturalmente, o drama moderno se tornara mais aberto às contingências da realidade exterior, de outra parte, para Szondi, o novo gênero passara a ser atravessado por um caráter narrativo crescentemente épico, como sinalizamos. Segundo o autor, (op.cit, p.27) “como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo ‘épico’: ele designa um traço estrutural comum da epopeia, (...) do romance e de outros gêneros”. O modelo dramático é, assim, posto em crise, dando lugar a uma expressão híbrida de gêneros. No drama moderno, diz Szondi, (op.cit, p.94) “essa oposição sujeito-objeto, situada ao mesmo tempo no plano da forma e no do conteúdo, é representada pelas situações épicas básicas (narrador épico - objeto) que, tematicamente enquadradas, aparecem como cenas dramáticas”. O autor sustenta que as formas épicas não subjugam, mas, sim, relacionam-se com o modelo dramático, de modo a produzirem o drama moderno. No qual, diz o autor, acerca dos *dramas statiques* do (op.cit, p.111) “simbolista Maeterlinck”, como exemplo de uma perspectiva ampliada: (op.cit, p.111) “sua encoberta estrutura épica [não se desvincula] da tensão”, gerada pela situação em que as *dramatis personae* estão inseridas, e (op.cit, p.111) “que deve ser a marca do drama enquanto tal”.

Szondi afirma que a inserção do elemento épico no drama moderno ocorre, sobretudo, através da (op.cit, p.27) “presença do que se tem denominado o ‘sujeito da forma épica’ ou o ‘eu-épico’!”. O autor separa, todavia, este eu-épico da épica pura. Dito de outra maneira, trata-se de uma épica subjetiva, em detrimento de uma épica objetiva. O autor, em um primeiro momento, distingue estas modalidades, ao considerar (op.cit, p.97) “essas novas formas em que a contradição entre a temática épica e a forma dramática é resolvida por meio do vir-a-ser formal da épica interna”. Segundo o autor, esta épica interna se destaca (op.cit, p.95) “do estilo épico tradicional, baseado na contraposição de narrador e objeto [e] reside inteiramente na interioridade das personagens representadas, já não pressupõe mais a distância épica”. Szondi sustenta, sobre o drama moderno, que (op.cit, p.92) “para sua representação o sujeito é formalmente necessário como eu-épico”. No drama moderno, continua o autor, com sua narratividade de caráter disruptivo em relação ao modelo dramático, (op.cit, p.33) “a descontinuidade espacial (como a temporal) pressupõe o eu-épico”.

Szondi, reconhece, entretanto, que, em um segundo momento, este sujeito épico já não se limita aos personagens, estendendo-se ao próprio dramaturgo. Em suas palavras, (op.cit, p.53) “com Strindberg se inicia o que mais tarde levará o nome de ‘dramaturgia do eu’ e definirá por décadas o quadro da literatura dramática”. A dramaturgia do eu se refere à epicização do lirismo autoral, que, por sua vez, investe sobre o modelo dramático. É um conceito próximo aos de “teatro da intimidade” e “teatro do eu”, de que fala Jean-Pierre Sarrazac, como veremos mais adiante. Szondi salienta que, historicamente, (op.cit, p.97) “além dessa crise do drama e das suas tentativas de solução épica, (...) aparece por volta da virada do século o drama lírico”. Sob a influência deste elemento lírico, ou subjetivo, continua o autor, (op.cit, p.98) “a tensão entre forma e conteúdo do drama moderno se atribui à contradição entre a unificação dialética de sujeito e objeto na forma e sua separação no conteúdo”. Desta maneira, a (op.cit, p.98) “‘dramaturgia épica’”, destacada entre aspas pelo autor, dada a contradição de seus termos; (op.cit, p.98) “se desenvolve à medida que a relação sujeito-objeto situada no plano do conteúdo se consolida em forma”.

Szondi descreve que, na dramaturgia do eu, (op.cit, p.98) “Sua categoria central é o estado de espírito. Porém este não pertence à interioridade isolada; originariamente, o estado de espírito não é, escreve E. Staiger, ‘nada que exista 'dentro' de nós’”. Para Szondi, o lirismo do eu-épico é, antes, a sua manifestação na dramaturgia, de forma a transfigurá-la através de sua subjetividade, e deixar-se, por sua vez, transfigurar-se por esta dramaturgia. Conforme Szondi avalia, (op.cit, p.98) “no estado de espírito estamos de maneira insigne 'fora', não diante de coisas, mas dentro delas, e elas estão dentro de nós”. Szondi especifica que (op.cit, p.98) “a linguagem dramática é estritamente referida à ação, que decorre em um presente contínuo”; ao passo que (op.cit, p.98) “na lírica, ao contrário, os tempos se unificam, o passado é também o presente”. O autor sublinha, acerca desta épica interna, que (op.cit, p.98) “a lírica é em si linguagem; por esse motivo, no drama lírico a linguagem e a ação não coincidem necessariamente”.

Em que pese a contribuição decisiva da sua teoria sobre o horizonte crítico do sistema literário dramático, Szondi, à exceção de sua abordagem ao trabalho de Bertolt Brecht e Erwin Piscator, pouco inclui no conjunto de sua obra o estudo sobre o espetáculo como um fator determinante, não somente para o desenvolvimento da linguagem cênica, como para a transformação da natureza e da função do texto dramático em relação com a cena teatral. Este último aspecto ganhará maior evidência com a eclosão da performance

e de sua relação transformadora com o teatro, emancipando-o progressivamente do conteúdo literário, privilegiando o caráter fenomenológico do evento cênico, a partir da década de 1960; período imediatamente anterior à prematura morte do filólogo húngaro, em 1971.

1.2 BERNARD DORT E A REPRESENTAÇÃO EMANCIPADA

Em 1988, Bernard Dort, que se dedicara ao estudo do desenvolvimento das formas dramáticas, a partir do período do Pós-Guerra, relacionando-as, todavia, mais de perto ao fenômeno espetacular, publica “A Representação Emancipada”, ensaio que podemos considerar como o canto do cisne das especulações do autor sobre o lugar, ou a falta dele, do texto dramático no acontecimento teatral; ao reconhecer a independência e autonomia da cena em relação a uma matriz literária. Mais ainda, Dort proporá, neste estudo, a emancipação da cena mesmo do controle do encenador. O autor define a representação emancipada como (2013, p.53) “uma representação não-unificada, na qual diversos elementos entrariam em colaboração, até mesmo em rivalidade, ao invés de se anular para construção de um sentido comum”. Deste modo, sublinha, (idem, p.53) “o espectador poderia escolher preencher as lacunas ou apagar os excessos de uma tal polifonia” cênica. Em sua contextualização histórica, Dort entende que, de uma parte, (ibidem, p.53) “a afirmação da encenação nos trouxe à consciência o papel significativo dos elementos da representação. Inicialmente o encenador foi o único a decidir sobre sua organização semântica”. Entretanto, assevera, (op.cit, p.53) “agora os outros criadores do teatro reivindicam uma responsabilidade paralela e uma relativa autonomia. Texto, espaço, interpretação se emancipam”. Para o autor, como se previsse os futuros dispositivos teatrais, de que falará Arnaud Rykner, configurados no campo das intermedialidades; (op.cit, p.53) “assim se esboça[va] uma nova concepção da representação. Ela não pretende mais uma fusão ou uma união das artes. Ela aposta, ao contrário, em sua independência dentro do espetáculo”.

Dort esclarecia que (op.cit, p.51) “uma outra transformação, mais ampla e mais profunda, está afetando o teatro. O advento do encenador e a consideração da representação como um lugar de significação (não como uma tradução ou decoração de um texto) constituíram (...) apenas uma primeira fase”. Conforme sinalizava o autor,

(op.cit, p.51) “constatamos hoje uma emancipação gradual dos elementos da representação teatral e observamos uma mudança estrutural”. A saber: (op.cit, p.51) “a renúncia à unidade orgânica ordenada *a priori* e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significativa, aberta para o espectador”. Dada a autonomia entre os seus elementos significantes, ou (op. cit, p.49) “materiais em estado bruto²”, na representação emancipada; para Dort, (op.cit, p.55) “a questão ‘texto e cena’ se mostra pouco pertinente. Não se trata mais de saber qual elemento vai prevalecer sobre o outro (o texto ou a cena). A relação entre eles pode nem mesmo ser pensada em termos de união ou subordinação”. Antes, esta relação seria (op.cit, p. 55) “uma competição, uma contradição que se revela diante de nós, espectadores”, diz Dort.

Na primeira fase emancipatória da encenação, a que se refere o autor, após seu momento inaugural de tradução do texto dramático, (op.cit, p.48) “uma outra mutação veio a seguir. Elaborado pelo encenador, o espetáculo tende a se estabelecer e ganhar autonomia. (...) O texto dramático propriamente dito se vê, desta forma, duplicado, sustentado ou suplantado por um novo texto: o texto cênico”. Neste sentido, acrescenta Dort, (op.cit, p.49) “o intertexto, ou seja, o projeto do espetáculo, conta mais do que o texto original”. Uma vez que o texto cênico se destacara do texto dramático, diz o autor, (op.cit, p.50) “se desenvolveu uma nova reflexão teórica sobre o teatro. A representação passou a não ser mais considerada como uma tradução do texto ou como uma inscrição deste em uma realidade cênica regida pela tradição ou pela imitação”. Por esta razão, para o autor, (op.cit, p.50) “a noção de montagem foi substituída, como dissemos, pela de escrita cênica”. Dort afirma, a propósito da dimensão semiótica desta primeira etapa emancipatória, que a encenação, ou (op.cit, p.50) “a representação [,] era considerada como um conjunto, ou mesmo um sistema de signos (...) que convinha inventariar. Certamente, tais análises permitiram entender melhor o fato teatral e colocaram de lado a intimidação pelo texto, (...) reabilitando a cena”.

A contrapelo do entendimento semiótico da encenação, vigente na década de 1980, Dort sustenta, neste ensaio, que (op.cit, p.55) “a teatralidade não é apenas essa

2 Acerca do tema das materialidades da cena, de que trataremos em nosso estudo; Dort, citando Denis Bablet, ressalta que o encenador pioneiro, também artista visual, Gordon (Apud, 1965, p.288; 2013, p.49) “Craig [,] previa: o artista de teatro só será capaz de realizar uma obra de arte verdadeira se ele utilizar seus materiais no estado bruto”.

‘espessura de signos’ da qual nos falou Roland Barthes. Ela é também o deslocamento desses signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador desta representação emancipada”. Para Dort, era (op.cit, p.50) “necessária uma nova definição da representação teatral que, ao invés de reunir, de modo estático, signos ou um metatexto, o considere enquanto um processo dinâmico que acontece no curso do tempo e que é efetivamente produzido pelo ator”; e por extensão, pela cena. Dort, contrapondo-se a uma definição estanque e semiotizada da encenação, entendia que (op.cit, p.54) “se encenar é converter em signos”, a representação emancipada será (op.cit, p.54) “deslocar esses signos, estabelecendo, em um espaço e tempo definidos, o movimento, ou mesmo, a deriva, desses signos”. Se por um lado, Dort admite que, (op.cit, p.54) “uma vez em cena, um objeto não é mais ele mesmo: ele passa a significar”; para o autor (op.cit, p.54) “todavia, importa menos o que ele significa do que sua maneira de significar e o processo de significações que ele alimenta durante todo o espetáculo”.

Desta maneira, conforme descrevia o autor, (op.cit, p.55) “atualmente, pela emancipação progressiva dos seus diferentes componentes, a representação (...) se reconecta com o que é talvez a vocação do teatro: não de encenar um texto ou organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em processo de significação”. O autor ressalta que (op.cit, p.54) “tal concepção (...) se opõe à visão unitária” da encenação, entendida como uma linguagem que harmoniza os seus elementos constitutivos em uma linguagem hermética. Ao invés disso, a dinâmica destes elementos na representação emancipada, diz Dort, (op.cit, p.54) “supõe um combate (pacífico, é claro) pelo sentido – combate em que o espectador é, por fim, o juiz. Ela pondera, no jogo cênico e no tempo, esses dados fundamentais de toda experiência teatral”. Desta maneira, para Dort, a cena emancipada, antes que fornecer signos ou sentidos fixados, requer que estes últimos sejam produzidos pelo espectador. Segundo o autor, (op.cit, p.53) “a pedra angular da representação (...) está fora: [n]o lugar e [n]a reflexão do espectador”.

Ressaltemos, ainda, que a obra póstuma de Dort, “Le Jeu du Théâtre: Le Spectateur en Dialogue”, publicada em 1995, antecipa o debate, apresentado por outros teóricos, mais à frente citados, sobre o lugar do espectador na elaboração narrativa do espetáculo teatral. Para Dort, a relação entre a cena e o espectador consiste neste último (1995, p.14) “mieux comprendre et mieux réfléchir, de l’intérieur de sa propre expérience, celle des autres”. Desta forma, (idem, p.11) “la pratique du spectateur”, como o autor a designa, não se reduz à passividade do olhar do observador sobre um enunciado fixo. Ela

implica em uma relação entre as partes, na qual o sentido da cena é atribuído, finalmente, pela experiência singular; e, diremos adiante, testemunhal, do espectador. Este último será, em nossos termos, investido da faculdade de fabular, a partir da incompletude da narrativa cênica. Aspecto que, por outras vias, assegura ou recoze a presença da fábula e aponta para possíveis novos arranjos dramáticos, no fenômeno teatral, como veremos no próximo capítulo de nosso trabalho. Segundo Dort, o caráter relacional entre o espectador e a construção de sentido do espetáculo, e mesmo de um texto dramático, ocorre em um ambiente partilhável, e não destacadamente autônomo, de perspectivas.

Por esta razão, a exemplo de nossa tese, Dort se afasta da ideia do “Espectador Emancipado” de Jacques Rancière. Contrariamente ao que sustenta Rancière, Dort observara que (ibidem, p.7) um “public sans théâtre”, portanto, autônomo, religava-se, então, a um (op.cit, p.7) “théâtre (...) sans public”. Ou seja, o da representação emancipada. Dort sustenta que (op.cit, p.7) “pendant longtemps, disons des années cinquante aux années quatre-vingt, le premier souci fut de rapprocher le théâtre de ses spectateurs; il paraissait lointain, captif de dorures et de rites démodés”. Acerca desta ambição teatral, aparentemente obsoleta; o autor reconhecia, na década de 1990, que (op.cit, p.7) “il fallait le rendre de nouveau accessible”, ainda que sob novos modos. Por esta razão, Dort propunha considerar este ambiente (op.cit, p.33) “qui unit, sans toutefois les confondre, la salle et la scène”. Para o autor, (op.cit, p.33) “loin d'être la négation du théâtre ou répéter le rêve, vieux de plus d'un demi-siècle, de voir la caverne miraculeuse transformé en gymnase ou en salle de congrès, nous rappelle, de manière presque insinuante, notre condition même de spectateur aujourd'hui”. Segundo Dort, a prática do espectador (op.cit, p.33) “souligne à la fois notre familiarité avec le théâtre et l'étrangeté que celui-ci n'en conserve pas moins”. O autor distingue as funções da cena, sem as confundir; porém, em contrapartida, sem as separar uma das outras, mas, sim, pô-las em relação. Dort conjectura, sobre esta compreensão, que (op.cit, p.33) “peut-être même constitue-t-elle comme un appel à y aller voir de un peu plus près et à escruter plus attentivement ce que c'est que jouer et ce que c'est que être un spectateur. Bref elle est la promesse d'une clarté partagée”.

Szondi e Dort se aproximam quanto ao trabalho teórico que desenvolveram sobre o drama moderno, o primeiro a partir da Alemanha e o segundo da França. Dort, contudo, parece esgotar, em “A Representação Emancipada”, certa linha investigativa a propósito da teoria do drama e de sua relação com o espetáculo, na qual Szondi não avançara. Talvez

por, apesar de serem ambos nascidos no ano de 1929, Dort ter vivido mais tempo para acompanhar a rápida e progressiva influência das artes performativas, do caráter epicizante e da narrativa disruptiva sobre o teatro; suas formas de produção e realização, seu lugar cultural, sua ética com o espectador, os contornos de seu suporte estético, e, fundamentalmente, a função do texto lítero-teatral no evento cênico. Quando Dort diz, por exemplo, (2013, p.52): “Me refiro aos ‘espetáculos de percurso’ ou, mais amplamente, ao ‘teatro ambiental’ (environment theater, Schechner), ao ‘teatro da materialidade’; o autor, sob a influência deste dispositivo performativo, próximo ao que hoje se designa como *site specific*, compreende (idem p.52) “o espaço como um elemento dramaturgicamente ativo”.

O autor também afirma, a este respeito, que (ibidem, p.52) “o espaço é um elemento autônomo e durável da representação que participa da encenação da mesma forma que o texto (ou sua ausência) (...) Ele traz sua identidade, sua história e sua carga de significados”. Dort acrescenta que, ao considerarem o espaço como um material dramaturgico, (op.cit, p.52): “texto e cena se interferem mutuamente: eles não estão a serviço um do outro, eles não se anulam”. O autor afirmava, acerca das experiências deste gênero, que perdera (op.cit, p.53) “as contas de quantas tentativas existem atualmente”. Dort reconhecia, porém, que estas tentativas eram o (op.cit, p.53) “indício de uma transformação decisiva: o espaço não ilustra mais, nem oferece mais áreas organizadas para um determinado tipo de teatro. Ele entra na representação como um elemento autônomo que tem sua função e significado próprios”. À guisa de exemplo, diante da proposta de encenação de Klaus Michael Grüber para a peça “Hyperion”, de Hölderlin, no Estádio Olímpico de Berlim, em 1977, Dort afirma (op.cit, p.53): “É o espectador, em transe por causa do frio, que deve viver essa confrontação entre um lugar e um texto – entre a materialidade compósita desse lugar e a ficção preponderante de Hyperion”.

Como decorrência dos estudos sobre o drama moderno empreendidos por Szondi e Dort, podemos aventar duas grandes linhas que despontam nos estudos teatrais a partir da década de 1990. Elas se voltam para a linguagem da encenação e para o lugar das formas dramáticas ou literárias no teatro. Deixaremos, para tanto, de lado a profusa produção dos estudos performativos, especialmente no meio acadêmico anglófono; que já não reconhecem a especificidade da linguagem teatral, dado o que entendem como a dissolução dos elementos constitutivos desta última. E a confundi-la com a ideia mesma de performance. Contudo, reconhecemos que os estudos performativos têm tratado de

diversos elementos relativos ao fenômeno ceno-dramatúrgico que nos interessa aqui investigar³.

1.3 PATRICE PAVIS E A LINGUAGEM DA ENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Acerca de nossa linha investigativa sobre a linguagem da encenação; Patrice Pavis avançará com a compreensão dortiana sobre a encenação teatral como uma linguagem autônoma ao texto literário, inclusivamente quanto à sua função original de representá-lo, podendo dispensá-lo integralmente⁴. O pesquisador francês, inclusivamente, reconhece, sobre esta abordagem à encenação, que (2007, p.1) “sua aparição e as circunstâncias de seu desenvolvimento foram magistralmente descritos por Bernard Dort, há quase quarenta anos, num célebre artigo: ‘Conditions sociologiques de la mise-en-scène théâtrale’ (Condições sociológicas da encenação teatral)”. Para Pavis, em termos modernos (idem, p.XXVI), “a encenação tornou-se mais do que uma técnica: uma arte em si, às vezes até destacada do texto, uma prática cênica à procura de suas próprias leis”. Acrescentando que, historicamente, (ibidem, p.XXVI) “a encenação teve de afirmar sua

3 A dramaturgia performativa, por exemplo, é abordada por Duška Radosavljević em ensaios como (2014) “Towards Performed Dramaturgy” e (2013) “Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century”. A relação entre os dispositivos dramatúrgicos e espectador é considerada em textos como (2014) “Dialectical Theatre and Devising: Dramaturgy as a Dialogue between the Audience”, de Pedro Ilgenfritz, e (idem) “Acts of Spectating: The Dramaturgy of the Audience’s Experience in Contemporary Theatre”, de Peter M. Boenisch. O que nos interessa observar, porém, é que estes, dentre diversos outros casos de estudos performativos, submetem os elementos historicamente teatrais, como dramaturgia, cena e espectador, ao escopo da performance. Em contrapartida, em nosso estudo, admitiremos o elemento performativo como um dos aspectos constitutivos dos dispositivos ceno-dramatúrgicos que pautam nossa pesquisa. Esta nossa premissa será esclarecida no capítulo “Ficção e Realidade” desta tese.

⁴ Outros pesquisadores da década de 1990, como o já mencionado Jean Jaques Roubine, concentram seus estudos na origem e História da encenação, entendendo-a como uma linguagem própria, todavia ainda interligada ao texto dramático, como a produção de uma segunda obra que recria e representa esta matriz literária. Gérard Abensour, por exemplo, em “Vsévolod Meierhold: ou a invenção da encenação” (2011), não diverge deste princípio em seu arrazoado de fatores com que defende o célebre artista russo como o primeiro encenador.

legitimidade, (...) precisou provar que se tratava de uma arte à parte, integral, e não uma serva da literatura”. Considerando o recorte histórico de sua pesquisa, o autor afirma (op.cit, p.4): “Manteremos a tese de que a encenação conheceu uma ruptura epistemológica em 1880 e que adquiriu então o sentido moderno do termo, certamente ainda no sentido de passagem do texto para o palco, mas cada vez mais como arte autônoma”. Pavis observa que (op.cit, p.3): “a ruptura epistemológica dos anos de 1880 a 1890, (...) deu à encenação um novo estatuto, ao invés de compreendê-la como a representação cênica, isto é, como *opsis* ou *mimesis*”.

Neste sentido, o limite temporal investigado pelo autor, entre fins do século XX e começo do século XXI, será marcado, segundo afirma, pela (op.cit, p.9) “incapacidade de uma noção de encenação para caracterizar as práticas espetaculares atuais”. O autor considera, sobre o que define como a encenação contemporânea, (op.cit, p.9) “o seu reatamento, ou antes, a sua confrontação com seu duplo, sua irmã gêmea e/ou sua irmã inimiga: a performance. (...) Ela é a outra encenação, o seu duplo, aquela que não se deixa traduzir por si mesma, o que permanece incompatível”. Neste contexto, acrescenta o autor, (op.cit, p.204) “a encenação é descrita ora como sistema coerente de signos, ora como acontecimento sem limites. Com efeito, a encenação é muito aquilo que acontece”; a exemplo da performance, argumenta. Por esta razão, o autor entende que o teatro de Antonin Artaud, situa-se (op.cit, p.18) “no ponto em que a concepção da encenação muda radicalmente”. O autor de “O Teatro e seu Duplo”, considera Pavis, promove uma reviravolta teórica sobre o problema da encenação, ao afirmar, a propósito da autonomia integral da cena, que será preciso (op.cit, p.18)

considerá-la não como reflexo de um texto escrito e de toda essa projeção de duplos físicos que emanam do escrito, mas sim como a projeção ardente de tudo o que pode ser extraído das consequências objetivas de um gesto, uma palavra, um som, uma música e de suas combinações entre si.

Em que pese assumir a influência da performance na encenação contemporânea, Pavis distingue os dois campos, atribuindo ao primeiro um caráter estritamente fenomenológico e ao segundo um caráter destacadamente estético. Para o autor, no que define a encenação, (op.cit, p.8) “um triplo movimento deve ser levado em conta”, transferindo para o espectador as seguintes competências (op cit, p.8): “1. a análise,

especialmente fenomenológica; 2. a faculdade de descrever as formas e as redes de signos graças à semiologia; 3. a desconstrução, para apreender a estratégia de uma encenação, o percurso em "destinerrância" de quem olha". Se de uma parte Pavis afirma: (op.cit, p.8) "Não nos constituiremos em advogados de uma nova ciência, a dos *mise-en-scene studies* (estudos de encenação)"; por outro lado, o autor propõe distinguir a encenação contemporânea da *performance art*, através da (op.cit, p.8) "reintrodução do sujeito construtor e desconstrutor, semiotizando e dessemiotizando, centrando e descentrando" a cena. Pavis desloca a encenação para o (op.cit, p.8) "ponto de vista da arte, da ficção, da vanguarda, em resumo, da estética, visto que é preciso chamá-la por seu nome". Concluindo, acerca disso, que (op.cit, p.8) "a encenação é, desse modo, o teatro 'recolocado no seu lugar', ou seja, contestado nas suas pretensões hegemônicas, mas igualmente conectado a um lugar muito preciso, a uma localização que não é universal e que não cessa de evoluir, de se mover".

Pavis entende a encenação contemporânea como uma linguagem resultante da compreensão de que os materiais de cena são, eles próprios, elementos textuais. Os quais, organizados entre si, produzem a linguagem cênica, integralmente autônoma e produtora de sentido. Na definição deste autor, (op.cit, p.3) "a encenação é, assim, uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. (...) A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido". Citando T. Postlewaít; Pavis entende que, em seu (op.cit, p.5) "sentido mais amplo, a encenação reenvia àquilo que acontece no *continuum* espacio-temporal, compreendidos, nele, as ações e os movimentos de todos os performers (...) que fornecem o ritmo dinâmico da representação".

Pavis observa, antes, que, (op.cit, p.6) "na época moderna, o papel do encenador [era] o de organizar todos esses elementos numa obra de arte unificada". Diferentemente desta última atribuição, interessa-lhe (op.cit, p.203) "não só (...) examinar de que maneira a encenação pós-moderna pode ser desconstruída, mas igualmente como efetua, ela própria, uma desconstrução". O autor, referindo-se a uma entrevista com Jacques Derrida, descreve que (op.cit, p.205) "a desconstrução é 'aquilo que acontece', 'aquilo que não sabemos se chegará ao seu destino'". Pavis acrescenta que a encenação (op.cit, p. XXVI) "na atualidade (...) 'explode' através de inumeráveis experiências. Parece ter abandonado definitivamente a dramatização cênica e a literatura para aliar-se a todas as demais

práticas artísticas”. Devemos, contudo, mencionar que, nesta que é uma de suas últimas publicações, “A Encenação Contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas”, de 2007; Pavis destina seu a reconsiderar a (op.cit, p.382) “Dupla Texto/Representação”.

Nesta obra, o hoje aposentado professor da Universidade de Paris VIII reconhece as tensões entre estes dois domínios, com o texto literário tornado acessório, secundário ou inexistente nas criações teatrais analisadas àquela altura. Porém o autor se recusa a entendê-los como campos mutuamente incompatíveis. De uma parte, Pavis sublinha: (op.cit, p.382) “Não deixamos de considerar a encenação como categoria em si, herdeira de uma longa tradição ocidental saída da literatura e do teatro de texto, porém aberta a muitas outras práticas”. De outra parte, ele formula a pergunta (op.cit, p.382): “Uma obsessão ocidental não deixa, no entanto, de nos atormentar: o que aconteceu com a relação entre texto e representação, o que houve com a ‘fidelidade’ de uma encenação ao seu texto, do teatro ao seu duplo? Qual é a hierarquia que se estabelece entre eles?”. E conclui, diante do problema entre texto e cena, que (op.cit, p.382) “o debate parece ainda aberto”.

Após dedicar a maior parte de seus estudos à a cena em detrimento do drama, Pavis ressalta, finalmente que (op.cit, p.394) “a velha questão da dupla texto/encenação coloca-se novamente”. O pesquisador especula sobre possíveis arranjos entre texto e cena que possam abrir novas perspectivas para o futuro do teatro. Pavis entende que (op.cit, p.396) “já é tempo, também, de voltar, *in extremis*, para essa velha dupla texto/representação que a prática tanto textual quanto cênica não cessa de recolocar em questão”. Acrescentando, então, que (op.cit, p.396) “o estado atual dessa prática, neste começo de milênio, desloca, com efeito, as certezas e desfaz as alianças de antanho. Graças a tal prática, parece haver-se abandonado a procura essencialista da especificidade do texto dramático ou da teatralidade”. O autor também observa que (op.cit, p.398) “não apenas o texto é tratado como uma ação performática e uma performance, mas que, inversamente, também o palco, a performance, sob o controle do encenador, pode se tornar centrada e legível como um texto”. Em contrapartida, à medida que (op.cit, p.398) “o texto se ‘performiza’ a performance se ‘textualiza’”, diz ainda.

1.4 HANS-THIES LEHMANN E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Em 1999, Hans-Thies Lehmann publica “O Teatro Pós-Dramático”. A obra, desde então, tornara-se seminal quer seja sobre os estudos do drama como também sobre os estudos da cena. Lehmann fora aluno de Peter Szondi e podemos dizer que seu *corpus* de análise, assim como Dort, porém por vias diferentes de abordagem, prossegue de onde Szondi parou, abrangendo o teatro das décadas de 1970 a 1990. Neste livro, de uma parte, o pensamento de Dort, a propósito da cena emancipada do texto dramático, é reverberado pelo filólogo alemão, a quem interessa estudar (2008, p. 53-54) “as qualidades estéticas do teatro como teatro: o presente como um acontecimento, a semiótica própria dos corpos, gestos e movimentos do intérprete, as estruturas compositivas e formais da linguagem”. Lehmann afirma ainda que (idem, p. 54) “em muitos trabalhos teatrais do presente e de modo algum apenas nos casos extremos, esses fatores (a forma) constituem justamente os recursos principais”. Para Dort, contudo, reconhecer a autonomia da cena como linguagem não implicava em deslegitimar o caráter representativo do texto dramático, cujo desenvolvimento formal o pesquisador francês seguia a acompanhar com interesse, através do aparecimento de novos dramaturgos.

Lehmann, por sua vez, agudizando as premissas críticas sobre o drama apontadas por Szondi, já não reconhece, nesta obra, que o modelo representativo dramático possa se sustentar autonomamente, ainda que não descarte a presença da qualidade dramática naquele que o autor alemão também designa como novo teatro. Para Lehmann, se (ibidem, p. 33) “o adjetivo ‘pós-dramático’ designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo ‘após’ a configuração do paradigma do drama no teatro”; por outro lado, (op.cit, p. 33) “ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. ‘Após’ o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida, do teatro ‘normal’”. Em resumo, para o autor (op.cit, p. 34) “pode-se então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança ‘em irrupção’”. Razão pela qual o autor não descarta a literatura dramática como um material de criação teatral.

Acerca deste último aspecto, Lehmann sustenta, no ensaio “Just a Word in a Page in There is Drama: Apontamentos sobre o Texto no Teatro Pós-Dramático”, que (2009, p. 87) “o texto no sentido de um conjunto essencial de significados (organizado geralmente em forma de ‘drama’ e fixado por escrito) que a encenação (...) não [poderia] ignorar por completo, este texto continua um elemento constituinte para o teatro os dias

de hoje”. Lehmann, porém, observa que (idem, p. 88) “para o teatro das últimas três décadas um triplo processo possui importância”. A saber: (ibidem, p. 88) “a problematização teórica do modo como se deve pensar aquela configuração chamada texto, ‘acabado’ somente na aparência; ao mesmo tempo, a ampliação do conceito de texto; e a redução do peso da participação verbal (...) na experiência teatral”. Em outras palavras, para o autor, o texto literário adquiriria uma dimensão material, incompleta e processual na construção do texto cênico.

Segundo Lehmann, novamente em “O Teatro Pós-Dramático”, o (2008, p. 248) “teatro precisa do texto como corpo estranho, como ‘mundo exterior ao palco”. Assim como, acrescenta o autor, (idem, p. 245) “o novo teatro aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito”. Lehmann compreende que (ibidem, p. 142) “para o teatro pós-dramático, o que vale é que o texto teatral predeterminado por escrito e/ou oralmente e o ‘texto’ - no sentido mais amplo do termo - da encenação (...) são postos sob uma nova perspectiva por uma *compreensão diversa do texto da performance*”. O autor acrescenta que o Teatro Pós-Dramático (op.cit, p. 143) “se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação”. Segundo o autor, no texto cênico (op.cit, p. 17) “o discurso teatral (...) se emancipa da literariedade”; ao mesmo tempo em que (op.cit, p. 19) “o texto teatral está subordinado às mesmas leis e censuras que regem os outros signos do teatro: visuais, auditivos, gestuais, arquitetônicos etc”. O texto cênico, portanto, ampliaria o conceito de texto no teatro, na mesma medida que poderia existir sem um texto literário que o referendasse. Finalmente, para Lehmann, o texto literário poderia, por seu turno, assumir um caráter de ato performativo.

De outra parte, para Lehmann, (op.cit, p.47) “o processo de decomposição do drama no campo do texto, que é delineado por Szondi, corresponde ao desenvolvimento em direção a um teatro que não mais se baseia de modo algum no ‘drama’”. Concluindo, assim, que (op.cit, p.47) “há teatro sem drama”. Para Lehmann, ao retomarmos o livro “O Teatro Pós-Dramático”, (op.cit, p. 36) “a questão aqui posta é a de que o teatro, cuja essência (‘teatral’) não é garantida de antemão, desenvolve-se e modifica-se historicamente e deve ser concebido de maneira nova em uma situação posterior ao drama”. O autor entende que o (idem, p. 55) “drama é o conflito entre atitudes

representadas por pessoas, no qual o personagem dramático é tomado por um *páthos* fundamentado objetivamente, isto é, tenta de modo arrebatado e arriscado validar e conquistar posições éticas”. Em sua visão, se o conflito interpessoal ou a (idem, p. 125), “‘colisão dramática’ define o sistema do drama”; o teatro pós-dramático (ibidem, p. 57) “tem início justamente com a extinção dessa trindade de drama, ação e imitação, na qual (...) o teatro é sacrificado ao drama, o drama ao que é dramatizado e o que é dramatizado - o real em sua progressiva subtração - ao seu conceito”.

Em contrapartida a este processo, de progressiva abstração do real, que configura o teatro dramático, visando a representação de um drama literário prévio; Lehmann se refere a poéticas teatrais de instalação de princípios dramáticos como gestos estéticos. E indaga, acerca do sentido de gesto, o qual debatermos em nosso “Arrazoado” (op.cit, p. 51): “Não será o gesto, compreendido de maneira tão geral, o cerne da atuação em todo teatro?”. De uma parte, para Lehmann, ao pensar nas vanguardas europeias do Século XX, (op.cit, p. 27) “é certo que os revolucionários do teatro romperam com quase tudo o que viera antes, mas insistiram na mimese de uma ação no teatro, mesmo ao empregarem recursos de encenação abstratos e causadores de estranheza”. Por outro lado, diz, (op.cit, p. 10) “no curso da ampliação e em seguida da onipresença das mídias na vida cotidiana desde os anos 1970, entrou em cena um modo de discurso teatral novo e multiforme, que é designado aqui como teatro pós-dramático”.

Acerca das poéticas pós-dramáticas, Lehmann destaca que (op.cit, p. 153) “do ponto de vista metodológico, é importante que tais fenômenos não sejam considerados como expansões - talvez muito originais - do teatro dramático”; ressaltando, antes, que devemos reconhecer nelas “a novidade de uma linguagem teatral em mutação, não mais dramática”. Mencionemos alguns exemplos apresentados pelo autor neste sentido. Em continuidade ao crescente caráter epicizante que afasta o teatro do drama, apontado por Szondi, acrescido, agora, pelo protagonismo fenomenológico que irá investigar na cena pós-dramática, Lehmann sustenta que (op.cit, p. 127) “‘o eixo voz/espaco se torna determinante para o [novo] teatro. Mal existem intriga, enredo, drama, ao passo que a distância, o vazio, o hiato se tornam protagonistas autônomos”. De outra parte, o autor contrapõe à estrutura dialógica do modelo dramático, o caráter pós-dramático (op.cit, p. 125) “determinado como cena e situação”. Por outro lado, em parte das poéticas do novo teatro, (op.cit, p. 120) “o dramático se perde em favor de imagens em movimento”. O autor observa, porém, sobre este último aspecto, que no lugar de uma definição genérica

de Teatro de Imagens, ele se refere a uma (op.cit, p. 154) “‘dramaturgia visual’ [a qual] não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria”.

Segundo o autor, (op.cit, p. 57): “o drama configurado esteticamente produz mundos de imagens, formas de revolução e paradigmas ideológicos que ordenam a organização e a percepção social”. Lehmann afirma que (op.cit, p. 145) “em contraste com o ordenamento empreendido no teatro dramático, que dá primazia a determinados sinais entre os diversos emitidos a cada momento de uma montagem”; o Teatro Pós-Dramático (op.cit, p. 145) “leva à experiência do simultâneo, que com frequência sobrecarrega - não raro com intenção sistemática - o aparato perceptivo”. Para o autor, neste caso, (op.cit, p. 17) “o modo de percepção se desloca: a percepção simultânea e multifocal substitui a linear-sucessiva; uma percepção ao mesmo tempo mais superficial e mais abrangente tomou o lugar da percepção centrada, (...), cujo paradigma era a leitura do texto literário”. Em sua defesa da percepção em detrimento da leitura cênicas, Lehmann assevera que (op.cit, p. 48) “o teatro pós-dramático (...) se apresenta como um ponto de encontro das artes e assim desenvolve - e exige - um potencial de percepção que se distingue do paradigma dramático (e da literatura em geral)”. Para o autor, neste novo teatro, (op.cit, p. 122) “a hierarquia entre homem e coisa é relativizada para a percepção”. E sublinha, neste ponto: (op.cit, p. 120) “uma intenção que é reencontrada em muitas formas de teatro pós-dramático: revalorizar as coisas e os elementos materiais do que acontece no palco em geral”.

Uma vez que, para Lehmann, o Teatro Pós-Dramático é, antes, uma experiência de percepção do que de entendimento, (op.cit, p. 30) “desaparece assim o teatro da projeção de sentido e da síntese, e com isso a possibilidade de uma interpretação sintetizadora”. Neste novo teatro, (op.cit, p. 30) “o que persiste não é senão *work in progress*, (...) possíveis respostas perturbadoras e perspectivas parciais, mas não uma orientação e muito menos preceitos”. O autor descreve que (op.cit, p. 145) “na prática teatral pós-dramática: gêneros de variados tipos são reunidos em uma montagem (dança, teatro de narrativa, performance...)”; informando ainda que (op.cit, p. 145) “todos os recursos têm o mesmo peso; representação, coisas e discurso apontam paralelamente e para diversas direções de significação”. A malha fenomênica que constitui o Teatro Pós-Dramático, diz Lehmann, é sempre renovada por (op.cit, p.141) “uma percepção intensificada do particular e a descoberta de surpreendentes ‘correspondências’” entre os

seus materiais narrativos. Dentre outras ilustrações para esta abordagem, em que afasta a cena da literalidade, o autor (op.cit, p. 141) “descreve (...) a nova percepção do teatro para além do drama como ‘poema cênico’”.

Ainda acerca do caráter mais perceptivo do que cognitivo do Teatro Pós-Dramático, Lehmann avança o conceito de “teatro energético” de Jean-François Lyotard, como (op.cit, p. 58) “uma idéia de teatro diferenciada, da qual se deve partir caso se queira pensar um teatro para além do drama”. Este, continua Lehmann, (op.cit, p. 58) “não seria um teatro do significado; mas das ‘forças, intensidades, afetos em sua presença’”. O autor sublinha, neste propósito, que (op.cit, p. 58) “quem não vê o ‘energético’, mas procura por signos, por ‘representação’; encerra o cênico no modelo da cópia, da ação e assim do ‘drama’. O autor descreve que (op.cit, p. 58) “o teatro enérgico estaria para além da representação - o que por certo não significa simplesmente desprovido de representação, mas não dominado por sua lógica”. O autor observa que (op.cit, p. 59) “o conceito de ‘teatro pós-dramático’ está próximo do conceito de ‘teatro energético’”; porém sustenta seu próprio conceito, devido o considerar (op.cit, p. 59) “preferível para que não se perca de vista a divergência com a tradição do teatro e com o discurso sobre o teatro, assim como as diversas misturas dos ‘gestos’ teatrais com os procedimentos da representação”.

Lehmann se refere à crise mesma da representação, assunto de que trataremos, de nossa parte, no capítulo “Ficção e Realidade”. O autor considera o Teatro Pós-Dramático em um panorama teatral crescentemente contagiado pela performance, que adota por premissa a crítica ou ruptura do domínio representativo, em favor do que entende ser a manifestação ou apresentação do “aqui e agora” do real. Para o autor, a cena pós-dramática é marcada pelo (op.cit, p. 134) “‘presente contínuo’ (...) [pela] falta de quaisquer identidades identificáveis”; de forma que, nela, (op.cit, p. 134) “há um andamento peculiar que predomina sobre toda semântica, no qual tudo o que pode ser fixado se converte em variação e gradação”. O autor esclarece que (op.cit, p. 151) que “aquilo que a princípio aparece como provocação ou como uma ruptura” no Teatro Pós-Dramático, (op.cit, p. 151) “ganha uma qualidade própria, para além do nível imediato da semântica linguística”. O autor ainda assinala que (op.cit, p. 167) “o que caracteriza a estética do teatro pós-dramático não é a aparição do ‘real’ como tal, e sim sua utilização auto-reflexiva”; aduzindo que, desta maneira, (op.cit, p. 167) “esse caráter de auto-referência permite pensar o valor, o lugar e o significado do elemento extra-estético no estético, e com isso o deslocamento de seu conceito”. Para Lehmann, (op.cit, p. 166) “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”.

Lehmann entende a cena pós-dramática como o gesto de uma presença não mediada, abolindo os limites que separam o campo estético do ético, dissolvendo também a categorização das linguagens artísticas, e se fundindo, como uma expressão interdisciplinar, com as mais diversas mídias culturais. Ao mesmo tempo, o autor observa que o Teatro Pós-Dramático se contrapõe ao presente absoluto que distingue o modelo representativo dramático, em favor (op.cit, p. 240) “de uma presença oscilante e evanescente, experimentada ao mesmo tempo como ausência e como algo que já passou”. Segundo o autor, (op.cit, p. 240) “o presente traça um risco sobre a representação dramática no teatro pós-dramático”. Neste ponto, a abordagem de Lehmann aproxima-se da teatralidade proposta por Féral, ao extrair do teatro o seu caráter fenomênico, distinguindo-se desta autora, porém, ao dirigir este conceito performativo a um campo específico. Ao qual o autor insiste em chamar de teatro, precisamente por operar, como via negativa e de forma desconstrutiva, sobre a tradição teatral e seus elementos constitutivos, dentre os quais se inclui o drama. Desta forma, o teatro pós-dramático se manifesta como um evento ou gesto de caráter ético e político sobre determinada matriz e tradição cultural ou estética.

Para Lehmann, (op.cit, p. 167) “o teatro [pós-dramático] convida implicitamente a atos performativos que não apenas estabeleçam novos significados, mas que os coloquem em cena - ou melhor, em jogo - sob novas maneiras”. O autor reconhece que (op.cit, p. 226) “no novo teatro a própria prática da montagem reivindica uma ‘validade’ estética da performance que antes não existia: o direito de posicionamento performativo sem fundamentação em algo a ser representado”. E reafirma, neste sentido, que (op.cit, p. 226) “a validade do teatro não deriva de um ‘modelo’ literário, ainda que possa de fato corresponder a ele”. O autor sustenta ainda que (op.cit, p. 256) “ao passo que a estética teatral dramática oferece a duração ideal da aparência - o drama conserva, faz perdurar o sentido do discurso -, o novo teatro assume o *esmorecimento*” do discurso (op.cit, p. 256) “ao conceber o processo teatral não mais como ‘obra’: mas como ‘acontecimento’ - multidimensional, espaço-temporal, audiovisual”. Desta forma, Lehmann acrescenta, (op.cit, p. 171 - 172) “ao exercer seu caráter real de acontecimento em relação ao público, o teatro [pós-dramático] descobre sua possibilidade de ser não apenas um acontecimento

de exceção, mas uma situação provocadora para todos os envolvidos”. O teatro como acontecimento fenomênico, portanto, inclui o espectador.

Para Lehmann, todavia, o Teatro Pós-Dramático incorpora, mas se diferencia, da “presença real” performativa, por se tratar, em seu caso, de uma presença implicada, atribuída de sentido. Como o autor exemplifica, (op.cit, p. 237) “a presença do ator não é contraparte passível de objetivação, um ‘objeto’, um presente, mas ‘com-presença’: no sentido de uma implicação inevitável” com o espectador. O autor se refere a um ambiente de presença partilhada, onde se produz conjuntamente sentido. Em suas palavras, (op.cit, p. 18) “ao contrário do que ocorre em todas as artes do objeto e da comunicação midiática, aqui tanto o ato estético em si (a representação teatral) quanto o ato da recepção (assistir à representação) têm lugar como uma ação real em um tempo e em um lugar determinados”. O autor acrescenta que (op.cit, p. 247) “o que caracteriza o novo teatro (...) pode ser entendido como tentativa de restituição da *chora*: de um espaço e de um discurso sem *télos*, hierarquia, causalidade, sentido fixável e unidade”.

Lehmann informa que neste espaço de partilha teatral (op.cit, p. 131) “falta uma orientação dramática através das linhas de uma ‘história’ que na pintura corresponde ao ordenamento do visível por meio da perspectiva”. Nesta analogia, o autor sustenta que a perspectiva (op.cit, p. 131) “torna possível a totalidade justamente por excluir do mundo visível a posição do observador, o ponto de vista, de modo que o ato constitutivo da representação está ausente do representado”. E conclui que (op.cit, p. 131) “a isso corresponde a forma da narração dramática – mesmo quando ela integra um narrador épico”. Em oposição a este modelo, Lehmann defende que o ponto de vista do espectador é um fator determinante na construção de sentido do Teatro Pós-Dramático. O autor salienta ainda que (op.cit, p. 229) “a diferenciação entre performance e teatro (...) se encontraria ali onde não só há uma situação na qual o corpo é ‘aproveitado’ como material no processo de significação, mas onde essa situação é expressamente provocada com o objetivo da autotransformação”.

O autor atribui, assim, o caráter de transformação, ou transfiguração, para nos servirmos da abordagem de Anne-Françoise Benhamou sobre a ficção dramaturgical, de que trataremos mais à frente; como o contraponto teatral à “presença real” performativa. Segundo Lehmann, (op.cit, p. 229) “o *performer* de teatro não quer transformar a si mesmo, mas transformar uma situação e talvez o público. (...) já o ideal da arte performática é um processo *real*, que *impõe emoções* e acontece *aqui e agora*”. O autor

assinala que (op.cit) “em todos os registros o teatro é transformação, metamorfose, e cabe levar em conta a advertência da antropologia do teatro de que sob o esquema tradicional da ação se encontra o esquema mais geral da transformação”. A exemplo do que prefigura Benhamou sobre o conceito de ficção, Lehmann repensa a ideia de representação como um gesto não necessariamente apartado do real, mas que o possa recompor sob novas configurações.

Neste sentido, ao convocar o pensamento da dramaturga belga Marianne van Kerkhoven, o autor associa (op.cit, p. 139) “a nova linguagem teatral à teoria do caos, para a qual a realidade é constituída mais de sistemas instáveis do que de circuitos fechados”; informando que (op.cit, p. 139) “as artes responderiam a isso com ambigüidade, plurivalência e simultaneidade; o teatro, com uma dramaturgia que produz estruturas antes parciais que totais. Realiza-se o sacrifício da síntese para alcançar a densidade de momentos intensos”. Para Lehmann, (op.cit, p. 139) “se a partir das estruturas parciais se desenvolve algo como um conjunto, isso já não se organiza segundo modelos previamente dados de coerência dramática ou de referências simbólicas abrangentes, não realiza síntese alguma”. Por outro lado, Lehmann observa, a propósito da crise entre representação e realidade, que (op.cit, p. 47) “a questão que se põe com o novo desenvolvimento do teatro é saber de que modo e com que conseqüências a idéia do teatro como representação de um cosmos fictício foi efetivamente rompida ou mesmo abandonada”. O autor se refere, com isto, a (op.cit, p. 47-48) “um cosmos cujo encerramento foi assegurado pelo drama e pela estética teatral a ele correspondente”. Ademais, em sua abordagem análoga ao conceito de *mimesis* performativa, de Luiz Fernando Ramos, de que trataremos no capítulo 3, da Parte I do nosso trabalho, Lehmann sustenta que (op.cit, p. 128) “o abandono do modelo ‘mimese da ação’ não leva de modo algum ao fim do teatro”.

Ao admitir o teatro como um evento estético, que, ao invés de coincidir, transfigura e duplica o real; Lehmann assevera que (op.cit, p. 237) “toda experiência estética possui esta bipolaridade: confrontação com uma presença ‘súbita’ e segundo o princípio aquém (ou além) da reflexão que se rompe e se duplica”. Contrariamente à presença absoluta performativa, aspecto, que, de resto, colocaremos em causa no capítulo “Ficção e Realidade” de nossa tese; Lehmann destaca, sobre os materiais que compõem a cena pós-dramática, que, nela (op.cit, p. 256) “a realidade corporal gera um déficit de sentido: o que quer que apareça no palco em termos de significado é sempre

redimensionado em sua consistência pela corporeidade”. Desta forma, continua o autor, (op.cit, p. 256) “o sentido é arrancado no turbilhão pré-conceitual da ‘certeza sensível’ que a partir de cada disposição estável (tese) de um texto destaca o lado performativo”. Assim, para o autor, (op.cit, p. 166) “o [novo] teatro se dá como uma prática ao mesmo tempo totalmente significante e totalmente real”.

Por esta razão, o autor alerta, sobre seu *corpus* de estudo, (op.cit, p. 137) “a concepção de signos teatrais deve abranger todas as dimensões da significação: não apenas a dos signos que comportam uma informação apreensível, (...) de significantes que denotam ou um significado identificável ou o conotam de modo inequívoco”. Mas também (op.cit, p. 137) “virtualmente a de todos os elementos do teatro”. Lehmann exemplifica que (op.cit, p. 137) “uma corporeidade específica, um estilo do gestual, um arranjo de palco também devem ser assimilados como ‘signos’”. O autor não compreende a cena pós-dramática unicamente pautada pela produção de sentido, mas também pela falta deste último. Para o autor, no novo teatro, (op.cit, p. 147) “evidencia-se que podem ser destacados por si mesmos não só todos os campos de signos do teatro, mas também a simples presença ou ausência, o grau inesperado de densidade dos próprios signos”. Em termos operativos, para Lehmann, no Teatro Pós-Dramático, (op.cit, p. 149) “o jogo com a redução da densidade dos signos visa a atividade do espectador, que deve se tornar produtivo com base em uma matéria-prima exígua”. A narratividade deste teatro, segundo o autor, é marcada por uma (op.cit, p. 149) “via da elipse [em que] recorre-se acentuadamente ao vazio e à ausência, de modo comparável à tendência na literatura moderna de privilegiar a subtração e o vazio (Mallarmé, Celan, Ponge, Beckett)”.

Em continuidade à crítica ao teatro semiótico iniciada por Dort, Lehmann associa o Teatro Pós-Dramático a um teatro pós-semiótico. Em suas palavras, (op.cit, p. 157) “o que Julia Kristeva chamou de semiótico no processo de significação [ocorre] na medida em que a presença, e a irradiação do corpo se tornam determinantes”; acrescentando que, por esta razão, este teatro (op.cit, p. 157) “se torna plurívoco em significabilidade até se tornar irremediavelmente enigmático”. Segundo o autor alemão, (op.cit, p. 138) “conquanto a semiótica teatral ilumine o cerne da significação (...) é ainda preciso desenvolver formas de discurso e de descrição para aquilo que, por assim dizer, permanece como não-sentido no significante”. Para Lehmann, (op.cit, p. 157) “opera-se um deslocamento no modo de ver a fatura dos signos em geral quando no teatro pós-dramático se chega a uma extrema manifestação de corporeidade, que se impõe de um

modo imediato”. Para o autor, (op.cit, p. 157) “de modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma *corporeidade auto-suficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua ‘presença’ aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora”.

A cena pós-dramática, de enunciados incompletos e movediços, diz Lehmann, (op.cit, p. 138) “está ligada a perspectivas de semiótica teatral e ao mesmo tempo procura ultrapassá-las, uma vez que se concentra nas figurações do auto-apagamento do significado”, na dinâmica de sua realização. O autor considera que, no Novo Teatro, que (op.cit, p. 169) “contradiz seu caráter de signo e tende ao gesto mudo, (...) como se quisesse tornar conhecidos eventos enigmáticos em função de um objetivo desconhecido, alcançou-se uma nova dimensão da questão dos signos no teatro pós-dramático”. Para o autor, (op.cit, p. 169) “não se trata mais da questão de sua combinação, não mais apenas da indecidibilidade de significante (real) e significado, mas da questão de saber a qual metamorfose está sujeito o uso dos signos” no Teatro Pós-Dramático, quando o signo (op.cit, p. 169) “não mais pode ser dissociado de sua inserção ‘pragmática’ no acontecimento e na situação do teatro em geral, quando sua lei já não deriva da representação no quadro desse acontecimento ou de seu caráter como realidade que se oferece”. Mas, sim, da intenção deste signo, como uma materialidade, de (op.cit, p. 169) “produzir ou possibilitar um acontecimento”.

Para Lehmann, esta ideia da crise da representação, coligida através do seu estudo de casos, bastaria para inviabilizar a autonomia do modelo dramático, sendo este último representativo. Entretanto, o autor também aborda a limitação deste modelo sob uma perspectiva linguística. Antes que o drama, é a própria ideia de narrativa que aparece problematizada no seu livro. O Novo Teatro, como Lehmann também se refere ao Teatro Pós-Dramático, analisado em panorama nesta obra, parece efetivar as especulações a propósito da arte moderna, feitas pelos filósofos da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, antecessora de Szondi e Lehmann, ambos também professores da mesma Universität Frankfurt am Main. Como citamos na Introdução de nosso trabalho, no ensaio “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, Theodor Adorno afirma que, especialmente após os acontecimentos da I Guerra Mundial, a realidade tornara-se uma experiência catastrófica e sobre-humana, impossível de ser abarcada e representada em

sua totalidade, limitando-se a ser narrada a partir da experiência subjetiva do narrador⁵. Walter Benjamin, por sua vez, em seu ensaio “O Contador de Histórias: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, põe em causa a própria função do narrador e, com ela, o conceito de autoria, que passa a ser entendido como um processo incompleto, móvel e de partilha de experiências singulares:

Estas duas abordagens teóricas, que discutiremos melhor no capítulo “Ficção e Realidade”, encontram eco no pensamento sobre o Teatro Pós-Dramático, quando Lehmann afirma (op.cit, p. 10):

Se o curso de uma história, com sua lógica interna, não mais constitui o elemento central, se a composição não é mais sentida como uma qualidade organizadora, mas como “manufatura” enxertada artificialmente, como lógica de ação meramente aparente, (...) então o teatro se encontra concretamente diante da questão das possibilidades para além do drama.

Ou ainda quando o autor aponta para a inviabilidade da narrativa fabular neste tipo de teatro. Lehmann sustenta que ao se (op.cit, p. 51) “partir do enredo não se pode compreender a parte decisiva do novo teatro dos anos 1960 até os anos 1990, nem mesmo a forma textual assumida pela literatura teatral (Beckett, Handke, Strauss, Müller)”. E acrescenta que (op.cit, p. 51) “o teatro pós-dramático é um teatro (...) situado em um espaço aberto pelas questões (...) sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova ‘arte de assistir’” ao teatro. Contrapondo-se ao caráter coeso da fábula, Lehmann sustenta que (op.cit, p. 50) “no novo teatro só se poderia falar de um discurso dos criadores teatrais se se compreendesse ‘*discurrere*’ literalmente, como correr para vários lados”; entendendo que (op.cit, p. 50) a *perda* da instância original de um discurso, em conjunção com a pluralização das instâncias de emissão sobre o palco, conduz a um novo modo de percepção”.

Ao citar Gerda Poschmann, Lehmann postula que (apud; op.cit, p. 20) “no texto teatral não mais dramático’ (...) desaparecem os ‘princípios de narração e figuração’ e o

5 Entendimento este análogo ao que sustentará, posteriormente, o romancista e ensaísta literário francês Maurice Blanchot, citado por Jean-Pierre Sarrazac, a propósito do lugar da narrativa após a II Grande Guerra (apud 2007; 2011, p.9): “Tout ce qui touche Auschwitz demande l’angoisse et le silence”.

ordenamento de uma ‘fábula’, alcançando-se uma ‘autonomia da linguagem’”. Desta forma, diz Lehmann sobre a presença do material literário no Teatro Pós-Dramático; (op.cit, p. 38) “os textos não correspondem às expectativas com as quais as pessoas costumam encarar os textos dramáticos. Muitas vezes é difícil até mesmo descobrir um sentido, um significado coerente da representação. As imagens não são ilustrações de uma fábula”, nestes (op.cit, p. 38) “concertos cênicos”; que é um dos termos como o autor se refere à cena pós-dramática. Para o autor, no novo teatro, (op.cit, p. 114) “tudo dá a impressão de que foram suprimidos os motivos pelos quais a ação era central no teatro anterior: a descrição narrativa e fabuladora do mundo com o recurso da mimese”. Citando o encenador polonês Tadeusz Kantor, Lehmann entende que o Teatro Pós-Dramático apresenta (op.cit, p. 121) “o texto [literário] purificado de sua estrutura superficial e fabuladora”; ao mesmo tempo em que apresenta a (op.cit) “via da ação cênica autônoma do teatro puro”.

Nesta abordagem, a fábula, em sua ambição totalizante e estabilizante, tornar-se-ia um expediente obsoleto em qualquer gênero narrativo de que faça parte, o que inclui o drama, no qual historicamente a fábula desempenhara uma função central. Esta premissa contrapõe o caráter narrativo de estruturação da realidade, que perfaz a fábula, à realidade pós-moderna, tornada pós-estrutural, e que se apresenta como um fenômeno difuso, disruptivo e acidental. O teatro pós-dramático seria, para Lehmann, um teatro pós-fabular. Aspecto que evidenciaria, conjuntamente, uma crise da noção de autoria narrativa, sendo aberta e estendida a todo o fenômeno cênico, que partilha também com o espectador a sua elaboração.

1.5 JEAN-PIERRE SARRAZAC E A REINVENÇÃO DO DRAMA

No que concerne à segunda grande linha de nossa investigação teatral, destinada à Teoria do Drama e às formas literárias no teatro, começamos por mencionar o trabalho de Jean-Pierre Sarrazac, aluno, depois colega de departamento e continuador da pesquisa acadêmica de Bernard Dort. Sarrazac tem também declarada afinidade com o pensamento szondiano, ao declarar, em sua “Poética do Drama Moderno e Contemporâneo”, que (2017, p. XV) “Peter Szondi, cujo pensamento inspirou minha pesquisa” e (idem, p. 331) “cuja *Teoria do Drama Moderno* foi para mim uma fonte de inspiração, constata que a

evolução da literatura dramática moderna afasta o drama de si próprio”. Constatação na qual consiste a base da própria pesquisa do autor francês, que, entretanto, estabelecerá divergências pontuais com o pensador húngaro, sobre as quais comentaremos neste capítulo.

Diferentemente de Lehmann, que prefigura um esgotamento histórico do drama como modelo representativo, Sarrazac situa a Teoria do Drama em um devir temporal, que se transfigura e se renova historicamente. Neste sentido, afirma o professor e dramaturgo francês, (ibidem, p.15): “não creio que seja tarde para ainda falar de ‘literatura dramática’. Com a condição, é claro, de jamais separar este objeto – o texto de teatro em sua existência literária – daquilo que desde há muito tempo chamo de ‘devir cênico’”. Aduzindo, a propósito desta última expressão, como (op.cit, p.15) “aquilo que, nele, pede teatro, pela cena. A ponto de aquilo que está em jogo no texto em questão, ou seja, o drama, a forma dramática em seu conjunto, pode se tornar secundário relativamente à sua existência cênica”.

Ao estudar dramaturgias situadas entre o fim do século XX e começo do XXI, tão diversas como a de Valère Novarina, Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Sarah Kane, Martin Crimp ou Jon Fosse, Sarrazac compreende o drama como um material literário dinâmico, que reorganiza as contribuições da renovação da cena teatral, inclusivamente dos expedientes pós-dramáticos, variando as próprias convenções do modelo dramático. Segundo o autor observa, (op.cit, p. XX) “deve-se entender que não subscrevo, de modo algum, essa ideia da morte do drama e da entrada do teatro numa era resolutamente ‘pós-dramática’”. Ao invés disso, o autor propõe (op.cit, p. XX) “pensar o alargamento do drama – do lado épico, mas também do lírico, e até mesmo do diálogo filosófico, do documento e do testemunho – de preferência a (...) deplorar, à maneira de Lehmann, (...) sua incapacidade de dar conta do mundo no qual vivemos”. Em que pese considerar, em seu estudo, o (op.cit, p.241) “momento [em que] pendemos para aquilo que Hans-Thies Lehmann chama de *pós-dramático*”; Sarrazac dispensa a (op.cit, p.313) “perspectiva de um teatro dramático que se dissolveria pura e simplesmente nesse conjunto ‘pós-dramático’”; antes, (op.cit, p.313) “privilegiando a relação de tensão entre jogo e drama” que envolve estes dois domínios.

Conforme o autor esclarece, (op.cit, p.313) “existe uma incompatibilidade insuperável entre o texto de uma peça de teatro, que tem vocação a ser reproduzido, e a performance, com seu caráter de evento único”. Para Sarrazac, o tempo do Teatro

Performativo seria o da pura presença; o que será uma impossibilidade, em nossa argumentação sobre os dispositivos ceno-dramatúrgico, conforme explanaremos no capítulo “Autoria e Escrita”. Ao passo, diz Sarrazac, que o tempo do drama seria o da reprodução. Ambos os tempos se encontrariam na decalagem desta nova conformação dramatúrgica, proposta por Sarrazac. O pesquisador admite que (op.cit, p.321) “a performance é esse lugar (...) do teatro no qual investem certos autores contemporâneos”; ressaltando, sobre estes últimos, que (op.cit, p.321) “todos trabalham por esse desejo de estabelecer o jogo na origem do drama, de restituir ao teatro seu caráter de evento único, e mesmo (...) de ‘advento’”. Caráter este que, diferentemente do que sustentaremos neste estudo, hoje se reconhece na performance, sob outras vias.

Ao assumir, de outra parte, a premissa szondiana de que o aspecto épico se desenvolvera no drama moderno, Sarrazac sustenta que, doravante, desfizera-se a associação característica do drama canônico com o presente absoluto. Em seu lugar, argumenta, será o presente performativo que se afirmará na decalagem do drama contemporâneo. O autor se refere a (op.cit, p.314) “um presente de ação cênica que é bem preciso qualificar de *performático*”. A este respeito, Sarrazac, novamente a partir de Szondi, observa que (op.cit, p.314) “quanto mais a forma dramática integrou, ao longo do século XX, seu princípio contrário, o épico, mais a ação foi diferida no tempo, mediatizada por um relato”. O autor acrescenta, entretanto, que o drama, após se tornar epicizante, como Szondi prefigurara, (op.cit, p.314) “fez mais apelo a este outro presente, *ao presente-performance*”. O drama contemporâneo, salienta Sarrazac, é marcado pelo caráter disjuntivo deste encontro entre literatura e performance, através do teatro. Para o autor, a renovação do drama parte da fissura do drama absoluto como uma organicidade tácita.

Já em “O Futuro do Drama”, obra publicada em 1981, seminal no desenvolvimento de sua teoria posterior; Sarrazac assegurara que (2002, p.19) “subverter a estética clássica é prioritariamente intervir nesse lugar metafórico onde se elabora uma concepção organicista do drama”. O autor afirma ainda que (2017, p.332) “o novo corpo do drama escapa totalmente ao modelo do ‘belo animal’” aristotélico, harmônico em sua sintaxe narrativa; sendo, em seu lugar, feito de (idem, p.332) “partes [as quais], ao invés de serem soldadas e formar um todo orgânico, estão como que suspensas no vazio” da inteligibilidade; ou sendo ainda (ibidem, p.332) “corpos fragmentados em membros disjuntos”, relacionados entre si. Este encontro disjuntivo, no limite, seria produzido

através da (op.cit, p.321) “total dicotomia entre o texto – o poema – e o gesto. Uma dicotomia que, de resto, recobre outra: entre ficção [neste caso, o texto literário] e não a realidade, mas a ‘verdade’, a ‘autenticidade’ do gesto performativo”; afirma Sarrazac; referindo-se, por exemplo, ao trabalho do escritor de palco argentino Rodrigo García.

Sarrazac observa que (op.cit, p.319-320) “paradoxalmente esses teatros contemporâneos que reivindicam a performance se completam cenicamente no poema, na linguagem”. O autor atribui, portanto, o caráter da leitura ao da experiência, prefigurada por Lehmann no seu “Teatro Pós-Dramático”. Em que pese reconhecer a influência pós-dramática no drama moderno e contemporâneo, Sarrazac ressalta: (op.cit, p.332)

O drama encontra-se em constante perda de identidade. Quero dizer que se torna estranho a si mesmo. O erro daqueles que professam a obsolescência do drama é justamente de permanecerem presos a essa concepção caduca do drama que consiste em ligar-se exclusivamente ao *mythos* aristotélico ou à grande ‘colisão dramática’ de Hegel (...). Em todos os lugares onde se desvela o afastamento dessa tradição, Hans-Thies Lehmann vê surgir o pós-dramático. (...) A essa concepção fixista do drama convém substituir por uma concepção evolutiva. Lehmann deveria admitir que os microconflitos suplantaram definitivamente a grande colisão dramática. (...) o jogo não é hoje o antônimo do drama, mas seu mais seguro aliado.

Para Sarrazac, não é o drama que se esgotou como gênero literário e teatral, mas, sim, seus antigos modelos temporais e, sobretudo, suas ferramentas teóricas de abordagem. As quais, se por um lado, são afetadas pela renovação do fenômeno cênico, podem, também, afetar este último, a partir de uma nova matriz dramática. Se Aristóteles historiciza o drama como um gênero tardio em relação ao épico e o lírico, e, Hegel, em sua “Estética”, considera o drama como uma síntese dialética destes dois outros gêneros, por fazer coincidir o passado narrado, épico; com o presente testemunhado, lírico; sob um conflito dialógico, o dramático por excelência; Sarrazac, por seu turno, contraporá uma nova elaboração para o problema. Em suas palavras, (op.cit, p.255) “rompendo com a tradição hegeliana do dramático como ultrapassagem do épico e do lírico, o drama moderno e contemporâneo pratica a tensão” entre aqueles que o autor francês, em vez de gêneros, prefere nomear (op.cit, p.255) “três grandes modos poéticos”. Para Sarrazac, (2002, p.8) “se o drama ressuscita, hoje, qual Fénix, não é das cinzas do gênero defunto,

é sim, e bem pelo contrário, emancipando-se definitivamente da noção de gênero”. O autor entende que o drama se renova, ao transbordar para outros modos poéticos, aduzindo que (idem, p.103) “se o drama pode, ‘hoje’, parecer ultrapassado, é enquanto *forma pura, forma primária* não admitindo a intrusão de ‘motivos’ (...) épicos ou líricos que lhe retirariam, precisamente, o ‘carácter primário’”. Para Sarrazac, (ibidem, p.8) “nem transcendente aos gêneros, nem gênero em si mesmo, o drama moderno representa, a meu ver, uma das formas mais livres e mais concretas da escrita moderna. (...) Uma modernidade que, aliás, se apoia na tradição”, sublinha.

Sarrazac afirma que o drama contemporâneo (2017, p.255) “não se resume mais a uma grande ‘colisão dramática’”, pautada, acrescentamos, pela não conciliação do desejo subjetivo, noção romântica e moderna que distingue o drama hegeliano da Tragédia aristotélica. Esta última, por sua vez, investiga as relações entre vontade e destino, mais abrangentes que aquelas pautadas no conflito interpessoal hegeliano. Em consonância com Szondi, para Sarrazac, (2002, p.102) “o modelo *dramático*, fundado sobre um conflito interpessoal mais ou menos unificado, deixou de dar globalmente conta da existência moderna. E isso, desde os finais do século XIX e cada vez mais claramente com o passar das décadas”. No drama contemporâneo, continua Sarrazac, (2017, p.255) “ao lado de momentos puramente dramáticos, baseados em conflitos interpessoais, há momentos épicos de puro olhar subjetivo sobre o mundo (...) e ainda outros momentos, líricos, de diálogo entre o eu e o eu e entre o eu e o mundo”.

Com a renovação do drama, assegura o autor, (idem, p.255) “abre-se um mundo multiforme, no qual a investigação do contexto social e político (...) pode costear a representação dos enfrentamentos inter-humanos assim como o mergulho no íntimo”; seja de suas figuras dramáticas, como do próprio dramaturgo. O drama passa a derivar da relação entre a existência subjetiva, autoral ou ficcional, e o mundo exterior, perfazendo-se, agora, através deste que Sarrazac entende como (ibidem, p.333) “o *encontro catastrófico com o outro*, sendo, em alguns casos, *o outro consigo mesmo*”. Sarrazac afirma que (op.cit, p.47) “um novo equilíbrio, forçosamente instável, tende a estabelecer-se no seio da forma dramática: a relação entre cada indivíduo e a sociedade torna-se preponderante com respeito à relação interpessoal”; a qual, conforme expusemos, configurara o drama hegeliano. Esta tensão entre o íntimo e o exterior, que conforma uma estética de dramatização, segundo aventa Sarrazac, inclui não apenas o sistema de representação dramático, mas também a ética com que o próprio dramaturgo se relaciona

com a obra ficcional. Segundo averigua o autor, através da renovação do drama, (op.cit, p.42) “o interpessoal e o intersubjetivo cedem amiúde o passo para o intrassubjetivo ou a uma relação mediata do eu com o mundo”. Para Sarrazac, esta relação lacunar e inquieta entre o Eu e o Outro, segue sendo o (op.cit, p.333) “núcleo, uma parte infrangível, que faz com que o drama continue a existir e a justificar esse nome de drama”.

Sarrazac se refere ao crescente caráter epicizante do dramaturgo moderno e contemporâneo, em responder subjetivamente à realidade, estimulado pelo que conceituará como sua “pulsão rapsódica”, assuntos de que trataremos a seguir. O autor francês adverte que esta forma de autoria épico-lírico-dramática, que, segundo sustenta, começa com a dramaturgia do sueco August Strindberg, desdobrando-se até a contemporaneidade, sendo forjada entre as polaridades d’ (2013, p.5) “o íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo”; trata-se, contudo, de uma dramaturgia que, sendo íntima, não coincide com a expressão da subjetividade do dramaturgo. A forma épico-dramática que Sarrazac define como (idem, p.24) “teatro íntimo” (ibidem, p.24) “supõe a conflagração entre o pequeno e o grande, o microcosmo e o macrocosmo, a casa e o universo, o eu e o mundo”. Sarrazac esclarece, no entanto, que (op.cit, p.21) “o íntimo difere do secreto, no sentido que ele não se destina a ser ocultado, mas, ao contrário, destina-se a ser voltado para o exterior, extravasado, oferecido ao olhar e à penetração do outro que nós escolhemos”. Acrescentando, acerca desse tipo de dramaturgia, que (op.cit, p.21) “a dupla dimensão do íntimo atesta, aliás, a sua disposição de se oferecer em espetáculo (em condições, é verdade, restritivas): por um lado relação com o mais profundo de si mesmo e, por outro, ligação estreita de si com o outro”.

Neste caso, Sarrazac se refere a uma dramaturgia, por assim dizer, de “extimidade”, íntima e exterior. A qual, antes de expressar a subjetividade narrativa, ficcionaliza-a, como instrumento de representação do mundo. Em suas palavras, (op.cit, p.22) “o íntimo não poderia, (...) como acontece com frequência, ser sistematicamente posto em oposição ao espetacular. Porque o íntimo não é, na verdade, nada mais que uma profundidade fingida, um sutil efeito de superfície”. Ao passo que, acrescenta, (op.cit, p.22), “o teatro íntimo participa de uma espetacularidade estritamente delimitada, e ainda mais concentrada pelo fato de ser voluntariamente restrita”. Sarrazac ressalta que, no limite, (op.cit, p.25) “o teatro íntimo só engendra uma dramaturgia da subjetividade, por que o espírito”, -, ou, como sustentaremos em nosso próximo capítulo, o caráter intransferível da autoria; - (op.cit, p.25) “subsume aí o mundo”.

De outra parte, o fator épico desta mesma dramaturgia não a restringe à descrição objetiva da realidade. Ao retomar a terminologia usada por Szondi, Sarrazac ratifica que o (op.cit, p.25) “‘eu épico’, cuja presença (...) reencontraremos na maior parte da dramaturgia mais recente, corresponde a uma irrupção subversiva do ‘Eu’ no teatro”. Entretanto, observa o autor francês; (op.cit, p.25) “sendo um eu ‘narrador’, duplicado ou não em um eu dramático em cena, ele assume uma dimensão suprapessoal”; ao invés de confessional. Em um aparente paradoxo, Sarrazac advoga sobre esta dramaturgia épico-dramática, que (op.cit, p.25) “o Eu deve permanecer presente em todas as coisas mesmo se ele se aliena primeiro em todas as coisas, se ele se move através de todas as coisas sem se deter sobre elas”. Isto é, o dramaturgo rapsódico, ainda que recuse a expressão da sua subjetividade em sua criação, neste sentido, ausentando-se dela, age sobre sua obra, uma vez que, pontifica Sarrazac, (op.cit, p.25) “o único objetivo do sistema [dramatúrgico] é o Eu que deseja”. O desejo deste eu narrador, cabe ressaltarmos, não consiste na reprodução da realidade estabelecida, mas, tendo caráter inventivo, para Sarrazac, o eu narrador, sendo pulsional e desejante, (op.cit, p.25) “exige o mundo não principiado que postula seu *a priori*”.

Desta maneira, a intimidade do dramaturgo repensa as enunciações da realidade, a exemplo de seu entendimento como um *constructo* representativo, como veremos no Capítulo 2 desta tese. Ao repensar a perenidade do teatro de Bertolt Brecht, Sarrazac reforça que, no drama moderno e contemporâneo, (op.cit, p.61) “esse mundo exterior não deve simplesmente ser como uma ameaça de aniquilamento, é preciso representá-lo concretamente como histórico e transformável”. Neste ambiente moldável e partilhável em que apresenta sua dramaturgia, o eu narrador privilegia, para Sarrazac, o (op.cit, p.26) “encontro consigo mesmo e com o Nós, (...) não para que nós nos percamos no mundo, mas para que nós aniquilemos sua imensidão enganadora e obscura, (...) com a constante preocupação do problema do Nós, no começo como no fim. O drama, assim, renova-se por meio de um teatro entendido como um ambiente de partilhas de interioridades, bem como o espaço anterior da experiência humana sobre a realidade exterior. É a partir da primariedade ontológica de dramaturgo e espectador, considerada através do conceito de testemunho, que o mundo será evocado e narrado neste novo modo teatral.

Ao se referir, neste sentido, em seu *corpus* de análise, ao (2002, p.20) “teatro de uma disjunção (...) entre o social e o existencial”; Sarrazac descreve um tipo de drama que não harmoniza, mas justapõe estas dimensões internas e exteriores ao sujeito. O autor

já não situa o sujeito, cuja relação com o drama será decisiva na renovação deste último, como sujeito histórico, mas como testemunha da História; a ser considerado pelo caráter singular de sua experiência. De maneira que, segundo Sarrazac, (2012, p.9) “du point de vue du théâtre, il existe deux grands types de témoignage. L’un pourrait être dit politique et l’autre intime”. O autor acrescenta, neste sentido, que a renovação do drama implica por (2017) “adotar o modo do *testemunho* sobre fatos realmente acontecidos”. Desta maneira, o primado da experiência se destacada narrativamente da pura especulação ou idealização da realidade. Para Sarrazac, como em um amálgama entre o testemunho político e íntimo, a subjetividade dos dramaturgos modernos e contemporâneos que compõem o seu estudo, (2002, p.25) “é directamente política. Não se alimenta do ego solitário de um escritor mas da combinação discordante das vozes de uma época”. O autor distingue, portanto, este caráter narrativo testemunhal da abordagem szondiana, que limita o drama moderno ao seu aspecto epicizante. Conforme explicita em sua crítica, para Sarrazac, o que Szondi parece não conseguir visualizar, ao menos na época em que escreve o seu *Teoria do Drama Moderno*, é que esse sujeito épico passa a ser igualmente um sujeito dramático e um sujeito lírico. Em resumo, um sujeito *rapsódico*. Ao drama epicizante de Szondi, Sarrazac propõe, por sua vez, (idem, p.17) “um teatro rapsódico, ou seja, composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos”.

Para Sarrazac, a reinvenção do drama é promovida pelo que designa como escritor, ou dramaturgo, rapsodo, que costura, ou justapõe, os modos poéticos transbordantes. O autor se refere ao (ibidem, p.11) “escritor-rapsodo (*rhaptein* em grego significa ‘coser’), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixará de nos surpreender com as suas ressonâncias modernas”, observa. Sarrazac entende que (2017, p.258) “seria reduzir o alcance desse rapsodo se o confinarmos a um simples papel épico”. Visto que sua escrita (idem, p.258) “diz respeito a todo o corpo do drama. Assim como às fases dramáticas, líricas ou épicas”. Para este autor, (ibidem, p.255) “a um drama que se fechou em sua forma canônica, a um drama com perda total de abertura, sobrevém uma forma rapsódica, que pratica as alternâncias dos modos dramático, épico e lírico, permitindo ao drama retomar contato com o mundo”. Sarrazac assinala que o autor rapsodo (op.cit, p.259) “mina esse modelo” do drama absoluto, por que (op.cit, p.259) “tende a impor uma forma aberta (...) que não tem começo nem fim e cujas partes se sucedem sem

necessariamente se encadear”. E ressalta, finalmente (op.cit, p.259): “Cabe ao espectador operar nessa descontinuidade, até mesmo nessa disjunção” dramaturgica.

A fissura do drama absoluto, na forma rapsódica, proposta pelo autor, implica, para Sarrazac, em (op.cit, p.43) “um alargamento considerável (...) da amplitude diegética do drama”; convencionalmente, de narratividade mimética. Sarrazac descreve que (op.cit, p.267) “a voz do rapsodo discorre ou prolonga, no registro narrativo, a forma dramática. Pode também inversamente interromper o dramático – quer dizer a representação mimética direta – e alavancar o diegético”; isto é, a sua dimensão narrativa indireta. Segundo Sarrazac, (op.cit, 259) “bem parece que o teatro moderno e contemporâneo em seu conjunto esteja destinado a essa *mimese incompleta e contrariada*, a essa mimese interrompida e cavalgada pela *diegese*” daquela que Sarrazac definira como a pulsão rapsódica de dramaturgia. Para o autor, (op.cit, p.262) “a pulsão rapsódica trabalha, de um lado, para assentar o mimético sobre o diegético e, de outro, para assegurar o que Brecht e Benjamin chamaram de ‘literalização’ da representação”.

A alusão à terminologia psicanalítica, proposta por Sarrazac, parece se justificar, se considerarmos que uma narrativa de caráter pulsional não decorre da certeza, mas da angústia autoral. Trata-se de agir contrariamente ao caso do que poderíamos designar como uma dramaturgia de sublimação; a qual assenta a realidade em um modelo estável de representação. Aspecto este que estaria, por este motivo, mais próximo do cânone do drama absoluto. Sarrazac afirma que (op.cit, p.263) “esse retorno do rapsodo ao seio da obra dramática é bem de natureza pulsional”, por que movido não pelo que o dramaturgo sabe e interpreta, mas pelo que ignora e nele se ressentente. O autor observa, por esta razão, que (op.cit) “é importante que o sentido filosófico, heurístico, do drama – esse cavalgamento da ficção pelo questionamento – não chegue ao espectador pelo alto, como numa peça de tese ou de mensagem”; mas através da criação partilhada.

A pulsão rapsódica implica, para o autor, em um (op.cit, p.265) “teatro de vozes – vozes da romantização, vozes do comentário e do questionamento” narrativos. O autor sublinha que este teatro de vozes não se distingue unicamente pela representação da presença, podendo obliterar esta última e convocar, pelo contrário, a ausência como seu referente. Marguerite Duras, escritora francesa citada por Sarrazac, menciona, por exemplo, as “‘personagens evocadas’, faladas por vozes”, que aludem à ausência, em seu teatro. Se, grosso modo, o conceito de personagem simula a presença de alguém; a voz, nesta abordagem, representa a ausência de alguém. Ambos os casos são formas de

representação dramática, admitidas pela poética rapsódica de Sarrazac. Para quem, contudo, a voz rapsódica não delimita personagens psicológicos, mas personagens, ainda assim, como pontos de vista do dramaturgo. Conforme o autor descreve, o escritor rapsodo (2002, p.25) “confere a cada personagem uma autonomia acrescida relativamente às entidades psicológicas – aos ‘caracteres’ do teatro tradicional: a identidade de uma (...) personagem-ponto-de-vista”. Este diálogo de perspectivas convoca, como dissemos, a intervenção do espectador sobre aquilo que estas personagens não tem de definitivo; isto é, sobre suas aberturas reflexivas. Trata-se, no dizer de Sarrazac, de (idem, p.25) “um teatro (...) que já não é assertivo nem dogmático, mas maiêutico”. Dito de outra maneira, para o autor, (ibidem, p.25) “elaborar (...) as suas opiniões e confrontar as diferentes opiniões sob o olhar crítico do público, eis a homologia desta dramaturgia [rapsódica] com o diálogo socrático”; observando, entretanto, (op.cit, p.25) “que um passo destes só poderia ter sido considerado a custo de um certo apagamento da paixão pela personagem”.

Desta forma, como Sarrazac acrescenta, o dramaturgo rapsodo é também (2017, p.272) “esse poder exterior às personagens que agencia, de maneira dialógica, a polifonia das vozes”. Como a multiplicar a si mesmo, o autor rapsodo promove em sua dramaturgia uma “partilha das vozes”, considerada (idem, p.257) “mais ampla, mais generosa, dando à cena uma dimensão verdadeiramente pública”, na avaliação do autor. Para quem, neste sentido, (ibidem, p.257) “o rapsodo (...) preenche, nas obras dramáticas modernas e contemporâneas, essa (...) função distributiva da palavra”. O autor rapsodo, esclarece Sarrazac, atua como um operador do dispositivo dramatúrgico; isto é, diz, citando Mallarmé, (op.cit, p.271) “alguém que sabe perceber as equações do real e reproduzi-las artificialmente (não mimeticamente) no laboratório de sua obra”. Manejando a obra dramática, sem coincidir com ela, diz Sarrazac, (op.cit, p.257) “invisível, e no entanto, onipresente, o rapsodo faz a cena (...) ou até mesmo conduz a cena”.

Neste contexto cindido, o sujeito histórico perde força narrativa, cedendo lugar à aporia testemunhal. Ou como Sarrazac acrescenta, (op.cit, p.318) “nessas dramaturgias, que recusam qualquer recurso ao ilusionismo, os autores procuram colocar o próprio teatro em *estado de aporia*”. De forma que a ideia mesma de teatro, e de sua comunicabilidade, tornam-se agora materiais dramatúrgicos. Sarrazac reforça que (op.cit, p.8) “nós entramos (...) desde os anos 1880 – na era de uma dramaturgia de distanciamento entre o drama vivido e os operadores do drama. Peter Szondi alinha esses últimos na categoria de ‘sujeito épico’”. Ou seja, (op.cit, p.8) “sujeito sob o olhar de quem

o drama vivido pelos personagens se objetiva”. Este caráter a um só tempo íntimo e epicizante faz Sarrazac esclarecer: (op.cit, p. XXII) “Em meu espírito essa denominação de ‘drama moderno’ é extensiva ao drama contemporâneo (...). E isso na medida em que me parece que a criação dramática do presente sempre se apoia sobre esses fundamentos que sempre cava com mais vigor”.

Conforme Sarrazac resume em “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo”, (2012, p.23) “a teoria de Szondi nos ensina que a separação por nós evocada traduz-se, no domínio do teatro, na separação do sujeito e do objeto: essa síntese dialética do objetivo (o épico) e do subjetivo (o lírico) que operava o estilo dramático (...) não é mais possível”. Sarrazac reforça que (idem, p.23) “a partir desse momento, universo objetivo e universo subjetivo não coincidem mais, achando-se reduzidos a um confronto dos mais problemáticos”. De maneira que as novas dramaturgias, diz o autor, (ibidem, p.28) “serão, ao mesmo tempo, um jogo - épico - sobre os homens, um jogo - dramático - dos homens entre si e um jogo - lírico - em que cada homem, cada sujeito exala sua própria subjetividade”.

Para o autor, o drama moderno e contemporâneo não se compromete em representar a realidade objetiva, mas a desconstruir subjetivamente. A fim de ilustrar esta operação poética, Sarrazac, como dissemos, argumenta que o dispositivo dramático não representa uma realidade; porém apresenta um enunciado, livre de relação sintagmática, a partir do qual se produzirá sentido. Conforme o autor afirma, a este respeito, (2002, p.78) “ao contrário da pretensão dos escritores naturalistas de fazerem uma transcrição exaustiva do real, o dramaturgo-rapsodo corta a oito o real para nos propor os seus resumos *infantis*”. Isto é, em um procedimento épico-dramático, o dramaturgo rapsodo não sintetiza a realidade, mas apresenta enunciados sintéticos desta última, que deflagrarão a fabulação do espectador, processo este que descreveremos mais abaixo e retomaremos no arrazoado deste capítulo. Sarrazac nomeia como (idem, p.23) “gesto da enunciação” este expediente com que as novas dramaturgias (ibidem, p.23) “comprazem-se pondo a nu o dispositivo dramaturgico do texto e da representação”. A sintaxe dramática é substituída pela produção de novos paradigmas dramáticos. Conforme o autor explica, (op.cit, p.24) “dá-se uma conversão decisiva no drama moderno: a passagem da ordem *sintagmática* para a ordem *paradigmática*”. Nesta última, diz, (op.cit, p.24) “a obra dramática encontra-se isenta da obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as

potencialidades de cada situação. Surge, então, um *teatro dos possíveis*”, a contrapelo daquele da reprodução modelar do drama.

É neste ponto que Sarrazac retoma o problema da fábula, relativizada por Lehmann, reapresentando-a como um expediente a serviço de novas conformações dramáticas, e se completando através da fabulação do espectador. Em sua definição para o termo, Sarrazac afirma que (2017, p.9-10)

a fábula está sempre no coração do espetáculo, mas ela não está mais ordenada nem visível em toda a sua extensão, nem completa. Ela se torna, até mesmo, algumas vezes invisível. De fato, como bem viu Tomachevski nos anos de 1920, a fábula se cinde em duas: de um lado a fábula - “material” que corresponde à história linear tal como poderia ser reconstituída *a posteriori*; de outro, a fábula – assunto ou esse “material” tal como a composição – ou a decomposição – da peça faz aparecer. Em resumo, o enunciado e a enunciação. Ora, os dispositivos de enunciação das dramaturgias moderna e contemporânea, fundamentadas numa desconstrução da forma canônica do drama, são mais complexos. O questionamento, sempre essa tendência filosófica que encontramos em Pirandello, Brecht, Strindberg ou Beckett, invade a “ficcionalização” [dramatúrgica] e contribui para redistribuir o material [que conforma os dispositivos dramatúrgicos] em função das interrogações do fabulador. Poder-se-ia dizer, num sentido quase judiciário, que a fábula é processada [pelo espectador]. Os eventos intervêm menos conforme seu encadeamento do que a favor de uma espécie de “reconstituição”, ela própria a serviço de uma “instrução”. Daí o fato de que a fábula, conjunto de ações acabadas numa peça, não procede mais a concatenação das mencionadas ações, como na forma aristotélico-hegeliana, aparecendo agora em pedaços, dispersa, disseminada no texto.

Busquemos examinar os elementos constitutivos desta definição supracitada. Por um lado, Sarrazac sustenta que em vez de apresentar um modelo fabular fixo, a cena promove a fabulação do espectador, a que nos referimos anteriormente. O autor destaca, neste sentido, que o futuro do drama permite (2002, p.13) “lembrar-nos que nós, espectadores, vivemos individualmente os acontecimentos essenciais da nossa sociedade como exilados do interior”. A fabulação supera a contingência simples de “contar uma história” e não pressupõe somente reconhecimento narrativo, mas produção de sentido pelo espectador. Como Sarrazac afirma, (idem, p.32) “quando vê representar uma peça contemporânea, o espectador já não se contenta em reconhecer um estilo e reter uma história; ele entra, também, na inteligência da montagem” que age sobre esta dramaturgia.

O autor observa que (ibidem, p.32) “contar apenas uma peça (...) sem cair na anedota, constitui um verdadeiro desafio” à renovação do drama. Asseverando que (op.cit) “para evocar convenientemente estas peças, não basta reconstituir-lhes inocentemente a história. (...) É precisamente contra isto que se insurgem” as novas dramaturgias; argumenta o autor, (op.cit, p.32) “atribuindo-lhe indevidamente o nome de fábula: uma intriga linear e a homogeneidade como ponto de partida, que, ao mesmo tempo que pretendem dar uma imagem ‘viva’ dos homens e da sociedade, constituem um obstáculo à montagem”.

Sarrazac afirma, acerca dos dramaturgos que perfazem o seu *corpus*, que (op.cit, p.31) “a fábula exemplar parece-lhes um instrumento demasiado pesado para permitir a exploração do nosso presente histórico. Para eles, contar deixou de ser suficiente”. Ao invés da representação deste presente hegemônico, o autor reconhece que, nestas dramaturgias, (op.cit, p.31) “tratar-se-ia muito mais de dar conta da resistência do mundo contemporâneo”, através do caráter testemunhal e subjacente de seus dramaturgos e espectadores; (op.cit, p.31) “à estruturação sob a forma de narrativas” dramáticas estabelecidas. Entretanto, Sarrazac não dispensa, mas reconsidera a definição de fábula. O autor ressalta, quanto ao seu uso moderno e contemporâneo, que (op.cit, p.32) “a culpa, de facto, não recai sobre a fábula, mas sobre o hermeneutismo estreito” atribuído tradicionalmente a este conceito. Sarrazac propõe considerar na fábula seu aspecto periférico, não modelar. O que implica em subversão não apenas do cânone dramático burguês szondiano, como do caráter exemplar da tragédia clássica. Para o autor, (op.cit, p.88) “abordar a história pela base, e abordá-la indirectamente”, diz; (op.cit, p.88) “já não através dos seus heróis ou através dos lugares e das datas que oficialmente consagrou, mas através (...) dos jacentes da história, (...) é precisamente esta a experiência dos dramaturgos dos nossos dias”.

Nos dispositivos dramáticos a que se refere, Sarrazac argumenta que a fábula não é a história pronta, mas produzida e partilhada pelas composições dialéticas de cena. Nesta acepção, a fábula, não se limitando a um sistema ficcional fechado, é afetada pela externalidade da cena. Já que, como o autor descreve, (op.cit, p.36) “toda a evolução do drama moderno poderia ser lida, do ponto de vista do espaço, como uma crise do *interior*” do modelo representativo do drama absoluto. Em seu lugar, para o autor, a fábula se torna, em um duplo movimento, tanto mimética, por que desloca seus materiais narrativos; como diegética, por que os narra, ao apresentá-los diretamente em cena. Este (2012, p.15)

“*dédoublement*: entre *mimèsis* et *diègèsis*” da fábula, de que fala Sarrazac, a ultrapassar o sistema fechado do drama, permite ao autor concluir que (2002, p.34) “a fábula, no sentido brechtiano que invade simultaneamente a arte e a realidade e que constitui o bem comum do actor e do espectador, será sempre, útil. A fábula é a instância de controlo do real sobre a ficção, e não uma forma de vetar a montagem” de sentido e narrativa que lhe é inferida, quando do acontecimento teatral. Razão pela qual, como dissemos, o espectador é convocado por esta dramaturgia, fendida entre o real e o ficcional.

Contrariamente ao seu esquema ilusório tradicional, a fábula consiste, para Sarrazac, em um procedimento de restituição do Real do mundo, suplantando o carácter aparente deste último. Paradoxalmente, segundo o autor, (idem, p.99) “destas tentativas diversificadas de teatro-narrativa, poderemos dizer que é a tentativa de implantar o texto no palco que lhes permite reencontrar o mundo e restituí-lo em toda a sua complexidade”. Ainda segundo Sarrazac, a renovação do drama desvia a lógica em que a fábula dramática representa a História no tempo presente. Ao invés disso, as novas dramaturgias convocam ao presente a História, para rerepresentá-la, sob o crivo testemunhal e singular de seus autores. Sarrazac registra, quanto às dramaturgias de sua pesquisa, que (ibidem, p.89) “a fábula de algumas peças, desenvolvendo-se na sociedade contemporânea, pode intercalar, senão cenas propriamente históricas, pelo menos cenas em que o presente convoca a história”.

Neste sentido, o mito, entendido como um relato hegemônico, para Sarrazac, deve ser desconstruído enquanto narrativa falsa, e em favor do desvelamento da verdade: (op.cit, p.83) “O desvio do drama moderno é também isso: fixar a ficção no mito, para que mais facilmente a possamos desmistificar; imergir na ideologia de maneira a fazer explodir o discurso de mentira”. Este desvio, a que o autor se refere, introduz no drama aspectos da realidade, a quebrarem a totalidade do modelo dramático que a representa. O autor afirma que (op.cit, p.76) “a problemática do desvio, ou seja, do regresso da ficção à realidade, deixa para trás (...) o único objectivo de preservar a ilusão do espectador, relativamente à realidade”. A atualização do mito decorre, portanto, do desvio histórico, propugnado pelo autor. Sarrazac, entretanto, salienta, que esta “atualização não deve ser abusiva”. Uma vez que (op.cit, p.90) “trata-se de instaurar, aquando da confrontação da nossa época com tempos mais recuados, uma relação de tensão, e não de assimilação” do mito. E visto que, (op.cit, p.90) “nesta caça à verdade onde o teatro contribui para restituir (...) a parte da história que lhe foi roubada, (...) é preciso apoiarmo-nos constantemente

no carácter de *enigma* do passado”. Ou, por extensão, do carácter desconhecido do mito, a ser atualizado.

Por outro lado, para o autor, a renovação do drama, mais do que encontrar novas formas para os assuntos, consiste em articular materiais extraídos da realidade destes assuntos, relacionando-as com a ficção produzida sobre as formas desta realidade. A teatralidade, que reconhecemos operar no drama moderno e contemporâneo, segundo Sarrazac, (op.cit, p.10) “não veste o ‘tema’ com uma vestimenta teatral; [mas]realiza a fusão do material extraído da realidade e dos procedimentos formais”; e, por consequência, ficcionais. Sarrazac, não se referindo a uma prática ilusória ou irreal, define que (op.cit, p.6) “ficcionar, neste caso, significa condensar, no sentido que a psicanálise atribui à operação de *Condensação* (...) onde uma representação única se situa no cruzamento de várias cadeias associativas” que perfazem a realidade, transfigurando esta última. O autor, citando Paul Claudel, sublinha seu entendimento de que (op.cit, p.81) “arte é alusão e não ilusão”, relativamente aos materiais constitutivos da realidade.

Sarrazac comenta que (2017, p.331) “o drama moderno se desenvolve fora dos seus limites, *no exterior de si mesmo*, por cruzamentos e hibridizações sucessivas”. Para o autor francês, (idem, p.331) “o drama moderno e contemporâneo (...) integra, sem cuidado de síntese, elementos líricos, épicos e discursivos. E em consequência da separação teatro/forma dramática e do fim do textocentrismo, ele pode dar lugar a formas de expressão extratextuais”. Estas últimas incorporam as demais linguagens artísticas e as novas tecnologias. Sarrazac afirma que (2002, p.32) “a obra dramática já não é essa espécie de alambique que sublimaria o real num concentrado de actos exemplares e de personagens típicas; doravante, pressupõe a heterogeneidade do material elaborado e do material bruto – uma *miscelânea*”. Contrariamente ao cânone dramático, o autor dispensa a escrita de sublimação do mundo em um modelo fabular. Sarrazac se refere, agora, ao gesto de o autor rapsodo reagir e reorganizar o mundo, sob novos arranjos narrativos. Neste entendimento, a cena transfiguraria os materiais reais em materiais ficcionais.

Interessa-nos, finalmente, destacar que, para Sarrazac, em sua renovação, o drama absoluto é desviado, em favor da relação entre subgêneros narrativos abertos, não conclusivos nem totalizantes. É o caso, exemplifica o autor, d’ (idem, p.76) “estas formas, que se chamam apólogo, sátira, parábola, provérbio, alegoria, etc. (...) [as quais] têm, pelo menos, um impulso comum: propor desvios para dar conta do mundo em que vivemos”. Nesta abordagem, ao invés de se construir representações da realidade hegemônica, estas

últimas são desfeitas dramaturgicamente; como em enquadramentos parciais da realidade, no lugar de sua totalização. Acerca disso, Sarrazac sustenta que (ibidem, p.28) “o quadro, poder-se-ia dizer, é a *cena a desfazer*”. Sendo, portanto, o quadro um importante expediente do drama moderno e contemporâneo, para o autor. Desta forma, a ideia de quadro cênico, ou de dramaturgia de quadros, é retomada como um aspecto relevante no estudo de Sarrazac sobre o futuro do drama. Em suas palavras, esta dramaturgia de enquadramentos promove (op.cit, p.28) “uma inversão do processo de escrita”. No qual, (op.cit, p.28) “ao contrário do encadeamento dramático que marcava infalivelmente um avanço da acção e um desenvolvimento dos caracteres, o quadro regista um processo e, através de um movimento recorrente, chega às causas a partir dos efeitos”.

Para Sarrazac, o quadro é apenas um recorte da realidade, e não busca corresponder a ela, como é o caso da acção dramática, cuja totalidade do significado comporta em seu carácter imediato. O autor argumenta que (op.cit, p.28) “ao contrário do sistema panóptico do teatro dramático”, em que (op. cit, p.28) “cada nova cena devendo revelar novos fenômenos e anexar a si própria uma porção suplementar desta realidade contínua e homogênea que o teatro clássico pressupõe –, o quadro aposta menos no ganho do que na perda”. Na conformação descontínua desta dramaturgia de enquadramentos, esclarece o autor, (op.cit, p.33) “o espaçamento nos dá conta da distância irreduzível entre o quadro cênico e o real, e a ausência a representar”. Nesta perspectiva, o drama opera já não se limitando ao que a cena mostra, mas também reportando o que ela não mostra, sendo feito do que a cena ficcionaliza e do que ela não ficcionaliza. Nesta aporia, o drama, paradoxal, renova-se. Na medida em que, nele, como assevera o autor, as possibilidades de representação ficcional são (2017, p.2) “postas em cena e ao mesmo tempo não. Poderia mesmo ocorrer que nesta aporia se encontra inscrito o segredo da evolução da forma dramática e das profundas mutações que ela conheceu desde a virada do século XX (...) até os dias de hoje”.

Para Sarrazac, a renovação do drama passa pela sua romanceação. O autor privilegia a cena como quadros de reorganização dos materiais dramáticos. Referindo-se ao “Discurso da Poesia Dramática”, livro com que Dennis Diderot, pensando em uma dramaturgia de quadros, postula um carácter episódico para o drama, análogo ao romance; Sarrazac remarca o drama como um espaço de visão antes do que de acção. Ou, como veremos mais logo, como um espaço de produção de imaginário. Sarrazac inverte, assim, o cânone da escrita dramática. O drama, pós-teatro épico, já não é o efeito de sua causa

temática; a causa temática é que derivará do efeito do drama. O sentido do drama já não o antecede, mas se manifesta pela disposição estética deste último. Nas palavras de Sarrazac, (2002, p.28)

doravante, a acção dramática assemelha-se a um quadro. Os valores diacrónico de desenvolvimento e de progressão dramática foram suplantados pela noção sincrónica de quadro. A ordem cronológica é desvalorizada em benefício de uma ordem lógica, e passa-se assim de um sistema que imita a natureza para um sistema do pensamento. Através do quadro, a matéria da antiga cena dramática encontra-se, de alguma forma, redistribuída e reorganizada. (...) trata-se, na verdade, de uma *inversão* do processo de escrita: ao contrário do encadeamento dramático que marcava infalivelmente um avanço da acção e um desenvolvimento dos caracteres, o quadro regista um processo e, através de um movimento recorrente, chega às causas a partir dos efeitos.

Sarrazac ressalta que (idem, p.28) “o recorte em quadros, a titulação, são gestos estéticos determinantes que contribuem para o *espaçamento* do texto dramático. Incorporação das entrelinhas, do vazio, da falta de arquitectura do drama”. E sublinha que o referido (ibidem, p.33) “espaçamento nos dá conta da distância irredutível entre o quadro cénico e o real, e a ausência a representar”; aspecto este característico da escrita do romance. Sob esta forma romanceada, ou intervalar, de quadros, o texto literário se emancipa do modelo dramático fechado, através da disjunção entre as partes constitutivas do drama. A ideia de estrutura dramática, para Sarrazac, é agora substituída pela de dispositivo de materiais dramáticos, de forma que o texto literário flui sob sua própria ordem.

Ao projetar o devir romanesco, ou episódico, do ensaio de Diderot sobre o teatro moderno e contemporâneo; Sarrazac defenderá que (op.cit, p.102) “o mundo é muito mais uma epopeia com múltiplos episódios do que um drama onde a unidade de acção se manifestaria” - citando, para isto, William James. Sarrazac assevera que, na verdade, (2017, p.43) “desde o século XIX, as peças entram de bom grado em concorrência com o épico e seu avatar moderno, o romance”. O autor concebe, neste sentido, a categoria de “romance dramático”, em que o dramaturgo, em suas palavras (idem, p.84) “um forasteiro *no* drama (...) e um forasteiro *ao* drama”, opera como um narrador extrínseco ao modelo dramático e ao seu sintagma narrativo. Se, por um lado, Sarrazac menciona que, (ibidem,

p.92) “Aristóteles considera que ‘a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a crônica’, visto que a poesia trata do mais geral e a crônica do particular; o autor francês reforça, por sua vez, que (op.cit, p.92) “o drama romantizado *generaliza o particular*”; seja das figuras dramáticas ou do eu-épico do dramaturgo. A contrapelo de Aristóteles, ainda acerca do caráter romanesco e lacunar, presente na dramaturgia moderna e contemporânea; Sarrazac explica, referindo-se ao dramaturgo francês Michel Vinaver, que (op.cit, p.121) “entende-se geralmente por crônica uma obra dramática que apresenta de maneira descontínua certos momentos marcantes, de uma ‘fatia’ (...) de história deixando ao espectador o cuidado de religá-los”.

1.6 ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU E A DRAMATURGIA DE PALCO

Anne Françoise Benhamou contribui para o estudo sobre texto e cena, através de seu conceito de “dramaturgies de plateau”, título do seu livro que se apresenta como uma resposta às polêmicas deflagradas na edição de 2007 do sempre influente Festival de Avignon, à volta daquela que, segundo informa a autora, fora classificada como (2012, p.28) “la querelle des ‘deux théâtres’”. Tratava-se, naquela ocasião, de uma querela motivada pelo (idem, p.28) “combat de la presence et de la representation”, refletido em dois grupos antagônicos de poéticas teatrais. O primeiro grupo, isto é, do teatro designado como não representativo, incluía espetáculos como “Bleu, saignant, à point, carbonisée...”, encenados, respectivamente, por Rodrigo García, Pippo Delbonno e Romeo Castellucci, Registremos que a ainda mais controversa edição do Festival de 2005⁶; deflagrada, especialmente, pela encenação “*L'Histoire des Larmes*”, de Jan Fabre, antecipara o problema sobre a designação de teatro a criações organizadas a partir da reunião de materiais performativos, reais. O referido primeiro grupo se destacava, por conseguinte, daquele outro que admitia a encenação em seu sentido convencional, via de regra, como uma tradução para o palco de uma literatura dramática precedente. Ou, ainda que se apresentasse como uma linguagem autônoma, que esta última fosse investida de um caráter simbólico e representativo, e não real ou presencial.

6 O jornal francês “Le Monde” repercutirá esta edição do Festival de Avignon com uma matéria intitulada: “2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes”.

Benhamou, neste caso, interessara-se menos pelo debate entre o caráter representativo ou de acontecimento real do evento teatral. Sua preocupação central, nesta obra, era situar estas novas criações cênicas como formas expandidas de dramaturgia. Em sua abordagem, a ex-dramaturgista do Théâtre National de Strasbourg, mas também ex-aluna de Bernard Dort e ex-colega de Sarrazac, repensa o conceito de dramaturgia, cuja etimologia grega é composta pelas palavras *drama* (ação) e *ergon* (trabalho). É certo que Féral já havia nos lembrado que a dramaturgia é um (2009) “conceito ligado à palavra [que] evoca um trabalho de execução das ações”, sejam elas representativas ou performativas. Benhamou, entretanto, acrescenta a produção de imaginário, de que trataremos mais logo, a esta definição operativa (2012, p.34): “La mise en scène n'est pas qu'organisation et combinaison, elle est aussi production d'imaginaire”. E, junto a esta, a produção de sentido, ao afirmar que (idem, p.62) “la dramaturgie, c'est avant tout l'organisation dans la durée de ces temps forts du sens” das ações e dos materiais, que se relacionam entre si em um jogo cênico. A este respeito, a autora declara que (ibidem, p.43) “le questionnement du sens par le jeu et du jeu par le sens est la direction principale de notre travail”. Nesta perspectiva, texto e cena se articulam para a produção de sentido. Conforme Benhamou especifica, (op.cit, p.43) “il s'est agi pour nous d'explorer le texte avec la scène, et la scène avec le texte. C'est la scène qui interroge le texte, c'est le texte qui pousse la scène à inventer”. A escrita de palco, Benhamou aduz, opera neste (op.cit, p.43) “double mouvement qui anime le théâtre”, de caráter lítero-cênico.

Por outro lado, a autora sublinha que a dramaturgia não se trata de um trabalho limitado ao texto literário, podendo ser construído através de outros materiais cênicos, como os corpos dos atores, a relação destes com o público, o espaço, luz, som, imagens, objetos e destacadamente o tempo. Uma vez que, para a autora (op.cit, p.62), “le théâtre est un art du temps”, que age sobre e evidencia estes materiais apresentados em cena. Os quais produzem uma dinâmica organizada ou proposta de ações, fazendo-os (op.cit) “se trouvent elles-mêmes déplacées par le jeu, par la mise en scène qui en quelque sorte les réinterprètent dans leur langage”. A autora sustenta que a dramaturgia de palco, ao invés de interpretar, opera pelo deslocamento destes materiais cênicos, inclusivamente o texto literário. Desta forma, as palavras, antes de serem enunciados de significados acabados, devem ser entendidas como materiais significantes, a comporem uma narratividade a partir de um jogo intuitivo entre si. Na mesma medida, a escrita de palco deve resultar de (op.cit, p.76) “une collaboration artistique entre un(e) metteur(e) en scène et un(e)

dramaturge [que] se développe plutôt à partir d'*intuitions* dramaturgiques qu'au moyen d'*hypothèses*” preconcebidas da obra. A autora reforça, acerca da função do dramaturgo de palco neste jogo, que (op.cit, p.85) “toute intuition prégnante exige impérieusement une nouvelle confrontation à l'auteur (...) car le plus souvent, dans cette nouvelle plongée, le texte déplace et transforme à nouveau l'idée qu'il a fait naître”.

Neste sentido, Benhamou define a ficção como um gesto não de negação, mas de transfiguração do real; com fins estéticos e narrativos. Para a autora, é obsoleta (op.cit, p.25) “l'opposition (...) traditionnelle, du réel (du côté du monde) et de l'imaginaire (du côté du théâtre)”. Interessa-lhe (op.cit, p.25-26) “à l'inverse, (...) contrer par la réalité scénique les modalités de l'expérience contemporaine, supposée déréalisante”. A autora sustenta que, em vez de representar o real, (op.cit, p.26) “tout art adossé à la fiction - ne trouve au fond sa nécessité que dans [la] difficulté à rencontrer le réel, voire d'une propension à l'éviter”. E assevera que (op.cit, p.26-27) “produire de la fiction (...) c'est supposer que l'expérience directe du réel est insuffisante, et chercher à la compléter par des formations imaginaires qui lui donnent sons sens; c'est tenter d'intervenir à l'endroit de cet écart - ou de cette perte - du réel”. Desta maneira, a ficção é, antes que expressão, uma necessidade humana incontornável face aquilo que lhe falta. A autora se refere, a propósito do que nomeia como (op.cit, p.99) “le besoin de fiction”, como uma necessidade (op.cit, 101) “de la figuration mentale de nos expériences”, testemunhais e intransferíveis; as quais se projetam como escrita. Benhamou ainda acrescenta que (op.cit, p.40) “la nécessité la plus profonde de l'écriture” é aquela (op.cit, p.40) “qui fait qu'elle seule a pu répondre à l'expérience de la réalité”.

Nesta lógica de transfiguração da realidade, a escrita de palco será sempre ficção e escrita, por que produtora de significado. Benhamou assinala, por um lado, que, em que pese trabalhar com materiais reais, (op.cit, p.40) “Il ne s'agit donc jamais pour nous de nous débarrasser de la fiction, ni de la déclarer hors de propos pour la scène, mais au contraire d'y ajouter foi pour approcher au plus près la pulsion de l'écriture”. Por outro lado, a autora sustenta que o teatro (op.cit, p.31) “reste lié à l'acte de lecture: en ce qu'il implique de la part du spectateur, pour que le monde fictif ait une cohérence (c'est-à-dire pour la représentation ait une intelligibilité et l'expérience du théâtre un sens)”. Para a autora, o que torna a dramaturgia de palco ficção não é seu caráter ilusório, mas de escrita, e, por conseguinte, de leitura. A autora ressalta que (op. cit, p.31) “l'acte de lecture n'a besoin d'aucune image, d'aucun dispositif illusionniste pour créer - quando il opère - des

effets de fiction extrêmement forts et persistants, peut-être parce que ceux-ci sont moins liés à l'*identification* (...) qu'à la *projection*" do leitor, que, neste caso, é o espectador teatral.

Ler, entendido não como um ato de decodificação, mas de imaginação, não se trata de uma operação de identificação do espectador com um enunciado específico da dramaturgia de palco. Ao contrário, é um processo de atribuir significado àquilo que cuja falta será reconhecida no jogo entre os enunciados cênicos; a ser, por sua vez, fabulado pelo espectador. Este último se projeta na "*incomplétude de l'oeuvre*", como designa Benhamou, no sentido de ocupar os hiatos e vazios da dinâmica entre estes enunciados. Dentre os quais, (op.cit, p.112) "cette hésitation entre la parole et le silence", a que se refere a autora. Para Benhamou, a dramaturgia de palco opera em um circuito no qual o teatro produz imagem, a imagem produz leitura e a leitura produz ficção. Segundo a autora, (op.cit, p.34) "on pourrait considérer la scène comme le lieu où le 'délire' inhérent à l'acte de lecture s'assume et va jusqu'au bout". A dramaturgia de palco decorre, portanto, da leitura, organização e tensão dos materiais cênicos, sob a chave do "delírio" do espectador. Isto é, da produção de novos lirismos, fora da experiência subjetiva anterior do espectador, a (op.cit, p.34) "voire le monde qu'il bâtit entre sa réalité et l'oeuvre". Benhamou entende que (op.cit, p.34) "le spectateur entre en contact avec le monde de l'oeuvre à travers la mise en scène"; afirmando que (op.cit, p.35) "pour qu'il puisse lui aussi développer sa relation imaginaire au texte, ainsi qu'à l'univers des acteurs, et du metteurs en scène, il importe que les 'clôtures' qu'ils ont opérées n'aboutissent pas à un sens fermé, assertif, discursif".

A autora acrescenta que (op.cit, p.39) "le théâtre peut faire fiction: non pas en nous faisant croire à une histoire, mais en nous appelant à nous y impliquer et à en faire usage au profit de nos propres configurations et reconfigurations imaginaires". E propõe (op.cit, p.40) "que la fiction ne soit pas la production d'une illusion, mais une énergie mentale par laquelle nous négocions le rapport à la réalité". Ao considerar o (op.cit, p.43) "enjeu de pensée (...) assigné au théâtre", Benhamou aduz que o teatro é escrita também por ser uma arte do pensamento; reconhecendo, ainda, que o pensamento produz sentido para além da percepção, fenomenológica ou sensorial, da cena. Segundo a autora, (op.cit, p.100) "la littérature [c'est le] réceptacle par excellence des alternatives au réel". Nesta compreensão, o pensamento dá forma à escrita e a escrita convoca a pensamento; dispositivo presente na dramaturgia de palco. A exemplo do pensamento, entendido como

um processo de construção, e não de consolidação intelectual; Benhamou admite que (op.cit, p.76) “la dramaturgie à une certaine humilité - de la représenter comme une proposition en attente et non comme un savoir, et surtout de faire du travail scénique une réalité à laquelle doit se soumettre la réflexion, et non l'inverse”.

O conceito de dramaturgia de palco exprime, portanto, uma nova apreciação sobre a relação entre o teatro e o real, ao retomar o conceito de ficção, como conciliador do impasse entre o texto dramático, considerado como um material representativo, e a cena, entendida como um fenômeno performativo. Impasse anteriormente aventado, como dissemos, seja através do conceito de teatralidade de Fèral ou no teatro pós-dramático de Lehmann. Nos termos de Banhamou, nenhuma manifestação artística, mesmo a performance, pode ser confundida com o real, ainda que se sirva dele, para reapresentá-lo sob o prisma estético. Por outro lado, mesmo as formas ficcionais que se apresentam como as mais afastadas do real, pertencentes, supostamente, ao domínio exclusivo da linguagem e da imaginação, relacionam-se com o real como dramaturgia. Sendo a dramaturgia um trabalho de ações, esta apresenta, por um lado, uma materialidade real, ao mesmo tempo que a desloca e reorganiza; a se auto ficcionar por abrir espaço ao real transfigurado.

1.7 JOSEPH DANAN E O GESTO DRAMATÚRGICO ENTRE O TEATRO E A PERFORMANCE

Joseph Danan, ex-colega de Sarrazac e de Benhamou, no departamento de estudos teatrais criado por Dort, contribui para o debate sobre as relações contemporâneas entre texto e cena. Por um lado, o autor entende que o teatro, como a ficção para Benhamou, é um lugar (2018, p.18) “pas de transfusion (...) mais [d'] une transmutation” dos materiais cênicos. De outra parte, o autor não se posiciona a favor da inviabilização do texto dramático, tampouco do aplainamento da relação entre as duas partes como um dispositivo dramatúrgico expandido. Interessa a Danan, sobretudo, como ele menciona, (2013, p.8) “*un champ 'entre'*, que designe Hans-Thies Lehmann”, produzido entre estas categorias. Sejam elas, como dissemos, a do texto e da cena, mas também aquelas que se colocam em causa a partir destas duas primeiras; como o teatro e a performance, a representação e o Real. Para Danan, a experiência cênica se distingue pela decalagem

entre estas categorias e pelos hiatos ou zonas obscuras de entendimento que são abertas por estas relações.

Antes, porém, de tratar deste entrelugar, o autor retoma a história recente do texto dramático e do teatro, afirmando que (2018, p.27) “l'invention de la mise en scène moderne [a été] une révolution einsteinienne caractérisée par le jeu de tous les éléments de la représentation (...), émancipée [] les uns avec les autres. Le texte n'y est plus qu'un de ces éléments, un matériau parmi d'autres”. No entanto, o autor reconhece que se o texto falta a qualquer que seja o modo de encenação, o teatro se ressent. Em suas palavras, (idem, p.76): “lorsque le texte fait vraiment défaut, c'est-à-dire lorsqu'il est laminé et nié dans sa dimension qui relève malgré tout de la littérature, (...) c'est un élément majeur qui manque à (ou qui dissonne dans) la polyphonie du théâtre”. Para Danan, boa parte do teatro contemporâneo é marcada pela tensão entre cena e texto, mas não pela anulação deste último. Citando Jean-Louis Perrier, Danan coloca a questão (ibidem, p.76): “Pourquoi avez-vous besoin d'un texte?”. Para, então, responder (op.cit, p.76): “Pour aller contre le texte”; a exemplo do Dramaturgo Intempestivo, de Carles Batlle, de que trataremos mais logo.

Por outro lado, no que concerne às relações entre o texto dramático e a performance, o autor entende que, em um primeiro momento, durante o Século XX, estes campos correram paralelamente; reconhecendo, em seguida, que o teatro contemporâneo encontrou formas de os conciliar. Desta maneira, o texto literário passara a decorrer da experiência performativa e vice-versa. Deste duplo movimento, decorre, atualmente, uma literatura teatral e uma escrita cênica que se escrevem por meio de uma (2013, p.36) “succession des performances au sein d'un vaste théâtre de la performance”, na expressão de Danan. O autor cita o estudo de Christian Biet e Pierre Frantz para ilustrar esta abordagem (apud, 2005, p.570; idem, p.7):

Le texte, jusqu'aux années 1960, c'était l'objet sacré et originel que la représentation devait 'servir': il est devenu un matériau parmi d'autres, l'occasion d'une performance scénique [...]. Parfois même il a disparu. Au lieu d'être en amont de la représentation, le texte peut maintenant surgir en aval - il est ce que le spectacle constitue ou a constitué.

Danan reconhece nas “peças faladas” de Peter Handke, como “Insulto ao Público”, de 1966, um relevante marco histórico da penetração do caráter performativo na literatura dramática; (ibidem, p.10-11) “réclamant la liberté totale pour l'acte littéraire au nom de la recherche formelle⁷”. Ao citar excertos desta peça, em que os atores se dirigem ao público, comentando (op.cit, p.12): “ces planches ne figurent pas le monde. Elles font partie du monde. Ces planches sont là tout simplement pour nos porter”; ou ainda, (op.cit, p.13) “le temps que vous vivez n'imite pas un autre temps”; Danan entende que este texto literário não representa nada e existe por si mesmo, como uma materialidade real. A qual se volta, em suas palavras, contra (op.cit, p.12) “le point essentiel, la *mimesis*”. Segundo Danan, a literatura dramática de caráter performativo (op.cit, p.18-19) “n'a rien à voir avec le réalisme d'une quelconque représentation ni avec la *mimesis*”. Acrescentando que (op.cit, p.23) “l'axe majeur” deste tipo de literatura é (op.cit) “l'accomplissement d'une action réelle, sans *mimesis*”.

O texto de “Ultraje ao Público” suspenderia a mediação ficcional, em favor do ato teatral, entendido como uma relação imediata entre o ator e público. Nesta relação, o ator se apresenta como artista, isto é, cocriador da obra, e, de forma épica, relativiza sua identificação com um personagem. Como Danan observa (op.cit, p.74): “Le remplacement du personnage par l'acteur, comme dans *Outrage au public*, est un symptôme irréductible, observable dans de nombreuses pièces, de ce qui est en train de changer, qui concerne la nature des actions accomplies sur la scène”. Conforme a própria peça de Handke, citada por Danan, ao apresentar a si mesma, ela não tem (op.cit, p.13) “d'autre monde que celui que vous, spectateurs, et nous, acteurs, partageons, dans la coprésence d'une représentation qui pourrait bien désormais ne plus mériter ce nom. Car (...) ils ne 'représentent' rien”. Gera-se, assim, ademais, uma ambivalência entre ator e personagem na peça.

7 Poderíamos retroceder ainda mais, e encontrar parte das características performativas elencadas por Danan em peças de Antonin Artaud, como “Pour en Finir avec le Jugement de Dieu”, de 1948. Em que pese, entretanto, considerarmos que este exemplo integra um tempo histórico anterior àquele que categorizou a performance; a partir da década de 1960. De resto, Danan vê a literatura, desta e de outras literaturas performativas; como um ato. Termo que, como veremos, o autor ampliará para o de gesto. Cotejando seu argumento com o ensaio (2013, p.26) “De la littérature considérée comme une tauromachie”, de 1973, no qual Michel Leiris, propõe (Apud, p.14; idem, p.26) “faire un livre qui soit un acte”.

Para Danan, autores como Handke, Peter Weiss e Antoine Vitez inauguram um *momentum* dramaturgicamente no qual (op.cit, p.16) “s'en prennent non au texte (il occupe une place importante, et même centrale, dans les (...) oeuvres) mais au texte dramatique”. O pesquisador francês entende que o pioneirismo destes dramaturgos ocorre seja (op.cit, p.17) “en mettant en avant la performativité de la parole et son action sur le public”; ou ainda por colocarem “la performance au service du récit théâtral”. Em ambos os casos, a dramaturgia literária se torna, sobretudo, performativa. Ainda que Danan reconheça que o texto literário se integre à cena contemporânea (2018) “selon un mouvement qui tend à s'accentuer, des textes non dramatiques”. Se, por um lado, Danan afirma: (2013, p.68) “Je suis rétif, décidément, à parler de ‘pièce de théâtre’. Elle désigne un genre trop encombré de fable, de personnages, en un mot, de *mimesis*”; por outro lado, o autor observa que (idem, p.20) “la performance, si elle tourne le dos à la fable et à la fiction, n'annule ni la métaphore ni le symbole”.

De outra parte, esta literatura performativa, destacada por Danan, apresenta aspectos épicos. Os quais, neste caso, põem em causa a premissa de que (op.cit, p.16) “la voix du narrateur doit être nécessairement attribuée à quelqu'un' et qu'il n'a de cesse qu'il n'ait trouvé ‘une identiciation [...] à cette voix’”. Ao invés disso, esta voz narrativa tem identidade indefinida. A literatura performativa não expressa seu dramaturgo, tampouco narrador ou personagem. Para Danan, ela expressa (2018, p.49) “une voix d'au-dessus du théâtre”. A literatura performativa deve, antes, ser tomada como uma textualidade autônoma e em relação com um Outro. A palavra pode se separar do enunciado e atuar como material em cena. Desta forma, o autor sinaliza que esta literatura pode produzir (idem, p.48) “une hyperprésence du texte, (...), en déconnectant la parole émise de sa source, (...) détaché de celui qui l'a écrit”. Ao mesmo tempo, esta hiperpresença do texto literário pode fazer com que ele transborde da cena. Como Danan reconhece, (ibidem, p.49) “cette hyperprésence [designa] son origine comme un ailleurs de la scène”.

Danan avança a hipótese de o texto literário (op.cit, p.14) “*devenir-parole*” na cena. O texto literário, neste caso, é uma voz que em cena se torna fala ou escrita. O autor observa, quanto a isso, que (op.cit, p.56) “‘faire entendre un texte’, c'est l'inscrire dans le corps qui le transformeront en parole. C'est jouer avec”. Em que pese reconhecer a autonomia do texto performativo, o autor sinaliza a autoria desta fala que nele se inscreve, ao afirmar que (op.cit, p.48) “cette parole (...) n'est pas ordinaire, elle relève d'une écriture, elle est celle, rythmée, singulière, écrite par un écrivain et, qui plus est, signée par lui (...),

une émanation de son nom et de son être”. Para Danan, o texto literário é, em suma, o testemunho de uma presença que atravessa e se atualiza no ato teatral. Conforme o autor assevera, (op.cit, p.76) “le texte au théâtre existe dans une oscillation entre présence et absence; entre présence matérielle et ‘effets de présence’, voire hyperprésence”. Acrescentando que o texto literário (op.cit, p.76-77) “témoigne d'une absence inhérente à l'acte théâtral, celle-là même qu'*appelle* la scène, afin que le texte la traverse et se fasse parole, l'habite charnellement ou la hante comme un spectre. C'est le risque obligé du théâtre que de se confronter à cette absence”.

Feita esta retrospectiva, Danan avança, sob novos prismas, com o debate sobre o teatro, e mais especialmente a literatura teatral, e a performance. Ao se referir (2013, p.34) “à des théâtres non mimétiques, des théâtres du ‘présenter’”, inaugurados, segundo entende, na década de 1960, e atualizados contemporaneamente; o autor cogita um teatro não mimético, porém, ainda assim, estético. Em uma abordagem semelhante à de Benhamou, o autor afirma que a ficção, neste caso, teatral, não se confunde com a representação; sendo, antes, um gesto de apresentação dos materiais. Os quais se transfiguram através dos modos de relação que estabelecem entre si. O autor referenda esta ideia, citando uma declaração de Olivier Caïra sobre o assunto: (apud, 2011, p., 30-31; op.cit, p.59-60) “Trancher le lien entre fiction et représentation, c'est s'affranchir d'une vision purement mimétique de la création, et admettre que l'homme peut *présenter* – et non *re-présenter* – des êtres et des relations entre ces êtres”. Entretanto, Danan observa que (op.cit, p.34) “Il est néanmoins possible, sans annuler la tension entre présentation et représentation, de se situer au plus près du premier pôle, d'un théâtre du présenter, du présent, de la présence”.

O paradoxo desta última assertiva em relação à anterior é aparente. Danan considera (op.cit, p.34) “un autre mode de représentation (à laquelle il serait impossible d'échapper totalement)”; no qual um material apresentado em cena se torna um material estetizado quando ele passa a representar, no mínimo, a si mesmo. Compreensão esta que se aproxima daquela do “duplo” de Antonin Artaud, citado por Danan, que propunha abolir (apud, 1964, p.112; op.cit, p.31) “la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène”, em busca (apud, 1964, p.115; op.cit, p.32) “des essais de mise en scène directe”, sem um texto escrito prévio. Neste sentido, Danan especula (op.cit, p.32) “si la performance [serait] (...) le double du théâtre rêvé par Artaud”. Danan, por outro lado,

entende que o teatro contemporâneo que investiga é um modo de (op.cit, p.78) “représentation paradoxale, comme si celle-ci se faisait ‘en direct’ sous nos yeux”.

Para o autor, a relação entre teatro, ou dramaturgia cênica ou literária, e a performance contemporâneas estabelece um paradoxo entre estas linguagens. No limite, este paradoxo é falso. Por um lado, Danan reconhece que (op.cit, p.77) “il y a aujourd'hui une recherche de la performativité entreprise aus racines mêmes de l'écriture, qui peut tisser sa trame d'un croisement avec les arts immédiatement performatifs”. Por outro lado, o autor considera (op.cit, p.77): “Mais n'est-ce pas le paradoxe vivant de l'écriture dramatique qu'elle puisse aussi le faire avec ses moyens propres ou, pour mieux dire, traditionnels, le jeu du dialogue et des actions scéniques, la mise en mouvement que celui-ci et celles-là impriment à scène?”. Danan sinaliza que (op. cit, p.67) “la règle qui arrive” ao teatro contemporâneo (op.cit, p.67) “est celui du créateur scénique, et il n'a que faire d'une oeuvre dramatique préexistante”. Em síntese, se podemos dizer que o texto literário é uma espécie de sublimação de mundo, Danan considera um dispositivo cênico que, por sua vez, sublima o texto literário.

No que se refere, entretanto, ao texto literário, Danan o entende não como uma escrita a serviço de sua tradução em cena; mas como um material em relação com a escrita cênica. Segundo o autor, (2018, p.32-33) “il faut bien parler ici d'*écriture*, de ce qui fonde la valeur d'un texte produit (...) par un écrivain à sa table, prît-il appui sur ce que lui renvoie le plateau, par opposition à un pur montage ou à ce qui ne sera que la transcription plus ou moins habile, (...), d'une parole”. Danan observa, contudo, que o texto literário pode existir por si mesmo, ao mesmo tempo em que ele é regulado pela cena. Para o autor, (idem, p.36) “le texte existe aussi en tant que texte, au sens traditionnel du terme, texte autonome né d'une invention et d'une régulation permanente par la scène”. E conclui, neste sentido, que (ibidem, p.33) “il y a aussi texte et texte”. Por outro lado, Danan se refere ao (op.cit, p.33) “texte du spectacle”. Afirmando que este último (op.cit, p.35) “peut s'entendre de deux manières. C'est le texte fait de verb qui se dépose dans le livre une fois le spectacle réalisé”. Ou ainda como (op.cit, p.35) “une conception plus large du texte, incluant le spectacle, puisqu'une même trame (*textus*) ‘nou[e] très serré (...) le travail de l'écriture du texte avec le travail de la mise en scène”.

Ademais, Danan enxerga um duplo movimento na relação entre teatro e performance, assim como entre a autoria e a teatralidade de sua dramaturgia. A exemplo do dramaturgo de palco de Benhamou, e assim como o escritor de palco de Bruno Tackels

e o dramaturgo intempestivo de Carles Batlle, segundo veremos a seguir; também para Danan as recentes dramaturgias literárias (2013, p.80) “ne sauraient se produire en dehors d'une prise en compte de l'état actuel de la scène”. Também Danan considera as (idem, p.p.80) “nouvelles pratiques, qui n'isolent plus l'auteur dramatique dans le secret de sa chambre”; e observa (ibidem, p.80) “un retour de l'écrivain au plus près du plateau que tout nous pousse aujourd'hui, afin que ne soient plus séparées sa pratique et celle du créateur scénique”. Em suas palavras, (op.cit, p.68):

celui ou celle qui veut continuer à se positionner como auteur dramatique est soumis(e), quant à sa pratique propre, au même champ de forces que le metteur en scène quant à la sienne. Si l'art de la mise en scène est entré dans un rapport de perméabilité avec la pratique de la performance, il en est de même pour celui de l'auteur dramatique, et l'“état d'esprit performatif” doit aussi l'animer, sous peine de mort. Tout l'enjeu réside dans la difficile conciliation de cet état d'esprit avec ce qui demeure d'exigence dramaturgique dès lors que l'on se donne pour tâche de composer une oeuvre dramatique.

Por esta razão, Danan diverge do conceito de Teatro Performativo de Fèral, que, *grosso modo*, reflete o conceito de Teatro Pós-Dramático de Lehmann. Contrariamente a estas duas últimas abordagens, para Danan, teatro e performance são linguagens que não se confundem, mas, sim, separam-se entre si. O autor entende, acerca das dramaturgias contemporâneas, que é (op.cit, p.58) “impossible (...) de les ranger sous une étiquette qui n'aurait en définitive pas plus de validité que celle de 'postdramatique', par rapport à laquelle j'ai déjà mes réserves: 'théâtre performatif', comme l'usage s'est un peu imposé”, diz. O autor emenda, a este respeito, que, na cena contemporânea, (op.cit, p.27) “la performance est à la fois endogène au théâtre et exogène”. Na mesma medida em que também considera a hipótese de que (op.cit, p.50) “le texte dramatique ne pouvait plus exister que comme matériau exogène au théâtre”.

Destas duas últimas assertivas, podemos extrair que, para Danan, de uma parte, a performance é antes um material externo, o qual o teatro pode incorporar e assimilar, diferenciando-se dele. Bem como, de outra parte, a literatura teatral, mesmo de caráter performativo, pode ser concebida fora do teatro. Entendimento que abre espaço, portanto, para o exercício de uma dupla autoria, em que cena e texto se afetam mutuamente, ao mesmo tempo em que se distinguem entre si, como dispositivos autônomos. Por um lado,

o material performativo se integrará à dramaturgia cênica, como um (2018, p.29) “texte-matériau”, que, segundo Danan (idem, p.29) “peut avoir une double nature, selon qu'il est matériau de départ (pouvant se dissoudre dans la représentation) ou matériau d'arrivée, présent dans la représentation”. De outra parte, a materialidade performativa será compreendida como um meio de escrita, afetado, por sua vez, por materiais literários. O autor esclarece este funcionamento do dispositivo teatral nos seguintes termos (2013, p.80-81):

Peut-être cela finira-t-il par estomper voire par rendre caduque la distinction entre pièce de théâtre et texte-matériau ce dernier se trouvant dès lors inscrit dans un dispositif, une polyphonie scénique qui le dramatise, inventant de nouvelles formes de dramaticité dont le texte ne serait plus le seul détenteur. Mais peut-être sa souviendra-t-on aussi de l'apport spécifique, y compris dans ce contexte, d'une écriture dramatique en prise sur (ou aux prises avec) lui, de son potentiel en termes d'énergie, de tension, de levier pour l'imaginaire.

É através deste princípio de dramaticidade que o autor também firma sua divergência com Lehmann, quanto à supressão do drama no teatro contemporâneo. Danan defende a dramaticidade como uma propriedade que pode operar fora do modelo dramático. O autor afirma que o adjetivo (idem, p.29) “‘postdramatique’, devenu depuis plus d'une décennie une étiquette trop commode masquant le fait qu'il pourrait s'agir, dans bien des cas, d'une dramaticité qui s'élabore et opère autrement”. Danan relaciona o termo dramaticidade com o conceito de (ibidem, p.37) “dynamique dramatisante” da cena, apresentado por Marie-Madeleine Mervant-Roux, em seu ensaio “Un dramatique post-théâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée come forme moderne de l'action”, de 2004. Esta autora, citada por Danan, compreende que (apud, p.48; op.cit, p.37) “même si un spectacle n'est pas ‘dramatique’, même s'il n'a fait l'objet d'aucune construction dramaturgique consciente ou inconsciente de la part des créateurs, les spectateurs le dramatiseront”.

Danan, porém, não limita ao espectador a operação de atribuir dramaticidade à obra, estendendo-a, também, aos seus criadores. Em sua pesquisa sobre (op.cit, p.79) “nouvelles formes de dramaticité”, o autor considera aquela distinguida como (op.cit, p.79) “un geste de metteur en scène autant que d'auteur”. Danan cita Thomas Ostermeier para exemplificar este princípio da dramaticidade. O qual pode, inclusivamente,

reconstituir o modelo dramático, sob novos modos. Ostermeier, escritor de palco alemão, reconsidera o caráter fragmentário e de desconstrução do conceito de pós-dramático, em favor de uma aproximação, através do teatro, da grande narrativa; porém lida através da experiência testemunhal de seus recriadores. A partir do que entende como (apud, 2012, p.17; op.cit, p.64) “le postdramatique, cette esthétique éclatée, fragmentée”; Ostermeier declara, em contrapartida (apud, 2012, p.17; op.cit, p.65): “Il me semble possible d'opérer une sorte de restauration de la représentation: réinvestir les récits, les caractères, les personnages et héros auxquels on peut s'identifier”.

1.8 BRUNO TACKELS E A ESCRITA DE PALCO

Com o ensaio “Les Écritures de Plateau”, de 2015, Bruno Tackels revisita e complementa a ideia de dramaturgia de palco de Benhamou, ao apresentar o conceito de escrita de palco. A exemplo do que fizera esta autora, relativamente à edição de 2007; Tackels assume que seu livro possa ser lido, de uma parte, como uma resposta às polêmicas motivadas pelo Festival de Avignon de 2005, em torno do que seria teatro ou *performance art*, e que consolidaria, quer na cena europeia e alhures, uma nova geração de encenadores, criadores, dramaturgos ou escritores⁸. Os quais entenderemos, em nosso estudo, como autores. Tackels, entretanto, afirma, nesta obra, que sua maior motivação é que ela responda, ajustando-o, ao “Teatro Pós-Dramático” de Lehmann; ao retomar o conceito de escrita e o reinserir na construção da linguagem cénica. O pesquisador francês sustenta (2015, p. 96): “En parlant d'écriture de plateau, on garde l'essentiel de ce qui tente s'énoncer dans la formule de Lehmann, et on gagne en plus un énoncé pleinement affirmatif: le théâtre est profondément une écriture de plateau, il l'a toujours été et le sera de plus en plus”. Tackels acrescenta que (idem, p. 95) “comme tous les artistes post-dramatiques envisagés par Lehmann”, o escritor de palco (ibidem, p. 95) “ne s'agit pas d'en finir catégoriquement le drama, mais de se déprendre de ce qu'il avait étouffé et

8 (2015) “L'écriture de plateau a toujours produit des polémiques. La querelle qu'on a vue surgir pendant l'édition 2005 du Festival d'Avignon est loin d'être récente”; afirma o autor neste livro. Tackels e George Banu organizaram o volume “Le Cas Avignon 2005”, no ano seguinte a esta edição de Festival, que servirá de base para o estudo, elaboração conceitual e posterior publicação do livro “Les Écritures de Plateau”.

empêché de dire, sans se priver de reprendre et de raviver des formes esthétiques anciennes”.

O autor sustenta que os escritores de palco são (op.cit, p. 47) “des artistes qui commençaient déjà à renverser l'hégémonie des metteurs en scène”, distinguindo estas duas funções criativas. A propósito da encenação, em seu sentido de uma operação que traduz uma literatura prévia para a cena, Tackels afirma que (op.cit, p. 88) “c'est l'accomplissement (...) d'un sens possible, que le metteur en scène va exécuter, en un nouveau geste d'écriture, produit cette fois dans l'espace de la scène. Le texte sort du livre pour se livrer aux forces et à l'ordre propre du plateau”. Se, por um lado, o autor reconhece (op.cit, p. 54) “que mettre en scène, c'est écrire, et non pas décorer, ni même designer un texte en trois dimensions”; de outra parte, Tackels entende que (op.cit, p. 106) “l'ère des metteurs en scène, marque dominante des événements emblématiques du XXe siècle, a profondément marginalisé le travail des écrivains de théâtre”. Em contraponto a este dado histórico, o autor afirma que (op.cit, p. 106) “le théâtre ne peut s'écrire abstraitement, hors des corps, des rythmes, des mouvements et des voix”. No que tange ao escritor de palco, em comparação com o entendimento convencional do encenador, Tackels assinala que (op.cit, p. 90) “la vraie différence tient dans le fait que le texte provient de la scène, et non du livre”.

O autor define a escrita de palco como (op.cit, p. 31) “une nouvelle écriture, à même le plateau”, de forma que (op.cit, p. 75) “les écrivains de plateau ont compris que leur écriture sort impérativement de la scène, et non d'ailleurs”. E aduz que (op.cit, p. 61) “ces 'écrivains de plateau' [] confient à l'espace scénique le soin d'écrire le spectacle”. Em sua avaliação, (op.cit, p. 55) “les artistes, de plus en plus, n'ont pas d'autre texte que celui qui se propose à eux et se développe à même le plateau, dans le tempo des processus et des répétitions”; destacando que os escritores de palco (op.cit, p. 55) “ne partent pas d'un livre/pièce/monument de culture, mais de leur propre livre/pièce/monument, qui passe par les corps des acteurs dans l'espace, essentiellement”. O autor acrescenta que (op.cit, p. 99) “les écrivains de plateau produisent un texte qui explose les canons dramaturgiques du texte théâtral, jusqu'à se passer du texte, parfois, mais dans tous les cas il s'agit d'un texte élaboré *pour la scène, et à partir de la scène*”. Esta escrita da cena é produzida a partir de uma matriz material, que transborda do caráter sógnico da escrita literária, conforme Tackels sustenta, citando uma declaração do encenador francês Claude Régy acerca do próprio trabalho (op.cit, p. 41): “C'est de l'écriture quand justement cela dépasse

l'écriture, quand il y a une masse de vie qui est démultiplié, et qui est beaucoup plus vaste que les signes qui restent impuissants sur leurs pages imprimées”.

Tackels ressalta que a escrita de palco (op.cit, p. 97) “s'énonce plutôt au travers de mots qu'elle produit elle-même, à même la fabrique de la scène”. Acrescentando que (op.cit, p. 55) “le texte n'est plus l'alpha et l'oméga de la création”. Tackels esclarece que (op.cit, p. 55) “c'est ce qui se cherche sur la scène qui pousse à inviter le texte pour qu'il y a trouve sa juste place, comme (...) une écriture de plateau, qui s'enrichit de toute la palette des formes d'expression de la scène”. O autor prevê, portanto, a possibilidade de modos de relação entre o texto literário e a cena, nos quais (op.cit, p. 89): “le travail théâtral d'après le texte n'est jamais posé contre ou sans le texte, mais bien plutôt comme son prolongement”. Tackels considera a presença do texto literário, situado porém, na (op.cit, p. 60) “réalité complexe de l'écriture dramatique, qui ne se décrète pas, mais s'extrait de la littérature, pour mieux la retrouver”.

O autor ilustra esta assertiva, citando uma declaração da escritora Hélène Cixous sobre o próprio teatro (op.cit, p. 59): “Je n'écrivais pas une pièce de théâtre, mais que je faisais sortir une pièce de théâtre d'un texte de fiction”. Tackels especula uma relação equilibrada em que o texto literário não condiciona a escrita de palco, tampouco esta última descarta o primeiro (op.cit, p. 69): “Le travail scénique aurait-il définitivement pris le pas sur le texte? Paradoxalement, il semblerait qu'il n'en soit toujours rien: pas morte la bête littéraire”; afirma Jean-Pierre Han, em citação sublinhada pelo autor. Han acrescenta, a propósito do lugar da literatura na cena (op. cit, p. 69): “Évacuée, son absence se fait cruellement sentir: c'est une absence parlante, sinon criante. Médiocre, elle vous racle les nerfs, vous fait rêver à un au-delà salvateur. Forte, elle occupe et finit par occulter toute la scène”.

Tackels defende que (op.cit, p. 117) “ceux qui écrivent du théâtre ne peuvent rester cloisonnés dans un seul arpent de leurs terres. L'isolement de l'écriture théâtrale commence à se montrer pour ce qu'il était: une pure anomalie, sans aucune relation avec les réalités de la littérature contemporaine”. E observa (op.cit, p. 60): “on comprend que l'écrivain de théâtre véritable n'existe pas tant que le plateau n'a pas certifié ce qu'il propose”. Sendo assim, Tackels assinala que as escritas de palco (op.cit, p. 55) “appelent les mots, parce qu'ils en ont besoin”. Tackels, observa, porém, que, por ser um espaço de escrita e não de simples acontecimento, (op.cit, p. 54) “le plateau donne à lire un sens qui restait couvert dans le texte”. Tackels reaproxima a hegemonia material e fenomenológica

do teatro pós-dramático da ideia de escrita cênica; ao afirmar que (op.cit, p. 90) “les mots s'inscrivent en une construction essentiellement mûrie dans l'espace et le temps du plateau, à partir de tout ce qui en fait la matière”.

A propósito desta relação entre texto e cena; Tackels, citando o escritor de palco Rodrigo García, ilustra que, na escrita cênica, cada palavra se liga a uma ação, uma imagem e uma matéria (op.cit, p. 57): “Je dis que chaque mot est lié à un corps en sueur ou sal par de la boue et du miel, à une voix distordue par la fatigue ou par la nervosité, à une flamme qui traverse la scène et qui s'approche menaçante du visage d'un homme immobile”. A escrita de palco difere do conceito de dramaturgia de palco, exposto por Benhamou, uma vez que, sendo escrita, ela não se limita a uma técnica ou uma tática de organização de materiais ou ações; comprometendo-se, também, com o processo de produção de pensamento. Tackels se refere ao teatro como espaço não somente do encontro e da experiência não literária do aqui e agora, de que fala Lehmann. Mas daquele dispositivo cênico que, não descartando estas premissas, produz leitura, e ainda mais, escrita.

Diferentemente do Teatro Pós-Dramático de Lehmann, que problematiza a fábula como um elemento dramático tradicional, Tackels afirma que (op.cit, p. 114) “le théâtre contemporain est progressivement en train de prendre ses distances par rapport à ce qu'il était convencu d'appeler 'le refus de la fable'. Il est à nouveau travaillé, altéré par les anciennes fables”. Tackels, em seu estudo, retoma a ideia de fábula, entendida como algo que se reconta a partir de uma história perdida e inexprimível. Para tanto, este mito é atualizado através da experiência coletiva do teatro. O autor compreende seu *corpus* de análise como um espaço de escrita; referindo-se, ainda, ao “O Contador de Histórias”, ensaio de Walter Benjamin, já aqui mencionado, a propósito da necessidade humana de narração, e suas possibilidades de transmissão na modernidade, e, por extensão, na contemporaneidade. Por ser espaço de escrita, o teatro deve produzir sentido, e por consequência, leitura e ficção. Por esta razão, Tackels argumenta (op.cit, p. 116):

Notre époque a beau avoir traversé toutes les déconstructions, tous les épuisements, toutes les mises en crise et tous le démontages possibles, elle ne peut en finir si simplement avec les histoires. Nous avons comme un besoin inné, intarissable, de ces histoires qu'on nous raconte. Sans aucun doute, il s'est passé cette 'chose', indicible, irreprésentable, hors de toute histoire, cette chose qui a fait notre histoire, et qui continue de la (dé)faire.

Se, de uma parte, Tackels afirma que (op.cit, p. 113) “l'on voit des écrivains, de plus en plus, redire qu'il faut des fables”; o autor também indaga (op.cit, p. 113): “mais comment 'fabuler'?”. Na medida em que, como Blanchot, o autor reconhece que (op.cit, p. 116) “autant l'histoire ne peut plus s'énoncer comme avant - le nom d' 'Auschwitz' en aura décidément invalidé toute possibilité d'énonciation”; Tackels entende que a escrita de palco se liga à (op.cit) “le besoin de nous retrouver, ensemble, autour de cette histoire-là, aussi violente soit-elle”. Desta maneira, Tackels endossa a ideia de “assembleia teatral”, de que fala Danan; como o espaço comum de escrita da obra ou narrativa cênica, cuja elaboração de significados, para utilizarmos um conceito de Sarrazac, “transborda” para o espectador. O qual se torna, por sua vez, um coescritor da obra. Tackels esclarece, neste sentido (op.cit, 62):

Les écrivains de plateau partagent cette conviction que le spectacle se s'achève que dans l'iminagination de tous ceux qui y assistent. Tous mettent en avant le rôle actif décisif des spectateurs. Le sens du spectacle n'est pas donné à l'avance, et ce sont eux, et eux seuls, les spectateurs, qui peuvent en traduire, et en dire la signification véritable, qui est par définition plurielle et multiple.

O autor sustenta que (op.cit, p. 63) “le dernier écrivain du plateau est bien le spectateur. Celui qui accomplit l'écriture, c'est le spectateur”. Todavia, o autor amplia a definição de espectador para a de leitor de palco, por este último ser capaz de produzir sentido narrativo e, por assim dizer, fabular. Este leitor está inserido em uma escrita de palco aberto, inconclusa, que o convoca. Diferentemente do espectador-observador da encenação como linguagem autônoma; na escrita de palco, Tackels descreve, (op.cit, p. 64): “tout n'est pas donné, c'est la grande différence, pour le lecteur du plateau. Ce dernier lui donne une partition à déchiffrer, compléter, habiter”. Desta maneira, diz, (op.cit, p. 63) “le lecteur de plateau invente en effet une nouvelle place: le dernier maillon de l'échelle de l'écriture. C'est lui qui opère le montage final et qui aura toujours le *final cut*”. O leitor de palco, como dissemos, torna-se, neste mesmo movimento, coautor da escrita cênica (op.cit, p. 65) “Le lecteur de plateau est bien ce relais qui reprend l'histoire à son compte, dans toute sa sècheresse apparente, et qui va en faire couler le sens, par la parole, démultiplié”, afirma Tackels.

Se Benhamou amplia o conceito de dramaturgia, Tackels, por sua vez, expande o conceito de texto, optando pelo que chama de sua “dessacralização”; ou deslocamento de função ou de atribuição de sua matriz *a priori* literária, para aquela do acontecimento cênico. Tackels entende que (op.cit, p. 61) “en sacralisant le texte, on arrête quelque chose de la vie des oeuvres. Le texte devrait être un point d'appui, et non pas un objectif à respecter de manière sacrée”. O autor francês propõe, através da experiência teatral coletiva, a dessacralização da tradição e do cânone literários. Ele não os intenciona destruir, mas os transpor para novas experiências estéticas, que os façam reaparecer sob novos modos e significações (op.cit, p. 92): “il faut trouver d'autres modalités de paroles pour dire ce qui nous arrive collectivement. En finir avec la 'galaxie Gutenberg' et la tyrannie du texte écrit sacralisé”. Em termos poéticos, continua Tackels, a dessacralização do texto literário se atualiza através do gesto com o qual os escritores de cena buscam responder à questão (op.cit, p. 25): “*Comment dire de paroles et des histoires aussi anciennes soient-elles, mais qui sonnent comme de pure inventions d'aujourd'hui?*”. Para Tackels, tais artistas (op.cit, p. 25): “répondent à cette question par un geste iconoclaste (...): ils n'ont pas peur, en effet, de tordre, détourner, piller, condenser, couper, réduire, cristalliser, démonter les textes du répertoire, en les mixant avec leur propre parole témoinante”.

Esta fala testemunhal sobre um repertório textual, a que se refere o autor, resulta em uma dramaturgia que, paradoxalmente, epiciza a experiência íntima do escritor de palco, situando sua escrita, ao mesmo tempo, nos campos da linguagem e da expressão; assunto de que trataremos no capítulo “Autoria e Escrita”. O escritor de palco submete a escrita ao filtro de seu próprio testemunho, uma vez que, para Tackels, (op.cit, p. 75): “toute poète affronte aujourd'hui cette question. Pour dire l'expérience du monde l'entoure”. Ou ainda (op.cit, p. 120): “Les écritures de plateau (...) apparaissent aujourd'hui comme une stratégie de survie pour les poètes en temps de détresse”. A partir deste caráter, simultaneamente, testemunhal e aberto à coautoria coletiva, Tackels propõe um novo arranjo entre texto e cena. Em sua abordagem, a escrita literária é potencialmente forte, por que é rara, despontando a partir da singularidade da experiência autoral (op.cit, p. 57): “L'écrit est puissant (...) par sa faiblesse même. Sa force de loi symbolique est d'autant plus forte qu'elle est rare”, diz.

1.9 CARLES BATLLE E O DRAMA INTEMPESTIVO

Os conceitos de dramaturgia e de escrita, apresentados respectivamente por Benhamou e Tackels, privilegiam a cena, como ambiente expandido destes princípios, pouco considerando sua linguagem ou suporte literários. Como colaboração aos estudos da Teoria do Drama, aqui aventados através de Szondi, Dort e Sarrazac, incluímos “El Drama Intempestivo – Hacia una Escritura Dramática”, de Carles Batlle. A publicação, de 2021, não se afasta dos aspectos anteriormente mencionados sobre a emancipação da cena e a expansão dos conceitos de dramaturgia e de escrita, destinando-se, porém, especialmente à elaboração literária destes últimos. Nesta obra prefaciada por José Sanchis Sinisterra e Davide Carnevali, dois nomes proeminentes dos estudos e da produção dramática contemporânea, em Espanha e Itália, respectivamente; Batlle difere de Lehmann, ao também recuperar a fábula no texto dramático, através da reconstrução deste conceito. A este propósito, o dramaturgo e professor catalão descreve, em seu estudo (2021, p.102):

Partiremos de la vieja oposición formulada por los formalistas rusos entre *fábula* y *trama*. Boris Tomachevski decía que la primera era el conjunto de los acontecimientos en ‘sus recíprocas relaciones internas’, ‘un conjunto de motivos en su sucesión cronológica y de causa a efecto’, mientras que la segunda era la distribución, ‘la estructuración literaria de los acontecimientos’.

A acrescentar (idem, p.102):

Entenderemos, pues, como Umberto Eco, que la *fábula* ‘es el esquema fundamental de la narración, (...) el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente’ y que la *trama*, por el contrario, es esta ‘historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie, con sus deslocaciones temporales’ (...) Por lo tanto, cuando usamos el término (...) *fábula*, estamos designando la unión coherente y ordenada de las acciones que constituyen la obra. Este ha sido tradicionalmente el trabajo del dramaturgo: unir y ordenar.

Desta maneira, a fábula é entendida pelo autor, menos do que uma forma fixada, como um manejo sobre um conjunto, ou um fluxo, de elementos e eventos narrativos, tradicionalmente estruturados pela trama, no modelo dramático, podendo, entretanto,

emancipar-se desta última. De outra parte, ao citar Davide Carnevali, Batlle aduz que a (ibidem, p.120) “trama puede presentar fragmentariamente una fábula, por medio de elipsis temporales y espaciales, y otras omisiones informativas compensando aquellas con las cuales el lector reconstruirá la historia”. Batlle ilustra esta compreensão, que expande o conceito de trama, como um mecanismo que, por seu turno, confere sentido aos acontecimentos, mesmo que difusos, da fábula; através de uma espécie de Alegoria da Caverna platônica ao contrário. Ao relatar sua experiência pessoal, na Gruta de Lascaux, na França, Batlle afirma, que, após divisar inúmeras pinturas rupestres de signos e figurações de animais em suas paredes, aparentemente desconectadas e justapostas umas às outras; no poço da caverna, justamente no seu espaço mais recôndito, há a única ilustração que articula um padrão repetitivo destes ícones, ou totens, dando-lhe um sentido narrativo. Ou, em suas palavras, conformando uma “cena”. É uma cena complexa, com múltiplos elementos gráficos, mas que pode ser destacada pelo ataque de um bisonte dilacerando com seus chifres as entranhas de um caçador.

Batlle se serve desta alegoria para argumentar que, na base da profusão de imagens contemporâneas, coabita a trama que as articula e produz pensamento sobre elas. A fábula, como neste episódio relatado, não mais se evidencia no centro da representação da realidade, mas sobrevive como resíduo ou sombra desta última. Segundo o autor, (op.cit, p.194) “en Lascaux, en el fondo du pozo se oculta una mostra de esta pulsión irrefrenable: un intento de representación de un *real* perturbador”. Baseando-se nesta alegoria, o autor sustenta que (op.cit, p.33) “la historia continúa en el fondo del pozo” da realidade. A contrapelo do Teatro Pós-Dramático; para Batlle, (op.cit, p.33) “a conculcación de la forma no tiene sentido si la fábula se ausenta en el punto de partida”, como referencial narrativo. Ainda que admita o desvio de sua origem, o autor assevera que o referencial da fábula, isto é, da concatenação de elementos narrativos; é (op.cit, p.33) “uno de los fundamentos de la dramaturgia intempestiva”, de cujo sentido de sua nomenclatura falaremos mais logo.

A enigmática representação do esraçalhamento do caçador pela caça tem ainda um caráter simbólico para a compreensão de Batlle sobre a dramaturgia contemporânea: a narrativa se esconderia na “catástrofe” das ideias, das imagens e da História, e não na aparência desordenada desta última. Neste sentido, o autor considera que o novo drama expande a dialética interpessoal que caracteriza o drama absoluto, prefigurado por Szondi. Para Batlle, citando Davide Carnevali, (2017, p.98; op.cit, p.119) “la relación

dialéctica no es solo la que se define entre forma y contenido, sino también la que se establece entre ‘la relación contenido-forma y la visión de realidad que esta expresa entre drama y construcción de la realidad’. O mito, como Batlle exemplificara, não se evidencia na realidade aparente, devendo antes ser escavado, recomposto como cena, para então se tomar consciência do real que o define. Operação narrativa somente possível ao se atravessar a catástrofe da objetividade que perfaz a realidade contemporânea e a recompor, através de seus restos. Batlle afirma que (op.cit, p.195) “en el pozo de Lascaux, (...) la concepción y la estructura históricas irrumpen precisamente para desenmascarar de manera cruda el inmovilismo de un sistema de valores que es fijo”. E conclui (op.cit, p.195): “en Lascaux, la historia – y su catástrofe - es lo que permite el acceso a lo *real*”. O dramaturgo intempestivo é, para Batlle, aquele que, como neste exemplo, opera o desmascaramento da realidade aparente, em favor de revelar o real que nela se oculta ou dela se ausenta.

Segundo o autor, no drama contemporâneo, (op.cit, p.98) “la Historia ya no puede ser la estructura a añorar (o a reivindicar), sino la estructura a desenmascarar”. Para Batlle, (op.cit, p.55) “la función de la dramaturgia contemporánea es organizar artefactos que desenmascaren la *normalidad* del mundo”. Mais ainda, (op.cit, p.31) “nuestro pecado”, diz, referindo-se aos dramaturgos de hoje, (op.cit, p.31) “se erige cada vez que nos negamos a revelar la mascarada esencial em que esta misma historia se ha convertido”. Por consequência, conjectura o autor: (op.cit, p.115) “¿Podemos los dramaturgos aún corregir/desenmascarar la historia desde la historia (en el nuevo drama)?”. Em seu vaticínio para o problema, diz Batlle, (op.cit, p.115) “talvez solo se trata de hacer compatibles el anhelo de relatar y de encontrar un sentido a la vida (por parte de autores e receptores), y la traducción formal de la dificultad de hacerlo”.

Dito em outras palavras, para Batlle (op.cit, p.111) “la lógica del drama ha entrado en crisis... ¿Como resolveremos esta cuestión en el drama intempestivo?”. Segundo o autor, a resposta consiste em (op.cit, p.111) “violentar la historia sin renunciar a ella”; visando (op.cit, p.111) “reposicionar la estructura [poético narrativa] en contra de la lógica y la cronología de la fábula (...) Pero sin perder nunca la perspectiva de que el proceso de recepción continuará partiendo de la añoranza y la búsqueda de una lógica histórica”. O autor esclarece que (op.cit, p.160) “el DC [drama contemporáneo] problematiza la historia”, expondo e sendo feito da crise mesma do drama absoluto szondiano; (op.cit, p.160) “pero eso no quiere decir que no nos explique una – o, mejor

dicho, que no esté jugando con – una historia unívoca o plural, restituible o no, espejismo o enigma, no importa”.

Sobre a crise da História e da história, no sentido da representação da primeira pela segunda, o autor sustenta que, no drama intempestivo, (op.cit, p.111) “es preciso hacer convivir este deseo tan humano de teatralizar la vida y de encontrarle un sentido – lo que unicamente responde a nuestra subjetividad – con la formalización de la dificultad de hacerlo”; dada a contemporaneidade de imagens saturadas e o caráter fragmentário da realidade. O autor argumenta que o problema da fábula, ou do mito, se tomarmos a definição aristotélica deste termo, é antes uma questão de perspectiva histórica. Para Batlle, (2021) “a História não pode ser negada⁹”, em seu sentido amplo e cultural, mas sim recontada, sob a premissa da experiência singular do narrador; neste caso, o dramaturgo, ou, ainda mais amplamente, o fenômeno dramaturgico, que envolve o espectador. Neste sentido, segundo Batlle, o novo drama se dirige para quem (2021, p.128) “los hechos le llegan desordenados”. De maneira que o (idem, p.128) “espectador escucha y observa discursos que viajan hacia lo íntimo, las perspectivas se multiplican a su alrededor, la narración convive con la representación, la conciencia de la progresión del clímax, las peripecias, los reconocimientos y, sobre todo, el desenlace...”. Para Batlle, (op.cit, p.128) “toda esta configuración (...) proporciona [al espectador], al final de la pieza, una conciencia particular del mundo”.

Por esta razão, diz o autor, (op.cit, p.126) “a mi entender, la trama, por más amorfa que quiera ser, siempre nace de una orientación autoral, más o menos camuflada (el ya citado receptor implícito) hacia una determinada *consciência*”. O autor se afasta, assim, da ideia de um teatro da afasia ou da simples arbitrariedade fenomenológica. A produzir o que Carnevali designa como uma “trama amorfa”; não apenas pela ausência de forma, como também pela ausência de sentido, restringindo-se à experiência do espectador. Em contrapartida, para Batlle, (op.cit, p.124) “el objetivo principal [del espectador] es reconstruir la historia”; afirmando, ainda, que (op.cit, p.125) “los procesos de recepción (...) trazan un recorrido a partir de las propias opciones y sin pistas claras, intentando comprender el sentido de aquello que les rodea”. Segundo Batlle, no drama

9 Conforme dito por Batlle em entrevista, em *live* referente ao lançamento do seu livro, no México. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MXH3MU4wD6M>. Tradução nossa.

intempestivo, (op.cit, p.118) “los espectadores tienen que deducir – deben reconstruir - los detalles y las inflexiones de la fábula (afectan a tempos y espacios diversos)”. Os espectadores reordenam a cadeia de acontecimentos históricos da fábula, e, desta forma, como Batlle acrescenta, (op.cit, p.118) “tienen que rescatarlos en la niebla de la alusión, de extraerlos desde la ausencia, de inferirlos en el sob reentendidos, siempre a partir de los datos que proporciona esta situación aparentemente interminable”. Como em uma poética de reconstituição, de que trataremos no Capítulo 4 da Parte I desta tese.

Batlle reconhece o aspecto fragmentário, aleatório, acidental e impessoal presentes na crise da narrativa pós-moderna, ligada à produção de uma multiplicidade de imagens que se afastam de um objeto narrativo inteiro e real. Todavia, o autor ressalta que (op.cit, p.33) “la pérdida de jerarquía del texto en el teatro, sobre todo a partir de las teorizaciones da la posdramaticidad, ha derivado a menudo en un convencimiento extraño: la ‘muerte del drama’ viene dada por el tránsito del texto teatral hacia una progresiva *materialidad*”. Uma materialidade, registra, (op.cit, p.33) “al servicio de un proyecto de escenificación, con otros lenguajes sin ningún tipo de jerarquía, y siempre con el objetivo de producir un acto performativo que debe ser *presente primario*”. Ou ainda, diz o autor, (op.cit, p.33) “un *ahora* y *aquí* que, abandonando el carácter de la representación, violenta las dimensiones ficcionales y matriciales de la obra dramática”. Contudo, ao se contrapor ao caráter não fabular do Teatro Pós-Dramático ou do Teatro Performativo, Batlle sublinha: (op.cit, p.33) “La desarticulación absoluta - o casi absoluta - de la historia es incuestionable cuando hablamos de *textos-material*, pero casi nunca lo es cuando hablamos de *obras de teatro*”.

Ao diferenciar a literatura dramática da cena, mesmo admitindo a correlação entre estes dois domínios, o autor defende (op.cit, p.36): “Más que renunciar a la famosa ‘emancipación de la representación’ (Dort) estamos definiendo a una textualidad abierta, *emancipada* también”. Em termos poéticos, Batlle considera esta textualidade aberta, que convoca a fabulação do espectador, como função distintiva do drama contemporâneo. O autor fundamenta este entendimento, ao citar Frédéric Sonntag, que, em sua crítica à forma dramática, diz: (op.cit, p.116) “Todo consiste en abrir más los imaginários que en ‘contar histórias’. (...) Se trata de ‘hacer parecer lo que no se puede ver, lo que nunca se ha visto. Fabricar espectros. Se trata de encontrar la parte de oscuridad para dar vida a las sombras”. Acerca desta fabricação de imaginário, Batlle afirma que (op.cit, p.128) “la gracia del drama *intempestivo* es, precisamente, esta: que el impulso de la restitución, la

reconstrucción de la historia no se suele definir de manera clara ni completa. El receptor debe proponer materiales para llenar los vacios y incongruências” da obra.

Por um lado, o autor considera que (op.cit, p.118) “la forma fija del drama absoluto ha desaparecido en su propuesta, y con ella la estrategia predeterminada que garantiza efectividad. Alterando la disposición clásica, el guionista [ou o dramaturgo, em *lato sensu*] arriesga, es evidente”. De maneira que o drama intempestivo, continua o autor, (op.cit, p.118) “se otorga el derecho de proporcionar nuevas miradas, puntos de vista incómodos, gritas en los tópicos (y en todo lo que es previsible), extensiones inéditas, consecuencias imprevistas, lecturas impensadas...”. O autor, citando José Sanchis Sinisterra, reconhece ainda que (apud 2007, p.19-20; op.cit, p.119): “la nueva dramaturgia renuncia a cualquier tipo de canon, es una escritura también indagatoria de su propia naturaleza, de sus propios códigos, de suas propias convenciones”. Por outro lado, cabe destacarmos, Batlle assevera que (op.cit, p.159) “la mayoría de recursos que he enunciado (...) tienen que ver con la supervivencia de la fábula: la creación de expectativas vinculadas a la historia, la oposición asociada al dilema o al conflicto dramático, los recursos vinculados a la identificación, etc”. O drama intempestivo não se trata, portanto, de reproduzir ou negar o cânone dramático; mas, antes, como o dissemos, de desviá-lo, em favor de novas conformações.

A noção de “in-tempestivo”, decupemo-la assim, adotada por Batlle, refere-se ao gesto de o dramaturgo responder, de modo íntimo, ao seu tempo; produzindo uma temporalidade “defasada”, segundo o autor, no sentido de não alinhada ao presente hegemônico. Esta definição se aproxima, em termos históricos, do conceito do contemporâneo agambeano, referido neste capítulo; também citado por Batlle (apud 2008; op.cit, p.29): “‘Lo contemporáneo es lo intempestivo’ – asegura Giorgio Agamben (...) citando una coincide setencia de Roland Barthes”. Para Agamben, citado por Batlle, (apud idem, p.8; op.cit, p.48) “pertenece verdaderamente a su tiempo, es realmente contemporáneo, aquel que no decide perfectamente con él ni si adapta a sus pretensiones”. Ao citar ainda Didi-Hubermann, como outra tradução possível da ideia de contemporâneo; Batlle reconhece no dramaturgo intempestivo este gesto de (apud, 2009, p.51; op.cit, p. 29) “*inquietar a su tiempo* por es simples hecho de mantener una relación inquieta tanto con su historia como con su presente”. Nas palavras do autor catalão; (op.cit, p.48) “es contemporáneo quien acepta su propio tiempo pero, a la vez, es capaz

de distanciarse de él”. Batlle acrescenta que (op.cit, p.50) “ser contemporáneo puede querer decir, en vez de *vivir un mismo tiempo, vivir más allá del propio tiempo*”.

O autor se refere, em seus termos, ao “compromisso” com o qual o dramaturgo contemporâneo engaja a si mesmo, como um testemunho singular, na produção de seu drama intempestivo. Para o autor, o dramaturgo intempestivo é contemporâneo, (op.cit, p.52) “y si es contemporáneo, se compromete” com a realidade, desafiando-a. O autor especula se (op.cit, p.32) “la única manera de ser individuos auténticamente contemporáneos es vivir no como se *estuviéramos en el mundo*, sino estando en él de verdad. Confrontandonos a su oscuridad”. Batlle sustenta que (op.cit, p.52) “el auténtico *artista* incide sobre el mundo con responsabilidad y desde una profunda perplejidad. Aquello que enaborda es el propósito de luchar contra la oscuridad (contra el *status quo*, contra todo lo que es aceptado sin duda o discusión)”. Isto é, o dramaturgo intempestivo responde a (op.cit, p.52) “los potentes focos de la cultura globalizada”, no dizer do autor, como seu contratempo singular. Batlle defende que, no drama intempestivo, o dramaturgo (op.cit, p.47) “hay que ‘dejarse afectar’” pela realidade (op.cit, p.47) “y ‘entrar en escena” (que no quiere decir ‘participar’, sino ‘tomar posición y violentar’ la validez de las coordenadas que nos vienen dadas)”. A dramaturgia intempestiva é, portanto, uma tomada de posição autoral contra a realidade hegemônica, a favor de seu reordenamento narrativo.

Desta forma, o dramaturgo intempestivo é contemporâneo por que busca revelar o real ausente desta realidade hegemônica aparente. Batlle define que (op.cit, p.31) “una actitud vital [es] *intempestiva* [a] luchar por poner las historias – el relato protector o dominador – en evidencia”. A exemplo do que afirma o dramaturgo francês Michel Vinaver, também citado por Batlle, (apud op.cit, p.194) “lo real es la tarea que la escritura se impone [...] no estamos del todo seguros que el real se pueda captar. Sin embargo no podemos dejar de intentarlo”. Batlle retoma Agamben, ao citá-lo: (apud 2008, p.13; op.cit, p.48) “Contemporáneo es quien percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le corresponde y no deja de interpretarlo”. Ou, novamente ao citar o filósofo italiano, para Batlle, (apud idem, p. 13; op.cit, p.52) “puede decirse contemporáneo solo aquel que no se deja cegar y que logra distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad”. O dramaturgo intempestivo responde à realidade hegemônica, entretanto, com novas perguntas. Conforme afirma Florian Borchmeyer, dramaturgo do encenador alemão Thomas Ostermeier, citado por Batlle: (apud 2014; op.cit, p.54) “Yo creo que el teatro

tiene que incitar preguntas, en los espectadores pero también en los propios creadores (...) no se trata de dar las respuestas, sino de incitar a pensar sobre uno mismo”. Para Batlle, (op.cit, p.55) “los autores no proporcionan certezas ni dan consignas (no callan las respuestas, simplemente no las conocen) y, sin embargo, articulan en sus creaciones una manera responsable de aproximarse a la presentación o representación de la realidad”.

A autoria, para Batlle, é, assim, um lugar de singularidade, que responde à realidade por meio de novas perguntas. Mesmo que estas se tratem de singularidades partilháveis na estratégia dramaturgical, a compreenderem do dramaturgo ao espectador, entendido, no limite, como cocriador da obra. Se por um lado, o autor reconhece que em modalidades contemporâneas de literatura dramática, aparentemente não testemunhais ou biográficas, como o são as escritas de vida, (op.cit, p.174) “el texto se organiza en múltiples voces, con materiales heterogéneos y en varios niveles de la realidad”; Batlle aduz que, mesmo nelas, (op.cit, p.174) “sin embargo, podemos hablar de *literaturización de la experiencia*” autoral, seja do dramaturgo, como do espectador. Por consequência, para Batlle, (op.cit, p.132) “el modelo de representación que propone cada una de las nuevas obras deviene heterodoxo, no homologado, *singular*”. O autor acrescenta que (op.cit, p.132) “a diferencia de los modelos de representación tradicionales, estos *modelos de representación singular*” dramaturgical (op.cit, p.132) “nacen siempre con la voluntad de generar interlocuciones originales entre el texto y la escena”.

Batlle reconhece a emancipação da literatura dramática em relação à cena. Todavia, o autor ressalta que (op.cit, p.163) “la composición textual define una autoria en primera instancia cuando se opta por la posibilidad de (...) trasladar, traducir o convertir la estructura de efectos del drama en otra estructura de efectos que tenga en cuenta la polifonia informacional del espectáculo”. O autor esclarece que (op.cit, p.156) “será trabajo del director que se haya propuesto escenificar una determinada obra decidir hasta qué punto el conjunto de estrategias [de una dramaturgia literária] (...) son requisitos o elementos a tener en cuenta para la *traducción escénica* de la obra”. Batlle ainda se refere à (op.cit, p.144) “coexistencia de dos tipos de textualidad en el camino empinado hacia el cambio del siglo: por un lado, la palabra”, de carácter performativo, (op.cit, p.144) “que no ‘es base de un texto’, sino una forma de ‘hacer y de estar’ en la escena”; por outro lado, la palabra que se estructura en una partitura textual para producir un nuevo tipo de drama”. Sobretudo, Batlle apresenta uma compreensão expandida do conceito de dramaturgia, a perpassar texto e cena como instâncias autônomas. Segundo o autor,

(op.cit, p.154): “la dramaturgia afecta tanto a la composición textual como al tránsito del texto a la escena”. Sendo, portanto, uma poética expandida.

Batlle também se refere à dramaturgia intempestiva como um gesto de retorno do mito. Ou, dito de outra maneira, o retorno do texto, com características históricas e de fabulação. Diz o autor (op.cit, p.144): “En mí opinión, lo que quizá resulta ‘interesado’ es mezclar la constatación del ‘retorno del texto’ y del regreso de una historia conformadora para poder (...) [comprender] la nueva dramaturgia textual”. Em suas palavras, o drama contemporâneo (op.cit, p.145) “desde los años noventa hasta hoy, ha buceado en la crisis de la historia, ha cuestionado su existencia (o su posibilidad de reconstrucción), ha hecho bandera de la sustracción”. Para Batlle, o novo drama opera não pela reafirmação do mito perdido historicamente, mas, pelo jogo entre, precisamente, a afirmação da perda do mito e o reconhecimento que o reconstitua sobre novos modos. Neste contexto, segundo Batlle, o drama contemporâneo (op.cit, p.145) “ha jugado con la inercia del receptor ante hábitos receptivos condicionados por la necesidad de restitución de la fábula”. O autor assevera que (op.cit, p.137) “nunca como en estos últimos años la literatura dramática ha estado tan viva no continente europeo”. E sentencia (op.cit, p.138): “Mirada con perspectiva, la teoría del teatro posdramático parece haber quedado defasada”.

Em defesa deste argumento, Batlle cita José Gabriel López Antuñano, que, em sua obra teórica “La Escena del Siglo XXI”, de 2016, afirmara: (apud, p.339; op.cit, p.146) “Coincido con Lehmann, [el teatro posdramático] propone un teatro que supone un punto de no retorno em relación con el teatro dramático. *Sin embargo, no creo que lo suplante. Convivirán ya que el teatro dramático disfruta textualmente de buena salud*”. Ademais, diz Antuñano, citado; (apud, p.339; op.cit, p.146) “la escena europea presenta un panorama pujante de directores que buscan *nuevos textos capaces de contar historias en el convencimiento de que siempre habrá espectadores que las demanden*”. Batlle também convoca, para este debate, o prefácio de José A. Sánchez à edição castelhana do “Teatro Pós-Dramático”, de Lehmann, cujo excerto assegura que (op.cit, p.145) “la autonomía del arte escénico con respecto al drama (...) no constituye en si misma una negación del texto, ni siquiera del drama”. Mas, sim, (apud 2013, p.18; op.cit, p.145-146) “el establecimiento de un campo de creación desde el que *resulta posible tanto la colaboración o el dialogo con la literatura (dramática o no), como la redefinición del concepto mismo del drama*”. Para Batlle, a história, ou o mito, é uma contingência

dramática que não é restituída, mas que se reinventa historicamente; a exemplo do que defende Sarrazac.

Conforme avança o mencionado pesquisador francês, referido por Batlle, (op.cit, p.139) “el ‘retorno del texto’ no supone un viaje de vuelta a la forma dramática clásica, tampoco presupone la recuperación de ninguna jerarquía perdida. Mayoritariamente, con esta expresión se define la eclosión de un ‘nuevo paradigma dramático’”. Ao se referir, ainda, a Roberto Fratini, que afirma que o retorno do texto nasceu como uma resposta (apud 2019, p.196; op.cit, p.138) “a várias décadas de dictadura del cuerpo escénico”; Batlle considera a substituição do paradigma da cena fenomenológica, empírica, perceptiva, experiencial, nos termos do nosso estudo, relativa ao pensamento de Lehmann, mas também ao Teatro Performativo, a que se refere Fèral. Para Fratini, citado por Batlle, (apud idem, p.196; op.cit, p.138) “la nueva dramaturgia cargó el texto de una ‘efectualidad’ que era el anhelo de las palabras por ser acto, hecho, efecto y gesto con más energía y menos evidencia que cualquier actuación o somatización escénica”. Segundo o mesmo autor, (apud ibidem, p.196; op.cit, p.138) “mucho más que la resaca de un debate ya viejo sobre la supremacía del texto, la revuelta de la escritura significó una subversión”. Desta maneira, Batlle assinala que, longe de se tratar de um retrocesso histórico, o retorno do texto, com sua dimensão mítica e fabular, deve ser entendido como uma forma de resposta singular à realidade hegemônica contemporânea. Para Batlle, (op.cit, p.145) “no se puede decir que la idea de ‘retorno del texto’ ha sido defendida por el deseo de proceder a una involución apacible hacia las historias de toda la vida, o peor aún, las historias *conformadoras* de una era neoliberal”. O dramaturgo intempestivo (re)age, como dissemos, sobre esta realidade hegemônica, a partir da realidade de sua experiência singular.

Esta atualização do mito, no estudo de Batlle, ocorre, por sua vez, através de uma epicização da experiência singular do dramaturgo, aspecto este, como dissemos, anteriormente mencionado por Szondi como deflagrador da crise do modelo dramático. Por outras vias, como o explicamos, Lehmann também aponta que o caráter epicizante é definidor de seu Teatro Pós-Dramático, ainda que, neste caso, não se trate de uma épica fabular, tampouco voltada para uma descrição estruturante da realidade objetiva, como em Brecht; mas da própria estrutura, exposta, do acontecimento teatral. Batlle, por sua vez, relaciona o caráter épico ao testemunho íntimo do dramaturgo intempestivo, ao aventar (op.cit, p.205) “el término extimidad”, cunhado por Jacques Lacan, (op.cit, p.205)

“para definir la paradoja de lo íntimo que solo se puede reconocer desde fuera”: (apud 2008, p.246; op.cit, p.205) ““lo más íntimo justamente es lo que estoy obligado a no poder reconocer sino es desde fuera””. A ideia de uma dramaturgia da “extimidade”, recordemos, é retomada por Sarrazac em seu estudo sobre a reinvenção do drama.

Batlle destaca ainda que o retorno do mito implica no retorno da ficção, entendida como um gesto de independência autoral do seu dramaturgo intempestivo, face ao discurso da realidade hegemônica. Contra o caráter aparente desta última, de que falaremos melhor em nosso capítulo “Ficção e Realidade”; o autor apresenta o conceito de “realidade autêntica”. A qual, por sua parte, aponta para a presença do real na ficção. Neste caso, a ficção recusa a realidade aparente, assim como não se confunde com o real, ainda que se sirva dele, em sua estratégia de simular novas realidades. Conforme considera o autor: (op.cit, p.200) “¿Por qué mantener la ficción – suprema simulación – como fundamento de la actividad artística? (...) La realidad auténtica se debe introducir en el arte y en la vida, y debe dinamitar su construcción/constitución espectral. Cuando esto ocurra,” diz; (op.cit, p.200) “solo permanecerá en pie lo *real*”. Citando Jean-Marie Piemme, Batlle reforça que (apud 2011, p.91; op.cit, p.201) “el teatro referenciado en el real extrae su legitimidad de una sumisión proclamada a lo real, pero su gesto fundamental consiste en transformar lo real en relato; por tanto, en ficción”.

Ao reclamar que (op.cit, p.239) “hace falta autonomia ante el mundo”, Batlle sustenta que (op.cit, p.239) “al fin y al cabo, la ficción es lo que debería modificar la realidad”. Nesta perspectiva de transfiguração da realidade, semelhante à de Benhamou, Batlle registra que não se trata de a ficção (op.cit, p.239) “copiar el mundo, sino esbozar propuestas, cambios y demandas, presentar la realidad no como es, sino como podría ser. Y para hacer esto, hay que reivindicar y propagar la ficción”. O autor constata que (op.cit, p.198) “la ambigüedad entre ficción e no ficción, la confusión y el juego entre lo real y el ficcional, ya fue señalado por artistas e críticos del siglo XX como uno de los ejes más fértiles de la creación contemporánea”. E acrescenta, citando Fischer-Lichte: (apud, 2007, p.7; op.cit, p.198) “[Sean] lo que sean los lugares y los momentos por donde pasa el teatro, se caracteriza por una tensión entre realidad y ficción, entre lo real y lo ficticio”. Na conformação do drama intempestivo, de Batlle, a exemplo do que afirma Danan, também citado por esse autor (apud 2016, p.41; op.cit, 202): “jugar sobre (...) el límite entre ficción y realidad es también un placer (...) singularmente cercano a lo que podría muy bien ser el propio teatro”.

Batlle retoma o tema da “necessidade de ficção” no teatro, proposto por Benhamou, e também por Danan. Este último, citado por Batlle, reafirma, em sua obra “¿Es Necesaria la ficción?”, que (apud 2016, p.29; op.cit, p.200) “el hecho de ficcionalizar es consustancial a la especie humana”. O autor catalão, entretanto, investe este tema de um caráter não apenas estético, mas também político. Em sua apreciação, a entrópica realidade pós-moderna, antes de ser um problema narrativo, é uma realidade instalada do poder, que ultrapassa a autonomia humana sobre os factos. A propósito disto, citando Slavoj Žižek, o autor sublinha que, assim como (apud 2005, p.14; op.cit, p.198) “la *pasión pós-moderna* por la apariencia termina en (...) un[a] *pasión* por el real, (...) la *pasión* por el Real termina en la pura apariencia espectacular de lo *efecto de lo Real*”. Neste contexto, Batlle especula que (op.cit, p.199) “ya no sabemos si las imágenes que nos llegan del mundo, como fregonazos, revientan el espectáculo o, por el contrario, lo definen. Y el debate no termina”. Para Batlle, a aparência espetacular do real, demanda, como dissemos, um “compromisso” singular do dramaturgo, incumbido, em sua relação com os factos, de a pôr em causa, ou a desconstruir, através da produção de ficção.

Ao entender a ficção como um gesto testemunhal sobre a realidade aparente, em busca do reconhecimento do real que esta última disfarça, Batlle questionará o caráter restritamente fenomenológico do teatro, que pretende confundir estas duas instâncias, ou seja, o real e a realidade. Em resposta às dramaturgias do real¹⁰, o autor esclarece que (op.cit, p.234) “no se trata tanto de volver a la ficción en un dispositivo dramático convencional (...), como de *articular ficciones* que – lo diré una vez más – *puedan problematizar desde dentro la constitución y el funcionamiento de las historias* (y de los principios que las fundamentan)”. Citando Žižek, Batlle argumenta que (apud op.cit, p.236) “la puesta en escena de la ausencia y la interrupción de la presunta inmediatez del cara a cara entre actores y espectadores es, en realidad, el verdadero gesto de resistência”; relativamente ao poder hegemônico da sociedade do espetáculo, que absorvera, precisamente, estas características contra as quais o filósofo esloveno se insurge.

Em sua crítica à confusão entre ficção e real, Batlle, recordando Bertolt Brecht, entende que, no teatro, (op.cit, p.210) “no se trata tanto de mostrar las cosas de verdad, sino de mostrar como son de verdad las cosas”. Com esta citação, Batlle quer argumentar

10 Assunto investigado, dentre outros teóricos, por Maryvonne Saison, que cunhara a expressão “Les Théâtres du Réel”, título do seu livro homônimo, publicado em 1998.

que, nas dramaturgias do real, (op.cit, p.210) “el *engaño* está servido. El público se siente testigo de un acontecimiento real *tout cru*. Como si lo real se expresara sin mediación”. O que, efetivamente, demonstrar-se-ia impossível. Isto por que Batlle considera as dramaturgias do real como modos de apresentação da realidade aparente como um dado inalterável. O que seria uma premissa falsa. A contradição, neste caso, argumenta Batlle, estaria no facto de, uma vez que a dramaturgia incide sobre a realidade, sem se confundir com ela; (op.cit, p.198) “la pasión por este *real* hecho de ladrillos de autenticidad – supuestamente sin filtros ni mediaciones, directo y inmediato – suele caminar (...) en una especie de contradicción fundamental: un espectáculo”. Portanto, em um duplo desta realidade. Segundo o autor, (op.cit, p.198) “*las poéticas de lo real* de hoy no se escapan de esa dialéctica ni de esa ambigüedad”. Isto é, estas poéticas, diz, (op.cit, p.198) “devienen en gran medida, muestras involuntarias de la misma mescolanza: sus productos son desechos de un anhelo que casi nunca se cumple; permanecen empantanados en una frontera permeable entre dos pulsiones aparentemente antagónicas”. Quais sejam, a de apresentação do real e a transfiguração da realidade, através da ficção.

Ao admitirmos que estes “ladrilhos de autenticidade” correspondem aos materiais reais que conformam às dramaturgias do real, devemos observar que, para Batlle, enquanto elemento estético, interessa-lhe mais (op.cit, p.222) “el impacto emocional del documento” material do que exclusivamente a sua veracidade. Ainda que esta última seja um fator potente para a promoção desse efeito dramático. Ao se referir, dentre outros subgêneros, às dramaturgias testemunhais, ou narrativas de vida, considerando que elas trabalham com documentos reais, Batlle, entretanto, ressalta (op.cit, p.219): “Cualquier recreación de hechos históricos (colectivos o particulares) implica relectura, reapropiación y composición de un relato, es decir, de un cierto nivel de fabulación”. Se, segundo dissemos, as dramaturgias do real organizam e operam sobre materialidades reais; para Batlle, por outro lado, (op.cit, p.221) “acabamos legitimando la obra como *dramaturgia de lo real* gracias a una estrategia de composición tan artificial como cualquier otra”. A dramaturgia intempestiva, para o autor, é, primeiramente, um gesto estratégico de produção de discurso e textualidade.

Em sua crítica, estas dramaturgias se apropriam do real e da vida orgânica, como aspectos constitutivos e subjacentes da realidade aparente, sem o rasgo de profana-los simbolicamente e fundar novos imaginários sobre esta realidade. O autor argumenta que (op.cit, p.199) “Alain Badiou (...), por poner un ejemplo, ataca con vehemencia el tipo de

arte escénico que nega taxativamente la representación (a favor de la ‘mostración’), el arte escénico que organiza ‘una indistinción entre el teatro y la presencia directa de la vida’”. Para o filósofo francês, citado por Batlle, esta poética do real, que faz (apud 2016; op.cit, p.199) “‘del teatro una especie de cerimonia violenta consagra a la existencia de los cuerpos’ (...) excluye la fantasia como fundamento de un posicionamiento crítico indispensable”. Ademais, referindo-se ao conceito de Teatro Impossível, capitaneado, em um manifesto coletivo de 2015, pelo jovem dramaturgo alemão Wolfram Lotzy Hannes Beckeren, que postula o regresso da imaginação ao teatro, Batlle observa que: (op.cit, p.239) “las dramaturgias posdramáticas (...) han acabado convirtiendo su *presentación* en un simulacro más o menos estandarizado, en un artificio, en una convención que constriñe la creatividad de los artistas”. O prognóstico deste manifesto, referendado por Batlle; sustenta que (op. cit, p.239) “para luchar en contra de eso, se reclama que la realidad (o la búsqueda de una realidad más allá de la realidad) no determine la construcción de la ficción ni el impulso del imaginario”. Batlle, finalmente, reconhece a existência d’ (op.cit, p.254) “el imaginario simbólico”, integrado à realidade. O qual, constata, (op.cit, p.254) “se construye hoy en un terreno mediatico que no es ni real ni ficcional, sino reconocible y verosímil, emocional y espectacular”. O autor observa que, ao invés de desprezá-lo, como é o caso das poéticas performativas, de caráter materialista, a ficção do drama intempestivo atua sobre o imaginário simbólico, tanto para promover o seu reconhecimento, como para transfigurá-lo em cena.

Batlle se aproxima de Danan ao investigar a produção de imaginário e sentido pelo espectador, partindo, no entanto, não da cena, mas, antes, da literatura dramática. O dramaturgo intempestivo considera, naquele que Batlle nomeia como “receptor implícito”, (op.cit, p.160) “los movimientos mentales y anímicos que tienden inevitablemente a plantearse la posibilidad o imposibilidad de restituir una *historia*”. Segundo o autor, o drama intempestivo reconhece que (op.cit, p.237) “hace falta replantear de nuevo la estrategia en cuanto el diseño de expectativas; es decir, recuperar la construcción de un *receptor implícito*”. Para o autor, esta função de recepção se insere no esquema estratégico do drama intempestivo, (op.cit, p.237) “en este sentido [que André] Eiermann habla de ‘tercer agente’: se trata de colocarse en el lugar del público - identificarse – y problematizar todo lo que el público *espera* (incluidas las convenciones que originan esta espera)”. Batlle esclarece que as estratégias constitutivas da dramaturgia intempestiva observam que, nesta última, (op.cit, p.237) “es la ausencia del evento, la

negación de las acciones, lo que deja claro que los espectadores y los actores nunca se vinculan entre si, sino que siempre lo hacen en relación con un *tercero*”; a ser ocupado pela produção de imaginário e sentido. A este terceiro agente, aduz Batlle, (op.cit, p.237) “Eiermann define como mediador entre actores y espectadores”. Ou, acrescentaríamos, no limite, como o lugar de mediação entre o dramaturgo e o espectador, a conformarem a obra.

Admitindo, porém relativizando, o caráter hegemonicamente fenomenológico e experiencial do Teatro Pós-Dramático ou do Teatro Performativo; Batlle infere sentido de escrita e leitura ao drama intempestivo. Conforme o autor afirma, (op.cit, p.160) “si tenemos la percepción (la intuición o la sensación) de una posible historia, entonces resulta que el engranaje fragmentado, híbrido, heterogéneo y polifónico de la escritura que la vehicula pasa a articularse en la (in)consciencia del receptor como una estrategia”. E conclui: (op.cit, p.160) “Es decir, se define como *lector implícito*”. O autor, citando Wolfgang Iser, sintetiza que, também seu drama intempestivo, culmina como (apud 1989, p.149; op.cit, p.156) “la constitución del texto en la conciencia del [lector]”. Por outro lado, Batlle ressalta que (op.cit, p.156) “si bien que es evidente que hay que valorar las decisiones producidas por el lector o espectador en el acto de recepción, también debemos considerar la oferta anterior a estas decisiones. Es decir: la estrategia”, com a qual o dramaturgo, (op.cit, p.156) “consciente o inconscientemente, ha inscripto en el interior del texto en el momento de crear (una hipótesis de recepción insertada en la misma escritura)”. Ao descrever este procedimento, Batlle assevera que (op.cit, p.156) “esto es que lo que la estética de la recepción ha venido a denominar como ‘receptor implícito’”.

Desta forma, o receptor implícito de Batlle é também leitor, ao lidar não somente com o texto literário como material cênico, mas com uma “estratégia propositiva” do dramaturgo de relação com sua escrita literária. Conforme Batlle sublinha: (op.cit, p.33) “Los autores del drama *intempestivo* deberán articular una serie de estrategias destinadas en interferir en la *normalidad* de los procesos y los senderos por donde transitan estos espectadores durante la lectura”. Dentre estas estratégias de transfiguração da realidade, a partir de materialidades reais, o autor destaca o caráter ambíguo destas dramaturgias. Em seu prognóstico, (op.cit, p.33) “hay que sembrar incertidumbre a la hora de fijar cualquier elemento de la fábula (sea el propósito, el sujeto, el conflicto, la acción) (...) *Hay que, sobre todo, ofrecer nuevas perspectivas*”. Em resumo, o drama intempestivo, para

Batlle, (op.cit, p.33) “hay que violentar la *forma* y las rutinas interpretativas, y también los valores y prejuicios que esa forma acumula y arrastra”.

1.10 ARRAZOADO: O DRAMATURGO-ENCENADOR

Considerando os aspectos teóricos destacados neste inventário histórico e teórico, a propósito das tensões e desenvolvimento do problema entre texto e cena no teatro moderno e contemporâneo, pretendemos elencar um conjunto de definições básicas que situem o nosso conceito de dramaturgo-encenador no atual estado da arte deste debate. Inicialmente, devemos situar o dramaturgo-encenador como uma função de dupla autoria. Aspecto que, de antemão, diverge da afirmação de Tackels sobre a escrita de palco, quando ele diz: (2015, p.30) “le changement de paramètre tient dans le nouveau centre de gravité de l'écriture: le plateau, et lui seul”. No que se refere, entretanto, à autoria cênica, consideramos válido, para nosso estudo, o conceito de escritor de palco, proposto por Tackels; a partir das suas características destacadas neste capítulo. Devemos, ainda assim, salientar pontos de divergência e acrescentarmos definições específicas para o nosso conceito. É certo que Tackels considera que a escrita de cena pode gerar um segundo dispositivo, literário, a ser publicado em livro (idem, p.104-105):

l'écriture de plateau nous rappelle que les choses à l'origine se passent de manière exactement inverse: le texte théâtral ne se féconde que dans l'étroite proximité du plateau, et de ceux qui le peuplent. La scène est première et engendre une matière protéiforme, qui devient notamment le texte de théâtre, dont on peut recueillir les traces et envisager ensuite qu'il devienne un livre - une pièce cristallisée dans un livre.

Porém, se para o escritor de palco, (ibidem) “il ne faut jamais oublier que la scène prime le livre, et non l'inverse”; para o dramaturgo-encenador, a escrita literária não é uma possibilidade, mas sim uma condição. Tackels afirma que seu conceito de escritor de palco (op cit, p.13) “se limite a décrire un certain type d'écriture, celle qui part du plateau, sous toutes ses formes, textuelle, plastique, sonore”. O dramaturgo-encenador, por sua vez, não necessariamente parte do palco, ainda que considere a cena como um elemento criativo indispensável à sua poética. Segundo Tackels, para o escritor de palco,

(op.cit, p.51) “le texte, bien que central, est considéré comme un matériau en travail sur le plateau”; aspecto também extensivo à escrita ceno-dramatúrgica. No entanto, esta última obriga um reparo à abordagem de Tackels sobre a escrita de palco, na qual “le texte fait pour le théâtre est une réalité incomplète et e devinir, qui ‘attend’ le plateau et as résolution scénique. Au théâtre, le texte est un point de départ, pas un point de arrive”. Em que pese admitirmos, para o dramaturgo-encenador, a mútua afecção entre a escrita cênica e literária; entendemos a escrita literária como uma realidade autônoma, que, entretanto, relaciona-se com a escrita cênica, também autônoma.

De maneira que, em nosso estudo, o dispositivo literário é também teatral. Trata-se, de uma parte, de um livro-objeto-teatro; e, de outro, do livro como dispositivo dramatúrgico. Isto é, o material e o suporte literários são teatrais, na medida que o teatro pode ser entendido como uma textualidade. Sarrazac, reconhece, neste sentido, (2002, p.98) “este processo de textualização do teatro através do Livro, ao qual recorrem hoje vários criadores, autores ou encenadores”. O autor francês, ademais, ilustra nossa compreensão sobre a teatralidade dos dispositivos literários em questão, quando conjectura (idem, p.98): “Não estão o Teatro e o Mundo situados, desde Mallarmé, numa relação heliocêntrica relativamente ao Texto - ou ao Livro?”. O caráter teatral, e mesmo performativo, que singulariza o dispositivo literário, é corroborado por Sarrazac quando, citando Jacques Schérer, também diz: (apud 1957, p.37; ibidem, p.98) “A obra total (...) mais não é do que um livro, lido em voz alta e comentado por Mallarmé perante um determinado público, segundo um cerimonial complicado (...) Esta leitura pública é suficiente para que a obra mereça o nome de teatro”.

De outra parte, Bruno Tackels diferencia o escritor de palco do encenador, baseado no lugar da cena para a criação de ambos (2015, p.47): “espace de projection du texte pour ce dernier, lieu de création vierge à déchiffrer pour les premiers”. O dramaturgo-encenador, como o escritor de palco, é antes um inventor de novas formas da cena do que um tradutor de formas preexistentes para a cena. Se mantivemos, todavia, o termo encenador na composição do nome de nosso conceito, é por nosso estudo considerar a encenação como uma escrita da cena. O que extrapola a definição de Tackels. O autor sustenta que o escritor de palco supera historicamente a encenação. A qual, segundo observa, (idem, p.13-14) “part de l'idée que l'éloignement des écrivains, progressivement écartés de la scène, a largement contribué à l'essor et au rayonnement des metteurs en scène”; concluindo, que, em contrapartida, (ibidem, p.14) “nombreux

artisans du plateau cherchent et inventent aujourd'hui de nouvelles relations à l'écriture". Diante desta assertiva, sustentamos que o dramaturgo-encenador não afasta as funções da escrita literária e escrita de palco, porém as concilia.

Tackels também diferencia o escritor de palco através da premissa de que (op.cit, p.30) "l'idée force de la mise en scène est de construire une *vision*, une lecture à partager avec les spectateurs, alors que l'écrivain de plateau laisse le spectateur construire sa propre création/écriture du spectacle". Reconhecemos, de uma parte, que o dramaturgo-encenador, como o escritor de palco, é um testemunho singular, e como, tal, sua escrita é um gesto aberto à criação compartilhada. A escrita ceno-dramatúrgica produz escrita, e com isto, leitura. Por outro lado, ela também produz visão; no sentido que admitimos o teatro como um espaço de visão, e distintamente da aceção passiva que Tackels confere ao termo, ao se referir à encenação. Por visão, como procuraremos demonstrar neste Arrazoadado e, mais detalhadamente, no capítulo "Ficção e Realidade", tratamos da produção de entendimento através do reconhecimento cênico. Aspecto este que não se limita à compreensão simbólica ou sígnica da encenação tradicional. Buscaremos, de antemão, esclarecer aspectos gerais desta premissa.

Considerando nosso *corpus*, admitimos, à partida, o resgate etimológico, feito por Romeo Castellucci, do *theatron* como um lugar primordialmente de visão, de que falaremos mais detidamente no capítulo "Ficção e Realidade". Tackels referenda esta definição do escritor de palco italiano, quando diz: (op.cit, p.56)

"le théâtre (θέατρο), c'est le lieu 'd'où l'on regarde'. Rien a voir avec une inscription textuelle. Le théâtre est un lieu d'observation, un espace de projection tridimensionnel, à partir duquel l'écriture naît. Ces 'écrivains de plateau' se représentent le plateau comme une page blanche à partir de laquelle ils écrivent, où l'ensemble des composantes ont valeur égale.

Devemos, contudo, ressaltar que, ao assumirmos a definição de Féral para a dramaturgia como um trabalho de execução de ações, a partir dos radicais gregos da palavra *drama* (ação) e *ergon* (trabalho); o teatro se converte não apenas em um lugar de visão ótica, a *ópsis* aristotélica de que também falaremos no referido capítulo. Mas da visão sobre a dramaturgia da cena; reconhecendo, nesta última, o seu sentido. Entendemos, portanto, o *theatron* como uma experiência de visão, mais do que da simples

ação de olhar. Em nossos termos, a visão teatral deflagra de um processo “crítico”. Se, desta feita, recuperarmos seu radical grego *krêinen*, verbo relativo à separação dos elementos constitutivos de um dado fenômeno, neste caso, dramaturgico; a crítica se torna, aqui, um procedimento que decupa e quer entender aquilo que a escrita cênica propõe e apresenta. Neste sentido, ver, mais do que olhar o objeto representado, é submetê-lo a uma perspectiva; produzindo leitura, ao atribuir significação ao processo deflagrado pelos dispositivos ceno-dramaturgicos que investigamos.

Battle, por outro lado, citando André Eiermann, defende que (apud 2012, p.8; 2021, p.236-237) “lo que hace falta, en definitiva, es suspender la ‘critica anti-espectacular’, inherente al teatro de hoy, ‘en el punto en que se vincula con la demanda de mayor inmediatez en el contexto artístico y abandonarse a la *pasividad* [del público] en escena””. A escrita ceno-dramaturgica, que também se afasta da suposta imediatez performativa, corrobora com este entendimento; reclamando, porém, o retorno do *theatron*. Isto é, do lugar de visão do real, ao invés do espetáculo, ou *ópsis* aristotélica. Para nós, o espetáculo, contrariamente ao *theatron*, consiste em um artifício de deformação ou esvaziamento do real; conforme veremos no capítulo “Ficção e Realidade”. De resto, como será abordado capítulo “Autoria e Escrita”; nossa tese sustenta um receptor menos interativo, ou participativo, do que espectador. Ou seja, investido da faculdade de fabular e produzir sentido. Princípios estes que nos parecem próximos ao de “passividade”, referido nesta citação.

A despeito do caráter aberto, e, logo veremos, poroso, da escrita ceno-dramaturgica, defendemos a conceito de autoria para o dramaturgo-encenador; como será investigado no próximo capítulo. A autoria é aqui considerada seja pelo aspecto de autoridade sobre a obra, seja pelo gesto intransferível do autor, que autonomiza a si e ao seu dispositivo de escrita. Ser autor, sustentaremos sobre nosso objeto, é ser um criador singular e intransferível. Este entendimento é corroborado por Tackels, acerca da escrita de palco, quando diz (2015, p.65): “chaque écriture part d'une position singuliere, irréductible, qui lui fait développer un dispositif spécifique”. Tackels entende que (idem, p.28) “l'écrivain d'aujourd'hui ne travaille qu'à partir du mythe, le grand absent de tous le textes que l'histoire nous a laissés. En invoquant les grands mythes, les artistes écrivent sur le plateau, depuis son impensé, toute son histoire enfouie, obscène et inaudible”. Em acordo com este entendimento, o mito é o grande ausente também para a escrita ceno-dramaturgica. A qual, entretanto, atualizará o mito.

No âmbito histórico, Batlle, ao citar Óscar Cornago, identifica (apud 2010; 2021, p.143) “‘el retorno a la palabra’ de los años noventa con una pulsión dual - y paradójica – entre por un lado el rechazo de la historia (...) y, por otro, ‘la necesidad de la historia’”. Cornago acrescenta, citando o escritor de palco Rodrigo García, que (apud idem; idem, p.143)) “las historias son imposibles (...), pero sin ellas no sería en absoluto posible vivir”. Desta maneira, o retorno da palavra, ou da poética literária, sendo anterior à reinvenção do drama, despontara como uma função acessória, porém determinante, à cena de caráter performativo da década de 1990; como vimos, no caso brasileiro, de forma eloquente, nos espetáculos do Teatro da Vertigem, como a “Trilogia Bíblica”. Se a religação do material literário às poéticas cênicas não restituíra então o mito, ela o tangenciava como uma necessidade, cuja perquirição apontará para futuros arranjos dramaturgicos no século XXI, que se organizam assimilando às contribuições do Teatro Performativo. Tratam-se, como dissemos, de novas dramaturgias, pautadas pela necessidade mítica, ou pela alusão ao mito ausente. Segundo explanaremos no capítulo “Autoria e Escrita”, o mito será atualizado pela borda da História, reinventado pelo testemunho autoral. A exemplo do caso do dramaturgo-encenador, (2015, p.23) “cette logique de la modernisation des textes - qu'il faudrait plutôt désigner comme leur réactivation – reste au coeur des préoccupations des artistes d'aujourd'hui comme des écrivains de plateau”; como afirma Tackels.

Devemos, de outra parte, ressaltar que o caráter testemunhal do dramaturgo-encenador, que responde à realidade contingencial, não implica na expressão de sua subjetividade; porém na relação do autor com os materiais que compõem o dispositivo de escrita e que ultrapassam sua experiência singular. A partir do conceito sarrazaqueano de testemunho, aplicado por nós no caso do dramaturgo-encenador Sergio Blanco, mas também nos demais objetos de nosso *corpus*, mesmo o vivido se passa na linguagem. Como veremos no Capítulo 2 desta tese, a linguagem deve ser entendida como o Outro Lugar, fora da experiência íntima autoral. Este “autre endroit” da linguagem é aludido pelo dramaturgo norueguês Jon Fosse, citado por Sarrazac: (2011, p.10)

“L’Autre. C’est sûr/*Bref silence*/ Tout est sans doute/ oui imaginé/ oui en un sens/inventé/ en un sens/simulé/oui/*Silence assez bref*/ oui même si ça se passe réellement/ c’est aussi inventé/ en quelque sorte/*silence assez bref*/ ça existe dans un autre endroit/ en quelque sorte/*assez bref silence*/ça se passe en quelque sorte/ oui/ oui à travers les mots”.

Benhamou observa que o facto de o dramaturgo de palco (2012, p.90) “se laisser toucher et dépasser par la grandeur d'un texte ne doit pas [le] empêcher d'exister face à lui”. Também o dramaturgo-encenador é ultrapassado pela escrita. Porém, este último inscreve nela a sua Voz Autoral. Conceito de que trataremos no próximo capítulo. Para já, importa-nos frisar que a Voz é Autoral é, por um lado, uma (2015, p.25) “parole témoignante”; para recuperarmos a expressão usada por Tackels, com a qual, de outra parte, o dramaturgo-encenador, menos do que se identificar, inscreve-se em sua escrita, destacando-se da mesma. A exemplo do entendimento de Benhamou sobre a dramaturgia de palco, a escrita ceno-dramatúrgica (2012, p.104) “c'est la projection multiple, paradoxale et masquée de l'auteur dans l'oeuvre”. Podemos, assim, entender a Voz Autoral, no dizer de Sarrazac, como (2017, p.257) “uma voz anterior à do autor (...) Voz do *rapsodo*, que retorna, que se imiscui na ficção”. Ressaltamos, contudo, que a Voz Autoral, se não corresponde à expressão do dramaturgo-encenador, ela expressa a sua pulsão rapsódica. A Voz autoral é, na verdade, um recurso com que o dramaturgo encenador insere sua subjetividade em cena, disfarçada, ausente, como mensagem, no limite, a ser deciptada pelo espectador.

Sendo a Voz Autoral, como destacaremos no próximo capítulo, um expediente narrativo ao mesmo tempo lírico e épico; o dramaturgo-encenador opera neste (2012, p.52) “mouvement simultané vers soi et vers les autres”, prefigurado por Benhamou para o dramaturgo de palco. Através da Voz Autoral, o dramaturgo-encenador projeta, em seus dispositivos de escrita, (idem, p.51) “leurs propositions, jusqu'à leurs impulsions intimes, (...) toujours adressées, en même temps (...) aux partenaires et (...) au projet lui-même - cette réalité en devenir à laquelle ils donnent corps et que leur imaginaire transforme”; a exemplo do dramaturgo de palco referido por Benhamou. Com a diferença de que o dramaturgo-encenador é, ele próprio, também o encenador da obra, ressaltamos. Conforme investigaremos no capítulo “Autoria e Escrita”, com relação ao problema da escrita como linguagem ou expressão, o dramaturgo-encenador, não se fixando em nenhuma dessas categorias, mas se relacionando com ambas, (ibidem) “doit s'engager, s'exposer, c'est-à-dire mettre à l'épreuve d'une reformulation collective ses convictions intimes”; para citarmos novamente Benhamou, no ambiente da Comunidade Teatral. A qual descreveremos mais logo, neste “Arrazoado”. Cabe-nos também apontar que o carácter lírico e épico da Voz Autoral aproxima a escrita ceno-dramatúrgica do subgénero

das “dramaturgias da intimidade”, descrito por Sarrazac. Autor este que, de resto, se coaduna a nossa definição para Voz autoral, ao se referir a (2002, p.21) “esta voz necessária [como] contrapartida de *questionamento* à soberania do *ficcionamento*”. Questionamento, em nosso caso, promovido pelo dramaturgo-encenador, sobre e dentro do seu dispositivo.

Em que pese a inserção da sua Voz Autoral, o dramaturgo-encenador não tem o controle da produção de sentido dos seus dispositivos, por muito que lhes preveja conformados sob outros modos. Neste ponto, a escrita ceno-dramatúrgica se distingue da estratégia teleológica prefigurada por Batlle, realizável por meio de mecanismos estratégicos de enunciação, por ele designados como “partituras” textuais. Cabe-nos, aqui, apresentar esta ideia, para a diferenciar da nossa. Como Batlle informa, (2021, p.34) “el drama *intempestivo* reivindica también la *partitura*”. O que o autor designa por drama é um conjunto de partituras literárias que promovem efeitos de dramaticidade e narratividade em sua expressão cênica. Para o autor, (idem, p.34) “la *partitura* presupone una estrategia, una composición, una previsión de respuesta, que se inserta en el discurso (*receptor implícito*). Esta estrategia necesita una *traducción escénica*”. Esta última, por sua vez, também é uma composição polifônica de partituras. Nas palavras do autor, (ibidem, p.163): “el drama se reinventa y sobrevive, y sobrevive por que en su corazón anida una *partitura*. Y esta *partitura* puede ser o puede no ser traducida en escena”.

Batlle, citando Roland Schimmelpfennig, endossa, por um lado, que (apud 2018; op.cit, p.35) “el texto es una partitura. [...] el texto teatral no es algo difuso. Un texto teatral, no importa lo moderno que sea, es una composición”. Ao mesmo tempo, para Batlle, citando Lutz Hübner; (apud 2018, p.317; op.cit, p.155-156) “una obra de teatro (...) [es] una *partitura* que idealmente presenta infinitas posibilidades”, de uso e interpretação dramatúrgicos. Seja como for, no que concerne ao uso cênico das partituras literárias, Batlle sustenta que, (op.cit, p.163) “si nos permitimos reconocer la importancia de la *partitura* en el DC”, isto é, no drama contemporâneo; (op.cit) “si relativizamos (...) la asimilación fácil entre *texto-material* y escritura dramática contemporánea...solo si hacemos esto, podremos volver a hablar de *obras de teatro* sin complejos”. O autor esclarece que (op.cit, p.34) “aprovechando – en ningún caso negando – los hallazgos derivados de la fragmentación pós-moderna”; os quais poderíamos estender como pós-dramáticos; a saber, (op.cit, p.34) “(la polifonía, la heterogeneidad, la hibridación de

materiales, la desacrialización de los límites relacionados con el género o el modo...) el *drama intempestivo* define la *partitura* como uno de sus atributos fundamentales”.

Batlle, finalmente, observa: (op.cit, p.35)

Si rastreamos, estudiamos o traducimos escénicamente la *partitura* que pueda contener determinada composición textual (previa o simultánea al proceso de escenificación), entonces podemos decir que estamos montando tal o cual obra (de tal o cual autor, vete a saber si nuestra). Si por el contrario prescindimos de las estrategias organizativas del texto y retenemos solo fragmentos que desordenamos y reordenamos en función de nuestro escénico (es decir, usamos la textualidad como *material*), entonces deberíamos declarar *nuestra* autoría y reconocer que hemos *partido de lo que hemos tenido en cuenta* unos determinados textos.

Em que pese admitirmos que o texto literário possa ser distinguido tanto como uma composição investida de sentido ou como material, ressaltamos que a encenação, no âmbito de nosso estudo, não se limita à tradução deste texto significativo. O dispositivo cênico, conforme o investigaremos, consiste em uma estratégia de produção de sentido junto à Comunidade Teatral. Desta forma, a escrita do dramaturgo-encenador, diferente daquela aventada por Batlle, não se baseia em partituras, que visam ser interpretadas. A escrita ceno-dramatúrgica é, antes, feita de enunciados prévios, cujo sentido final lhes será atribuído posteriormente, no ambiente da criação partilhada. Ademais, diferentemente do que defende Batlle, a literatura dramática não é traduzida pelos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Ela se instala neles, como um elemento relacional. De resto, cabe demarcarmos nossa divergência também quando Batlle, citando Davide Carnevali, afirma que o novo drama deve (apud 2015; op.cit, p.119) “imaginar y reinventar el lenguaje todo el tiempo, para mostrar como esta forma-texto [la forma dramática] no describe la realidad, sino que la distorciona”. Acrescentando: (apud 2015; op.cit, p.119) “Si parto de la forma dramática – dice [Carnevali] – es solo para descomponer esta forma, y mostrarla en su descomposición”. Comprendemos que tanto o drama intempestivo como a escrita ceno-dramatúrgica distorcem, ou melhor dito, transfiguram a realidade. Todavia, diferente do que argumentam Batlle e Carnevali, nossa abordagem não duvida que o drama reproduza a realidade. Os dispositivos ceno-dramatúrgicos duvidam, antes, da veracidade da própria realidade. Conforme sustentaremos nos capítulos 2 e 3 da Parte I de nossa tese; a realidade é, ela mesma, um *constructo* aparente

sobre o real. E caberá à escrita ceno-dramatúrgica repor, ou revelar, o Real encoberto pela figuração da realidade.

O engajamento subjetivo, a articular e ocupar os espaços abertos promovidos entre os materiais textuais dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, é o que perfaz o que designaremos em nosso estudo como o Eu Autoral. Conceito que, segundo explanado no capítulo “Autoria e Escrita” e nos estudos de casos desta tese, não se limita ao dramaturgo-encenador, estendendo-se à Comunidade Teatral, coautora da obra, como veremos. Reconhecemos, em nossa definição, a existência do sujeito em termos primeiramente éticos do que ontológicos. Ou seja, como uma reação orgânica e intransferível contra determinado discurso hegemônico da realidade, e a agir em favor da revisão e reconstrução desta última. O Eu Autoral, portanto, não é equivalente ao ser do autor; mas, sim, o posicionamento da sua individualidade sobre os dispositivos ceno-dramatúrgicos. Ou ainda, o Eu Autoral é um testemunho subjetivo que se distingue e responde à realidade de forma estética.

Entendemos, neste estudo, o Eu Autoral, como um sujeito inacabado, porém em processo de subjetivação. Este processo, sobre o qual discorreremos no próximo capítulo, decorre no ambiente partilhável da Comunidade Teatral, que perfaz os dispositivos ceno-dramatúrgicos, estendendo-se, por sua vez, ao Outro, à realidade com a qual ambas as partes se relacionam, produzindo, assim, a dramaturgia. Isto é, o trabalho que confere significação às ações lítero-cênicas. O Eu Autoral é uma classificação que dialoga com a operatividade do Teatro Íntimo, de Sarrazac, acerca da incompletude do Eu narrativo, mencionada anteriormente. Sarrazac afirma, neste sentido, que (2013, p.35):

o advento do verdadeiro teatro íntimo se funda sobre um eu (...) que renunciou à sua soberania, à sua independência, um eu no qual o lugar irremediavelmente vago do foro íntimo cria um formidável apelo ao vazio. (...) Desde então, o drama não se desenrola mais prioritariamente na esfera interpessoal, intersubjetiva - o que Szondi chama de “entre-deux” - mas numa nova esfera intrapessoal e intrassubjetiva. (...) “O mundo e o eu”, escreve Robert Abirached, “são assim considerados como realidades inacabadas, que não podem encontrar a plenitude a não ser um através do outro, em um equilíbrio sempre à provisório e sempre submetido reconquista”.

No ensaio “Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur”; Sarrazac se refere a (2011, p.18) “ce soi mouvant, nomade, impersonnel, ouvert à la Multitude et

témoignant à lui seul de toute l'humanité qui hante les dramaturgies modernes et contemporaines. Pour de tels auteurs et leurs personnages, exister, c'est *sortir de soi*". A exemplo desta citação, o Eu Autoral, de que tratamos, deve sair de si mesmo para se realizar criativamente. Ao pensarmos no teatro de Patrícia Portela, objeto de nosso estudo, que opera, como destacaremos, como mensagem ao futuro, em que a autora se dissolve como narradora, bem como dissolve a sua própria matéria narrativa, projetando-se em novas e ambíguas figuras narrativas; referimo-nos a um Eu Autoral impessoal, e transitório. Um Eu Autoral Lugar-Nenhum, e, aparentemente, um sujeito pós-histórico. Isto por que a autora, neste caso, é no limite, este sujeito histórico.

Tratamos, em suma, de um Eu Autoral que, como afirma o dramaturgo Jon Fosse, novamente citado por Sarrazac, projeta-se em (apud 2010, p.53; idem, p.23) "un 'autre endroit' hors du visible, qui n'est plus désormais accessible qu'à travers les mots". Um Eu Autoral cuja voz se anuncia à humanidade a partir do próprio martírio; ou, mais precisamente, do seu *páthos*. Conforme estudaremos na Parte 2 de nossa tese, a escrita de Portela, como aquela do *Conteur* benjaminiano, referida por Sarrazac, é um testemunho do passado para o futuro, relativizado no tempo. (ibidem, p.21) "Le témoignage est en dernière instance un défi au temps et à la mort", diz Sarrazac a este respeito. Ou ainda, como afirma o próprio Benjamin, em seu ensaio citado, citado por Sarrazac; (apud 1991, p.229; op.cit, p.21) "le Narrateur, c'est l'homme qui pourrait laisser la mèche de sa vie se consommer tout entière à la douce flamme de sa narration".

Quando pensamos, ainda, no caso de Alexandre dal Farra, compreendemos, na poética deste dramaturgo-encenador, a prática da ideia de Impersonagem aventada por Sarrazac, por meio da qual, dramaturgicamente, ao transbordar de si e se espalhar nestas figuras narrativas fluidas, dal Farra retira a expressão de si mesmo, para que algo fale por ele, em seu lugar. Operatividade que se coaduna com aquela mencionada por Sarrazac, quando diz que, também em termos ficcionais, (apud 1999, p.158; op.cit, 19) "comme l'a écrit Agamben, 'le sans parole fait parler le parlant'". Em sua escrita, o Eu Autoral de dal Farra anuncia a ausência do rosto deste último, diluído nas vozes de seus impersonagens; em sua busca subjetiva pela Máquina do Mundo, conceito de que trataremos no capítulo referente a este dramaturgo-encenador. A exemplo de Sarah Kane, em "Psicosis 4.48", citada por Sarrazac, também dal Farra poderia dizer que, em sua escrita, (apud 2001, p.54-55; op.cit, p.20) "c'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, dont le visage est scotché au vers de mon esprit".

De antemão, como buscaremos demonstrar na Parte II de nossa tese, reconhecemos que o Eu Autoral promove uma crise da criação de subjetividades, análoga àquela desencadeada pelos Teatros Íntimos sarrazaqueanos, centrados mais na relação entre o Eu e o Outro do que na representação de subjetividades alheias às suas próprias experiências. Sarrazac observa, no sentido da figuração ou produção de personagens no drama moderno e contemporâneo, que (2017, p.268) “a intervenção rapsódica (...) permanece aquela da personagem desdobrada, da personagem testemunha de si mesmo, da personagem-rapsodo que abarca as duas funções ao mesmo tempo”. Ressaltando que (idem, p.268) “a personagem-rapsodo se apresenta frequentemente (...) como uma personagem autobiográfica. Daí sua proximidade com o autor, do qual constitui uma emanção, permanecendo também (...) uma instância independente e mesmo hostil” a esta função autobiográfica. Acerca desta tendência de crise de criação de subjetividades, elencaremos, em nosso estudo, dramaturgos-encenadores que estranham a si mesmos, como é o caso de Sérgio Blanco; outros que estranham o mundo exterior, como Alexandre dal Farra; ou ainda que estranham tanto as suas realidades interna como externa, como é o caso de Patrícia Portela.

De outra parte, cabe reforçarmos que a realidade é entendida, em nosso estudo, como um *constructo* aparente, produzida a partir de materialidades reais, mas que não corresponde ao real em si mesmo, como argumenta o filósofo francês Georges Gusdorf; em abordagem de que trataremos no próximo capítulo. Em termos poéticos, o Eu Autoral opera sobre a realidade, a fim de a recriar e lhe inferir um sentido e significado reais, produzidos a partir da própria experiência do autor. A exemplo do que assinalam Batlle e Benhamou, a reconstrução, ou transfiguração, da realidade aparente, e, com ela, de seu poder e narrativa dominantes, pelo Eu Autoral do dramaturgo-encenador, mas também do espectador, através da criação partilhada, é uma produção de ficção. Por ficção, destaquemos nosso entendimento de que esta se trata de um campo de alteridade à realidade, e não de sua negação. Nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, como na dramaturgia de palco de Benhamou, (2012, p.33) “ce qui est en jeu (...) [est] la capacité d'une oeuvre à faire fiction - c'est-à-dire à faire surgir un monde imaginaire en dialogue avec le monde réel - est liée au lecteur qui la prolongue et la complète à son usage”. Para a autora, (idem, p.33) “bien loin de pouvoir être ‘capté’ (...) et réalisé en images, l'imaginaire d'une oeuvre de fiction sera tout un levier, un appel à une infinité de ‘clôtures subjectives’”.

Observemos, todavia, que a escrita do dramaturgo-encenador promove, junto à produção de imaginário, à produção de sentido, através do processo de subjetivação da Comunidade Teatral, conforme descreveremos no capítulo “Autoria e Escrita”. Para já, interessa-nos destacar que, segundo Sarrazac, a (2017, p.54) “*subjetivação* [é] portanto [a] relativização que marca todos [os] microacontecimentos e microconflitos” dramaturgicos. De maneira, que, através da subjetivação, a narrativa dramática não é mais objetiva e geral, tornando-se subjetivada e singular. Retomaremos o conceito e acrescentaremos, no próximo capítulo, que o processo de subjetivação não é apenas uma poética autoral, ampliando-se para o espectador, nos dispositivos ceno-dramaturgicos. Em nossa tese, a subjetivação decorre do entendimento de que o dramaturgo-encenador partilha o saber que ele próprio já não distingue ou ignora. Isto é, o saber ausente da sua realidade visível. E que deverá ser representado, ou seja, apresentar-se, visível outra vez; através deste processo partilhado de criação, que confere significado ao conteúdo que se ressentia de significação. Como informa Sarrazac, neste sentido, (2011, p.16) “l’écritain voit et nous donne à voir et à entendre ce qu’il ne peut pas (plus) voir ni entendre directement”.

Dado o seu caráter compartilhado, na escrita ceno-dramaturgica, (2012, p.52) “il est vrai qu’une idée sur un texte ne devient dramaturgique que si elle trouve preneur”, como na dramaturgia de palco, investigada por Benhamou. A exemplo do conceito apontado pela autora, o dramaturgo-encenador também escreve sob (idem, p.33) “ce principe d’incomplétude” de seus materiais cênicos. Os quais justificaremos no próximo capítulo como materiais textuais. Estes últimos, também em nosso caso, (ibidem, p.33) “sont, (...) nécessairement entourées d’une pluralité de ‘mondes intermédiaires’ construits en commun par l’écritue et chacun des lecteurs”, como afirma Benhamou. A autora esclarece que este (op.cit, p.32) “*monde intermédiaire* [c’est] propre à chacun, plus ou moins investi selon les sujets, et qui exerce une fonction de transition entre l’illusion et la réalité”. A ficção aparece motivada pelo sentimento de falta, de sentido e de Real, neste agenciamento entre o sujeito e a realidade.

Esta abordagem se aproxima daquela de Tackels que entende que a relação entre estes materiais textuais heterogêneos (2015, p.31) “produit, quand elles est juste, une troisième réalité, qui donne corps à la voix du montage” da escrita de palco. Em nosso estudo, esta terceira realidade, que não se limita à expressão de subjetividade autoral, tampouco ao funcionalismo da linguagem, resultando em um entrelugar ético e estético,

será admitida como um espaço de criação heterotópico; em alusão ao conceito homônimo de Michel Foucault, de que trataremos no capítulo “Ficção e Realidade”. O dispositivo ceno-dramatúrgico, de caráter heterotópico, é feito de “pontos cegos” de enunciação, a serem subjetivados pelo espectador. O dramaturgo-encenador, a exemplo de como Tackels se refere ao teatro do encenador francês Claude Régy, (idem, p.42): “en dispararaissant comme metteur en scène, invente une nouvelle écriture, cherchant à capter ses 'forces aveugles' à réveiller, tendues entre les acteurs et ceux qui les regardent, les écoutent”. De outra parte, Tackels afirma que na (ibidem, p.31) “écriture scénique [,] travailler avec des matériaux suppose d'assumer l'art du montage, non comme une juxtaposition d'éléments, mais comme la coïncidence de blocs hétérogènes”. Esta ideia de montagem, tanto para o escritor de palco, como para o dramaturgo-encenador, contempla a fluidez destes materiais, na relação que estabelecem entre si.

Na escrita ceno-dramatúrgica, estes materiais textuais podem transbordar da cena e compor novos dispositivos, como o literário. Atribuímos, em nosso estudo, esta nova função de migração entre dispositivos estéticos, ao conceito de transbordamento, cunhado por Sarrazac, quando este autor se refere ao (2017, p.251) “jogo de transbordamento incessante de uma instância – dramática, épica e lírica – para outra”; a conformar o seu drama rapsódico. Sarrazac afirma, neste sentido, que segundo Schiller, em sua correspondência com Goethe, (idem, p.251) “pode haver o rapsódico no drama, no sentido de uma oscilação entre os modos e o transbordamento mútuo desses modos entre si”. Sarrazac sentencia que (ibidem, p.251) “o que é verdadeiro para o modo épico na época de Goethe e Schiller, torna-se igualmente verdadeiro para o modo lírico na virada do século”. Sarrazac ainda assevera, que na dramaturgia contemporânea (op.cit, p.254) “o entrelaçamento dos modos dramáticos, lírico e épico resultam mais estreitos (...) A coexistência se estabelece talvez mais sobre um plano vertical, de transparência e dialogismo entre um e outro do que sobre um plano horizontal da sucessão”.

A esse princípio de transbordamento entre modos, em vez de gêneros, literários, proposto por Sarrazac; acrescentamos que também tratamos de um transbordamento da cena¹¹. Com seus hiatos e espaçamentos, a cena convoca a fabulação do espectador, nos

11 No capítulo “Ficção e Realidade”, detalharemos o conceito de cena, como um expediente que torna visível o Real ausente e que estará presente também nos dispositivos literários, assim como naqueles propriamente cênicos.

dispositivos ceno-dramatúrgicos. Conforme estudaremos no capítulo “Autoria e Escrita”, o dramaturgo-encenador escreve a partir de uma matriz comum de materiais textuais, em favor da criação de dispositivos cênicos e literários. A escrita ceno-dramatúrgica, como também detalharemos neste mesmo capítulo, é uma escrita expandida, mais do que uma releitura ou reescrita de uma escrita anterior; ainda que ela também possa executar estas funções. A escrita expandida, de que tratamos, não coincide, assim, com o argumento de Tackels, de que é (2015, p.15) “possible de le désigner comme un écrivain de plateau, celui qui fait d'une écriture ancienne une nouvelle lecture”. Como dissemos, a escrita expandida se baseia em uma matriz comum de materiais; à qual Danan, por sua vez, nomeia como (2018, p.29) “gisement matriciel”. Nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, a exemplo da descrição de Danan, (idem, p.28) “le texte de départ se fait gisement, d'où vont être extraits les matériaux, visuels, sonores, corporels, chorégraphiques, spatiaux du spectacle”.

Como estudaremos no próximo capítulo, esta matriz de materiais produz diferentes tipos de dispositivos ceno-dramatúrgicos. Assim como, enquanto arquivo, ela carrega ilimitadas possibilidades de criação e releitura; segundo veremos, especialmente em nosso estudo sobre o caso de Patrícia Portela. Danan se refere a este procedimento, ao afirmar que (ibidem, p.30) “un matériau, lui même très vast, est extrait de ce gisement – si vaste qu’il donnera naissance non à un mais à deux spectacles”. O autor exemplifica este enunciado, através do projeto “Les Variations Darwin”, de Jean-François, ao reconhecer que, nele, (op.cit, p.30) “ce qui est livré, c'est un échantillon de matériaux, (...), à propos desquels (...) deux pièces ont été écrites”. Danan observa que (op.cit, p.30) “les matériaux présents dans la première” peça de Peyret (op.cit, p.30) “ne sont qu'une petite fraction de ce qui a été écrit ou glané”. Acrescentamos, entretanto, ao exemplo de Danan, que, no caso da escrita ceno-dramatúrgica, uma mesma matriz de materiais produz dispositivos tanto cênicos quanto literários. Desta maneira, a escrita expandida, como a entendemos, refere-se a um único projeto, com duas, ou mais, autoridades, promovidas a partir de um mesmo criador, e, geralmente, a partir de um processo expandido de criação.

O dramaturgo-encenador opera sobre a palavra e a cena, sejam como suportes singulares, mas também mutuamente afetáveis. Para Danan, (op.cit, p.55) “le spectacle fait ainsi entendre, non le texte, mais *un* texte, traçant un chemin dans le matériau d'origine, et créant une combinaison originale de textes, d'images, de sons, de jeu, qui, en

fait un autre texte que celui qui restera dans le livre”. Para o dramaturgo-encenador, entretanto, o texto cênico se torna, ademais, texto literário, organizado no dispositivo livro. As poéticas ceno-dramatúrgicas são, portanto, diversas entre si. Por definição, elas estão ligadas à experiência subjetiva, a qual, como veremos neste estudo, pode também ser entendida como um testemunho autoral. Isto é, aquilo que é singular, ainda que partilhável. Este espólio narrativo intransferível do dramaturgo-encenador será designado, neste estudo, como a Voz Autoral, de que já falamos. Por outro lado, estas poéticas estão em permanente reformulação. De uma parte, elas dialogam com a tradição da literatura dramática; porém também submetem esta última, seguidamente, a novas relações com os dispositivos emancipatórios da cena. Os quais, por sua vez, são também afetados por princípios do jogo literário.

Se, para Tackels, a escrita de palco é ainda uma (2015, p.18) “forme d'*hospitalité* capable d'accueillir toutes les formes étrangères, que les artistes se trouvent en situation de dire notre temps”; a escrita ceno-dramatúrgica desloca o conceito derridiano de “hospitalidade”, mencionado por Tackels, para o de intermedialidade. Conforme analisaremos no capítulo seguinte, na intermedialidade, as mídias heterogêneas não são apenas acolhidas em sua integridade e exterioridade pela escrita cênica. Mas, nela, assumem novos usos e se transfiguram na dinâmica dos dispositivos. Ademais, como veremos, a intermedialidade se diferencia da ideia de interdisciplinaridade, dada a preservação da autonomia e integridade de suas disciplinas. As quais, não se confundindo umas com as outras, conformam novas relações entre si. Por esta razão, o dramaturgo-encenador nos parece mais próximo do escritor de palco, no ponto em que Tackels o entende como (idem) “le sujet envisagé qui dicte sa forme et les moyens justes pour le transmettre. (...) leur langue, partant de là scène, émerge à toutes les disciplines, les mélange, et les déforme jusqu'à l'*indiscipline*” destes materiais criativos.

Partindo deste princípio da indisciplina textual, parece-nos pertinente aproximarmos a ideia de “dessacralização” do texto, de Tackels, do conceito de “profanação”, proposto por Agamben, adaptando-o aos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Ao serem “profanados”, os referidos dispositivos se tornam, como defenderemos, o espaço de “re-publicização” de domínios de saber anteriormente herméticos em sua própria linguagem; agora liberados em novas possibilidades de uso e de interpretação. Danan afirma, a propósito, que (2018, p.19) “le texte n'est, pour utiliser un lieu commun,

sacralisé”. Entendimento este que podemos estender aos demais materiais deslocados pelos dispositivos ceno-dramatúrgicos.

No âmbito literário, o conceito do dramaturgo-encenador inclui, mas não se resume, às funções atribuídas ao dramaturgo intempestivo, proposto por Batlle, como aquele que reconhece a literatura dramática como um dispositivo de estratégias textuais que promovem, de forma porosa e partilhada, o fenômeno cênico. O dispositivo ceno-dramatúrgico admite, mas não se limita, como vemos em Sarrazac, à reformulação do modelo dramático, criticado a partir de Szondi, reconhecendo que tais valores constitutivos, em termos modernos e contemporâneos, são afetados pelos expedientes inerentes à linguagem teatral ou performativa, e submetidos a um arcabouço de análise que transborda da estruturação representativa. A escrita ceno-dramatúrgica alcança, também, o campo teórico pós-estruturalista, desviante e disruptivo da narrativa. Nosso conceito reconhece, sem nele se restringir, o território da representação emancipada, inaugurada por Dort e desenvolvida por Pavis, em seu estudo sobre a linguagem da encenação contemporânea. Autonomia esta que fará Fèral e Lehmann se desvencilharem da literatura dramática e mesmo da ideia de representação; a considerarem o evento cênico, primariamente, um fenômeno performativo. O dramaturgo-encenador se afastará, contudo, em parte, desta última ideia.

Isto por que interessa mais de perto ao nosso conceito, acerca da autonomia cênica, porém sem também aí se limitar, a expansão, conferida por Benhamou e Tackels, à noção de dramaturgia e de escrita no teatro. De forma que a literatura dramática se estende aos princípios de dramaturgia de palco e escrita de palco, respectivamente. Quer a abordagem destinada à literatura dramática, como aquela voltada para a escrita cênica no teatro contemporâneo, são referenciais para nosso trabalho. Entendemos que a singularidade de nosso conceito, dedicado, registre-se, a um *corpus* de criadores, a rigor, mais jovens e recentes do que aquele descrito nas obras de Benhamou e Tackels, reside no facto de que o dramaturgo-encenador concentra ambas as funções autorais; empreendidas como campos de criação autônomos, mas interligadas uma à outra, em um projeto expandido de autoria.

Optamos pelo termo dramaturgo como a primeira parte do binômio dramaturgo-encenador, a partir da designação expandida de Fèral e Benhamou para o conceito de dramaturgia, que reconhecemos como um “trabalho de ações”. Ou, como veremos ainda neste “Arrazoado”, de gestos estéticos autorais, conceito de que trataremos melhor no

capítulo “Ficção e Realidade”; a comporem o dispositivo teatral. Para já, a ideia de dramaturgia aqui assume um duplo uso, valendo tanto para a dramaturgia da cena, como também para a dramaturgia literária, assumindo, para nós, um caráter de estratégia de produção de sentido no dispositivo teatral; a exemplo do que prefigura Batlle sobre o drama intempestivo. Por esta razão, é importante destacarmos que o conceito de dramaturgia, nesta tese, não se deve confundir como uma simples operatividade do fenômeno cênico, ou como um material performativo; ainda que sejam características também integradas neste estudo. Interessa-nos, especialmente, aproximar o princípio de dramaturgia daquele de escrita. Portanto, de elaboração de significado e de estratégias de pensamento e leitura. Indo além da fenomenologia perceptiva do evento cênico.

Desta maneira, os dispositivos ceno-dramatúrgicos se afastam do Teatro Pós-Dramático de Lehmann, que, em sua recusa ao drama, alega que este último (2008, p.52) “não mais resolve a tarefa da concepção teórica de aguçar a percepção; antes, obstrui o conhecimento tanto do teatro quanto do texto teatral”. Lehmann justifica este ponto de vista, ao afirmar que (idem, p.52) “para produzir ‘teatro’ não há necessidade nem da ação, nem das *dramatis personae* configuradas plasticamente (...) nem mesmo de figuras identificáveis - e tudo isso é demonstrado de modo suficiente pelo novo teatro”. Sendo assim, continua o autor, (ibidem, p.52) “resta tão pouca substância em um conceito de drama de tal modo diluído (...) que ele perde seu valor para o conhecimento”. Ocorre que, em nosso caso, a escrita do dramaturgo-encenador não se restringe à percepção. Uma vez que, nesta tese, o teatro ocupa um espaço central, este não se limita nem à condição de acontecimento, nem da imagem deste acontecimento. O teatro é, antes, o lugar em que a imagem se encontra em uma perspectiva de contradição consigo mesma. Sendo, por esta razão, teatral. Em nosso *corpus* de análise, como é próprio do teatro, a imagem opera um deslocamento do seu contexto original, sendo posta em situação. Esta decalagem constitui a teatralidade da imagem. Se Lehmann destaca modalidades pós-dramáticas que agem (op.cit, p.120) “em favor de uma poesia de imagens do palco”; reforçamos, de nossa parte, que a poesia é uma forma de escrita.

Para Lehmann, no Teatro Pós-Dramático, (op.cit, p.138) “a síntese é explicitamente combatida, suprimida. Pelo modo da sua semiose, o teatro articula uma tese acerca da percepção”. Ao passo que, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, a síntese de sentido é promovida pelo espectador. Trata-se, como veremos, de uma operação não só de percepção, mas de entendimento, por meio de um processo por nós reconhecido

como de subjetivação. Diferente é a abordagem de Lehmann, que descreve que, no Teatro Pós-Dramático, (op.cit, p.146) “a função compensatória do drama, de complementar a confusão da realidade com uma ordem, se encontra aqui invertida, de modo que se nega ao espectador o desejo de orientação”. Da perspectiva do espectador, o Novo Teatro, continua Lehmann, (op.cit, p.147) “trata-se ao mesmo tempo de uma estética da retração do sentido, já que a estruturação somente é possível como conexão de subestruturas ou microestruturas da encenação individualmente selecionadas, e nunca abrange o todo”.

Em contrapartida a esta definição, como veremos no capítulo 3, desta parte do nosso trabalho, o próprio dispositivo não se apresenta como uma totalidade a ser reconhecida, mas sim produzida, através da criação compartilhada, que lhe atribuirá sentido. Lehmann acrescenta que, no Novo Teatro, (op.cit, p.147) “torna-se decisivo que o abandono da totalidade não seja pensado como déficit, mas como possibilidade libertadora - de expressão, fantasia e recombinação - que se recusa à ‘fúria do entendimento’”. Ao se referir ao trabalho do encenador flamenco Jean Fabre, que integra seu *corpus* de análise, Lehmann menciona (op.cit., p.162) “um *teatro da perceptibilidade*”. Lehmann acrescenta (op.cit, p.162): “O teatro pós-dramático enfatiza o inacabado e o intangível a tal ponto que realiza sua própria ‘fenomenologia da percepção’ a qual se caracteriza pela superação dos princípios da mimese e da ficção”. Para o autor, (op.cit, p.162) “como acontecimento concreto produzido no instante, a representação modifica fundamentalmente a lógica da percepção e o *status* do sujeito dessa percepção, que já não pode se apoiar num ordenamento representativo”.

Nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, diferentemente, a liberdade de criação não recusa o entendimento do espectador; com a observação de que ele não será interpretado, mas produzido pela Comunidade Teatral. Os referidos dispositivos promovem o entendimento, por que se tratam de estratégias de escrita, como detalharemos no próximo capítulo. Também o conceito de representação será repensado no capítulo “Ficção e Realidade”, em resposta ao pensamento pós-dramático acerca da crise da mimese clássica no teatro. Para Lehmann, (op.cit, p.114) “não é possível pensar um teatro dramático em que não seja representada uma ação de uma maneira ou de outra. Quando Aristóteles considera o *mythos* (...) fica claro que drama significa o mesmo que um desdobramento de ação (...) construído artisticamente”. E assevera: (op.cit, p.114) “Essa categoria central do drama é repelida no teatro pós-dramático de modos diversos, (...) que vai de um teatro ‘virtualmente ainda dramático’ até um teatro em que já não há sequer rudimentos de

processos fictícios”. Em contrapartida, como exporemos neste capítulo, a escrita ceno-dramatúrgica será sempre ficcional. Uma vez que a ficção, como assinala Benhamou, consiste não na suspensão ou negação, mas na transfiguração dos materiais constitutivos da realidade.

Em sua teoria, Lehmann recusa a função do leitor no Teatro Pós-Dramático. Segundo o autor, (op.cit, p.178) “se ao leitor sempre resta a confiável autonomia da apropriação mental de um escrito, a disponibilidade do aqui e agora de sua leitura (...) o teatro arranca o espectador de sua trajetória”. Para Lehmann, (op.cit, p.169) “nesse teatro pós-dramático do acontecimento há uma efetivação de atos que se realizam no aqui e agora e que têm sua recompensa no momento em que acontecem, sem precisar deixar quaisquer vestígios duradouros do sentido”. Contrariamente a esta abordagem, conforme veremos no capítulo “Ficção e Realidade”, a escrita ceno-dramatúrgica, não se limitando ao evento fenomenológico e sua apreensão pela percepção, transborda a experiência imediata. Ou, dito de outra maneira, o aqui-agora pós-moderno. Ela demanda, do espectador, visão; conceito que adotaremos neste capítulo como um gesto de afastamento, que reconhece sentido ao que falta nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, ocupando suas fissuras de entendimento e produzindo sentido a partir delas. Sentido este, reforçemos, compartilhado pela Comunidade Teatral. Esta última, ao produzir sentido, produz escrita e, em um mesmo movimento, a leitura destes dispositivos. A leitura delinea formalmente estes dispositivos. Quer a leitura como a escrita são formas de fixação e permanência destes entendimentos, produzidos, por sua vez, através do *constructo* do pensamento; a atuar sobre os materiais mobilizados pela escrita ceno-dramatúrgica.

A produção de pensamento demandada pelos dispositivos ceno-dramatúrgicos se opõe à compreensão de Lehmann de que (op.cit, p.239) “o teatro pós-dramático é teatro da presença. (...) Ela não pode ser objeto nem substância; não pode ser objeto do conhecimento no sentido de uma síntese realizada pela imaginação e pelo entendimento”. Lehmann esclarece a este propósito: (op.cit, p.239) “Contentamo-nos com entender essa presença como algo que acontece, apropriando-nos assim de uma categoria teórico-cognitiva, e mesmo ética – para caracterizar o campo estético”. Em contrapartida, conforme argumentaremos no capítulo “Ficção e Realidade”, a escrita do dramaturgo-encenador é estética precisamente por que não coincide com a presença. Mas a transfigura em uma segunda realidade, distinta daquela do acontecimento. E, por isto mesmo, legível.

Lehmann defende que, no Teatro Pós-Dramático, (op.cit, p.56) “o processo real da atuação toma o lugar do ‘espetáculo mimético’”. De maneira que (op.cit, p.56) “a noção de (...) um teatro (...) em que não se ilustra quase nenhuma ou nenhuma ação não mais constitui um ‘extremo’, mas uma dimensão essencial da nova realidade teatral”. Acrescentando que (op.cit, p.56) “essa dimensão resulta de uma intenção muito diversa daquela de ser um simulacro, (...) uma duplicação de outra realidade. Tal deslocamento das fronteiras que permeiam o campo remove o drama orientado para a ação do centro estético do teatro”. A escrita ceno-dramatúrgica age em sentido oposto a este descrito por Lehmann. Ela é simulacro. Na medida em que, como ficção, os dispositivos ceno-dramatúrgicos operam através da reconstituição da realidade; desviando-a, e simulando realidades possíveis.

Este procedimento será exemplificado em nossa abordagem ao trabalho do dramaturgo-encenador Tiago Rodrigues, no capítulo 4 desta primeira parte do nosso trabalho. Ademais, para avançarmos na teorização do problema, destacamos que Jean Baudrillard, mencionado por Batlle, (2021, p.106) “habla de la historia como de un inmenso modelo de simulación (...) no tanto por que no *es* (no existe), sino es en la medida en que es relatada, como por el hecho de definir una realidad ficticia”. Para Baudrillard, o tempo ficcional, que corresponde à simulação histórica, é, informa-nos Batlle, (apud 1993, p.18; idem, p.106) “el único tiempo en que una historia se puede inscribir, es decir, una sucesión de hechos no absurdos, y que se engendran por causa y efecto”. Enquanto Lehmann sustenta que (op.cit) “o teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia (...) [de forma que] o que se entende por cerimônia como fator do teatro pós-dramático é toda a diversidade, dos procedimentos de representação sem referencial”; Baudrillard, citado por Batlle, enfatiza que o tempo do simulacro é completamente diferente de (apud 1993, p.18; 2021, p.106) “‘las sociedades rituales, en el cual todas las cosas ya están terminadas desde el origen, y en el cual la ceremonia traza de nuevo la perfección de este evento original’”.

Ao admitir esta última distinção entre ficção e cerimônia, nosso estudo não considera, diferente do que afirma Lehmann, a hipótese de o fenômeno estético existir sem um referencial ao qual ele transfigure. Uma vez que já expusemos que a estética, em nosso caso, não se pode confundir com a presença, acrescentemos que a escrita ceno-dramática também recusa a aposta de Lehmann na cena absoluta, que não se refere a outra realidade; não sendo, portanto, nem simulacro nem duplo. Conforme abordaremos no

capítulo “Ficção e Realidade”, mesmo a performance, para se distinguir do real, tem de produzir um deslocamento no próprio real, portanto em seu referente, e, por conseguinte, em seu duplo.

Lehmann ainda informa: (op.cit, p.178) “A percepção do teatro também se diferencia fundamentalmente da leitura pelo seguinte motivo: o texto pode provocar choque, excitação, confusão, mas do ponto de vista da recepção estética essas coisas se convertem em formas de reflexão”; enquanto (op.cit, p.178) “a corporeidade espaço-temporal do processo teatral encerra o esquema inteligível do que é percebido em um momento vital afetivo. Esse é um fato determinante para a lógica de significação do teatro”. Por outro lado, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, como expusemos a pouco e detalharemos no próximo capítulo; o espectador se torna leitor, através do processo de subjetivação com que investe a obra de significado. Não se limitando, portanto, ao caráter imanente ou às tramas vitais destes dispositivos. Cabe, finalmente, observamos que Lehmann, ainda que por analogia, reconhece a leitura no Teatro Pós-Dramático, quando diz que, nele, (op.cit, p.178) “o espectador teatral continuamente ‘divide’ e unifica sua participação imaginativa (comparável à leitura) e sua participação real-corporal, seu testemunho sensorial da existência das coisas”. Devemos, porém, ressaltar que, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, em que pese a importância, para a produção de leitura, do caráter testemunhal da Comunidade Teatral, conceito que exporemos mais logo neste arrazoado; o real-corporal, considerado em termos perceptivos, é secundário em relação à sua capacidade de imaginação, fabulação e escrita.

Antoine Vitez, citado por Benhamou; sustenta que (apud 1981, p.99-102; 2012, p.27) “l'art est ce qui rend le monde digeste. (...) Quand le monde devient perceptible, on peut s'en servir”. Devemos, entretanto, reforçar que a escrita ceno-dramatúrgica torna o mundo, mais do que perceptível, legível. Uma vez que a cena, em nossa abordagem, é ela mesma um dispositivo de escrita. O uso do termo encenador, em nosso conceito, filia-se a já mais que centenária tradição da encenação; entendida, todavia, como linguagem autônoma, porém igualmente não limitada ao seu caráter fenomenológico ou textual. Mas de “escrita cênica”, como assevera Tackels. Por outro lado, os dispositivos ceno-dramatúrgicos, ao promoverem uma exegese ou iluminarem os materiais literários, corroboram o entendimento de Benhamou de que (idem, p.41) “le monde du théâtre (...) [é] un des derniers lieux où se vit la nécessité de la littérature, où régnent un respect quasi religieux de l'écrit, et où se partage le sentiment mystérieux d'appartenir à une quête que

les livres déposent dans nos mains”. Desta maneira, em nosso estudo, o conceito de dramaturgia de palco, desta autora, confunde-se com o de escrita de palco, de Tackels. E se dirige, ainda, para o campo da literatura dramática.

De outra parte, o dramaturgo-encenador readéqua a definição de Benhamou e Fèral para a dramaturgia como um trabalho de ações. Sem desconsiderarmos esta definição, ajustamo-la, em nosso conceito, como a de um trabalho de gestos, no sentido que Danan dá ao termo gesto. Repercutimos, assim, o pensamento de Bertolt Brecht para o tema, aventado por Sarrazac, nos termos de um conceito para fábula que se (2017, p.136) “desvia de suas origens aristotélicas”; de forma que já (idem, p.136) “não se trata de uma concatenação de ações, unidas por um duplo princípio cronológico e causal, mas de um *espaçamento de gestos*”. Em nosso estudo, entendemos a ação, no contexto da cena, como um movimento imediato. O qual, sendo definido em si mesmo, não demanda novos e inacabados níveis de significação. Diferentemente é o caso do gesto, na abordagem que Danan consagra ao termo, revisitado a partir das suas diversas acepções na História do Teatro. E que também serve à nossa pesquisa.

O gesto, neste caso, é um movimento narrativo mediato e reverberante, a instaurar novas e difusas zonas de entendimento, por meio da relação entre o evento cênico e o espectador. Para Danan, diferente da ação cênica, o gesto é um movimento não mimético, que nada reproduz. Trata-se, na verdade, de um valor fundador, presente e intransferível na cena. O autor afirma, a este respeito (2013, p.15): “Ce que j'entends par ‘geste’? Un acte scénique affirmé, s'imposant en tant que tel, ne reproduisant aucun geste antérieur et non reproductible, et d'une puissance, si cela est mesurable, excédant l'ordinaire”. E acrescenta (2012, p.125): “le geste n'existe que d'être tenu jusqu'au bout, mais dans un même mouvement. Il est le mouvement même de la création”. Em resumo, no âmbito de nosso estudo, consideramos que os dispositivos ceno-dramatúrgicos não se limitam ao caráter imediato e definido da ação, mas se baseiam na repercussão desta última, na projeção no tempo e espaço da ação que a torna gesto, aberto a novos entendimentos e mediações.

Desta forma, o gesto corresponde à integridade do ser autoral, diferentemente da ação cênica, que é uma forma fragmentada de expressão narrativa. Entendemos ainda que o gesto empreende todo o ser autoral, mesmo que o dramaturgo-encenador não seja visto inteiramente através de sua escrita nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, os ultrapassam a expressão deste autor. Estes dispositivos se distinguem não somente pelo que

apresentam, mas pela lacuna e pela ausência de seus enunciados; como dissemos, e segundo investigaremos no capítulo “Ficção e Realidade”. De outra parte, o dramaturgo-encenador tampouco pode ser definido através de seu (2013, p.15) “geste d'écrivain”, de que fala Danan. Para quem o gesto cênico (idem, p.15) “appelle un geste scénique qui en rend compte, que le restitue ou mieux le recrée, et ne soit pas en deçà du geste de l'écriture”.

Em nosso estudo, o conceito de autoria não parte da premissa de um sujeito criador, mas de uma singularidade testemunhal, a ser subjetivada nos dispositivos ceno-dramatúrgicos; conforme explanaremos no próximo capítulo. A exemplo do que Danan afirma, esta singularidade (2012, p.126) “s'efface et retourne vers la masse indistincte” dos demais testemunhos que compõem a criação partilhada nestes dispositivos. Como veremos mais à frente, o conceito de testemunho é a revelação de uma parte, e não do todo do ser autoral. Ainda que o testemunho implique, e explique, este todo ausente. Nos dispositivos que investigaremos, em conformidade com o que Danan informa a este respeito (idem, p.126), “chacun témoigne de lui-même dans la singularité de son corps, de son visage, de sa présence au monde, nous renvoyant à nous-mêmes, à chacun de nous”.

Sarrazac assegura que (2017, p.24) “se as obras [dramáticas] modernas [e, por extensão, contemporâneas] gostam de suspender a ação (...) não é com o propósito de fazê-la desaparecer, mas para torna-la mais vibrante e visível”. O autor esclarece que (idem, p.24) “o estatismo aparente de muitas dramaturgias não tem outra função senão a de permitir ao espectador ter acesso aos detalhes infinitesimais da ação dramática”. Ao aplicarmos este entendimento ao nosso estudo; o sentido do drama como ação, e a etimologia da dramaturgia como um trabalho de ações, permanece, na medida que o teatro se distingue por estes movimentos de deslocamento e duplicação sobre um determinado referencial narrativo. Esta abordagem distingue o teatro de ser, a um só tempo, apenas imagem, abstração literária ou imanência corpórea. Em contrapartida, o teatro isola materialmente e desloca, quer agindo ou atuando sobre determinado enunciado. O teatro opera, com isto, a duplicação de sentido, assim como produz, finalmente, uma nova enunciação. De resto, diz Sarrazac, (ibidem, p.24) “se nos referirmos a Roselyne Dupont-Roc e a Jean Lallot, exigentes comentadores da *Poética*, no espírito de Aristóteles, a ação, a práxis, não se refere apenas àquilo que hoje chamamos de ‘ação’, mas recobre também os estados”, emocionais ou subjetivos”. Para Sarrazac, neste sentido, (op.cit, p.24) “a ação

[dramática] é a passagem de um estado a outro”. Admitimos esta definição, em nosso objeto, ressaltando que a ação promove uma mudança de estado não apenas emocional, mas também de significado de um mesmo referencial narrativo.

Por outro lado, os dispositivos ceno-dramatúrgicos são compreendidos, mais do que como espetáculos, como eventos cênicos, distinguidos pelo seu caráter real, mas também artístico, que não excluem um ao outro. Danan ressalta, sobre o gesto, que, através dele, (2012, p.127) “je ne parle pas de réalisme (d’un effet de réel) mais d’un *effet réel*” da cena. O evento cênico corresponde ao Real, porém artificializado. Este princípio é ilustrado por Danan, quando diz (idem, p.127-128): “Plus le geste artistique sera fort, plus le spectacle aura cette valeur d’événement”. Contudo, devemos asseverar nossa divergência ao entendimento de Danan de que as dramaturgias da cena contemporânea são marcadas por (2013, p.19) “pas ‘d’effet de réel’ (...) Pas de personnage (...) Pas plus de narration, ou de fable”; resumindo-se a (idem) “une sorte d’événement brut”.

Em nosso *corpus* de pesquisa, a performance, ou o caráter performativo da escrita literária, não são eventos brutos, porém estéticos. Como investigaremos no capítulo “Ficção e Realidade”, a ação performativa não é um ato real, mas um duplo deste último, sendo, portanto, um gesto estético. Esta definição se contrapõe, assim, ao entendimento de Danan de que (idem) “l’axe majeur” da performance é (idem, p.23) “l’accomplissement d’une action réele, sans *mimèsis*”. O autor subescreve que (ibidem, p.5) “auteurs qui écrivent aujourd’hui pour les plateaux (...) utilisent le langage des mots, de corps, parfois de la musique, cherchant des formes entre théâtre et performance”. Ao passo que, ao nosso ver, os dispositivos ceno-dramatúrgicos assimilam os materiais performativos como seus elementos de escrita.

Conforme argumentaremos no capítulo “Realidade e Ficção”; a ideia da pura presença do real se incompatibiliza com o teatro, e, no limite, com qualquer operação estética. Defendemos que, sendo a dramaturgia, e por extensão a escrita, um modo de ficção, conforme assinala Benhamou, e a ficção, por sua vez, um gesto de transfiguração da realidade; o Real, por si mesmo, não pode ser confundido com seu duplo estético, que, transfigurando-o, confere-lhe nova visão e significado. Desta forma, o que se apresenta como fenômeno performativo ou teatral é já a transfiguração deste material real, não podendo haver a presença de sua realidade mesma. Mas, sim, o momento presente da experiência estética e ficcional. Trataremos aqui, portanto, das formas de apresentação e,

mais especialmente, do aparecimento da escrita do dramaturgo-encenador, relacionada com o Real, mas sem confundir-se com ele, em seus dispositivos de criação.

Por outro lado, consideramos, como Danan, que (2012, p.128) o “*geste artistique [est] inséparable du geste de témoigner et de passer le témoin à la chaîne sans fin des vivants*”. Na escrita dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, (idem, p.125) “*le geste se fait geste artistique [par] être accompli sur une scène, devant un public. Mais il était déjà là, en attente du théâtre, dans la vie*”, a exemplo do que afirma este autor. O gesto, como testemunho, é lançado da cena ao espectador, como alvo de transmissão. No caso do dramaturgo-encenador, para citarmos novamente Danan, (2018, p.15) “*la dramaturgie excède le texte*”; a fim de transcorrer em um dispositivo forjado em um ambiente de partilha. As ideias de dramaturgia e de encenação, como aqui as adotamos, não se limitam a um único autor, sendo entendidas como um gesto geral que perpassa e transborda para toda (2012, p.125) “*l’assemblée des humains*”, para retomarmos uma expressão de Danan, reunida nos dispositivos ceno-dramatúrgicos.

Também Sarrazac, é importante destacarmos, citando uma expressão cunhada por Enzo Cormann, refere-se a uma (2012, p.24) “*assemblée théâtrale*”. Nela, esclarece Sarrazac, (idem, p.24) “*le geste de témoigner instaure une relation nouvelle entre la salle et la scène, l’acteur et le spectateur. Il tend à fonder une de ces ‘communauté(s) émancipée(s)’ mises en exergue par Jacques Rancière: ‘communauté de conteurs et de traducteurs*”. E prossegue, explicando que (ibidem, p.24) “*par ‘traducteurs’, il faut entendre ici ces auditeurs, ces spectateurs qui, élaborant leur ‘propre traduction pour s’approprier l’‘histoire’ et en faire leur propre histoire’, prennent le relais du conteur. Il ne s’agit en définitive de rien d’autre que de passer le témoin*”. Deste modo, o Autor-Conteur e o espectador-tradutor se relacionam na apropriação do testemunho.

Em nosso estudo, redefiniremos a expressão assembleia de humanos, ou assembleia teatral, por Comunidade Teatral. Aproximaremos nossa definição daquelas referidas por Danan e Sarrazac; buscando, ao mesmo tempo, fundamentar a nossa escolha. Interessa-nos destacar, de antemão, que a Comunidade Teatral não é feita por espectadores emancipados, dependente sempre da relação entre suas partes, isto é, o autor, o espectador e o dispositivo; para o sentido de escrita deste último se conformar. O dispositivo ceno-dramatúrgico, ao invés de um tecido esgarçado que atomiza público e obra, deve ser entendido como um sistema de vasos comunicantes, dentro do qual seu sentido virtual se atualiza. Uma vez que o sentido da obra ceno-dramatúrgica será

produzido pela atualização deste sistema de vasos comunicantes, não inferimos ao espectador uma função de tradução. Mas, como sustentaremos, de subjetivação, de produção de um sentido ausente dos enunciados desta escrita.

A Comunidade Teatral é o ambiente de criação partilhada, e ao mesmo tempo diversificada, entre artista, obra e espectador. É onde se produz este entrelugar, segundo Danan, ou espaço heterotópico, segundo Foucault; de categorias intermediáticas que perfazem a experiência ceno-dramatúrgica. A Comunidade Teatral, a exemplo de Dort, Sarrazac ou Danan, atribui papel decisivo ao espectador na construção do evento cênico; descartando a hipótese de obra autônoma, destacada do caráter de reunião que a configura. Contudo, como em Danan e Sarrazac, a Comunidade Teatral reivindica um público espectador, cujo ato de espectar; isto é, de receber e reprocessar sentidos, possa ocupar os hiatos promovidos pelas fissuras de categorias e materiais narrativos apresentados nos dispositivos ceno-dramatúrgicos.

Para sermos precisos, mais até do que espectadores, a Comunidade Teatral demanda testemunhos singulares que respondam a estes dispositivos, entendidos como formas de transmissão, recado e vestígio narrativos. Como Danan assinala neste sentido, (2012, p.127) “tout témoignage est passage de témoin. Nous tous, ainsi, sommes témoins de ce que la scène nous donne à voir, et non simples spectateurs”. Acrescentando: (idem, p.127) “Ce témoignage en puissance n’est possible que de la puissance de l’événement scénique, qui nous instaure en témoins et non en simples spectateurs. Pour que nous soyons appelés à témoigner, il faut qu’un événement se soit produit, qui appelle le témoignage”. Ademais, a exemplo do que afirma Lehmann, a Comunidade Teatral considera que (2008, p.139) “se o novo teatro quer ir além de posições descomprometidas e permanentemente particulares, precisa procurar outros caminhos para pontos de encontro supra-individuais”.

Sob esta perspectiva, assumimos os dispositivos ceno-dramatúrgicos como uma experiência de reunião de corpos e subjetividades, no tempo e espaço. Consideramos, entretanto, a possibilidade poética de disfunção destas coordenadas e da virtualidade deste encontro. Neste sentido, nossa pesquisa se debruça sobre uma poética não confinada ao presente contingencial, compreendido como uma temporalidade hegemônica. No limite, poderemos extrair a hipótese de uma arte do futuro ou destinada ao futuro; como veremos no estudo dos dispositivos ceno-dramatúrgicos de Patrícia Portela. Admitimos que a Comunidade Teatral, como um devir, manifeste-se não somente no encontro atual e

homogêneo entre suas partes integrantes. Mas também como uma condição de encontro. Encontro este que atualiza o tempo presente entre estas partes virtualmente separadas entre si. Simbolicamente, Romeo Castellucci, citado por Danan, ecoa esta função, com que A Comunidade Teatral concilia coordenadas espaço-temporais dissonantes entre si; ao projetar, em sua encenação de “Le Regard du sourd”, os seguintes dizeres, relativos ao elenco de sua companhia (2012, p.127): “À vous, acteurs de la Societas Raffaello Sanzio, qui aujourd’hui n’êtes plus”.

Cabe, portanto, relativizarmos, como Danan, a premissa de que (idem, p.126) “nous attendons aujourd’hui du théâtre [] qu’il soit un art de la présence”. Entendemos, como este autor, que, na Comunidade Teatral, a presença opera em um encontro em aberto, que não pré-determina uma forma narrativa dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Na Comunidade Teatral, há uma espécie de jogo evanescente, em que artista e espectador projetam suas presenças uns aos outros para se dizerem vivos. Uma vez que, na Comunidade Teatral, a exemplo do que afirma Danan (ibidem, p.127), “en témoignant de leur présence – au monde, sur cette scène, les deux indémêlables –, ceux qui témoignent nous constituent en témoins de leur témoignage”. Reforçamos, ainda, que restringimos o termo Comunidade Teatral, como este gesto de encontro criativo entre autor, obra e espectador, aos dispositivos cênicos. Mas o aplicamos também aos dispositivos literários que compõem nosso estudo; dado o conjunto de atributos poéticos e estéticos, e a matriz comum de materiais, que os dois modos de dispositivo compartilham.

O espectador é coautor daquilo que designamos por dramaturgia e encenação, a exemplo do que defende Danan. Ou ainda Cathy Turner, com seu conceito de “dramaturgia porosa”. Para a autora, (2014, p.200) “in using the term ‘Porous Dramaturgy’ we imply work that attempts to engage the audience in co-creation through its underpinning concepts and formal structures”. Ressaltemos, à partida, que os dispositivos ceno-dramatúrgicos que investigamos, na verdade, são atravessados por (idem, p.210) “a necessary negotiation between fluidity and structure”, para citarmos uma expressão utilizada por esta autora. Não sendo unicamente estruturais, mas, como veremos, também abertos e porosos, estes dispositivos convocam, para citarmos novamente Turner, (ibidem, p.212) “to experience some of the tensions and negotiations between the fluid and the fixed, (...) the audience and the dramaturgy”.

Dito isto, devemos observar que a função do espectador, na dramaturgia porosa destes dispositivos, é de coautoria e não de interatividade. Turner assinala, a esse respeito,

que (op.cit, p.201) “a measurement of porosity does not describe interactivity”. A interatividade, como a entendemos, pressupõe inserir a participação do público em uma estratégia dramaturgic pré-definida. O público, nesse caso, torna-se parte integrante de uma obra cuja poética e sua discursividade estão delimitadas. Ao passo que, aduzimos, a coautoria, contraria a ideia da obra pré-existente. A coautoria age a favor de elaboração processual junto a obra; em um processo positivo e não de desconstrução desta última, registremos ainda. A escrita ceno-dramaturgic é feita modo compartilhado, e suas direções e definições estéticas são, desta forma, imprevisíveis. A dramaturgia porosa de que tratamos, em nosso estudo, implica, na verdade, em uma nova criação. Turner se refere a este processo, ao usar uma metáfora alusiva à formação das estalactites (op.cit, p.202): “porosity (or more strictly, permeability), result[s] in a range of unpredictable features such as underground caves and chambers, or formation such as stalactites”. Como a autora descreve, (op.cit, p.200) “the notion of the ‘porous’ is, like the suggestion of an ‘embrace’, expressive of theatre/performance that creates a space, or spaces for what is beyond itself and is brought to it by an audience”.

Em contrapartida, portanto, à dramaturgia interativa; a dramaturgia porosa, como a admitimos em nosso *corpus* de análise, não é uma zona de interação com o público. Mas da ocupação de sentido e de imaginário de cada espectador nos espaços vazios deixados pelos dispositivos ceno-dramaturgicos. Como pontua Turner, (op.cit, p.201) “porosity is a measurement of the proportion of voids”. Acrescentando que (op.cit, p.201) “porosity might imply, but it is not in itself a *measure* of interactivity or exchange (...) It merely suggests that the structure contains space within it available for occupation”. Ao deslocar o campo de mediação estética da obra, o espectador se torna, ele próprio, o mediador desta última, ocupando seus espaços vazios. Os quais, como afirma Turner, (op.cit, p.206) “might represent the moments when the work steps back from mediation and allows or prompts the audience member to become [its] (...) mediator and lead explorer (...), and to experience it in a sensory, embodied way, particular to themselves”. Trata-se, assim, de um movimento duplo entre a obra e o espectador, ao mesmo tempo (op.cit, p.210) “producing places of exchange and mediation” entre ambos; como a autora esclarece.

Ademais, o conceito de dramaturgia porosa sustenta nossa defesa de que os dispositivos ceno-dramaturgicos assimilam a erosão da ideia de comunidade tradicional, e, com ela, a coesão de sentido de suas narrativas. Assunto que detalharemos no capítulo

“Ficção e Realidade”. No lugar de inferir um sentido geral e invariável ao público, a dramaturgia porosa destaca a singularidade do espectador e do seu ato de espectral, que é um modo subjetivo de fabulação e coautoria; como veremos no próximo capítulo. Desta forma, a dramaturgia porosa propõe (op.cit, p.211) “preserving the possibility of multiple responses and interpretative possibilities (porous occupation)” da obra; como afirma Turner. A autora ilustra nosso entendimento, ao afirmar que (op. cit, p.209) “the metaphor of porosity tends to suggest a frictive relationship between the work and those who I continue to call, awkwardly, the ‘audience members’”. Sinalizando ainda que (op.cit, p.209) “this draws our attention to the power relations inherent in particular examples and these inherent tensions may be as important as any cohesion”.

Observemos, todavia, que a autonomia do espectador sobre o dispositivo ceno-dramatúrgico, e deste para aquele, é relativa e não integral. Razão pela qual, como sustentamos, não consideramos, em nosso estudo, um “espectador emancipado” da obra; como o entende Jacques Rancière. Mas, sim, em relação compartilhada com esta última. A exemplo do que afirma Turner, ao tratarmos da dramaturgia porosa dos dispositivos que investigamos, de uma parte, (op.cit, p.202) “we might (...) to describe an event that seeks to produce a reaction in its audience, while retaining a repeatable, strong and fairly independent structure”. Ao passo que, (op.cit, p.202) “alternatively, the relationship between porous structure and its ‘guests’ might be one of relative mutual independence”. A autonomia entre espectador e obra é aqui admitida, porém se coloca em termos relativos, como Turner também reconhece. Turner finalmente afirma que (op.cit, p.203) “it is evident that all kinds of performance contain some level of porosity, since all performances make an appeal to the imagination of the spectator”. Admitimos esta premissa para os dispositivos ceno-dramatúrgicos, observando, novamente, que estes, ao produzirem escrita, não ativam somente o imaginário do espectador, mas também os incitam a produzir sentido.

Conforme detalharemos no capítulo seguinte, a ideia de autoria adquire uma noção fundante e um lugar de singularidade em nosso estudo. O dramaturgo-encenador é um autor. Seja em seu sentido etimológico de se consolidar como uma autoridade, ou melhor dito, uma singularidade, que deflagra determinado processo de escrita cênica e literária. Seja quanto a instalar sua narrativa epicizante, aspecto este, como já nos referimos, sinalizado por autores como Szondi ou Sarrazac; como uma voz autoral intransferível no dispositivo cênico. Neste sentido, o dramaturgo-encenador se opõe ao entendimento de

Lehmann, quando, diante da indagação do que deveria ocupar o esgotamento do modelo dramático, o professor alemão afirma: (2008, p.45) “A clássica resposta de Peter Szondi consiste em considerar as novas formas de texto que se seguiram à ‘crise do drama’, descritas por ele como variedades de uma ‘epicização’ (...) Essa resposta não é mais suficiente”. E arremata, sobre o Teatro Pós-Dramático: (idem, p.47) “A análise dessas formas não pode ser compreendida com o vocabulário do ‘épico’”.

A negação de Lehmann ao caráter epicizante, que reconhecemos nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, ocorre, de uma parte, por o autor vincular o gênero épico à narrativa fabular no teatro. A qual ele refuta em seu estudo. De outra parte, para Lehmann, a cena aberta do Teatro Pós-Dramático, a operar mais sobre a percepção do que sobre o entendimento, não a torna um veículo de enunciação de uma voz autoral determinada. Razão pela qual Lehmann rejeita, em seu *corpus* de análise, a ideia de que o teatro auto expressivo e personalista dos “encenadores de si mesmos¹²”, da década de 1980, como Bob Wilson ou Richard Foreman; seja (ibidem, p.49) “um novo modelo de teatro épico”. No qual, como sustenta Andrzej Wirth, citado por Lehmann, (op.cit, p.48) “a concepção d[o] modelo da ‘alocução’ se torna uma estrutura fundamental do drama e toma o lugar do diálogo de conversação”. Lehmann diverge da compreensão do que a modelaridade deste subgênero dramatúrgico, que Wirth designa como (op.cit) “discurso dramático”, seja (op.cit, p.49) “radicalmente épica”. E que, como afirma Wirth, (op.cit, p.49) “nesse teatro sem diálogo tão-somente te[nha]-se a impressão de que as figuras cênicas falam”; reforçando que (op.cit, p.49) “seria mais correto dizer que elas são faladas pelo autor do roteiro cênico ou que o público empresta a elas sua voz interior”. Em sua crítica à abordagem de Wirth; Lehmann sustenta que (op.cit, p.50) “o modelo da ‘alocução’ carece (...) de uma especificação para corresponder às novas formas teatrais”. Lehmann esclarece sua defesa: (op.cit, p.50) “Do ponto de vista terminológico, ele também conduz ao equívoco de se prender ao conceito de drama a tal ponto que se fala, como pólo oposto, em diálogo do ‘discurso dramático’”.

12 Referência ao livro “Um Encenador de Si Mesmo: Gerald Thomas”, de Silvia Fernandes, publicado em 1996. Tendo despontado no panorama teatral da década de 1980, podemos integrar o encenador brasileiro Gerald Thomas a esta geração de criadores, que fizeram da autorreferência a expressão de sua dramaturgia cênica e performativa.

Nossa divergência a este entendimento de Lehmann, em nosso estudo, conforme detalharemos no próximo capítulo, reside no facto de que o discurso dramático, mesmo não sendo enunciado previamente pelo dramaturgo-encenador, será produzido no âmbito da criação partilhada dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Por outro lado, como argumentaremos também no capítulo “Autoria e Escrita”; a escrita ceno-dramatúrgica não se limita a uma operação de linguagem ou de autoexpressão, mas transita entre estes dois domínios. De forma que o dramaturgo-encenador instala sua Voz Autoral no campo autônomo e partilhado da linguagem de seus dispositivos de criação. Ao sustentar, a propósito do Novo Teatro, que (op.cit, p.126) “o relato do terror do mito se tornou uma suave contemplação cênica do insuportável. O conflito dramático recua para trás dessa meditação, para trás do ato da expressão precisa”; concluindo que (op.cit, p.126) “o tema pós-dramático é um *teatro da voz*, e a voz é uma *ressonância do acontecimento*”; Lehmann, talvez à revelia do próprio argumento, aproxima-se de nossa compreensão sobre o que seja a Voz Autoral, de carácter epicizante. Isto é, uma resposta do autor teatral a uma realidade, ou mito, que o ultrapassa, promovida através de sua voz, como testemunho de si mesmo, que não se define como sua expressão precisa, porém contem sua expressão imprecisa e aberta.

Pretendemos explicar, nesta tese, repercutindo, inclusivamente, os estudos, neste campo, de Roland Barthes, Michel Foucault, Jaques Derrida e Gilles Deleuze; que o conceito de autor não “está morto”, diluído na fenomenologia dos factos, como advoga parte do pensamento pós-estruturalista. Defendemos, antes, como Batlle, que a autoria é um gesto de recomposição da realidade. Ao tratarmos do carácter comunitário do evento teatral, reconheceremos, em nosso trabalho, que a autoria se expande à recepção do fenómeno cênico, mas sempre de modo singular e intransferível. Bem como a partir de dispositivos de escrita propostos pelo dramaturgo-encenador, cujas funções tanto cênicas quanto literárias iremos aqui analisar.

Nosso estudo compreende o autor, seja ele o dramaturgo-encenador ou o espectador, como um mediador de diferentes materiais de criação, a configurar diferentes dispositivos estéticos. Conceito este, o de dispositivo, a ser investigado no capítulo 3 da Parte I deste trabalho. Como veremos no próximo capítulo, estes materiais, em um mesmo movimento, apresentam-se como reais objetivos e carregam um significado prévio. Trata-se de uma dinâmica semelhante àquela descrita por Dort, na representação emancipada, relativa ao jogo entre os materiais cênicos. Dort exemplifica, através de sua compreensão

sobre o trabalho do ator, que, (2013, p.55) “ao mesmo tempo que ele está prestes a dissolver na ficção cênica, seu corpo e sua voz estão lá para nos lembrar que ele permanece irredutível a qualquer metamorfose completa”.

Em síntese, para nós, como dissemos, a dramaturgia é um trabalho de organização de ações; a encenação, uma organização de materiais cênicos, e ambos os casos são formas de escrita. Logo, de produção de pensamento. Desta maneira, a função de autoria consiste no gesto da disposição destes materiais, que demandem sua articulação e leitura, a partir da experiência subjetiva. Neste sentido, em que pese sua semelhança operativa, divergimos da definição de Dort sobre a representação emancipada, quando este autor, ao se referir ao teatro performativo de Bob Wilson, corrobora a seguinte citação de Heiner Müller: (apud 1988; idem, p.54) “O mais importante é que Bob Wilson seja contra a interpretação [no sentido de leitura]. Todos os elementos de seu teatro são iguais. O texto, a luz, a coreografia, tudo tem a mesma importância”. Ao passo que, por outro lado, continua Müller, (apud idem; ibidem, p.54) “em Bob Wilson, a interpretação é um trabalho que o espectador deve fazer. Seu teatro é, portanto, mais rico e os textos podem existir livremente”.

Quanto ao nosso objeto de pesquisa, recusamos a função interpretativa do espectador. Conforme explanaremos no capítulo “Autoria e Escrita”, a escrita ceno-dramatúrgica ocorre de modo análogo à poética episódica romanesca. Nela, o leitor escreve sobre o vazio e os hiatos do relato. O espectador, em nosso caso, é um fabulador; por imaginar a partir destas fissuras, produzindo, contudo, um imaginário investido de sentido narrativo. Desta forma, segundo nosso argumento, o ato de especular, ao invés de interpretar uma escrita e seu sentido, produz a escrita e o sentido da obra. Aspecto que prefigura, concomitantemente, a leitura desta última. O espectador, em nosso estudo, assemelha-se, portanto, ao leitor que lê um romance, na mesma medida em que o imagina.

Sarrazac, citando Armando Gatti, afirma que (apud 1962; 2002, p.9), “cada assunto tem uma teatralidade que lhe é própria e ‘é a procura das estruturas que exprimem essa teatralidade que forma uma peça’”. Para Sarrazac, o novo drama se produz em função de novas formas para novos assuntos. Todavia, acrescentamos, a teatralidade, por sua vez, também gera o assunto ceno-dramatúrgico; ao pensarmos, por exemplo, no teatro de Grace Passô, de que falaremos no Capítulo 4 da Parte I de nosso trabalho. Como dissemos, a dimensão de ato ou facto performativo, que Fèral atribui ao seu conceito de teatralidade, ou ainda o carácter fenomenológico com que Lehmann situa o seu teatro pós-

dramático, não são dispensados pela escrita do dramaturgo-encenador. Sendo, porém, absorvidos como materiais de criação de seus dispositivos interartes, e reentendidos como dramaturgia e encenação.

1.10.1 O DRAMATURGO-ENCENADOR: OITO POSTULADOS

À guisa de sistematizarmos os aspectos centrais do conceito que buscamos aqui formular, listaremos oito postulados que orientam nossa definição do dramaturgo-encenador. Estes postulados serão investigados de forma particular, ao longo desta tese. Ao mesmo tempo, é a integridade deste conjunto de postulados que confere a aplicação deste conceito aos casos que admitiremos, neste estudo, como de escrita ceno-dramatúrgica. Os quais se distinguem, por esta razão, de outras funcionalidades poéticas, teatrais ou literárias, que não sejam a do dramaturgo-encenador. Uma vez exposto, neste capítulo, o panorama crítico-intelocutório e o Arrazoado com que especificamos o nosso conceito, enunciaremos a seguir:

1. O dramaturgo-encenador é uma função de dupla autoria, a produzir dois dispositivos interartes, um de tendência cênica e outro, literária, autônomos entre si, porém a se afetarem mutuamente em suas elaborações. Isto é, o dispositivo literário absorve características teatrais e performativas, ao passo que o dispositivo cênico assume um caráter de escrita. Ambos dispositivos derivam de uma matriz comum de materiais de criação. Os quais, através de uma escrita expandida, transitam entre e conformam estes dispositivos.

2. Os dispositivos ceno-dramatúrgicos são estratégias compartilhadas de escrita. A escrita ceno-dramatúrgica incorpora as materialidades performativas, sem limitar-se, no entanto, ao acontecimento fenomenológico, como no Teatro Pós-Dramático, de Lehmann, ou no Teatro Performativo, de Féral. Nestes últimos, o teatro suscita experiências, mas não leitura. Ao passo que, na escrita ceno-dramatúrgica, as materialidades, tanto performativas como de caráter imediato, apresentam-se como enunciados narrativos, para terem seus sentidos originais transfigurados, através da mediação do espectador. Ao mediar os enunciados materiais, que também admitiremos, neste estudo, como textuais, dos dispositivos ceno-dramatúrgicos; o espectador produz

novos regimes de enunciação. O espectador fabula e subjetiva sentidos aonde estes faltam na apresentação dos enunciados materiais destes dispositivos. Ao inferir sentido aos dispositivos ceno-dramatúrgicos, o espectador torna-se seu leitor e coautor, a exemplo dos processos de leitura do subgênero literário do romance, que se baseia não na definição, mas na apresentação de enunciados narrativos, cuja narratividade se completará com a produção de sentido narrativo pelo leitor. Ademais, a escrita ceno-dramatúrgica decorre de seu processo criativo, via de regra colaborativo, a mobilizar, em sua práxis, agentes e fatores criativos externos.

3. O dramaturgo-encenador é um autor, na medida em que este termo seja admitido não como uma função de autoridade, mas como um *autos*, com o qual a autonomia de uma subjetividade singular se inscreve em seus dispositivos compartilhados de escrita. Ele é um autor subjetivo por que responde, a partir de seu testemunho de vida, à realidade objetiva, com a intenção de transfigurá-la. Para aludirmos ao tríptico lacaniano, o dramaturgo-encenador, através do exercício do seu Imaginário, faz reconhecer, em sua escrita, o Real ausente neste *constructo* Simbólico hegemônico, em que se constitui a realidade imediata. O dramaturgo-encenador é também um autor singular, por que sua resposta à realidade contingencial é intransferível; todavia em relação com o espectador, que também responderá à realidade externa, apresentada pelos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Designamos como Eu Autoral o sujeito reativo, ou “intempestivo”, no dizer de Batlle; do autor, que responde à realidade, ao promover certa estratégia de escrita nestes dispositivos estéticos. Ao não prevalecer sobre a própria escrita, de caráter lacunar e compartilhado, o dramaturgo-encenador inscreve sua subjetividade, reativa à realidade, em seus dispositivos de escrita, através do que designamos como sua Voz Autoral. Com a qual ele projeta e expressa sua singularidade intransferível. Desta forma, a escrita ceno-dramatúrgica é, a um só tempo, íntima e exterior. Mesmo investida de pulsões ou referências biográficas, esta se apresenta como uma escrita incompleta e compartilhada.

4. O dramaturgo-encenador escreve dramaturgia, ao admitirmos esta palavra a partir de sua etimologia grega, que une *drama* e *ergum*, sendo, portanto, um trabalho, ou, diríamos, escrita, de ações. Mais especificamente, a dramaturgia aqui considerada consiste em uma escrita de gestos. Os quais, segundo Joseph Danan, distinguem-se da ação dramática imediata e, ao acontecerem, exigem a mediação do espectador para lhes inferir novos sentidos.

5. A função de encenação, que integra o binômio ceno-dramatúrgico, deve ser aqui entendida como a de escrita de cena. A partir da etimologia grega da palavra *skéne*, a qual por sua vez, como destacamos anteriormente, desdobra-se em *skénion* e *opíso-skénion*, como topografias, respectivamente, de apresentação e interdição ótica das ações dramáticas, e sempre como modos de o espectador fabular e ler o sentido destas últimas; entendemos a cena como o espaço transitório de produção de Visão. Por Visão, conceituamos o reconhecimento, pelo espectador, do Real ausente da realidade imediata, feito, porém, através das estratégias de transfiguração dos materiais brutos, enunciados pelo dramaturgo-encenador, em seus dispositivos estéticos. Por estarem a serviço da Visão, em nossos termos, os dispositivos ceno-dramatúrgicos são, portanto, *theatron*. Ou seja, em respeito à etimologia grega da palavra, um “lugar onde se vê”, ou se reconhece, esteticamente, o que não está evidente na realidade imediata.

6. Os dispositivos ceno-dramatúrgicos são ficções incompletas. Não diegeses acabadas a propósito de realidade imediata. Neles, o dramaturgo-encenador dispõe diversos enunciados materiais, e, da perspectiva linguística, textuais; cuja escrita se conformará através de subjetivações, ou enunciações, produzidas pelo espectador, que transfiguram e inferem novos sentidos a estes enunciados materiais primários. Os dispositivos ceno-dramatúrgicos são ficcionais, ao admitirmos o conceito de ficção, como Benhamou, como uma operação de transfiguração da realidade imediata; e não de suspensão desta em última, em favor de expedientes ilusionistas. A premissa de transfiguração, ao invés de imitação da realidade objetiva, faz-nos aproximar o funcionamento destes dispositivos do conceito de “mimesis performativa”, apresentado por Ramos. O caráter de incompletude que marca os dispositivos ceno-dramatúrgicos, ademais, é observado por meio do que Turner designa como “dramaturgia porosa”. Possível, precisamente, pela dimensão fraturada e lacunar dos materiais textuais enunciados por estes dispositivos. Cujos hiatos de sentido demandam o seu preenchimento pelo espectador.

7. Os dispositivos ceno-dramatúrgicos somente se atualizam na Comunidade Teatral. Chamamos de Comunidade Teatral o ambiente de encontro entre a estratégia de escrita do dramaturgo-encenador, a apresentação do seu dispositivo estético e a fabulação de sentido para este último pelo espectador. Mais do que um lugar, a Comunidade Teatral é um conjunto de circunstâncias que promovem esta criação compartilhada, em coordenadas espaço-temporais em que estas partes, incompletas em si mesmas,

coincidam. O encontro destas partes, em devir, que conformam a Comunidade Teatral, atualiza os mitos, ou o patrimônio narrativo e memorial humanos, relativizados historicamente, a partir dos testemunhos individuais que os subjetivizam.

8. Em que pesem o caráter performativo e as materialidades imediatas que os constituem, os dispositivos ceno-dramatúrgicos pertencem aos domínios da estética e da representação. São estéticos por que ensejam no espectador, mais além da experiência e percepção sensoriais; a leitura, ou o entendimento perceptivo, da realidade exterior. Seguem, como dissemos, a tradução direta do termo *aisthesis*; como um meio de sentir a partir do objeto exterior, e não a partir da experiência pessoal. São também dispositivos de representação, ao necessitarem organizar a realidade exterior para poderem pensá-la e transfigurá-la ficcionalmente.

2. Autoria e Escrita

Esta tese compreende o dramaturgo-encenador como um autor e um escritor de dispositivos estéticos, tanto de caráter literário, como cênico. Buscaremos, neste capítulo, descartar, no caso do dramaturgo-encenador, a hipótese da autoria como a autoridade de sua expressão, a definir seus dispositivos de escrita. Na escrita ceno-dramatúrgica, argumentaremos, o autor não tem certezas, mas, sim, questões, pressentimentos, sentimentos. Os quais, ao serem expressados, apresentam novas possibilidades de significação. Todavia, o autor ceno-dramatúrgico, que, como veremos, não se limita ao dramaturgo-encenador, estendendo-se às individualidades que conformam à Comunidade Teatral; será por nós entendido pela sua função de autonomia discursiva, somente possível através do reconhecimento da sua singularidade. Desta forma, defenderemos, por outro lado, que a escrita, neste caso, é urdida através das singularidades que a perfazem em relação com a sua linguagem. A linguagem, como argumentaremos, não funciona como um campo autônomo e alheio às singularidades autorais, como sustenta parte da teoria recente da linguagem, sobre a qual nos referiremos a seguir.

Entendemos, portanto, a autoria como um lugar de singularidade de produção de narrativa. Assim como definimos a escrita como o processo de organização de sentido, pensamento e leitura desta narrativa. Como dissemos, nestes dispositivos ceno-literários, a singularidade autoral não implica em um único autor, mas em lugares singulares de autoria, presentes no ambiente de criação partilhada; em outros termos, a Comunidade Teatral. Como veremos, contudo, a criação partilhada difere das criações coletiva e colaborativa. Diferente destas últimas, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, a autoria se trata de um processo intransferível de subjetivação, inteiramente singular. O que se partilha neste campo de criação é a diversidade das experiências singulares. Isto é, a relação, ou “passagem de testemunhos”, a que nos referimos no “Arrazoado” do capítulo anterior.

No que lhe concerne, o que determina a função de autoria do dramaturgo-encenador é o seu gesto de instalação, porém não de consecução, destes dispositivos. Como examinaremos no capítulo “Ficção e Realidade”, o dispositivo ceno-dramatúrgico é um gesto relacional de autoria e de escrita, instalado pela voz epicizante do dramaturgo-

encenador; que será aqui chamada Voz Autoral. A escrita ceno-dramatúrgica é também uma poética singular, que, da perspectiva do espectador, demanda da Comunidade Teatral múltiplas autorias, leituras e reescritas; também singulares e partilháveis. Os dispositivos produzidos pelo dramaturgo-encenador não são fechados em termos formais ou de significação. São, antes, porém, modos de escrita, que suscitam e engajam um ambiente de criação partilhada.

Como sinalizado no capítulo anterior, o dramaturgo-encenador será aqui entendido como uma forma testemunhal de reação à temporalidade hegemônica, mesmo que inserido nela. A Pós-Modernidade, temporalidade hegemônica do Contemporâneo agambeano, distingue-se, como procuraremos observar, por deslocar a dimensão estruturante da política para a dimensão ético-relacional entre os indivíduos. Sendo assim, a questão do autor e da escrita, em nosso estudo, será também um problema ético. Por esta razão, parece-nos necessário revisitar, neste capítulo, algumas teorias linguísticas destacadas na Pós-Modernidade que problematizaram as categorias do autor e da escrita; até então soberanas no mundo ocidental, ao menos, segundo Roland Barthes, desde a cultura erudita renascentista¹³. Nosso intuito é checarmos a vigência ou a atualização deste problema em nosso campo de investigação.

Começamos por examinar o debate, incontornável, neste caso, sobre “A Morte do Autor”, título do artigo de Barthes, publicado em 1967 e pedra-de-toque de posteriores abordagens pós-estruturalistas sobre a emancipação da linguagem sobre a autoria. O argumento de Barthes é, a rigor, uma reflexão linguística sobre a relação entre o autor e a escrita, a emancipar, de antemão, o texto da escrita, e esta última do autor. Considerando, inicialmente, que (2004, p. 62)

um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico(queseriaa“mensagem”doAutor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dosmil focosda cultura.

13 Roland Barthes afirmará em seu “A Morte do Autor” que (2004, p.57) “o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’”.

Em seguida, o linguista afirma que (idem, p. 57) “a escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”. Acerca de seu funcionamento, Barthes acrescenta que (ibidem, p. 63)

a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a uma isenção sistemática do sentido, por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, a escrita), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, quer dizer, um sentido último, liberta uma actividade a que poderíamos chamar contraideológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei.

É neste ponto que Barthes ingressa no tema da “morte do autor”; ao reconhecer a escrita como uma linguagem autônoma e exterior a uma subjetividade dominante. Barthes entende que (op.cit, p. 58) “o autor entra na sua própria morte, [e] a escrita começa”. Ou que esta última ainda trata de (op.cit, p. 59) “suprimir [] o autor em proveito da escrita”. Barthes acrescenta que “o autor se ausenta” no funcionamento imanente desta (op.cit, p. 63) “estrutura [que] pode ser seguida, ‘apanhada’ (como se diz de uma malha de meia que cai) em todas as suas fases e em todos os seus níveis, mas não há fundo; o espaço da escrita percorre-se, não se perfura”. Em suas palavras, o autor cede lugar para o “scriptor”, que intervém sobre a malha de códigos de linguagem que caracteriza o tecido textual. Esta função é considerada nos seguintes termos (op.cit, p. 62):

o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e, todo o texto é escrito eternamente aqui e agora.

Barthes compreende a escrita, traçada pelo scriptor, como (op.cit, p. 61 - 62) “um campo sem origem – ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá

da própria linguagem”. Ao passo que situa o texto como um material (op.cit, p. 61) “performativo, forma verbal rara (exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida”. Se, por um lado, (op.cit, p. 61) “o scriptor moderno, tendo enterrado o Autor”, levará Barthes a constatar que (op.cit, p. 64) “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação”; de outra parte, o linguista concluirá que (op.cit, p. 64) “há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor”.

Em “O que é um Autor?”, publicado em 1969, dois anos após “A Morte do Autor”, Michel Foucault, diferentemente de Barthes, pouco investiga a função do receptor na produção de sentido da escrita; porém radicaliza a ideia de que o sujeito histórico, seja em sua função autoral ou como leitor, é substituído pela linguagem. Foucault pleiteia, nesta conferência, depois transcrita como artigo, (2018, p. 39) “que se dispensasse a referência ao autor”, em favor da autonomia da escrita. Ainda que por escrita se entendesse (idem, p. 38) “um endereço, um recibo de lavanderia: obra ou não?”; pergunta Foucault, em resposta à questão de que (ibidem, p. 38) “a teoria da obra não existe”. Neste texto, Foucault dispensa a análise do campo da subjetividade autoral, em favor das (op.cit, p. 32) “condições de funcionamento de práticas discursivas específicas”. Como se o filósofo francês buscasse conhecer por dentro uma estrutura epistemológica para, em seguida, concluir que a disjunção das partes intestinas desta estrutura coincide com a episteme investigada. Neste caso, a episteme da escrita, antes que um conteúdo fixado, definir-se-ia pelos seus modos de funcionamento.

Referindo-se ao próprio livro, Foucault compreende a escrita como um mecanismo de desmontagem da realidade. Reinventada, sob novas regras, como um jogo de referências e preferências pessoais (2018, p. 93): “[este] é um livro de convenção e jogo”, explica Foucault, acerca do próprio livro. Acrescentando que, para escrevê-lo, (idem, p. 93) “impus a mim mesmo um certo número de regras simples”, que se distinguem da estrutura fixa de um objeto discursivo. No artigo “A Vida dos Homens Infames”, que integra este mesmo volume, Foucault confessa que a sua autoridade, desconhecendo uma imagem de alteridade ao próprio arbítrio, instaura regras de funcionamento para sua escrita (ibidem, p. 95):

“Excluí todos os textos que pudessem constituir memórias, recordações, quadros descritivos (...) Fiz questão que esses textos mantivessem sempre uma relação (...) com a realidade: não apenas que se lhe referissem, mas que nela operassem”. Neste sentido, o jogo substitui o caráter discursivo da realidade objetiva pelo arbítrio pessoal de Foucault; a operar sobre esta última.

Como Barthes, Foucault antagoniza as categorias de expressão e linguagem, ao afirmar que (op.cit, p. 35) “a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa, porém, aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta”. A autonomia da escrita coincidiria com o “desaparecimento do autor”, que, informa ainda Foucault, (op.cit, p.41) “desde Mallarmé”, é um acontecimento incessante”. Foucault acrescenta que (op.cit, p. 35) “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer”. O desaparecimento do autor difere da noção barthesiana da morte do autor; dando lugar à ideia de seu sacrifício (op.cit, p. 36): “a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor”; afirma Foucault.

Conforme este entendimento, o autor pós-moderno morre em sua escrita por que não há nada nele fora da sua própria experiência, de sua dimensão testemunhal, distinta daquela abstratizante e onisciente que perfaz a literatura burguesa convencional ou, ainda que destituído do seu caráter fabular, o idealismo moderno. Este autor em desaparecimento, segundo Foucault, nasce (op.cit, p. 125) “da linguagem cuja tarefa já não é cantar o improvável, mas por em evidência o que não é evidente (...): dizer os graus últimos e mais tênues do real”. A escrita, para Foucault, trata-se de um dispositivo artificial, por que estético, que tem por finalidade repor o real (op.cit, p. 126):

Enquanto que o fabuloso só pode funcionar no terreno indeciso entre verdadeiro e falso, a literatura, no que lhe toca, instaura-se numa decisão de não-verdade: dá-se explicitamente como artifício, comprometendo-se porém a produzir efeitos de verdade como tal reconhecíveis.

Foucault, diferente de Barthes, não descarta a figura do autor, entendendo-a, porém, não como um sujeito, mas como uma “função”. Esta função, diz Foucault (op.cit, p. 50) “não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos ‘o autor’”. O autor se destaca, nesse dispositivo de escritas múltiplas, já abordado por Barthes e reforçado por Foucault. No limite, este dispositivo pode ser produzido por diversos autores ou coautores; uma vez que, para Foucault (op.cit, p. 46): “a função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior da sociedade”. Se Foucault rejeita a hipótese de que o autor exprima a própria subjetividade, por outro lado, como um mediador de discursos, o autor (op.cit, p. 46) “instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular”.

Para Foucault, como para o caso de nossos dispositivos ceno-dramatúrgicos, a escrita é uma “instauração discursiva”, e não uma fundação ou fundamentação do discurso. As estruturas objetivas do discurso se tornam relativas; ou, mais precisamente, relacionais. Nesta abordagem, o autor não se inscreve no domínio da auto expressão, sendo distinguido através da singularidade de sua função. Foucault contrapõe, assim, a hipótese do singular ao subjetivo nos processos de escrita. A autoria passa a ser definida pela experiência singular, a (op.cit) “descobrir por vezes as figuras solenes do destino”; ou, em nossos termos, do Real que a ultrapassa. A relação entre a experiência singular e a experiência geral, em uma mútua afecção entre os domínios narrativos internos e exteriores, torna-se um aspecto vigente desta abordagem de autoria. A função autor tenciona desmontar o artifício que configura a realidade exterior por ter necessidade de fala, como dissemos a este propósito. Esta fala testemunhal, para Foucault, estabelece uma (op.cit, p. 127) “posição singular da literatura [que] não é senão o efeito de um certo dispositivo de poder que atravessa, no Ocidente, a economia dos discursos e as estratégias do verdadeiro”.

Em “A Escrita de Si”, texto inserido neste mesmo volume ao qual nos referimos; Foucault sustenta que a experiência singular não implica que o autor expresse a sua subjetividade nos dispositivos de escrita. Ele, antes, (op.cit, p. 130) “dá o que se viu ou pensou a um olhar possível”. Para Foucault, o facto de escrever para si e para outro; em suas palavras, é já um dispositivo de alteridade ao autor.

Acrescentando que a subjetividade autoral, ao invés de despontar como um dado prévio e pronto, será, antes, uma construção em processo. A subjetividade só reconhecerá a si mesma através da escrita para este Outro, que desvela o autor, como uma espécie de superego de sua pulsão rapsódica, para retomarmos a expressão de Sarrazac. Foucault afirma nesse sentido que (op.cit, p. 131) “o constrangimento que a presença de outro exerce na ordem da conduta, a escrita o exercerá na ordem dos movimentos interiores da alma”. Inferindo que (op.cit, p. 150) “escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro”.

A escrita é, desta maneira, uma correspondência entre subjetividades incompletas. Ou (op.cit, p. 152) “uma abertura de si mesmo que se dá ao outro”, nas palavras de Foucault. Nesta perspectiva, o autor somente será revelado no ato mesmo de sua escrita. A escrita trará, em seu conteúdo, um modo de revelação do autor, com a finalidade de que, mesmo disfarçado ou ausente nela, o autor seja visto e reconhecido pelo outro (op.cit, p. 150): “O traço de uma mão amiga, impressa nas páginas, proporciona o que há de mais doce na presença: reconhecer”; argumenta Foucault, a propósito do dispositivo de escrita. O qual (op.cit, p.150) “traz os sinais vivos do ausente, o cunho autêntico de sua pessoa”; aduz Foucault, em citação de Sêneca, a propósito das cartas.

Foucault sustenta ainda que a escrita promove a construção de um (op.cit, p. 143) “corpo (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus*)” subjetivo que nela se inscreve; (op.cit, p. 143) “como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas”. Sendo assim, o autor, como um filtro unificador de referências, captura, em movimentos subjetivos, as regras objetivas da realidade, através da escrita. A qual será entendida por Foucault como uma maneira (op.cit, p. 141) “reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso”. Desta maneira, a escrita transcorre sob tensão entre a realidade objetiva da linguagem e da tradição cultural e a realidade subjetiva da diferença e da singularidade autorais. São, portanto, as circunstâncias históricas e pessoais que a determinam.

Segundo Foucault, o autor é, neste sentido, uma singularidade operativa, que tem na escrita a intenção (op.cit, p. 137) “não de perseguir o indizível, não de

revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si”. Ao descrever o caráter relacional com que constrói a si mesma, Foucault arremata, acerca da função autor (op.cit, p.144): “É a própria alma que há que constituir naquilo que se escreve”. A ideia de identidade autoral abandona, assim, seu caráter fixo e se converte em uma questão de *constructo* e de forma (op.cit, p.144): “Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si própria uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira”; diz Foucault sobre a função autor.

Jacques Derrida, em “Otobiographies L’Enseignement de Nietzsche et La Politique du Nom Propre”, decorrente de uma conferência por ele ministrada em 1976, avança com o debate, anteriormente aventado por Barthes e Foucault, ao tensionar escrita e autoridade, ou, neste caso, propriedade; autoral. Em que pese reconhecer a multiplicidade de vozes que possam constituir uma forma escrita, Derrida se pergunta: (2005, p.15) “qui signe, et de quel nom soi-disant propre, l’acte déclaratif qui fonde une institution” político-social; como a Declaração de Independência dos Estados Unidos da América, de que trata neste exemplo. Derrida se interessa em encontrar a representação autoral, neste e nos textos escritos em geral, como forma que se destaca pela (idem, p.18) “responsabilité d’écrire, au sens producteur ou initiateur du terme”. Sua abordagem prevê a autoria, mesmo que não unitária, como um gesto de responsabilidade, mais do que de autoridade, sobre a execução do funcionamento do texto.

O artifício da identidade autoral é também investigado, nesta publicação, por Derrida, que não entende o autor como uma categoria fixa. Nesta análise, o autor consistirá em uma estrutura perceptiva, variável segundo as formas de recepção, que convencionam sua identidade múltipla e transbordante. Desta forma, o leitor não extrairá a integridade subjetiva, mas um “nome próprio”, que possa representar o(s) autor(es) de um texto escrito. Para Derrida, o nome próprio é uma categoria representativa que ultrapassa a contingência existencial do autor, inscrevendo-se na atemporalidade do campo da linguagem. Ou seja, é uma máscara homônica por onde a identidade autoral flui no tempo e espaço, a multiplicar as possibilidades interpretativas sobre o autor. Derrida sublinha que (ibidem, p.52) “la philosophie - et ‘la psychologie de leurs grands noms’” não diz

que (op.cit, p.52) “le ‘je vis’ soit garanti par un contrat nominal dont l’échéance suppose la mort de celui qui dit ‘je vis’ au présent”. A identidade autoral, segundo sinaliza Derrida, é produzida pela relação do autor com a própria experiência, não sendo determinada pelo olhar externo (op.cit, p.47): “Sa propre identité (...) qu’il revendique, il ne la tient pas d’un contrat avec ses contemporains. Il la reçoit du contrat inouï qu’il a passé avec lui-même”.

Derrida retoma o tema do testemunho escrito, que não se reporta ao interlocutor imediato, porém ao receptor virtualizado no tempo e no espaço; tratado por Friedrich Nietzsche em “Ecce Homo”. Como veremos, neste capítulo, consideraremos a interlocução entre a escrita autoral, atualizada pelo espectador virtual, no ambiente de encontro por nós designado como Comunidade Teatral. Esta última realiza os dispositivos ceno-dramatúrgicos, de escrita potencial e não definitiva. Sendo assim, quer na abordagem de Derrida, como na nossa, a escrita permanece e ultrapassa a experiência biográfica do seu autor. Em nosso estudo, a escrita sobrevive ao testemunho do seu dramaturgo-encenador, mantendo-se porosa a novas recriações. Detalharemos este processo no capítulo destinado a Patrícia Portela, na Parte II deste trabalho, ao aventarmos nosso conceito de Arquivo Mutante.

O filósofo franco-argelino compreende, ademais, que a identidade autoral é, antes que sua expressão, uma operação do autor sobre si mesmo. Ou ainda, em suas palavras, uma “dobra” do sujeito, a se recontar sob uma gramática inesgotável (op.cit, p.60):

Je ne lirai pas Ecce Homo avec vous. Je vous laisse avec cet avertissement sur le lieu de l’exergue, sur le pli qu’il forme, selon une limite inapparente: il n’y a plus d’ombre, et tous les énoncés, avant et après, à gauche et à droite, sont à la fois possibles (...) et nécessairement contradictoires (...). De cette duplicité contredisante, [on a] un indice seulement avant de quitter Ecce Homo.

Derrida acrescenta que a identidade autoral é, ao mesmo tempo, dupla e neutra. De uma parte, o autor a produz na escrita como o duplo estético de sua experiência existencial; atribuindo-lhe significação. De outra parte, a identidade

autoral é um artifício linguístico neutro, que ganhará sentido a partir de seu reconhecimento pelo espectador (op.cit, p.64): “La double naissance explique qui je suis et comment je determine mon identité: double et neutre”, afirma Derrida. A relação entre autor e escrita torna esta última, como designa Derrida, (op.cit, p.73) “une allo – et thanatographie”. Uma vez que esta escrita se projeta para além da experiência de vida do autor e para além da identidade que ele forja sobre si próprio. O autor derridiano é menos um tema de morte ou de desaparecimento, mas, sim, de sobrevivência na escrita. Mesmo que os enunciados do autor, caso os haja, possam ser interpretados pelo receptor diversamente às suas intenções originais (op.cit, p.93): “Nietzsche est mort comme toujours avant son nom et qu’il ne s’agit pas de savoir ce qu’il aurait pensé, voulu ou fait”; exemplifica Derrida.

Para Derrida, o autor fala através (op.cit, p.112) “de ces étranges procédures de parole et d’audition”, como dissemos a propósito dos dispositivos de escrita do dramaturgo-encenador, também movido pela necessidade de escuta, e não para asseverar a verdade absoluta sobre o Real. (op.cit, p.114) “Que nous écoute qui peut nous comprendre”, arremata Derrida neste sentido. A exemplo do dramaturgo-encenador, o autor derridiano se distingue por responder à determinada realidade contingencial, a partir do próprio testemunho, fundador de um novo destino histórico (op.cit, p.101): “C’est seulement à partir de moi qu’il y aura sur la terre une grande politique (Pourquoi je suis un destin.)”; diz Derrida, citando “Ecce Homo”, de Nietzsche.

À continuação sobre o debate entre autoria e escrita, concernente ao nosso estudo sobre o dramaturgo-encenador, devemos ressaltar que o problema da expressão autoral não se esgota nas abordagens que resumem a escrita ao funcionamento da linguagem. À guisa de resposta ao tema da cisão entre estes dois campos de saber, proposto, dentre outras, pelas referências supramencionadas neste capítulo, Georges Gusdorf publica, ambas em 1991, “Les Ecritures Du Moi” e “Auto-bio-graphie”. Obras cujo escopo conjuga a escrita de si ao fenômeno da escrita propriamente. Visto que, para o filósofo e epistemólogo francês, (2018, p.21) “toute écriture littéraire, dans son premier mouvement, est une écriture du moi”.

Para Gusdorf, diferentemente de Foucault, a manipulação de diversos elementos discursivos mais apresenta do que esconde o autor na escrita. O autor

pode nela se disfarçar e se inserir a partir da aparente exclusão da sua primeira pessoa e de sua dispersão nos materiais narrativos. Ainda que este autor se trate precisamente daquele que anunciou a morte do autor, como (idem, p.193) “Barthes (...) [cujas] écritures du moi (...) [sont] une catégorie de textes exonérés du droit commun de l’espace-temps discursif. La première personne s’y trouve en question, même si le style est parfois impersonnel”. Dentre outros exemplos que ilustram este endentimento, Gusdorf investe na escrita fragmentária de Barthes; neste caso, a de sua autobiografia “Roland Barthes por Barthes”. Gusdorf destaca que, nela, (ibidem, p.191)

Roland Barthes a fait un effort certain de recherche de soi en combinant les diverses approches en vue d’un accomplissement difficile; (..) il a tenté de ressembler, pour son usage personnel et pour l’information d’autrui, les éléments d’une présentation cohérente de sa personnalité. Non sans de considérables réserves et restrictions mentales, comme il arrive dans les écritures intimes.

Mesmo considerando o aspecto caótico e aberto da escrita de Barthes; Gusdorf sustenta que este último, ao buscar desaparecer, inscreve-se como autor deste aparente (op.cit, p.191) “magma de textes inarticulés, d’un fourre-tout qui répudie toute allégeance à une quelconque intelligibilité discursive”. Gusdorf alega, em contrapartida, que, na referida obra, (op.cit, p.191) “l’ensemble forme pourtant un monument significatif dans le domaine des écritures du moi contemporaines”. Gusdorf advoga que a apresentação dos materiais textuais expressa o gesto de testemunho experiencial e de escrita íntima autoral. Em movimento oposto ao da escrita autônoma, defendida por Barthes, na qual o autor cede lugar a uma prática de inscrição no campo totalizante da linguagem. Gusdorf sublinha (op.cit, p.188): “De tels documents ont le caractère de témoignages engageant leur auteur à propos de faits qui mettent en cause sa vie (...), pour autant qu’elle est envisagée du dedans par le sujet”.

O gesto de inscrição requer, contrariamente, a distância do autor da contingência do tempo presente imediato. O autor, nesta abordagem, desvencilha-se do texto para nele se ver, recriar-se e imprimir a si mesmo como escrita. Como acrescenta Gusdorf (op.cit, p.12):

L'homo scriptor procède à la matérialisation de la pensée, incarnée dans le document écrit, capable de traverser les espaces et de survivre à l'écoulement des temps. (..) par l'écriture, pris au mot de la parole donnée, il devient auteur, c'est-à-dire créateur. Et non pas seulement créateur de l'oeuvre littéraire, mais d'abord créateur de soi-même.

Ao se dirigir aos materiais textuais, Gusdorf reabilita a dimensão ontológica do autor, isto é, do ser que se destaca dos factos; para relacioná-la com os processos de escrita. Gusdorf põe, assim, em causa a ideia foucaultiana de que não se pode distinguir a obra de um autor; ilustrada por Foucault através do referido “bilhete de lavanderia”, que valeria também como documento autoral. Gusdorf assinala, sobre isto: (op.cit, p.32) “La tendance à la mode parmi les interprètes de la littérature du moi consiste à considérer comme équivalents tous les documents exposant à la première personne une histoire de vie, chers à Michel Foucault”. Gusdorf sustenta que somente o exercício íntimo de autoconsciência poderá conferir significado, transformando, em escrita, estes materiais textuais. Os quais, considerados como fenômenos isolados, integram, em suas palavras, (op.cit, p.32) “les gros bataillons d'une sociologie de la première personne”; que desconsideraria a subjetividade desta última. Gusdorf suscita a categoria do Eu Ontológico, para relativizar a autonomia da linguagem, propondo-lhe uma mediação subjetiva. Sem a qual, considera, (op.cit, p.33) “la littérature, convertie en science sociale, devient une technique auxiliaire de l'ethnologie”; em lugar de uma poética da subjetividade.

Gusdorf retoma a centralidade do Eu Ontológico nos processos de análise do discurso, por entender que a morte do autor abre um vazio reflexivo do sujeito, suprimido pelo totalitarismo histórico da linguagem. Em sua avaliação, na impossibilidade da subjetividade autoconsciente do autor, este não poderia tomar a palavra. A este respeito, Gusdorf afirma (op.cit, p.69):

On a proclamé l'année sainte de la mort de Dieu, bientôt suivie par l'annonciation de la mort de l'homme; les célébrants du paroxysme (...) se plaisent à entonner le Requiem pour le sujet (...). Un moi qui n'existe pas n'a pas à prendre la parole; il est seulement le point

d'émergence d'une parole vagante et totalitaire, illusion, hallucination. "Ça parle, on parle".

Ao se indagar acerca de quem fala ao escrever, e considerando que (2005, p.39-40) "il n'est pas possible de dépersonnaliser l'écriture, de la réduire à un degré zéro de personnalité", Gusdorf sustenta que o Eu Ontológico do autor se diferencia e interfere no princípio do discurso exterior da escrita; sem, com isto, comandá-la. Para Gusdorf, (idem, p.39) "le texte de l'écrivain, attaché à la mise en honneur du sens n'est pas une reprise banale du discours universel; le scripteur imprime sa marque dans ce qu'il écrit (...) mais aussi le sceau de son être personnel". O Eu Ontológico do autor, em suas palavras, é um (ibidem, p.10) "*Autos*, (...) l'identité, le moi conscient de lui-même et principe d'une existence autonome". Neste sentido, a exemplo do que sustentamos para nosso objeto de investigação; o princípio de autoria se liga à autonomia com que o autor se auto referencia em sua relação com a escrita.

Contudo, o Eu que escreve não é, para Gusdorf, uma figura coincidente com o ser do autor. Mas seu modo de representação. Neste ponto, Gusdorf se aproxima de Barthes, quando este último, citado pelo primeiro, conjectura, acerca de sua referida autobiografia (apud, 1980, p.96; op.cit, p.113): "Écrire par fragments: les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle: je m'étale en rond, tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi?". Se, como Barthes, Gusdorf reconhece que (op.cit, p.204) "au centre, du point de vue du discours, il y a seulement un vide"; por outro lado, o discurso é entendido por Gusdorf como a radiação do Eu ontológico, a produzir a (2018, p.65) "figuration d'une absence, mais perçue comme une présence".

Para Gusdorf, o Eu que escreve produz, desta maneira, uma narrativa parabólica. Sendo assim, a escrita não transcreve o autor. Ela é uma parábola. Ou seja, um caminho narrativo traçado para o preenchimento da recepção. Por ser uma forma de preenchimento, a escrita transcorre, segundo Gusdorf, fora do núcleo do ser deste Eu que escreve (2005, p.203):

Dans l'ordre littéraire, il serait erroné de croire que l'écriture du moi écrit la transcription de la personnalité en forme de projection planimétrique. L'écriture du moi évoque une expression du moi, un phénomène de surface. La parole du moi ne doit pas être crue sur parole; elle n'est jamais qu'une parabole.

Nesta abordagem, a narrativa parabólica, com seu centro de significação vazio, estetiza o impasse entre ontologia e epistemologia. A parábola é um desvio formal decorrente da relação entre linguagem e ser, ao friccionar a necessidade de expressão individual do autor com um conjunto geral de materiais linguísticos. Conforme assinala Gusdorf (idem, p.203): “L'expression de soi emprunte le détour imposé du langage; mais rien ne nous permet d'assimiler l'être individuel, l'essence même de la personne avec la matière linguistique”. O filósofo acrescenta que (ibidem, p.203) “un décalage irréductible sépare le langage, qui est de l'ordre de la communication, et l'existence qu'il est censé manifester”. Concluindo, a este respeito, que (op.cit, p.203) “l'ordre ontologique garde sa distance par rapport à toute épistémologie qui prétendrait posséder sa procuration”.

A narrativa parabólica, segundo Gusdorf, é partilhável com o leitor, manifestando-se, do ponto de vista do autor, a partir da (2018, p.205) “réverbération de son expérience de vie”, que, graficamente, (idem, p.205) “se diffuse en attestations concentriques”. Ao passo que, por esta razão, a presença autoral (ibidem, p.205) “ne disparaît jamais tout à fait” em sua escrita. Uma vez que a narrativa parabólica decorre da reverberação concêntrica do Eu autoral, seu sentido não se pode desligar do autor; cuja (op.cit, p.24) “conscience personnelle figurant ainsi le foyer d'irradiation du sens”, a partir da resposta à sua experiência do Real. Para Gusdorf, ainda que o autor proponha falar de saberes alheios à própria experiência, no limite, através da narrativa parabólica, ele estará também a falar de si mesmo.

Este Eu que escreve assume, assim, um caráter fundante no processo narrativo, na medida em que Gusdorf reconhece, em suas considerações entre o autor e a linguagem, que (op.cit, p.206) “tout se passe comme si les incarnations de la parole s'ordonnaient selon une intensité décroissante à partir du feu central où se réalise l'épiphanie de la personnalité en sa présence réelle”. Gusdorf define o Eu que escreve como o (2005, p.191) “coefficient irréductible et non

transmissible de la première personne” na escrita. Acrescentando que, nela, (idem, p.191) “le moi se réduit à ce point moyen entre la nullité du sens et sa plénitude”. O filósofo sustenta ainda que, para se expressar, o autor engaja toda a personalidade na escrita. Destacando ainda que (idem, p.38) “tout homme qui écrit est un artiste qui s’ignore, au moins en ce sens où l’artiste est quelqu’un qui engage, dans l’effort d’expression, sa personnalité entière”.

Gusdorf situa (2018, p.42) “l’immense domaine de l’être préalable au langage”; ao se referir à escrita ensaística de Michel de Montaigne. Sublinhando, entretanto, que o Eu que escreve, sendo uma figura expressiva, não coincide com o ser do autor que a motiva. Trata-se, neste caso, diz, do (idem, p.46-47) “centre de la personnalité, non pas un point fixe à jamais défini, mais le point moyen de l’incessante gravitation de l’expérience individuelle”. Para Gusdorf, o autor é (ibidem, o.148) “le maître du sens” da escrita. Ressalvando que, apesar de decorrer do total engajamento autoral, a escrita manifesta, contrariamente, (2005, p.479) “la nostalgie de l’intégralité du sens” não realizado pelo ser do autor. A escrita é, assim, investida de autonomia de sentido. Sendo, nas palavras de Gusdorf, (idem, p.34) “la manifestation d’une difficulté d’être” do autor.

Destá maneira, acrescenta Gusdorf, (ibidem, p.202-203) “l’oeuvre n’est pas la transcription d’un projet préexistant dans ‘l’esprit’ ou dans ‘l’imagination’ de l’écrivain”. O filósofo reconhece, da perspectiva da recepção, (op.cit, p.203) “une existence indépendante; l’auteur peut se prononcer à son sujet, ses interprétations ne possèdent pas une valeur absolue; elles prennent rang parmi les autres sans pouvoir mettre fin à la critique”. Nos termos de nosso estudo, podemos dizer que, para Gusdorf, o compromisso entre a subjetividade autoral e a escrita as fazem ocupar as falhas históricas da realidade hegemônica, através deste movimento de produção de sentido àquilo que se sente faltar nesta mesma realidade.

Nas palavras de Gusdorf, (op.cit, p.480) “il ne s’agit donc pas d’établir (...) une vérité historique, puisque l’histoire est le lieu du compromis, de l’approximation et en fin de compte de la déception. L’histoire en sa rigueur propose le chemin des illusions perdues”. Ou, no âmbito desta pesquisa, o caminho do desejo, entendido como o sentimento de falta, que move a escrita do dramaturgo-encenador. Destá maneira, para Gusdorf, (op.cit, p.36) “l’écriture énonce un aspect du phénomène humain total”. Ao mesmo tempo, a escrita expõe

(op.cit, p.36) “l’engagement au monde et à soi-même d’un être humain dans sa singularité irréductible”.

Esta definição de Gusdorf se assemelha àquela do dramaturgo intempestivo de Batlle, adotada em nosso estudo, que prevê a autoria como uma resposta singular à realidade histórica. Gusdorf sustenta que a figura autoral do (op.cit, p.35) “moi [c’est] l’éveil de la personnalité, avec ses différences spécifiques et son originalité”. Ou uma singularidade, diante da realidade contingencial. O autor se diferencia, assim, da sua realidade ontológica, ao mesmo tempo em que é, ele próprio, sua expressão. Quer a autoria como a escrita são gestos de diferenciação da realidade, o que as tornam singulares e insubstituíveis. Compreensão esta que estendemos ao dramaturgo-encenador e seus dispositivos de escrita.

Gusdorf justifica este entendimento ao destacar que, (2018, p.34) “contrairement à certains préjugés établis parmi les sophistes de notre temps, celui qui prend la plume obéit au désir de se distinguer et de se distancer d’autrui”. Argumentando, ainda, que o autor “desplanifica”, a realidade aparentemente autônoma da linguagem, como prefigurada por Barthes e Foucault. Para ilustrar seu contraponto, Gusdorf sugere a seguinte imagem (idem, p.34): “Quand l’avion vole à haute altitude, les montagnes s’aplatissent; ainsi en est-il de la sociologie de la littérature dont le point de départ est le postulat de la platitude universelle”. Para Gusdorf, o Eu que escreve, ao se diferenciar, vê o Real de perto, a partir de sua própria experiência.

Ao admitir que a escrita não coincide com a realidade, tampouco com o ser do autor, Gusdorf, por outro lado, argumenta contra os estudos fenomenológicos da linguagem; ao afirmar que (2005, p.204) “l’erreur est de confondre la critique de l’identité humaine avec la critique du langage, et de conclure de l’inaptitude du langage à l’inexistence de l’âme”. Nesta perspectiva semelhante ao nosso objeto de estudo, a escrita grafa (2018, p.48) “un témoignage d’humanité” do autor. O Eu que escreve, ao mesmo tempo que é o (idem, p.56) “témoin de sa propre existence qui cause sa vie”, é também entendido por Gusdorf como o princípio de (2005, p. 198) “une puissance de dénégation” de qualquer identificação exterior conferida ao autor. Para este filósofo, a identidade autoral, menos que a representação da totalidade do ser do autor, é o reconhecimento da impossibilidade desta representação. A exemplo do que defendemos; a escrita, para Gusdorf, é uma

forma de delimitar a vontade do autor de assimilar o Real que lhe ultrapassa: (idem, p.211) “L’identité de l’homme s’annonce à lui dans ce moment où il doit avouer l’incapacité où il se trouve de dépasser ses limites afin de poursuivre jusqu’à l’infini l’accomplissement de sa volonté d’être”; diz.

Desta forma, por um lado, a linguagem escrita é um artifício, que não manifesta o ser autoral, resumido à sua própria experiência, finalmente indizível. Por outro lado, a escrita externaliza a busca por revelar, precisamente, aquilo que será impossivelmente dito por este autor. Como esclarece Gusdorf a respeito, (ibidem, p.209): “les limites du langage ne sont pas les limites de l’être. Et peut-être tout ce qui vaut d’être dit se trouve-t-il hors d’atteinte du langage”. Deste modo, a linguagem, se não se pode resumir à expressão do autor, tampouco se limita à dimensão fenomenológica, tratando-se de uma forma de organização dos fenômenos, sem, contudo, operar sobre os princípios ontológicos do real que os conectam, conforme assegura ainda Gusdorf: (op.cit, p.198)

On n’en doit pas conclure que ce qui échappe au langage établi n’existe pas, ce qui reviendrait à identifier le langage à l’univers. Seuls les objets matériels se laissent aisément désigner par le vocabulaire et répondent à l’appel de leur nom. (...) Le nom d’un individu fournit un point de repère utile qui permet son identification, mais il n’y a entre ce nom et l’individu auquel il est accroché qu’une association arbitraire et occasionnelle.

Como dissemos no capítulo anterior, acerca do dramaturgo-encenador, e detalharemos mais à frente ainda neste; o autor se grafa na escrita, através de sua Voz Autoral. Em que pese descartamos, como explanaremos em nosso estudo, a ideia de presença como elemento estético; podemos relacionar a Voz Autoral com o que Gusdorf como uma (2018, p.58) “présence parlante”, com a qual o autor se inscreve na escrita. Para Gusdorf, esta forma estratégica de presença, ou, diríamos sobre nosso objeto, de permanência; instalada na impossibilidade de expressão do seu ser na linguagem, não é vista como uma força autoritária e de controle narrativo. Porém como uma potência persuasiva, com que o autor se faz comunicar. Gusdorf observa que (2005, p.87) “les penseurs traditionnels, les sages avaient tendance à croire que la vérité possédait une puissance persuasive, qu’elle était en mesure de se défendre toute seule, sans qu’on ait besoin de forcer la voix”;

em contraponto ao caráter autoexpressivo, que conforma parte da escrita contemporânea. Se a Voz Autoral, para nos valermos de nosso termo, não controla a narrativa e o seu sentido último; por outro lado, ela é um gesto intransferível. Uma vez que, para Gusdorf, o autor (2018, p.69) “n’a pas cessé de nous parler de sa voix propre et personnelle, inimitable et inoubliable”.

Considerando os limites representativos de expressão do ser do autor, Gusdorf assinala que este último se inventa, na escrita, feito o célebre verso de Arthur Rimbaud, como um Outro de si mesmo: (2005, p.473) “Je est un autre, parce qu’il ne se résigne pas à être le même, parce qu’il se fuit, se cherche ailleurs (...) qu’il recrée à son image en prétendant le revivre”. Em um efeito paradoxal, a invenção promove uma forma de relação mais veraz do autor consigo mesmo do que a realidade poderia fazê-lo. Como analisaremos melhor no tópico “Ficção e Realidade”; a realidade, distintamente da dimensão material e ontológica do Real, será entendida como um processo de linguagem e de representação. A invenção terá o papel de se destinar a transfigurar este *constructo*, que conforma a realidade. A invenção legitima o ser desejante do autor. Ou, como consideramos nesta tese, a vontade de o autor ir além do que é; tornando-se em outras palavras, “mais verdadeiro do que a realidade”. Acerca disso, Gusdorf sustenta que (idem, p.472) “‘tout ce qu’on invente est vrai’, car l’invention exprime la vérité de l’être personnel, l’identité de l’être de désir qui possède sa validité intrinsèque supérieure à telle précision vainement recherchée”.

Ademais, para Gusdorf, (ibidem, p.473) “l’écriture créatrice du romancier, libérée des déterminismes du réel, fait-elle élection de domicile dans ces confins, où la personnalité s’affirme à sa propre ressemblance, plus vraie que nature”. A escrita do dramaturgo-encenador, como veremos no capítulo supramencionado, espelhará esta descrição de Gusdorf, ressaltando, porém, que o dramaturgo-encenador responde aos determinismos da realidade contingencial; não do Real, que a motiva e permanece oculto. Por outro lado, admitiremos a verdade, ou autenticidade, do gesto de escrita, não em relação à natureza, como diz Gusdorf, mas à sua aparência, como proposto pelo conceito de realidade com que iremos trabalhar.

Para Gusdorf, a escrita, comprometida com a invenção autoral, tem sua própria ordem de inteligibilidade. Ela cria seus mitos ao invés de reproduzi-los.

Os quais são narrativas que não pretendem mistificar ou fraudar a realidade, mas ser um nível expressivo da sinceridade subjetiva do autor. Ou, dito de outra maneira, do “mitautor”, ao fazermos alusão à defesa de Gusdorf de que (op.cit, p.481) “a l’histoire de la personnalité s’oppose ainsi une mythistoire, plus vraie que le réel”. O Eu que escreve, ao ser entendido como uma experiência narrativa, torna-se, ele próprio, mito. Visto que, segundo Gusdorf (op.cit, p.483) “la vérité du moi, la plus vraie vérité, est une mythologie du moi”. Ao não coincidir com a experiência empírica autoral, a mitologia do Eu, assinalada por Gusdorf, será, antes, o seu (op.cit, p.490) “parcours de songe substitué à l’histoire de la vie” daquele que escreve. A “mitohistoria” é um gesto de reinvenção do autor, a partir do desejo pelo sentido que lhe falta objetivamente. Gusdorf esclarece, a propósito, que (op.cit, p.482)

l’écriture (...) permet l’intervention de la mythistoire du moi, créant une réalité à son image dans le choc en retour de l’imaginaire sur le réel. Car l’imaginaire expose aussi une vérité de l’homme réel. C’est pourquoi le mythe peut être plus vrai, plus signifiant que la vérité.

A escrita contemporânea apresenta tendências de refundação e reinvenção da realidade a partir do testemunho íntimo do autor. Aspecto que também investigaremos no tópico “Ficção e Realidade” do nosso estudo, destinado mais de perto ao processo de transfiguração da realidade. Interessa-nos, de antemão, destacar, a exemplo de outros estudiosos que mencionaremos neste outro capítulo, como Paul de Mann; que Gusdorf aponta que este fenômeno tem origens no Romantismo, ou na ruptura com o racionalismo iluminista. Em seu argumento, o Romantismo recusa a totalização racional; ou, acrescentaríamos, a sublimação representativa, do Real. Segundo Gusdorf, é o Real que diferencia o Ser do Nada, e em cuja mediação que os relaciona opera a subjetividade autoral. Em sua abordagem sobre esta corrente estética, Gusdorf entende que (op.cit, p.185)

le romantisme, continué à certains égards par le sur XXe réalisme du siècle, a recueilli et développé l’héritage de la tradition négative, qui affirme l’incompatibilité entre l’Être sans

restriction et la capacité restrictive de l'intelligence humaine. Le domaine humain, l'ordre fini de la création, se trouve de toutes parts acculé à l'inconnnaissance.

Para Gusdorf, o Eu autoral romântico é íntimo, por não ser definido pela sua exterioridade; por sua vez, submetida à linguagem: (op.cit, p.194) “Le champ clos du langage n'est pas capable de circonscrire la réalité humaine en sa totalité. L'affirmation romantique dénie à l'empirisme analytique le droit de prendre au mot l'intimité du sujet”, informa. Gusdorf reconhece que o Romantismo estabelece a hegemonia da intimidade do autor sobre a realidade fenomenológica exterior; citando o filósofo espiritualista francês, Maine de Biran, para ilustrar este entendimento: (apud, 1817, p.94; op.cit, p.196) “J'ai toujours présent l'absolu de mon être durable; autrement je ne pourrais juger des variations continuelles de mon être phénoménique. C'est la présence de cet absolu invariable qui doit nous consoler”. À contrapelo da escrita Iluminista, que (op.cit, p.196) “prétendait insérer l'existence personnelle dans les enchaînements du système du monde”, como uma espécie de seu sublimador; Gusdorf sustenta que, no Romantismo, (op.cit, p.220) “le Moi créateur apparaît comme un ‘foyer ponctuel d'action universelle’”. A reivindicar (op.cit, p.196) “l'autonomie de l'être personnel, centré sur lui-même par l'intermédiaire du sens intime”.

Este princípio é, de outra maneira referido por Friedrich Schelling, quando o filósofo idealista alemão, citado por Gusdorf, afirma que (apud, 1950, p.111; op.cit, p.197) “ce n'est pas nous qui sommes perdus dans la contemplation du monde objectif, mais c'est lui qui est perdu dans notre contemplation”. Ao retomar esta perspectiva, Gusdorf aproxima aspectos do autor romântico e moderno ao autor contemporâneo. Os quais, em suas palavras, não estão (2018, p.20) “à la recherche d'une vérité comme expression de l'être intime, à la ressemblance non plus des choses, mais de la personne”. Para Gusdorf, a escrita contemporânea é afetada pelo princípio destas correntes pós-iluministas, que fazem com que (idem, p.30) “l'espace du dedans se trouve ainsi manifesté dans l'espace du dehors”. O Eu autoral, sendo íntimo, não se instala na realidade pública e tem sintaxe variável; “torcendo”, assim, a linguagem em favor de sua subjetividade. Neste sentido, Gusdorf entende que o autor, sendo íntimo, interpreta os elementos constitutivos da realidade histórica e material (2005, p.465) “en vertu des sentiments, humeurs

et valeurs qui inspirent dans le moment donné sa présence au monde, modulations indéfinissables d'une vie en devenir selon les intermittences de la conscience de soi". O autor toma consciência de si mesmo através da escrita. A qual, por sua vez, acrescenta Gusdorf, é (2018, p.18) "conjugée avec celle des rapports ambigus entre la vérité historique et l'authenticité personnelle".

Isto exposto, pretendemos estabelecer, a seguir, um conjunto de correspondências e divergências entre o binômio dramaturgo-encenador, objeto de nossa pesquisa, e a recolha dos aspectos relacionados ao debate recente acerca da autoria e da escrita literárias, destacados até aqui neste capítulo.

2.1 A AUTORIA CENO-DRAMATÚRGICA

Reconhecemos, como Barthes, e nossa contemporaneidade de inteligência artificial e programadores de linguagem pode reforça-lo; que (2004, p.68) "a enunciação é inteiramente um processo vazio" de subjetividade, sendo uma função em si mesma e prescindindo, assim, de um autor. Observemos, também como Barthes, que, mesmo ao dispensar o autor, o enunciado, para significar, precisa de quem o reconheça como escrita; no limite, o leitor. Do contrário, o enunciado resultará em uma textualidade inócua. Em nosso estudo, contudo, aquele que confere o sentido de escrita ao enunciado, no ambiente de criação partilhada é, mais do que espectador, ou leitor, também seu coautor. Recepção e autoria caminham juntas. Os dispositivos ceno-dramatúrgicos reclamam um espectador que lhes confira sentido. O que não pode ocorrer sem o reconhecimento de alteridades. O dramaturgo-encenador, ao se diferenciar do enunciado inócua, busca instalar nos materiais textuais a sua autoria, que, para existir, precisa ser reconhecida, seja por ele mesmo como por outrem.

Parece-nos esclarecedor, sobre esta operação de significação, que juntamente com a elipse e outras estruturas lacunares de narração, a parábola se apresente como uma figura de linguagem privilegiada pelos dramaturgos-encenadores observados em nosso estudo de casos, assim como no panorama ceno-dramatúrgico que esboçaremos no capítulo 4. Também Sarrazac, frisemos,

ênfatiza a parábola como uma figura de estilo recorrente no drama moderno e contemporâneo. O centro vazio da narrativa parabólica, a que se refere Gusdorf, não coincidente com a auto expressão do seu autor nem com a representação de um significado definido, corresponde ao espaço aberto da criação partilhada, onde o dramaturgo-encenador instala sua dramaturgia porosa. No ambiente relacional da Comunidade Teatral, a narrativa parabólica, promovida a partir da disposição dos materiais textuais, permite, a exemplo do que descreve Gusdorf, que (2005, p.203) “le langage (...) plaque sur l’authenticité de chacun des mots d’emprunt, les mots de tout le monde”. A escrita parabólica exemplifica esta demanda pelo preenchimento de sentido pelo espectador sobre um caminho narrativo enunciado pelo dramaturgo-encenador. O qual, não sendo o dono do sentido narrativo, instaura, pela parábola, um processo de significação através dos seus modos de disposição dos materiais ceno-dramatúrgicos.

Podemos inferir, acerca da escrita partilhada e porosa dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, que a ideia de autoria não se liga, neste caso, à tradução de um sujeito determinado. Mas, sim, a um processo de subjetivação. Este processo decorre da construção de ficção, a partir de enunciados parabólicos, ou lacunares, e relacionais; entre o dramaturgo-encenador e o espectador. A implicar na fabulação de novos imaginários. Dito de outra maneira, as singularidades que integram a Comunidade Teatral, através da criação partilhada destes dispositivos, apresentam outras perspectivas sobre a realidade, a partir da própria experiência com que se relacionam com esta última. O sentido que a Comunidade Teatral confere à disposição destes materiais ceno-dramatúrgicos a torna autora, no ato mesmo em que ela os lê. O reconhecimento de sentido nestes materiais textuais, à partida neutros, a exemplo do que informa Derrida; implica no reconhecimento de sentido próprio naquele à Comunidade Teatral que confere sentido a estes materiais. Conforme explanaremos no próximo capítulo, assumimos o *theatron* como um lugar de a Comunidade Teatral ver para “re-conhecer”, ou conhecer de outra maneira, tanto a realidade exterior como a si mesma, a partir da própria experiência, com que se relaciona com a cena. Ler e escrever são, portanto, operações geminadas neste processo de subjetivação.

Por esta razão, se para Barthes, (2004, p.71) “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”; os dispositivos ceno-dramatúrgicos reconhecem

que o leitor, neste caso, o espectador, é quem define, em seu próprio processo de subjetivação, a escrita promovida pelo dramaturgo-encenador. “O leitor”, ao produzir escrita, torna-se, também, autor. O espectador, a exemplo do dramaturgo-encenador, é também autor por que subjetiva o processo narrativo. Mediando-o a partir de sua experiência consigo próprio, com a linguagem e com a realidade exterior. A escrita se manifesta através da mediação autoral entre o Eu e o Outro, projetando-se a partir de uma visão. Isto é, um ato de entendimento; e de relações singulares com esta exterioridade. Entendemos, como Barthes, que escrever delimita sentidos na massa espessa da linguagem. Acrescentamos, entretanto, que o autor, mesmo quando nos referimos ao receptor, em nosso caso, o espectador, é uma singularidade subjetiva incompleta, que escreve em determinado dispositivo ceno-dramatúrgico. A escrita, neste dispositivo, delimita-se quando é reconhecida por uma singularidade produtora de significação; portanto, também autoral.

2.1.1 O EU AUTORAL

A propósito da autoria, consideramos o dramaturgo-encenador, inicialmente, através do seu Eu autoral. Trata-se de uma figura narrativa de representação do autor, que, diferentemente de uma expressão de si mesmo, não se revela de forma positiva na escrita do dramaturgo-encenador. O Eu Autoral se coloca, antes, em questão. Ele entende a subjetividade autoral, ela própria, como um material criativo de sentido inconcluso e reativo às conformações da realidade e da linguagem. O Eu Autoral, alinhado ao entendimento de Gusdorf, neste sentido, não coincide com o ser fenomenológico e anterior à linguagem do autor. Porém atua como representação da experiência e do testemunho deste último. Também entendemos o Eu Autoral, novamente como Gusdorf, como um “Autos”, a indicar a autonomia, ao invés da autoridade; com que o dramaturgo-encenador se auto referencia nos seus processos de escrita. Em síntese, o Eu Autoral é uma função de autoria, com a qual o autor opera sobre os materiais ceno-dramatúrgicos, sem os definir, tampouco sem a intenção de que estes últimos se limitem a ser a expressão de sua subjetividade.

Reconhecemos, de outra parte, que o dramaturgo-encenador instala um discurso singular nos seus materiais de criação, à semelhança do scriptor barthesiano na malha autônoma da linguagem. Consideramos estes materiais como textuais, ao admitirmos a definição de Barthes para o texto como um tecido autônomo de citações lítero-verbais, caracterizado pela sua materialidade, ou superfície, de múltiplas e difusas ações e gestos narrativos. Por outro lado, consideramos os dispositivos ceno-dramatúrgicos como formas de escrita. A escrita, por sua vez, é aqui distinguida como uma estratégia estética de produção de pensamento e de leitura partilhadas. O dramaturgo-encenador opera sobre seu dispositivo de escrita como uma função autoral, assunto de que trata Foucault; sem, entretanto, reduzir-se a esta atribuição funcional.

À apreciação fenomenológica da linguagem, de que Barthes e Foucault nos parecem caudatários, acrescentamos, em nosso estudo, a premissa ontológica, defendida por Gusdorf, de que é por meio da subjetividade autoral que se dá sentido ao fenômeno da escrita. Ao nosso ver, fora da mediação subjetiva do autor, a escrita cede espaço à pura materialidade do texto. O dramaturgo-encenador, bem como a Comunidade Teatral como coautora, produzem sentido e pensam a realidade exterior. A qual, como narrativa hegemônica, excede e ameaça a subjetividade autoral; a exemplo do já mencionado pensamento de Agamben sobre o Contemporâneo. A exemplo do que detalharemos no próximo capítulo desta tese, ao admitirmos, como Gusdorf, a realidade como um *constructo* representativo dos fenômenos, e não sua experiência direta; quer o dramaturgo-encenador, como a Comunidade Teatral, conferem sentido ao campo imanente de produção da escrita. Ambas as partes autorais são movidas pela sensação de falta, que caracteriza o seu desejo em transfigurarem esta forma hegemônica de representação do Real.

Esta falta, que, em abordagem psicanalítica, move o desejo de escrita do dramaturgo-encenador e da Comunidade Teatral, é pautada a partir da sua experiência testemunhal, que reage à realidade como sistema representativo que não corresponde ao seu desejo de sentido. Através de sua autoconsciência como um ser singular, que se opõe ao que aqui designaremos como a máquina da linguagem, os autores dos dispositivos ceno-dramatúrgicos são impelidos a tomar a palavra; motivados pela necessidade de fala, e por meio dos referidos

dispositivos. Tanto o dramaturgo-encenador como a Comunidade Teatral, ambas coautoras, distinguem-se, assim, de um autômato linguístico, e se constituem em sujeitos históricos.

É pela razão de sua resposta subjetiva à realidade que reavivamos a ideia de autoria para os dispositivos ceno-dramatúrgicos, descartada por Barthes, em sua análise supramencionada, em função do (idem, p.62) “scriptor [que] não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem”. Ainda que reconheçamos o caráter autônomo da linguagem, o dramaturgo-encenador e a Comunidade Teatral, sendo também subjetividades, não coincidem integralmente com a afirmação de Barthes para o scriptor; (ibidem, p.62) cuja “mão, desligada de toda a voz, [é] levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão)”. O dramaturgo-encenador se destaca do funcionamento com que seus materiais textuais se narram por si mesmos, afetando-os através do processo de diferenciação, ou autonomia, autoral, descrito por Gusdorf; e instalando em seus dispositivos de escrita a sua Voz Autoral.

Cabe-nos, ainda, situar que o Eu Autoral figura a representação da intimidade do dramaturgo-encenador; fundando, quer em cena como em literatura, dispositivos de dramaturgias de intimidade, para recuperarmos o termo de Sarrazac de que tratamos no capítulo anterior. Referimo-nos, em nossos termos, à inscrição, pelo Eu Autoral, da Voz Autoral, termo de que trataremos adiante; do dramaturgo-encenador em seus dispositivos de escrita. A qual será desviada, através de uma modalidade autoral a que Sarrazac, retomando o termo apresentado por Lacan, designa como uma “extimidade”. Isto é, neste caso, uma afecção da narrativa dramática pela perspectiva da intimidade autoral, não submetendo, porém, a escrita ao domínio da auto expressão, mas relacionando as experiências internas do autor à realidade exterior que as ultrapassa. Em suma, a escrita do dramaturgo-encenador é motivada e transfigurada a partir da experiência intransferível do seu ser anterior à linguagem, e que se engaja na sua produção escrita, sem, todavia, confundir-se com ela, conforme sinalizara Gusdorf.

Podemos, *a priori*, afirmar, que, no ambiente comum da criação partilhada, o dramaturgo-encenador, a exemplo do autor referido por Barthes, “se ausenta” de sua escrita. Ele dá espaço ao processo de subjetivação do espectador, que fará

aparecer a significação daquela que é designada por Cathy Turner como uma dramaturgia porosa, conforme explanado no capítulo anterior. Menos do que controlá-los ou neles se auto expressar, o dramaturgo encenador, como Foucault descreve sobre a função autor, desaparece em seus dispositivos ceno-dramatúrgicos. Os quais tem caráter imanente e autônomo, e cujos materiais textuais, em que pesem suas diferentes naturezas midiáticas, são realidades isoladas e se narram por si mesmos.

A ausência ou o desaparecimento do dramaturgo-encenador nestes dispositivos não sinaliza sua omissão como sujeito diante da realidade hegemônica. Correspondendo, segundo também descrevemos, a uma reação singular sobre uma hegemonia discursiva, em favor do aparecimento do Real de sua experiência intransferível, decorrente, a exemplo do que sinaliza Foucault, do sacrifício da integridade e da soberania autorais; grafando-se em sua escrita como voz e testemunho. Como detalharemos, no próximo capítulo, em tópico que lhe é referente, o dispositivo ceno-dramatúrgico não expressa ou traduz a subjetividade do dramaturgo-encenador. Mas, antes disso, a produz, através do referido processo de subjetivação, partilhável com a Comunidade Teatral.

Entendemos, contudo, que o Eu Autoral do dramaturgo-encenador, menos do que desaparecer, disfarça-se em seus dispositivos de escrita, ao instalar em seus materiais textuais a sua Voz Autoral, a qual, em que pese ser um gesto de inscrição íntima, não expressa a intimidade do autor, tampouco atribui a esta última o controle narrativo. Entretanto, como dissemos, a Voz Autoral decorre de uma necessidade de fala do autor. O que a converte em uma função expressiva, de caráter pulsional, do dramaturgo-encenador; sem equivaler à representação da sua expressividade. Ao inscrever sua pulsão de escrita nos seus dispositivos, o dramaturgo-encenador se aproxima do “otoautor” derridiano. Isto por que ele será entendido através da permanência com que sua voz ou enunciado se instala em sua “tanatografia”, como diz Derrida, a propósito do caráter da escrita que ultrapassa a contingência existencial do autor e se projeta, em devir, a uma recepção virtual. Podemos ainda falar de uma escrita de restos; no que se refere a escrever sobre os restos da materialidade textual, sobrevivendo, assim, aos limites da auto expressão.

O problema da enunciação do dramaturgo-encenador é, finalmente, o da

sua revelação nos referidos dispositivos, conforme visto em Foucault acerca da função autor. Através da manipulação dos seus materiais textuais, o dramaturgo-encenador revela o seu testemunho autoral. Este último, mesmo na ausência de auto expressão do dramaturgo-encenador, expressa, nos dispositivos, as “vivas marcas do ausente”, de que fala Foucault; às quais nos referimos. Por meio de sua escrita lítero-cênica, o dramaturgo-encenador busca o reconhecimento, pelo espectador; “do cunho autêntico de sua pessoa”, como nas palavras de Gusdorf, anteriormente mencionadas. Não se trata, portanto, de reconhecer a autoridade do dramaturgo-encenador em autenticar determinada realidade em seus dispositivos. Mas, sim, de reconhecê-lo ele próprio como um testemunho autêntico, revelado no seu processo da escrita. O reconhecimento do testemunho singular, a que se refere Gusdorf, no caso de nosso estudo, estabelece a distância e promove a diferenciação entre o dramaturgo-encenador e a materialidade autônoma dos seus dispositivos cênicos. O dramaturgo-encenador inscreve, com este gesto que não o pode confundir com a realidade exterior, o testemunho de uma experiência e de uma perspectiva intransferíveis.

A autenticidade do seu testemunho não configura, porém, uma identidade fixa do dramaturgo-encenador no dispositivo de escrita, mas, sim, uma identidade produzida, por meio de seus processos de subjetivação, logo mais descritos. No âmbito da criação partilhada, a Comunidade Teatral reconhece e atribui significação à identidade fluida produzida pelo dramaturgo-encenador. Como dissemos, a criação partilhada é um espaço de transbordamento de autoria entre o dramaturgo-encenador e o espectador. É onde o espectador, como o leitor de Barthes, atribuirá significado à identidade produzida no campo relacional em que se constituem os dispositivos ceno-dramatúrgicos. Trataremos especificamente do tópico dispositivo no capítulo 3 da Parte I deste trabalho, aplicando o conceito nos casos investigados na sua Parte II.

Esta identidade deve ainda ser entendida, a exemplo do que também prefigura Derrida, como um duplo do Eu Autoral, que investe sobre si mesmo não para se contar. Mas para pôr em causa a própria experiência singular através deste artifício. A identidade do dramaturgo-encenador, como aquela avaliada por Foucault para a função autor, é, portanto, um atributo formal, que constrói a si mesmo nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, a partir do jogo de referências

relacionadas pelo Eu autoral. Conforme expusemos, a identidade do dramaturgo-encenador não o representa. Mas, na verdade, projeta a impossibilidade de representação do dramaturgo-encenador. A identidade delimita, originalmente, o desejo do dramaturgo-encenador de assimilar a realidade que lhe ultrapassa.

A exemplo do que afirma Gusdorf, o dramaturgo-encenador inventa sua identidade, entendida não como um gesto diversionista de si próprio, mas como sua outra forma de representação, a partir da experiência consigo mesmo. A representação da identidade do dramaturgo-encenador, ou o seu “nome próprio”, no dizer de Derrida, é definida pela sua responsabilidade, no lugar de sua autoridade, com que funda o funcionamento dos materiais textuais, conforme o autor de Gusdorf. Estes materiais, por sua vez, tornam-se escrita somente quando subjetivados no ambiente de criação partilhada dos dispositivos ceno-dramatúrgicos.

Também como Barthes, Foucault e Derrida, que rechaçam a ideia da escrita como propriedade; o dramaturgo-encenador, ao tensionar soberania e escrita, não reivindica para si a soberania autoral de seus dispositivos ceno-dramatúrgicos. Neste caso, o autor pleiteia, como dissemos, o próprio reconhecimento. Se, de uma parte, a autoria do dramaturgo-encenador pode ser reconhecida por meio da descrição operativa da linguagem, desvinculada da expressão do eu interior autoral; de outra parte, os dispositivos estéticos apresentados por ele operam através do deslocamento entre a escrita e a subjetividade do autor. A escrita destes dispositivos não se trata unicamente de um expediente exterior ao dramaturgo-encenador; mas da sua extensão, de seu gesto criativo manifestado na disposição dos materiais ceno-dramatúrgicos. Nela, o dramaturgo-encenador não se expressa como uma subjetividade acabada, porém, em um duplo movimento, instala sua Voz Autoral, a sua fala sobrevivente, nas estratégias de linguagem.

2.1.2 A VOZ AUTORAL

Como dissemos, a Voz Autoral é um gesto de inscrição e permanência do dramaturgo-encenador em seus dispositivos, nos quais ele próprio se exime de estabelecer um sentido final. Na impossibilidade de sua auto expressão, a Voz

Autoral instala uma “presença falante”, para recuperarmos a expressão de Gusdorf, no funcionamento autônomo do dispositivo. Do qual, de resto, o dramaturgo-encenador se faz ausente. Por outro lado, a Voz Autoral é um elemento transfigurador da linguagem. Ela atua sobre os materiais textuais do dispositivo, no sentido de afetá-los conforme sua perspectiva. O caráter epicizante da voz autoral confere, por sua vez, uma dimensão expressiva aos seus dispositivos ceno-dramatúrgicos, ao considerarmos que a voz se refere à fala de alguém.

Trata-se, todavia, de uma expressividade aberta à produção de novas significações pelo espectador, promovida através dos processos de subjetivação, de que trataremos mais logo neste capítulo. A Voz Autoral não pretende ser a expressão da totalidade subjetiva do dramaturgo-encenador. Ou, dito de outra maneira, da soberania de sua “interioridade”, a que Barthes associa a uma “superstição”, ao afirmar que (2004, p.68) “o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como eu não é senão aquele que diz eu”. Acrescentando que (idem, p.68) “a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e, esse sujeito [é] vazio fora da própria enunciação que o define”. A Voz Autoral atua, antes, como uma forma estetizada de testemunho autoral. Ao instalar no dispositivo a sua Voz Autoral, o dramaturgo-encenador expressa a sua “pulsão rapsódica”; a que se refere Sarrazac, como aspecto constitutivo do drama moderno e contemporâneo. O dramaturgo-encenador vocaliza por que tem necessidade de fala.

Em termos dramáticos, a Voz Autoral não pode ser confundida com a voz narrativa, por não concentrar o controle da narração. A Voz Autoral tampouco cede seu caráter rapsódico, em favor da noção exterior de personagem. Ainda que, reconhecemos, a Voz Autoral possa ser figurada pelo modelo de representação da personagem; com a finalidade objetiva, entretanto, de falar pelo autor. Sendo um mecanismo de expressão do Eu autoral, a Voz Autoral não corresponde, todavia, à expressão da subjetividade do dramaturgo-encenador. Conforme veremos neste capítulo, a subjetividade autoral será produzida nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, através de um processo de escrita e de atribuição de sentido, ao qual designaremos como subjetivação. Em um movimento duplo e processual, a Voz Autoral se instala nos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Os quais, a exemplo do que afirma Derrida para a escrita, consistem nos referidos “procédures de parole

et d'audition". O que implica que esta Voz não carrega um enunciado de significado completo, porém sujeito à significação, a partir de sua relação de fala e escuta com o espectador.

A escrita em que consistem estes dispositivos, em que pesem os materiais representativos de que possam lançar mão, deve ser entendida, no limite, como um gesto de fala, seja do dramaturgo-encenador, como, no sentido mais amplo, da Comunidade Teatral; através dos referidos processos de subjetivação. A linguagem autônoma dos dispositivos de escrita não implica em sua impessoalidade. Por um lado, os dispositivos se alinham à apreciação fenomenológica da linguagem, sendo entendidos por sua ruptura com a representação do discurso. Por outro lado, entretanto, estes dispositivos servem à materialidade da fala que os determina, "ça parle, on parle"; para retomarmos a expressão de Gusdorf. A admitir a fala como um gesto material e não representativo; porém, igualmente de engajamento subjetivo.

A Voz Autoral, no âmbito das escritas ceno-dramatúrgicas investigadas neste estudo, é movida por uma pulsão de fala. A fala do dramaturgo-encenador se inscreve nestes dispositivos através de sua Voz Autoral, como uma forma de fazê-lo presente. Fixando, ainda, a ausência de todo o resto de si mesmo que não seja a sua voz. A fala, ressaltamos, não deve se confundir com o conteúdo portador da mensagem, ou o "segredo" com "sentido último", refutada por Barthes em sua negação da função do autor. A fala do dramaturgo-encenador se distingue como um elemento dialógico e dianóico; logo, um argumento que procura interlocução. Nestes termos, e em que pese a considerarmos fora do campo convencional mimético, a fala do dramaturgo-encenador remete à própria gênese teatral. Isto é, ao surgimento do gênero dramático, distinguido pela narratividade dialógica e dianóica, na "Poética" de Aristóteles. A fala, em nosso caso, é, portanto, um elemento narrativo relacional e incompleto.

Ao se auto referenciar no Eu autoral, percebemos, nos casos estudados, que a Voz Autoral não se caracteriza por produzir subjetividades alheias à experiência do autor, como um modelo representativo que integralize ou possa sublimar um sujeito exterior. Podemos destacar, neste ponto, que as poéticas, sejam autorreferentes ou pulsionais, destes dramaturgos-encenadores, apontam para uma crise de produção de subjetividades. Ao retomarmos a ideia da "mitohistoria

peçoal”, apresentada por Gusdorf, acerca da escrita contemporânea, pretendemos alargar o conceito em favor do nosso objeto de pesquisa. Os dispositivos cenodramatúrgicos que integram nosso corpus de estudo apresentam, sem se limitarem neles, porém, aspectos poéticos de escrita de si ou narrativas de vida, recorrentes no panorama performativo e do teatro contemporâneo, que adotam o testemunho autoral como fundo objetivo de sua narrativa. Não consideramos, portanto, que o universo mítico dos dramaturgos-encenadores investigados se dirija a uma prospecção empírica ou documental de si próprios. Tampouco nos referimos à poética de o autor ficcionalizar a si mesmo, projetando-se através de uma escrita auto expressiva, ainda que metafórica, mas sempre autorreferente. Os dramaturgos-encenadores aqui investigados não se expressam a si mesmos. Eles buscam, antes, descobrirem a si próprios, por meio da escrita, ao invés de nela informarem quem são. A escrita, neste caso, como dissemos, é um campo de subjetivação, de produção do sujeito, ao mesmo tempo que se constitui pela resposta deste sujeito à representação hegemônica da realidade.

É por esta razão que entendemos que, em gesto análogo às “dramaturgias da intimidade” a que se refere Sarrazac sobre o drama moderno e contemporâneo; o dramaturgo-encenador perpassa a realidade com o seu íntimo. Ou, ainda em sentido contrário, destaca seu íntimo como um filtro que media e reprocessa a realidade. Desta forma, a mitologia produzida pelo dramaturgo-encenador lhe será sempre um fator exterior, submetido ao crivo de sua experiência pessoal. Mesmo no caso que investigaremos de Sergio Blanco, que adota a si próprio, ou melhor dito, a própria identidade, como material textual, o dramaturgo-encenador reprocessa uma narratividade, ou uma mítica, exterior ao seu domínio íntimo. Ele a transfigura e devolve-a como ficção. Conceito este, conforme mencionamos no capítulo anterior, entendido não como ruptura, mas um novo arranjo da realidade. Sejam nos casos específicos ou no panorama de nosso estudo, o dramaturgo-encenador filtra o mito como uma forma de tornar íntima uma representação exterior da realidade. Quer seja esta representação pertencente ao domínio da História, da coletividade social, da tradição cultural ou da vida pública. Ao recontar o mito, o dramaturgo-encenador reconta também a si mesmo, numa operação basicamente caracterizada pela reconstrução de identidades; tanto aquela exterior como interior do autor.

2.2 A ESCRITA CENO-DRAMATÚRGICA

Do ponto de vista da escrita de dispositivos, devemos afirmar que a dicotomia entre expressão e linguagem, que leva Foucault a decretar a autonomia desta última sobre a primeira, e de que trata Barthes em sua justificação da morte do autor, é um problema que não se aplica ao caso do dramaturgo-encenador. Nosso estudo também reconhece a autoria não como um atributo imediato de expressão. Todavia, em nosso caso, a autoria é considerada como uma mediação da expressão do Eu Ontológico do autor; exercida através do seu caráter original de produção de escrita.

O dispositivo ceno-dramatúrgico é um campo de criação partilhada com a Comunidade Teatral que, como a escrita autorreferente de Foucault, (2018, p.35) “identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta”. Por outro lado, a definição de Barthes sobre a escrita como um processo autônomo de linguagem, que se recusa a “parar um sentido” totalizante de realidade, aplica-se à escrita de dispositivos pelo dramaturgo-encenador; quando esta última é entendida como um gesto de enfrentamento e reorganização da realidade hegemônica, em favor da “abertura de um espaço”, no dizer foucaultiano, de produção de sentido narrativo.

Referimo-nos, portanto, a uma contra narrativa, ao entendermos a escrita de nosso objeto como uma “Profanação” da materialidade do texto ceno-dramatúrgico, na já exposta definição de Agamben do termo; em favor da subjetivação de processos de sentido. Conforme investigaremos no próximo capítulo, esta profanação implica em compreender este texto para além de sua dimensão semiótica ou material. Mas também como o espaço que grava o discurso do dramaturgo-encenador. Este aspecto não determina, em nosso estudo, o desaparecimento do “sujeito da escrita”, como sustenta Foucault. Mas, sim, a ausência da representação da sua subjetividade. A qual será, entretanto, produzida nos referidos dispositivos.

O dispositivo ceno-dramatúrgico é um artifício que, relacionando materialidades reais, ficcionaliza a identidade do dramaturgo-encenador, não com

a intenção de negá-lo como sujeito. Porém, de atribuir sentido, através da criação partilhada, aos limites da linguagem com que o dramaturgo-encenador representa a si mesmo. A crise epistemológica, instalada por estes dispositivos interartes, não é, desta maneira, de ordem ontológica nem histórica, mas, sim, de representação. A exemplo do que afirma Gusdorf sobre a linguagem, o dispositivo, aqui, não se resume ao seu enunciado fenomenológico; mas à sua organização dos fenômenos. Visto que, conforme sustentamos, para se tornar escrita, o referido dispositivo necessita de atribuição de sentido.

O dramaturgo-encenador, como o scriptor barthesiano, opera sobre o campo emancipado e dinâmico da linguagem, no intuito, porém, contrário de dela se diferenciar; a fim de nela instalar sua voz epicizante e se fazer reconhecer. O caráter épico e íntimo que distingue sua narrativa de modelo dramático autonomista, sinalizado por Szondi acerca do drama burguês; confirma que o dramaturgo-encenador, reativo à realidade hegemônica como o dramaturgo intempestivo de Batlle, ou ainda o sujeito contemporâneo de Agamben, descritos no capítulo anterior, tem necessidade de fala através de seus dispositivos narrativos. Conceito este também tratado neste capítulo.

Os dispositivos ceno-dramatúrgicos apresentam, por outro lado, uma sintaxe de escritas múltiplas, a exemplo daquelas sinalizadas por Barthes e Foucault; cujo sentido, neste caso, é estabelecido através da apresentação e relação entre seus materiais criativos. Os quais, em termos linguísticos, designamos como materiais textuais. O dramaturgo-encenador, para além do gesto com que instala sua voz epicizante, opera, feito a função autor de Foucault, como um mediador desta “circulação e de funcionamento de alguns discursos”, de que fala o filósofo francês, no interior, acrescentaríamos, dos seus dispositivos de escrita.

A compreensão barthesiana para o texto literário como um lócus, “feito de escritas múltiplas”, em relação umas com as outras, pode ser aplicada à criação partilhada, de que os dispositivos ceno-dramatúrgicos são o meio, mas não o fim. Como dissemos, a criação partilhada ocorre através dos processos de subjetivação, promovidos entre o dramaturgo-encenador e o espectador. Aspecto este que converte a experiência ceno-dramatúrgica em uma escrita investida de sentido pelas subjetividades que dela fazem parte. E, por consequência, em prática estética do pensamento, conforme a sustentamos. Reforcemos que a escrita múltipla destes

dispositivos tem autorias distintas daquela do dramaturgo-encenador; sendo produzida pela “multiplicidade de vozes”, para recuperarmos a abordagem de Derrida; que formam a Comunidade Teatral.

À maneira de Foucault que assegura a autoria pelo gesto de (idem, p.130) “dar o que se viu ou pensou a um olhar possível”, podemos inferir que a escrita ceno-dramatúrgica opera, primeiramente, como um lugar de visão partilhada, mais do que de auto expressão autoral. Como detalharemos no próximo capítulo, o dramaturgo-encenador escreve para a visão do Outro; razão pela qual sua escrita é incompleta. Esta dramaturgia, porosa e partilhada na Comunidade Teatral, promove uma experiência comum de *theatron*. Termo cuja definição etimológica, de “lugar de onde se vê”, a ser desdobrada no capítulo seguinte, não se limita ao que é mostrado em cena. Conforme argumentaremos, o *theatron* dos dispositivos ceno-dramatúrgicos deve ser entendido através do reconhecimento dos discursos relacionados pelo espaço da cena. Quer estes discursos nela se mostrem ou se ocultem.

O sentido ceno-dramatúrgico se completa, portanto, fora da cena. Dito de outra maneira, em sua “ob-scena”; como eram “obscenas” as mortes nas tragédias gregas, ocultadas do olhar do público, porém avistáveis imaginariamente. Em nosso caso, a “ob-scena” será ocupada pelo imaginário autoral da Comunidade Teatral. Ver, diferentemente de olhar, ressaltamos, é uma operação crítica de atribuição de sentido, tanto ao campo da ação imediata como daquilo que esta ação oculta. O *theatron* demanda da Comunidade Teatral uma operação ativa e passiva de olhar para ver, e ao ver, reconhecer a si própria. Como falaremos no próximo capítulo, ver o que não está presente nos fará referir, neste caso, a um exemplo de “teatro da ausência”. Este conceito, cunhado, por sua vez, pelo encenador e teórico alemão Heiner Goebbels, sustenta que o enunciado formal que não está à vista, tampouco presente na cena, integra, entretanto, as estratégias do aparecimento de compreensão de seu sentido, promovidas pelo espectador.

A propósito de sua motivação ética, entendemos que a escrita dos dispositivos irrompe, como dissemos, do choque entre a autonomia do dramaturgo-encenador e a configuração material da realidade hegemônica. Ou dito de outra maneira, a escrita ceno-dramatúrgica é fundada pelo tensionamento entre a experiência testemunhal do dramaturgo-encenador e a carga histórica destes

materiais textuais, sua tradição cultural e seus significados hegemônicos. No sentido de, rearranjando-os, extrair destes materiais seu Real significado, através de um processo de criação partilhada com o espectador. A escrita ceno-dramatúrgica se trata, ainda neste sentido, de uma tensão entre a realidade objetiva da linguagem e da tradição cultural que ela representa e a experiência subjetiva e da diferença autoral. Aspecto que promoverá a disrupção da linguagem como modelo representativo do Real, conforme enfatizaremos no estudo de caso de Alexandre dal Farra, na Parte II deste trabalho.

No referido ensaio, salientaremos a necessidade de que uma dimensão humana atravesse o que designamos como a máquina da linguagem, a fim de a tornar escrita. Ao reconhecermos que o dramaturgo-encenador se inscreve neles, os dispositivos de escrita, sendo linguagem, devem ser entendidos como modos reativos às máquinas de poder que condicionam as singularidades narrativas. Aproximaremos o conceito de máquina de poder, aqui adotado como uma exterioridade opressiva ao campo de ação das subjetividades humanas, dos dispositivos de poder de Foucault, a serem explanados no próximo capítulo, e da ideia da Máquina de Guerra, prefigurada por Gilles Deleuze. Em termos deleuzianos, podemos entender o dramaturgo-encenador, em contrapartida, como uma máquina desejante, cujo gesto autoral, circunscrito à própria experiência e de teor sacrificial da subjetividade do dramaturgo-encenador, repõe o Real desviado por estas máquinas de poder.

Resta ainda esta consideração sobre o caráter, via de regra, performativo da escrita ceno-dramatúrgica, observado por nossa pesquisa. O dramaturgo-encenador atua sobre os materiais textuais, em gesto, à partida, semelhante ao scriptor de Barthes. Os materiais ceno-dramatúrgicos, como o texto de Barthes, são performativos na medida em que não tem outro significado senão a própria enunciação com que se apresentam. Os materiais textuais são uma realidade em si mesmos, sujeitos ao encontro não mediado entre suas contingências e o tempo presente em que se atualizam, dissociados, portanto, da sua integração com outro sistema representativo. Neste ponto, o dramaturgo-encenador distingue-se do scriptor barthesiano pelo gesto com que, diferenciando-se desta contingência ou superfície material, inscreve-se ou esculpe nela a sua escrita performativa,

permitindo que novas significações e formas estéticas, anteriormente ocultas, apareçam.

O texto performativo é transfigurado em escrita, ao se prestar, primeiramente, como um material de fala do dramaturgo-encenador, do que como de significação; somente produzida por meio da criação partilhada. Podemos ainda argumentar, com Gusdorf, que fora da sua dimensão autônoma e considerados pela sua função estética, estes materiais ceno-dramatúrgicos atuam como fragmentos de (2018, p.373) “une mémoire extra-corporelle à la superficie de l’organisme” do dramaturgo-encenador. Sendo, assim, uma forma de pré-escrita à procura (idem, p.373) “d’une proximité physique” com este último. Nesta abordagem, sustentamos, como este filósofo, que (ibidem, p.373) “ce caractère instrumental” destes materiais textuais, entendidos esteticamente como uma extensão física da expressão autoral, (op.cit, p.373) “n’est pas propre à la composition [ceno-]littéraire en tant que telle”. Os materiais ceno-dramatúrgicos se integram, antes, (op.cit, p.373) “à la périphérie” [del’] être personnel” do dramaturgo-encenador, para, em seguida, como em uma projeção radial ou centrípeta de seu núcleo íntimo, serem destinados (op.cit, p.373) “à être intégrées au fonds commun de la création [ceno-]littéraire en cours”, como assinala Gusdorf. Ao se tornarem escrita, os materiais textuais tornam-se relativos. Sendo extensão, porém não representação, do sujeito autoral com quem se relacionam.

Conforme investigaremos no capítulo “Ficção e Realidade”, os materiais textuais, entendidos pelo caráter com que se apresentam, no lugar de representarem, revelam, nestes dispositivos o dramaturgo-encenador. Na medida em como são apresentados e pela maneira com que se ligam ao gesto autoral que os apresenta. Em termos operativos, o dramaturgo-encenador, através da sua Voz Autoral, grafa a sua fala, como uma forma de permanência, neste (2004, p.60) “sistema, [que é] uma subversão direta dos códigos, aliás ilusória, porque um código não se pode destruir, apenas podemos ‘jogá-lo’”; como Barthes se refere à linguagem. A qual é, aqui, aplicada aos dispositivos de escrita ceno-dramatúrgica. Ressaltamos, porém, que, em nosso caso, o dramaturgo-encenador não será apenas “jogado” pela linguagem que o submete. Mas também a fará jogar, na medida em que a busca responder e se inscrever nela.

Neste sentido, devemos considerar os dispositivos ceno-dramatúrgicos a partir das suas (2018, p.32) “condições de funcionamento de práticas discursivas específicas”; a exemplo do que sinaliza Foucault em sua abordagem sobre o conceito de dispositivo. Cabe, neste sentido, observarmos que a escrita do dramaturgo-encenador, não sendo uma estrutura simbólica confinada à expressividade de seu autor, faz-se, antes, através de seu gesto de disjunção dos materiais narrativos. Estes materiais produzem narrativa a partir dos modos de relação que estabelecem entre si. Emancipando-se do controle autoral, quer em termos estruturais ou como expressão da subjetividade do autor. São campos narrativos decorrentes não de suas formas representativas, mas da apresentação de sua materialidade nos dispositivos de escrita. A rigor, a relação disjuntiva entre estes materiais, os quais podemos considerar como textuais, mas não formas escritas, não se enquadra na teoria da arte interdisciplinar, que se propõe a diluir os suportes originais entre diferentes linguagens estéticas, em função de uma nova linguagem híbrida.

Como examinaremos no próximo capítulo, os dispositivos ceno-dramatúrgicos são antes configurados no campo de estudo das intermedialidades, que prevê a integridade e autonomia de suas mídias narrativas. Referimo-nos, no caso dos materiais da escrita cênica, ao corpo do ator, as ações performativas, o texto lítero-verbal, o som, a luz, a imagem, o vídeo, mídias e tecnologias diversas, documentos de arquivo, elementos do real, a função do público e mesmo ao tempo e ao espaço como formas manipuláveis. Em sentido simétrico, tratamos também dos modos de inclusão destas mesmas referências na escrita literária. Analogamente ao que Foucault assinala, porém, a disjunção e reunião destes materiais instala um jogo de desmontagem e reinvenção da realidade entre o dramaturgo-encenador e o espectador, tomando os dispositivos ceno-dramatúrgicos como meio para a produção partilhada de significado. O jogo, nestes dispositivos, à semelhança do que afirma Foucault, confere à escrita uma discursividade mais relacional do que de descrição da realidade objetiva.

A relação entre estes materiais textuais nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, conforme veremos em nosso estudo de casos, na Parte II desta tese, pauta-se por um conjunto de características. Observamos, na maior parte das poéticas dos dramaturgos-encenadores que conhecemos, um caráter intertextual

que produz narrativa por meio da relação entre estes materiais heterogêneos. Por outro lado, observamos o princípio de uma matriz comum de materiais a serviços de múltiplas criações. Ou, dito de outra maneira, uma mesma matriz textual a se transfigurar em múltiplos dispositivos de escrita. O dramaturgo-encenador, investido da dupla autoria, cênica e literária; faz trafegar uma mesma matriz de materiais textuais, conformando diferentes dispositivos. Designamos este processo de dupla criação, a partir de uma matriz comum, como Migração de Materiais. Conceito que detalharemos no estudo de caso de Patrícia Portela.

No referido capítulo, teremos a oportunidade de explanar, por um lado, que mesmo a condição documental destes materiais ceno-dramatúrgicos não se imobiliza como arquivo. Uma vez que os materiais textuais promovem as relações de subjetivação, que lhes converte em novos modos de escrita. À permanente mobilidade de sentido das matrizes de materiais textuais designaremos, neste mesmo capítulo, como Arquivo Mutante. O material ceno-dramatúrgico, portanto, não pertence a uma subjetividade, sequer a uma temporalidade, específicas. Ele se atualiza no tempo e no espaço, conforme as relações de significação que promove, apontando, assim, para dramaturgias não circunscritas a rerepresentar o presente; caso da autoficção de Sergio Blanco. Mas dramaturgias que se podem destinar ao futuro, caso da poética de mensagem de Patrícia Portela. Ou, ainda, ao passado; caso da reescritura histórica de Alexandre dal Farra, como veremos. Dada sua dimensão relacional, os materiais textuais são responsáveis pela cisão ou distância entre o enunciado, o enunciador e o receptor, que podem não coincidir no mesmo espaço e tempo para conferir sentido à sua narrativa. O que só se conformará, como dissemos, no ambiente da Comunidade Teatral, a promover o encontro que atualiza o sentido destas partes virtualizadas entre si.

2.2.1 O DISPOSITIVO CENO-DRAMATÚRGICO

Parece-nos necessário apresentar um inventário etimológico recente sobre o dispositivo, antes de aplicarmos o conceito à escrita ceno-dramatúrgica, que compõe o nosso *corpus* de investigação. A despeito de não pertencer a nenhum vocabulário especializado, figurando em contextos teóricos e técnicos diversos, o termo dispositivo

tem se difundido no campo das ciências humanas, instalando-se como uma disciplina ou mesmo uma linhagem conceitual. Michel Foucault, que, na década de 1970, inaugura abordagem própria para o termo, retomada por diversos pensadores até os presentes dias, descreve o seguinte¹⁴. 1. O dispositivo, não sendo uma estrutura fixa de poder, é uma rede que vincula elementos heterogêneos – como instituições, instalações arquitetônicas, leis, enunciados científicos ou proposições filosóficas e morais – a conformarem uma posição estratégica dominante. 2. O dispositivo promove um jogo de mudanças de posições e de modificações de suas funções de controle. 3. O dispositivo é conformado em função de uma emergência histórico-social. 4. O dispositivo entra em contradição com suas partes funcionais, reutilizando-as em novos modos. No âmbito da sua linguagem, o filósofo acrescenta que (2014, p.45-47)

os elementos do dispositivo pertencem tanto ao dito como ao não dito. Entre esses elementos, discursivos ou não, existe como um jogo, de alternâncias de posição, de modificações de funções que podem, elas mesmas, serem muito diferentes. [Em] um primeiro momento (...) prevalece um objetivo estratégico. Em seguida, o dispositivo se constitui propriamente como tal, e segue sendo dispositivo, na medida em que é o lugar de um duplo processo: (...) cada efeito (...) chega a entrar em ressonância, ou em contradição, com os outros, e requer uma revisão dos elementos heterogêneos que surgem aqui e ali. Processo, por outra parte, de perpétuo preenchimento estratégico. (...) Assistimos a uma reutilização imediata deste efeito involuntário (...) em uma nova estratégia, que preencheu, de certo modo, o espaço vazio (...) A isto chamo de preenchimento estratégico do dispositivo. (...) O dispositivo se faz, portanto, sempre inscrito em um jogo de poder, mas também sempre ligado a uma das margens do saber, que nascem dele, e que também o condicionam.

Foucault compreende o dispositivo como uma operação específica de poder e de condicionamento social, porém não fixada como um enunciado permanente, mas que se rearranja em seu próprio movimento. Nesta dinâmica, por outro lado, o dispositivo produziria o seu contraditório, via de regra marginal ao seu enunciado hegemônico, mas investido da potência de reordená-lo sob novas conformações. Em seu arrazoado sobre a relação entre o caráter móvel de enunciação do dispositivo e a ideia de uma episteme, ou verdade, fixa, que este último parece negar; Foucault observa (ibidem): “Que a produção

14 Em “O jogo de Michel Foucault”. In *Ditos e Escritos*, vol. IX: *genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

da verdade se faça carregada de efeitos sobre o sujeito é algo que não se deixou de admitir; desde sempre, com todo tipo de variações possíveis (...). Aqui, meu campo de objetos são estes procedimentos de extorsão da verdade”. Quais sejam; os dispositivos.

2.2.1.1 SUBJETIVAÇÃO NO DISPOSITIVO CENO-DRAMATÚRGICO

Gilles Deleuze reconhece, por um lado, que (1996, p.83) “as três grandes instâncias que Foucault vai sucessivamente distinguir [no dispositivo], Saber, Poder e Subjectividade, não possuem contornos definidos de uma vez por todas; são antes cadeias de variáveis que se destacam umas das outras”. De outra parte, em detrimento da centralidade do jogo de poder para o dispositivo foucaultiano, Deleuze opta por destacar, neste último, os modos de produção do saber e da subjectividade. Nesta leitura, o dispositivo, para Deleuze, pode gerar a “linha de subjectivação”. Ou seja, não a revelação do sujeito, mas de uma nova subjectividade. Neste sentido, ao pensar na relação entre sujeito e dispositivo; Deleuze se refere às (idem, p.84) “regras facultativas da orientação de si próprio que constituem uma subjectivação, autónoma, mesmo se esta é chamada, em consequência disso, a fornecer novos saberes e a inspirar novos poderes”. Esclarecendo, a este respeito, que, no dispositivo, (ibidem, p.84)

esta dimensão do “Si Próprio” (*Soi*) não é de maneira nenhuma uma determinação preexistente que se possa encontrar já acabada. Pois também uma linha de subjectivação é um processo, uma produção de subjectividade num dispositivo: ela está pra se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou torne possível. É uma linha de fuga. Escapa às outras linhas, *escapa-se-lhes*. O “Si Próprio” (*Soi*) não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos.

O dispositivo quebra, assim, a unicidade de paradigmas, ou epistemes, estabelecidos. Acerca disso, Deleuze relembra que (op.cit, p.85) “Foucault recusa toda a restauração de universais de reflexão, de comunicação, de consenso”, no dispositivo. Dito de outra maneira, subjetivizar-se, para Deleuze, é ter algo a dizer em relação ao poder consensual. O autor se reporta a formas construção de discursos, além do hegemônico. Deleuze descreve que a subjectivação realiza (op.cit, p.85) “produções de subjectividade que saem dos poderes e dos saberes de um dispositivo para se reinvestir noutro, sob outras formas que não-de nascer”. Sublinhando que (op.cit, p.85) “quem (se) subjectiva (...) [é]

toda uma tipologia das formações subjectivas, em dispositivos que não são fixos”. Os afetos e perceptos, produzidos pelo agenciamento imanente, entre o que Deleuze chama de “as linhas de força” do dispositivo; são espaços de habitação, do corpo e do imaginário, e não de significação. É como argumenta o filósofo, estofado em sua ideia de “lógica dos sentidos”. Para Deleuze, a linha de força é (op.cit, p.84) “invisível e indizível, [e] está estreitamente enredada nas outras [sendo] totalmente desenredável” no dispositivo. Este último é, ele próprio, movimento, sendo estudado, nesse caso, pelo viés estético. Deste modo, mais além da dinâmica entre materiais heterogêneos constitutivos de poder, descrita por Foucault; Deleuze observa que (op.cit, p.83) “no dispositivo, as linhas [de força] não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objecto, o sujeito, a linguagem, etc., mas (...) traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras”.

Ademais, da perspectiva do seu enunciado e da sua enunciação, Deleuze sustenta que há (op.cit, p.85)

duas conseqüências importantes no que concerne a uma filosofia dos dispositivos. A primeira é o repúdio dos [enunciados] universais. Com efeito, [no dispositivo,] o universal nada explica, é ele que deve ser explicado. Todas as linhas [de força] são linhas de variação (...). O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objecto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objectivação, de subjectivação imanentes a dado dispositivo.

Acrescentando que (op.cit, p.85) “cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, distintos dos que operam noutro dispositivo”. Deste modo, o enunciado universal, apresentado no dispositivo, não explica, mas, sim, deve ser explicado, por quem o subjetiva. Esta operação de explicação, ou, para nós, de significação, no dispositivo; não provém do enunciado, dado como pronto. Mas através da totalização de suas partes, agenciadas entre si. Cada dispositivo é um campo imanente e singular de subjetivação, segundo Deleuze. Para quem, insistamos, menos do que um produtor de enunciados, e entendido como uma (op.cit, p.83) “máquina de fazer ver e de fazer falar”; o dispositivo promove a subjetivação. Sendo assim, a subjetivação é um processo autônomo, de auto orientação de quem lida com o dispositivo. Através da subjetivação, o enunciado se destaca do seu autor e se dinamiza no próprio dispositivo. Em outras palavras, em que pese seu carácter em devir, que jamais restaura um dispositivo anterior, o dispositivo, para Deleuze, não consiste, necessariamente, em um enunciado novo. Mas em um novo (op.cit, p.86) “regime de enunciação”. Isto é, um novo modo de

dizer, a partir do deslocamento de um sentido original de enunciação. Acerca disso, Deleuze acrescenta que os dispositivos (op.cit, p.86) “podem compreender enunciados contraditórios”, recombinações entre si.

Sobre caráter mutante e irrestaurável do dispositivo, que o distingue das formas fixas de representação; Deleuze ainda enfatiza que (op.cit, p.86)

pertencemos a dispositivos e neles agimos. À novidade de um dispositivo em relação aos que o precedem chamamos actualidade do dispositivo. O novo é o actual. O actual não é o que somos, mas aquilo em que nos vamos tornando, aquilo que somos em devir, quer dizer, o Outro, o nosso devir-outro. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: *a parte da história e a parte do actual*.

Este caráter atualizável e irrepitível do dispositivo é análogo ao que defenderemos, em nosso estudo, a propósito da atualização mítica dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, promovida pela Comunidade Teatral. Ademais, tanto para nós, como para Deleuze e Foucault; o dispositivo (re)apresenta o que estava oculto. Isto é, (apud 1969, p. 172; op.cit, p.87) “o que está [no seu] lado de fora”, no dizer de Foucault, em “Archéologie du Savoir”; citado por Deleuze. O dispositivo foucaultiano manipula, pela (apud 1969, p. 172; op.cit, p.87) “diferença das máscaras”, ou da aparência de seus enunciados universais; a diferença entre o Eu Ontológico, que se subjetiva, e a contingência histórica. A produzir o que Foucault designa como “o outro”. Ou seja, o saber novo e ignorado. Deleuze sublinha estas premissas, sempre a citar Foucault: (apud 1969, p. 172; op.cit, p.87)

A descrição do dispositivo dissipa essa identidade temporal em que gostamos de olhar para nós próprios para exorcizar as rupturas da história; ela quebra os fios das teleologias transcendentais; e no lugar onde o pensamento antropológico interrogava o ser do homem ou a sua subjectividade, ela faz com que se manifeste o outro, o que está do lado de fora. O diagnóstico, assim entendido, não confere o certificado de nossa identidade por intermédio do jogo das distinções. Ele demonstra que nós somos diferença, que a nossa razão é a diferença dos discursos, a nossa história a diferença dos tempos, o nosso eu a diferença das máscaras.

Giorgio Agamben, ao produzir sua própria genealogia conceitual, a partir das abordagens de Foucault e Deleuze, dentre outros filósofos; reconhece, no dispositivo, (2005, p.12) “um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições, cujo objetivo é de administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido em que se supõe útil, os

comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens”. Apresentando, a seguir, sua definição para o conceito: (idem, p.13)

Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc [de que trata Foucault, sublinhemos], cuja conexão com o poder e em um certo sentido evidente, mas também (...) a escritura, a literatura, a filosofia (...) e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata (...) teve a inconsciência de se deixar capturar.

Em uma abordagem geopolítica negativa e menos vitalista em relação a Deleuze, Agamben entende que os dispositivos, na realidade hegemônica do capitalismo contemporâneo; antes de agirem em favor da produção subjetiva, separam o sujeito da História, através de um processo que designa como dessubjetivação. Em suas palavras, (ibidem, p. 15) “o que define os dispositivos com os quais temos que lidar na fase atual do capitalismo é que eles não agem mais tanto pela produção de um sujeito, quanta pelos processos que podemos de chamar de dessubjetivação”. Para Agamben, (op.cit, p.15) “as sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real”. Em seu lugar, Agamben admite a subjetivação no âmbito simbólico; diferente daquele da imanência deleuziana. Esta subjetivação do “mascaramento” da “identidade pessoal”, aduz o filósofo italiano, resulta do corpo-a-corpo entre o dispositivo, entendido por Agamben como máquina, ou todo poder que é exterior ao humano, mas que o condiciona; e os “seres viventes”, ou o estado orgânico do humano. Acerca desta relação, Agamben esclarece: (op.cit, p.13) “Temos assim duas grandes classes, os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos”.

Agamben assinala que o sujeito contemporâneo não é uno, mas processual. Ou seja, o sujeito, ou sua subjetivação, varia em função da relação específica entre os dispositivos, incluindo aqueles da linguagem; e os seres viventes, reais e orgânicos. Segundo o filósofo descreve, (op.cit, p.13) “à ilimitada proliferação dos dispositivos, que define a fase presente do capitalismo, faz confronto uma igualmente ilimitada

proliferação de processos de subjetivação”. Com a ressalva, neste sentido, de que (op.cit, p.13)

isto pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência, mas trata-se, para sermos precisos, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que acrescenta o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal.

Analogamente à relação entre os dispositivos de poder e os seres vivos, de que fala Agamben, sustentaremos, no próximo capítulo, que o sujeito processado nos dispositivos ceno-dramatúrgicos resulta da relação entre estes últimos e o Eu Ontológico, como um Eu simbólico; na definição lacaniana do termo¹⁵, que adotaremos. Antecipemos, no entanto, que este Eu simbólico, tanto do dramaturgo-encenador, como da Comunidade Teatral, tornada coautora; (op.cit, p.12) “exige (...) o desvelamento do real sobre o modo de ordenar” do dispositivo; como sublinha Agamben, acerca do pensamento de Heidegger para o assunto. Em nosso caso, como veremos, a subjetivação não apenas simboliza seus autores, inseridos em um duplo estético; porém promove, nele, o aparecimento do Real, a partir do preenchimento subjetivo dos vazios de significado do (op.cit, p.13) “dispositivo [que] em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos” materiais que o conformam; para citarmos novamente Agamben.

Devemos, ainda, considerar, no território específico do teatro, que, para Sarrazac, a subjetivação

2.2.1.2 PROFANAÇÃO NO DISPOSITIVO CENO-DRAMATÚRGICO

Ao responder à determinada apresentação da realidade contingente, pelo dispositivo ceno-dramatúrgico, transfigurando-a; a subjetivação atua à semelhança do “contradispositivo”, nos termos de Agamben, por ele nomeado como “profanação”. Para o filósofo italiano, a profanação desloca e restitui a um novo uso comum àquilo que foi capturado e “sacralizado”, como enunciado hegemônico, pelo dispositivo. Em seu estudo

15 A qual, por sua vez, iremos examinar, juntamente com as categorias do Real e do Imaginário, também engajadas na sintaxe do processo de subjetivação ceno-dramatúrgica.

sobre os dispositivos de poder, Agamben define o conceito de profanação da seguinte maneira (op.cit, p.14):

A estratégia que devemos adotar no nosso corpo-a-corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de nada menos que liberar que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum. É nesta perspectiva que gostaria agora de falar-lhes de um conceito sobre o qual me ocorreu de trabalhar recentemente (...): profanação. (...) “Profano”, podia escrever assim o grande jurista Trebazio, “diz-se, em sentido proprio, daquilo que, de sagrado ou religioso que era, é restituído ao uso e à propriedade dos homens”.

Para Agamben, (op.cit, p.14) “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido”. Em outras palavras, a profanação é a publicização de um saber privilegiado, produzido à custa de uma exclusão, ou sacrifício, subjetivo ou social. Operativamente, a profanação nos interessa por ser o deslocamento de um conteúdo epistemológico para outro campo de saber, que o possa reprocessar. Dentre estes campos, podemos destacar o teatro, que comuniza o saber específico e publiciza o saber privado. Trata-se de um contradispositivo político, para Agamben; e de um dispositivo estético, para nós, como exporemos. De antemão, nosso estudo, que considera os modos estéticos de produzir subjetivação, que rompa a aparência simbólica da realidade e produza o aparecimento do Real; comunga a preocupação de Agamben de que (op.cit, p.16)

o problema da profanação dos dispositivos - isto é, da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado de si - é, por isso, tanto mais urgente. Ele não se deixara pôr corretamente se aqueles que se encarregarem disto não estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação não menos que sobre os dispositivos.

2.2.1.3 DISPOSITIVO TEATRAL

Neste inventário do conceito, passaremos ao largo do abrangente escopo teórico sobre os *performative devices*. Visto que o objeto de nosso estudo são os dispositivos ceno-dramatúrgicos, nos quais os dispositivos performativos se integram como materiais textuais, sem coincidirem, contudo, com a dimensão de escrita, que orienta nosso trabalho. Por esta razão, preferimos aludir ao estudo de Arnaud Rykner, que enfatiza o aspecto de (2020, p.6) “produção de novos modos de representação” do dispositivo,

aproximando o conceito das artes vivas e performativas, e, especialmente, do teatro. Rykner defende que o dispositivo não é um conceito acabado, nem pertence a um autor ou escola teórica específica. Ao deslocá-lo para o campo da estética, o autor que (ibidem, p.31-32) “um dispositivo instituído [no âmbito de poder, investigado por Foucault;] pode ser desviado para produzir um dispositivo emergente e criador”. Rykner opõe, assim, o dispositivo teatral àquele do poder. Para o autor (op.cit, p.15), “a flexibilidade potencial do dispositivo (que articula escrito e não escrito, discurso, imagens, espaço, etc.)”, diverge da abordagem de Foucault para o termo como estratégia operativa de poder. Esta última, dá lugar a (op.cit, p.5-6) “uma abordagem específica, inicialmente centrada na literatura e na relação entre texto e imagem, mas capaz de dar conta de uma parte das interações criadoras que fazem de uma obra uma obra”; segundo afirma Rykner. Será desta perspectiva da “crítica dos dispositivos” de poder, em favor de sua reorganização estética, que adotaremos a definição deste autor para o dispositivo, com ênfase na cena e no teatro. Esta abordagem, com as devidas observações e acréscimos quando necessário, é extensiva, em nosso estudo, também ao dispositivo literário, que confirma o caráter de dupla autoria do dramaturgo-encenador.

No referido livro “Nota sobre o Dispositivo”, Rykner sustenta que (op.cit, p.7) o “dispositivo [,] concebido como disposição de elementos heterogêneos”, introduz novos modos de organização cénica das materialidades do Real, destinada, por sua vez, à produção de novos modos de representação. O autor destaca que (op.cit, p.42) “o caráter fundamentalmente heterogêneo do teatro permite perceber de imediato o seu interesse por uma abordagem do dispositivo na sua dimensão criadora. Porque mistura textos e imagens, o dito e o não dito, luz e som, corpo e verbo”. Nesta argumentação, (op.cit, p.42) “o teatro é um terreno de estudo particularmente fecundo” para o dispositivo, uma vez que este último, ao quebrar o fechamento do modelo dramático, para nele incluir elementos que lhe são exteriores, (op.cit, p.44) “complexifica o espaço da representação: há sempre fora (fora de cena, fora de quadro, fora de jogo, fora do texto...)”. Rykner acrescenta (op.cit, p.44): “O dispositivo delimita um espaço aberto, um espaço pronto para ser habitado pelos actores e pelo público que é convidado a apropriar-se dele mental e fisicamente”. O autor elenca três níveis de atuação para o dispositivo teatral, a saber: o nível técnico e espacial, da disposição dos materiais, que conforma (op.cit, p.40) “o lado *aparelho* do dispositivo”; o nível pragmático, ou imaginário, que aciona a intervenção do

espectador; e o nível simbólico, entendido como aquilo que o dispositivo diz ou conta, mas que, tratando-se de um símbolo não fixado, depende dos outros dois níveis.

Acerca deste primeiro nível, Rykner destaca que o dispositivo se introduz no campo de estudos da análise estrutural da narrativa, problematizando-a como uma estrutura de códigos fechada em si mesma. O autor observa, neste sentido, que (op.cit, p.21) “a estrutura trabalha identidades enquanto que os dispositivos trabalham as variáveis (deixando uma porta aberta a uma forma de aleatório (...); [onde] nem tudo é dominado, nem tudo é susceptível de ser dominado ou nem tudo é definitivo)”. O dispositivo teatral promove, assim, um processo de desestruturação e de desidentificação da narrativa. O dispositivo é em si próprio uma crise da estrutura e da representação, a qual ele disfunciona, para dispô-la sob novos modos. No dispositivo, o autor esclarece (op.cit, p.22), “o acento deixa de ser colocado sobre o que precisamente *funciona* (faz função), mas sobre o que *disfunciona*, abrindo assim espaço a outros possíveis, ainda que estes últimos se possam revelar, afinal, recuperados pela estrutura”. Rykner acrescenta que (op.cit, p.22) “num certo sentido, o dispositivo é uma possibilidade de resistência à estrutura, às vezes o desvio, a desconstrução, o desabamento da estrutura (que poderíamos, então, identificar como a parte sombria do dispositivo) que ameaça esclerosar a representação”. Ao aproximarmos esta leitura da escrita ceno-dramatúrgica de nossa pesquisa, ressaltamos, com Rykner, que o dispositivo não descarta, porém renova a representação de modo crítico e, no limite, disruptivo.

Rykner, referindo-se à literatura de Marcel Proust; considera-a um dispositivo pelo (op. cit, p.25) “facto de haver sempre um *exterior* que vem interagir com a própria estrutura”. E acrescenta, conforme exemplificaremos no estudo de casos da Parte II de nosso trabalho, que o dispositivo também se abre para (op.cit, p.25) “os restos [de linguagem] que [nele] não são completamente integráveis”. Por outro lado, o dispositivo ceno-dramatúrgico se distingue por posicionar, ao invés de unificar ou hibridizar, relações entre seus materiais textuais heterodoxos. A exemplo do que afirma Rykner, em termos operativos, o dispositivo se orienta pela sua (op.cit, p.16) “necessidade epistemológica de pôr fim às compartimentações, de fazer *indisciplina* (tanto quanto e mesmo mais ainda que interdisciplina), e ao mesmo tempo perceber como que é que as disciplinas são elas próprias atravessadas por um real que lhes escapa”. Nos termos de nosso estudo, entendemos que a escrita ceno-dramatúrgica, ao reposicionar seus materiais textuais, alterando-lhes as funções originais, mais do que produzir interdisciplinaridade, rearranja

as formas de representação da realidade. Nosso *corpus* trata, assim, menos de casos de interdisciplinaridade de que de formas de intermedialidade; conceito que detalharemos ainda neste capítulo.

Rykner destaca, ainda, que a dinâmica entre seus materiais textuais heterogêneos impõe ao dispositivo um caráter discursivo contraditório. Visto que, nele, (op.cit, p.45) “onde havia respostas, (...) procura incessantemente a questão”. Podemos aduzir que a práxis da narratologia, baseada na transmissão de um enunciado ou um mito fixos, descartada, por sua vez, por Rykner; é, em nosso caso, substituída pela da dramaturgia; conforme explanação do termo no capítulo 1 da Parte I de nosso trabalho. Como dissemos, ao tomarmos a palavra em seu sentido *lato*, derivado de sua raiz grega, formada pelos termos *drama* (ação) e *ergon* (trabalho); a dramaturgia opera como um trabalho, e, no limite, uma escrita de ações, agenciadas entre si. As quais, não traduzindo um significado estabelecido, irão produzi-lo a partir de sua conformação. Neste sentido, Rykner assevera que, no dispositivo teatral, (op. cit, p.33-34) “a disposição dos espaços e o jogo das suas articulações são os únicos a dar forma à acção”. A dramaturgia do dispositivo, tanto cênico quanto literário, acrescentamos, é construída pelas disposições e relações entre seus materiais textuais, mais do que pela manipulação autoral. Desta forma, o dispositivo carrega uma dimensão não artificial, que contempla, critica e exterioriza a estrutura narrativa, bem como as condições em que ela se insere.

Quanto ao segundo nível de seu estudo sobre o dispositivo, Rykner afirmará que (op.cit, p.41) “há o nível pragmático ou imaginário: é aquele que o receptor tem em conta. Do ponto de vista artístico, é o facto de este participar ou não na elaboração da obra”. Rykner entende que o enunciado cênico do dispositivo desponta entre a narrativa e os materiais de linguagem que apresenta. No lugar de comportar um significado prévio, manipulado por um discurso autoral hegemônico, o dispositivo cênico se enuncia no tempo da sua experiência, destacando-se sobre o vazio da estrutura narrativa apresentada. Este vazio, por sua vez, é um espaço de criação e leitura de novas significações, preenchido através da disposição entre os materiais do dispositivo – como espaço cênico, temporalidade, corpos, imagem, texto, voz, som, luz, vídeo, movimentos e ações dramáticas, épicas ou performativas - e o espectador.

O autor infere que (op.cit, p.40) “o dispositivo é portanto o que vai permitir sair do nível exclusivamente simbólico (...) explorando as condições em que estes valores se inscrevem, esta mensagem, esta história, condições que permitem complexificar

consideravelmente uns e outros”. Rykner considera que a encenação é também um dispositivo, porque nela o material textual muda conforme seus modos de enunciação (op.cit, p.41): “Quanto ao teatro, ele é precisamente o lugar por excelência onde o texto depende inteiramente das condições da sua enunciação”, diz. O autor prognostica que (op.cit, p.39) “aquilo que o dispositivo (...) exemplifica é o facto de a acção contada ser ultrapassada pelo dispositivo no qual ela se insere”. Dito em outros termos, a ação narrada é menos importante do que a ação cênica do dispositivo. Desta forma, o dispositivo ultrapassa o sentido da ação narrada, fazendo que ela transborde em um novo campo de partilha, mais do que de recepção, convocando e produzindo aquilo que não está apresentado ou contido originalmente em uma determinada dramaturgia, textual ou cênica.

É neste hiato, decorrente do deslocamento, ou “profanação”, da sintaxe preestabelecida da representação cênica, que o Real intervém no dispositivo referido por Rykner, como uma exterioridade, situada fora da linguagem da cena. O Real se apresenta e desordena o sistema de representação no dispositivo cênico, sendo reabsorvido por este sistema e transfigurado sob novos modos de representação. A representação, assim, é desviada de seu sentido original, em favor de novas significações. Para Rykner, o dispositivo é motivado pela necessidade (idem, p. 11) “de relacionar mundos artificialmente fechados em si mesmos e de fazer com que eles próprios voltem a se relacionar com o ‘Real’”. O que aproxima esta definição da nossa, sobre o caráter interartes dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, que iremos esmiuçar, adiante.

O autor observa ainda que o caráter relacional do dispositivo é feito do jogo do (op.cit, p.45) “*continuum* da representação e do real” entre suas disciplinas; em nosso caso, consideradas como materiais textuais, mais além do que materialidades da cena, conforme já argumentamos em nossa tese. Depreendemos deste princípio que a reverberação de um material textual em outro instala a continuidade, referida por Rykner, que provoca relação, mas não unidade, estética entre estes materiais. Os quais, a exemplo do que informa este autor, relacionam-se em função do (op. cit, p.36) “restabelecimento de um fluxo e de uma continuidade [e de] produção de uma acção complexa” no dispositivo.

Em conformidade ao nosso entendimento sobre a escrita ceno-dramatúrgica, o dispositivo teatral atua sobre o hiato, a fissura da estrutura de representação, por sua vez aberta a novas intervenções do Real. Rykner argumenta, neste ponto, que (op.cit, p.15)

“se os dispositivos interessam os artistas, não será tanto pela sua capacidade para organizar o mundo, mas muito mais pela sua aptidão para desorganizar, para reintroduzir mobilidade, instabilidade, incerteza e heterogeneidade”. O autor detalha a operação poética do dispositivo teatral nestes termos (op.cit, p.26): “Abrindo saídas inimagináveis no coração da representação, rasgando os ecrãs oferecidos por esta última para conter o real, o dispositivo permite justamente fazer voltar, na obra, esta parte indomável que constitui precisamente a razão de ser de toda a criação”. Desta forma, o dispositivo desordena e fissa a representação, dando espaço a um gesto criativo vital, na mesma medida em que continua sendo representação.

Rykner entende que o dispositivo teatral partilha um sentido incompleto, e, no limite, pode migrar a mediação do objeto representado para a relação não mediada entre sujeito e mundo (op.cit, p.45): “o dispositivo é o que faz interface entre a obra e o mundo, entre nós e a obra, e no fundo, entre nós e o mundo (ele permite que a obra nos abra à complexidade do mundo)”. A este respeito, conforme exemplificaremos no próximo Capítulo 4 da Parte I de nosso estudo, o dispositivo ceno-dramatúrgico pode mesmo suprimir o espaço da cena como mediação, em favor da estetização da relação direta entre o artista, por vezes o próprio dramaturgo-encenador, e o espectador. Poética a qual, porém, não deve ser confundida com o caráter restritamente fenomenológico, presencial e imediato com que a performance se autodefine. Trata-se, antes, de uma nova estratégia de subjetivação com a Comunidade Teatral, a promover a escrita. Cabe, aqui, observamos que o dispositivo ceno-dramatúrgico é também o espaço de (op.cit, p.36) “uma verdadeira circulação de energia” presencial e afetiva, conforme assinala Rykner, a contrastar com o caráter cognoscível e figurativo da escrita que este mesmo espaço promove.

Por outro lado, segundo assinala Rykner, o dispositivo não rompe com a realidade, assumindo, ao mesmo tempo, novas conformações do Real (op.cit, p.26): “De uma forma geral, a organização do real (...) deve sempre ter em conta a deserção enquanto organização, ou seja, a existência de um real bruto que lhe resiste e mesmo que lhe escapa”. O dispositivo se distingue, portanto, pelo que nele falta, e não pela representação positiva e total seja do mundo ou de um discurso. Ou seja, o dispositivo se justifica pela retirada de um elemento essencial da narrativa estruturada. A abrir, por sua vez, o hiato ou vazio sobre o qual ele age. Como temporalidade, podemos dizer que o dispositivo corresponde à duração da desestabilização desta estrutura. Ao passo que, como narratividade, a poética do dispositivo teatral, e também ceno-dramatúrgico, dispõe o dito

e o não dito, o mostrado e o não mostrado. Os quais, ainda assim, apresentam-se no *theatron*, abordagem de que tratemos no próximo capítulo; inclusivamente nos seus modos expandidos de escrita, (op.cit, p.35) “dando acesso *ao que não se pode ver*”, nas palavras de Rykner.

Quanto ao terceiro nível de sua investigação, que designa como simbólico, o autor entende a poética do (op.cit, p.23) “dispositivo matricial” como aquela que (op.cit, p.23) “faz cena”. Segundo detalharemos no capítulo seguinte, iremos considerar o conceito de cena, a partir de sua definição vernacular básica, como “qualquer ação que se passa no âmbito de visão do observador”. Ao aludirmos à etimologia que remonta a palavra, entretanto, interessa-nos não apenas relacionar o termo às suas origens teatrais na Grécia, como *skénē*. A qual a rigor, é definida como uma estrutura de abrigo, bastidor e de saída e entrada dos atores para os espaços de atuação do *proskenium* e da *orchestra*; e que, com o tempo, confunde-se, ela própria, como lugar de representação teatral. O que pretendemos destacar, por outro lado, é que a *skénē* grega remonta ao radical *skia*, que pode ser traduzido seja como “sombra” ou “algo que protege contra o sol”. Logo, como descreveremos melhor no tópico “*Theatron* e Visão nos Dispositivos Ceno-Dramatúrgicos”; a ideia de cena pode ser entendida como uma evidenciação que se distingue não apenas por mostrar o visível, mas por carregar uma materialidade oculta e protegida.

Para Rykner, e talvez por esta mesma razão “sombria”, ou de crítica a uma evidência estabelecida que aventamos, a cena tem (op.cit, p.23) “origem na perturbação de um ritual”. Ao invés de reiterá-lo, a cena, segundo informa, propõe (op.cit, p.23) “abrir a porta a uma outra ordem da realidade”. Ainda que se possa servir da representação artificial como material criador, o dispositivo cênico se destaca dela, ao se apresentar, antes, como o próprio gesto de sua criação¹⁶. A cena, como fenômeno em si mesmo, manifesta-se como a única realidade presente no dispositivo, uma vez suprimida sua função de representação da realidade exterior. Trata-se, contudo, de outra forma de ficção, considerando esta palavra, entendida como uma necessidade atavicamente humana, em

16 No tópico “1.8 Joseph Danan e o Gesto Dramatúrgico entre o Teatro e a Performance”; vimos que, para Danan, o gesto artístico deve ser compreendido como o movimento mesmo da criação, diferenciando-se ou negando sua dimensão de representação. De outra parte, nossa abordagem sobre ficção, apresentação e transfiguração da realidade será desenvolvida no Capítulo 3 da Parte I desta tese.

seu sentido de transfiguração da realidade, não limitado ao representativo¹⁷. O dispositivo cênico critica, transfigura e apresenta sua estrutura narrativa e as condições em que esta se inscreve. Ele é feito da distinção e exploração dos materiais constitutivos da narrativa, complexificando a relação entre eles.

Acrescentamos que a relação entre a cena e o Real exterior, no dispositivo não se limita ao conceito de arte interativa. Ou seja, a uma estratégia textual ou de enunciação planejada no interior da estrutura narrativa. O público é antes reconhecido como espectador, considerando o sentido de olhar e observar, referente ao verbo *espectar*. Menos do que participante de um jogo de regras fixas, o espectador atua como testemunha, capaz de fabular e produzir novos imaginários e significações, a partir de sua relação, de mútua independência, com o evento cênico. O espectador se torna cocriador daquilo que Cathy Turner designa como uma “dramaturgia porosa”, conforme descrito no Capítulo I da Parte I deste trabalho. Como observamos, a dramaturgia porosa é feita através não de uma zona de interação, mas de ocupação de espaços vazios entre o espectador e a obra. Trata-se de um tipo de mediação entre a fluidez relacional e a fixação estrutural do dispositivo ceno-dramatúrgico, a resultar em suas novas conformações.

2.2.1.4 DISPOSITIVO CENO-DRAMATÚRGICO

Para focarmos em nosso *corpus*, o dramaturgo-encenador exerce uma função autoral fluida, feita da disposição entre os materiais originais de criação, ressignificados através da relação entre si. O dispositivo ceno-dramatúrgico expande, através da dupla autoria ceno-literária, o conceito de “escritor de palco”, cunhado por Bruno Tackels e aventado em nosso estudo. No âmbito da cena, o dramaturgo-encenador se distingue da função de encenador, que traduz ou duplica o significado por ele reconhecido em uma dramaturgia prévia. Na verdade, ele deflagra um processo partilhado de ressignificação de mitos prévios. Esta ressignificação do mito pode ocorrer através de poéticas distintas, que exemplificaremos no capítulo 4 da Parte I de nossa tese, e, sobretudo, no estudo de casos que conformam a Parte II deste trabalho.

17 Ver abordagem de Anne-Françoise Benhamou para ficção no teatro (2012).

Dentre outros procedimentos de ressignificação, ou atualização mítica, de que falaremos no capítulo seguinte, promovida pelos dispositivos ceno-dramatúrgicos, trataremos da reescritura destes mitos. A qual, como uma espécie de *puzzle*, ou atlas, do imaginário, em permanente movimento, pode, por sua vez, alternar-se em função de cada encontro seu com a Comunidade Teatral. Ou ainda: através da intertextualidade entre os materiais do dispositivo; da supressão do campo da representação, como uma estratégia textual, que faz de seu encontro com o espectador um duplo estético, lido, finalmente, como cena; do disfarce como voz do autor, que o desidentifica e impessoaliza sua presença na autonomia discursiva da obra; da falsa enunciação, promovida através de materiais fictícios apresentados como reais e da migração de materiais textuais para outros dispositivos fictícios, a conformarem uma escrita expandida.

Devemos também reforçar que o dispositivo ceno-dramatúrgico se constitui em uma rede de produção de narrativas, desenvolvida no intercurso de experiências subjetivas, nas quais suscita novas interpretações e leituras, com as formas abertas dos seus materiais textuais. É neste sentido que o funcionamento destes dispositivos pode ser entendido como uma forma de dramaturgia, ou uma estética de ações, que erode a ideia totalizante e coletiva de narração, relativizando a soberania narrativa da voz autoral, em função daquela que é experimentada e transfigurada como testemunho singular pelo espectador. Quanto à sua poética narrativa, o dispositivo se situa no impasse entre representação e realidade; assunto que enfocaremos no próximo capítulo.

De uma parte, o dispositivo ceno-dramatúrgico repercute, sob novos modos, as preocupações, neste tema, levantadas no ensaio “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, onde Theodor Adorno investe sua crítica ao ato de narrar como um gesto totalizante da realidade. Nele, o filósofo da Teoria Crítica propõe uma (2003, p.60) “nova reflexão [que] é uma tomada de partido contra a mentira da representação”, e acrescenta que, com a modernidade, (idem, p.55) “não se pode mais narrar”. Adorno aponta esta impossibilidade em uma realidade que, especialmente no século XX, tornara-se (ibidem, p.63) “demasiado poderosa” e intraduzível. Exemplificando, neste sentido, que (op.cit, p.56) “é impossível, para alguém que tenha participado da Guerra, narrar essa experiência”. O autor distingue a modernidade pela (op.cit, p.57) “reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais”. O que, desta maneira, torna a realidade incapturável pela subjetividade autoral.

Por outro lado, para o filósofo, esta subjetividade autoral, e não a representação do mundo, move-se para o centro da questão estética, e (op.cit, p.55) “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade”. Para Adorno, o limite do testemunho autoral responde à (op.cit, p.56) “mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido”. A subjetividade autoral marca, assim, posição em (op.cit, p.58) “uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos”. Uma posição, contudo, parcial e limitada, em que os autores são (op.cit, p.62) “testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo”. Cética quanto ao alcance de sua representação da realidade, esta subjetividade criadora moderna já não opera (op.cit, p.56) “como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo”.

Esta última observação de Adorno se coaduna com a afirmação de Walter Benjamin, em seu ensaio “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de que nos (1994, p. 210) “dias de hoje (...) tanto no céu como na terra tudo se tornou indiferente à sorte dos seres humanos, e (...) nenhuma voz, venha de onde vier, lhes dirige a palavra ou lhes obedece”. Para Benjamin, historicamente, a ideia de autoria decorre da autoridade sobre os demais fenômenos e experiências e não só sobre o objeto narrado. Todavia, esta autoridade entra em crise com a modernidade. E com ela, acrescentamos, a ideia da grande narrativa, agora fissurada e atomizada. Benjamin, integrante da mesma Escola de Frankfurt de que Adorno faz parte, corrobora o entendimento deste último sobre a crise de representação da realidade, ao destacar neste sentido que (idem, p.198) “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. E percebe que (ibidem, p.198) “o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca”. Benjamin entende que (op.cit, p.197) “a arte de narrar está em vias de extinção (...) porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”. E observa que, com a modernidade, (op. cit, p.198) “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”.

Neste ensaio, datado de 1936, mas, como nos interessa destacar, de evidentes ecos na narrativa contemporânea; o autor historiciza a trajetória da narrativa,

especificamente do gênero épico, no qual contrasta seus atributos de rememoração e reminiscência. Em suas palavras, a propósito desta última (op. cit, p.211): “Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica”. Dado seu caráter originalmente oral e coletivo, o autor acrescenta que (op. cit, p.211) “a *reminiscência* funda a cadeia da tradição. Que transmite o acontecimento de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica”. Em contrapartida à experiência memorial que perfaz a reminiscência, Benjamin destaca o caráter de rememoração, inaugurado pela linguagem literária, originalmente através da epopeia, cuja evolução de sua narrativa episódica desenvolverá a forma do romance. O qual, como escrita, fixará enunciados que ultrapassam (op.cit, p.211) “a breve memória do narrador”, ao mesmo tempo que os disponibilizará para serem interpretados por novos leitores e, portanto, por novos testemunhos singulares. Em outras palavras, diz (op.cit, p.211) “a rememoração, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência”.

Por outro lado, Benjamin sublinha que (op.cit, p.201) “esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas”. O autor contrapõe, assim, a esta crise da narrativa hegemônica ou tradicional, um dispositivo narrativo, se assim o podemos chamar, compatível, com as readequações específicas, às criações compartilhadas dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Benjamin considera que (op. cit, p.198) “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Sendo assim, continua, (op.cit, p.221), “o narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida”. O narrador moderno, e, no campo do dispositivo, também o dramaturgo-encenador; “retira-se” como autoridade narrativa, para dar passagem à narração. Ou, melhor dito, no nosso caso, disfarça-se nela, através do que designamos como sua Voz Autoral.

De outra parte, como dissemos, o enunciado mítico é atualizado, através dos já referidos processos de subjetivação, no dispositivo dramatúrgico. De forma análoga, Benjamin ataca a autoridade dos mitos históricos, em favor de uma liberdade imaginária individual, capaz de (op.cit, p.215) “libertar-se do pesadelo mítico”. Se o dispositivo, como o *theatron* de que trataremos, permite ver, fabulando o que está ausente; Benjamin,

por sua vez, alude aos contos de fadas como referência a esta libertação imaginária. Analogia exemplificada pela máxima deste subgênero literário; (op. cit) “e se não morreram, vivem até hoje”, como imagem da luta da narrativa contra a morte e o tempo, e a favor de sua permanência e atualização. Cabe destacarmos, neste ponto, a citação, por Benjamin, de Georg Lukács, que, no seu “A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico Sobre as Formas da Grande Épica”, afirma que “o tempo”, como elemento da narrativa do romance, (apud op.cit, p.212)

só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental... Somente o romance... separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal. Podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... Desse combate, ... emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência...

Inferimos, desta observação, um conjunto de informações que nos interessa destacar. Lukács relaciona o tempo, à partida, ao domínio do vivido, à dinâmica das experiências fenomenológicas, sem dimensão metafísica ou transcendental. Ao aproximar o conceito de tempo ao campo estético, este autor reconhece, de uma parte, que a narrativa épica, de caráter reminescente, conforme descrito anteriormente, limita-se ao tempo vivido pela experiência singular, que, como narração, é transmitida para o futuro e para a coletividade. Por outro lado, Lukács argumenta que o romance inaugura uma poética disjuntiva, capaz de separar o sentido, ou o mito narrativo, da experiência vivida; suspendendo, por assim dizer, o caráter imanente do tempo que reúne estes dois domínios. Benjamin afirma neste sentido que (op.cit, p.214) “o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino”.

O romance dispensa, portanto, a ideia do tempo como uma emergência, na qual a experiência e o sentido se manifestam, para fazê-los se reencontrar e se atualizar no campo atemporal de sua linguagem. Esta atualização, que dá sentido ao tempo sem sentido do romance, é promovida através da relação entre o enunciado e o leitor, que, em um mesmo movimento reminescente e prospectivo, recupera o mito narrado, na medida em que o transforma. Novamente citado por Benjamin, Lukács sustenta que (apud op.cit, p.212) “somente no romance... ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto

e o transforma”. Neste ponto, interessa à nossa pesquisa fazer uma observação. Reconhecemos, por um lado, que, historicamente, o romance estabelece as condições que convocam a imaginação e o testemunho do leitor para a conformação de sua narrativa aberta, episódica, não enalacrada em um sistema diegético de enunciados fixos. Todavia, nosso *corpus* de estudo admite a influência do romance não somente como subgênero literário; mas, sobretudo, como dispositivo narrativo. Na verdade, é a referência narrativa do romance que nos faz compreender os dispositivos ceno-dramatúrgicos como produtores de escrita. Esta última se manifesta, como no romance, pelo reconhecimento e atribuição de sentido aos enunciados que nele se apresentam. O romance pressupõe a construção de uma escrita pelo leitor, a exemplo do procedimento que atribuímos à criação partilhada nos dispositivos ceno-dramatúrgicos.

Lukács, citado por Benjamin, afirma, sobre sua relação com o enunciado do romance a que ele atribuirá sentido, que o leitor (apud op.cit, p.212) “só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência...”. Interessa-nos extrair desta descrição que o romance, assim como o dispositivo ceno-dramatúrgico, é um lugar de reunião. Ele atualiza o sentido e a experiência, separados pelo tempo, mas que se reencontram. Em nosso estudo, esta atualização entre materiais e experiências difusas ocorre no âmbito do encontro promovido pelo designamos como Comunidade Teatral. Retomando esta última citação, Lukács destaca, ainda a propósito do leitor, que a sua (apud op.cit, p.212) “visão capaz de perceber essa unidade é apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível”. Podemos, também aqui, relacionar este entendimento sobre o romance com a já antecipada atribuição do espectador de ver, no *theatron*, aquilo que está oculto, mas que lhe faz sentido. E que, por ser inexprimível, não é representado por nenhum enunciado fixo, apresentando-se, contudo, através da crise entre estes enunciados.

Voltando a Benjamin, o autor afirma, neste texto, que (op.cit, p.221) “podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria (...) não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?”. Com este questionamento, o autor assevera que (op.cit, p.220-221) “a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente com seus gestos apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito)”. Esta abordagem se alinha ao

debate, aqui proposto, sobre a relação entre os materiais textuais e a experiência autoral nos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Com o acréscimo, novamente em conformidade com Benjamin, de que o material textual deve ser entendido como uma realidade que fala, ou se enuncia, por si mesma. Esta realidade enunciada é, nas palavras deste autor, uma “voz da natureza”, mais do que uma “voz humana”. Ao se referir à obra do romancista russo Nicolai Leskov, *corpus* de seu ensaio, Benjamin esclarece este entendimento: (op.cit, p.217) “Para Leskov, esse mundo se exprime menos através da voz humana que através do que ele chama, num dos seus contos mais significativos, ‘A voz da natureza’”.

Em outras palavras, a realidade exterior, entendida ela própria como enunciados em relação uns com os outros, fala por si própria e se impõe sobre a voz do autor. Princípio este que sustentamos em nosso estudo, ao compreendermos o dispositivo como um sistema de enunciados, no qual o dramaturgo-encenador insere sua Voz Autoral sem o determinar. Ao se relacionarem com o gesto criador do dramaturgo-encenador, que os transfigura, os materiais textuais de nosso estudo, como “os objetos iluminados”, mencionados por Benjamin, narrativamente, (op.cit, p.220) “perdem os seus nomes: sombras e claridades, formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática”. Como no caso de Benjamin, na dinâmica dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, os materiais textuais, ou objetos, difusos, nas palavras deste autor; (op. cit, p.220) “recebem toda sua existência e todo seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo e para as produzir”. O sentido narrativo, tanto na leitura solitária do romance, como no ambiente partilhado da Comunidade Teatral, é promovido pelo encontro entre experiências e testemunhos diversos, que são reconhecidos no âmbito da escrita.

Benjamin aduz, de forma análoga ao funcionamento dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, que (op.cit, p.203) “metade da arte narrativa está em evitar explicações”. O autor ilustra a autonomia enunciativa dos materiais textuais, por sua vez abertos à fabulação do imaginário, de que também tratamos, ao se referir, por um lado, aos textos de Heródoto. Conforme Benjamin assinala, o historiador grego (op. cit, p.204) “não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão”. Benjamin investe ainda no exemplo da poética narrativa de Leskov, ao destacar que, nela (op.cit, p.203) “o

extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”. Podemos aproximar o caráter enunciativo dos materiais textuais, como um dado prévio que será transfigurado pelo dispositivo; com o entendimento de Benjamin sobre a relação entre informação e narrativa, detalhada pelo filósofo alemão nestes termos: (op. cit, p.204) “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele”. Em contrapartida, diz Benjamin, (op.cit, p.204) “muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”.

Os materiais textuais implicam ainda em gêneros narrativos diversos nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, seja a parábola, de que tratamos no capítulo anterior, ou, para Benjamin, o provérbio, compreendido como uma imagem material que permite a dedução de outros significados. O autor afirma neste sentido que (op.cit, p.221) “talvez se tenha uma noção mais clara desse processo através do provérbio, concebido como uma espécie de ideograma de uma narrativa”. E acrescenta (op.cit, p.221): “Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro”. O que devemos extrair destes modelos narrativos, no estudo dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, é seu caráter fissurado, de enunciado com sentido não totalizante, mas poroso à imaginação do leitor/espectador.

3. Ficção e Realidade

3.1 O CARÁTER ESTÉTICO DOS DISPOSITIVOS CENO-DRAMATÚRGICOS

Conforme antecipamos na Introdução desta tese, admitimos a estética como o campo do conhecimento sensível, que, destacado da realidade imediata, duplica-a como uma exterioridade objetiva; a qual, por sua vez, é incorporada à subjetividade, como se fizesse parte da experiência imediata desta última. Argumentaremos, a seguir, que a estética, no âmbito de nossa pesquisa sobre os dispositivos ceno-dramatúrgicos, não se limita ao entendimento através do pensamento nem à linguagem exclusiva da sensibilidade. Em nosso estudo de caso, a estética conjuga estes dois domínios de saber, não prescindindo de nenhum deles. Em outras palavras, a estética produz uma espécie de sensibilidade pensada, assim como sensibiliza o pensamento; a se relacionarem mutuamente. Sustentaremos, no *corpus* desta tese, que a estética, ao mesmo tempo que transfigura o fenômeno imediato, demandando sua mediação, é, ela própria, também um fenômeno. Com isto, queremos, inicialmente, reconsiderar o conflito, recorrente nos estudos performativos, entre a *performance* entendida como evento presencial e imediato, em detrimento do teatro dramático, convencionado como o espaço da representação mediada. Este tipo de dicotomia é, por seu turno, incorporado e atualizado pelo Teatro Pós-Dramático, de Lehmann, e pelo Teatro Performativo, de Féral. Abordagens as quais, ao aproximarem *performance* e teatro, secundarizam o caráter representativo deste último, em favor da ideia de acontecimento teatral.

Em nosso estudo, a *performance* não define a dimensão fenomênica do dispositivo ceno-dramatúrgico, porém o integra, na verdade, como material textual de uma estratégia compartilhada de escrita. Por ser estético, no sentido que atribuímos ao termo; o dispositivo ceno-dramatúrgico enuncia materiais textuais imediatos e apresenta eventos performativos, sem, todavia, limitar-se como acontecimento imediato ou fundamentalmente sensível. As materialidades ceno-dramatúrgicas demandam subjetivação; isto é, produção de sentido pela Comunidade Teatral, segundo consideramos anteriormente. Diferentemente das teatralidades pensadas por Lehmann ou Féral, o dispositivo ceno-dramatúrgico é uma estratégia de escrita, que demanda leitura.

Ou seja, mediação e pensamento sobre eventos apresentados; a fim de os organizar como representação. A abordagem da cena como estratégia de escrita se alinha ao que pensam teóricos mais recentes da cena, como Benhamou, Tackels ou Batlle; já investigados neste trabalho. Assim como, reforçemos, o dispositivo ceno-dramatúrgico demanda também leitura pela Comunidade Teatral.

Dentre o diversificado arcabouço literário voltado para a estética, recorreremos aos “Cursos de Estética”, de Friedrich Hegel, publicados em 1835, e “Aisthesis: Cenas do Regime Estético da Arte”, obra de Jacques Rancière, publicada em 2011; a fim de sustentarmos nosso argumento sobre o caráter estético dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. A abordagem de Hegel nos interessa, especialmente, por estabelecer a diferença entre representação e fenômeno. Sublinhando que a representação, formal, ao se relacionar com o fenômeno, natural, produz o conteúdo estético, intrinsecamente mediado. Ressalvemos, de antemão, que não assumimos, em nosso estudo, os conceitos metafísicos do Belo e do Ideal hegelianos. Porém nos interessamos pela caracterização da externalidade do objeto estético e sua função de transfiguração da realidade imediata; defendida pelo filósofo alemão. Interessa-nos, portanto, extrair, da abordagem de Hegel, a descrição mais funcional do que contedística da estética. O livro de Rancière, que se dedica, em parte, a considerar e atualizar historicamente os estudos sobre a estética, interessa-nos, especialmente, por aproximar essa área de saber com o panorama contemporâneo das artes performativas, dos dispositivos interartes e dos questionamentos, daí decorrentes, entre os limites epistemológicos entre realidade imediata e a representação mediada.

Rancière reconhece o caráter relativamente recente (2021, p.10) “desse regime de percepção, afeto e pensamento que propus chamar de ‘regime estético da arte’”; ao afirmar que (idem, p. 7) “‘Estética’ é o nome da categoria que, há dois séculos, designa no Ocidente o tecido sensível e a forma de inteligibilidade que denominamos ‘Arte’”. Segundo nota de rodapé de Marco Aurélio Werle, tradutor brasileiro dos “Cursos de Estética”, de Hegel, (2015, p. 27) “o termo latino *aesthetica* foi pela primeira vez aplicado a esta nova ciência por Alexander Baumgarten (1714-1762) em sua *Methaphysica* (1739) e *Aesthetica* (1750-1758)”. Acrescentando que (idem, p.27) “o termo deriva do grego *aisthenesthai*: ‘perceber’; *aisthesis*: ‘percepção’; *aisthetikos*: ‘o que é capaz de percepção’”. Na definição de Hegel, (ibidem, p.27) “‘estética’ designa mais precisamente a ciência do sentido, da sensação”. Sendo, por esta razão, uma forma de (op.cit, p.147) “beleza do entendimento [] abstrato”. O filósofo alemão esclarece que a estética não

coincide com o pensamento e a sensibilidade imediatas. Trata-se, em contrapartida, de um campo mediado e não natural. Em suas palavras, (op.cit, p.47-48) “1. A obra de arte não é um produto natural, mas é produzida pela atividade humana. 2. Ela é feita essencialmente *para* o homem e, na verdade, extraída em maior ou menor grau do sensível, pois se destina aos *sentidos* do homem”. Sentidos os quais não são imediatos e intrínsecos ao sujeito, mas nele deflagrados pela externalidade do fenômeno estético. O qual, ademais, é um objeto em si mesmo, que não se confunde com o Outro do sujeito; como assinala Hegel, a propósito da estética, ao dizer que (op.cit, p.48) “3. Ela possui uma *finalidade* em si mesma”.

Em definição mais sintética do autor, a estética (op.cit, p.32) “trata-se da profundidade de um mundo *supra-sensível* no qual penetra o pensamento e o apresenta primeiramente como um *além*”, ou, diríamos nós, uma externalidade; (op.cit, p.32) “para a consciência imediata e para a sensação [] presente; trata-se da liberdade do conhecimento pensante que se desobriga do *alguém*, ou seja, da efetividade sensível e da finitude”; da realidade contingencial, enfatizaríamos. Em suma, tanto para Hegel, como para nós, a estética age sobre a realidade imediata, mas se destaca dela e a ultrapassa. Entendemos, em nosso caso, que os dispositivos ceno-dramatúrgicos são fenômenos materiais, porém subjetivados e destacados, esteticamente, da sua imediatez fenomênica. De forma análoga, Hegel sustenta que a estética é (op.cit, p. 175-176) “uma manifestação que deve aparecer como se a natureza a houvesse produzido, quando de fato (...) os objetos [estéticos] não nos deleitam porque são (...) naturais, mas por que são *feitos* [] (...) naturalmente”; pelo sujeito que os subjetiva, aduziríamos. Para o filósofo, o fenômeno estético é um objeto exterior ao sujeito, que carrega, de forma singular, um pensamento conceitual. Este pensamento leva o sujeito a pensar a si mesmo e ao que está fora de si mesmo. Hegel enfatiza que a estética não promove uma totalidade do sentido. Ela opera, antes, pela falta de sentido, que exige a sua significação. Por consequência, seja para Hegel, como para nós, a estética não é um fenômeno absoluto, mas incompleto e relacional. Em sua avaliação, (op.cit, p.38)

se as obras de arte não são pensamento e conceito, mas um desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, um *estranhamento* [] na direção do sensível, então a força do espírito pensante reside no fato de *não apenas* apreender *a si mesmo* em sua Forma peculiar como pensamento, mas em reconhecer-se igualmente em sua *alienação* [] no sentimento e na sensibilidade, apreender-se em seu outro, transformando o que é estranho em pensamento e, assim, o reconduzindo de volta a si.

Da perspectiva de sua recepção, quer para Hegel como para nós, a estética consiste na produção de uma percepção genuína no sujeito, a partir não da experiência imediata interior deste último, mas da sua mediação com o objeto exterior; estético. Como assinala este autor, (op.cit, p.67) “este despertar d[os] sentimentos em nós, a passagem de nosso ânimo para [] os conteúdos da vida e a efetivação d[e]stes movimentos interiores por meio de uma presença exterior apenas ilusória (...) é o que (...) se considera como o poder peculiar (...) da arte”. Ademais, como Hegel, sustentaremos, em nosso estudo, que a percepção, ou o entendimento das sensações; exige a representação dos fenômenos externos. Sejam eles acontecimentos imediatos, ou “efetivos”, na designação do filósofo; ou estéticos. Hegel sublinha que (op.cit, p.66) “a possibilidade desta ilusão por meio da aparência da arte reside na necessidade de toda efetividade no homem passar pelo *medium* da intuição e da representação” do sujeito. Acrescentando que (op.cit, p.66) “é indiferente se a efetividade exterior imediata recorre a ele (...) mediante (...) representações, que possuem em si mesm[a]s o conteúdo da efetividade e o representam []. O ser humano pode representar coisas que não são efetivas como se o fossem”. O filósofo esclarece que (op.cit, p.66) “se uma situação, uma relação e qualquer conteúdo da vida em geral são trazidos a nós pela efetividade exterior ou apenas pela aparência [estética] dela: para o nosso ânimo é indiferente”.

Para Hegel, como também o admitimos, em nossa tese; a estética é, ao mesmo tempo, representação e fenômeno. Em sua abordagem, ao representar o imediato, a estética já não é um fenômeno singular, mas universal, por que acessado através da mediação subjetiva. O filósofo declara, neste sentido, que (op.cit, p.176) “a obra de arte certamente não é mera representação universal, e sim a corporificação determinada desta representação” pelo sujeito. Reforçando seu interesse, no âmbito estético, de que (op.cit, p.176) “o conteúdo [de um fenômeno] não seja apenas representado [] em Formas nas quais se nos oferece em sua existência imediata, e sim, que, enquanto apreendido”, ou produzido e mediado pelo sujeito; (op.cit, p.176) “ele também seja ampliado e empregado de um outro modo no seio daquelas formas”. Ao citar o historiador de arte alemão Carl Friedrich von Rumohr, Hegel referenda que (apud, p.83; op.cit, p.182) “a representação [] da arte (...) não repousa jamais sobre sinais estabelecidos arbitrariamente, e sim completamente sobre um modo de significar das Formas orgânicas dado na natureza”. Ou, em nossos termos, das formas imediatas da realidade aparente. A definição de von

Rumohr se alinha ao entendimento de nosso estudo, sobre a subjetivação dos enunciados textuais, e formais, dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, pela Comunidade Teatral.

Ao assumirmos, com Hegel, a necessidade de representação do sujeito para a compreensão da realidade fenomênica, na qual se inclui a estética como o seu duplo; ressaltamos, uma vez mais, que a estética comove o sujeito, como metáfora da sua experiência imediata. Em nosso estudo, os dispositivos ceno-dramatúrgicos, necessariamente estéticos, apresentam enunciados, através de seus materiais textuais, a serem subjetivados pela Comunidade Teatral. Nela, o sujeito, repisemos, é, processual, em si mesmo incompleto de sentido. Analogamente ao nosso entendimento, Hegel descreve que (op.cit, p.66)

a arte deve (...) completar a experiência natural de nosso exterior; por outro lado, deve excitar aquelas paixões em geral para que as experiências da vida não nos deixem insensíveis e então possamos alcançar a predisposição para todos os fenômenos. Mas tal excitação neste âmbito não se dá pela própria experiência efetiva, e sim pela sua aparência, uma vez que a arte coloca ilusoriamente [ou aparentemente, como detalharemos] suas produções no lugar da efetividade.

À sua maneira idealista, Hegel dialoga com nossa abordagem, funcional, ao afirmar que a realidade fenomênica não contém “a verdadeira efetividade”. Isto é, (op.cit, p.32) “o substancial [] da natureza e do espírito”. Este último será tratado, em nosso estudo, no tópico a seguir, como o Real lacaniano. O qual consiste, como veremos, em uma instância irreduzível, que se distingue da aparência fenomênica, sendo, na verdade, o sentido que anima os fenômenos. A exemplo do caráter aparente da realidade, que argumentamos no capítulo anterior, esteados no pensamento de Gusdorf; também para Hegel (op.cit, p.33) “toda esfera do mundo empírico interior e exterior não é o mundo da verdadeira efetividade e deve com mais rigor do que a aparência artística ser denominada de uma mera aparência e de uma ilusão mais dura”. Desta forma, em nossos termos, o dispositivo estético não nega o Real, como o faz a realidade aparente; porém o revela. Assim como, para Hegel, (op.cit, p.33) “a arte arranca a aparência e a ilusão inerentes a este mundo (...) daquele verdadeiro Conteúdo dos fenômenos e lhe imprime uma efetividade superior, nascida do espírito”. Ou, para nós, subjetivada pela Comunidade Teatral. Hegel enfatiza que, (op.cit, p.33) “longe de ser mera aparência, deve-se atribuir aos fenômenos da arte a [revelação, diríamos, da] existência verdadeira [que designaremos como o Real], que não se pode atribuir à efetividade cotidiana”;

contingencial e aparente, como argumentamos anteriormente. Hegel infere que (op.cit, p.250)

à vida pertence a contraposição de uma natureza em geral exterior circundante [ao sujeito]. Mas na medida em que esta atividade [da vida exterior] deve ser apreendida pela arte não apenas enquanto tal, mas em sua aparição [Real] determinada, a arte tem de entrar na existência em tal material [imediatos] e com ele [o sujeito].

Desta forma, a estética, ou a ficção; não é, para nós, a suspensão da realidade imediata. Mas, como veremos, uma forma de aparição do Real, ausente, ocultado ou perdido; através da mediação simbólica desta última, pela Comunidade Teatral. Também Hegel reconhece o caráter simbólico da realidade imediata. Na qual, como assevera Lacan, de outra maneira, segundo examinaremos; o Real se manifesta exteriormente, quando essa realidade exterior é subjetivada. Na abordagem de Hegel, (op.cit, p.183) “as Formas naturais existentes (...) devem, com efeito, ser tomadas como simbólicas no sentido universal, já que não valem por si imediatamente, mas são um aparecer do interior e do espiritual [ou Real] que elas exprimem”; através de sua subjetivação estética, enfatizaríamos. Quer para Hegel, como para nossa tese; a realidade exterior se apresenta como um *constructo* simbólico, a ser transfigurado, esteticamente, pela subjetividade. O filósofo afirma, acerca disso, que (op.cit, p.250) “o exterior se apresenta em sua efetividade concreta (...) e exige da obra de arte uma concordância com a subjetividade do interior humano colocado em tal ambiente”.

Como dissemos no capítulo anterior; o dispositivo ceno-dramatúrgico é feito de materiais textuais imediatos, que o enunciam e promovem sua mediação pela Comunidade Teatral. Analogamente, Hegel se refere aos (op.cit, p.254) “materiais sensíveis” que integram o objeto estético, sustentando que (op.cit, p.250) “a obra de arte se destina ao gozo da intuição”, ou, para nós, subjetivação; (op.cit, p. 250) “para um público que tem a pretensão de reencontrar-se a si mesmo no objeto artístico [] segundo sua verdadeira fé, sentir e representação, e de conseguir entrar em sintonia com os objetos [ou materialidades da cena, em nosso caso] expostos”. Ao admitirmos esta abordagem, a Comunidade Teatral, em nosso estudo, não se identifica com os materiais textuais que enunciam a escrita ceno-dramatúrgica; mas se reconhece através deles. Por outro lado, como dissemos, o dispositivo estético, de que tratamos, duplica a realidade imediata,

sendo realidade imediata ele próprio. A exemplo do que afirma Hegel, sobre o objeto artístico, quando diz: (op.cit, p.251)

O ideal [para nós, o Real] na medida em que é trazido para dentro da existência exterior desde a sua mera essencialidade, alcança imediatamente um duplo modo de efetividade. Por um lado, a saber, a obra de arte fornece ao Conteúdo do ideal em geral a forma concreta da efetividade [isto é, a forma estética] (...) e isso certamente na Forma da existência ao mesmo tempo exterior; por outro lado, a arte transfere este fenômeno em si já num material *sensível* determinado e, desse modo, cria um novo mundo da arte.

Admitimos a estética ceno-dramatúrgica, em sua funcionalidade, como uma operação de transfiguração das materialidades que enunciam a realidade imediata, em favor de sua duplicação em realidade estética, na qual o Real se revela. Analogamente à subjetivação, que deflagra este processo de transfiguração da realidade; Hegel observa que (op.cit, p.256) “a concordância com a existência exterior também deve partir da atividade *humana* e se exprimir enquanto *produzida* por meio dela”. Reforçando, deste processo de produção de sentido; que (op.cit, p.256) “este mundo produzido pelo espírito humano é mesmo novamente uma totalidade, que em sua existência constitui para si uma objetividade, com a qual os indivíduos que se movem sob este terreno devem estar em conexão especial”. Hegel, como nós, insiste que não há fenômeno estético sem investir sentido às formas exteriores: (op.cit, p.174) “o que em um tal conteúdo [estético] nos atrai, na medida em que a arte o apresenta, é justamente esta aparência e aparecer dos objetos (...) [que serão] transforma[dos] [d]o exterior e [do] sensível do conjunto da materialidade [objetiva] no mais íntimo interior” subjetivo. Reconhecemos, em nosso estudo, como Hegel, a estética como uma mediação pautada pela insuficiência do objeto fenomênico exterior e pela vontade do sujeito de lhe inferir sentido. Deste modo, segundo Hegel, (op.cit, p.175) “a arte é o meio entre a existência carente meramente objetiva e a representação meramente interior”. Acrescentando que a estética (op.cit, p.175) “nos fornece os próprios objetos [externos], mas a partir do interior [do sujeito, que os significa]; ela não os cede para (...) uma outra finalidade, e sim limita o interesse [desses objetos imediatos] à abstração da aparência ideal para a visão meramente teórica” do sujeito.

Conforme detalharemos, ainda neste capítulo, este sentido conceitual será produzido pela Comunidade Teatral, através do que designaremos como a sua “Visão”. A qual revelará, segundo também descreveremos, o Real lacaniano, sobre a aparência da

realidade, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Analogamente à Visão, Hegel se refere à evidenciação, pelo sujeito, de (op.cit, p.178) “toda clareza em vista da [sua] intuição” daquilo que o filósofo designa como essência ou Ideal, igualmente irredutíveis; a exemplo do Real, de que trataremos em nosso estudo. Em nossa abordagem, através da operação da Visão, o Real, ausente nos materiais textuais, enunciados pelos referidos dispositivos; (op.cit, p.250) “não permanece preso no indeterminado e no meramente interior, e sim também deve em sua totalidade sair até a visibilidade [] determinada do exterior”. Analogamente ao que diz Hegel sobre (op.cit, p.250) “o autêntico ideal”; a aparecer através do objeto estético. Como dissemos, em nosso *corpus* de análise, a representação é um fenômeno que duplica outro, em favor da supressão da aparência deste último e aparecimento do seu real conteúdo; através da subjetivação, que perfaz a experiência estética. Hegel atesta, acerca desta função estética, análoga ao que entendemos como uma restauração, que promova o aparecimento do Real, sobre a realidade aparente; que (op.cit, p.176) “a tarefa da obra de arte consiste, pois, em apreender o objeto em sua universalidade e suprimir em sua aparição [] exterior aquilo que permanece meramente exterior e indiferente para a expressão do [seu real] conteúdo”.

Como veremos no próximo tópico, a Comunidade Teatral busca, na mediação estética com o dispositivo ceno-dramatúrgico, não o que ela sabe sobre si mesma, mas o saber, ou reconhecimento, que lhe falta. O sujeito, neste caso, é, portanto, desejante do Real; a ser produzido artificialmente. Hegel se refere a este processo de revelação do Real, através da subjetivação dos materiais sensíveis da realidade imediata, apresentados pelo objeto estético. Em seus termos, analogamente funcionais aos nossos; o sujeito (op.cit, p.260) “deve procurar pelo trabalho [estético] a autossatisfação necessária por meio de sua própria atividade [subjetiva]; ele deve apropriar-se das coisas naturais (...) e, assim, transformar o exterior num meio, pelo qual ele é capaz de realizar-se segundo todos os seus fins”. Destacando, ainda, que (op.cit, p.260) “a relação [estética] a mais pura deverá ser procurada onde os dois lados [o objetivo e o subjetivo] se encontram”. Desta forma, para Hegel, (op.cit, p.260) “em vez da dureza e da dependência da luta [entre ambos os lados], a harmonia [ou, para nós, o fenômeno estético] já chegou completamente à aparição” do Real ausente da realidade imediata. Consideramos, em nossa tese, que a estética ceno-dramatúrgica é um fenômeno exterior, que, no entanto, promove-se através do encontro, espaço-temporal, com a Comunidade Teatral. Hegel se refere à atualização deste encontro, de que tratamos em nosso estudo; como um “estar em casa” do sujeito em relação ao objeto estético, ao acrescentar que (op.cit, p.278) “o belo [ou, para nós, o

estético] aparece para os outros, e aqueles para os quais é levado à aparição [do Real] devem poder estar em casa neste aspecto exterior do fenômeno”.

Sustentamos, como Hegel, que a estética, como ficção, promove um deslocamento, ou “anacronismo”, na definição do filósofo; da realidade histórica hegemônica, a qual se apresenta como uma “naturalidade” aparente; revelando sua “substância” Real, apresentada sob novos modos. Hegel enfatiza, acerca desse processo, que a (op.cit, p.279) “violação da assim chamada naturalidade é *um anacronismo necessário* à arte. A substância interna do que é exposto”, para nós, os materiais textuais, que enunciam o dispositivo ceno-dramatúrgico; (op.cit, p.279) “permanece a mesma, mas a formação desenvolvida [destes materiais, na dinâmica destes dispositivos] torna necessária uma transformação [ou sua transfiguração] para a expressão e a forma” estéticas. Em nossos termos, os materiais textuais, dos referidos dispositivos, relacionam-se entre si e com a Comunidade Teatral. Ao mesmo tempo, insistimos, o próprio dispositivo estético é uma reação ao *constructo* da realidade aparente; análogo ao que Hegel designa como (op.cit, p.275) “aspecto exterior da efetividade histórica apresentada”. O objeto estético hegeliano, a exemplo do nosso dispositivo ceno-dramatúrgico; promove uma operação de “restabelecimento” deste Real perdido ou deformado pela experiência unicamente sensível e imediata. Segundo afirma o filósofo, a este respeito, (op.cit, p.58) “o homem busca restabelecer a essência interior das coisas [a qual designamos como o Real] que a existência sensível não pode imediatamente mostrar, embora esta constitua seu fundamento”.

Ademais, o filósofo entende, como nós, que a representação estética é um fenômeno exterior, no qual o sujeito se reconhece. Visto que, diz Hegel, (op.cit, p.52) “o homem (...) possui o impulso de produzir-se e igualmente reconhecer-se naquilo que lhe é dado imediatamente, naquilo que para ele tem uma existência exterior”. Tanto quanto a Comunidade Teatral, em nosso estudo, o (op.cit, p.53) “sujeito livre” hegeliano produz e conhece a si mesmo e a realidade exterior, a partir do objeto estético; em que pese compreendermos que a experiência estética lhe seja de ordem externa e não interior. Para Hegel, a estética é uma forma de autoconhecimento, a conjugar sensibilidade e o pensamento deflagrado por esta última. Segundo Hegel, através do objeto estético, exterior à sua experiência imediata, o sujeito duplica e representa a si próprio: (op.cit, p.52)

A necessidade universal (...) da qual a arte brota (sob seu aspecto formal), tem sua origem no fato do homem ser uma consciência *pensante*, [] isto é, que ele faz a partir de si mesmo *para si* o que ele é e o que em geral é. As coisas naturais são apenas *imediatamente* e *uma vez*, mas o homem como espírito se *duplica*, na medida em que, primeiramente, como as coisas naturais, *é*, mas logo (...) ele se intui, se representa.

Quase dois séculos depois, Rancière sustenta entendimento análogo ao de Hegel, a propósito de o fenômeno estético deflagrar o pensamento, a partir de uma experiência sensível. Entretanto, para Rancière, no âmbito estético, (2021, p.136) “o pensamento não é mais a interioridade do sujeito; é a lei exterior que sitia essa pequena vida”. O autor esclarece, a propósito, que, em seu panorama contemporâneo, (idem, p.136) “é preciso que as expressões [estéticas] que traduzem de modo sensível os movimentos do pensamento e a nuance do sentimento sejam substituídas pela relação direta entre as forças da alma [ou, para nós, da subjetividade] e certo número de elementos materiais” textuais apresentados. Da mesma maneira, argumentamos, no capítulo anterior, sobre os limites da expressão autoral; que os dispositivos ceno-dramatúrgicos não se limitam à expressividade autoral; uma vez que seus materiais textuais são atualizados, através da mediação da Comunidade Teatral. Como explanamos anteriormente; a Comunidade Teatral produz a subjetivação dos enunciados dos materiais textuais, apresentados pelo dramaturgo-encenador. A exemplo do que percebemos na dinâmica intrínseca e heterogênea dos referidos dispositivos, de que tratamos neste estudo; Rancière se refere a (ibidem, p.27) “o poder, obscuro para o próprio artista, de (...) produzir algo além do que quer produzir, e assim oferecer ao leitor, ao espectador (...) a possibilidade de reconhecer e combinar diferentemente várias superfícies [materiais] (...) em um simples movimento” de significação.

Dito em nossos termos, quer para Hegel, como para Rancière; a estética não coincide com o fenômeno imediato, visto que o subjetiva em uma nova forma, um duplo de representação da realidade. Ao se referir à produção estética nas artes performativas, presumivelmente não-representativas; Rancière destaca, de antemão, que a (op.cit, p.7) “*aisthesis* (...) não se trata da ‘recepção’ [passiva] das obras de arte. Trata-se do tecido de experiência sensível no seio do qual são produzidas”, em suas palavras, (op.cit, p.7) “coisas muito diversas em suas técnicas de produção e em sua destinação”. Dentre estas coisas que a estética contemporânea produz, enfatiza o autor francês; incluem-se (op.cit, p.7-8) “condições inteiramente materiais – [como] os locais de *performance* (...) -, mas também modos de percepção e regime de emoção, categorias que as identificam,

esquemas de pensamento que as classificam e interpretam”. Como a resgatar princípios extra-materiais, aventados por Hegel, que mobilizam o objeto estético, e em um passado recente, considerados obsoletos; Rancière entende, como nós, a performance como um acontecimento estético. Afirmando, neste sentido, que (op.cit, p.8) “por mais que outros insistam em contrapor às idealidades etéreas da arte e da estética as condições muito prosaicas de sua existência, são essas idealidades que servem de referência para esse mesmo trabalho a partir do qual pretendem desmistifica-las”.

O autor apresenta sua crítica à ideia de performance como acontecimento exclusivamente imediato. Por um lado, Rancière reconhece que, historicamente, (op.cit, p.10-11) “o movimento característico do regime estético, que sustentou os sonhos de novidade artística e de fusão entre arte e vida compreendidos na ideia de modernidade, tende a apagar as especificidades de cada arte”; assim como (op.cit, p.11) “a embaralhar tanto as fronteiras que separam umas das outras como as que as separam da experiência ordinária”. No entanto, o autor ressalta que estas (op.cit, p.11) “obras não provocam rupturas a não ser quando se prestam a condensar os traços dos regimes de percepção e pensamento que lhes são preexistentes e que se formaram alhures” à sua imediatez. Ao considerar a indistinção, ou ambiguidade, entre realidade imediata e mediação artística, proposta pelas artes performativas; Rancière observa que o fenômeno estético é uma composição, feita de (op.cit, p.34) “uma presença sensível na qual a força que a forjou se encarna, e também [de] um diferimento dessa presença”. Da mesma forma, em nossa tese, o dispositivo ceno-dramatúrgico é estético, uma vez que suas materialidades textuais são transfiguradas e mediadas pela Comunidade Teatral.

3.2 O CARÁTER REAL, SIMBÓLICO E IMAGINÁRIO NOS DISPOSITIVOS CENO-DRAMATÚRGICOS

Para melhor debatermos os conceitos de Realidade e Representação, a partir do nosso estudo sobre o funcionamento dos dispositivos ceno-dramatúrgicos; propomos considerar estes últimos a partir de uma correspondência epistemológica com o tríptico Real, Simbólico e Imaginário, proposto por Jacques Lacan. Ressalvemos que a psicanálise serve ao nosso estudo como ciência de apoio; uma vez que não

compreendemos estes dispositivos estéticos como psicanalíticos. Por outro lado, reconhecemos, nos dispositivos de nosso estudo, em maior ou menor grau, uma dimensão psicanalítica. Seja ela sintática ou semântica, formal ou conteudística. Ademais, esta correspondência, ora proposta, leva em conta que a psicanálise, e, neste caso, especialmente, a lacaniana; investe em um vocabulário estético para se definir. No limite, entendemos que as elaborações de Lacan sobre o ternário RSI consideram a dimensão da linguagem do campo psicanalítico. O que nos permite aproximá-la da linguagem estética dos dispositivos ceno-dramatúrgicos; a partir das similitudes entre estes dois campos.

No preâmbulo do livro de Lacan, “Nomes-do-Pai”, Jacques-Alain Miller sublinha que o texto “O simbólico, o imaginário e o real”, que consiste na transcrição de uma conferência realizada por Lacan, em 1953; (apud 2005, p.7) “constitui a apresentação temática inaugural da famosa tríade que sustentará de ponta a ponta a elaboração de Lacan ao longo das três décadas seguintes, até se tornar seu objeto essencial”. Neste texto, Lacan considera que a relação entre o sujeito e o Real se insere em uma espécie de sintaxe linguística, na qual o Simbólico consiste na manipulação dos significantes constitutivos do Real, ao passo que o Imaginário subjetivo confere significado a esses significantes. O Real, entretanto, segue ausente, neste sistema representativo. Desta forma, o arranjo dos significantes cria significados. E os significados deixam de ser somente extrações e interpretações diretas dos significantes. Como diz Lacan (idem, p.47): “A criação dos símbolos realiza a introdução de uma realidade nova na realidade”; do Real, reforçemos. Analogamente, entendemos, em nosso estudo, os materiais textuais dos dispositivos ceno-dramatúrgicos como a disposição cênica de enunciados significantes, cuja significação será produzida através da sua subjetivação, pelo Imaginário da Comunidade Teatral. Esta forma de fabulação, como o expusemos, permite a Comunidade Teatral restituir, ou encenar, no sentido de fazer ver; o Real ausente da cena.

Acerca do nível Simbólico, se, para Lacan, no campo da transferência psicanalítica, (ibidem, p.15) “a fala (...) é o símbolo”, podemos extrair, no campo *lato* da linguagem; que o símbolo é uma forma de comunicação. Mais precisamente, para Lacan, o símbolo é uma articulação do significante, em favor da sua tradução em Real. Uma vez, entretanto, que o Real não é alcançado pela linguagem, a sua tradução se promove através da instância do Imaginário. Para Lacan, a palavra, ou o simbólico, não correspondem ao Real, mas ao seu deslocamento, no sujeito, como sintoma. Sendo assim, o Simbólico representa o Imaginário; não o Real. Porquanto o Real, de caráter irreduzível e invariável; é inexprimível, por não ser um campo de diferença para o sujeito. Neste sentido, Lacan

esclarece que (op.cit, p.22) “um fenômeno só é analisável caso represente outra coisa que ele próprio”. Como afirma o psicanalista francês, em vez de ser a tradução do Real, a (op.cit, p.19) “palavra [como símbolo] serve para designar os distúrbios e os mecanismos primários (...) dos sintomas nos sujeitos, isto é, o deslocamento” do Real nestes sujeitos. Esclarecendo, neste sentido, que (op.cit, p.19) “os elementos de comportamento instintivo deslocado (...) são suscetíveis de nos fornecer o esboço de um comportamento simbólico”. Lacan compreende o Simbólico como o deslocamento do comportamento instintivo, ou dos (op.cit, p. 17) “ritmos orgânicos fixos”, que materializam uma possibilidade à sua ideia de Real; assumindo, todavia, um valor socializado.

Como argumentamos, no capítulo anterior de nossa tese, este *constructo* simbólico, feito dos significantes do Real, mas a deslocar o seu significado; será chamado por nós de Realidade. Ou Realidade hegemônica, contingencial ou imediata. Por ser simbólica, a realidade não se confunde, em nossa tese, com o Real. Lacan, cujo léxico não faz distinção entre estes dois termos, refere-se, de facto, à (op.cit, p.48) “constituição simbólica da realidade”. E considera, ainda, a realidade simbólica, no sentido que a imputamos, através da junção de significantes do Real e de processos de significação destes significantes. Em nossos termos, esta significação ocorre através da subjetivação dos materiais significantes dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Para Lacan, a realidade simbólica não coincide com a coisa mesma, o Real. Ela é a expressão, ou sintoma, em termos lacanianos; do deslocamento dessa coisa natural, que é o Real. O qual, segundo Lacan, nos escapa. O simbólico é a linguagem. Ao passo que o Real está fora da linguagem. Lacan exemplifica esta leitura, ao dizer (op.cit, p. 23):

É de fato assim que devemos entender o simbólico de que se trata na troca analítica. Quer se trate de sintomas reais ou atos falhos, ou o que quer que seja que se inscreva no que encontramos e reencontramos incessantemente, e que Freud manifestou como sendo sua realidade essencial, trata-se ainda e sempre de símbolos, e de símbolos organizados na linguagem, portanto funcionando a partir da articulação do significante e do significado, que é o equivalente da própria estrutura da linguagem.

Ao investigar a relação entre o Simbólico e o sujeito, na transferência psicanalítica, Lacan ressalta que (op.cit, p.30) “a fala (...) desempenha o papel essencial de mediação. A partir do momento em que foi realizada, a mediação muda os dois parceiros em presença”. Deste esquema, descartando qualquer inferência terapêutica, aduzimos que também o dispositivo ceno-dramatúrgico é um campo de mediação, que

afeta seu enunciador e seu receptor. Por isso consideramos, tanto o sujeito autor, como ao sujeito espectador, como sujeitos em processo. Ademais, o dispositivo de que tratamos não é unicamente símbolo. Mas também o Real, enquanto acontecimento estético. O dispositivo de escrita é, como diria Michel Foucault, um espaço heterotópico. Por que feito, concomitantemente, do Real do seu acontecimento e da sua representação simbólica. Por pertencer ao Real e ao mesmo tempo estar fora dele. Assentimos, como Lacan, que o símbolo traz consigo uma dimensão objetal, apresentável, de resto, mesmo na ausência do objeto. O que perdura, no Simbólico, é por ter significação humana, sempre atualizável no tempo. Aspecto teórico que investigaremos, ainda neste capítulo; nos expedientes de atualização do Teatro da Ausência, nos dispositivos cenodramatúrgicos. Lacan traduz este entendimento, sobre a sobrevivência do Real, no Simbólico; ao comentar o texto “Mais Além do Princípio do Prazer”, de Sigmund Freud: (op.cit, p. 36)

Graças ao exemplo de Freud, vocês podem perceber essa coisa simples que consiste em dizer que o símbolo do objeto é justamente o objeto-aí. Quando ele não está mais aí, é o objeto encarnado [ou atualizado, no caso de nosso estudo] em sua duração, separado de si próprio e que, por isso mesmo, pode estar de certa forma sempre presente para você, sempre ali, sempre à sua disposição. Encontramos aqui a relação que há entre o símbolo e o fato de que tudo o que é humano é conservado como tal.

A propósito do Imaginário, salientemos, desde já, que nosso trabalho prioriza este nível como o conjunto de imagens produzidas e significadas pelo sujeito, através da imaginação. Nossa abordagem, portanto, não se limita ao conjunto de imagens que buscam simbolizar o Real deslocado, sendo, entretanto, exteriores ao sujeito; conforme sinalizado por Lacan. O autor destaca que (op.cit, p.19) “esse elemento de deslocamento é um mecanismo essencial da ordem dos comportamentos ligados à sexualidade”. Inferindo que a sexualidade, ou, em nosso caso, o desejo humano; não são a expressão da totalidade do Real. Porém da sua falta; daquilo que foi deslocado. Para Lacan, o desejo, ou libido, humanos, derivam do caráter simbólico do Real, que consiste, precisamente, deste deslocamento do Real. É da perspectiva do sujeito que Lacan distingue o Real do Imaginário. Este último, em suas palavras, é uma (op.cit, p.17) “outra ordem [] infinitamente menos ligada a ritmos orgânicos fixos, embora comandando uma parte deles. Isso define a categoria conceitual em que se inscreve esse tipo de objeto e que estou em vias de qualificar como o imaginário”. Sublinhando (op.cit, p.17) “reconhecer nesse

termo todas as implicações que lhe convém”. Lacan enfatiza que (op.cit, p.16) “as satisfações ilusórias do sujeito são evidentemente de ordem diversa das satisfações que encontram seu objeto no real puro e simples”.

Para o autor, em suma, (op.cit, p.20) “um comportamento pode se tornar imaginário quando sua orientação a partir de imagens, e seu próprio valor de imagem para o sujeito, o torna suscetível de deslocamento fora do ciclo que assegura a satisfação de uma necessidade natural”. Neste sentido, podemos admitir a imagem como um deslocamento simbólico do Real, ou daquilo que Lacan designa como “necessidade natural”; a deflagrar uma percepção deslocada e confundida com o Real, pelo sujeito. Desta forma, o Imaginário é um fenômeno que representa outra coisa que não ele próprio.

O Real é o fenômeno em si mesmo. Ao passo que o Imaginário é uma forma de representação deslocada desse Real. Ademais, segundo Lacan, o Imaginário se opõe ao Real por ser artificial: (op.cit, p.53) “Um dos modos mais acessíveis pelos quais, ao menos na fenomenologia da intenção, o imaginário é abordado é tudo o que é reprodução artificial”, diz. De outra parte, o autor sublinha que, através do Imaginário, o sujeito se busca na sua relação com o Simbólico: (op.cit p. 27) “É seu próprio sentido que ele vem mais ou menos procurar”; diz. E acrescenta, referindo-se ao caráter de reciprocidade que dinamiza a relação entre sujeito analisado e sujeito terapeuta: (op.cit, p.43) “Esse sujeito definido reciprocamente é um dos tempos essenciais da constituição do sujeito humano”.

No âmbito de nosso estudo, aferimos que o espectador, como o sujeito analisado lacanianamente; produz sentido, através do já referido processo de subjetivação, a partir de sua relação com o dispositivo ceno-dramatúrgico. Este último, por sua vez, é um *constructo* simbólico; como, de resto, Lacan define o terapeuta, poroso, entretanto, às relações intersubjetivas da transferência psicanalítica. Lacan observa, no entanto, que, em sua relação com o Simbólico, (op.cit, p.28) “o que a experiência humana encontra é justamente outra coisa. É a tentação, pelo sujeito, de constituir *nunc* na experiência analítica essa referência imaginária”. Para o autor, a relação entre estes dois níveis se dá através do que ele designa como “resistência” do sujeito ao caráter simbólico da realidade, em favor da produção de seu Imaginário. Este sujeito, resistente ao Simbólico, aproxima-se, na compreensão do nosso estudo, do dramaturgo intempestivo; conceito proposto por Carles Batlle, que identificamos no dramaturgo-encenador. E, por extensão, na Comunidade Teatral. Referimo-nos, em nosso caso, à função poética de responder e ressignificar a realidade hegemônica, de caráter simbólico.

Repisemos que a realidade simbólica, a que Lacan se refere, é aquela da transferência, que medeia a relação entre terapeuta e sujeito analisado. Ao eliminarmos esta especificidade, das citações seguintes deste parágrafo, para nos determos em sua definição estrutural; Lacan descreve esta resistência do Imaginário do sujeito ao caráter Simbólico da realidade, nos seguintes termos: (op.cit, p.29) “Começamos a perceber no interior – convém sempre repetir – do registro da relação simbólica que o sujeito resiste, e que essa resistência não é uma simples inércia (..) como em física se pode dizer que a massa resiste a qualquer aceleração”. O autor esclarece que (op.cit, p.29) “não é [ã] (...) realidade”, neste caso, entendida como o Real puro; (op.cit, p.29) “que [o sujeito] se opõe[], é na medida em que em seu lugar é realizada certa imagem que o sujeito projeta sobre” a realidade simbólica.

Finalmente, pretendemos aproximar o Real lacaniano daquele a que nos referimos na escrita ceno-dramatúrgica. Lacan enfatiza que (op.cit, p.13) “há na análise”, como, observemos, também nos dispositivos ceno-dramatúrgicos; (op.cit, p.13) “toda uma parte de real em nossos sujeitos que nos escapa”. Acrescentando, por outro lado, que (p.45) “o real é ou a totalidade ou o instante esvanecido. Na experiência analítica, para o sujeito, é sempre o choque com alguma coisa”. Para Lacan, o Real é chocante, para o sujeito, por que se desloca na linguagem. Não se confunde com ela. O sujeito lacaniano é um sintoma, também ele, do deslocamento do Real. Ao se distinguir do caráter ontológico e irreduzível do Eu, de que Lacan irá tratar em outros seminários; o sujeito, aqui, não se identifica com o Real. Em seu lugar, o sujeito, quer inserido no campo psicanalítico, como estético, frisemos; é uma identidade de mediação entre o Real e o Imaginário, a partir de sua relação, de resistência, ao caráter simbólico de representação da realidade.

Nesta mesma conferência, de cuja transcrição fazemos uso neste tópico; Lacan é inquerido sobre (op.cit, p.51) “o que entende por realidade”; neste caso, o Real puro. E como a distingue do Simbólico. Em sua resposta, o autor diz entender o Real como a (idem, p.51) “encarnação” de um sentimento natural, objetivo e não deslocado. À guisa de exemplo, em suas palavras, (op.cit, p. 51) “a encarnação do amor é o dom do filho, que, para um ser humano, tem esse valor de algo mais real”. O autor sustenta, assim, que, se o Real está ausente do campo simbólico, é possível restituí-lo, por meio do que nomeia como sua realização. Lacan descreve este processo da seguinte maneira: (op.cit p.37) “Realizar, no sentido próprio da palavra, reconduzir a um certo real a imagem, tendo nela incluído, naturalmente, um signo particular desse real como função essencial, reconduzir ao real”. De maneira análoga, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, o Real ausente é

restituído pelo Imaginário do espectador. Nosso estudo também se refere à encarnação, ou mais precisamente, atualização, desta natureza deslocada e virtualizada; pela Comunidade Teatral. Através do Imaginário da qual o Real, ausente dos enunciados significantes destes dispositivos, é subjetivado e fabulado; sendo reconhecido como Visão, em cena. Conceitos estes de que trataremos neste capítulo.

3.3 REPRESENTAÇÃO E APRESENTAÇÃO NOS DISPOSITIVOS CENO-DRAMATÚRGICOS

Como dissemos na Introdução deste trabalho, o conjunto de casos de autores ceno-dramatúrgicos, aos quais designamos como dramaturgos-encenadores, situa-se nas duas primeiras décadas do Século XXI. Ao tratarmos desta temporalidade, compreendemos que o nosso *corpus* de estudo decorre de aspectos históricos, relacionados nos capítulos anteriores, acerca da cena e da literatura dramática, reconhecendo, quanto à primeira, seus processos de autonomia de linguagem, radicalizados pelo advento da *performance*; assim como os novos modos de formulação da segunda, a partir, especialmente, de sua afecção pelos novos modos de produção da linguagem cênica. Contudo, devemos destacar que a herança destas inovações históricas é reprocessada pelas escritas ceno-dramatúrgicas que integram nossa pesquisa, a pautarem, por sua vez, novos debates acerca da relação entre texto e cena, autoria e escrita e entre o Real e suas formas de representação, como nos interessa investigar neste capítulo.

Para tanto, parece-nos necessário considerar a totalidade do evento ceno-dramatúrgico, através da relação entre o dramaturgo-encenador, os dispositivos de criação e a Comunidade Teatral. Ao aproximarmos enunciação e recepção, propomos considerar estes dispositivos de escrita por meio da tensão entre representação e apresentação. Esta categorização é proposta, para seus dispositivos, por Romeo Castellucci, escritor ou dramaturgo de palco, na avaliação de Tackels e Benhamou, respectivamente, cujo trabalho, em que pese ser referencial para nosso estudo, não o constitui como um dramaturgo-encenador, por não estar investido do caráter de dupla autoria, sem se realizar, neste caso, no campo da literatura dramática¹⁸. Em entrevista à Melissa Ferreira,

18 Os trabalhos cênicos dirigidos por Romeo Castellucci, que a seguir foram transpostos para a forma literária, têm seu texto escrito, via de regra, por Claudia Castellucci, sua irmã. De resto, afora as óperas

Castellucci define estas duas categorias poéticas da seguinte maneira (2016, p.200): “A apresentação se entende já pela própria palavra, ou seja, a palavra dá a entender que há uma outra parte: se apresenta a alguém”. Ao passo que, em seu entendimento, (idem, p.200) “a representação, na realidade, é a apresentação que se pode repetir, como um esquema, como uma cena preparada. Então a representação é definitivamente teatral”.

Referendamos, à partida, esta categorização para os dispositivos ceno-dramatúrgicos que integram nosso estudo, por entendermos que, neles, os materiais textuais se apresentam como são objetivamente, ainda que não investidos de um enunciado pronto, cujo significado irá se completar. Ou, no limite, ser produzido, a partir de sua relação com a Comunidade Teatral. Também reconhecemos que o dramaturgo-encenador, para além de sua função como um mediador, instala possibilidades relativas entre o espectador e o dispositivo, através de como configura e transfigura o sentido objetivo de seus materiais textuais. Trata-se de uma estratégia de proposição poética, que pode ser entendida como uma forma de representação, posto que se trata de apresentar novamente estes materiais como evento teatral, mesmo que sob modos variáveis, como é o caso de muitas criações de Castellucci, que não se fixam em uma única forma.

Ferreira descreve a relação entre apresentação e representação na escrita cênica de Castellucci, apontando que seu teatro (ibidem, p.9) “não busca apresentar o real bruto da cena como forma de quebra com a representação, e resiste à representação de dentro da própria representação”. A autora esclarece que este teatro (op.cit, p.9) “não pretende cancelar ou anular a representação, mas, operando a partir dela, busca encontrar fissuras através das quais a materialidade dos elementos da cena possa se manifestar e tocar o espectador”. Dito nos termos do nosso estudo, e do *corpus* a que ele se dirige, de uma parte, o “real bruto” dos materiais textuais é apresentado como uma realidade em si mesma, ferindo sua dimensão simbólica original, que pretenda representar uma realidade ausente. Por outro lado, estes materiais, dispostos sob novos modos, promovem novas relações entre si e com a Comunidade Teatral, que os ressignifica, por meio do que a pesquisadora Bryoni Trezise, citada por Ferreira, ao se referir à poética Societàs Raffaello

canônicas que tem encenado mais recentemente, a maioria das criações teatrais deste encenador decorrem de textos de outros autores, como Nathaniel Hawthorne, Alexis de Tocqueville, Dante Alighieri, etc.

Sanzio, considera como uma (apud op.cit, p.98) “dramaturgia da imaginação¹⁹”. Nos dispositivos ceno-dramatúrgicos aqui investigados, temos, portanto, uma materialidade real que, como neste exemplo de Castellucci, investe contra a dimensão simbólica fixada na representação, ao mesmo tempo que promoverá, com a Comunidade Teatral, novos processos de atribuição de sentido a estes materiais.

Interessa-nos, desde já, descartar a hipótese da ideia de presença como fator constituinte dos dispositivos ceno-dramatúrgicos que compõem nossa pesquisa, em concordância com o que Castellucci argumenta a este respeito, em entrevista à Ferreira: (op.cit, p.200) “No contexto do teatro, a presença para mim não existe, a presença é um fato real, a presença do corpo de alguém, de uma realidade biográfica, de uma ontologia. (...) O teatro não é um lugar que permite a presença”. Castellucci entende que o campo da representação é o da ficção, a que, distintamente de uma falsificação, considera como uma “nova verdade”, separada da apresentação, que, sendo relacional, pode ocorrer também no nível ético, e da presença, que, ao se tratar, em suas palavras, da “coisa em si” e da “coisa mesma”, limita-se como fenômeno objetivo, mas não estético, da seguinte maneira: (op.cit, p.200-201)

Eu acredito que a presença e a representação não podem andar juntas. A presença e a apresentação sim, e a apresentação e a representação também. (...) não me parece possível que a presença possa estar inscrita numa representação. Por que na presença, sendo uma realidade biográfica, ontológica, há uma verdade. É uma contradição, portanto, colocar a presença na representação.

Por extensão deste princípio, Castellucci separa radicalmente as noções de teatro e de realidade, entendendo esta última como o universo fenomenológico feito da presença

19 A expressão foi cunhada por Trezise a propósito de um workshop realizado, em 2012, na Austrália, por Chiara Guidi, ex-esposa de Castellucci, cofundadora e integrante da sua companhia. O exemplo mencionado justifica-se pelo alinhamento poético e de ideias entre os integrantes da companhia, aplicando-se também ao trabalho do encenador italiano. Aproximamos o conceito de “dramaturgia da imaginação”, que entende que (apud op.cit, p.98) “os elementos visuais nem sempre estão dados, mas são criados individualmente pelo espectador em sua imaginação a partir dos estímulos dados pela performance” ao de “dramaturgia porosa”, de Turner, já apresentado em nosso estudo. Transposto para o nosso objeto de estudo, em ambos os casos, é reivindicada à Comunidade Teatral, através dos já mencionados processos de subjetivação; a atribuição de sentido aos materiais textuais nos dispositivos de escrita.

de seus elementos objetivos. O teatro, conforme o sustenta, é um modo de alteridade que organiza e transfigura as materialidades reais (op.cit, p.201-202): “Existe sempre motivos de ordem dramaturgicamente ligados ao conceito e ao tema de cada espetáculo”, afirma, em sua explanação sobre a autonomia teatral intrínseca em relação à realidade exterior. Ao acrescentar que (op.cit, p.202) “o teatro-verdade não existe. Não existe, não pode existir”, Castellucci afirma que (op.cit, p.202) “a realidade no teatro não existe”. E sustenta que (op.cit, p.202) “no teatro, o tabu é a própria realidade. Isto é, a realidade não deve entrar no teatro. É uma outra coisa. Se existe a realidade, não existe o teatro”. O encenador italiano, citado por Ferreira, entende ainda que (apud 2001, p.221; op.cit, p.168) “a negação da representação (na representação) não só supera a si mesma, duplicando-se no espelho em chamas do teatro, mas também espanta a primazia da experiência da realidade, que é sempre decepcionante”.

Os dispositivos ceno-dramaturgicamente de nosso estudo são, por definição, segundo também o entendemos, “o lugar da ficção” a que se refere Castellucci, ao deslocarem e atribuírem novas significações aos materiais da realidade. E, por esta razão, são o espaço dramaturgicamente do poético e do metafórico. A poética destes dispositivos, ao não procurar reproduzir, tampouco instalar a realidade, coloca-se, em acordo com a afirmação de Chiara Guidi, (op.cit, p.94) “em confronto com a realidade com um olhar de invenção”, compreensão análoga a de Batlle sobre o dramaturgo-intempestivo. Para a cofundadora e integrante da companhia de Castellucci, o teatro é o lugar onde a realidade deve ser revista, ao (op.cit, p.94) “entender na prática como a imaginação pode tornar-se a chave para rever a realidade”.

A inconciliação da ideia de presença com o campo representativo nos faz considerar o lugar da performance, historicamente entendida como uma arte da presença, ou do acontecimento imediato, nos dispositivos ceno-dramaturgicamente. Em nossa investigação, reconhecemos o performativo como um material textual integrado à escrita destes dispositivos, portanto, situado em sua dramaturgia. A qual, conforme definimos no Capítulo I, consiste no trabalho de organização de ações e gestos com sentido narrativo. Castellucci afirma produzir teatro e não performances. Visto que, em seu entendimento, (op.cit, p.94) “a performance não se repete, mas se faz uma vez. A repetição não pertence à sua linguagem. São eventos, eventos únicos, fundados frequentemente sobre a presença do artista”. Por sua vez, conforme buscamos argumentar, nossa tese não reconhece sequer o caráter de presença do performer e do seu gesto performativo. Sustentamos, neste

sentido, que a performance investe sobre o caráter fenomenológico da realidade, ao mesmo tempo em que, ao demandar seu reconhecimento como fenômeno estético, destaca-se desta última, como seu duplo transfigurado. Para nós, a presença é da ordem contingencial, não coincidindo com sua transfiguração e duplicação estética, promovidas pelos dispositivos performativos. Os quais promovem uma outra visão sobre a presença imediata. Detalharemos este entendimento no tópico a seguir.

3.4 REAL, REALIDADE E MIMESIS PERFORMATIVA NOS DISPOSITIVOS CENO-DRAMATÚRGICOS

Em que pese nossa concordância, em sentido estrito, com as categorias poéticas de apresentação e representação supramencionadas por Castellucci, devemos algumas considerações a respeito da performance e sua integração como material textual nos dispositivos ceno-dramatúrgicos que investigamos. Distintamente do que pensa Castellucci, nosso estudo compreende que, mesmo a performance, não se funda com a presença do artista. A presença, como sustentado nas palavras Castellucci, pertence, finalmente, ao domínio dos factos que compõem a realidade objetiva e não à sua duplicação estética. Seguindo esta premissa com que este encenador define o teatro, a performance, ainda que se confunda com um acontecimento real, para ser reconhecida enquanto tal, precisa distinguir-se da realidade. Reconhecer o ato performativo é já o destacar da realidade com a qual ele se confunde, situando-o em um campo externo de significação. Como anteriormente explanado, compreendemos o ato performativo como um facto estético, ao considerarmos o conceito de estética pelo significado de sua raiz grega *aísthesis*. A qual, como frisamos, ao ser entendida etimologicamente pelo encontro entre os termos *a-sthesis*, implica, a rigor, em “sentir de fora”; associando a “faculdade de sentir” à “compreensão pelos sentidos” de um objeto exterior. Esta definição, que conjuga a percepção com o reconhecimento do fenômeno, aponta para o engajamento de um corpo receptor a um enunciado externo.

Como vimos em tópico correspondente deste capítulo; o domínio estético não descarta a materialidade real, porém, ao demandar reconhecimento, destaca este “real bruto” da realidade, como seu duplo exterior. Neste sentido, cabe reforçarmos o conceito de realidade tratado neste estudo, apresentado no capítulo anterior, não como a

manifestação incondicional das evidências do Real. Mas, como afirma Gusdorf, como um *constructo* discursivo, a partir de materialidades reais. Em outras palavras, admitimos aqui a realidade como um bricabraque, urdido por estes materiais reais, mas que não coincide, necessariamente, com o Real, entendido como uma verdade ontológica, ou a natureza das coisas; mas, antes, como seu engenho aparente. Nos dispositivos de escrita, o Real, velado pela aparência espetacular da realidade hegemônica, requer dela a sua desconstrução para aparecer. Por esta razão, a realidade, em nossa abordagem, é também ela uma forma de representação. Ela pode ser desmontada e remontada, como ilustra o título e a prática do ateliê (2016, p.101) “Strappare un mondo e poi ferne un altro (Despedaçar um Mundo e Depois Fazer um Outro”, conduzido por Chiara Guidi e citado no referido livro “Isto Não É um Ator: O Teatro da Societàs Raffaello Sanzio”, de Ferreira.

A representação, ou, dito de outra maneira, a apresentação do ausente, confunde-se em nosso estudo com a noção de estética. A atribuição de significado a um duplo exterior da realidade torna presente, sob a dimensão estética, determinado aspecto ausente desta realidade fenomenológica, operação que também caracteriza a representação. Desta maneira, reconsideramos, agora em seu sentido *lato*, as categorias antitéticas de apresentação e representação propostas por Castellucci, admitindo que os dispositivos ceno-dramatúrgicos são gestos estéticos, exteriores à realidade hegemônica, a operarem nas lacunas desta última e evocando o que nela está ausente. O que os caracteriza, finalmente, como formas de representação. Na medida em que a defende como um valor basicamente teatral, em detrimento da impossibilidade da presença, Castellucci entende que (idem, p.201) “a representação é a mimese falsa, que engana. A representação ‘corrompe’ tudo, porque nela tudo é calculado”.

A afirmação, acerca do caráter representativo dos dispositivos de escrita de palco, permite deduzir a existência de uma mimese verdadeira, que opera como um fenômeno autônomo ao campo da representação. Esta possibilidade é investigada por Luiz Fernando Ramos, que tem em Castellucci um dos (2015, p. 168) “exemplos acabados do que se está nomeando de *mimesis* performativa”. Seu livro “Mimesis Performativa – A Margem de Invenção Possível” inventaria um conjunto heterodoxo de abordagens teóricas sobre o conceito de mimese, a fim de aplicá-la, diferenciadamente, à cena contemporânea. O autor propõe (idem, p. 22) “pensar a *mimesis* hoje como instrumento relevante para operar a cena contemporânea”, depreendendo daí (ibidem, p. 102) “a noção de *mimesis*

performativa como aquele fenômeno que, independentemente de reconhecimento e de encaixe em um esquema referencial do observador, o arrebatava pelo seu perfazimento e o obriga a operá-lo como um jogo aberto”. Ramos esclarece, neste sentido, que, na arte contemporânea, (op.cit, p. 93) “as obras tornam-se jogos muito mais abertos, cujas regras, a cada vez, ou a cada apresentação, são propostas novamente”.

De uma parte, o conceito de *mimesis* performativa do autor reconhece que a (op.cit, p. 96) “performance, com seu caráter substantivo, o de ser alguma coisa que perfaz uma ação concreta e com isso constitui um objeto a ser decodificado, [é] algo próximo do que poderíamos entender, historicamente, como a *mimesis*”; acrescentando, acerca da efetividade mimética, que (op.cit, p. 97) “uma ação – performance, cena dramática ou coreografia – se perfaz quando se completa diante do observador a quem alguém se propôs a apresentá-la”. Neste ponto, o autor menciona o pensamento de Paul Woodruff, que, segundo informa, compreende que (op.cit, p. 252) “a *mimesis* (...) se trata de um fenômeno necessariamente compartilhado e que só se realiza com a prova do efeito, concretizado ou frustrado, sobre seu destinatário”. Ramos acrescenta que (op.cit, p. 97) “uma ação – performance, cena dramática ou coreografia – se perfaz quando se completa diante do observador a quem alguém se propôs a apresentá-la”; ou, reforçaríamos, a reconhecê-la como fenômeno estético. No limite, defende, (op.cit, p. 91) “já não haverá propriamente uma obra, ou ela se tornará o próprio espectador em sua capacidade de produzir uma resposta a partir do esvaziamento absoluto que o artista venha a promover”. Hipótese que admitimos com ressalva no caso dos dispositivos de escrita, que preveem que algum sentido de real, no jogo entre seus materiais textuais, deva neles aparecer e ser visto.

Ramos sustenta que (op.cit, p. 91) “na desambiguação de narrar uma história definida e pressupondo uma interlocução com o público, o artista busca, mais do que um efeito, alguém, ou um observador que possa estabelecer-lhe um sentido próprio e singular, fazendo valer aquele acontecimento”. E convoca (op.cit, p. 93) “a ideia do espectador como lócus formulador da obra, articulada a partir da combinação de sua percepção racional e de sua potencialidade imaginativa, e consubstanciada em um processo lúdico”. Esta afirmação descreve nosso entendimento sobre o *corpus* desta pesquisa como dispositivos de escrita, realizada no ambiente de criação partilhada, cujo significado dos materiais textuais que a compõem se produz através do entendimento e da fabulação pelo espectador, e sendo atribuído por meio dos já referidos processos de subjetivação.

Interessa à nossa investigação destacar, a seguir, a definição de Arne Melberg para mimese como poética, também citada por Ramos (apud op.cit, p. 258): “*Mimesis* é atavicamente e sempre já uma repetição – significando que a *mimesis* é o lugar de encontro de dois modos de pensar opostos, mas conectados, atuação e produção: similaridade e diferença”. E ainda (apud op.cit, p. 258): “O desenvolvimento da *mimesis* resulta paradoxalmente em sua realização e desaparecimento, significando que a similaridade dá lugar à diferença”. Ramos acrescenta que (op.cit, p. 259) “segundo Melberg, (...) H.G Gadamer também enfatiza *mimesis* como uma relação produtiva de conhecimento e verdade, mas propõe ‘reconhecimento’ (...) como a melhor palavra para caracterizar o tipo de saber propiciado por ela”.

Destas definições acima, compete-nos aferir, em correspondência com os dispositivos ceno-dramatúrgicos de nosso estudo, que a mimese é um procedimento que, ao se referenciar no Real, apresenta uma nova realidade. Por ser também um fenômeno estético, a mimese é o lugar do duplo, ao entendermos que todo duplo é feito da repetição e da diferença do referencial real. Mesmo se considerarmos o caráter de imitação do termo, rechaçado como ação por Platão e compreendido como cópia de um modelo verdadeiro, assunto de que falaremos mais logo; devemos ressaltar que, não coincidindo com a coisa imitada, a imitação, sendo um gesto, torna-se já outra coisa, por sua vez transfigurada. O saber propiciado pela mimese é, portanto, novo, porém, como mencionado anteriormente, ele exige o reconhecimento, ou, nos termos dos nossos dispositivos de escrita, o “olhar outra vez” do espectador, para se realizar.

Stephan Halliwell, também citado por Ramos em seu livro, entende, desta perspectiva da recepção, que (apud 1988, p.375; op.cit, p. 265-266) “se o pensamento e a imaginação humanas são possíveis e inteligíveis, então a *mimesis* tem a única base que requer. A representação, seja dentro ou fora da arte, resta na possibilidade de algum entendimento compartilhado”. A afirmação corrobora a premissa de que a mimese está ligada à invenção, ao reconhecimento e, transposta para a escrita do dramaturgo-encenador, ao entendimento dos materiais textuais sobre os quais ela opera. Extraímos acerca deste entendimento que a mimese, sendo uma operação relacional, pertence também ao campo ético. Observemos, porém, que, em nosso *corpus* investigado, o Real, não se destacando como uma realidade isolada, aparece sobre o artifício dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. O que nos permite neles admitir sua mimese como uma prática concomitantemente ética, poética e estética.

Destacamos, por outro lado, a exegese feita por Gunter Gebauer e Christoph Wulf, em “Mimesis: Culture – Art – Society”, sobre a nova leitura funcionalista atribuída por Derrida para a mimese, assim citada por Ramos (apud 1995, p.294-320; op.cit, p. 261-262):

O movimento mimético busca disseminação de elementos e significados individuais, no curso dos quais novas interconexões, figurações e simulacros emergem. (...) O que existe (...) é o jogo de signos sobre o abismo, um jogo com o vazio, a contingência, e estruturas necessárias. Analogia, metáfora, metonímia. Cadeias de imagens, os princípios composicionais dos quais se ocultam no invisível. Drama, balé, mímica. Vários sítios de movimentos miméticos que (...) colocam-se cada um deles e em seu jogo dissolvem a verdade – em aspectos individuais que, em sua referencialidade mútua, se compõem em complexos temáticos, só para dissolverem-se de novo. Disseminação de imagens, palavras e energias abissais.

Por um lado, podemos adotar esta descrição operativa da mimese derridiana, feita por Gebauer e Wulf, para tratar do funcionamento dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Os quais são considerados pela relação entre seus materiais textuais que, sob diferentes modos de disposição, dissolvem e retecem o *constructo* da realidade aparente. Entendemos ainda que estes materiais autônomos, ou “elementos individuais”, lítero-imagéticos, mas também energéticos, dada a força do Real que apresentam, produzem, no dispositivo de escrita, não a representação simbólica, porém “o jogo de signos sobre o abismo” do enunciado fixo. Os materiais textuais aludem, por meio de práticas relacionais como “analogia, metáfora, metonímia”, ao referente ausente, que “se oculta no invisível” e que aparecerá nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, através dos processos de subjetificação, como descrevemos no capítulo anterior.

De outra parte, entendemos que esta atualização conceitual do fenômeno mimético, em nosso caso, não configura o dispositivo ceno-dramatúrgico como um objeto em si mesmo, que dissemina significados, mas, sim, que promove enunciações no contexto da criação partilhada. Entretanto, assim como Ramos se refere à *mimesis* performativa, nosso *corpus* efetiva uma indeterminação do enunciado artístico diante do observador. O qual, por meio da criação partilhada, atribuirá sentido aonde ele está ausente. Ramos acrescenta, neste ponto, que (op.cit, p. 263) “Derrida observa que Mallarmé, ao utilizar o termo ‘alusão’ ou ‘sugestão’ (...) trata sim de uma operação que deveria ser nomeada de

‘indecidível’”. E ressalta ainda que, historicamente, (op.cit, p. 107-108) “a *mimesis*, com seu caráter secundário, de ser necessariamente repetição (...) ou duplicação espetacular da vida e do vivo, passa a almejar um apresentar-se inaugural, como primariedade, livrando-se da pecha de imitativa e propondo-se performativa”. O que nos permite aplicar a movência performativa do seu conceito ao funcionamento dos dispositivos ceno-dramatúrgicos que investigamos, cuja enunciação não se fixa em um enunciado prévio, sendo produzida pela criação partilhada. A dupla escrita do dramaturgo-encenador, a exemplo do que afirma Ramos em seu estudo, está (op.cit, p. 110) “fadada a ser sempre movimentada pelo vento das circunstâncias receptivas, ou essa condição de indecibilidade na efetivação da *mimesis* que demarca muitas das tentativas artísticas contemporâneas”. Conforme veremos na Parte II deste trabalho, o dramaturgo-encenador, como no caso de Sergio Blanco, não apresenta ou afirma um significado; mas, antes, o põe em causa e faz da dubiedade de seu enunciado poético o princípio mesmo de sua estética.

Ramos informa também que (op.cit, p. 264)

no plano da cena em bruto também ocorre um silêncio da semântica e um eloquente movimento de um corpo insignificante no espaço, que à falta de melhor termo estamos nomeando de sintático, por envolver deslocamento e posicionamento. É com essa matéria densa, tridimensional e ao mesmo tempo opaca, que se desenha uma *mimesis* performativa incognoscível.

Em que pese admitirmos esta descrição do ponto de vista funcional, cujas categorias de deslocamento e posicionamento definem o conceito operativo de dispositivo como o trataremos neste capítulo, entendemos a mimese, em nosso caso, como o movimento dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, porém não se confundindo com eles. Por outro lado, ao considerarmos os dispositivos de escrita, os quais, por esta razão, instalam a distância necessária ao processo de leitura e produção de pensamento, os materiais textuais não são neutros e insignificantes; porém eles deslocam a sua significação. Estes materiais dedicam-se, sem neles se limitar, aos “torneios sintáticos” propostos por Mallarmé e referidos por Ramos.

Quanto à sua categorização filosófica, o Ramos destaca a definição de Woodruff para a mimese, que, segundo informa, diferencia-se, no âmbito do pensamento

aristotélico, (apud op.cit, p. 251) “de termos atuais como imitação, ficção, faz de conta, reprodução, representação, expressão, aparência ou imagem”. Ainda segundo Ramos, para Woodruff, (apud op.cit, p. 252) “a diferença entre a *mimesis* e todos esses outros termos que costumam a esta estarem associados é que ela pressupõe uma afetação eficaz, capaz de engajar nossa atenção e mobilizar nossas emoções”. Definição que, deste modo, impõe à mimese, afora sua atribuição funcional, um caráter estético, o qual, pelas mesmas razões descritas, é um aspecto constitutivo dos dispositivos de escrita que investigamos. Por outro lado, Ramos destaca que (op.cit, p. 251) “em Platão se manifestava um não solucionado impasse entre a compreensão da *mimesis* como representação reflexa do mundo, ou espelhamento, e a ideia do mesmo conceito como criação do mundo distinto do existente”. Cabe-nos destacar nosso entendimento, a partir do prisma dos dispositivos ceno-dramatúrgico, que ambas as abordagens platônicas para mimese tratam de transfigurar a realidade, com a qual a mimese, sendo um fenômeno estético, não coincide.

3.5 *THEATRON* E VISÃO NOS DISPOSITIVOS CENO-DRAMATÚRGICOS

A fim de atualizá-lo, Ramos resgata o debate entre imagem e aparência ensejado pela teoria platônica da mimese. O autor menciona o estudo de Jean-Pierre Vernant a este respeito, que apresenta uma teoria da imagem pré-platônica, na qual a imagem (apud, 1979, p.110-111; op.cit, p. 255) “não se trata apenas da visão de uma semelhança, mas da percepção de uma presença efetiva, ainda que impalpável”. Para Vernant, esta imagem arcaica consiste em (apud, 1979, p.110-111; op.cit, p. 255) “um ser que sob a forma momentânea do mesmo, se revela fundamentalmente outro, porque pertence a outro mundo”. Trata-se de uma projeção do Real ausente. Ou, segundo Ramos, da (op.cit, p. 255) “reaparição de uma identidade existente”, que se apresenta como o seu duplo, sendo, portanto, semelhança e diferença desta referência real. Ramos acrescenta que (op.cit, p. 256) “na circunstância dessa *mimesis* arcaica, importa mais a relação entre o observador da imagem e a própria, ou seja, o efeito provocado, do que a relação da imagem com aquilo que provocava”. Descrição que reconhecemos em sua *mimesis* performativa e, em nosso caso, nas relações dos dispositivos de escrita com a Comunidade Teatral. Esta última, quando entendida nos termos de Ramos sobre a operatividade da *mimesis*, distingue-se pelos (op.cit, p. 92) “espaços de trânsito e convivência” promovidos pelos

materiais textuais, com a finalidade de que estes (op.cit, p. 92) “se coloquem aos olhos e corpos dos observadores”.

Ramos ressalta que, para Vernant, é principalmente com (op.cit, p. 255) “o uso que Platão faz da *mimesis* em ‘República’ e ‘Sofista’ que a terminologia aplicada à imagem (...), como uma resultante da *mimesis*, passou a ser associada à aparência e ao parecer (...), o que não se é de fato, e não mais às aparições (...) de coisas e pessoas reais”. Em contrapartida, para Vernant, de acordo com Ramos, a *mimesis* ganha nova leitura por Aristóteles, quando associada ao teatro, (op.cit, p. 257) “apontando para a diferença, ou para uma outra coisa que não a realidade originária, e sim uma realidade alternativa, que produzida artificialmente é só provável e imaginável, ainda que guarde a aparência de algo real e concreto”. O caráter inventivo e de transfiguração que Aristóteles atribui à mimese teatral se opõe ao idealismo platônico que limita a mimese, nas palavras de Ramos, a (op.cit, p. 257) “um espelho que capturasse apenas uma imagem enfraquecida do original”.

A mimese aristotélica, acrescentamos, opõe-se ao espetáculo, depreciado por Platão como aparência, em favor “do espetáculo da verdade” no Livro V da República²⁰. A abordagem de Aristóteles para o teatro combate a premissa platônica de espetáculo, que, de forma análoga à raiz desta versão latina *spectaculum*, associada a *speculum*, ou espelho, pode ser entendida, enquanto tal, como um mecanismo de alienação e deformação do referente real através da imagem. No espetáculo platônico, a imagem é

20 A compreensão de espetáculo por Platão interessa-nos, especialmente, na tradução de Paul Shorey da obra para o inglês, em edição publicada pela Harvard University Press, em que os filósofos são apresentados como (1937, p.517) “those for whom the truth is the spectacle of which they are enamoured”. Em livre tradução nossa, “aqueles para quem a verdade é o espetáculo amado por eles”. Neste caso, a verdade desponha como um espetáculo. Isto é, como uma aparência reconhecível; vista, em nossos termos. Segue, entretanto, a tradução em português da passagem, em que a referida ideia de espetáculo, ou seja, como aparência; é citada em nosso texto: (2014, p.183)

“Glauco - Denominaremos filósofos todos esses homens (...) que estudam as artes inferiores?”

Sócrates — Logicamente que não. Essas pessoas apenas aparentam ser filósofos.

Glauco — Quais são, então, na tua opinião, os verdadeiros filósofos?

Sócrates — Os que amam o espetáculo da verdade. (...) É neste sentido que eu diferencio, de um lado, os que amam os espetáculos, as artes e são homens práticos; e, de outro, aqueles a quem nos referimos no nosso discurso, os únicos a quem com razão podemos denominar filósofo”.

confiscada para um campo de representação que não se obriga a corresponder ao objeto de que é a aparência. Um campo de representação falsa, portanto. Por esta razão, Aristóteles, citado por Ramos em artigo²¹; investe contra o falseamento do espetáculo ou do espetacular platônico, como aqui o consideramos, ao reconhecer, da perspectiva retórica, que (apud 1998, p. 176-177; 2013, p.152) “na verdade, há discursos escritos que obtém muito mais efeito pelo enunciado do que pelas ideias”. O filósofo estagirita localiza, na decadência da Tragédia, que ele faz corresponder (apud 1998, p. 176-177; idem, p.152) “à degradação das instituições políticas” helênicas, que (apud 1998, p. 176-177; ibidem, p.152) “os atores têm agora mais importância nas competições poéticas do que os autores”. Para Aristóteles, sempre citado por Ramos; (apud 1998, p. 176-177; op.cit, p.152) “a representação teatral é algo inato e mais desprovido de técnica artística”. Sendo algo, também diríamos, cultural, comunitário e espontâneo. Aristóteles ainda sentencia, em sua crítica ao falseamento do espetacular platônico, neste caso, associado às técnicas histriônicas, que (apud 1998, p. 176-177; op.cit, p.152) “a expressão enunciativa é um elemento artístico. Por isso os atores, que são os melhores neste aspecto ganham e tornam a ganhar prêmios, tal como os oradores no caso da pronúnciação”.

O conceito platônico do espetacular, criticado por Aristóteles, é retomado em sistemas culturais diversionistas, a começar pelo romano, em que o *spectaculum*, em detrimento do *theatron*, torna-se hegemônico. Dado o caráter da imagem que o integra como um mecanismo que se emancipa do Real tanto quanto possível, o espetáculo, em Roma, liga-se diretamente à ideia de diversão, cuja correspondência em latim é *divertere*, ou seja, “voltar-se em outra direção”, divergente do Real. No espetáculo, sob esta premissa platônica, a imagem se auto enuncia, desviada do conteúdo real que representa e se efetivando como uma realidade autônoma. O *Theatron* grego, como é tratado por Aristóteles, por sua vez, não se limita ao caráter espetacular do efeito, sendo, por definição, “o lugar de onde se vê”. Ver, como aqui consideramos, mais que o mecanicismo perceptivo de olhar, é reconhecer e atribuir sentido a partir do que se olha. Podemos extrair disto que a mimese aristotélica, aplicada ao teatro, vincula-se a um Real ausente, transfigurando-o; enquanto a mimese platônica, aqui entendida como espetáculo, desvia-se do Real representado, alienado como espetáculo. Em outras palavras, a mimese

21 “O conceito de performativo, a performance, e o desempenho espetacular”, in *Revista de Artes do Espetáculo*, número 4, 2013.

para Aristóteles seria um gesto de aparição do Real, sob uma nova forma; enquanto a mimese espetacular platônica baseia-se em uma forma aparente do Real, representando um desvio ou mesmo a total alienação desta referência.

Castellucci retoma a ideia de *theatron*, em detrimento do espetacular, ao falar que suas criações são, antes, dispositivos de visão. Como nos informa Ferreira, para o encenador italiano, o teatro deve privilegiar (2016, p.52) “Vedere Contro Credere”, título, aliás, do laboratório que conduziu na Bienal de Veneza à volta do tema Olhar, naquela curadoria admitido como um “vício”: de linguagem, acrescentaríamos. O programa deste laboratório propunha a pesquisa de uma (idem, p.52) “série de gestos capazes de liberar uma imagem”. No âmbito de nossa pesquisa, “não crer” em uma imagem implica em destituí-la de seu caráter espetacular e religa-la a um referente real, atribuindo-lhe, assim, significação. Operação esta que, no limite, pode investir sobre a ideia *in totum* de realidade, se entendida como aparência, ou espetáculo narrativo, sem vínculo com o Real que afirma representar. Ver, no *theatron*, junto a atribuir sentido onde falta, é também uma atividade crítica, no sentido de separar ou delimitar, que conforma o verbo grego *krêinen*, sobre as imagens apresentadas. Estas, ao serem revistas, apontam para significações tanto presentes quanto ausentes na cena de que fazem parte. Ver, no *theatron*, é conjugar o olhar com o entendimento sobre o que se olhou. O que, como dissemos, pode dirigir-se para fora, ou ao fundo, da imagem olhada, mas que se faz reconhecer através de uma prática de pensamento que lhe atribui sentido.

Ramos se refere a esta visão do ausente, (2015, p. 186) “que remete a situações anteriores à poética dramática, ou posteriores à poética cênica, no que se poderia nomear tentativamente de *mimesis* performativa do ignoto e do incognoscível”. Como veremos, neste capítulo, referendados nas obras de Danan e Heiner Goebbels, O *Theatron* de nosso *corpus* empenha-se em reconhecer e tornar visível a realidade ignorada, atribuindo-lhe sentido, entendimento e narrativa. Trata-se, assim, de uma forma de uma “estética da ausência”, para citarmos a nomenclatura de Goebbels. Conforme descrevemos no capítulo anterior, também o dramaturgo-encenador se ausenta ou se disfarça nesta operação estética, que, como nas considerações de Gilles Deleuze sobre o teatro de Carmelo Bene, (Deleuze apud Murray, 1997, p.239-258; idem, p. 268) “deve ser entendida como movimento de subtração, amputação”, neste caso, da referência autoral. O dramaturgo-encenador mais retira informações da realidade do que acrescenta outras, uma vez que sua dramaturgia, por ser testemunhal, é partilhada e feita mais de perguntas

do que de certezas. Seu projeto não parece ser o de fazer tábula rasa do teatro ou produzir o “teatro esgotado” de que fala Deleuze, a propósito de Samuel Beckett, neste mesmo livro citado por Ramos. Se cabe a imagem, o dramaturgo-encenador propõe expor, epicamente, a “nervura do real” do seu dispositivo de escrita, despida de artificialidade.

Podemos, neste ponto, referirmo-nos a uma “*mimesis* desejanter”, proposta pelo filósofo René Girard, citado por Ramos, a qual, em que pese a origem pulsional e, no limite, psicanalítica do conceito, ilustra esta ideia do *theatron* como ver além do que se olha, para ser entendido como o espaço que (apud 1988, p.91; ibidem, p. 253) “precede a aparição de seus objetos e sobrevive (...) à desaparecimento de todo objeto”. Girard acrescenta, em uma descrição aplicável à experiência do *theatron*, ao substituímos o termo objeto por material textual e a ideia de sujeito desejanter pelos processos de subjetivação do espectador; que, (apud 1988, p.91; ibidem, p. 253) “o objeto sempre vem para o primeiro plano, e a *mimesis* é escondida atrás dele, mesmo aos olhos dos sujeitos desejanter. A convergência dos desejos define o objeto”. No âmbito do *theatron*, o sentido operativo da mimese não se limita ao material textual, ou objeto, em outros termos, apresentado. Ela é antes, conforme descrito, uma força referenciada em elementos da realidade que precede e sucede a aparição destes materiais, acionando a fabulação, ou enunciação, destes últimos. Esta prática mimética se constrói através da produção de enunciação pela Comunidade Teatral, que conjuga, no mesmo movimento da criação partilhada, a leitura e a escrita dos dispositivos ceno-dramatúrgicos.

Ramos, diferindo do conceito platônico de simulacro e aparência, que também refutamos, sustenta, em seu estudo, que o espetacular é (op.cit, p. 91) “aquilo que se dá a ver e afeta”. Definição que se aproxima ao *theatron* como o entendemos, com a ressalva de que, aqui, o afeto se conjuga ao pensamento. Em termos operativos, aplicáveis ao *theatron* ceno-dramatúrgico, Ramos descreve que a *mimesis* performativa (op.cit, p. 108) “prescindiria de se fazer crível (Platão), [mas] continua precisando ser autenticada como realidade objetiva”. Este processo estético de autenticação, desinvestido do artifício da simulação da realidade, é produzido, segundo informa, através do (op.cit, p. 108) “resgate do real”; ou, acrescentaríamos, o aparecimento do Real, no jogo entre os materiais textuais dos dispositivos de escrita, de que tratamos no capítulo anterior. O autor detalha ainda que (op.cit, p. 104-105) “no campo do espetáculo os dados periciais não são decisivos. Ali (...) é a imaginação e as potencialidades que ela atualiza que municiam a verossimilhança”. Desta afirmação, podemos aduzir que o *theatron* dos dispositivos ceno-

dramatúrgicos opera a partir de materiais textuais de significação movediça e incompleta, promovendo fissuras ou aporias na relação entre eles, as quais serão preenchidas pelo imaginário do espectador, mas não somente. Ao promover sentido a um campo relacional de materiais textuais à partida difusos, o processo de subjetivação da Comunidade Teatral implicará em fabulação e narratividade destes materiais, não se limitando à produção de imagens avulsas. Por outro lado, o caráter ambíguo ou indecidível dos materiais textuais não exclui que estes últimos sejam reconhecidos como autênticos, princípio que instala o funcionamento relacional dos dispositivos de escrita que investigamos.

Ainda nesta abordagem funcionalista, Ramos descreve que (op.cit, p. 98) “a análise do desempenho espetacular poderá ser tomada como um comentário distanciado sobre o que se perfez espetacularmente, levando em conta (...) o que (...) se apresentou a despeito das intenções previamente existentes ou finalidades buscadas”. Podemos, por um lado, relacionar esta afirmação com a definição de Joseph Danan para o gesto teatral, descrita no Capítulo I desta parte do nosso estudo, e aplicável à poética dos dramaturgos-encenadores. O *theatron*, conforme o expusemos, não é o espaço teleológico do enunciado fixo, mas da produção compartilhada de enunciação. Os enunciados apresentados pelos materiais textuais atuam, conforme descreve Danan, como um gesto deflagrador, instalado pelo dramaturgo-encenador, que reverbera, ou transborda, para a Comunidade Teatral. A qual, por sua vez, atualizará este gesto através do processo de subjetivação. Devemos, por outro lado, reforçar, em pese a distância entre a intenção e o gesto teatrais, que a mimese dos dispositivos dramatúrgicos se referencia sempre na realidade, a fim de transfigurá-la.

Ramos também sublinha, a propósito das poéticas cênicas contemporâneas, que nelas (op.cit, p. 100) “o que ressalta é exatamente o caráter performativo das ações dos criadores (...) no sentido de evidenciarem (...) o próprio fato do seu desempenho diante do público, como se fosse impossível apagar essa evidência”. Em consonância com este diagnóstico, o *theatron*, sendo antes aqui um gesto, do que um artifício formal, representativo, pode ser entendido em si mesmo como um facto performativo, com a ressalva de que ele demanda significação, dado o caráter épico com que apresenta sua dramaturgia. Por outro lado, conforme argumentaremos, a performance não se confunde com a vida e se define pela distância necessária para o seu reconhecimento como um facto ou duplo estéticos. O *theatron*, contudo, não se limita a dar (op.cit, p. 101) “ênfase ao que se está fazendo imediatamente, no aqui agora diante do público”, como Ramos observa

como (op.cit, p.101) “um tema central na teatralidade” de artistas alinhados com esta aspiração performativa. O *theatron*, por sua vez, não é o espaço do imediato; mas, sim, o espaço da mediação do ver e da produção de significado sobre o imediato. Por esta razão, podemos aferir que os dispositivos ceno-dramatúrgicos se formam através de uma ação mimética imediata, mas também pela mediação diegética da fabulação e da produção de narrativa pela Comunidade Teatral.

3.6 MITO E AUTORIA NOS DISPOSITIVOS CENO-DRAMATÚRGICOS

Em seu estudo sobre a *mimesis* performativa, em correspondência com nossa compreensão do *theatron* como o espaço para uma dramaturgia de ações que se fazem ver, Ramos destaca (op.cit, p.27) “a tensão entre ver o espetáculo como um desdobramento cênico, mas dispensável, do *mythos* e pensá-lo como articulação objetiva e direta da *opsis*”; conceito com que, na “Poética”, Aristóteles aventa a visualidade do espetáculo trágico. O pesquisador brasileiro considera que o que designa como a (op.cit, p.24) “dramaturgia da cena já pressupõe (...) a cena como a matéria substantiva a constituir o ato concreto da encenação, que a materializaria ou produziria de fato, e entendendo (...) a dramaturgia como matéria secundária que se submete para concretizá-la”. Contudo, o autor admite, a despeito do caráter de (op.cit, p.32) “puro *opsis* como elemento central” das poéticas cênicas que investiga; que nelas (op.cit, p.32) “um *mythos* residual sempre permaneça operando inexoravelmente (aquele que o espectador formula na ausência de referências)”. Assim como reconhece, em certos escritores de palco, como Robert Lepage, (op.cit, p.30-31) “composições dramáticas não necessariamente mediadas pela literatura, mas articuladas já como cenas, *poiesis* simultânea de *mythos* e *opsis*”.

A conjugação entre *mythos* e *opsis* são fatores elementares, na compreensão de Aristóteles, para a constituição do subgênero trágico, portanto, no limite, da origem mesma do teatro grego. Ao filiar os dispositivos ceno-dramatúrgicos às origens do *theatron*, para as rerepresentar sob novos dispositivos, entendemos que, neles, a exemplo do que sustenta Carles Batlle, o mito sofre um deslocamento de função, localizando-se, entretanto, à margem, ou à sombra, da escrita ceno-dramatúrgica. Reconhecemos, em nosso estudo de casos, o caráter residual do mito. Ramos exemplifica esta ideia, ao tratar

da poética de Romeo Castellucci, quando afirma, acerca da sua “Tragédia Endogonidia”, que (op.cit, p.183) “o encenador e seus colaboradores trabalham a partir do esqueleto da Tragédia Ática, como se o tivesse desenterrado, já despido das carnes e tecidos que o recheavam”. Ramos acrescenta que Castellucci opera sobre a tragédia grega como a realizar uma (op.cit, p.183) “exumação que a reencontra transfigurada, potencialmente apta a uma reciclagem contemporânea”.

Devemos, em nosso caso, ressaltar, que o dramaturgo-encenador atualiza a tradição teatral, ao entender sua poética não pelo caráter imagético, porém pela sua dimensão de visão. Conforme o expressamos, a visão demanda crítica. Isto é, separações epistemológicas, assim como entendimento, atribuição de significado e, finalmente, leitura. Os dispositivos ceno-dramatúrgicos diferem da referida abordagem para a *mimesis* performativa, ao não se resumirem à operação de (op.cit, p.264) “subtração do *mythos* em benefício do *opsis*”, a que se refere Ramos no escopo de seu trabalho. Como visto no capítulo anterior, o dramaturgo-encenador apresenta o mito, para refabricá-lo no dispositivo. Cabe, neste sentido, verificar que, sendo *theatron*, portanto o “lugar de onde se vê”, o dispositivo de nosso estudo é também *opsis*, mas não espetáculo. Uma vez que o que ele torna visível é a imagem referenciada, e não aquela destacada de um sentido referente. Os materiais textuais significam por si mesmos, carregam sua referência material. A qual, entretanto, será deslocada, em favor de um novo processo de enunciação, no âmbito da criação partilhada²².

Nestes dispositivos de escrita, segundo já expusemos, o mito não se apresenta como um enunciado prévio, sendo produzido pela relação partilhada com a Comunidade Teatral. O mito é aqui escrito no tempo mesmo da sua experiência de leitura, de forma contemporânea, no sentido agambeano do termo, de coabitação de temporalidades e experiências singulares, a promoverem a subjetivação dos enunciados constitutivos da realidade hegemônica. Diferentemente de seu caráter unitário no *theatron* grego, agora

22 A criação partilhada, como definida por Romeo Castellucci, entende a representação cênica como um acontecimento transbordante, no dizer de Sarrazac para o termo; que se atualiza com a Comunidade Teatral, sendo conformada através do reconhecimento do que nela falta. O assunto da criação partilhada, em Castellucci, tem sido investigado pela professora e pesquisadora da Universidade de Sorbonne Nouvelle Alexandra Moreira da Silva. Atestam-no, dentre outros exemplos, seu seminário “Fazer mundo com o espanto dos mundos: Romeo Castellucci e a criação partilhada”; apresentado no Teatro Nacional São João, no Porto, em 2017

mimetizado sob modos subjetivos de partilha comunitária, o mito se renova como elemento indispensável à produção de sentido dos dispositivos de escritas ceno-dramatúrgicas. Cabe, ademais, destacarmos, conforme descrito no capítulo anterior, o papel singular do dramaturgo-encenador de responder a esta herança mítica residual, a partir de sua própria experiência ou testemunho. Isto é, aquilo que lhe é inalienável; a reprocessar o mito histórico, a fim de atualizá-lo sob uma nova perspectiva. Este processo, que podemos reconhecer como uma atualização mítica, no sentido de tornar real o mito ausente, tem sido um expediente recorrente no panorama contemporâneo de dramaturgos-encenadores de que falaremos no próximo capítulo e na Parte II de nossa tese.

Ressaltemos, de antemão, que a origem do expediente que designamos como atualização mítica germina na origem mesma da literatura moderna. Em sua introdução do “Ulysses”, de James Joyce, o crítico literário e professor irlandês Declan Kiberd evoca um texto do crítico alemão Friedrich Schlegel, escrito na aurora do século XIX, argumentando que (2021, p.24-25)

à beira da modernidade, em 1800, Schlegel revelou-se um profeta, no sentido daquele que via com tal profundidade as condições artísticas de seu próprio tempo que a forma dos textos futuros tornava-se discernível. Ele previu a emergência de uma nova, que seria menos um ato radical de criação do que uma “colaboração” entre o antigo e o novo. Os mitos antigos incorporavam a reação imediata das pessoas a sua experiência física e não eram vistos como fictícios por seus adeptos; a nova mitologia, porém, seria abstrata e consciente de seu próprio status fictício.

Kiberd convoca este texto de Schlegel para discorrer sobre aspectos fundadores da literatura moderna do “Ulysses” de Joyce, especialmente quanto a este romance tornar testemunhais e cotidianas mitologias pertencentes às grandes narrativas do passado, neste caso, da Grécia Antiga. Kiberd conclui que o crítico alemão novecentista (idem, p.25): “previu a estratégia abrangente do modernismo: a liberação da sensibilidade moderna pelo mito antigo e a ressurreição do mito antigo pela sensibilidade moderna”. Em nosso estudo, a História, seja cultural, simbólica e sobretudo íntima, apresenta-se como um decisivo material textual no jogo de sua recriação, proposto pelo dramaturgo-encenador. Para já, no âmbito do presente capítulo, interessa-nos considerar de que maneira este processo de atualização mítica implica em uma transfiguração da realidade nos dispositivos ceno-dramatúrgicos.

3.7 TRANSFIGURAÇÃO DA REALIDADE NOS DISPOSITIVOS CENO-DRAMATÚRGICOS

Conforme explanado no capítulo anterior, nosso estudo assume, como Georges Gusdorf, que (2005, p.203) “la réalité, origine et foyer du sens, se dérobe aux prises des signes et symboles qui prétendent la représenter”. Ainda em consonância com este filósofo, acrescentamos, acerca da relação entre os dispositivos ceno-dramatúrgicos e a realidade entendida como figuração, que (idem, p.51) “l’écriture est autre chose qu’une figuration de la réalité; elle s’impose comme un système rationnel représentatif non pas des choses mêmes, mais de la conscience et de la pensée”. A realidade, como dissemos aqui, é um *constructo* representativo do Real, que não se cumpre unicamente através da percepção, mas ao produzir pensamento. Por outro lado, a realidade é transfigurável através da escrita, também ela representação. Conforme temos destacado neste capítulo, o domínio dos dispositivos ceno-dramatúrgicos é o estético, a promover distância, relação e duplicação da vida fenomenológica; porém, sem se confundir com ela.

Gusdorf corrobora o princípio estético quando reconhece que (ibidem, p.49) “l’espace vital humain s’élargit; l’univers immédiat de la présence, de la présentation des choses, cède la place à l’univers médiatisé, discursif de la représentation”. A exemplo da afirmação de Castellucci, também neste sentido, excluimos da experiência teatral, a qual sustentamos como um dispositivo de escrita, o conceito de presença, delimitando-a ao campo fenomenológico imediato. Gusdorf afirma que o (op.cit, p.487) “qui appartient à la réalité, n’a pas été élevée à la dignité de la poésie”. Compreensão a que Edgar Quinet, citado por Gusdorf, acrescentará que (apud 1972, p.46-47; op.cit, p.465) “les seuls livres dangereux pour moi sont ceux où l’on me donne pour réel ce qui ne l’est pas ...!”. Entendida desta maneira, a representação é uma operação poética destinada a se destacar da realidade. Os dispositivos ceno-dramatúrgicos são, por definição, um campo de mediação representativa. A representação ocupa o lugar de realidade que neles está ausente, expressada quer no âmbito mítico, simbólico ou de significação.

Kathleen Raine, citada por Gusdorf, afirma a respeito do caráter aparente da realidade, e de como representa-la sobre novos modos, que (apud 1978, p.25-26; op.cit, p.466)

les faits s'évanouissent quand nous les examinons et leur apparente matérialité se dissout em pensées, en sentiments, en intuitions. Quels autres faits y a-t-il que ceux-ci? Et d'ailleurs qu'est-ce qu'un univers sinon une façon de l'appréhender? Temps et lieux, montagnes, mers, maisons et villes, - tout cela n'est autre que l'expérience vécue de chacun; le monde est continuellement tissé de nos pensées: il n'en est pas d'autre.

Para a autora, o mundo é representação da experiência individual, e, portanto, objeto relativo de pensamento, interpretação e invenção, operando, no caso da escrita, através do descolamento do Eu Ontológico do autor em favor da obra. Operação esta que consiste em nossa definição sobre o Eu Autoral, feita no capítulo anterior. Esta descrição de Raine, acerca de subjetivação da realidade, implicando em sua transfiguração, à partida, parece traduzir a agenda literária do Romantismo. Ainda que, em termos filosóficos ou mesmo linguísticos, possa ser entendida em um domínio mais amplo. Em nosso caso, entendemos que o dramaturgo-encenador também escreve a partir de um processo de transfiguração dos materiais constitutivos da realidade; em que pese, conforme investigado no capítulo anterior, o caráter íntimo da sua escrita não ser unicamente expressivo, cumprindo ainda uma função relacional, no âmbito da criação partilhada. Neste descolamento, o autor vê também (op.cit, p.471) “sa vie transfigurée, le rêve de sa vie, poésie et vérité d’une existence”, a exemplo do que assinala Gusdorf. A ideia de autoria implica aqui no ato de impor e contrastar o poético, como realidade subjetiva, à realidade objetiva. Desta perspectiva autoral, Gusdorf defende que (op.cit, p.465) “le passé vivant est une matière plastique. L’erreur serait de croire qu’il existe en soi et pour soi, dans la mémoire du remémorant, qui puiserait librement dans ses archives (...) ce qu’il montre, de ce qu’il cache et de ce qu’il travestit.” O autor é assim entendido, ele próprio, como material textual, mostrando-se, escondendo-se e se disfarçando em sua escrita.

Retomamos esta definição de Gusdorf para afirmar que, nos dispositivos cenodramatúrgicos, o passado não é a única referência autoral manipulável, mas também o presente e o futuro. O caráter testemunhal do dramaturgo-encenador não se limita aos fatos vividos, mas à relação de sua experiência com outras temporalidades e realidades possíveis. Gusdorf opõe o Eu Ontológico ao (op.cit, p.197) “Je transcendental de Kant [qui] demeurerait un sujet grammatical inaccessible, dépourvu de toute présence, de toute

épaisseur, simple noeud d'interconnexion pour l'organisation de l'univers du discours". Gusdorf entende que (op.cit, p.197) "le moi ontologique (...) non [est] plus un point d'observation, confiné dans son abstraction, mais une réalité substantielle, dotée d'un droit d'initiative par rapport à la réalité". Definição que estendemos ao caráter testemunhal do dramaturgo-encenador, cuja experiência se inclui em seus dispositivos de escrita. Para Gusdorf, quanto à sua operação poética, o autor (op.cit, p.197) "ne s'agit plus de reconstituer la structure hypothétique de la représentation, mais d'accéder aux fondements de la réalité, en la plénitude de son être".

Devemos ressaltar, neste ponto, que o dramaturgo-encenador, contrariamente à exclusão de uma das partes, "reconstitui a estrutura hipotética da representação" ao mesmo tempo em que "acessa os fundamentos da realidade" em seus dispositivos. Diferentemente da abordagem de Gusdorf, porém, não reconhecemos que o caráter testemunhal de sua escrita faça do dramaturgo-encenador o (op.cit, p.197) "mystère d'une présence qui, loin de subir la loi du monde, impose au monde sa loi". A soberania autoral só nos parece possível no campo representativo. E mesmo este tipo de controle é relativo no ambiente de criação partilhada dos dispositivos ceno-dramatúrgicos.

Na mesma medida em que argumentou, no capítulo anterior, contra a negação do sujeito autoral, nosso estudo refuta o Eu Ontológico romântico, quando promovido à coisa mesma de sua escrita. Ao invés disso, optamos pelo conceito do Eu Autoral, cuja expressividade íntima não submete a linguagem, mas a opera, através de sua desconstrução. Entretanto, como também dissemos, reconhecemos correspondências entre o dramaturgo-encenador e a poética do Romantismo, no que se refere à transfiguração da realidade a partir do referente autoral. Paul de Man, em seu estudo "Autobiografia como Des-figuração²³" ao tratar dos "Essays upon Epitaphs" do poeta romântico inglês William Wordsworth, afirma, em suas considerações sobre a linguagem, que (2012, p.14) "o mundo exterior sempre foi na verdade um livro, uma sucessão de tropos sem voz". Princípio este que aproximamos do conceito adotado em nosso estudo da realidade como representação, construída através de modos de disposição de

23 Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.ZFbVznbMIdV>. O referido texto foi originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar.

materialidades reais, as quais demandam leitura. Para de Man, o mundo, ou a realidade, é linguagem. Desta maneira, (idem, p.14) “a linguagem é figura (ou metáfora, ou prosopopeia), ela é não a coisa em si, mas a representação, a pintura da coisa e, como tal, é silenciosa, muda como as pinturas são mudas. A linguagem, como tropo, é sempre despojadora”.

A definição acima nos interessa, no que tange à relação entre autoria e transfiguração da realidade, ao informar, de antemão, que não há linguagem encarnada de seu autor, como sua expressão direta. Admitimos a linguagem como uma terceira via, despojada do Eu Ontológico que a fundou, no qual se inclui o caso do dramaturgo-encenador. A linguagem é muda por que, como exploramos no capítulo anterior, o ser real do autor, sem linguagem, é inexprimível. Por outro lado, sendo um meio, a linguagem está sempre em reconfiguração. A linguagem não fala por si mesma, precisando do que de Man designa como “momento especular” para ocorrer. O conceito de especular, observemos, traduz a ideia de que a escrita e a narrativa são espelho e objeto de transferência do autor real. O Real se transfigura em linguagem e forma. Ao tratar desta relação entre autor e objeto narrativo, de Man esclarece (op.cit, p.5) “que o momento especular (...) é a manifestação, no nível do referente, de uma estrutura linguística”. E acrescenta, por outro lado, que (op.cit, p.5) “o momento especular inerente a todo ato de entendimento revela a estrutura tropológica que subjaz a toda cognição, incluindo o conhecimento de si”. A escrita, como procedimento especular, e, portanto, reflexivo e deformativo, não define o autor e o objeto narrado, apresentados, na verdade, como texto. E, por esta razão, como temas em aberto.

Para de Man, se o mundo é visto como uma figura de linguagem, e a linguagem em si mesma é muda, ela se torna escrita quando investida pelo autor de voz e de face, através da função poética da prosopopeia, sendo significada por meio do efeito especular. A prosopopeia é a figura de linguagem que promove a animação da realidade a partir do referencial humano. Etimologicamente, a prosopopeia consiste em uma épica prosódica. No âmbito do nosso estudo, inferimos a prosopopeia como uma épica do que designamos como Voz Autoral. Ou seja, uma narrativa exterior ao autor, na qual, entretanto, sua Voz Autoral se instala. De Man compreende que (op.cit, p.9) “a prosopopeia é o tropo da autobiografia”. Porém, acrescentaríamos, de toda escrita autorreferente; (op.cit, p.9) “com a qual o nome de alguém é tornado inteligível e memorável como uma face”. De Man infere, neste sentido: (op.cit, p.9) “Nosso tópico

lida com pôr e depor faces, com figurar [*face*] e desfigurar [*deface*], figura, figuração e desfiguração” da realidade pelo autor. Em outras palavras, através da prosopopeia, o Eu Ontológico do autor dá voz ao Eu da linguagem, o Eu Autoral, em seu processo de escrita. Na autobiografia para de Man, como nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, a referência autoral é manipulada para esculpir, figurar e desfigurar os tropos, ou materiais de linguagem de nosso estudo. Reforcemos, em nosso caso, que não é apenas o dramaturgo-encenador quem se desfigura em seus dispositivos de escrita. Porém também, os materiais textuais, na dinâmica partilhada dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Os materiais textuais, como dissemos, são investidos do que designamos no capítulo anterior como Voz Autoral.

A abordagem de de Man para a prosopopeia, como o recurso poético que permite que o que não fala possa falar, complementa, por comparação, a ideia de *theatron*, a ser apresentada neste capítulo, acerca do dispositivo que torna visível o que estava oculto. Para o autor, a (op.cit, p.9) “prosopopeia [é] a ficção de uma apóstrofe a uma entidade ausente, falecida ou sem voz, a qual confere a possibilidade de que esta entidade possa replicar e lhe confere o poder da palavra”. Nesta abordagem, a prosopopeia promove uma transferência, ou esvaziamento, do Eu empírico do autor para o Eu da linguagem, à semelhança do tema do desaparecimento, ou melhor dito, do disfarce autoral, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, de que tratamos no capítulo anterior, e que retomaremos em nossos estudos de caso. De Man ilustra este procedimento, de transferência do autor à forma escrita, por meio de uma imagem eloquente (op.cit, p.9): “a ameaça latente que habita a prosopopeia, notadamente ao fazer os mortos falarem, a simétrica estrutura do tropo implica que, na mesma medida, os vivos fiquem mudos, congelados em sua própria morte”. Ao aproximarmos esta definição dos nossos termos, os materiais textuais, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, enunciam por si mesmos, ao passo que carregam inserida a Voz Autoral do autor ausente. De Man acrescenta que (op.cit, p.11) “a recomendada ‘exclusão’ da voz ficcional e sua substituição pela voz real dos vivos de fato reintroduz a prosopopeia na ficção da apóstrofe”. Dada a ideia evocativa da apóstrofe, a fala do autor, mesmo quando autorreferente e em primeira pessoa, será ficcional por chamar a atenção do Outro para si e, no limite, convocar o mito ausente. Assunto este de que tratamos em tópico correspondente neste capítulo.

Em nosso *corpus*, a exemplo deste procedimento, o dramaturgo-encenador deixa de falar para que o mito recalcado na escrita fale por ele. Este mito, ao mesmo tempo que

é atravessado pelo Eu Ontológico do dramaturgo-encenador, despoja-o e o desfigura para restaurá-lo na ficção. O mito, entendido como um material textual em relação com o dramaturgo-encenador, (op.cit, p.7) “prefigura sua própria morte e subsequente restauração” nos dispositivos ceno-dramatúrgicos; com a ressalva de que, nesta tese, a ideia de restauração de de Man é substituída pela de atualização mítica. Por outro lado, o dramaturgo-encenador reprocessa o mito e é reprocessado por ele, instalando sua voz épica nos dispositivos de escrita, não como sua expressão íntima, mas a de seu duplo, através de (op.cit, p.8) “um discurso de auto-restauração”, a que de Man se refere à autobiografia; e extensivo, em nosso caso, como atualização, tanto do mito como do autor. A escrita ceno-dramatúrgica, em um mesmo movimento, (op.cit, p.14) “vela uma desfiguração do autor da qual é ela mesma a causa”; a exemplo do que afirma de Man sobre a autobiografia.

O conjunto de materiais textuais, cuja relação entre si instala (op.cit, p.8) “as vivas e comoventes analogias da vida” no dispositivo ceno-dramatúrgico, (op.cit, p.8) “move-se, sem compromisso, da morte *ou* vida à vida *e* morte” autorais; à semelhança da mimese da narrativa romântica, tratada por Wordsworth em seu ensaio, e comentada por de Man. Os dispositivos de escrita se tornam, assim, espaços de coabitação entre mitos, narrativas e significados prescritos ou ausentes, reapresentados através da criação partilhada. De Man detalha ainda que, quanto ao seu sentido operativo, (op.cit, p.18) “o texto constrói uma sequência de mediações entre termos”, os quais podemos substituir pelos materiais ceno-dramatúrgicos, (op.cit, p.8) “incompatíveis”, em que podem coexistir o domínio concreto, como o cognitivo e o empírico autorais; e o puramente ficcional, isto é, a linguagem. De Man exemplifica, a propósito desta heterogeneidade material, também referendada no funcionamento de nossos dispositivos de escrita, que (op.cit, p.13) “carne vermelha e roupas têm ao menos uma propriedade em comum, em oposição aos pensamentos que ambas representam, a saber, sua visibilidade, sua acessibilidade aos sentidos”. Sob este funcionamento analógico, os materiais textuais, como os termos da linguagem na visão de de Man, estão (op.cit, p.8) “reunidos sob o princípio geral de acordo com o qual ‘origem e tendências são noções inseparavelmente correlativas’”. Assumindo esta operação, os dispositivos de escrita apresentam o mito prescrito ao mesmo tempo que o atualiza; reprocessam mitos de origem para transfigurá-los como uma tendência específica, firmada através dos processos de subjetificação, mediados, no âmbito da Comunidade Teatral, pelo dramaturgo-encenador.

Paul de Man, citando Gérard Genette, refere-se a outro aspecto relevante no seu debate sobre a transfiguração mimética, que consideramos aplicável à relação entre os materiais textuais heterogêneos que perfazem o *corpus* de nosso estudo. A saber, um efeito de “concomitância” na escrita. Nela, conjugam-se, indiscerníveis, facto e ficção, produzindo uma concomitância que será resolvida pela tomada de posição do público sobre o envolvimento do autor com os factos. O nível deste envolvimento está associado à produção metafórica, na medida em que esta última possa se apresentar como efeito casuístico do Real ou pura criação. Para Genette, como a descrever uma operação estética de duplicação da realidade (apud 1972, p.50; op.cit, p.3),

basta alguém se situar (como leitor) fora do texto (ante ele) para ser capaz de dizer que o tempo foi manipulado a fim de produzir a metáfora. Somente uma situação supostamente imposta ao autor desde fora, pela história ou pela tradição, e, portanto, (para ele) não ficcional... impõe ao leitor a hipótese de uma causalidade genética na qual a metonímia funciona como causa e a metáfora como efeito, e não a causalidade teleológica na qual a metáfora é o fim e a metonímia o meio para esse fim, uma estrutura que é sempre possível dentro de uma ficção hipoteticamente pura.

3.8 FICÇÃO E REALIDADE NOS DISPOSITIVOS CENO-DRAMATÚRGICOS

O dramaturgo-encenador, ao nos valermos das funções representativas lacanianas, produz ficção a partir da fricção entre os níveis do Real e do Imaginário. Ou, dito em termos estéticos operativos, entre a apresentação dos materiais textuais²⁴ e o processo de subjetivação, que permite que o Real ausente se revele nos dispositivos de escrita. Parece-nos necessário aclarar, neste ponto, o conceito de ficção, conforme considerado em nosso estudo sobre o dramaturgo-encenador. De uma parte, como descrito por Anne Françoise Benhamou, no capítulo I desta parte do nosso trabalho, a ficção não se deve confundir com a negação ou abstração da realidade, mas com a transfiguração de seus elementos

24 Conceito que detalharemos no tópico “Representação e Apresentação nos Dispositivos Ceno-Dramatúrgicos”, deste capítulo.

constitutivos. O dispositivo ceno-dramatúrgico produz ficção não através de uma operação de ilusão; mas, sim, de alusão entre os seus materiais textuais.

Nele Wynants afirma, a este respeito, que (2020, p.18) “fact and fiction are therefore not opposites”, em “When Fact is Fiction: Documentary Art in the Post Truth Era”; coletânea ensaística que conta com sua organização. Apesar de seu subtítulo, não consideramos este volume circunscrito ao estudo da arte documental. O que, aliás, é também negado por Wynants, que afirma sobre seu *corpus* de investigação (idem, p.28): “this is not documentary art. These artists translate the archival sources, oral testimonies, or historical plans they use into an artistic context”. A ficção conforma outras possibilidades de representação da realidade, buscando atravessá-la, para que o Real se apresente como experiência de leitura. Conforme Wynants destaca a propósito desta relação que permeia boa parte da arte contemporânea, a ficção, não sendo o Real, pode ser uma forma autêntica de alcançá-lo (ibidem, p.11-12):

The reader’s or viewer’s double consciousness is an inherent quality of the aesthetic experience. We can be deeply moved by something we know to be ‘just’ fiction. What’s more, the framework of fiction allows us to immerse ourselves in a piece of fiction without losing our ability to critically assess the world it evokes.

A autora aduz, neste sentido (op.cit, p.12): “the term ‘fiction’ can mean ‘true in the appropriate game of make-believe’ or in fictional world of representation. (...) Fact and fiction coincide in this game of make-believe, meaning that a fictional story can be composed entirely of empirical truths”. Podemos, em nosso caso, entender os dispositivos ceno-dramatúrgicos como formas de ficção, menos por “fazerem crer” no que dizem, mas por também operarem as “verdades empíricas” de seus materiais textuais, que articulam, ou jogam, com a imaginação que lhes infere novos sentidos, no âmbito da criação partilhada. O abstrato, o imaginativo e o figurativo convivem com o Real na ficção, como também assevera Nicholas Till em prefácio do livro “Aesthetics of Absence: Texts on Theatre”, de Heiner Goebbels, que enfocaremos em tópico específico deste capítulo (2012, p.X): “‘The shape or the force of the rhythm, or the joy of the performer...the intensity of the player, or the humor that comes along with it’ is as important to the meaning and experience of a work as any more specifically representational elements”. Desta maneira, a ficção se confunde com a representação, por que, em ambos os casos, a

realidade fenomenológica do facto cede espaço ao seu duplo estético. O qual, a partir da intensidade do Real performado, alude e conjectura sentidos fora de sua realidade imediata.

Por esta razão, Wynants afirma que a ficção, e, mais especificamente, (2020, p.12) “the theatrical universe [is] the world of representation”. Ao descrever a relação entre o espectador e o mediador da escrita, e entre o Real e o ficcional, Wynants afirma (idem): “After all, audience and actors share the same space and time. Theatre, then, seems to be the place where fact and fiction have always already shared the stage, performing their complex interplay”. Para a autora (ibidem, p.13), “theatre does not stage reality, but makes the audience aware of this mediation”. Trata-se de uma descrição compatível ao conceito de Comunidade Teatral, apresentado no Capítulo I da primeira parte de nossa tese, onde os dispositivos ceno-dramatúrgicos se realizam. Este conceito também se faz ver através da abordagem de Jonas Rutgeerts e Nienke Scholts, reportada por Wynants neste mesmo livro, sobre as (op.cit, p.18) “possibilities that pre-enactement and speculation have to offer” em dispositivos ficcionais. Os quais, assim como em nosso estudo, atualizam uma virtualidade, uma possibilidade de encontro entre suas partes constitutivas, em tempo, espaço e circunstâncias indeterminadas.

Em seu estudo, Wynants destaca (op.cit, p.32) “theatre models that relate to reality in very different ways”. Estes modelos teatrais, acrescenta, (op.cit, p.32) “objective ‘to intend for spectators to reconsider the world around them on the basis of the theatrical experiences these works offer’”; bem como, observa, (op.cit, p.32) “they (...) depict reality in different possible ways”. A autora informa sobre os produtores de ficção que compõem o seu estudo, os quais, a exemplo dos dramaturgos-encenadores e do caráter testemunhal de suas criações, conforme sublinhamos; que (op.cit, p.28): “they place their historical sources in a fictional frame work and thereby intentionally obscure the demarcation lines between fiction and reality. (...) What these artists do is inspire different depictions of the reality in which they take up residence”. Desta forma, Wynants infere a propósito de uma subjetivação da verdade, ou, ao menos, da realidade; nos dispositivos ficcionais, nos quais (op.cit, p.15) “there’s not one, but many subjective truths existing side by side”.

Na mesma medida que a ficção teatral, reconhecemos a realidade como um gesto representativo. Conforme considerada em nossa tese, a realidade é entendida, ela mesma, como um *constructo* representativo do Real. Desviado para este campo de mediação

simbólica, o Real se torna incognoscível e alienado da experiência humana direta. Wynants assinala o relativismo da realidade, entendida com uma subjetivação da História, ao afirmar (op.cit, p.15): “In the wake of deconstructivist theory, historiographers, too, realized that writing history is a narrative act undertaken by the historian in the present”. A realidade é, portanto, borrada através da ficção, em sua busca pelo Real; a exemplo do que a autora sugere quando afirma que (op.cit, p.32) “theatre becomes a relevant source of information that can contribute in a meaningful way to how we frame, view, and review reality through ‘acts of imagination’”. Ou quando indaga (op.cit, p.13): “What is the place of the imagination in how we understand and create the reality around us? What is notion of truth that underlies this work?”.

Por outro lado, como expusemos, Anne-Françoise Benhamou se refere à “necessidade de ficção”, que caracteriza o que chama de dramaturgia de palco. Para a pesquisadora e dramaturga francesa, o teatro é um modo ficcional de contemplação da realidade, a exemplo da religião, sem, todavia, investir-se do caráter positivo e dogmático desta última. A dramaturgia de palco, neste sentido, almeja o que a experiência fenomenológica humana não captura isoladamente. Desta abordagem, podemos inferir que, confinados à sua experiência singular, os indivíduos a procurem significar, a partir de uma exterioridade que ultrapassa essa experiência. Esta necessidade de pertencimento da própria experiência a um princípio exterior que a signifique pode se aplicar seja ao funcionamento da vida material, ou natural; como também se estender a uma dimensão metafísica. Expressa quer em termos religiosos ou, no caso que nos interessa investigar, simbólicos e estéticos. O que deduzimos destas possibilidades, relacionando-as a nosso *corpus* de estudo, é que a ficção, conforme aqui entendida, liga-se à falta de sentido estabelecida entre a experiência singular e o *constructo* representativo da realidade. A ficção manifesta, portanto, uma insuficiência de Real e, no limite, de verdade, que perfaz esta relação. Janaina Leite recorda, a este respeito, que o (2021, p.378) “ficcional deriva de ‘factitius’, e é também matriz para ‘feitiço’ e ‘fetiche!’”. Isto é, o ficcional implica no gesto de transferir, ou alienar, o Real virtual da realidade factual, para um campo que é um duplo complementar desta última; onde o Real se atualiza. Leite sublinha, entretanto, que (idem, p.378) “esse espaço (...) ficcional” é (ibidem, p.378) “teatral, fantasioso, mas tão real”.

Para Wynants, a ficção se propõe (2020, p.30) “to find forms of that question the current system”. Este enfrentamento à realidade hegemônica pelo artista, ou o

dramaturgo-encenador em nosso caso específico, é descrito por Wynants nos seguintes termos operativos (idem, p.30): “On the one hand an artist takes place in a specific environment (...) and imitates the conventions, the roles, and the discourse specific to that environment”. Por outro lado, acrescenta, (ibidem, p.30) “this practice is introduced into the domain of art, where-free of its own conventions-it can be manipulated and questioned”. A exemplo deste *modus operandis*, o dramaturgo-encenador, sendo um produtor de ficção, apresenta e emula a estrutura da realidade, a partir de seus materiais textuais, para transfigurá-la em escrita. Para a autora, ainda quanto à sua operatividade, a ficção se distingue por inserir (op.cit, p.30) “a social reality in a theatrical framework”, princípio que referendamos em nosso estudo, desde que substituindo a ideia de estrutura pelo dispositivo ceno-dramatúrgico. Ao mesmo tempo, a exemplo do que afirma Wynants para os ficcionistas em geral; os dramaturgos-encenadores (op.cit, p.30) “take the liberty to fictionalize this social, historical and political reality”. Neste processo de confronto da realidade, (op.cit, p.30) “the artist mock social frameworks and play games with the expectation of the spectator”, como observa a autora. Afirmação que também admitimos, ressaltando que, para nós, a ficção não age diretamente sobre a realidade; mas, sim, narrativamente e como representação.

Pascoal Gielen, neste volume ensaístico sobre facto e ficção, organizado por Wynants; entende que ficção é antes feita de uma perspectiva autoral, pautada pela relação entre o mundo exterior e a experiência singular. Gielen destaca, quanto à realização ficcional, que (op.cit, p.204) “most crucially, today's artists must do this in concert with their sense of finitude”; acrescentando que (op.cit, p.204) “aesthetic knowing sharpens our sense of finitude and permanency”. O autor argumenta que o que designa como (op.cit, p.204) “this aesthetic capacity [is] this internal understanding of the world” do artista e que (op.cit, p.204) “only through aesthesis can we connect with our environment”. E descreve ainda que (op.cit, p.201) “artists convince by presenting a singular experience that appeals to aesthesis - sensual perception”. Conforme explicado em nosso trabalho, observemos que o estético implica também na dimensão do entendimento, que é reconhecida, em outros termos, por Gielen, ao se referir à ficção como uma (op.cit, p.201) “extensible area where logic and aesthetics touch and sometimes become inextricably combined”.

O autor sublinha que será esta relação entre a experiência singular e o mundo exterior que produzirá sentido onde ele falta (op.cit, p.203): “This sensitivity for the

subjective, the ‘experienced’ use of the world and the things in it, reveals much more about the value of culture and nature”, afirma. Gielen compreende que a ficção, ou a estética, entendida como um duplo do Real, é um modo de produção do pensamento empírico, subjetivo e sensível. Propondo, com isto, (op.cit, p.203) “to reconsider the value of aesthetics as providing a tangible knowledge of the world”. Wynants elenca alguns modos possíveis de a autorreferência autoral transfigurar a si própria e, desta maneira, a realidade contemplada. Sejam aqueles autores que (op.cit, p.16) “live their own fiction by transforming themselves into fantasy creatures” ou aqueles cuja dramaturgia é (op.cit, p.17) “focused in particular on the use of alter egos”. Ambos os exemplos são aplicáveis à escrita dos dramaturgos-encenadores, segundo veremos no estudo de casos da Parte II de nossa tese.

Por outro lado, Gielen entende que (op.cit, p.202) “there is surely nothing more artistic than (...) the design of something that does not yet exist and perhaps never will”. Para este autor, (op.cit, p.201) “artists are primarily interested in what reality does not allow”, assegurando que eles (op.cit, p.201) “train their efforts on (...) bringing out that which escapes reality”. Wynants corrobora este entendimento, ao afirmar (op.cit, p.17): “These artists are not looking for the actual or factual, but for the possible, for what is thinkable or imaginable imaginable”. Giele põe, assim, em causa a realidade constituída e o papel da ficção na transfiguração da primeira, ao afirmar (op.cit, p.202): “There are no hypotheses without imagination, (...) experiments without fictive presuppositions about reality. In short, fiction precedes fact”. Visto que o facto é aparente, deflagrador do Real ausente ou oculto; como sustentamos sobre os dispositivos ceno-dramatúrgicos.

3.9 A ESTÉTICA DA AUSÊNCIA NOS DISPOSITIVOS CENO-DRAMATÚRGICOS

Heiner Goebbels, em seu livro “Aesthetics of Absence: Texts on Theatre”, tratará especialmente do que designa como um “teatro da ausência”, conceito que nos interessa cotejar com os dispositivos ceno-dramatúrgicos de nossa investigação, também constituídos pelos desdobramentos estéticos da ideia de ausência. Ao citar Elinor Fuchs, Goebbels apresenta o que podemos entender como uma súmula operativa de sua teoria (apud 1985, p.165; 2015, p.3): ““A theatre of Absence... disperses the center, displaces

the Subject, destabilizes meaning” da hierarquia representacional dos elementos cênicos, convencionalmente pautada a partir do texto, do ator ou da ação cênica. Podemos também resumir os objetivos da pesquisa de Goebbels nestes termos por ele apresentados (idem, p.2): “a statement against an art form that is often entirely hierarchical: in its organization and working process, in the use of theatrical elements, in its artistic result, and (...) with regard to the totalitarian character of its aesthetic and its relationship towards the audience”. Deshierarquizar os materiais narrativos e a ordem da percepção; ou, em nossos termos, o *constructo* semiótico ou a realidade como representação hegemônica, é, portanto, uma das preocupações de Goebbels, quando também diz (ibidem, p.29): “It is always my ambition to reverse distributions of power, the hierarchies, the balances of weight, which we are so accustomed to in our perception”.

Quanto à perspectiva de sua poética teatral, o referido autor e encenador alemão afirma que (op.cit, p.5) “absence can be understood as avoiding the things we expect, the things we have seen, the things we have heard, the things that are usually done on stage”. Para Goebbels, em consonância com o que temos tratado em nosso estudo, o teatro permite aparecer o perdido (op.cit, p.94): “the theatre can be protective environment, a *museum for our perception*, for all the qualities which might get lost”, diz. O autor descreve que o que a cena oculta se manifesta de outra maneira no teatro. Ou, como o consideramos, no *theatron*, como espaço de produção de visão sobre o ignorado (op.cit, p.xxiii): “for me it’s a matter of omitting what is already contained in another medium”, afirma. Assim, a cena omite o que o teatro revela. Ao relacionarmos esta premissa com a nossa pesquisa, podemos aventar que o dispositivo ceno-dramatúrgico, mesmo quando pretere a ideia de personagem ou de figuração, comunica ainda a sombra do referencial que ele oculta, como poderemos verificar no exemplo de Sergio Blanco, na Parte II deste trabalho. Será através desta sombra, ou contorno, que o espectador poderá significar o referencial ausente. Neste sentido, para Goebbels (op. cit, p.55):

it is possible for us to discover for ourselves what we're being discreetly pointed towards, what we are surrounded by, without someone making an entrance on stage, play up to becoming a figure of identification or pretending to act in our place. The classical protagonist is absent. A theatre without performers.

Na Introdução deste mesmo livro, Jane Collins afirma: (op.cit, p.xvi) “By displacing the actor from his elevated and central position Goebbels give equal weight to all the theatrical means or elements of performance”. A autora acrescenta (op. cit, xvii): “With no central protagonist pulling focus, the eye of the audience is free to roam as these *polyphonic* compositions open up the imaginative space”. O desaparecimento do ator, ainda que não seja uma condição do teatro da ausência ou dos dispositivos cenodramatúrgicos, é um fator evidente em “Flatland”, de Patrícia Portela. Assim como, em Sergio Blanco, podemos falar de um desaparecimento do autor, conforme abordaremos nos estudos de caso do nosso trabalho. Por outro lado, Goebbels considera a cena (op. cit, p.2) “in which the actor has to survive than act” teatral, que investe sobre o seu desaparecimento. Relacionando esta hipótese aos nossos termos, o ator é um material submetido ao funcionamento dos dispositivos de escrita sobre e junto aos demais materiais textuais. O autor sublinha ainda que o (op.cit, p.6) “‘theatre of absence’ might be able to offer an artistic experience that does not necessarily have to consist in a direct encounter (with de actor²⁵), but in an experience through alterity”. O teatro, desta maneira, é entendido como o espaço da alteridade.

O Outro, para Goebbels, não é a cena identificada pelo espectador, mas o ausente, o campo da representação, no sentido deste termo de apresentar o ausente, como o autor ressalta (op.cit, p.6): “Alterity is to be understood here not as a direct connection to something, but as an indirect and triangular relationship whereby dramatic identification is being replaced by a (...) confrontation with a mediating third party, something we might call ‘the other’”. Goebbels esclarece, nesse sentido, que o ausente é o irrepresentável, desidentificado de um imaginário ou enunciado prévios (op.cit, p.6): “Absence as the presence of the other, as a confrontation with an unseen image or na unheard word or sound, an encounter with forces beyond man’s control, that are out of our reach”. Retomando a Introdução de Collins, o teatro da ausência de Goebbels (op.cit, xvii) “contends that this ‘otherness’ is a crucial alternative to trite and predictable visual clichés of the mass media”. E, acrescentaríamos, da realidade hegemônica, entendida ela mesma como um modelo representativo, conforme argumentamos neste capítulo. Goebbels

25 Ou, acrescentaríamos, com a encenação ou a dramaturgia apresentadas como um código fechado; ou mesmo com a ideia da presença real do autor, como veremos especialmente no estudo de caso de Sergio Blanco.

afirma que as materialidades cênicas, que ele designa como (op.cit, p.30) “the materials”; em nosso caso, os materiais textuais; apresentam o Outro, sem, porém, descrevê-lo em cena: (op.cit, p.30) “the ‘things’ also describe human being of another social order and cultural heritage - without explaining them any further or engrossing them”, diz.

O autor entende que, no teatro da ausência, a representação se impõe sobre a apresentação e a presença dos materiais textuais, ao afirmar, citando Gerald Siegmund (apud 2006, p.81; op.cit, p.3): “The experience of represented presence in the act of perception grows to the degree that the presented presence disappears”. Goebbels acrescenta, a respeito destas poéticas cênicas da ausência, que (op.cit, p.28) “the attention of the audience was heightened when they were not shown but denied something”. Desta forma, o autor argumenta, o Real ausente vai se descobrindo na experiência teatral, à medida que o que ela revela não é homogêneo nem definitivo (op.cit, p.61): “everything on this journey is initially unknown and has to be discovered. And what finally emerges from it is by no means a homogeneous picture”, diz Goebbels. Nos termos do nosso estudo, aduzimos que, neste processo, o Real no dispositivo ceno-dramatúrgico não é imposto à Comunidade Teatral; porém descoberto por ela, a exemplo do que descreve Goebbels (op cit, p.61): “The depth, which affects us, is made possible because we discover and accept it ourselves – not because we are being mugged” pela representação deste Real. No limite, para o autor, emulando o título de uma criação de Bob Wilson a qual se dedica investigar, “Everything you can think of is true”. Isto é, ao pensar, o espectador concebe o Real. O Real pensado responde à realidade apresentada ao espectador, (op.cit, p.61) “and yet what you think is far from arbitrary”; sublinha Goebbels, a propósito do funcionamento daquilo que designamos, com Romeo Castellucci, como criação partilhada, já exposta anteriormente neste capítulo.

A exemplo do que consideramos neste capítulo, Goebbels põe em causa o caráter presencial da performance, afirmando que (op.cit, p.43): “what we have come to know as presence, as an expression of intensity, in the performing arts it is always also a realization 'instead of', resembling a dispossession of experience, and by way of the performer's/artist's embodiment”. Como os dispositivos ceno-dramatúrgicos de que tratamos, Goebbels admite, em seu teatro, a hipótese de (op.cit, p.57) “to disprove the current concepts of the notion of performance in theatre studies that highlight the aesthetics of presence”. O autor se posiciona contra o *pathos* performativo por ele ser unívoco, impondo ao espectador (op.cit, p.43): “surrendering to *only* one reading, a

reduction to *one* emotion, to one set of dynamic choices”. Goebbels entende que a presença performativa é, na verdade, uma realidade “aparente”. A qual se distingue, no âmbito de nosso estudo, da realidade dos dispositivos de escrita, que se converte em um Real experiencial, incumbido, nos termos do autor, de (op.cit, p.67): “to built a space that offers (...) a different reality, a theatre-reality. Not a pretend one, but one that can hold on to (...) a space, within which this represents a machinery that needs to be mastered” pelo espectador.

Transposto para os nossos termos, os dispositivos de escrita produzem sua própria máquina discursiva, em detrimento da máquina da realidade hegemônica. Goebbels admite a presença aparente da performance como um material textual sobre e com o qual a escrita opera. O autor cita novamente Fuchs para ilustrar este processo (apud, 1985, p.169; op.cit, p.3): “Writing, which has traditionally retired behind the apparent presence of performance, is openly declaring itself the environment in which dramatic structure is situated”. A exemplo da escrita do dramaturgo-encenador, Goebbels faz uso da performance como um material integrante do seu teatro da ausência, entendido como uma (op.cit, p.43) “aesthetic experience (...) *Complex* (...) when the notion of art encompasses everything: the performance conditions, the relationship to other art forms, the conditions of production, the ways in which it is being received”.

O autor compreende que reverter a estrutura representativa não é rejeitar o Real, mas fazê-lo aparecer de diferentes maneiras, conforme afirma, citando Marvin Carlson (apud 1996, p.135; op.cit, p.xix): “[t]o simply replace an aesthetics of presence with one of absence...would merely reverse the traditional structure, not reject it...”. Para Goebbels, o teatro da ausência re-estetiza o Real, já que (op.cit, p.31) “even though it seems that nature itself becomes the structuring narrative device (...) is always a completely artificial kind of nature, a highly aestheticized and often repetitively ritualized treatment with which [it] translates the experience of nature tidily”. Esta poética teatral, acrescenta, promove uma (op.cit, p.12) “interplay between making sense and blurring meaning by contrasting various narrative methods”. Para o autor, o espectador pode ver o que a cena não mostra quando ele transfigura a estrutura hegemônica de representação (op.cit, p.57): “In this ‘absence’ lies the chance to perceive something we don't know yet, since the narcissistic validation by a mirror image at the proscenium arch is denied”. Goebbels confessa seu (op.cit, p.32) “experimental desire to develop something on stage which cannot use as mirror – this is a crucial point that increasingly interested me about

theatre”. Em consonância com esta afirmação, como dito neste capítulo, o *theatron* dos dispositivos difere do conceito original de espetáculo, por não ser espelho da realidade, mas um espaço, como veremos, de “visão” de novas realidades.

Neste sentido, novamente segundo Colins, a realidade não é negada, mas desconstruída pelo teatro da ausência de Goebbels; uma vez que, nele, as (op.cit, p.xviii) “aesthetic strategies become a necessary counterpoint to the ubiquitous imagery of the World Wide Web and comercial media that have come to dominate the perceptual field”. Diante destes meios hegemônicos de construção da percepção da realidade, os dispositivos ceno-dramatúrgicos que de que tratamos, coadunam o entendimento de Goebbels de que (op.cit, p.xviii) “there are other ways os seeing and hearing” a realidade aparente. Esta motivação de transfiguração da realidade se torna eloquente através da citação que Goebbels faz de Elias Canetti (apud 1973, p.204; op.cit, p.5): “I do not hate what I have learned; I hate living in it”. O sentimento autoral de não pertencimento à realidade objetiva, e em favor de sua transfiguração, parece-nos também motivar a escrita dos dramaturgos-encenadores que perfilam nosso *corpus* de análise.

Especialmente no caso de Alexandre dal Farra, esta reação é, de facto, estimulada pelo ódio à realidade objetiva, como veremos em seu capítulo correspondente. A narratividade negativa, ou desconstruída, deste dramaturgo-encenador, ademais, sustenta-se não na representação estável do acontecido, mas pela pulsão performativa “do que está acontecendo”. Expressão que, aliás, integra o título de uma de suas peças²⁶, retirando o controle estrutural da obra pelo espectador, ao mesmo tempo que promove a subjetivação deste último. Goebbels pontua, de forma análoga, que a narrativa do que chama de teatro da ausência não é controlada, mas instável. Ou, para retomarmos Cathy Turner, “porosa”. Para Goebbels, interessa (op.cit, p.15) “the constant attempt to keep the images in a fragile balance or to open them up”. Sugerindo com isto que (op.cit, p.15) “the audience is supposed constantly to re-focus its attention on the persons on stage anew”. Goebbels afirma, ainda a este respeito, que o teatro da ausência (op.cit, p.68) “provokes actor and spectators to make experiences in and with those spaces while being subjected to a diferent authority or power; experiencig (...) also ‘the inability to control everything that is happening’”. Em termos de estrutura dramática, o autor considera a hipótese de que

26 “Nada aconteceu, tudo acontece, tudo está acontecendo”, peça com encenação do Grupo XIX de Teatro, a partir de “Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues”, tendo estreado em São Paulo em 2013.

esta autoridade ou poder exterior subdetermine e ultrapasse a função do personagem (op. cit, p. 27) “in pushing the action characters into the background and thus undermining anthropocentric automatism”. Aspecto também evidente na dramaturgia de dal Farra, como veremos na Parte II deste trabalho.

Goebbels apresenta uma plêiade de possibilidades de poéticas do teatro de ausência, das quais enumeramos aquelas que nos interessa estender diretamente ao nosso objeto de pesquisa. A saber; 1 (op.cit, p.4): “the disappearance of the actor/performer from the center of attention (or even from the stage altogether”, que ilustraremos no próximo capítulo, a partir do exemplo do grupo catalão El Conde de Torrefiel, e, especialmente, em nosso estudo de caso sobre Patrícia Portela e seu dispositivo “Flatland”; na Parte II deste trabalho. Nesta parte, pretendemos estender este princípio ao desaparecimento também do autor. O que se evidencia, nomeadamente, em nosso estudo sobre a autoficção de Sergio Blanco. 2 (op.cit, p.4): “a division of presence among all elements involved [e] a polyphony of elements”, os quais descentralizam a organização representativa da cena. O que, em nosso caso, é promovido pelos materiais textuais que estabelecem uma relação de intermedialidade, assunto tratado neste capítulo. 3. (op.cit, p.4): “the creation of space in-between”, ou ainda de (op.cit, p.4) “inbetween spaces and after images”, (op.cit, p.4) “spaces of discovery, spaces in which emotion, imagination and reflection can actually take place”.

Esta última descrição é aplicável ao ambiente de criação partilhada dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, onde os processos de subjetivação leem e escrevem a partir dos hiatos e ausências entrevistas entre os materiais textuais. Este entendimento também valida a afirmação de Helga Finter, citada por Goebbels, de que (apud 2011, p.132; op.cit, p.6): “the perceptive intelligence of the espectador itself actively stages the performance as he weaves and reads his own audiovisual text”. Cabe-nos, entretanto, situar que a abordagem de Finter é da ordem da percepção. Ao passo que, para nós, é necessário que também se estabeleça uma distância de entendimento para se produzir escrita. É certo que, por um lado, como a autora, Goebbels alude ao caráter perceptivo da experiência teatral, que entende transbordar do modelo representativo dramático (op.cit, p.55): “There are still subjects that are much bigger in dimension (...) than would be possible to be discussed as a relationship conflict on stage. They cannot be represented, you have to experience them”; diz. Goebbels acrescenta que o discurso é em si mesmo uma prática, uma estratégia desta experiência (op.cit, p.55): “the discourse that we can

partake in ourselves, remains playful and polyphonic”. Por outro lado, o autor sustenta que a experiência teatral, sendo estética, deve ocorrer (op.cit, p.29): “in the minds and bodies of the audience”.

Sendo assim, Goebbels informa que, no teatro da ausência (op. cit, p.13): “only distance provide us with the opportunity to detect proximity, to discover similarities, relations”. A exemplo da ideia de visão que estabelecemos para os dispositivos ceno-dramatúrgicos, para este autor, o espectador, mais do que olhar, lê a cena a partir do que nela falta, ao destacar (op.cit, p.12): “this way of looking, this way of reading”, que ora se confundem. Da mesma maneira, os dispositivos ceno-dramatúrgicos requerem distância para produzir visão. E a visão do espectador é um ato íntimo, como descreve Goebbels ao se referir a um tipo de teatro que, paradoxalmente, (op.cit, p.66): “provides (...) a proximity to their audience with great distances”. O autor defende que, na criação da poética do teatro da ausência, (op. cit, p.96) “the most importante category is (...) not ‘to express yourself artistically or (...) to find the wound in you’”. Ao invés disso, esse teatro, primeiramente entendido como um dispositivo de linguagem, deve, no ambiente comunitário da sua realização, (op.cit, p.96) “to ask the question: What happens to us when we see-hear-experience something”? Como resposta, Goebbels propõe a possibilidade de um (op.cit, p.98) “theatre [that not] contracts to merely *the one reading* [of the] text” cênico. Um teatro, nos termos de nossa pesquisa, de escrita expandida, que não se limita a uma única leitura. E que, desta maneira, seja, a exemplo do que afirma Goebbels, (op. cit, p.98) “a theatre which opens the perspective and measures up to pleasure of reading”.

Goebbels reforça a possibilidade poética de o teatro da ausência operar sobre (op.cit, p. 5) “an empty centre”; explicando que a expressão deve ser compreendida (op.cit, p. 5) “both literally, as an empty stage, i.e the absence of a central visual focus, and as an absence of what we call a clear the ‘theme’ or ‘message’ of a play”. Ou ainda por promover (op.cit, p. 28) “a decentralization of the action” ou (op.cit, p. 28) “a rather imagined absence of the protagonist”. O autor acrescenta que (op.cit, p. 57) “it is precisely the absence of a traditional notion of presence and intensity, an empty centre on stage, which perplex us, the audience, turning us into a sovereign of the experience through this perplexity at the same time”. E detalha que o teatro da ausência pode ser feito através de (op.cit, p. 12) “images that refuse to occupy the powerful and often violent centre, or

exclude or shift it; the centring of everything is never staged but only aspired to, implied, worked on and repossessed by us, the living onlookers”.

Podemos inferir, desta última assertiva, correspondendo-a com nosso estudo de casos, que o que designamos como a fabulação do espectador é produzida no detalhe e à margem da História hegemônica. No dizer de Goebbels, (op.cit, p. 43) “at the fringes, in small unexpected movements, displacements, discrepancies, leaps” da estrutura representativa da cena. Por esta razão, Goebbels ressalta, a atenção do espectador (op.cit, p. 43) “doesn't necessarily lie in the centre of characters and assertions. And above all: we want to discover by ourselves and we certainly can”. O autor acrescenta que a preocupação do teatro da ausência (op.cit, p.59) “(...) is not only that the centre remains unoccupied by protagonists, which via identification pre-empt our approach to a topic”. Mas também que (op.cit, p. 59) “the performance allows access (...) perceptions from different angles (...) which liberating collision of 'parts' and thus allow for the individual 'abilities' and imaginations of the audience”. Desta forma, como no funcionamento dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, os materiais textuais colidem entre si, em uma (op.cit, p. 59) “interrelation of semantics”, ativando a intervenção do espectador para (op.cit, p. 59) “the construction of meaning”.

Goebbels também se refere à experiência poética feita por (op.cit, p. 28) “disembodied voices”, que ocupam a cena sem a presença do corpo que as prefere. O que nos liga à dramaturgia da voz como mensagem, que investigaremos no caso de Patrícia Portela. O que extraímos, como princípio geral, deste modo do teatro de ausência pautado pela ideia de desencarnação, é que, neste contexto, a cena se distingue por separar o significante do significado de seus elementos constitutivos. Ao pensarmos nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, podemos considerar casos em que o texto literário se emancipa dos demais materiais textuais e se manifesta como uma realidade em si mesma, o que é flagrante em dal Farra; ou, pelo contrário, o sentido primário do texto é consumido pela materialidade destes dispositivos.

A cena do teatro da ausência permite a criação, para recuperarmos uma palavra usada por Goebbels, de (op.cit, p. 28) “incantations”. No sentido que a adotamos, e que nos parece alinhado à cena desencarnada proposta pelo autor, a encantação é um *modus* poético que se opõe à cena como encarnação do Real, atualizado como representação. Por um lado, a cena é encantada não por investir sobre a materialidade imanente que ela apresenta. Mas por tornar visível o que pode ser presumido, e produzido, a partir desta

materialidade, ultrapassando-a. Dito de outra maneira, tratamos de uma cena que, ao invés de entranhar a realidade como representação, estranha-a, emancipando-se do significado fixo de seus materiais. A ocorrer seja em nosso *corpus* de estudo, como no teatro da ausência de Goebbels. O qual, em suas palavras, propõe ao espectador (op.cit, p.27) “to pay attention to powers that are beyond our sphere of influence”. O autor sustenta que (op.cit, p. 31) “something unforeseeable (and uncanny?) adheres to all events”. E também afirma (op.cit, p.13): ““Those with their eyes peeled on the object cannot see it, Heiner Müller once said””. Por outro lado, quando Goebbels declara estar (op.cit, p.13) “interested in social constellations that go beyond the individual”, a ideia de uma cena encantada ou transcendente parece-nos também compatível com a ética de recepção a que, em nosso trabalho, designamos como Comunidade Teatral, na qual o acontecimento estético se atualiza pelo encontro entre suas partes em coordenadas espaço-temporais indeterminadas.

Para Goebbels, da perspectiva do espectador, é este último quem produz imaginação, ao passo que a cena semiótica predetermina um imaginário. Goebbels entende, como dissemos, quanto ao jogo dos materiais cênicos, que, neles, (op.cit, p.59) “the clash, the collision of rhythms create imagination” no espectador. Se por um lado o autor reconhece que (op.cit, p.29): “everything that surrounds us in the continuous presence of media is always focused, frontal and forced upon us, dresses up in a quasi totalitarian fashion - both on stage and in real life”; o teatro da ausência, em contrapartida, objetiva “autorizar a visão do público”, tornando-o coautor dos modos contra hegemônicos de representação do Real. Segundo Goebbels, este teatro (op.cit, p.11): “grants the audience the freedom of perception; (...) authorizing the sight of the audience”. Acrescentando, nos termos do que entendemos como escrita cênica, que seu (op.cit, p.56) “protagonist is the audience member himself”. Ou ainda (op cit, p.55): “the spectators (...) are the subjects of perception”.

O autor, interessado na primazia de (op.cit, p.13) “the gaze/ focus/ assessment upon/of the events by the reader” do evento teatral, argumenta que o olhar do espectador sobre os acontecimentos é tão ou mais importante do que os acontecimentos em si mesmos. Goebbels compreende que, no teatro da ausência (op.cit, p.98) “it is not enough to understand what was meant or what it is supposed to mean; instead the only thing that counts is what resonance it creates in the spectator”. Neste caso, em correspondência com nosso *corpus* de análise, a produção de significado pelo espectador-leitor-coautor é mais

decisiva do que o significado prévio apresentado pelos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Por outro lado, Goebbels acrescenta (op.cit, p.5):

When there isn't anyone on stage any longer, though, to assume the responsibility of presenting and representing, When nothing is being shown, then the spectator must discover things themselves. Only (...) absence creates the gap, which renders this freedom and pleasure possible.

O autor assevera ainda (op.cit, p.39): “Even the absence of traditional types of presence, in other words the opposite of what we generally know as ‘intensity’, can under certain circumstances evoke in the reader/audience what would have previously (...) been elaborated or composed in detail”. Goebbels observa que “our perception reacts where intensity is *evoked* and *produced*”; considerando, assim, a hipótese de uma presença evocada e não materializada. Nos termos de nossa pesquisa, como afirmamos, os dispositivos ceno-dramatúrgicos desconsideram a ideia de presença no campo estético. Assim como entendemos o ausente e o apresentado como “presenças mediadas” pela representação nestes dispositivos. Entendimento análogo ao de Goebbels sobre o teatro da ausência, que, diz, (op. cit, p.4) “prove[s] the liveness of the mediated presence”. Nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, a ausência da intensidade da presença permite ao espectador-leitor-coautor reelaborá-la seja na cena ou no livro. Este procedimento é evidente na poética espectral e desencarnada de Patrícia Portela; mas também no caso de Sergio Blanco, que, retirando-se como presença autoral, recria a si mesmo em sua narrativa, como veremos nos capítulos correspondentes a estes dramaturgos-encenadores.

De outra parte, Goebbels conjectura o espectador pela relação que ele estabelece com os materiais da cena (op.cit, p. 32): “Maybe this is actually a crucial characteristic of artistic experience: exposing ourselves to things, which are not what we already know, but something unfamiliar to us that perhaps remains unfamiliar”. Disto podemos inferir, a propósito da autoralidade do espectador, que ela não concebe a representação do Real. Mas, ao contrário, é o Real que representa, ou diríamos também, projeta, o espectador. Ao considerarmos a afirmação de Goebbels supracitada, o Real, assim como a realidade, entendida como uma máquina de poder exterior²⁷, afetam e deformam também o

27 Conceito que especificaremos no capítulo sobre Alexandre dal Farra, na Parte II deste trabalho.

espectador como uma realidade fixa; seja nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, seja no teatro da ausência. Em descrição análoga ao conceito de visão, tal como o consideramos para o *theatron* dos dispositivos ceno-dramatúrgicos; Goebbels, citando Didi-Huberman, sustenta que (apud op.cit, p. 43) “seeing always means to unsettle the act and the subject of seeing”. Ver, nesta acepção e na nossa, é um movimento duplo, que afeta o objeto visto e aquele que o vê.

Goebbels, portanto, não descarta a materialidade dos elementos que integram o seu teatro da ausência, porém sustenta que estes materiais sobrevivem à representação imediata. Isto é, os elementos cênicos, ou o que aqui chamamos de materiais textuais, tomados por si mesmos, lançam-se em um tempo que ultrapassa a experiência do espectador, definindo-se não somente pelo que dizem ou ilustram, mas também pelo que não dizem e ocultam. Goebbels considera esta resiliência dos materiais textuais, dentre os quais um lugar destacado é ocupado pela imagem, ao se referir ao entendimento de Heiner Müller sobre esta última como uma materialidade, para além de sua significação circunstancial (apud op.cit, p. 68): “Images are the prehistoric rocks of the cults, the live longer than the gods, in whose honor they have been erected”, afirmara o célebre dramaturgo.

No âmbito do acontecimento teatral, todavia, Goebbels sublinha seu interesse pelas poéticas cênicas que, divergindo dos símbolos fixos, enunciam imagens falíveis, disruptivas, apóricas e incompletas; sem a pretensão de (op.cit, p. 43) “to obstruct, occupy and clog up the audience’s scope of expectations with unequivocal images”. O autor alerta que (op.cit, p. 43) “doing that means: to underestimate the audience, patronize or lecture it - and rarely for the better”. Neste sentido, os dispositivos ceno-dramatúrgicos a que nos referimos produzem perspectivas, não símbolos referenciados na realidade exterior. Mesmo por que a função destes dispositivos é instalar novas realidades. Goebbels coaduna-se a este entendimento, ao afirmar, sobre o teatro da ausência, que, nele, (op.cit, p. 98) “the aim is (...) not accept the theatre as a mere symbolic-representative reference to a reality outside of it, even if this reality doesn’t actually enter the performance space”.

Assumidas como materiais, estas imagens integram (op.cit, p. 57) “this space [that] should be about unlocking texts and materials, not about the one interpretation”, conforme descrito pelo autor sobre o teatro da ausência, e também considerado por nós nos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Neles, como em Goebbels, os materiais textuais, apresentados como realidades concretas em si mesmas, não se entendem como

enunciados interpretativos, mas como modos de abertura para novos significados. As imagens, como alteridades, guardam segredos, e não podem ser compreendidas ou decifradas em si mesmas. Elas estão em perspectiva, como afirma o autor (op.cit, p. 66): “On stage (...) the foreign otherness in its images, (...) we can't ever fully resolve in comprehension”.

Se o teatro de imagens de Bob Wilson é formado por (op.cit, p. 61) ““various disciplines into one unified whole””, como Goebbels descreve; este autor observa que, em seu teatro da ausência, a união destas disciplinas em um todo é feita pelo espectador. A exemplo, em nosso caso, do espectador-leitor-autor, que atualiza, na Comunidade Teatral o sentido potencial de determinada escrita ceno-dramatúrgica, para Goebbels, (op.cit, p. 61) “this unified whole - and this is the beauty of - is just our respective own. And for every audience member it is a different, individual whole”.

PARTE II

1. O Dramaturgo-Encenador: Panorama de Poéticas Aplicadas

Historicamente, o que designamos como o dramaturgo-encenador é uma função poética e estética que, até onde pudemos verificar, instala-se nos panoramas literário e teatral na primeira década do século XXI, e prossegue na década seguinte. A principal razão que nos leva a este recorte temporal consiste no facto de que a escrita ceno-dramatúrgica, conforme explanado no capítulo Texto e Cena, absorve, responde e se diferencia de procedimentos na literatura dramática e na encenação desenvolvidos anteriormente, até a década de 1990; parte dos quais tendo se tornado hegemônicos no começo do século XXI. Dentre estes procedimentos, sem ingressarmos em seu debate teórico, podemos destacar modalidades distintas de literatura dramática investida de traços performativos. Este tipo de dramaturgia, se podemos dizer que tem origens em artistas anteriores à performance, como o Samuel Beckett de “Act Without Words I e II”, “Embers” ou “Krapp's Last Tape”; o Antonin Artaud de “Pour en Finir avec le Jugement de Dieu”; ou contemporâneos do advento performativo, como as peças faladas de Peter Handke; manifesta-se, mais recentemente, nas obras de José Sanchis Sinisterra, Valère Novarina, Mauricio Kartun, Daniel Veronese, Daniel MacIvor, Jon Fosse, Martin Crimp ou Sarah Kane e demais coparticipes do *In-Yer-Face*²⁸. Esta literatura dramática, influenciada pelos materiais e a linguagem performativa, é, contudo, uma escrita autônoma à cena, que produz a representação literária em um outro domínio estético.

Por outro lado, cabe ainda distinguirmos o conceito da dupla autoria do dramaturgo-encenador daquela de caráter autoexpressivo, praticada, especialmente na década de 1980, por artistas tão diversos como, Richard Foreman, Heiner Müller, Tadeuz Kantor ou Gerald Thomas; este último designado por Silvia Fernandes como um (1996)

28 Designação, ao que pudemos constatar, cunhada por Aleks Sierz, referente a este conjunto de *playwrights* britânicos, que desponataram entre fins da década de 1990 e começo da década de 2000.

“encenador de si mesmo”. Classificação que poderíamos estender aos outros três casos que o ladeiam. Josete Féral, em abordagem semelhante à de Fernandes, referindo-se a Foreman dentre outros de seus contemporâneos, designa-os, em termos dramaturgicos, como (2015, p.159) “*Sujeitos em processo*: que se constrói em cena, projeta-se em objetos (personagens para o teatro clássico, objetos parciais para a performance) que pode inventar, multiplicar, eliminar em caso de necessidade”. Sob modos e propósitos distintos entre si, estes autores, também influenciado pelos dispositivos performativos, escreviam e encenavam seus próprios textos movidos pela necessidade seja de dar forma aos seus pensamentos ou de expressarem suas inquietações íntimas, através da relação entre palavra e cena. Tanto a forma dramática como a cênica espelham o referencial de seus autores, são manifestações pessoais. Nas quais, acrescenta Féral, entendidas em seu aspecto performativo, (idem, p.160) “renunciando totalmente à personagem e encenando o próprio artista”, o (ibidem, p.160) “artista [] se coloca como sujeito a desejar e a performar”. Aspecto que o distingue do autor ceno-dramaturgico do nosso estudo. Entretanto, para Féral, este artista é também um (op.cit, p.160) “sujeito anônimo a apresentar a si mesmo” em sua dramaturgia. O que o aproxima, desta vez, do dramaturgo-encenador, que se disfarça na própria escrita, como descrevemos no capítulo “Autoria e Escrita”.

Referimo-nos, ademais, em nosso *corpus* investigado, à linguagem cênica, marcada pela teatralidade ou de caráter pós-dramático; aspectos também explanados no capítulo “Texto e Cena”. Este campo envolve, de uma parte, encenadores tão diversos como Bob Wilson, Franz Castorf ou Heiner Goebbels. Assim como, por outro lado, é expressado através de companhias pautadas pela (2011, p.131) “metodologia de criação, em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, e sob um regime de hierarquias móveis e flutuantes, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos”; sendo (idem, p.131) “denominada *processo colaborativo*” por Antônio Araújo, criador e diretor do Teatro da Vertigem do Brasil²⁹. São os casos de La Maldita Vanidad, da Colômbia; Teatro Praga, de Portugal; TG Stan,

²⁹ Esta metodologia, que se instalou e se desenvolveu, sob diferentes modos e em diversos países, no teatro das décadas de 1990 e 2000, diferenciava-se da ideia da criação coletiva, recorrente na cena teatral das décadas de 1960 e 1970, por não comungar, como diz Araújo, (ibidem, p.14) “da filosofia de extinção de papéis dentro de uma criação”. Mas acreditar (op.cit, p.14) “em funções artísticas menos estreitas e estanques”.

da Bélgica ou Rimini Protokoll, da Alemanha. Neles, o texto literário sucumbe como material secundário, em detrimento da experiência teatral, via de regra de caráter disjuntivo e fragmentário, que se pretende a mais direta e menos mediada possível, cujo entendimento está na primazia da percepção do espectador em relação ao sentido cognoscível, desvendado através da escrita. Paradoxalmente, como uma reminiscência do seu caráter de acontecimento, esse conjunto de exemplos, que compõe o que Josete Féral prefere designar como (2015, p.129) “Teatro Performativo”, em lugar de Teatro Pós-Dramático, comunica-se com o espectador através de uma dimensão sígnica. Esta cena como linguagem, que não é, porém, um teatro da escrita, performa seus materiais cênicos no sentido de os ressignificar ou de negar seus significados estabelecidos. Este tipo de cena alude, mesmo que para deslocá-los, aos signos referenciais. Os quais, como realidades enunciativas, inserem o espectador em uma operação semiótica de entendimento.

A ideia de escrita, conforme aplicada em nosso estudo, contudo, não se restringe ao caráter perceptivo da cena, tampouco ao reconhecimento e tradução de um referencial sígnico. Mas, contrariamente, à capacidade de a Comunidade Teatral produzir novas dimensões de significado, imaginário e fabulação, alinhavando seu sentido narrativo. Referimo-nos, neste sentido, àqueles criadores que Anne Françoise Benhamou designou, no capítulo Texto e Cena, como dramaturgos de palco, e que Bruno Tackels classificou como escritores de palco, com o propósito de diferenciá-los dos encenadores pós-dramáticos; precisamente para recuperar o princípio da escrita, ou dramaturgia, da cena. Tratam-se de nomes como Romeo Castellucci, Jan Fabre, Ivo Van Hove, Thomas Ostermeier, Krystian Lupa ou Krzysztof Warlikowski. Os quais, de forma oposta, fazem do caráter experiencial ou das práticas performativas, materiais secundários de suas distintas poéticas cênicas; que, sendo dramatúrgicas ao produzirem um trabalho de ações (*drama-ergon*), visam a produção de sentido por meio da criação partilhada e dos processos de subjetivação de seus dispositivos cênicos.

Artistas como Rodrigo García, Pippo Delbono e Angélica Liddell são, por um lado, autores de “les écritures de plateau”, conforme título da coleção da editora Les Solitaires Intempestifs, da qual fazem parte. Assim como, de outra parte, tem seus textos publicados em livro. Se, no entanto, também não os classificamos como dramaturgos-encenadores, isto se deve a algumas razões. Diferentemente destes últimos exemplos, o dramaturgo-encenador não escreve sobre si mesmo, mas a partir de si mesmo, para,

finalmente, ausentar-se de sua própria escrita, que compartilha com a Comunidade Teatral. Em que pese Angélica Liddell declarar que escreve a partir de si mesma em busca não se sua expressão, mas de algo que ela desconheça; seu trabalho é explicitamente constituído pelo próprio referencial autobiográfico, a exemplo do trabalho de Delbono. O enunciado, ou a materialidade, autobiográficas são uma textualidade determinante para a escrita de ambos. Se o trabalho de Rodrigo García tem elementos autobiográficos menos evidentes, o autor espano-argentino, por sua vez, faz da escrita o espaço para a projeção de suas ideias; sendo assim também investida de um caráter auto expressivo ou de controle autoral. Como a definimos no capítulo *Autoria e Escrita*, a escrita ceno-dramatúrgica é uma linguagem autônoma, na qual o referencial autoral é sublimado. O autor se inscreve neste dispositivo, como voz, mas não faz dele a expressão de si mesmo ou de seu pensamento, uma vez que o sentido de sua escrita é compartilhado. Ao observarmos as versões em livro das escritas de palco acima referidas, veremos que se tratam de dois objetos autônomos entre si; por vezes o livro sendo um comentário ou uma transcrição da escrita cênica. Aspecto este que difere da ideia do livro como um dos polos da escrita expandida do dramaturgo-encenador, segundo sustentamos nesta tese.

Como dissemos no capítulo “*Autoria e Escrita*”, no caso do dramaturgo-encenador, o dispositivo livro se baseia em uma mesma matriz de materiais textuais do dispositivo cênico. Ele não é um objeto autônomo, tampouco uma tradução literária da encenação, mas um duplo, ou uma ramificação de uma escrita expandida que parte de uma origem ou princípio comuns de criação. Conforme descrito nesse capítulo, o conceito de dupla autoria não implica simplesmente na produção de uma obra cênica e outra literária; mas nesta escrita expandida, em que as duas partes se afetam reciprocamente, garantindo, ao mesmo tempo, a independência de cada uma delas. O suporte livro da escrita ceno-dramatúrgica não se limita, por um lado, ao caráter de “objeto não identificado”, como encontramos nas orelhas de livros de algumas publicações de Patrícia Portela. Tampouco se filia, exclusivamente, ao gênero editorial dos livros de arte, destacados no jogo visual e sensorial entre os materiais que o compõem³⁰. Por outro lado, a literatura do dramaturgo-encenador não deve ser entendida apenas pelo seu caráter

30 É certo que o caráter de livro de arte se destaca na escrita expandida desta autora, como o demonstram o audiolivro “*Je Suis Bovary*”, de 2018, título de seu espetáculo homônimo. Entretanto, como veremos no estudo de caso de Portela, seus livros produzem escrita através da manipulação de seus materiais heterogêneos.

semiótico, mas sobretudo como uma construção de entendimento, feita através da reunião de materiais, e alusão a externalidades do texto escrito.

Devemos, finalmente, citar os nomes do chileno Guillermo Calderón, do argentino Rafael Spregelburd e do alemão René Pollesch como exemplos limiares relativos ao dramaturgo-encenador, sublinhando os aspectos que os aproxima e os distingue deste último modelo. Quanto às semelhanças, o trabalho destes autores, a exemplo dos dispositivos ceno-dramatúrgicos que investigamos, é permeado de recursos performativos e pós-dramáticos, reorganizados como escrita. Esta escrita, por sua vez, é também urdida através de processos colaborativos com sua equipe ou considerando sua relação com a linguagem cênica. Em que pese o reconhecimento internacional destes três casos, tanto como dramaturgos como encenadores, estes autores não implicam a si mesmos, como materialidades textuais, em suas escritas, sejam cênica ou literária. Diferem do dramaturgo-encenador por vias opostas da implicação autobiográfica de Liddel, Delbono ou García, dentre outros. Conforme argumentamos no capítulo Autoria e Escrita, a escrita ceno-dramatúrgica, por um lado, não é a expressão autobiográfica de seu autor. Contudo, por outro lado, o autor, através do recurso que designamos como Voz Autoral, inscreve a si mesmo nesta escrita compartilhada, a partir do referencial de seu testemunho e de sua experiência singular. O dramaturgo-encenador responde à realidade hegemônica, engajando sua subjetividade na própria escrita, ainda que nela se ausente ou se disfarce como ficção, a fim de que este dispositivo, feito mais de questões do que de afirmações narrativas, permaneça poroso à Comunidade Teatral.

Em contrapartida, observamos projetos exitosos de Spregelburd, como “Bizarra”, de 2003, que consistia em uma espécie de teatro-novela, dividido em dez capítulos, tendo por tema a crise político-econômica na Argentina de 2001, e que exerceu grande impacto sobre a cena portenha; ou ainda sua “Heptalogía de Hieronymus Bosch”, que resultou em sete espetáculos, a circularem por diversos países, que tematizavam cada um dos sete pecados capitais. Em sua escrita autônoma e codificada, o foco de seu autor está em tratar de temáticas objetivas, expressando-as através de sua paródia a gêneros de comunicação de massa, especialmente o melodrama. Também Calderón produziu dramaturgias seriais, como “Bestie”, de 2021, composta de nove capítulos, assim como investe na desconstrução de gêneros dramáticos, incluindo o drama realista e aquele de características épicas, como em “Villa + Discurso”, de 2010, “Escuela”, de 2013 e “Mateluna”, de 2016. Resultando, todavia, em uma escrita de signos e de discursos

evidentes e intransferíveis. Destes exemplos, Pollesch é o caso que mais nos parece limítrofe ao nosso conceito de dramaturgo-encenador, sendo este artista uma confessada influência para dal Farra e apresentando uma escrita ceno-literária em que prevalece sua Voz Autoral. O que nos faz, todavia, diferenciá-lo dos autores ceno-dramatúrgicos que abordaremos a seguir, são aspectos sutis.

Dentre estes aspectos, o facto de a literatura de Pollesch se diluir em meio à teatralidade de seus dispositivos cênicos, tornando-se secundária ou acessória. O que compromete a autonomia de sua escrita literária. Por outro lado, vemos que sua Voz Autoral, em que pese o carácter irônico e sarcástico de sua dramaturgia, também presente em dal Farra, é carregada de um carácter mais afirmativo do que a deste último. O que aproxima Pollesch, neste sentido, mais de um teatro de ideias, como o de Rodrigo García, do que da premissa, admitida por este estudo, da escrita como um processo de construção de pensamento do autor, subjetivado com o espectador. De resto, Pollesch nos parece priorizar a construção de espetáculos, tais como “Kill your darlings! Streets of Berladelphia”, de 2012; “High (du weißt wovon)”, de 2017 e “Hello, Mister MacGuffin!”, de 2018; para os quais desenvolve uma dramaturgia literária, e a partir da qual o formato livro aparece como uma derivação, e não uma ramificação a partir de uma matriz comum de materiais, como no caso do dramaturgo-encenador, como sustentamos. Ressaltemos, ademais, que estes três autores, com idades hoje acima dos cinquenta anos, despontaram na cena teatral da década de 1990, em plena assunção da arte pós-moderna, sendo imediatamente anteriores ao recorte geracional dos dramaturgos-encenadores de nosso estudo, cujas poéticas se distanciam e revisitam essa temporalidade.

O que, portanto, está em pauta desta herança que resultará no surgimento do dramaturgo-encenador é, em síntese, a ideia de construção de uma cena com características pós-dramáticas e performativas capaz, por sua vez, de produzir escrita e sentido. Assim como, em um segundo movimento, atualizar a dramaturgia literária, como uma escrita ao mesmo tempo autônoma e diretamente implicada na cena. A relação entre teatro e escrita retoma aqui sua centralidade. O que vemos, no escopo do dramaturgo-encenador, é que sua escrita não se baseia na leitura de signos, tampouco de símbolos, mas pela capacidade de fabulação de significados externos à ordem semiótica; uma vez que seus materiais textuais não se apresentam como enunciados, mas como realidades, cuja dinâmica nos dispositivos ceno-dramatúrgicos produz o imaginário do espectador a partir de suas especulações. Da mesma forma, não tratamos da ideia de escrita como

decodificação de um enunciado ou símbolo prévio, operação também negada pelo Teatro Performativo³¹ de Féral. Diferentemente deste último, porém, admitimos a escrita lítero-cênica em sua base, por assim dizer, romanesca. Isto é, de habitação de significados em espaços vazios a partir do pensamento, seja do autor como do leitor; orientado, por sua vez, pelo jogo entre os materiais textuais dos dispositivos de escrita.

Esta influência, na escrita da cena, do dispositivo literário do romance, lacunoso, fragmentado e aberto à imaginação, parece-nos considerada seja por Féral, citada por Jean-Pierre Sarrazac, quando afirma que (apud, 1988; 2009, p. 21) “o aparecimento da teatralidade provém da pura emergência do ato teatral no vazio da representação”. Ou pelo próprio Sarrazac, ao sustentar que (idem, p. 22-23) a “arte da teatralidade é fundada na descontinuidade e *tendo em conta o vazio*”. A estas duas assertivas, acrescentamos que o vazio narrativo pode também ser entendido como o espaço do Real ausente. E, por esta razão, como o espaço da subjetivação pela Comunidade Teatral, conforme descrito no capítulo Texto e Cena desta tese. O conceito de representação, no caso do dramaturgo-encenador, não opera pela desconstrução ou interpretação do referencial presente, mas pela alusão ou provocação do referencial ausente, a extrapolar o jogo semiótico. Quanto a esta última afirmação, reforçamos que os materiais textuais, conforme abordagem no capítulo “Autoria e Escrita”, (apud, 1961; ibidem, p. 24) “devem ser tomados não por aquilo que representam, mas por aquilo que são na realidade”; a exemplo do que afirma Artaud, citado por Sarrazac. Todavia, também como dissemos, os materiais textuais produzem mediação e subjetivação nos dispositivos ceno-dramatúrgicos.

Se na década de 2000, o dramaturgo-encenador despontara como um fenômeno marginal e experimental nos circuitos literários e teatrais; ainda que, registremos, suas origens remontem a experiências inaugurais na década anterior; ele ganha, atualmente, um estatuto consolidado e ocupa lugares oficiais nestes mesmos circuitos. Tiago Rodrigues, cujas primeiras criações ceno-dramatúrgicas ocorreram em espaços

31 A autora afirma acerca desta expressão (2015, p.113): “Tal teatro, que chamarei de teatro performativo, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou com o teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar esse teatro de ‘performativo’, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento”. Acrescentamos que esta ideia de teatro performativo pode promover a dimensão de escrita ceno-dramatúrgica, o que não é prefigurado por Lehmann.

experimentais no bairro da Amadora, região periférica de Lisboa, construiu uma trajetória artística exitosa e, em 2021, assumiu a direção do Festival de Avignon, na França, provavelmente o mais importante evento teatral do mundo. Claudio Tolcachir teve percurso semelhante, ao iniciar seu trabalho como dramaturgo-encenador, em fins da década de 1990, na casa de sua família no bairro de Boedo, à altura descolado do circuito artístico de Buenos Aires, tornando-se hoje um nome de circulação internacional, tendo sido o artista convidado para conduzir a edição 2020 da *École des Maîtres*, projeto transnacional europeu de formação em artes cênicas, ocupando uma função que pertencera anteriormente a encenadores célebres como Jerzy Grotowski, Anatolij Vasilyev, Lev Dodin, Dario Fo, Eimuntas Nekrošius, dentre outros. As peças do escritor argentino, ademais, encontram-se publicadas em distintas línguas e países. Patrícia Portela, dramaturga-encenadora que integra o escopo de nossa pesquisa, dirigiuiu, entre 2019 e 2022, o Teatro Viriato, em Viseu, sendo esta uma destacada estrutura cultural portuguesa; e teve sua obra literária publicada pela prestigiosa editora Caminho, cujo editor, Zeferino Coelho, fora também responsável pela publicação da obra de José Saramago, na altura em que este último fora galardoado pelo Prêmio Nobel de Literatura, em 1998. Alexandre dal Farra, também integrante do nosso *corpus* de estudo, é o único dramaturgo brasileiro vivo, o outro é Nelson Rodrigues; presente no catálogo das peças publicadas da já mencionada Les Solitaires Intempestifs, umas das mais reconhecidas editoras destinadas ao trabalho de artistas teatrais em França, país onde dal Farra teve sua peça “Abnegação 1” encenada, em 2020; afora ter conquistado os mais importantes prêmios dramaturgicos no Brasil, como o Shell e APCA. Para citarmos o último caso de nossa análise neste trabalho, Sergio Blanco é considerado por críticos de consolidada carreira acadêmica, como José-Luis García Barrientos, como um dos cinco maiores escritores, dentre todos os gêneros literários, em língua espanhola atualmente. O dramaturgo-encenador franco-uruguaio tem atualmente seus textos encenados em diversos países de distintos continentes.

1.1 TEATRALIDADE E ESCRITA CENO-DRAMATÚRGICA: O CASO DE GRACE PASSÔ

Dada a indeterminação histórica ou bibliografia prévia que aponte para o aparecimento da poética do que designamos como o dramaturgo-encenador, pedimos

licença para ingressarmos no relato de nossa experiência pessoal, que, sistematicamente, pôde identificar este fenômeno. Como dissemos na Introdução desta tese, nossa primeira constatação do que poderia ser a escrita ceno-dramatúrgica ocorreu ao assistirmos ao espetáculo “Amores Surdos”, no âmbito da programação do Rio Cena Contemporânea, à altura um dos mais relevantes festivais de teatro do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2006. Era nosso primeiro contato com um trabalho do Espanca!, coletivo teatral de Belo Horizonte, Brasil, nascido em 2004 e que, no ano seguinte, estreara sua primeira criação, “Por Elise³²”, que pudemos ver em seguida. Tanto esta peça como “Amores Surdos” tem dramaturgia de Grace Passô, que, sendo também atriz em ambos os espetáculos, dirigiu a primeira, ao passo que a segunda teve a direção de Rita Clemente. “Amores Surdos” nos causou estranheza por operar em um diapasão entre repetição e diferença, relativos ao panorama das artes cênicas então vigente no país. Ou, nos termos de Féral acerca da teatralidade, que consiste um de seus elementos constitutivos; a peça promovia o (2015, p.112) “movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente”.

Como apontam Féral e outros pesquisadores, a teatralidade se constitui pelo jogo das materialidades, que produzem entre si deslocamento de sentidos. E, neste movimento, promovem um campo de alteridade da percepção do Real, que determina o domínio estético. Diante de um recorte temporal *fin de siècle* sobre a cena teatral, semelhante ao de Pavis, Féral encorpa o campo de estudos que dissocia a cena do texto literário ou dramático, dispensando, porém, a ideia defendida por Pavis da encenação como uma estrutura fixada de significação; e, portanto, uma linguagem cênica. A autora entende a cena, antes, como um fenômeno performativo, investido de uma série de predicados específicos, a conformarem o que ela designa como “teatralidade”. Para Féral, a

32 Destacamos um aspecto, dentre vários, que nos chamou a atenção nesta peça, e que ilustra alguns dos temas investigados neste estudo. Em um dado momento, abacates despencavam do urdimento ao palco. A queda dos abacates, que ocorria sob um intervalo rítmico, não era simbólica; impactando a peça, na verdade, pelo seu caráter material. Esta queda, por outro lado, não pretendia se confundir com a realidade, mas ser vista como pura cena. Ainda que não cumprisse um sentido lógico, esta cena se integrava ao dispositivo narrativo de “Por Elise”. Em termos enunciativos, a cena da queda dos abacates não pretendia codificar um segredo, como um real intestino à representação, a ser decifrado pelo público. Este gesto, parecia-nos, instava o público a estranhar a cena e perguntar de onde os abacates vinham, por que despencavam no palco e o que faziam ali. A ideia de segredo era, assim, substituída pela ausência desta explicação, que só poderia ser buscada, ou fabulada, fora da cena.

teatralidade se emancipa quer do campo da textualidade, como da representação, sendo, antes, entendida como um ato ou um facto imediatos, que, sob modos específicos de articulação, performam sobre a realidade como seu campo de ressignificação. Trata-se de um conceito que não se limita aos suportes convencionais do teatro e da encenação, manifestando-se, como um valor, nos mais diversos eventos estéticos e culturais. A teatralidade, nesta abordagem, decorre da linguagem teatral, mas se emancipa e transborda dos limites do teatro, cujo sentido estrito, segundo a pesquisadora canadense, fora transfigurado e mesmo implodido pela performance. A realidade, neste sentido, não deixaria de existir como tal em sua relação com a teatralidade, dando lugar à produção de um campo estético autônomo, posto que o Real seria um valor constitutivo desta operação da teatralidade.

“Amores Surdos”, a exemplo do conceito proposto por Féral, poderia ser lido como (idem, p.125) “um *jogo com os sistemas de representação*” vigentes. Em um duplo movimento, este jogo permitia ao espectador (ibidem, p.258) “mensurar aquilo que, no teatro, emana do encadeamento (a apresentação, a intriga, a lógica do texto, a coerência das ações, a das personagens) e daquilo que emana da simultaneidade” das ações cênicas. Féral acrescenta a propósito destas ações simultâneas que (op.cit, p.261) “cada qual [é] dotada de uma ‘significação simples’”. Esta última se corresponde com nossa compreensão sobre a materialidade dos enunciados, ou os enunciados prévios, que se apresentam na escrita ceno-dramatúrgica; conforme expusemos no capítulo “Autoria e Escrita”. A exemplo do que prefigura Féral sobre a teatralidade, observamos, no duplo movimento de “Amores Surdos” (op.cit, p.265) “duas realidades com as quais [a peça] se acha[va] confrontad[a]”. A saber; (op.cit, p.265) “uma realidade marcada por leis de encadeamento [de narrativa dramática] e sujeito a algumas restrições relativamente rígidas, e outra realidade marcada por princípios e simultaneidade nos quais se manifesta a ludicidade da interpretação”. Da mesma forma, reconhecemos, com esta pesquisadora, que era (op.cit, p.265) “da fricção desses dois conjuntos, de sua coexistência (não se trata absolutamente de suprimir um dos termos da dialética), de sua oposição e complementaridade que simultaneamente nasc[ia] a encenação” daquele espetáculo. Féral sinaliza, ainda, que (op.cit, p.256) “é a relação sutil entre redundância e originalidade que faz a complexidade e o valor de uma obra estética”. Admitindo que (op.cit, p.256) “a percepção estética viria, nesse caso, da seleção seja de elementos ‘significativos’, seja de elementos originais que surpreendem” o espectador. Da mesma

forma, a teatralidade de “Amores Surdos” retomava um modelo teatral para, em seguida, transfigurá-lo. Analisemos a seguir algumas destas contradições.

À partida, saltava-nos à vista o caráter performativo de “Amores Surdos”. Seja pela apresentação de materiais reconhecidos enquanto tais, como as intrusões sonoras não figurativas nem atmosféricas na cena ou o vazamento de uma gosma verde, que enlameava o palco e os atores como uma realidade física. Sejam os corpos dos atores, que, dirigindo-se diretamente ao público, faziam sentir seu caráter testemunhal no palco, anterior a qualquer figuração. Ao invés de se disfarçarem em personagens, estes corpos se apresentavam como intérpretes, uma zona de atravessamento, que não abandona o próprio referencial, de ideias de personagens ou de situações dramáticas, as quais a qualquer momento poderiam ser fissuradas ou transformadas em outra coisa. Havia, decerto, nesta prática, semelhanças com o estranhamento épico brechtiano, que desloca o sujeito do objeto representado; e cenas em que a situação dramática da peça é interrompida, dando lugar a uma dança coral do elenco, parecem confirmá-lo. Porém, há diferenças fundamentais nesta comparação. Se tomarmos o exemplo desta mesma dança disruptiva, ela se diferia do coro brechtiano por não pretender representar uma perspectiva contrária ou divergente da situação dramática, que possa ser lida como um jogo de comparação cognoscível pelo espectador. De resto, diferentemente de Brecht, a peça não se fixava em um objeto central de representação, a partir do qual promoverá a sua variação crítica.

Em um movimento oposto, a peça era feita da superfície da dinâmica de seus movimentos transfiguradores, a partir dos quais emergiria um sentido, ou, se quisermos, um tema, neste caso, o amor, as relações familiares e os seus interditos. O dispositivo ceno-dramatúrgico era atravessado pela teatralidade, a qual, como diz Féral (op.cit, p.107) “tem pouca relação com a natureza do objeto ou do evento que investe”, privilegiando (op.cit, p.107) “a transformação que permite identificar” seus materiais textuais e enunciados prévios, nos termos do nosso estudo. Em “Amores Surdos”, estas disfunções se concentravam mais na percepção do que na crítica inteligível do espectador. Aspecto que, como dizíamos, aproximam estas disfunções narrativas mais da linguagem da performance do que de uma forma teatral dialética. Contudo, aquela era uma peça de teatro, não uma experiência performativa. O espetáculo repercutia o entendimento de Féral de que (op.cit, p.264) “o teatro é a arte de tornar manifesto, de expressar esse fluxo contínuo de mudanças que é nosso pensamento, que são todos os nossos processos

interiores e que frequentemente vão para direções divergentes”. A materialidade e o caráter supostamente imediato de seus elementos cênicos, bem como a relação compartilhada entre o ator, mais do que o personagem, com o público, entendidos como expedientes da performance, integravam, finalmente, um campo de mediação narrativa, diegético. Sendo um dispositivo ceno-dramatúrgico com características performativas, e admitindo que a performance não é semiótica, mas material, o espetáculo demandava do espectador não uma leitura sígnica, mas do processo de seus acontecimentos.

Podemos inferir duas observações desta última constatação. Féral afirma que (op.cit, p.141) “uma das primeiras características da performance” é (op.cit, p.141) “a recusa do signo em proveito de uma manipulação de objetos, a permitir o liame com um real imediatamente operatório. O performer não constrói signos, ele faz. Ele é na ação, e o sentido emerge do encontro de todos esses fazeres”. Por outro lado, em que pese a autora considerar o caráter semiótico da cena, interessa-nos, no jogo da teatralidade, o princípio proposto por Féral do “enquadramento” cênico, que implica em (op.cit, p.94) “um processo, uma produção que expressa o sujeito em ato. O enquadramento sublinha muito bem o fato de ser uma apreensão, uma iluminação das relações perceptivas entre um sujeito e um objeto”. Sublinhando que, dessa maneira, (op.cit, p.95) “esse objeto transforma-se em objeto teatral e, nessa transformação, espaço cênico e ficção estão imbricados”. Féral acrescenta que (op.cit, p.95) “a teatralidade não emerge aí como passividade, olhar que registra conjunto de objetos teatrais”, mas como resultado (op.cit, p.95) “de um fazer que sem dúvida pertence, de forma privilegiada ao teatro; mas a teatralidade também pode pertencer aquele que se apossa dela pelo olhar, quer dizer o espectador”. Assim como a ideia de enquadramento não se limita ao visível da cena, mas ao ato performado e também teatral; “Amores Surdos” se organizava, em nossos termos, como um duplo narrativo oferecido à visão, sendo, portanto, *theatron*, como definimos neste estudo. Ademais, como reforça Féral, com quem este caso concorda, (op.cit, p.147) “é o olhar do espectador que faz nascer a teatralidade da performance lá onde havia apenas o especular”.

De outra parte, este trabalho do Espanca! se assemelhava e se diferenciava da prática do referido processo colaborativo, então em destaque na cena contemporânea brasileira, em grupos como Companhia dos Atores, Companhia do Latão, Folias D’Arte, Grupo XIX de Teatro, dentre outros. Na verdade, Georges Banu, pesquisador franco-romeno dedicado à análise genética, *in loco*, das criações teatrais, sustenta, ao ser citado

por Antonio Araújo, que (apud, p.6; 2011, p.4) “o advento da encenação permanece indissociável da renovação dos ensaios”. “Amores Surdos” se aproximava desta prática colaborativa por um conjunto de fatores. O espetáculo não pretendia encenar uma literatura dramática prévia, como sua tradução cênica; mas antes construir sua própria dramaturgia e linguagem através de seu processo de criação. A organização dos seus materiais textuais é que definira o seu modelo narrativo. Mesmo que não as endossasse em sua consecução, Grace Passô emancipara sua escrita de um modelo dramático prévio, em eco às especulações de Araújo sobre o assunto; como quando o encenador brasileiro pergunta: (idem, p.151) “Por que não assumir o risco de uma dramaturgia fragmentada, aos farrapos, mais próximos de procedimentos da colagem do que do encadeamento causal aristotélico?”. Ou ainda (ibidem, p.151): “Por que não abolir a ideia de construir uma narrativa com começo meio e fim a da presença de personagens condutores?”. Tal como Araújo prefigura para seus processos colaborativos, a ética grupal e as condições de trabalho do Espanca! se destacavam na estética de “Amores Surdos”, ainda que menos como uma manifestação empírica do que metafórica. Como gesto estético, a peça (op.cit, p.2) “problematizou um território intervalar: o que vai da criação da cena à cena da Criação”; a exemplo de como Araújo descreve sua poética processual. Para quem, ademais, (op.cit, p.12) “a criação de uma poética”, ou *modus operandi* de trabalho, implica na (op.cit, p.12) “criação de um espetáculo”. O que era também o caso de “Amores Surdos”.

Em um entendimento análogo ao de Araújo, Féral afirma que (2015, p.97) “a teatralidade aparece como um processo ligado, antes de tudo, às condições de produção do teatro e não ao grau de semelhança ou desvio em relação ao real representado”; informando ainda que (idem, p.97) “a teatralidade tem a ver com o próprio processo de representação”. Em “Amores Surdos”, parte do conteúdo ou elementos dos ensaios, imprecisos e inconclusos, integravam-se à realização da obra, em termos igualmente poéticos. Neste sentido, Féral assinala, no campo da análise genética da representação teatral (op.cit, p.67): “Quanto aos ensaios de cena, eles constituem um campo de investigação importante em si mesmo, indispensável ao estudo dos processos de criação”. No limite, a autora afirma, quanto ao conjunto de materiais que precedem a cena (op. cit, p.106): “A teatralidade já está ali. Ela precedeu o espetáculo propriamente dito. Manifestou-se como uma possibilidade de teatro”. Dito isto, diferentemente dos demais casos mencionados, o texto literário não se apresentava como um material secundário, em

meio aos demais que conformavam “Amores Surdos”. Esta não se tratava de uma encenação, no sentido contemporâneo e moderno do termo. Seja, respectivamente, por não descartar ou marginalizar o material literário, em favor da linguagem cênica; seja por esta última não ser uma tradução, mas em estar em relação dialógica, com este material.

A escrita literária de Grace Passô era um agente decisivo à conformação e à compreensão deste espetáculo. Por um lado, a sua literatura organizava e alinhava os demais materiais cênicos, imprimindo sobre estes uma camada de sentido, tanto narrativo, como poético. Aspecto que faz de Grace não uma dramaturgista ou dramaturga-colaboradora de uma linguagem cênica que ultrapassa seu trabalho; mas lhe confere o estatuto de autora, entendido quer pelo seu caráter de autoridade sobre parte dos fenômenos que constituem a obra; e, como defendemos, por significar um gesto autônomo e não subordinado sobre este conjunto de materiais. Por outro lado, a escrita literária da autora é também entendida como um material textual, destacado em si mesmo, em relação com a escrita cênica deste espetáculo. Esta última se distinguiu por privilegiar, ao invés de ações dramáticas, uma série de gestos cênicos, apresentados como materialidades objetivas, mas que deslocavam o sentido do seu referente real, produzindo uma poética perceptiva junto ao espectador. No espetáculo prevalecia o entendimento de Féral de que o (op.cit, p.267) “ator de fato trabalha não apenas nas ações mas ‘sobre o efeito que as ações devem produzir no espectador’”. O jogo da teatralidade, resultante, segundo esta pesquisadora, da (op.cit, p.264) “‘fricção, da resistência entre os termos opostos e complementares da dialética’ que confronta texto e cena”, atuava entre os *performers* e os demais materiais textuais de “Amores Surdos”.

Naquele espetáculo, o dispositivo da afecção recíproca, entre o material literário e o material cênico promovia uma escrita dupla. As quais orientavam a produção de sentido e narrativa pelo espectador, seja através do que apresentavam, seja pelo que omitiam, tanto no palco, como no discurso literário. Característica alinhada ao destaque conferido por Féral ao (op.cit, p.67) “estudo das relações entre o texto e a cena, mostrando como as modificações trazidas ao esboço textual condicionam o trabalho cênico e como esse último, por sua vez, interfere no texto e interage com ele”. É certo que a peça tinha nomes diferentes à frente de sua encenação e de sua dramaturgia literária, mas o nível de implicação processual entre estes dois campos era de tal forma evidente, que um mesmo autor, inserido em um processo comum de criação, poderia responsabilizar-se por estes dois níveis de realização. O que, de facto, ocorreria com Grace Passô, responsável por

texto em cena do trabalho anterior do grupo, “Por Elise”, assim como em trabalhos posteriores, como “Congresso Internacional do Medo”, de 2008. O que nos interessava, em suma, era o aparecimento das condições de realização desta poética de dupla autoria, que avançava quer em questões atinentes à teoria do drama como da linguagem cênica.

Da perspectiva da literatura dramática, “Amores Surdos” não poderia ser considerada uma encenação, em seu sentido moderno e contemporâneo; isto é, derivada ou autônoma a um texto literário. O conceito de encenação, como preferimos utilizar aqui, era atualizado pela produção de escrita de cena, neste caso, em relação com a escrita literária. A um só tempo, as escritas cênicas e literária tinham autonomia, mas se implicavam mutuamente, efetivando-se integralmente ao se encontrarem em um ponto de intersecção, que é o teatro. “Amores Surdos” era o resultado de uma criação partilhada, que por sua vez se oferecia a uma nova partilha criativa, ou seja, de produção de sentido, com o espectador. Grace Passô não escrevia para falar de si mesma, entendendo-se antes como uma subjetividade em relação com a complexidade deste dispositivo ceno-dramatúrgico. A autora era uma voz que perpassava e alinhava este dispositivo, fazendo-o funcionar, como dissemos, não apenas pelo que ele mostra, mas pelo que deixa de mostrar. A escrita, menos do que revelar a autora, era o lugar de sua resposta aos materiais textuais apresentados em cena, a serviço não da representação de um pensamento ou subjetividade definidas, mas em processo, neste espaço lacunar e partilhado de produção de saberes, incertezas e transformações de perspectivas, nas quais se incluem a da própria autora.

1.2 PROCESSO COLABORATIVO E ESCRITA CENO-DRAMATÚRGICA: O CASO DE CLAUDIO TOLCACHIR

Na sequência, ao conhecermos o teatro de Claudio Tolcachir, no Festival Santiago a Mil, no Chile, em 2011, a ideia do dramaturgo-encenador nos pareceu definitivamente clara, dada a integridade formal de sua dramaturgia literária. Esta última, em seu espetáculo “El Viento en un Violín”, agia em sentido contrário àquelas que se apresentavam como uma externalidade ou comentário sobre os processos colaborativos de que eram decorrentes. Desta vez, eram os elementos característicos e promovidos pelo processo colaborativo que se entranhavam e conformavam a escrita literária do autor, que

se relacionava em igualdade de condições com a linguagem cênica, ou mesmo prevalecia sobre ela em termos narrativos e poéticos. A peça de Tolcachir emulava a estrutura formal do drama, mais burguês do que moderno, seja, por sua trama se dividir em atos, instalar situações dramáticas, desenvolver conflitos interpessoais ou intrapessoais e psicológicos operados por personagens, sofrer peripécias, alcançar momentos de clímax e reconhecimento dramático, seguidos por um desfecho. Ademais, a peça tinha um sentido narrativo evidente. Entretanto, em que pese sua aparência, não a poderíamos associar a um texto dramático independente, urdido unicamente pela linguagem literária, mesmo aquele de caráter mais experimental.

O drama de Tolcachir, se podia ser lido como uma linguagem autônoma, repercutia, por outro lado, intrinsecamente, o processo cênico e colaborativo junto ao qual fora escrito. Sua coerência interna era feita pela composição, ou disposição, das partes do dispositivo, (2011, p.129) “rumo à produção de sentido(s) e a[o] equilíbrio estrutural ou composicional”; a exemplo do que diz Araújo sobre o processo colaborativo. Ao observarmos esta peça mais de perto, não conseguíamos separar a escrita dramática da escrita de cena, produzidas, conjuntamente, por Tolcachir. Cabe mencionarmos que a criação de “El Viento en un Violín” não diferia da metodologia (2010, p. 5) “de la improvisación a la escritura”, como descreve Macarena Trigo³³, a propósito das demais peças do autor argentino, construídas com o Timbre 4, coletivo teatral portenho por ele fundado e dirigido. Para esta criação, diz Trigo, (idem, p. 5-6) “los actores improvisaron durante meses (...) día tras día, [hasta que] los roles quedaron definidos”. Ao passo que Tolcachir, prossegue, (ibidem, p. 6) “observaba a sus actores, tomaba notas, grababa algunas de las jornadas y se las ingeniaba”; decidido que nada (op.cit, p. 6) “detuviera el proceso creativo”. Este processo, no qual o próprio método da pesquisa produz sua poética dramatúrgica, é também definido por Araújo como (2011, p.19) “*observação ativa*”. O termo, a rigor destinado ao trabalho da escrita de palco, é, para nós, extensivo à escrita literária; portanto, à dupla autoria do dramaturgo-encenador.

Ainda segundo Trigo, em percursos criativos como o de “El Viento en un Violín”, Tolcachir buscava (2010, p. 6) “encontrar los posibles conflictos dramáticos que servirían, ya no para contar una historia, sino para sostener la acción que requiere el escenario”. Conflitos estes, diz, (idem, p. 5) “ante los que esos personajes tuvieran que

33 No artigo “La omisión de la familia Coleman, una poética de lo roto”, de 2010.

reaccionar, para descobrir hasta qué punto se involucraban o no en la vida de los otros”. Em processos assim, descreve, (ibidem, p. 5) “una de las premisas principales del director exigía a los actores no forzar las situaciones, no generar conflictos innecesarios. Debían (...) descubrir cómo sus personajes ocupaban sus días, qué sucedía cuando su intimidad era invadida por la presencia de otro, etc”. Trigo assinala (op.cit, p. 8) “como último factor determinante para la escritura (...) el hecho de que Claudio Tolcachir tuviera en mente, desde el primer momento, a los actores que encarnarían sus personajes”. E aduz que (op.cit) “con ellos comenzó el trabajo de improvisaciones (...) que luego pasarían al texto y muchas de las expresiones que caracterizarían al habla de los personajes”. A pesquisadora conclui que (op.cit, p. 8) “ese conocimiento a priori sobre sus actores, la confianza depositada en ellos y la suma de varios meses de improvisación desembocaron en la fluida escritura del texto” deste dramaturgo-encenador.

Este método de trabalho criativo, que constitui uma função designada por Araújo como “diretor-pesquisador”, ampliada por nós para o dramaturgo-encenador pesquisador; não é, a rigor, algo novo. Podemos dizer que esta definição está na base do na base do diretor-pedagogo e da produção de técnicas teatrais e de atuação no século XX. Stanislavski já a praticava, assim como Meyerhold, Copeau, Decroux, Grotowski, etc. A diferença, todavia, é que, na escrita ceno-dramatúrgica, como a de Tolcachir, o processo criativo expõe os princípios ativos como elementos discursivos de sua própria poética. Ao invés de serem meios, estes recursos se tornam fins estéticos. O que estava subposto nos bastidores da criação é agora sobreposto como uma evidência. Em suma, neste tipo de processo criativo, a técnica de criação se transforma em poética e estética. Araújo se refere ainda à necessidade de (idem, p.135) “um *espaço de improvisação dramatúrgica*”, que promova (ibidem, p.135) “o rompimento com a ideia do texto fixo e imutável, que cristaliza as propostas advindas dos ensaios”. Na medida em que admite que (op.cit, p.135) “numa fase posterior, tal síntese ou concretização ocorrerá naturalmente”, Araújo defende que (op.cit, p.135) “exatamente como os atores, o dramaturgo poderá exercitar esboços de cena, fragmentos de textos, frases soltas, etc., cujo único compromisso é o da possibilidade do escritor improvisar e investigar livremente”. Segundo Araújo, o material literário dos ensaios poderá ser (op.cit, p.135) “inteiramente descartado ou, então, aproveitado em parte, retirando dele algum elemento positivo”.

Também no caso de Tolcachir, o ensaio era um processo de produção e depois de seleção de cenas, que encadeavam a sua dramaturgia, marcada pelo seu caráter

experimental, visto que, como experiência, ela necessitava ser verificada *a posteriori*. A exemplo do que afirma Araújo (op.cit, p.151): “Somente após a materialização de um esboço e de sua experimentação prática por todos os elementos do grupo é que somos capazes de avaliar o resultado” artístico. Mais do que uma dramaturgia em processo, o que ela também era, podemos falar de um processo, no qual a dramaturgia de “El Viento en un Violín” despontara com as demais funções cênicas do espetáculo. Em processos como este, o gesto criativo se impõe sobre o sentido e pode produzir novas conformações dramáticas. A reescritura literária e cênica é permanente, feita de rupturas, transferências e retroalimentações de materiais textuais. Não há um modelo prévio a seguir. Ele tem de ser criado. Araújo faz, neste ponto, duas observações importantes, a serem consideradas em processos colaborativos, como o de Tolcachir. Por um lado, deve-se reconhecer que, em processos assim, (op.cit, p.162) “dramaturgia, encenação e interpretação vão amadurecendo conjunta e simultaneamente, sendo artificial a separação rígida desses campos em um processo de criação compartilhada”. Por outro lado, Araújo se refere à (op.cit, p.163) “necessidade de ouvir e responder, mais do que a conjecturas mentais” do criador da obra. E finalmente, ao relatar a construção dramática da própria encenação, para Araújo (op. cit, p.155): “o texto aqui utilizado era uma derivação daquele falado no primeiro roteiro. Cabe notar que outros trechos e fragmentos do roteiro original seriam trazidos para o segundo o roteiro, bem como para a versão final”.

A escrita ceno-dramática de Tolcachir encontrara sua forma também validada pelo uso dos materiais textuais. Os quais carregavam uma força (op.cit, p.136) “de pontos teatralmente potentes”, como diz Araújo; a qual, sem necessariamente se formalizar, atuara no campo poético da criação. Isto é, ainda que um texto não tivesse um valor literário em si mesmo, ele poderia ter um valor teatral, encarnado e em relação com os demais materiais textuais na escrita da peça. Sarrazac sinaliza, neste sentido, que (2009, p. 32) “para Barthes, para Dort, a teatralidade é o que permite pensar o teatro não sem o texto, mas de forma recorrente, a partir de sua realização ou seu devir cênico”. Como acrescenta Denis Guénoun, citado por Sarrazac, (apud idem, p. 33) “a teatralidade não está no texto. Ela é a chegada do texto ao olhar. Ela é esse processo pelo qual as palavras saem de si mesmas para produzirem o visível”. De outra parte, a dramaturgia de Tolcachir poderia ser ainda entendida como uma fisicalização de temáticas e motivos abstratos, produzida por meio de sua relação com os materiais textuais. Acerca disso, Araújo menciona, sobre seus processos colaborativos, uma (2011, p.139) “*etapa de estruturação*

dramatúrgica: [em que] ocorre a seleção do que foi levantado, visando à criação de partituras, de esboços e, em seguida do roteiro propriamente dito”. Assim como uma (idem, p.139) “*etapa de estruturação do espetáculo e de aprofundamento interpretativo*: [na qual] a escrita de cena passa a ocupar o centro das preocupações”. Ressaltando que (ibidem, p.139) “o aspecto dramatúrgico continua sendo desenvolvido aqui enquanto lapidação e acabamento, porém como foco secundário”.

“El Viento en un Violín” fora forjado neste fluxo entre intensidade e forma, materialidade e estética. Ou, como diz Araújo, no (op.cit, p.145) “ir e vir da sala de ensaio (equilíbrio/desequilíbrio) e a [sua]formalização dramatúrgica”. O dramaturgo-encenador era ainda o dramaturgista da peça, ao alinhar o processo criativo, dando-lhe sentido, mas também lhe conferindo aspecto estético. Neste âmbito, podemos dizer que a forma não era o fim, mas o meio sobre o qual Tolcachir construía a estética de sua escrita. O autor argentino escrevera a partir de uma experiência processual, em que ele reagia e se integrava ao todo da dinâmica dos materiais textuais dos seus dispositivos ceno-dramatúrgicos. Os dispositivos literários, como este, (apud 2009, p.37) “assumem deliberadamente a sua própria incompletude e ‘reivindicam a cena’”; a exemplo do que afirma Dort, citado por Sarrazac; a propósito dos textos dramáticos em relação à encenação. Contudo, se para Araújo, a autoria, ou autoridade final, sobre um processo criativo compete a um terceiro, ou seja, ao encenador; neste caso, ela se concentrava na mesma pessoa do dramaturgo-encenador. Se Araújo afirma que (2011, p.134) “ao invés do escritor de gabinete, exilado da ação e do corpo do ator, buscamos um dramaturgo na sala de ensaios, parceiro vivo e presente dos intérpretes e do diretor”; Tolcachir, por sua vez, produzia, duplamente, a escrita de palco e a literária. Esta última recuperava maior centralidade e protagonismo, em relação ao papel acessório do texto literário na poética colaborativa, abordada por Araújo.

A questão principal a ser destacada, neste sentido, é se Tolcachir estava renovando e resgatando o gênero dramático, após sua negação e dissolução históricas, decorrentes da emancipação da linguagem cênica, da qual o autor argentino também se aproximava. Ou, na verdade, se este mesmo autor re-constituía o gênero dramático, como um simulacro, entendido como um “fazer de novo”, para alargar e comentar suas possibilidades estéticas. Em outras palavras, o gênero dramático, neste caso, seria um material textual a serviço da criação do autor ou uma finalidade referencial a partir da qual sua criação se orientava? Entendemos que ambas as coisas. Nesta mútua afecção

com a linguagem cênica, Tolcachir alargava os limites estéticos do gênero dramático, ao mesmo tempo que o renovava. Parafrapear o drama não implica em negá-lo, mas apresenta-lo de outra forma, conforme sustentaremos no capítulo referente a Alexandre dal Farra, que faz o uso extremo deste recurso. Em “El Viento en un Violín” era evidente a relação entre a palavra e os gestos dos atores; ou, por assim dizer, os gestos da cena, que carregavam um sentido inesperado, mas também lacunoso, dentro do qual a palavra se instalava, também ela ambígua e surpreendente. A peça, ainda que se lhe referisse, não representava uma realidade prévia, mas a desconstruía, e, sobretudo, jogava com esta realidade. Nesta peça, sua dramaturgia justapunha diferentes perspectivas da realidade, que se cruzavam, em seu clímax, construindo (2015, p.262) “uma síntese de várias vistas e não uma vista única”; como Féral se refere à função da teatralidade, que também integrava este espetáculo. A aparência realista de “El Viento em un Violín” era atravessada por gestos e situações desviantes, decorrentes não da semiologia literária, mas de rompantes de teatralidade que quebravam um sentido narrativo que pudesse ser controlado pela literatura.

Sendo uma dramaturgia de simulacro, a peça, em sua relação lítero-cênica, substituía a prática da imitação pela de situações com as quais os atores e a palavra deveriam jogar; não apenas preocupados com a produção de uma segunda realidade ilusória, mas também com a apresentação de cenas puras. Isto é, espaços de visão e de gestos diretos, conceitos tratados por nós nos capítulos anteriores. Podemos ilustrar este princípio de jogo cênico e literário na Cena I da peça de Tolcachir; aqui recortado pelo seu aspecto mais formal do que contedístico (2011, p. 7-9):

ESCENA I (CASA DE DORA)

Lena y Celeste están acostadas cabeza con pie, Lena cuenta hasta tres, toman aire y lo contienen un rato. Celeste larga el aire, no aguanta más.

Lena: 1, 2, 3.

Celeste: Lena, Lena, soltó el aire.

Lena aguanta.

Celeste: Soltó el aire, Lena. Se te infla la vena, la vena. Lena largó el aire. Lena, la vena Lena.

La golpea, le hace cosquillas.

Lena: Ah. Cómo hablás, la vena Lena, la vena Lena. Aguantaba más. ¿Cuánto estuve?

Celeste: No sé, un montón.

Lena: Aguantaba más. Pero hablás, hablás.

(...)

Celeste: ¿Punto?

Lena: Punto.

(...)

Celeste: ¿Jugamos de nuevo?

Lena: (*Se acomodan.*) Uno, dos, tres.

Toman aire. Cambio de luz.

De uma parte, o jogo dramaturgico de “El Viento en un Violín” assumia características também performativas, como a sua didascália introdutória evidencia (*idem*, p. 7):

La actriz que hara de Celeste sale al escenario, camina hacia proscenio, mira a público y dice:

Todo lo que veo está en tus ojos. Mirá... mirá...

Estalla una de las partidas de Bach y entran todos los personajes al espacio ubicándose en sus espacios respectivos.

Esta orientação distingue a atriz, que se dirige diretamente ao público, da personagem que será interpretada por ela. A nota faz conviverem a dimensão da apresentação pessoal da atriz e de sua interpretação de um personagem, as quais resultam ambas em representação, entendida como duplicação e transfiguração da realidade, conforme argumentamos no capítulo anterior. A mesma didascália explicita outras características importantes desta dramaturgia. Nela, faz-se ver a apresentação do Real da condição de uma companhia de teatro que encena uma peça, justaposto ao ato de encená-la; aspecto determinante às criações de Tolcachir com o seu grupo Timbre 4. Também inferimos deste excerto que sua dramaturgia se relaciona com materiais externos à literatura, como a música de Bach, ao mesmo tempo que a literatura dirige a encenação,

ao determinar a movimentação dos personagens em cena. No limite, e esta passagem permite perceber uma característica comum ao conjunto de sua obra; não é a atriz ou a personagem quem fala, mas Tolcachir, que, como um duplo autor, faz uso e orienta esses materiais textuais.

É também significativa a fala inicial da atriz que afirma que o que ela vê está nos olhos do público, pedindo a este último que, por sua vez, olhe também. Podemos ler esta fala, que é também uma ação, como uma declaração de uma ética poética. A demandar do espectador uma visão partilhada, um jogo de visão, portanto teatral, que definirá a escrita cênica. Ou seja, daquilo que se dá a ver. Desta maneira, Tolcachir se retirava de sua escrita, que era projetada como uma realidade em si mesma no campo da criação partilhada. O autor organizara os múltiplos materiais textuais de sua escrita, produzida de forma colaborativa, e, flexionando literatura e teatralidade, dera-lhe uma direção narrativa, para, então, retirar-se da obra que seria lida como experiência pelo público. O drama de Tolcachir era ao mesmo tempo testemunhal e coletivo, autoral e incompleto. Na escrita de Tolcachir, a teatralidade fala por si mesma, mas também se relaciona com o material literário, reordenando, assim, sua literatura dramática. Como Ramos observa neste sentido, (2013, p.152) “em vários espetáculos contemporâneos de teatro, principalmente aqueles concretizados em processos que se pretendem colaborativos, (...) é comum perceber uma tensão entre o fio da narrativa dramática (...) e a própria textura do espetáculo”.

A estrutura de mosaico da dramaturgia literária de “El Viento en um Violín”, a justapor narrativas heterodoxas, atinentes a temas como as relações afetivas, familiares ou a desigualdade social, decorria deste jogo de teatralidades apresentados em quadros cênicos, à partida independentes, aos quais a palavra dá sentido narrativo, para os cozer em uma trama complexa e interligada, que resulta em um sentido geral. Não era, contudo, um sentido definitivo ou específico, visto que a peça se orientava menos por traduzir problemas da realidade do que por apresentar e simular problemas a partir desta última³⁴.

34 Reconhecemos este princípio poético ao acompanharmos uma oficina de criação de Tolcachir nos estúdios do Timbre 4, em Buenos Aires, em 2017, para a consecução desta tese. Os atores eram colocados em determinadas situações dramáticas, que pediam deles uma resposta íntima e pessoal, a partir de um comando, nomeado pelo dramaturgo-encenador de *pensamiento*. Neste jogo entre corpo e pensamento, ou realidade e abstração, cabia aos atores não apenas a reação imediata a uma determinada situação, mas que

Na falta de uma resposta, tanto em seus quadros, como no seu todo, a peça resultava em um estado de aporia, indefinível quer pela palavra quer pela cena, os quais apresentavam seus limites e ensejavam a fabulação do espectador. O jogo, afinal, é uma operação sobre o problema, não a sua descrição.

Este impasse produzido pelo jogo entre a palavra e os demais materiais cênicos, extensivo ao conjunto da obra de Tolcachir a que podemos assistir³⁵, pode ser exemplificado pelo desfecho de “Tercer Cuerpo”, peça do autor de 2008, com um último diálogo lasso e residual, subitamente interrompido por um elemento cênico; a luz fosforescente da cenografia que se apaga e põe fim à peça (2011, p. 60-61):

Héctor: Pero que extraño el hombre, ¿no?

Moni: ¿Qué?

Héctor: No, que el hombre inventó la pólvora para abrir caminos, abrir túneles, y después le puso el plomo adelante e inventó las balas para matar...

Moni: Sí (Pausa.) ¿Pero qué querés decir con todo eso?

Héctor: No, que cuando... si uno lo piensa... que las circunstancias... distintas de... (*Silencio.*) Que es raro...

Sandra: ¿Qué es raro Héctor?

Héctor: Si ves la situación... desde un... el momento cambia...tal vez... (*Silencio.*) Todo, que es raro todo...

(...)

abrissem espaço para pensá-la, e, com isto, conformarem novos campos de alteridade representativa, coabitados pelo caráter testemunhal e imaginativo dos atores. Em outras palavras, tratava-se de produzir um teatro baseado no Real, e que, ao mesmo tempo, sonhasse, ou melhor dito, refletisse o Real. Antônio Araújo se refere de forma semelhante ao pensamento como princípio de criação teatral, quando diz, em seus apontamentos de encenação para os atores (2011, p.19): “dirigir a atenção e o pensamento para o movimento (= consciência, estar presente)”.

35 Vimos encenadas, em alguns casos, repetidas vezes, as peças “La Omisión de la Familia Coleman” (2006), “Tercer Cuerpo”, de 2008, “El Viento en um Violín”, de 2011, e “Emilia”, de 2013; todas escritas e encenadas por Claudio Tolcachir junto ao Timbre 4. Lemos também o texto literário de “Próximo”, peça de Tolcachir de 2017, que nos foi cedida pelo próprio dramaturgo-encenador.

Empieza a titilar la luz tubo de la oficina.

Apagón.

1.3 TESTEMUNHO FICCIONAL: O CASO DE LEONARDO MOREIRA

Em 2013, ao assistirmos a “Ficção”, então em cartaz em São Paulo, pudemos reconhecer uma escrita lítero-cênica relacionada mais diretamente com a performance. A peça de Leonardo Moreira também decorria de processos colaborativos. Porém, o que seus atores apresentavam em cena, à partida, não era uma ficção que lhes fosse exterior, mas, sim, uma apresentação de si mesmos, como se estes fossem seu próprio material e sentido de criação. A dramaturgia da peça consistia no depoimento dos atores sobre suas memórias e experiências pessoais. Neste conjunto de solos, os atores pareciam assumir o controle da cena, via de regra despojada, acionando e se relacionando com outros materiais textuais, como vídeo, músicas, imagens, apontamentos, peças de roupa e outros objetos, em um encontro direto com o público. À primeira vista, poderíamos pensar estar diante de um espetáculo de escrita de vida, como aqueles de Lola Arias, ou dos *biodramas*, desenvolvidos por Viviana Tellas, na Argentina, no começo do Século XXI; subgêneros cênicos e dramatúrgicos, dos quais iremos tratar no capítulo destinado a Sergio Blanco, na Parte II deste trabalho³⁶. Entretanto, se “Ficção” partia ou simulava a partir do relato testemunhal de seu elenco, a peça se diferenciava do teatro de Arias ou Tellas, na medida em que os atores ficcionalizavam a si mesmos. Assim como as autoficções de Sergio Blanco, o dispositivo ceno-dramatúrgico de Moreira se servia desta premissa de veracidade para produzir um jogo de incertezas narrativas, onde a dúvida e a ambiguidade se estabelecem como elementos estéticos. E em que o caráter performativo, ou de pura presença, destes testemunhos, era aparente, visto que, na verdade, eles compunham a escrita do autor, como seus materiais textuais.

³⁶ Entendemos estas dramaturgias como “bio-documentais”, ao relacionarem testemunhos pessoais com a documentação de um contexto histórico-social. É o caso também de criações do grupo mexicano *Teatro Línea de Sombra*, em espetáculos como “Baños Roma”, de 2013, que confronta o depoimento de vida de José “Mantequilla” Nápoles, ídolo nacional do boxe, símbolos das glórias passadas do país, com o facto de ele passar sua velhice em Ciudad Juarez, cidade mexicana hoje entre as mais violentas do mundo.

Como sinaliza Araújo, a propósito dos seus processos colaborativos, a experiência singular não deve ser restringida a um dado empírico, sendo também uma zona complexa de produção de alteridade (2011, p.20): “A experiência seria, portanto, um exercício das faculdades psíquicas e físicas do homem, além de ser uma fonte de conhecimentos - que por sua vez forneceriam material para a atividade intelectual e criadora”, diz. Araújo acrescenta que (idem, p.128) “o processo criativo [deve] ser, antes de tudo, um processo de aprendizagem. Pois o conhecimento que temos do mundo se amplia ou se transforma durante os ensaios”. O artista em processo, portanto, escreve não apenas sobre o que sabe, mas sobre o que não sabe. Ele reage a um tema ou material, a partir do testemunho de sua experiência, ao qual responde, porém, através da teatralidade. O processo de escrita se torna assim um ato de revelação. Dito de outra maneira, “Ficção”, ainda a exemplo de Araújo, tecnicamente, desenvolvera-se (ibidem, p.111) “a partir das relações e dos confrontos dos atores e dos outros criadores com os conteúdos e temas do projeto”.

“Ficção” dava espaço para o criador testemunhal, de que faz parte, também, o dramaturgo-encenador. Assim como os demais criadores da peça, Moreira também operava a partir de materiais textuais ou temáticos, sendo confrontado e desafiado pela alteridade do processo de criação. Moreira repercutia, com isto, a afirmação de Araújo de que (op.cit, p.135) “da mesma maneira que atores e diretor precisam de ensaios para desenvolver suas obras, também o dramaturgo precisará deles”. Neste caso, Moreira correspondia ao entendimento de Araújo sobre sua criação nos processos colaborativos, em que diz: (op.cit, p.127) “Minha imaginação é provocada por elementos fora de mim, e o corpo do ator, nesse sentido, funciona como uma espécie de gatilho”; concluindo que (op.cit, p.127) “a experiência e a presença do outro são, nesse sentido, enzimas para os meus mecanismos criativos”. Em “Ficção”, todavia, a criação partilhada intrínseca do dispositivo se projetava em sua forma extrínseca, atualizada pela Comunidade Teatral. O espetáculo estetizava a práxis do processo colaborativo, entendido como uma projeção de perspectivas que teciam o tecido dramático.

Sob a estética de um falso documentário, o espetáculo repercutia a afirmação de Araújo de que o processo colaborativo (op.cit, p.112) “exercita a reflexão crítica e conceitual com respeito aos temas, por meio de um posicionamento individual”, e das (op.cit, p.123) “criações cênicas individuais”, dos seus integrantes. A exemplo do que diz Araújo, nesta peça (op.cit, p.110) “o que mais importava era o desenvolvimento de uma visão pessoal e o posicionamento crítico de cada um dos atores” diante de uma temática,

de aparência autobiográfica, que seria ficcionalizada. Ao operar através da interseção entre as subjetivações e a criação partilhada, conforme nossa definição para estes termos; dos seus integrantes, “Ficção” fazia uso da poética colaborativa, comentada por Araújo. Para quem, de resto, (op. cit, p.111) “por paradoxal que pareça, é preciso que se acirre o olhar individual para poder emergir a visão multifacetada do coletivo”. “Ficção”, como também informa Araújo sobre os processos colaborativos; (op.cit, p.110) “conclama[va] o ator a assumir o papel de autor e criador da cena, que é construída a partir dos materiais que ele mesmo traz para a sala de ensaio”.

No campo da cena, o espetáculo de Moreira entendia, como Araújo, que o (op.cit, p.110) “ator [devia] não apenas representar um personagem, mas, sobretudo, efetuar um depoimento artístico autoral”. A escrita de Moreira externava a poética da sala de ensaios descrita por Araújo, em que (op.cit, p.110) “o depoimento pessoal não funciona apenas como instrumento de pesquisa. (...) mas também como gerador de material bruto para a concretização da peça”. “Ficção” era, finalmente, uma escrita tácita, que não pretendia ser reconhecida pelo espectador, agindo em favor da performance aparente dos atores. A peça era, antes, uma escrita adivinhável, discernível, precisamente, através do jogo de estranhamento narrativo que ela propiciava. Não fosse a escrita de Moreira, a introduzir elementos dúbios e reticentes nos solos dos atores, e a fiar um sentido geral que os integrasse, “Ficção” não projetaria sua estética sustentada no liame entre o Real e a invenção e o vivido e o imaginado; tal como o faz³⁷.

Desta maneira, faz sentido que a companhia teatral fundada e dirigida por Moreira se chame Hiato, dado que o cerne de sua poética não está na confirmação de um enunciado, mas na lacuna entre os seus materiais textuais; naquilo que eles não informam

37 Este princípio de estetizar testemunhos pessoais está na base de diversas criações de Leonardo Moreira. Em “Odisseia”, criação posterior, que teve sua estreia em 2019 no FITEI, no Porto, em Portugal, os testemunhos dos atores, menos preocupados em produzir uma ilusão autorreferente, buscavam dar corpo a uma discursividade que ultrapassa suas experiências pessoais, atualizando o mito de Odisseu e Penélope, ou a relação entre a espera e a ausência. Parece-nos significativo, ainda, recordamos da convivência que tivemos com este dramaturgo-encenador, que colaborou com nosso processo de criação “Ros&Guil Estão Mortos”, em Fortaleza, em 2014. Nele, Moreira pediu à nossa companhia, o Coletivo Soul, que imaginássemos como este projecto deveria ser, como ponto de partida para a sua realização. A decalagem entre a realidade e o possível, e a imaginação e o Real, parecem orientar o pensamento dramático deste autor.

e abrem espaços para fabulações do possível. O possível destes materiais implica em descolar seu significado aparente, transfigurando-os, em uma operação já descrita por nós como ficção, no capítulo anterior. A ideia de hiato também nos remete ao teatro da ausência, conceito estudado naquele mesmo capítulo. Para explicá-la, é eloquente examinarmos “O Jardim”, criação de Moreira e de sua companhia, de 2011. Este dispositivo ceno-dramatúrgico, de uma parte, funde forma e conteúdo, ao tratar do tema do Mal de Alzheimer; relativo, portanto, à memória e ao esquecimento, novamente tendo os testemunhos dos atores como seu referencial de ficção. Ao mesmo tempo, a peça apresenta um jogo estético que demanda do público a capacidade de remontar factos narrados, que se repetem em cena de forma variada e incompleta, exigindo a rememoração do espectador. É sobretudo nesta prática de rememoração que se manifesta a poética da ausência, em que o espectador é instado a preencher o que a dramaturgia de Moreira faz faltar; assim como reconhecer o que falta e, no limite, sentir-se também ele parte desta lacuna de linguagem. Trata-se, assim, de uma criação partilhada, onde o espectador, sendo “conduzido a reinventar a cena sob seu olhar e lembrança intransferíveis³⁸”, como informa a sinopse da peça, torna-se autor; através deste gesto de invenção intransferível; conforme definimos esta função no capítulo Autoria e Escrita.

1.4 REESCRITURA HISTÓRICA: O CASO DE MARCO LAYERA

Em 2014, novamente no Festival Santiago a Mil, assistimos à estreia de “La Imaginación del Futuro”, escrito e encenado pelo chileno Marco Layera. Com este espetáculo, podemos conhecer uma poética ceno-dramatúrgica de reescritura histórica. Este princípio, ademais, encontra-se já no título da companhia criada e dirigida por Layera, com a qual este trabalho fora realizado: *La Re-Sentida*; fundada em 2008. Seja nesta, como em outras criações do grupo, como “Simulacro”, “Tratando de Hacer una Obra que Cambie el Mundo” e “La Dictadura de lo Cool”, a escrita ceno-dramatúrgica de Layera retoma temas ou acontecimentos históricos, para serem “sentidos novamente”. De outra maneira, estas criações, através de processos colaborativos, atualizam e

38 Disponível na página da Companhia Hiato, dirigida por Leonardo Moreira: <http://www.ciahiato.com.br/o-jardim.html>

reapresentam estes materiais históricos, mais como problemas do que como factos, a partir da perspectiva testemunhal e pessoal dos integrantes desta companhia. Trata-se, contudo, de uma dramaturgia propositiva, de revisão e reescritura a partir do todo dramático que ultrapassa o testemunho autoral. Neste ponto, podemos associar esta poética àquela com que Araújo descreve seus processos colaborativos, ao dizer (2011, p.144): “Levávamos aos atores propostas concretas para serem testadas. A partir da crítica àquelas proposições ou de novas sugestões, dramaturgo e encenador [em Layera, a mesma pessoa] voltavam a se reunir e formulavam novamente as partes do roteiro”.

“La Imaginación del Futuro” trata da Tomada do Palácio de la Moneda através do Golpe Militar de 11 de setembro de 1973, com ênfase nos últimos momentos de vida do presidente marxista Salvador Allende, acontecimento decisivo na História chilena, que inauguraria a ditadura do General Augusto Pinochet naquele país. Cenicamente, o episódio era reconstituído sob um cabedal formal característico do Teatro Performativo ou Pós-Dramático. A narrativa dos factos históricos era entrecortada por quadros disruptivos, que remetiam ao Chile contemporâneo. Estes quadros se destacavam pela apresentação de materialidades cênicas, como uma criança, de aspecto indígena, que ingressava no palco, a vender bugigangas, inserida em uma situação dramática de invisibilidade social, proferindo, em cena, um discurso de caráter íntimo e político. Em outros quadros narrativos desviantes, víamos atores a fazerem exercícios de ginástica, ou dançarem, ao som de música contemporânea. Mesmo o objeto central da narrativa, ou seja, os últimos momentos de vida de Allende, em seu gabinete presidencial, em companhia de políticos e ministros que lhe eram leais, era atravessado por materiais, deslocados historicamente como uma recente máquina frigorífica de Coca-Cola em lata, o registro de interpretação dos atores, acentuadamente performativo, e equipamentos de vídeotransmissão de última geração.

Este derradeiro aspecto apontava para uma recorrente característica discursiva pós-dramática; qual seja, a crítica à espetacularização da realidade. Layera optara por abordar este acontecimento histórico de forma hiper-espetacularizada. O dramaturgo-encenador chileno partira dos antecedentes da chamada “Última Alocución de Salvador Allende”, em que o presidente pronunciara seu último discurso à nação, através da Radio Magallanes, poucas horas antes de se suicidar. Os preparativos desta transmissão radiofônica eram agora cercados por um vasto aparato audiovisual, que multiplicava as camadas de representação, e deformação, deste episódio; inclusivamente transbordando

do palco, com atores manuseando câmeras portáteis, a filmarem a plateia, por sua vez projetada em cena em tempo real. O hiper-espetacular também se manifestava nas irrupções monumentalistas no espetáculo, como o desfraldar de flâmulas imensas, desde o urdimento até o piso do palco, com imagens de políticos chilenos, em alusão à espetacularização de antigos regimes totalitários, confundidas, ao mesmo tempo, com formas contemporâneas de Sociedade do Espectáculo; como música eletrônica ou a luz em *led* dos écrans digitais.

Desta forma, “La Imaginación del Futuro” pulverizava, fragmentava e complexificava a realidade objetiva, promovendo, com esta desconstrução, um discurso cínico, que expõe aspectos que entende como falsos ou contraditórios de uma narrativa hegemônica; sendo esta também uma característica recorrente no Teatro Pós-Dramático. É significativo, quanto a isto, que a peça abordasse uma visão ridícula da política, apresentando a cúpula do governo como um grupo de indivíduos neuróticos, performando paixões e interesses antagônicos à sua aparência heroica, ilustrado, por exemplo, pelo ator que interpreta Allende, a andar de gatinhas e se esconder debaixo da sua secretária de trabalho, incapaz de tomar uma decisão diante da situação em que se encontrava. Esta dramaturgia cínica é ainda mais eloquente em seu desfecho, quando Allende, após proferir seu discurso radiofônico, tendo sido abandonado pelos seus aliados e já sob o ataque das bombas despejadas sobre *La Moneda*, ouve do único ministro que restou ao seu lado: (não publicado) “¡Basta presidente, se terminó! ¿En serio creía que su proyecto funcionaría? ¿No era otro capricho burgués más?”.

Na sequência desta fala, que encerra a peça, pudemos observar uma intensa reação da plateia do festival. Parte dela aplaudia a peça com entusiasmo; a outra parte vaiava ruidosamente. Estava claro, com esta experiência, que o espetáculo não tinha um único sentido narrativo, mas que este era atribuído de diferentes maneiras, segundo a visão do espectador. Podemos supor que, para alguns, como era o nosso caso, o espetáculo triunfava pela sua força estética; para outros, premidos entre o passado e o presente chilenos, a perspectiva política determinava a aceitação ou refutação da peça. Contudo, cabe observarmos que o espetáculo terminava não com uma afirmação, mas com uma pergunta. Conforme explanado no capítulo Autoria e Escrita, a escrita ceno-dramatúrgica não define seus enunciados, mas os apresenta na dinâmica dos dispositivos para serem compartilhados e subjetivados pela Comunidade Teatral. Neste mesmo capítulo, entretanto, também afirmamos que o dramaturgo-encenador instala a sua Voz Autoral nos

seus dispositivos de escrita. O que nos parece exemplificado pela fala final de “La Imaginación del Futuro”. Para nós, esta fala traduz a perspectiva de um jovem dramaturgo-encenador, que crescera no Chile pós-Allende e pós-Pinochet; e que, a partir de sua experiência de vida, revisita o passado.

Se não podemos afirmar, através desta e de outras criações suas, que o pensamento de Layera seja o de um artista politicamente liberal, o que, porém, é presumível; é notória, ao menos, sua posição cética ao idealismo de esquerda. Aspecto que talvez não o expulsasse deste espectro político, se o autor também escrevesse com (2017) “esse intuito de voltar um olhar crítico para nós mesmos da esquerda³⁹”, como declara, em entrevista, Alexandre dal Farra sobre a própria dramaturgia, entendendo a esquerda como o espaço mesmo da crítica ao poder do liberalismo econômico. Mas esta hipótese, como qualquer outra, não pode ser comprovada no jogo aberto dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. O que sabemos é que, assim como o autor brasileiro ambiciona (2017) “um teatro que coloque o mal em cena”, como intitula seu artigo homônimo; Layera afirma, em entrevista, sobre o revisionismo histórico que caracteriza seu trabalho, que (2018) “es bueno mirarse al espejo porque todos nos creemos buenas personas”. Ambos os casos almejam produzir uma poética teatral sincera, que desvele o cinismo das aparências da realidade, mesmo aquelas que se acreditam corretas e virtuosas. Relativamente a estes dois casos, retomando a pergunta de Sarrazac, (2009, p. 83) “poderíamos imaginar que uma tal dramaturgia, em vez de ser determinada por uma ideologia e por horizonte teleológicos fixados *a priori*, dependa apenas da necessidade de abrir os olhos e de se emancipar de toda e qualquer crença?”. Ou ainda, (idem, p. 83) “poderemos imaginar, depois de Brecht, uma nova ideia de um *teatro crítico*, mas que proviria agora de um cepticismo generalizado e praticaria a ‘suspensão de julgamento’”? Dito de outra maneira, um teatro crítico, de compartilhamento de experiências céticas? De certo, podemos extrair que o carácter destas dramaturgias é seguramente democrático, ao exporem pontos de vistas contrários entre si; e, no limite, porem todos em causa.

O que devemos destacar, ainda, sobre “La Imaginación del Futuro” é que ela não resultara em um gesto negativo de desconstrução da realidade, reduzida aos escombros de sua inviabilidade, em que pese a peça ser urdida através do uso de recursos do Teatro Pós-Dramático; e, a exemplo de outro aspecto recorrente neste último, investir em uma

39 Disponível em: <https://filo.art.br/trilogia-abnegacao-dedo-na-ferida-exposta-da-politica-brasileira>

discursividade cínica. Layera opera um dispositivo de escrita, e, como tal, ele tem o caráter positivo de tecer visões, orientar um sentido narrativo e dar testemunho de uma resposta deste autor, e de sua companhia, mesmo sobre esta realidade arrasada, no transbordamento da criação partilhada para o espectador.

1.5 A DRAMATURGIA COMO RECONSTITUIÇÃO: O CASO DE TIAGO RODRIGUES

A partir de 2016, em razão da pesquisa de campo deste doutoramento, buscamos mapear dramaturgo-encenadores também em Portugal. Dentre estes, parece-nos relevante mencionar, afora o caso de Patrícia Portela, que será estudado em capítulo específico na Parte II deste trabalho, os nomes de Tiago Rodrigues e Lígia Soares, por razões distintas. A propósito de Tiago Rodrigues, destacamos como o seu contributo ao panorama deste estudo, o caráter de desconstrução de elementos históricos, para serem reinterpretados como jogo, na poética ceno-dramatúrgica deste autor. O teatro de Rodrigues evidencia o procedimento de atualização mítica, descrito no capítulo anterior desta tese. Como em Layera, a História é recontada pelo filtro da experiência testemunhal, reimaginada pelo dramaturgo-encenador e demais integrantes dos seus processos de criação, deslocando o mito de seu enunciado original, ao mesmo tempo que se lhe encontra algo que nele sobreviva, permaneça e possa ser visto outra vez.

Esta técnica, que é também uma poética e finalmente se projeta como uma estética, como veremos, apresenta-se, sob modos variados, em distintas escritas de Rodrigues. Citemos, a seguir, alguns exemplos. Em “Três Dedos Abaixo do Joelho”, peça de 2012, realizada com a sua companhia Mundo Perfeito, o autor parte de documentos de arquivo, pesquisados na Torre do Tombo, em Lisboa, relativos a peças teatrais portuguesas censuradas durante o período salazarista, com a finalidade de os reescrever dramaturgicamente. Esta reescritura ceno-literária apresenta o teatro mutilado pela censura salazarista, ao mesmo tempo que, investigando estes documentos, refaz o teatro como ato de criação. Neste, como em outros de seus trabalhos, Rodrigues dirige seu olhar ao passado para o atualizar no presente. O autor diverge da poética imediata da performance, ainda que se aproprie do tempo presente no jogo performativo entre atores e materiais textuais, para compor a sua escrita. Conforme nos mostra uma das entrevistas

com Rodrigues, (2015) “para [este] autor/encenador, ‘estamos muito concentrados – não só em Portugal, na Europa – no inevitável, no agora, e perdemos a perspectiva histórica’”. Acrescentando, a este respeito, que (idem) “é proibido esquecer tudo⁴⁰”.

“By Heart”, peça de 2014, evidencia este jogo da memória e da recriação, recorrente nos dispositivos ceno-dramatúrgicos de Rodrigues. Em sua versão cênica, o autor, que se torna também ator, divide o palco com um grupo de dez convidados, sob a condição de não terem visto o espetáculo e desconhecerem o poema que irão aprender de cor, à frente do público. Neste processo em tempo real, em que consiste sua própria dramaturgia, Rodrigues relaciona relatos supostamente autobiográficos com outros acerca de escritores e personagens de livros. Estes últimos estão materialmente no palco e integram o funcionamento da peça. Em sua estratégia dramatúrgica, o poema proposto por Rodrigues não deve ser decorado, mas memorizado de forma afetiva, *by heart*, literalmente, “pelo coração”; sendo, assim, atravessado pela experiência singular de cada participante do espetáculo. Na verdade, neste dispositivo, o elemento espetacular dá espaço ao jogo e ao simulacro, que, não sendo cópia, trata-se, na verdade, da reconstituição de algo. A dramaturgia de simulacro do autor se aproxima da descrição de Sarrazac para o tema, quando diz que (2009, p.17) “o espectador passou a ser convidado pelos actores ou por um outro mentor do jogo – (...) encenador, autor -etc. – a interessar-se não tanto pelo acontecimento do espetáculo, mas sobretudo pela forma como aparece o próprio teatro no coração da representação”. Trata-se do aparecimento, em cena, da teatralidade, entendido por Sarrazac como (idem, p.17) “mudança de regime no teatro, que se liberta do espetacular associando o espectador à produção do simulacro cénico e ao seu desenvolvimento”.

O transcurso desta memorização é o fio-da-meada que se relaciona com os demais recursos poéticos desta peça, implicado, finalmente, no carácter desviado e espiralado de sua narrativa, que, no desenvolvimento da relação entre seus materiais textuais, aparentemente díspares, faz aparecer o sentido da escolha do poema memorizado, que ultrapassa o conteúdo deste último e é compartilhado pela Comunidade Teatral. “By Heart” é também um dispositivo de reconstituição, de composição de uma escrita a partir dos fragmentos dos materiais textuais. Amiúde, a escrita de Rodrigues se baseia na

40 Disponível em <https://ptjornal.com/as-trigedias-gregas-de-tiago-rodrigues-chegam-ao-palco-do-tnsj-53152>

reconstituição histórica, a partir da experiência íntima, emergindo, neste caso, como sua própria linguagem dramática. Trata-se de uma variação poética do conceito da “extimidade” dramática, conceito de Sarrazac marcado pela mútua implicação entre o universo íntimo e exterior a um autor, conforme exposto nos Capítulos 1 e 2 da Parte I de nosso trabalho; desta vez manifestado com atributos performativos. Cabe destacarmos ainda que, sendo escrita, os dispositivos ceno-dramáticos de Rodrigues não coincidem com a realidade, mas a transfiguram e a sublimam em um duplo estético, em alteridade com esta última.

Em seu *release*, lemos que “By Heart é uma peça sobre a importância da transmissão, do invisível contrabando de palavras e ideias que apenas guardar um texto na memória pode oferecer. É sobre um teatro que se assume como esse lugar de transmissão⁴¹”. Acrescentando, ainda ali: “Como diria o professor de literatura George Steiner (...) ‘Assim que 10 pessoas sabem um poema de cor, não há nada que a KGB, a CIA ou a Gestapo possam fazer. Esse poema vai sobreviver’”. Este texto é, portanto, uma declaração poética alinhada ao conceito do Narrador, proposto por Walter Benjamin, de que tratamos no capítulo anterior. A narração é entendida, neste caso, como um gesto não de reprodução, mas de transmissão e testemunho, que visa a atualidade do objeto narrado. Joseph Danan afirma que, em uma conversa que tiveram, (2018, p.45) “là où je voyais un adieu à la forme dramatique, par sa déconstruction et la prédominance accordée à la performance scénique, Tiago Rodrigues opposait une défense irréductible du drama”. Segundo Danan, o facto de um texto literário servir a um ator, que, por sua vez, serve à cena, realiza um circuito narrativo que, para Rodrigues, é dramático. Danan descreve que esta transmissão ocorre através de (idem, p.46) “le jeu avec les histoires racontées” pelos atores (ibidem, p.46) “qui ont nourri le spectacle et donnent naissance à une fiction qui n’a que l’apparence d’être vrai, tout en gardant la trace de l’origine parlée du texte”. Danan conclui sobre esta poética dramática, proposta por Rodrigues (op.cit, p.46): “Se trouve ainsi complété un circuit de la parole, qui n’est pas sans analogie avec (...) [le] texte-matériau: de la parole recueillie” pelos atores (op.cit, p.46) “à sa mise à l’épreuve sur le plateau”.

41 Disponível em <https://www.tndm.pt/pt/calendario/by-heart/>

Em “Ifigênia, Agamêmnon, Electra”, Rodrigues, por ocasião de sua posse como o novo diretor do Teatro Nacional Dona Maria II, em 2015, escreve e encena, em seis semanas, um tríptico, a partir de três tragédias gregas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, à volta do tema do sacrifício de Ifigênia por Agamêmnon. Trata-se de uma radicalização de seu recurso dramaturgicamente de atualização mítica, em que as grandes narrativas são reduzidas e atualizadas pela experiência individual de seus integrantes. Este trabalho condensa uma série de procedimentos poéticos frequentes na dramaturgia de Rodrigues, como a intertextualidade, a intermedialidade, a metateatralidade, a colagem, reutilização e releitura dos materiais textuais e o caráter epicizante com que os atores não apenas dramatizam, mas narram a peça, a partir de testemunhos pessoais⁴². O expediente da rememoração ocupa novamente um lugar narrativo de destaque nesta peça, a propósito da qual o *realease* da peça reporta o mito de Ifigênia⁴³: “É pelas ondas da sua própria memória que vogam as personagens na tentativa de contar a história”. Esta peça também deixa claro que a atualização mítica, promovida por Rodrigues, via de regra, baseia-se na relação entre o banal e o extraordinário. Isto é, entre a dimensão comezinha da experiência singular e o caráter transcendente dos mitos históricos. Desta forma, a dimensão íntima e testemunhal contrasta com a exterior, histórica, transcendente, problemática, macroestrutural e mesmo sublime. Esse assunto será desenvolvido, sob outro modo, por Sergio Blanco, como estudaremos em seu capítulo correspondente.

Em “Sopro”, de 2017, Rodrigues explicita o dispositivo do teatro da ausência, de que tratamos no capítulo anterior, ao pôr em cena o que estava oculto, em lugar de se referir ao objeto ausente. O espetáculo (2003, p.5) “se articula em uma dialética de presença e ausência”, a exemplo do que Helga Finger prefigura em sua abordagem para

42 A intertextualidade é um recurso evidente em “By Heart”, tramada a partir da relação entre diferentes livros que estão em cena. Também nesta peça, o autor faz uso da metateatralidade, ao simular um jogo de encenação com os participantes convidados, assim como por produzir um palimpsesto de camadas narrativas, onde emergem em cena os livros, seu conteúdo ficcional, dados biográficos dos seus escritores, que se confundem com a biografia de demais participantes do espetáculo. A intermedialidade se manifesta com a presença de música ao vivo, por exemplo, em “Tristeza e Alegria na Vida das Girafas” ou de bailarinos em “Antônio e Cleópatra”; ambas encenações de Rodrigues. A colagem, reutilização e releitura dos materiais de arquivo é um recurso fundamental para a dramaturgia de “Três Dedos Abaixo do Joelho”. O caráter epicizante com que os atores não apenas dramatizam, mas narram a peça, a partir de testemunhos pessoais, determina a maior parte das criações deste autor.

43 Disponível em <https://www.tndm.pt/pt/calendario/ifigenia/>

o conceito de teatralidade. O dramaturgo-encenador português escreve a partir das lembranças de Cristina Vidal, que há mais de trinta anos trabalha no Teatro Nacional Dona Maria II, em Lisboa, como ponto, atividade que consiste em soprar as falas para os atores que se esquecem do texto. Vidal abandona aqui a condição de bastidor de sua profissão em extinção e sobe ao palco, contracenando com outros cinco atores, novamente em um jogo intertextual, ao se referir a atores do antigo teatro, como Molière ou Tchecov; e metateatral, uma vez que, em princípio, a peça é a reconstituição de um ensaio. A ética de criação assume a cena, contudo, como ficção, reescrita e imaginada. Neste jogo dramático, assuntos privados e externos à vida de Vidal, que se torna também uma personagem, por exercer uma função narrativa, confundem-se, através dos intérpretes com quem esta profissional reconta a sua trajetória e a história da própria casa de espetáculos. Rodrigues, como uma voz ausente do palco, contracena com a funcionária do referido teatro, de que então era também o diretor. Ele estetiza, assim, uma dupla relação de poder, tanto profissional como poética.

Em 2020, Rodrigues estreou, neste mesmo teatro, “Catarina e a Beleza de Matar Fascistas”, seu último espetáculo até o momento em que escrevemos esta tese, produzido no âmbito da pandemia da Covid-19. Em suma, o enredo da peça é ambientado em 2028, quando a extrema-direita terá chegado ao poder em Portugal. Neste contexto, uma família que vive no Alentejo estabelece um rito de, a cada ano, sequestrarem e matarem um fascista. Na sequência decrescente de idade entre os seus integrantes, é chegada a hora de Catarina cometer este tipo de homicídio. Ela, todavia, reluta em o fazer, iniciando uma crise e ao mesmo tempo um debate de ideias dentro de sua família. Quanto ao seu dispositivo ceno-dramático, Rodrigues informa, em entrevista: (2020) “Não fizemos nada para convencer o público de que isto não é só uma ilusão, não é só uma história⁴⁴”. Declarando, a seguir, sua intenção: (idem) “Não queremos gastar tempo a convencer alguém de que isto está realmente a passar-se. Mas queremos que tenham os sinais suficientes para acreditarem que isto poderia estar a passar-se”. A narrativa, portanto, opera novamente como jogo e simulacro, menos preocupada em reproduzir a realidade do que a reconstituir.

44 Disponível em <https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2020-12-09-catarina-ou-a-beleza-de-matar-fascistas-baleizao-2028>

O autor afirma ainda o que pressentiu no período de ensaios de peça (ibidem): “Quando pudermos voltar a fazer teatro nas salas, o explícito, o hoje, o agora, o lá fora – que é uma coisa muito presente nas minhas peças – não vai ser o mais importante”. Concluindo que (op.cit) “o mais importante vai ser a imaginação, o ambíguo, o complexo, o codificado, a poesia”. É certo que as regras intrínsecas desta família, acerca de matar ou não um fascista em uma sociedade totalitária, pautam a dramaturgia da peça e privilegiam um campo ficcional mais hermético às intrusões do Real. Por outro lado, como informa uma das suas críticas de imprensa, nesta encenação, (2020) “o hiper-realismo dos factos mistura-se com um delirante exercício de imaginação⁴⁵”. “Catarina ou a Beleza de Matar Fascistas” fora construída a partir de um processo colaborativo, em que o testemunho e a interlocução entre os integrantes do espetáculo reprocessam e constroem uma mitologia que ultrapasse a experiência singular de cada um de seus integrantes.

Ademais, não podemos sustentar que a peça desconsidere o Real performativo como um de seus materiais textuais. Um exemplo disto é a cena de um longo discurso fascista proferido por um ator no palco, que provocou veementes reações na plateia, como vaias, palavras de ordem e mesmo a retirada de parte do público das salas de espetáculo. Assim como, eventualmente, poderia contar com os aplausos de simpatizantes deste ideário. Esta poética de simular a realidade, para promover, como na peça de Peter Handke, um “insulto ao público”, que não a distingue da ficção, fora recorrente no teatro performativo de Christoph Schlingensief. Este já falecido artista alemão é uma confessada referência para o teatro de Alexandre dal Farra. No que tange a expor, de uma forma indistinguível, “o mal em cena”, de que fala dal Farra, para que o público reaja a ele como facto ou hipótese⁴⁶. Helga Finter afirma que o teatro de Schlingensief propunha (2003,

45 Disponível em <https://expresso.pt/cultura/2020-09-19-Catarina-e-a-Beleza-de-Matar-Fascistas-eis-Tiago-Rodrigues-e-o-teatro-que-radicaliza-o-debate>

46 Em artigo de 2003; Helga Finter avalia o teatro de Schlingensief, da seguinte maneira (2003, p.5-6): “Quero agregar algumas palavras sobre um artista de 40 anos, há pouco considerado pela imprensa como um pai espiritual desse novo teatro alemão. Christoph Schlingensief, cineasta, talk show master e homem de teatro, intervém na realidade política alemã, suíça e austríaca, desde meados dos anos 1990. Suas ações poderiam caracterizá-lo como um herdeiro do teatro invisível de Augusto Boal ou de alguns situacionistas franceses. Entretanto, seus modelos são explicitamente formatos nascidos da vida midiática e política, já

p.6) “confessar – pelos meios do espetáculo – à sociedade do espetáculo o que cala e o que rejeita”. Trata-se, assim, de um teatro feito via negativa do discurso, cuja poética expõe o interdito e cala o explícito. Finalmente, a exemplo de outras criações de Rodrigues, “Catarina ou a Beleza de Matar Fascistas” atualiza características do Teatro Fórum de Augusto Boal; no que concerne a simular uma situação e esperar que o público tome uma posição sobre o problema apresentado. Seja através de sua interação imediata ou, neste caso, de sua fabulação crítica. Se o seu exercício utópico a distingue de outras

que para ele se trata de fazer confessar – pelos meios do espetáculo – à sociedade do espetáculo o que cala e o que rejeita. (...) a eficiência das ações no domínio artístico e teatral se comprovou tanto no que concerne à reação dos meios como nas respostas do público, que se dividiu entre opositores ferozes e fanáticos incondicionais. Essas são algumas ações: *Chance 2000* retoma as estruturas das campanhas eleitorais, trata-se de tornar-se membro de um partido próprio e votar por si mesmo nas eleições federais; *Ausländer raus- liebt Österreich* (Os estrangeiros pra fora – Amém Áustria) transfere o início do reality show alemão *Big Brother* para uma ação perto da Ópera de Viena durante os *Festwochen* de Viena no verão de 2000: reuniu-se em um contêiner, sob a vigilância das câmeras, um grupo de imigrantes que pedia asilo, e o público votava as eliminações consecutivas dos participantes segundo seus critérios de simpatia ou de antipatia; o jogo de perguntas e respostas *Quiz 3000 – Du bist die Katastrophe* (Quiz 3000 – Você é a catástrofe) – subverte o modelo de programa de perguntas e respostas levando ao desastre moral e à vergonha inelutável o candidato, quando este tem de responder a perguntas como: “Para que servia o pêlo das vítimas nos campos de concentração?” ou “Ordene de norte a sul os seguintes campos de concentração: Auschwitz, Bergen-Belsen, Dachau, Ravensbrück”. A brincadeira de Schlingensiefel com fogo, surgida da mistura explosiva de realidade cotidiana e de provocar a recusa servindo para a exibição, falha quando se trata de fazer falar o terror que se teatraliza (*Atta Atta*, de janeiro de 2003) e torna-se problemática quando a realidade irreversível alcança a encenação de sua cópia. As reações dos meios sobre o suicídio do parlamentar Möllemann recordam uma ação de Schlingensiefel no teatro de Dortmund durante o festival THEATER DER WELT: o artista gritando “tötet...” (matem...) pisava na foto desse deputado atacado por declarações ambíguas, consideradas anti-semitas. Já na época o artista proclamou a proteção do contexto artístico para defender sua ação. A significação desse evento supera o caso isolado de Schlingensiefel, já que, inclusive por ser o artista que mais contribuiu na Alemanha no domínio das artes para uma supressão virtual dos limites entre vida e arte, entre espetáculo da vida e vida de teatro para exibir sua contaminação mútua, se um *Aktionskünstler* recorre – apenas o impacto da violência de suas ações corre o risco de ter repercussões no real – à reinstalação da separação entre vida e arte, então uma suspeita se insinua. A eficiência simbólica da transgressão de dois espaços dependeria em última instância da existência de um marco reconhecido no âmbito das artes? E a condição de um marco semelhante não é, justamente, a separação pressuposta, em uma sociedade, de dois espaços distintos: o espaço potencial da arte e do teatro, e o campo da realidade social?”.

dramaturgias de Rodrigues, esta, como outras peças deste autor, retorce-se para o passado. Sua encenação apresenta elementos históricos de Portugal, investindo tanto no caráter popular como de mobilização política, que distingue a tradição alentejana, onde a peça se situa.

A relação contrastante entre realismo e imaginação, ou entre a realidade e sua transfiguração, pauta, em diferentes níveis, todas as escritas ceno-dramatúrgicas de nosso estudo. Este aspecto realista nos parece compreensível devido ao uso de materialidades textuais, como dados concretos, na composição destes dispositivos, por sua vez abertos à fabulação da Comunidade Teatral. A declaração de Araújo, (2011, p.66): “Prefiro as cenas que trabalham numa zona intermediária: cena realista estranhada por abstrações, ou cena abstrata estranhada por momentos realistas”, é extensiva, sob distintos modos, às criações que integram nosso *corpus* de análise. Esta dualidade é também decisiva para o conceito de teatralidade, forjado, segundo Féral, como (2015, p.125) “um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram”. A autora afirma que (idem, p.108) “a teatralidade é a imbricação da ficção com o real, o surgimento da alteridade em um espaço que situa um jogo de olhares entre aquele que olha e aquele que é olhado”. Concluindo que (ibidem, p.108) “entre todas as artes, sem dúvida é o teatro que melhor realiza essa experiência”.

Esta abordagem diverge, como também sustentamos, da ideia de presença na performance, em favor da clivagem entre o Real e o seu duplo estético. Ou, como Féral se refere especificamente ao teatro, (op.cit, p.110) “ao esclarecimento do equilíbrio precário que este deve estabelecer, em seu íntimo, entre as forças do pulsional e do simbólico” que perfazem a cena. Para a pesquisadora canadense, a teatralidade é constituída pela (op.cit, p.110) “ação [que] envolve o real - apesar do jogo de aparência e ilusão - e é percebida enquanto tal”. Na mesma medida em que, diz, (op.cit, p.110) “o espectador percebe tal dualidade, a fricção entre realidade e ficção. Seu olhar se movimenta de um nível a outro, operando uma disjunção” entre o Real e a cena, acrescentamos. Féral conclui que este movimento (op.cit, p.110) “une e opõe dois universos que se excluem e, no entanto, se superpõem”. Esta clivagem entre o Real e a ficção, proposta por Féral, é aplicável, como poética, aos casos de nosso estudo.

1.6 A CENA RETIRADA: O CASO DE LÍGIA SOARES

Ainda no panorama português, devemos destacar a escrita ceno-dramatúrgica de Lígia Soares, especialmente no caso de “Civilização”, uma de suas criações mais recentes, de 2019. Como nos conta uma de suas entrevistas, a autora (2020) “começou a escrever Civilização num Laboratório de Escrita em que se auto-propôs a trabalhar a ideia da passividade do espectador⁴⁷”. Neste processo, podemos aferir que (idem) “tal como o público se mantém passivo na forma como assiste aos espetáculos, Lígia vê a civilização, ou uma ideia de civilização, obsoleta no sentido em que vive da própria história, passiva na forma no que não se altera, não evolui, não se revê”. Soares declara que a civilização, entendida como uma realidade hegemônica, nos termos do nosso estudo, (ibidem) “já não está assente nos mesmos pilares que a tornavam humana, ou habitável, ou funcional”. A dramaturga-encenadora indaga, a este propósito (op.cit): “Que raio de espaço de liberdade é este que nos foi dado que não sabemos aproveitar?”; conformando este problema em seu dispositivo de escrita.

Nesse dispositivo, o que nos chama a atenção é sua promoção de uma interface direta da autora, também atriz no espetáculo, com o espectador; tornando, assim, ausente o campo diegético de representação da cena. A peça inova, no *corpus* de nossa pesquisa, por suprimir a mediação cênica, sendo porosa à intervenção do Real deste encontro entre a artista e o público. Este dispositivo narrativo se alinha àquele prefigurado por Hal Foster, citado por Janaína Leite, a propósito de (apud 2014, p.178; 2021, p.375) “uma representação sem uma cena que encene o objeto para o observador”. Entretanto, “Civilização” é, finalmente, uma estratégia de escrita, que faz de seu encontro com o espectador um duplo estético, lido, finalmente, como cena. Segundo a referida entrevista, Soares (2020) “idealizava criar uma relação directa entre o teatro e a realidade e soube rapidamente que dali resultaria uma representação da representação”. O corpo em cena da autora, menos do que assumir sua identidade, disfarça-a, como uma função ficcional, que apresenta a própria atriz, o seu texto literário e a qualidade deste encontro com a Comunidade Teatral como materiais com os quais Soares organiza narrativamente seu dispositivo.

47 Disponível em <https://comunidadeculturaearte.com/esta-civilizacao-nao-e-para-nos-mas-a-civilizacao-de-ligia-soares-e-para-todos-e-e-amanha-em-ilhavo>

Há, nesta peça, outras aparições que se manifestam como cena pura, conforme sentido apresentado no capítulo anterior; como espaços de pura visão e entendimento do Real, através do dispositivo estético. O espectador se defronta com cadeiras, plantas, um outro espectador-ator, convidado a entrar em cena, e um “ser dançante”, segundo descrito pela autora em nossa correspondência por e-mail. Sendo a última aparição da peça, este ser, que se apresenta tal como é, consiste, segundo nos acrescentara Soares, na (idem) “imitação de um cardador que é uma espécie de careto”; figura tradicional dos festejos da Semana Santa, também conhecida no Brasil como careta. O qual, neste caso, explica-nos ainda a dramaturga-encenadora, é (ibidem) “uma personagem demônio que sai no carnaval para atacar as solteiras”. Conforme nos informa a já referida entrevista com a autora, é no desfecho, ou epílogo, desta peça que (op.cit) “entram os Cardadores de Vale de Ílhavo, que Lígia Soares introduz como elementos que representam tudo o que é sexual, selvagem, amoral, não perpetuador da apatia generalizada do cortejo em que se tornou a civilização de Civilização”. A entrevista sugere esta cena aponta para (op.cit) “depois da consciência, a purga. A homenagem a um estado selvagem que questiona a civilização no estado em que ela é, neste momento, legitimada”. Acrescentemos ao exemplo de Soares, a prática, por esta autora, de uma escrita expandida. Nela, os materiais utilizados para a criação de um dispositivo cênico migram, sob novas conformações, para o formato livro; homônimo, no caso de “Civilização” e também de “Romance” e “Cinderela”, criações anteriores da autora de 2015 e 2018, respectivamente. Como dissemos, esta prática de dupla autoria é um fator condicionante em todos os casos de dramaturgos-encenadores aventados em nosso estudo.

1.7 A LITERATURA DRAMATÚRGICA: O CASO DE SÔNIA BAPTISTA

Assim como Lígia Soares, a portuguesa Sônia Baptista tem formação em dança, a influenciar a conformação de seus dispositivos cênicos, nos quais, frequentemente, também se apresenta como atriz e coreógrafa; dedicando, entretanto, igual atenção ao dispositivo literário, marcado por um estilo intimista, porém sublimado como metáfora. Acerca deste estilo, é válida a declaração de Baptista sobre processo de escrita da sua peça “I Call Her Will”, a partir das personagens femininas de William Shakespeare: “O critério dessa escolha? Um critério de pele, de intuição. Um emparelhamento de ideias de

luz, escuridão, movimento, natureza. Sobre a natureza das obras e das personagens, sobre a justeza do eco das palavras que, ainda hoje, arripam caminho⁴⁸”. Neste *release*, a artista acrescenta que “a partir das notas e reflexões de outras mulheres sobre a obra do bardo, se desenha uma vontade, crítica”. O íntimo e o político, o pessoal e a alteridade, definem, portanto, esta poética ceno-dramatúrgica. Nesta poética, a sensibilidade da autora emerge como material dramatúrgico. Ou, como diz Sarrazac, trata-se, neste caso, de (2009, p. 28) “um teatro que coloca em epígrafe esse momento de pura teatralidade em que o sensível se torna significativo”. Desta forma, a exemplo do que Sarrazac acrescenta, na poética de Baptista e, de outro modo, de Soares, (idem, p. 87) “a representação teatral já não consiste (...) no desenvolvimento da fábula de um drama na vida (...), mas (...) ‘em refazer a sua vida de múltiplas formas’”.

Ambas as artistas portuguesas, com o trabalho investido de caráter intermediático e autoral, contribuem para o desenvolvimento tanto da cena como das possibilidades literárias, e, mais especificamente, do suporte livro como objeto estético. As duas autoras portuguesas contracenaram e cocriaram juntas o espetáculo “Memorial”, que estreou na edição de 2020 do Festival *Temps D’Images*, em Lisboa. Seu *release*⁴⁹ informa que o espetáculo “pretende olhar, retrospectivamente, para o tempo presente”, dando lugar a “uma reflexão sobre o facto de sermos reféns do passado que se apossou de nós”. Observando, quanto à peça, que “o objetivo não é repetir constantes alertas para o fim dos tempos, para a tragicidade do futuro que nos espera, mas sim imaginar esse ‘depois’ onde o nosso sentido único já se deu como perdido, onde já estamos livres da catástrofe, porque somos a própria catástrofe”. Ainda neste *release*, a poética de “Memorial” é descrita nestes termos: “Em cena, uma situação suportada por uma imagem pós-apocalíptica, procura levar o espetador a lembrar-se dos tempos de hoje como se estes já tivessem passado”. Acrescentando que “o interlocutor será o próprio espectador dessa homenagem futura à sua vida presente”. Através desta descrição, “Memorial” nos parece ter semelhanças com “Catarina ou a Beleza de Matar Fascistas”, de Rodrigues, que estreara no mesmo ano; no sentido de abordar um futuro distópico a partir do jogo de rememoração.

48 Disponível em: <https://tagv.pt/agenda/i-call-her-will>

49 Disponível em: <https://www.aoficina.pt/detail-eventos/2021.06.04-fgv-memorial>

Baptista tem, no momento, seis livros publicados, nem todos diretamente implicados em uma versão cênica, como “De Água Por Todos os Lados” e “Querer do Corpo, Peso (E Outros Textos)”. Assim como tem encenações que não resultaram no formato livro, como “I Call Her Will”, em que promove um debate de gênero “a partir, mas não só, do caderno de notas de Edith Sitwell pelas obras de William Shakespeare” e de suas personagens femininas, como nos informa o já referido release da peça; à qual podemos assistir. Contudo, em casos de dupla autoria, como “E na Queda Raposar” e “E Hoje, é um Esquilo?”, Baptista nos lança em um liame, em que o objeto livro não se trata de uma dramaturgia literária, mas de uma literatura dramatúrgica. Isto é, investida de características cênicas ou teatrais, porém não dramáticas. De outra parte, não sabemos se as encenações de Baptista são performances de leitura de sua literatura, ou se seus livros são a performance literária de suas encenações.

1.8 O AUTOR TORNADO ESCRITA: O CASO DE MIGUEL CASTRO CALDAS

No que toca nossa pesquisa em Portugal, destaquemos, ainda, o contributo da escrita ceno-dramatúrgica de Miguel Castro Caldas, com ênfase em sua criação “Se Eu Vivesse Tu Morrias”. A relevância deste espetáculo, de 2016, que fora publicado em livro, em 2019, está em colocar o dramaturgo dentro da cena, e não como afirmação de sua identidade, mas, contrariamente, para transfigurá-la. Em seu percurso como autor, Castro Caldas trabalhara como dramaturgo, seja “de gabinete”, escrevendo peças teatrais autônomas, a serem interpretadas pelo teatro. Seja acompanhando processos colaborativos de coletivos teatrais portugueses ou de artistas independentes, como Lígia Soares; que, de resto, integra como atriz “Se Eu Vivesse Tu Morrias”. Assim como Soares e Baptista escrevem a partir de sua condição de dançarinas, Castro Caldas, neste caso, escreve a partir da sua condição de dramaturgo. Seu dispositivo é feito de um jogo entre a palavra e a representação desta última.

Em cena, três atores leem as páginas que contém a escrita literária da peça, e a dinâmica entre o elenco e este material textual, que, em um duplo movimento estético, fazem-no ingressar nos interstícios e na pré-linguagem da escrita, assim como nas possibilidades ficcionais que ela enseja, configura a dramaturgia da peça. Nela, como em

“Sopro” de Rodrigues, a referência à ausência do dramaturgo é um elemento narrativo destacado. Todavia, em “Se eu Vivesse tu Morrias”, a cena consiste no gesto mesmo da leitura do texto do autor, que se torna um material encenado; e não em seu ensaio em função do espetáculo, como ocorre com “Sopro”. O autor, no limite, Castro Caldas; é procurado em cena, e, conforme assinala o título da peça, não poderá ser encontrado, uma vez que as instâncias da autoria e da escrita se excluem mutuamente, não podendo coexistir. Este dispositivo comenta a relação entre literatura e cena, apresentando as afasias entre as duas linguagens. No limite, ele metaforiza a decalagem entre linguagem e vida, extensiva, também, à relação entre o teatro e o espectador. Sendo um dramaturgo-encenador, Castro Caldas não escreve para exprimir sua subjetividade neste trabalho, mas para desaparecer nele, ser revirado na própria arqueologia de escrita que a cena promove, ao tratar de um universo temático que ultrapassa sua experiência individual, ainda que seja ele seu autor.

Vimos também, deste mesmo dramaturgo-encenador, um ensaio aberto de “Vocabulário”, feito em parceria com Sara Franqueira. O que nos chamou a atenção nesta criação em processo, apresentada no END – Encontro Novas Dramaturgias, realizado em 2019, em Coimbra, Portugal, era a construção de um dispositivo maquínico, aberto à intervenção do acaso, ou de uma lógica que desconhecemos; na construção de sua escrita cênica e literária. Como uma espécie de “mesa branca espírita”, a máquina respondia a perguntas dos participantes da experiência, selecionando letras e compondo palavras ou sentenças, sendo também um elemento cênico gestual, a se relacionar com atores e participantes da peça. A experiência nos pareceu realizar a percepção de Antônio Araújo sobre a intervenção do acaso em seus processos colaborativos; em que defende o inesperado como premissa técnica, e integrado à poética e à estética, quando diz (2011, p.13): “É curioso perceber que esse pêndulo entre casualidade e predeterminação (...) – e das escolhas dentro de uma sala de ensaio – é imprecisa, infiel e traiçoeira. Existe um jogo paradoxal de tensões que, ao mesmo tempo que somos detentores da criação, tais criações se manifestam à nossa revelia. Assim parece ser a dialética do processo criativo”.

1.9 RECONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DE VIDA: O CASO DE MOHAMED EL KHATIB

Cabe-nos também mencionar o caso do dramaturgo-encenador francês, de origem marroquina, Mohamed El Khatib. O autor se notabilizou com sua encenação de “Finir en Beauté”, em 2014, cuja versão em livro, acrescida do subtítulo “Pièce en Un Acte de Décès”, foi distinguida pelo *Grand Prix de Littérature Dramatique*, em França, em 2016. Na peça, o autor, que também está sozinho em cena como ator, narra os últimos anos de vida de sua mãe, falecida em 2012. Em seu processo criativo, El Khatib reuniu, entre 2010 e 2013, um conjunto de materiais de arquivo relativos à sua mãe, como documentos de áudio e vídeo, mensagens de telemóvel, *e-mails*, registros fotográficos, trechos de jornais, assim como suas memórias. Os quais conformariam tanto o dispositivo cênico como o dispositivo literário deste trabalho. À partida, este procedimento alude aos gêneros de narrativa de vida ou de escrita de si, de que trataremos, em capítulo referente a Sergio Blanco, na parte II de nosso estudo. Em entrevista à rádio France Culture, El Khatib chega mesmo a considerar o problema ético em trabalhar com material tão íntimo, agravado pelo facto de se referir a alguém que, morto, não poderia contestá-lo (2021): “Je n’ai pas toujours demandé les autorisations utiles. Je ne me suis pas posé la question de la limite, de la décence, de la pudeur. J’ai rassemblé ce que j’ai pu et j’ai reconstruit⁵⁰”, diz.

Se, todavia, a peça não polemiza esta questão, é, justamente, pelo caráter de reconstrução narrativa, mencionado pelo autor, de seus materiais textuais, que produzem uma ficção de reconstituição dos fatos, atravessada pela imaginação e os expedientes poéticos propostos por El Khatib. O autor investe seu luto pela perda da mãe de momentos de leveza, humor e comoção, por exemplo. O espetáculo, que é afinal um jogo linguístico, não pretende ser confundido com a realidade, ainda que se baseie em documentos reais. Como nos diz o *release* de sua temporada no Teatro Rivoli, no Porto: “este material íntimo extravasa, assim, a singularidade do indivíduo e passa a ser comum, de todos os que, com ele, partilham esta homenagem⁵¹”, não somente à mãe do autor, mas ao amor que atravessa a dor da morte. (2021) “Cette fiction documentaire”, de que fala El Khatib em sua referida entrevista, que não se confunde com o teatro documentário, assunto de

50 Disponível em <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-atelier-fiction/finir-en-beaute-de-mohamed-el-khatib-3503023>

51 Disponível em: <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/programa/mohamed-el-khatib-finir-en-beaute-cest-la-vie-franca/?s=Martin>

que também trataremos no capítulo sobre Sergio Blanco; deve ser, antes, entendida como um poema dramático. O qual, partindo de uma perspectiva íntima, expande seu arco temático, abrangendo questões sejam de linguagem, filosóficas ou políticas. A propósito desta última, “Finir en Beauté” é também uma peça geopolítica, referindo-se às raízes coloniais e migratórias da família do autor e de suas consequências em sua experiência de vida na França.

Se El Khatib ficcionaliza a narrativa de vida, aspecto também presente na escrita de outros casos descritos neste capítulo; a contribuição específica de seu trabalho ao *corpus* de nosso estudo está em demonstrar que o imaginário, quer do artista como do espectador, não se resume ao espectro do que falta, ao objeto ausente da narrativa, que deve aparecer ressignificado. O autor também investe na projeção do vivido, inclusive na construção de sua escrita ceno-dramatúrgica, como um dado empírico determinante da sua poética. Esta inclusão do vivido está presente em outras de suas criações, que não têm por referência a biografia do autor, mas de outrem. É o caso de “Moi, Corinne Dadat”, peça também de 2014, em que o autor contracena com uma empregada doméstica, que conheceu em uma de suas oficinas de teatro. Ou ainda “La Dispute”, criação de 2019, que reúne, em cena, crianças de oito anos que, efetivamente, testemunham a separação de seus pais.

Neste, e em outros casos, ressaltamos, EL Khatib investe e apresenta o material do vivido não como finalidade, mas ponto de mediação para o desenvolvimento de uma escrita complexa, em sua pluralidade temática, e poética em sua construção alusiva e metafórica. Seus dispositivos ceno-dramatúrgicos são um gesto de compartilhamento de experiência e ao mesmo tempo de ficcionalização, de especulações de escrita pela Comunidade Teatral.

1.10 ALGUNS NOVÍSSIMOS: OS CASOS DE MICKAËL DE OLIVEIRA, TANYA BEYELER, PABLO GISBERT E BOOSE PROVOOST

O panorama de casos apresentados neste capítulo é um recorte de nossa pesquisa, pautado pela diversidade de aspectos anteriormente aventados para nosso conceito-chave; e limitado pelo nosso contato, como leitor e espectador, com a escrita destes dramaturgos-encenadores. Segundo dissemos aqui e no capítulo Texto e Cena, constatamos a escrita

ceno-dramatúrgica como um fenômeno estético atinente às duas primeiras décadas do século XXI, decorrente de poéticas tanto literárias como cênicas, que lhe sejam anteriores ou coetâneas. O que implica que todos os autores ora referidos tenham, hoje, entre quarenta e cinquenta anos. Há, entretanto, dramaturgos-encenadores mais jovens, ou tardios, com uma obra relevante. É o caso do franco-português Mickaël de Oliveira, que tem trabalhos galardoados e apresentados em diferentes países, produzidos seja em colaboração com o Coletivo 84, cofundado por ele em 2008, em Portugal; seja com outras companhias e artistas. O autor conta também com parte da versão literária de sua obra publicada em livro. Como Tiago Rodrigues, Oliveira produz uma escrita ceno-dramatúrgica de atualização mítica, afim de, olhando para o passado e a tradição, promover dispositivos que joguem com a especulação do futuro, ou do possível à realidade atual.

Como exemplo, em sua peça “A Constituição”, de 2016, um grupo de atores é incumbido a reescrever a constituição de um país imaginário, em um processo encenado, perpassado pelos seus testemunhos individuais, amiúde conflitantes entre si. O que está em pauta, nesta dramaturgia, em que se misturam o íntimo e o político e o testemunhal e o partilhado, é a produção de uma escrita para o futuro, feita dos interditos, recalques e aspirações do presente. Este dispositivo de reconstituição da História, que é atravessada pelas inquietações do presente e visa se projetar, utopicamente, é retomado por Oliveira em “Sócrates Tem de Morrer”, de 2017. Conforme nos diz seu *release*⁵², este díptico aborda “os últimos três dias de Sócrates na prisão, à espera da execução capital”; prevendo “um novo planeta no futuro habitado por uma elite de almas reencarnadas”. Na peça, os atores que simulam seus discípulos, “convencidos de que morrer é a melhor solução”, apresentam à Sócrates “a utopia de um mundo livre e o plano para o atingir: a constituição de um grupo terrorista e de uma Academia que o perpetue através dos tempos”. Trata-se, assim, de uma escrita não apenas de reconstituição histórica, mas da constituição de uma história futura e perene. Sarrazac afirma, sobre o que nomeia (2002) “dramaturgia dos possíveis”, na qual incluímos a dramaturgia de Oliveira; que (idem) “escrever e fazer teatro é, em larga medida, dar espaço aos possíveis”. Da mesma forma,

52 Disponível em <https://www.colectivo-84.com/socrates->

[i#:~:text=A%20Morte%20de%20S%C3%B3crates%20narra,apresentando%20lhe%20hip%C3%B3teses%20de%20fuga.](https://www.colectivo-84.com/socrates-i#:~:text=A%20Morte%20de%20S%C3%B3crates%20narra,apresentando%20lhe%20hip%C3%B3teses%20de%20fuga.)

Oliveira, sob novos modos, atualiza a compreensão de Aristóteles, citado por Sarrazac; de que (apud ibidem) “não é ofício do poeta, lemos na *Poética*, narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que *poderia acontecer, quer dizer: o que é possível* segundo a verossimilhança e a necessidade”. Isto nos permite admitir, com o filósofo estagirita, que pensar o Real é já instalá-lo como potência e possibilidade. O que parece ser o esforço da escrita ceno-dramatúrgica de Oliveira.

Percebemos, em dramaturgos-encenadores contemporâneos ou mais jovens que Oliveira, que este processo de abstração da realidade se radicaliza, conformando estéticas menos compromissadas com o elemento realista, presente, como contraste, nas escritas ceno-dramatúrgicas mencionadas anteriormente. Arriscamo-nos a aferir que estes autores mais velhos, formados na segurança, e talvez na esperança, de regimes social-democratas, apresentam uma produção recente de aspecto melancólico. Por que pautados pela perda da realidade anterior, mais otimista, de que desfrutaram. É nítida em Claudio Tolcachir, por exemplo, a diferença de otimismo histórico entre a abordagem humanista e afetiva de “El Viento en un Violín” e o caráter desumano e impessoal de uma peça sua mais recente, como “Próximo”, de 2017; título este irônico, acerca da falsa proximidade das relações humanas contemporâneas, cada vez mais midiaticizadas e virtuais. Como veremos no seu capítulo correspondente, também observamos esta decalagem histórica em Patrícia Portela, cujo um trabalho como a “Trilogia Flatland”, de 2004 e 2005, marcado pela euforia dos dispositivos intermediáticos e da intervenção urbana em *site specific*; cede lugar a criações como “Parasomnia”, de 2015, ou “Fúrias”, de 2020. As quais, podem ser lidas como uma ode, ou lamento, ao sono, ao sonho, à inércia; em síntese, à capitulação do corpo performativo diante da realidade. Alternativa esta que parece corresponder a afirmação de Sarrazac de que (2009, p. 90) “mais do que qualquer outra arte, o teatro está em harmonia com esta ideia de sonho acordado”. No caso de Portela, ressalvemos, não nos referimos ao sonho ativo, revolucionário. Mas aquele passivo, indolente, como são o caso destas encenações em que prevalece, literalmente, a imagem de não se deixar a cama e perpetuar o sono e o sonho.

Entretanto, os autores mais jovens, formados nesta atualidade de turbulência democrática no mundo, não tendo um referente anterior em que se basearem positivamente, prospectam realidades alternativas a esta hegemônica. É um processo de abstração gradativa, como podemos ver, em um primeiro momento, em Paris, no espetáculo “La Plaza”, de 2018, do jovem grupo catalão *El Conde de Torrefiel*, codirigido

e escrito por Tanya Beyeler e Pablo Gisbert; também cofundadores da companhia. Construído em processo colaborativo, este é um dispositivo interartes, que convoca o espectador a olhar o que não pode ser visto; encoberto pela realidade aparente. Os atores usam máscaras neutras, não há falas na peça, somente ações ou pantomimas dispersas em um espaço alusivo à ideia de uma praça, ou ágora social, também desfocada e esvaziada de contornos. O texto literário de “La Plaza”, como nos espetáculos de Rodrigo García, aparece como um material disjuntivo, neste caso, sendo projetado em vídeo ao fim do espetáculo; à contrapelo de uma intrusão sonora e de uma demorada e estática imagem de flores, em um palco já sem atores. Desta forma, em “La Plaza”, o próprio texto literário é encenado como um material ausente, cujo aparecimento na cena com que se liga é deslocado e ocasional. O espetáculo, para retomarmos uma citação de Helga Finger, busca (2003, p.5) “livrar a teatralidade da forma e contaminar o teatro - durante um momento - com o real virtual”. Como exposto no capítulo anterior, os dispositivos de teatro de ausência propõem a atualização do Real virtual, ou exterior. Esta atualização pelo teatro é também descrita por Sarrazac como (2009, p. 33) “uma apropriação do mundo do real, libertando-o de sua identidade literária, abstracta e atemporal”.

Esta, como outras escritas ceno-dramatúrgicas de Beyeler e Gisbert, na falta de passado a que se referir, abordam (2020) “the notion of imminent temporality, with as a starting point the synchronic analysis of the present, an interrogation of the possibilities of our time⁵³”; como diz um material informativo sobre o trabalho desta dupla de autores. O presente imanente é, portanto, devassado pelo avesso e a partir de si mesmo. Este material informa ainda que o conjunto de trabalhos de El Conde de Torrefiel “focus exclusively on the 21st century and on the existing relationship between the personal and the political; more precisely, between the new forms of totalitarianism and intellectual alienation, between the sense of responsibility and personal freedom”. O que reforça nossa impressão sobre a dramaturgia do grupo ser desinvestida de ilusão; ao invés de melancólica. “La Plaza”, a exemplo do que nos diz o material do grupo sobre “Guerrilla⁵⁴”; “questions the future of a generation of young Europeans”, a partir de uma abordagem catastrófica do presente.

53 Disponível em <https://granerbcn.cat/en/residencia/el-conde-de-torrefiel>

54 Disponível em: <https://www.kfda.be/en/festivals/2016-edition/programme/guerrilla>

“Matisklo”, peça escrita pelo ainda mais jovem dramaturgo-encenador Bosse Provoost, nascido em 1993, adensa o caráter visual em seu dispositivo. O autor flamenco se afasta o mais que pode do referencial realista, em favor de sua visualidade poética, “shifting between (...) abstraction and figuration” de “semi-human seeming figures”; como nos diz, sobre o trabalho deste autor, a página do Toneelhuis Theatre, na Antuérpia⁵⁵, onde assistimos à sua peça, em 2018. “Matisklo” não suprime o texto literário da cena, como formas anteriores de escrita de palco o fazem. Na peça de Provoost, que não apenas dialoga, mas se conforma a partir de poemas de Paul Celan, a escrita literária atua já na condição de espectro; uma vez que ela praticamente não é mostrada ou falada no palco. Entretanto, esta escrita literária poderá ser vista pelo espectador, no sentido que empregamos, no capítulo anterior, ao gesto de ver, relativamente a reconhecer o ausente. Como poderá também ser lida como esta ausência mesma que, afinal, determina este dispositivo ceno-dramatúrgico. Neste sentido, segundo informa a referida página, “In *Matisklo* (...) Bosse Provoost refined his search for the limits of the expressible and visualizable”.

Por um lado, lemos que⁵⁶ “El Conde de Torrefiel intends to understand the existing connections between rationality and the meaning of things determined by language, as well as the abstraction of concepts and the imaginary and the symbolic in relation to the image”. Ao passo que “Matisklo” também investe na decalagem entre a linguagem e as coisas, para, porém, daí extrair entendimentos possíveis da realidade. Segundo assinala a referida página do *Toneelhuis Theatre*, grupo que se apresenta como “the largest theatre company in Flanders”; o trabalho de Provoost, “operating (...) on the borderline between perception and imagination”, distingue-se por transformar “a theatre space into an ‘environment’ in which all objects within that space have the possibility of expressing themselves”. Esta poética formalista, cética quanto ao sentido que se expressa pela forma, opta pela forma que expressa o seu sentido. Invertida a convenção entre sentido e forma, na qual agora é a segunda que pauta o primeiro, podemos entender a declaração do crítico Carl De Strycker, editor-chefe do *Poëziekrant* sobre “Matisklo”, citada nesta mesma página do grupo: “but neither have I ever before had the feeling that poetry was staged so accurately”. Em termos discursivos, por outro lado, esta escolha formalista de Provoost

⁵⁵ Disponível em <https://www.toneelhuis.be/en/artists/bosse-provoost>

⁵⁶ Disponível em: <https://www.shorttheatre.org/en/eventi/el-conde-de-torrefiel>

traz uma característica catastrófica, talvez recorrente na geração deste autor; que nega o sentido da realidade, substituída pela aspiração do puro imaginário. Esta última se traduz no trabalho de Provoost, ainda segundo esta página, e reconhecido por nós ao vermos o seu espetáculo, em sua intenção de fazer “the spectator to perceive impossible images”. Ou de este artista sustentar, em suas criações, como informa esta mesma *webpage*; que “a ‘cosmogonic moment’ can be imagined, the fragile moment when ‘nothing’ turns into ‘something’”.

Ao observarmos estes exemplos mais recentes, não sabemos se o seu desdobramento natural será renunciar ao material literário, em favor de outras formas de percepção e de imaginação sobre o Real. Talvez a poética lítero-cênica do dramaturgo-encenador tenha se circunscrito no recorte histórico de nossa abordagem e não prossiga nas gerações seguintes. Interessa-nos, contudo, tratar desta realidade ainda vigente. Destacando, na Parte II desta tese, os casos de Patrícia Portela, Sergio Blanco e Alexandre dal Farra. O que sabemos, para já, é que a obra destes autores tem se movido em distintas direções. Portela, em 2021, declarou, na divulgação do projeto “Boca a Boca”, que coordenara junto ao Teatro Viriato, em Viseu, Portugal, que, como artista, interessa-lhe “mais do responder, perguntar. Perguntar. Perguntar⁵⁷”. O que a mantém no enquadramento geral do nosso *corpus*. Ao passo que dal Farra inaugurou, nesse mesmo ano, com seu grupo Tablado de Arruar, de São Paulo, o “Projeto Verdade”. No conjunto de vídeos em que registram os debates e a pesquisa deste projeto, o autor brasileiro afirmou querer alcançar a realidade social brasileira para além de sua interpretação através do que designou como “platitudes” políticas. A ideia de buscar a verdade, categoria rarefeita na modernidade e nomeadamente no pós-modernismo, justifica-se, neste caso, pela instalação explícita do falso e do mentiroso na realidade contemporânea. Este caminho estético e poético de buscar a verdade, em vez de a por em cheque, até aqui apenas esboçado, poderá abrir novas realidades na obra deste dramaturgo-encenador.

57 Disponível em: <https://www.teatroviriato.com/pt/calendario/boca-a-boca-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48>

2. Migração de Materiais e Arquivo Mutante: o Caso de Patrícia Portela

O presente capítulo se dedicará ao estudo de caso da poética ceno-dramatúrgica de Patrícia Portela, autora portuguesa radicada, por muitos anos, em Antuérpia, na Bélgica, tendo recentemente voltado a viver em Portugal. Portela conta com criações suas apresentadas em diversos países, como Brasil, Alemanha, Bélgica e China. Em uma abordagem panorâmica, mas pautada por conceitos específicos, de que logo trataremos; reportaremos ao conjunto de dispositivos ceno-dramatúrgicos desta autora, criados entre 2003 e 2017. Isto é, abordaremos, cronologicamente, das escritas ceno-dramatúrgicas de “Wasteband” até “Je Suis Bovary”. Não consideraremos os dispositivos unicamente literários produzidos por Portela, como “Dias Úteis”, de 2017 e “Hífen”, de “2021”. Tampouco sua obra avulsa, estritamente literária, publicada em outros veículos de comunicação, como suas crônicas no Jornal de Letras. Nosso estudo também descartará as criações unicamente performativas de Portela, como são os casos recentes de “Trauma”, “O Concílio Celeste”, “Filhos de Abel” e “Reconciliação”, todas do ano pandêmico de 2021. Às quais, de resto, não tivemos acesso. O recorte, portanto, de nossa pesquisa são os dispositivos de dupla autoria, cênica e literária, desta autora. Sobre estes, acrescentaremos, pontualmente, e à guisa de suporte ou ilustração destes casos, outras formas de escrita de Portela.

Em que pese considerar o êxito inaugural do dispositivo ceno-dramatúrgico “Wasteband”; este capítulo irá se deter, inicialmente, sobre o dispositivo literário “Para Cima, e não para o Norte”, de 2008, e seu correspondente dispositivo cênico, a “Trilogia Flatland”, feita entre 2004 a 2006. Ambos os quais promoveram o amplo reconhecimento da autora pela crítica e pelo público em Portugal e alhures. Interessa-nos, ademais, pormenorizar a pesquisa sobre estes últimos dispositivos, por termos tido acesso aos seus cadernos de encenação. Facto este que nos permitirá entrar no campo da análise genética destas referidas criações de Portela. Trataremos destes cadernos de encenação em tópico denominado “Arquivo Mutante”. Ao relacionarmos outros dispositivos ceno-dramatúrgicos de Portela ao cabedal conceitual de nossa tese, enfatizaremos, novamente neste capítulo, outra criação desta autora, intitulada “A Coleção Privada de Acácio Nobre”. Seja em seu dispositivo cênico, de 2010; seja em seu dispositivo literário,

homônimo, de 2014. Isto por que, a nosso ver, “Acácio Nobre” expressa, especialmente no seu formato literário, maior maturidade artística de Portela.

Como seu título informa, este capítulo se orienta por dois conceitos. O de Migração de Materiais de criação, que conformam a escrita expandida de Portela; e o de Arquivo Mutante, que trata da mutabilidade criativa destes materiais. Dentro deste escopo, todavia, interessa-nos destacar outros aspectos da escrita da autora, que dialogam com a perspectiva teórica do nosso estudo. Referimo-nos, nomeadamente, ao Eu Autoral de Portela, como produtor de narradores indeterminadas; e a sua Voz Autoral, transmitida como mensagem. Trataremos tambembém das formas de atualização e subjetivação de seus dispositivos ceno-dramatúrgicos pela Comunidade Teatral; da representação da realidade a partir da disjunção dos seus materiais constitutivos, e da poética utópica de reconstrução da realidade; do caráter intempestivo da autora diante da realidade hegemônica; dos materiais de criação, considerados como espólio e matriz comum de criação; do lugar da palavra na escrita da autora e na produção de pensamento; do teatro da ausência na escrita da autora; da visão, como gesto de reconhecimento e leitura da escrita de Portela; da escrita transbordante e expandida da autora, de caráter interartes e do caráter de incompletude de sua escrita. A partir do qual começamos, a seguir, a nossa análise.

2.1 INCOMPLETUDE DA OBRA

A escrita de Patrícia Portela se assemelha às “Leaves of Grass”, de Walt Whitman. Espalha-se, distende-se, não comportando um ponto final. Escrita sem fim, portanto. Mas há uma diferença fundante entre o poeta estadunidense, um destacado precursor do modernismo, e a autora portuguesa, inserida em um ponto já de saturação da pós-modernidade; a partir do começo do Século XXI. O caráter ilimitado da escrita de Whitman se situa no tempo; em Patrícia, no espaço, como o demonstrará a intermedialidade, que determina a permante reconfiguração de seus dispositivos e arquivos de escrita. Whitman reescreveu, ao longo da vida, um mesmo livro, acumulando sua *magnum opus* de informações, perspectivas, de tempo. A obra se torna, para este poeta, uma espécie de seu testemunho de vida, confunde-se com ela. Esta aproximação

entre arte e vida, da arte como testemunho de uma intimidade afetada pela vida; é um elemento característico da modernidade e do modernismo que lhe dará forma. Mas não bastará para definir esse novo momento estético, de múltiplas características, a que cabe, em nosso estudo de caso, ressaltar um aspecto mais. No modernismo, o objeto artístico, no seu tensionamento com a vida, assume a incompletude desta última. O conceito de obra como um sistema fechado se torna, portanto, relativizado. Esta relativização se dá em diferentes frentes, mais visíveis, posteriormente ao pioneirismo de Whitman durante a segunda metade do século XIX, nas primeiras décadas do século XX.

À guisa de exemplo, dado que os usos são inúmeros, podemos listar a relativização do conceito de obra de arte, redefinido pelo de objeto ou gesto artístico e criador, gesto também crítico, nos *ready mades* de Marcel Duchamp; e nos caminhos dali abertos pelo que se chamará de arte conceitual. A pôr em causa a ideia da natureza artística da obra. O objeto artístico se torna, com Duchamp, uma questão de uso, não existindo como categoria estética absoluta e acabada, mas como uma operação de deslocamento material. Torna-se, também, uma questão de perspectiva, portanto de engajamento da recepção, que reconheça no objeto ou no gesto com que desloca seu significado prático; significados artísticos. Este reconhecimento de significado, móvel e mutante, dilata o campo estético da criação para além dos limites de uma autoria única, na qual o autor fosse o único responsável e proprietário da obra. A obra moderna se distende, como uma zona de partilha e de interlocução. Nesta zona, não somente o conceito da obra artística é relativizado, como o da sua autoria.

Na verdade, mais do que indefinição, impõe-se, nas primeiras décadas do século XX, caracterizadas pelas vanguardas artísticas, um gesto exemplar de problematização do conceito de autor. Em suas “Divagations”, publicadas originalmente em 1895, Stéphane Mallarmé se refere ao seu “Livro”, idealmente moderno, como prioritariamente um acontecimento material, do que como a expressão de uma autoridade subjetiva. Para este poeta e crítico literário francês, o referido (2010, p.171) “Livro, onde vive o espírito satisfeito” de sua própria materialidade; é um objeto de escrita autônomo. Desta forma, por ser (idem, p.172) “despersonificado, o volume”, diz Mallarmé; tanto [] a gente se separa dele como o autor”. Para Mallarmé, a escrita, como materialidade neutra de sentido, (ibidem, p.173) “tem lugar totalmente só: feito, sendo” em si mesma. O que dispensaria a autoria, quando entendida como a função produtora de (op.cit, p.173) “um sentido sepultado”.

Ainda segundo Mallarmé, o sentido do seu “Livro” (op.cit, 173) “se move e *dispõe* [grifo nosso], em coro, das folhas”. Bem como se forja entre (2013, p.81) “os ‘brancos’” de suas páginas. Os quais, aduz Mallarmé, (idem, p.38) “com efeito, assumem importância”; por atuarem (ibidem, p.81) “como silêncio ao redor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe (...) [parte] da página” deste “Livro” objeto, material e moderno. A descrição desta operação de produção de sentido, a partir da disposição gráfica do “Livro” de Mallarmé; aproxima-se da nossa sobre os dispositivos ceno-dramatúrgicos. Os quais operam a partir do preenchimento dos hiatos entre os seus materiais textuais. Mallarmé, porém, sustenta a autonomia de linguagem do objeto livro, também quanto ao facto de que o mesmo (2010, p.172) “não reclama aproximação de leitor”. Ponto este que se afasta do nosso entendimento sobre a escrita ceno-dramatúrgica. Esta última, conforme expusemos na Parte I do nosso trabalho, em que pese seu caráter material e de relativização da autoridade autoral; assume o espectador como leitor e coautor destes mesmos dispositivos.

A abordagem de Mallarmé, para se aproximar da nossa, pode ser complementada pelo artigo “O Ideário Poético de Paul Valéry”, de Brutus Abel Fatuce Pimentel, professor doutor que investiga outro célebre poeta e pensador francês das vanguardas modernistas. Pimentel sublinhará que, para Paul Valéry, (2011, p.4) “o poeta pinta, não a coisa, mas a sua ausência, o efeito que ela produz ou pode produzir”. Aduzindo que (idem, p.4) “a poesia torna-se, por conseguinte, um artefato verbal extremamente hermético, difícil, diante do qual, o leitor é como que convidado a agir como uma espécie de decifrador, de adivinho a adivinhar o que está sempre a lhe fugir”. Valéry, a propósito, descreve, em sua “Poiética”, que, para si, os espetáculos teatrais (2022) “mais familiares são os mais estranhos caso se deixe passá-los aos seus olhos. (...) O que o olho vê único e estranho e de uma só vez, o espírito faz ordinário e conhecido — ou seja, metade *invisível*”. Acrescentando que (idem) “o que o olho vê é de algum modo *infinitamente particular*”. A temática do desaparecimento, ou relativização da autoridade do autor sobre a obra, em favor da emancipação autoral do leitor e espectador, será posteriormente radicalizada por teóricos das artes vivas como Heiner Goebbels; de quem falamos na Parte I de nossa tese. Segundo expusemos, Goebbels se refere a uma “estética da ausência”, em que a obra de arte se dilui, ou “se retira”, como objeto inteiriço e discernível por si mesmo.

O que mais nos interessa, contudo, extrair do exemplo anterior de Duchamp, no que se refere ao deslocamento da obra de arte para o objeto artístico, é a relativização da

hipótese de representação da realidade. Hipótese esta discutida por nós nos capítulos “Autoria e Escrita” e “Ficção e Realidade”, da Parte I de nosso trabalho. Nesta abordagem, a impotência do autor individualmente sobre a totalização de sentido do mundo exterior, nomeadamente com a modernidade, coaduna-se, agora, com o conceito da impossibilidade da obra de arte absoluta e de sentido autônomo. Esta última, com a modernidade, passa a ser reconhecida como um objeto, ou fenômeno cultural, fluido, subjetivo e inacabado. Como nos diz Pimentel, ainda sobre Paul Valéry, o seu (2011, p.1) “poema permanecerá sempre irrealizado; é um ideal ao qual deverá tender todos os poemas reais e incompletos do poeta”.

A noção de obra de arte sem fim, que tem em Whitman um destacado precursor em meados do século XIX, antecipa a crise da representação da realidade, que ganhará corpo com a arte moderna do início do século XX. Autores basilares, e canônicos, desse período, como Marcel Proust, Franz Kafka e James Joyce, distinguem-se por legarem à História uma obra inacabada, de diferentes modos. Aspecto que, antes de ser um mero acaso, parece ser um sintoma ou projeto estético destes autores, contemporâneos de modernidade. A obra artística é incompleta dada sua incapacidade de reproduzir a totalidade do mundo, apresentando-se como documento desta impotência do próprio autor. É nítido que Kafka, tanto quanto os protagonistas de suas ficções, são superados pela realidade, por não poderem abarca-la. A subjetividade de Kafka, assim como a de seus heróis, que mais parecem o espelhamento do seu autor; apresenta-se diluída, retalhada pelos factos, transcendentem à compreensão de seus efeitos. A realidade surge insustentável para os protagonistas kafkianos, cuja identidade individual se dissipa na eliminação de um nome próprio; reduzido, amiúde, a uma letra, como o agrimensor K, em “O Castelo”. Ou a nome nenhum, sendo admitido simplesmente como uma função social, feito o narrador operário, dentre milhares de outros seus iguais, em “A Muralha da China”. Ou, caso mais extremo, à transformação de sua condição humana na de um animal, como a barata de “A Metamorfose”; a toupeira de “A Construção”; o macaco de “Um Relatório para uma Academia” e a ratazana de “Josefina ou o Povo dos Camundongos”. A realidade objetiva, de resto, parece insustentável à vida prática do próprio autor Kafka, cuja maior parte de sua obra artística permaneceu inacabada.

Com Marcel Proust, o projeto literário de sua vida, “Em Busca do Tempo Perdido”, viu apenas dois dos seus sete tomos serem publicados como obras acabadas. Os demais cinco volumes, publicados postumamente, portanto alheios ao crivo e à

organização do autor, não gozam desta mesma condição. O projeto de Proust, porém, distingue-se de Kafka por diferentemente deste último, não tratar da relação do Eu com a realidade objetiva, mas, sim, com a memória. Isto é, com a realidade testemunhal. Ambos são, todavia, projetos de realização impossível. A realidade objetiva não pode ser totalmente destrinchada e compreendida, tampouco a realidade subjetiva. A operação de Proust com suas memórias é também uma “*Entretien Infini*”; para aludirmos ao título homônimo da célebre coletânea de ensaios literários de Maurice Blanchot. “*La Recherche*” proustiana é um testemunho do poço sem fundo da subjetividade, dos desvãos da experiência ou ainda da linguagem como algo capaz de lhe dar um corpo inteiriço. A escrita de Proust, análoga ao caráter labiríntico da de Kafka, é espiralada. Diríamos, em termos deleuzianos, rizomática. Trata-se, em síntese, de uma crise da linguagem face ao mundo objetivo, mas também subjetivo; igualmente irrepresentável, inabarcável e dilacerado.

Este descolamento entre o Eu e o mundo e o Eu e ele mesmo parece estar na razão por que James Joyce, especialmente em “*Ulysses*” e sobretudo em “*Finnegans Wake*”, liquefaz a linguagem, transformada em fluxo que arrasta os sedimentos da realidade, incluindo a linguagem mesma e demais artifícios de representação humanos. Joyce adota o espaço da consciência, ou da experiência pessoal, como lócus de produção da única realidade possível. No âmbito do nosso estudo, a realidade da extimidade. O autor irlandês atualiza, nestas obras, o emprego do “fluxo de consciência⁵⁸”. Importa-nos, no entanto, destacar que o tipo de fluxo de consciência instaurado por Joyce é, como nos casos de Kafka e Proust, uma escrita sem fim, inconclusa. Mas também um movimento sempre renovado da subjetividade, como gesto de interpretação de si mesma e de reinvenção da realidade, que não cabe fora da experiência intransferível do autor.

58 Expressão que, ao que constatamos, aparece, pela primeira vez, na obra de Alexander Bain, “*The Senses and the Intellect*”, de 1855. Ainda que a origem do termo seja creditada, frequentemente, ao filósofo William James, em sua obra “*The Principles of Psychology*”, de 1890. Não desconsideramos a presença de elementos de “fluxo da consciência” na literatura de Virginia Woolf. Todavia, o uso deste recurso como técnica narrativa, pelo que verificamos, foi inaugurado pela crítica literária Mary Sinclair, na edição de abril de 1918 da revista “*The Egoist*”, a propósito do volume “*Pointed Roofs*” de 1915, de Dorothy Richardson; que integra um conjunto de romances desta última autora, denominado “*Pilgrimage*”.

Diante dos inúmeros exemplos de artistas modernos que podem ser listados como herdeiros desta premissa de obra alastrada, permanente e inconclusa, instaurada mais de meio século antes por Walt Whitman; cabe destacarmos o caso de Fernando Pessoa. Para quem o poeta estadunidense constitui uma espécie de totem, fundador de uma nova visão e função poética na modernidade; da qual Pessoa será um de seus autores mais representativos, em odes confessas, como “Saudação a Walt Whitman”. Ou ainda através de seus heterônimos, como Álvaro de Campos, que se autodefine (1966, p.148) “um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro”. A influência de Whitman em Pessoa não se resume à questão de estilo, mas é também ética. Uma forma de ver e posicionar o autor frente ao mundo e a ele mesmo. Whitman estilhaça e alastra a unidade do Eu, afirmando-se uma multidão: (2009, p.51) “contradigo a mim mesmo, (Sou vasto, contendo multidões)”; diz no poema “A Canção de Mim Mesmo”, que integra seu “Folhas de Relva”.

Fernando Pessoa retoma a ideia de Whitman da personificação de multidões de modo mais objetivo e com uma escrita menos rizomática; ao estabelecer seus conhecidos heterônimos. Isto é, subjetividades ficcionais totais, que consistem em projeções do espaço interior do poeta português; formalizadas menos através de fluxos narrativos, como em Whitman ou Joyce, do que categorizadas através de seus avatares. Pessoa escreve feito reportasse a construção metafórica da sua pluralidade subjetiva, do seu espaço de invenção como campo possível de realidade. O autor de “O Livro do Desassossego”, assim como os protagonistas de Kafka ou o próprio escritor tcheco, atesta, em seu discurso, ser ultrapassado pela realidade objetiva, reduzindo à condição de impotência tudo o que neles estiver fora de sua subjetividade inventiva. Ao não aderir à ação contingencial da realidade moderna, Pessoa, como outros autores de sua época, opta pelo mundo subjetivo da inventividade em relação à vida objetiva: “grande é o espetáculo do mundo”; “serei sempre o da mansarda” ou “duvido que alguma vez Lisboa tivesse existido” estão entre as máximas literárias pessoanas ilustrativas desse princípio. A indicarem uma poética que privilegie a contemplação e a invenção de realidades, em detrimento da experiência irrefletida da realidade contingencial.

A invenção, como forma absoluta e nova de realidade, isto é, de ruptura com a representação do Real, proposta, antes de Pessoa, por Mallarmé; é também uma forma de tensão sobre os limites da obra artística e sua capacidade de sustentação, quando cotejada com a realidade histórica. No prefácio, de seu “Poema: Um Lance de Dados Jamais

Abolirá o Acaso”, que vale como um manifesto de sua estética mais material do que representativa; Mallarmé explica: (2013, p.81) “O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou se recolhe, aceitando a sucessão de outras”. Acrescentando que este poema material (idem, p.81) “não se trata, assim como sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Ideia”. Mallarmé sublinha, no que concerne à relatividade gráfica e sígnica das palavras que compõem o seu poema, que (ibidem, p.81) “o instante de [as palavras] aparecerem e que dura seu concurso, em alguma encenação espiritual exata, é em lugares variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto”. Nesta assertiva, Mallarmé considera a hipótese da escrita como linguagem logicamente desconstruída, por que “distante do fio condutor” narrativo, apenas “latente”, não necessariamente verossímil, e entendida, primordialmente, como invenção.

Citado no artigo “O caminho do silêncio: Mallarmé e Blanchot”, de Sandra M. Stroparo; Maurice Blanchot, em seu ensaio “La part du feu”, de 1949, destaca a linguagem como campo autônomo ao Real. Blanchot considera que (apud, p.312-313; 2013, p.195)

Mallarmé e, em geral, todos aqueles cuja poesia tem como tema a essência da poesia viram no ato de nomear uma maravilha inquietante. A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. (...) quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída sua existência e sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença⁵⁹.

Isto exposto, entendemos, contudo, que o grau zero, ou a invenção absoluta, a ruptura histórica e as vanguardas modernistas se caracterizam como um projeto utópico, impossível, cujo caráter poético consiste, precisamente, na sua impossibilidade. Falta-lhes a materialidade que os confirme como domínios acabados. A obra de Pessoa, como a dos demais artistas modernos mencionados neste capítulo até aqui, e como a de

59 Tradução da autora.

Whitman, é um projeto estético inesgotável, que não pode ou mesmo não pretende encontrar um fim. São projetos movidos pela poética de espriar essa limitação material mesma, que aparta a subjetividade autoral da realidade objetiva. Sabemos que a obra de Pessoa, passados mais de oitenta anos de sua morte, segue a ser descoberta e publicada, como se se tratasse de sedimentos alçados de uma obscura arca sem fundo que, aos bocados, vem à luz. Como expusemos na Introdução desta tese, referimo-nos à impossibilidade da ruptura moderna e da invenção absoluta, através do estudo de Aby Warburg, em seu “Atlas Mnémosyne”, a propósito do que este autor define como o *continuum* das relações simbólicas da realidade histórica; sempre retomada.

Se Whitman é para Pessoa uma decisiva influência poética, em diversos níveis, dentre os quais aquele da produção de uma obra-em-vida que jamais cessa de se refazer; Pessoa se aproxima de Portela ao não concentrar sua obra-em-vida em um objeto único, como o livro “Folhas de Relva”. Como Portela, Pessoa assume em sua obra tudo que lhe é subjacente, obscuro e engavetado. A obra pessoana, diferentemente da de sua grande influência estadunidense, não se dilata somente na sua superfície textual, mas na profundidade de seus materiais de elaboração. A conhecida “arca” de Pessoa, onde se encontram milhares de páginas até hoje não publicadas, apresenta um problema moderno retomado, em termos contemporâneos, por Portela. Isto é: seria o espólio de um autor, seu material inacabado e não publicado, parte de sua obra ou arquivo de seu processo de criação? Ou ainda: como se delimita o que são materiais de criação e a criação propriamente dita? E finalmente: o que nestes materiais pode ser entendido como arquivo de um processo de criação e o que, neste material de arquivo, pode ser entendido também como criação? De certeza não são perguntas de fácil resposta, mas o estudo da poética criadora de Portela, que desenvolveremos neste capítulo, enceta algumas possibilidades neste sentido.

Percebemos a aproximação entre Portela e Pessoa, e mais logo veremos também com Whitman e o modernismo em geral; por diferentes caminhos. Em declarações e entrevistas, Portela reconhece Pessoa como uma forte influência em sua poética criadora. Também no plano simbólico de sua criação a influência pessoana sobre a autora é notória. E mesmo evidente, no caso de sua criação “A Coleção Privada de Acácio Nobre”, de 2014, cujo mote narrativo se encontra precisamente na suposta descoberta da autora, na cave de seus avós, de uma arca a partir da qual se revela a biografia e obra do personagem Acácio Nobre, gênio modernista, contemporâneo e próximo de Fernando Pessoa,

silenciado pela História hegemônica: O jogo, ou trocadilho de interlocução com Pessoa, prossegue no facto de que, assim como seus heterônimos, Acácio Nobre não existe. Ainda que seja apresentado como se existisse. Uma identidade subjetiva que, como invenção, pretende se apresentar mais real do que a própria realidade. Se o espólio real na arca de Fernando Pessoa atualiza e delinea um poeta que já não vive, mas não deixa de existir através da revelação perene de sua obra ou materiais de criação, o espólio da fictícia arca de Acácio Nobre busca o aproximar o mais possível da realidade. Como se esta fosse, conforme sustentamos na Parte I de nosso trabalho, uma produção de linguagem resultante da manipulação de materiais históricos. E, neste caso, também poéticos.

Diferentemente de Pessoa, Portela documenta a biografia de seus personagens. Não se tratam de heterônimos, uma vez que estão em relação com a autora, de cuja voz não se cala para dar lugar à outra voz, mas sim para fazer a própria autora falar. A narrativa de “Acácio Nobre” ocorre pela exposição deste manusear da autora do material encontrado na fictícia arca do personagem (2016, p. 209): “cartas, diários, testemunhos, maquetas de jogos e armadilhas”, fotografias, jornais, livros, objetos, etc. Estes materiais são apresentados como reais e históricos. E, nesta exposição que é também narrativa, estes materiais se confundem com a História hegemônica, enlaçando-se com diversos momentos e personagens históricos reais da primeira metade do século XX. Trata-se, portanto, do uso lúdico de suposto material histórico, a reinventar a História, produzir invenção, e que, sendo transfigurado, torna-se material artístico. Ou, resumidamente, fictício, no sentido que Anne Françoise Benhamou confere ao conceito de ficção, investigado na Parte I de nossa tese. Ademais, tais materiais se apresentam nesta obra de Portela metaforicamente, como instrumentos narrativos em relação direta com o caso real da arca de Pessoa. E, por extensão, da questão moderna da obra inacabada, ilimitada e desconhecida. É como se este dispositivo narrativo endossasse, de forma poética, a pergunta acerca de a partir de onde a identidade de uma criação passa a ser reconhecida e até onde ela pode chegar.

Esta última pergunta, expressada em termos simbólicos por Portela em “A Coleção Privada de Acácio Nobre”, manifesta-se, prática e eticamente, no corpo desta e

de outras criações da autora⁶⁰. Trata-se, neste caso, de uma designação geral para um conjunto de dispositivos poéticos, operados a partir de uma matriz comum de materiais. Esta matriz resultou, neste projeto, mas também em outros, na produção de um livro e de um espetáculo teatral; como, à partida, podem ser designadas estes dispositivos interartes. Tratam-se, neste caso, de dispositivos distintos, porém ligados entre si, como partes de uma escrita expandida maior. Por um lado, o livro “A Coleção Privada de Acácio Nobre” não se ajusta ao entendimento tradicional deste suporte literário, seja pela sua escrita performativa, seja pela teatralidade nele encontrada. De outra parte, o espetáculo homônimo transborda da sua delimitação teatral, tornando-se uma escrita de palco; no sentido que Bruno Tackels dá ao termo, tratado na parte I de nosso estudo. Nos termos de nosso estudo, falamos, portanto, respectivamente, de um dispositivo literário e de um dispositivo cênico, homônimos entre si.

O dispositivo literário de Portela, como estudaremos ainda neste capítulo, feito composto de matéria residual, assemelha-se menos à designação de “livro de arte”, catálogo ou registo documental, do que a um *puzzle* interartes em que texto, imagens, documentos, polifonias narrativas e longas notas de rodapé são arranjadas pela autora como um jogo, em que material histórico e invenção se confundem e sua narrativa corre não sob o comando de uma voz narrativa, mas pela justaposição e combinação destes materiais. Os quais, somados, constituem um dispositivo estético. “Acácio Nobre” se documenta, assim, de seu próprio processo, transfigurado em ficção. Cabe, neste sentido, mencionarmos um relevante antecedente desta poética de escrita. A obra “Jusep Torres Campalans” (1958), do escritor espanhol Max Aub, definida pelo seu autor como uma biografia imaginária. Neste livro, Aub produz a biografia de um pintor mexicano inexistente, fartamente documentada, entretanto, com a inclusão de imagens, exposição de trabalhos do personagem biografado, notas explicativas de rodapé e cronologia histórica; tal como ocorre em “Acácio de Nobre”. Esta obra de Portela, como também veremos, distingue-se desta outra pelo facto de sua narração decorrer fundamentalmente através da justaposição de materiais biográficos, reais ou inventados. Tornando quase invisível a mão da autora neste processo de escrita, exceto como uma arranjadora de

60 As quais apresentam um caráter múltiplo e (2014) “inclassificável”, no dizer do crítico Carlos Vaz Marques. Ou são ainda um (2013) “objeto-literário-não-identificável; como assinala Raquel Ribeiro. A fortuna crítica sobre a obra de Portela, pode ser encontrada no *site* da autora: patriciaportela.pt/imprensa

materiais documentais. Diferentemente é o caso do livro do autor espanhol, em que sua Voz Autoral se projeta em primeiro plano, bem como promove um caráter romanesco ao seu relato⁶¹.

Por outro lado, o dispositivo cênico, também chamado “A Coleção Privada de Acácio Nobre”⁶², parte do mesmo material de criação, o suposto espólio encontrado na cave do personagem Acácio Nobre; e da relação da autora, desta vez em cena com o ator português André e. Teodósio, com este material pseudo-documental. Este material é, por sua vez, transmitido por ambos os atores-performers sem dizerem uma palavra, como veículos silenciosos que apenas o projetam no palco. Em cena, com máquinas datilográficas, Portela e Teodósio escrevem enquanto se projeta em vídeo o texto e os demais materiais, reais ou não, acerca deste personagem, ficcionalmente enredado na História. O que o público tem diante de si é sobretudo esta massa textual e material projetada, como se a escrita de uma vida; e de um objeto literário, instalasse-se e ocorresse em tempo real à frente de todos. O que pretendemos destacar neste exemplo de “A Coleção Privada de Acácio Nobre”, válido para outras criações de Patrícia Portela, é o transbordamento da escrita de um suporte artístico para o outro; procedimento este descrito na Parte I de nosso trabalho. Livro e espetáculo, neste caso, constituem um todo, somente possível pelo transbordar da escrita de dispositivos autônomos e complementares, que carregam entre si uma mesma matriz material. Não se trata do facto de a autora escrever duas vezes. Porém, antes, de ela dispor dos meios em que sua escrita

61 Parece-nos também pertinente localizar, através de nossa convivência direta e conversas com Portela, a influência dos escritores argentinos Jorge Luis Borges, a quem a autora dedica seu livro “Para Cima, e Não Para o Norte”, bem como de Adolfo Bioy Casares, mais do que de Pessoa; na composição de personagens fictícios, que se apresentam como documentais. Em romances como “A Invenção de Morel”, de 1940, e “O Sonho dos Heróis”, de 1954; Bioy Casares, lança mão de notas de rodapé que pretendem conferir veracidade documental e histórica à sua narrativa ficcional de caráter fantástico. Expediente contrastante, que resulta na estética mesma de sua escrita. E no qual reconhecemos semelhança com a escrita de Portela. Entretanto, como salientamos, ao apresentar materiais interartes em seus dispositivos literários, Portela radicaliza este expediente lúdico de contrastar o falso documento com a ficção de sua escrita.

62 O espetáculo “A Coleção Privada de Acácio Nobre” foi criado antes do livro homônimo. Tendo estreado em 2014; ao passo que o livro foi publicado em 2016.

transbordante possa caber. Mesmo que estes meios hospedem objetos múltiplos e intermediáticos.

É neste sentido de uma escrita expandida que aproximamos Portela de Walt Whitman. Com uma diferença decisiva, como já mencionado. Em Whitman, a escrita se sucede no tempo sobre o mesmo objeto expandido, ou seja, o livro. Ao passo que em Portela a escrita transborda de um dispositivo a outro. Os dispositivos cênicos *Wasteband*” (2003), a *“Trilogia Flatland”* (2004-2006), *“Odília”* (2006) e *“O Banquete”* (2012) são outros exemplos de escrita de palco da autora que migraram para a escrita de dispositivos literários; complementares e autônomos entre si, ao mesmo tempo. Trata-se, como dissemos antes, de um gesto criativo no espaço, e não de sua acumulação temporal. Mais recentemente, o espetáculo *“Je Suis Bovary”* (2018) resultou em um audiolivro homônimo em vinil, e *“Parasomnia”* (2016) em uma instalação de artes visuais, como novas propostas de dispositivos para este transbordamento de suportes de escrita de Portela. O que se dilata na escrita de da autora não são, somente, as partes a serem integradas à sua obra, como no caso dos poemas em processo de Whitman. Mas também o seu material residual, seus arquivos e seu processo mesmo de criação.

2.2 MIGRAÇÃO DE MATERIAIS

Esta migração de materiais entre diferentes suportes artísticos, ou mesmo não artísticos; a compor um sentido mais amplo, e transbordante, de escrita, no trabalho de Portela, inscreve-se no campo da intermedialidade. Esta última se distingue do conceito de interdisciplinaridade, ao assumir, ao invés da incompletude funcional; a autonomia das suas mídias constitutivas, como enunciados íntegros em si mesmos. Os quais, contudo, estabelecem relações dinâmicas entre si; a conformarem uma potência ilimitada de criação de dispositivos interartes. Como informa Jürgen Müller, estudioso do assunto, as intermedialidades se referem ao (2012, p.79) “encontro entre as mídias explicitamente dentro de diferentes sistemas culturais e tecnológicos”. Müller designa os dispositivos interartes como (idem, p.79) “tentativas de captar os contornos e possíveis padrões de uso de uma combinação, um tanto solta, de diferentes séries tecnológicas e culturais, já existentes, que poderiam ser localizadas e circunscritas em algum *entre*” as mídias. Desta

forma, o conceito de intermedialidade, mais do que o de hibridismo, parece melhor explicar os dispositivos poéticos que configuram a escrita expandida de Portela. O já referido caráter “inclassificável” das criações da autora deve menos à hibridação de mídias, do que à abertura de significações promovida por este *entre* midiático; a que se refere Müller.

Como exemplo, “Je Suis Bovary” é um dispositivo de escrita de Portela que tem, como primeiro movimento, a forma cênica, em que os atores mais leem textos acerca do assunto amor, do que atuam, evidenciando a presença de diversos livros sobre o tema em cena e a relação do ato de lerem e o público de escutar e responder ao que é lido. Esta escrita tem, como movimento posterior, o formato de audiopostal em vinil, concentrado no som, a voz gravada dos atores; como principal materialidade. Mas posta em relação com o objeto ao mesmo tempo visual, textual e lúdico do seu encarte. Ambas as criações, que são, na verdade, usos de materiais, textuais, no âmbito de nossa tese; ajustam-se à definição das intermedialidades, por Louis Francoer, citado por Müller. A saber: (apud 1985, p.69-70; 2012, p.80)

Um polissistema feito de várias unidades de significação (literatura, pintura, artes, (...) etc.) que são eles mesmos subsistemas do primeiro, e que tem em comum as características que (1) estão em contínua interação entre si, (2) dentro de uma hierarquia com crescimento contínuo (3) e com um trabalho “de ponta” ou coleção de trabalhos que serve de princípio de estruturação (4) que dura o tempo suficiente e tem uma esfera de precisão suficientemente precisa para produzir uma demarcação de coordenadas espaço-temporais.

A afirmação acima corresponde a duas assertivas abordadas neste capítulo. Por um lado, o uso de uma matriz de materiais por Portela ocorre de maneira randômica; gerando distintos dispositivos poéticos interartes. Por outro lado, a escrita expandida da autora se configura, precisamente, neste jogo de espelhamento, ou interface, entre estes dispositivos interartes. Os quais, também entendidos como objetos artísticos, menos que um fim em si mesmos; decorrem do impulso de um fluxo criativo complexo, em que seus materiais constitutivos físicos, simbólicos e discursivos migram de um lado a outro. Assumindo diferentes conformações estéticas onde ora se somam, ora se excluem. Podemos também dizer sobre estes dispositivos criados por Portela, espetáculos,

performances, instalações, livros ou discos, os quais, postos em relação, conformam o sentido ampliado da escrita da autora; que eles consistem no “possível” sarrazaqueano da forma anterior, transferido para outra forma. No limite, tratamos de um gesto de conversão de materiais e não apenas de migração.

Neste conjunto em análise de obras de Portela, os materiais de criação migram de um objeto ao outro, reordenados como novos dispositivos poéticos, mas estabelecendo elos entre si. Produzem, assim, uma “superescrita”, múltipla e transbordante. Ou, visto de outra maneira, uma escrita que se organiza relacionando seus “trechos”, ou excertos; no sentido que Didi-Huberman dá a este termo. Em sua obra “Diante da Imagem”, o trecho é entendido como (2013, p.343-344) “uma visibilidade com propósito flutuante; [que] não é o fim de uma cadeia – a última palavra entendida como resposta –, mas um momento eletivo no encadeamento sem fim, corrida atrás do coelho das perguntas” da escrita. Didi-Huberman acrescenta que, dado o caráter processual da escrita, o trecho (idem, p.344) “é semioticamente lábil e aberto”. Esta tendência de Portela de produzir uma *superescrita*, que se desdobra em distintos dispositivos interartes, confirma-se em diversos de seus trabalhos criativos.

Como exemplo, a sua “Trilogia Flatland”, como descreveremos mais à frente, em seu momento, ou trecho, espetacular, é palco para a instalação de um personagem bidimensional. Qual seja: um “homem plano”, preso à estrutura de um livro. Esta última, por sua vez, assume, em cena, a dimensão de um personagem-objeto. Cujas páginas, como em “Acácio Nobre”, escrevem-se não a punho ou teclado. Mas pela utilização de uma nova mídia, a projeção de vídeo. Na epígrafe de “Para Cima, Não para o Norte”, dispositivo literário que correspondente ao dispositivo cênico “Trilogia Flatland”; consta uma (2008, p. 9) “citação não rigorosa de Edward Tufte”, que diz (idem, p. 9):

Embora naveguemos diariamente num mundo de percepções 3D e, ocasionalmente, até possamos sonhar com mais dimensões com alguma facilidade matemática, toda a informação captada no nosso mundo passa pelas flatlands infinitas de papel e ecrãs de vídeo. A comunicação faz-se quase sempre a um nível 2D.

Ao relacioná-la com a “Trilogia Flatland”, aduzimos, desta passagem, que o que cede lugar à pura informação, de caráter bidimensional e de transmissão mental; é

também a comunicação corpórea. Visto que o corpo é tridimensional. A comunicação informacional, portanto, pode ser entendida a partir da retirada, ou ausência, da comunicação corporal. Em outro momento de “Para Cima, Não Para o Norte”; o Homem Plano, personagem que metaforiza a linguagem, em lugar do corpo, pede (ibidem, p. 14): “a Vocês, leitores sólidos em particular, frente a este mesmo livro, (...) que, através da leitura (caminho pelo qual fui introduzido nos mistérios das três dimensões), possam Vocês também compreender o mundo bidimensional”. Acrescentando, acerca desta interface entre o mundo da linguagem e o mundo corpóreo, que (op.cit, p. 14) “de ora em diante, e em conjunto, mudaremos o curso da História através das Leis da Ficção”.

Em termos operativos, o leitor, ou espectador, é o destinatário que se comunicará mentalmente com esta obra literária, em 2D, e não pela tridimensionalidade do corpo e da temporalidade imediata. O expediente recorrente, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos de Portela que analisaremos, em apresentar imagens de vídeo e cinema sem som, ou, ao contrário, apresentar o som, sem sua imagem; produz, a nosso ver, sua estética de preenchimento do silêncio, do vazio comunicativo, pelo espectador. Como detalharemos neste capítulo, a insistência de Portela na transmissão de sua Voz Autoral, como mensagem, a ser atualizada pela Comunidade Teatral, convoca esta espécie de diálogo telepático, por que não corpóreo, mas mental, entre artista e espectador, através dos seus dispositivos ceno-dramatúrgicos.

Aventamos a imagem da telepatia como poética, por considerarmos que uma arte telepática funciona por meio desse trânsito de ausências e lapsos entre corpos reais do autor e de seu receptor. As criações em estudo de Portela são telepáticas, no sentido de que não são feitas para se instalarem unicamente no presente. Carregam, por princípio, como veremos, uma mensagem ao tempo, cruzando-o de temporalidades. O material propiciador desta poética telepática de Portela será, recorrentemente, a voz. Pois é sobretudo o que fala, mais do que o que se vê, que pode carregar a mensagem, equivalente a um depoimento entre tempos. Uma “sobrevivência”, no dizer de Aby Warburg e Didi-Huberman; no referido “A Imagem Sobrevivente”. E, como também veremos aqui, uma forma de vidência, isto é, de produção de visão, tal como definimos este termo; de outras realidades pela autora. Ademais, o caráter, figurativamente, telepático das obras em estudo de Portela, move-se pela distância e a impossibilidade material que uma poética da voz enseja.

Também explicamos, neste caso, à imagem de uma estética telepática, por ela ser feita da aceitação da presença de memória, que consiste em uma linguagem mental. Seja

a memória da própria Portela, projetada através da voz em seus dispositivos ceno-dramatúrgicos; seja a memória do espectador, que subjetivará estes materiais em um ponto hipotético de encontro, designado por nós como Comunidade Teatral. Referimo-nos, portanto, à memória forjada de um material criativo anterior à sua atualização. Ou ainda, nos termos deste capítulo, referimo-nos à migração de virtualidades de escrita, atualizadas no corpo presencial da Comunidade Teatral, segundo averiguaremos em breve. A exemplo do que mostram as figuras de corpos vazados, ou dilacerados, presentes nos materiais de arquivo da “Trilogia Flatland”, de que também trataremos aqui; nossa imagem de uma arte telepática se justifica ao destinar projetar uma mensagem por meio destes corpos, penetrando em seus vazios e hiatos. Ocorrendo, em suma, no lapso da linguagem representativa convencional.

Assim como a “Trilogia Flatland”, a peça infantil “Odília” encena o conflito entre as realidades bi e tridimensionais. Em “Odília”, a personagem narradora, uma atriz, espécie de musa dos processos mentais de Portela, está presa em um caleidoscópio de espelhos. Os quais, por sua vez, prestam-se como suportes para projeções de vídeo. Tanto na “Trilogia Flatland”, como em “Odília”; o conflito estético evidente se refere à emancipação da imagem. Portanto, à transição de uma mídia bidimensional, vídeo, espelho ou livro; para uma tridimensional. Isto é, o teatro. Em ambos casos, os espetáculos, que são também dispositivos interartes, migraram seus materiais de criação, imagens, textos ou documentos; para o formato do livro. Este último é igualmente convertido em dispositivos interartes, e em interface com as criações espetaculares, como vasos comunicantes.

Não parece um acaso, por exemplo, que a epígrafe do dispositivo-livro de Portela, “O Banquete”, decorrente, por sua vez, de seu formato precedente, em espetáculo homônimo; cite Lavoisier (2012, p. 9): “nada se perde, tudo se transforma”, diz. A ideia de migração de materiais deve ser pensada, aqui, como princípio metamórfico de escrita. O que migra de um suporte a outro, mais do que uma materialidade, é uma ideia, um corpo, um movimento. Numa palavra, um ser criado. Ocorre que, ao migrar, o ser criado, entendido por Portela como uma “quimera”, já estabelece uma nova condição. Ele não pode ser o mesmo; tornando-se o novo espaço em que aporta. Outra epígrafe de “O Banquete” esclarece esse entendimento (idem, p. 1):

De acordo com a mitologia grega, uma quimera é uma criatura monstruosa feita de múltiplas partes de vários animais. Em zoologia, quimera é um animal que contém duas ou mais populações de células geneticamente distintas originadas em diferentes zigotos. Cada população de células mantém as suas características, originando uma mistura desencaixada de partes de dois animais.

A alusão mítica de Portela aos procedimentos com os materiais de criação operados pela própria autora, e do que discursivamente pode de aí ser extraído, parece clara. Do ponto de vista operativo, uma quimera não é um animal híbrido, mas o resultado de partes disjuntadas que se reorganizam.

2.3 DISJUNÇÃO DE MATERIAIS

Em sua maioria, as criações de Portela consistem na disjunção e reorganização de seus materiais criativos, produzindo dispositivos interartes singulares. Tomemos, por exemplo, “Hortus”, de 2012. A instalação performativa apresenta todas as suas partes materiais disjuntadas. O espaço da ação cênica, como, por exemplo, o Jardim Botânico de Coimbra, não é ocupado por atores ou corpos performativos. O público é defrontado com este vazio. O texto, que não é enunciado por ninguém, chega ao público através de páginas impressas, como libretos de uma ópera invisível. Nele, em linhas gerais, está escrito que a cada determinado intervalo de tempo, e a cada determinada faixa de lucro do mercado financeiro, outra determinada faixa ambiental é extinta no planeta. Confundida com a paisagem e os sons naturais do Jardim Botânico, uma instalação sonora reproduz, conforme este determinado intervalo de tempo, os sons da bolsa de valores. Texto, som, espaço, imagem, ação e público se disjuntam. Como que a produzirem este limite entreaberto, de intermedialidades; reorganizado pelo espectador durante seu próprio acontecimento.

“Parasomnia”, também uma instalação performativa, age neste sentido com uma dramaturgia mais complexa. A experiência do público se torna mais individualizada. Nesta criação de Portela, que tem por mote a insônia ou a necessidade de sonhar; o público deambula, em percursos individuais, pelos cômodos de um velho casarão. Neles, o espectador se defronta com objetos pontuais e sensoriais, que remetem à transitoriedade

da memória ou do abandono do sonho; uma tísica, uma cama, uma rede de armar, um caramanchão, um quadro ou um livro. Em certa altura, a própria Portela, na companhia de outra atriz, cruza o espaço em camisas de dormir, como uma imagem evanescente. No salão final do percurso, que, por sua vez, hospeda uma instalação sonora referente à esta mesma temática do sonho, encontra-se uma pintura de John Everett Millais; na qual uma mulher dorme. A visão é apenas aparente. Pois, ao se aproximar, o público percebe que o quadro é, na verdade, uma vídeoinstalação, em que a pintura de Millais, lentamente, transforma-se em outras pinturas, de um conjunto eclético de pintores⁶³, de distintas épocas, focadas no mesmo tema da mulher adormecida. Em movimento contínuo, a vídeoinstalação transmite a ideia contrária do sono. Projetadas em *looping*, as imagens coligidas por Portela, como nos sonhos, sugerem não terem fim; a exemplo de outras criações em estudo da autora.

“Parasomnia” é uma obra concentradamente dedicada ao sono e às suas disfunções. Desta forma, a ausência se faz e se percorre, através do movimento do espectador pelo espaço instalativo deste dispositivo; que, poeticamente, é também o espaço da falta. Abordaremos mais logo, neste capítulo, a ideia de falta como um fator distintivo da poética negativa de Portela. Ou seja, de exclusão, ao invés de afirmação, do Real apresentado. Princípio este, que, ademais, perfaz o conceito de teatro da ausência, cunhado por Goebbels, e elencado na Parte I de nossa tese; como um aspecto constante, de distintas maneiras, em todos os dramaturgos-encenadores, objetos de nosso estudo. De antemão, interessa-nos sublinhar que o espaço ceno-dramatúrgico de “Parasomnia” não é vazio, caso pensemos o vazio como uma categoria absoluta, sem referência, sinônimo de nada. O espaço da falta, por muito que faça uso do vazio como sua espécie de sombra, consiste, contrariamente, no espaço daquilo que se ressent. O vazio espacial de “Parasomnia” é aparente, por que pede presença. É feito de falta, da musculatura de sua convocação. Nesta criação, o espectador avança, como em um labirinto, por espaços de falta; átrios, pátios, claustros, bosques ou galerias, quase vazios. Contudo, algo nesta espacialidade recorda ao público, precisamente, de que algo falta, instalando este sentimento de ausência entre o público presente.

63 Obras de Delacroix, Luigi Midori, Flaming June, Frederic Leighton, Lucas Cranach, Paris Bordonne, John Verderlyn, Theodore Chasseriau, Eduardo Viana, Antoine Watteau, Alexander Cabanel, Goya, Rupert Bunny e Henri Fussel.

Durante o *looping* de imagens sobrepostas de “Parasomnia”, a se sucederem e se rearranjarem em uma nova e estranha harmonia, o público ouve no salão um texto escrito por Portela e dito pela voz gravada da segunda atriz, como se tratasse de uma mensagem dirigida a um receptor indefinido; e cuja emissária, neste momento, está ausente. O mesmo texto que é dito pela voz da atriz se encontra, como uma carta, nas mãos do espectador. A quem, em última instância, e a partir de sua experiência pessoal, cabe a organização destes materiais. Esta mensagem da autora busca encontrar e ser atualizada pelo espectador; este Outro, tornado coautor de sua escrita. A atualizar, assim, a Comunidade Teatral. Neste sentido, é ilustrativo que Portela dedique “Para Cima, e Não para o Norte” (2008, p. 13) “a [Jorge Luis] Borges e seus leitores invisíveis”. O excerto se ajusta ao leitor invisível, semelhante ao espectador implícito de Batlle, de que tratamos na Parte I de nossa tese. Ou ainda à nossa defesa de que Portela destina sua mensagem a um receptor virtual, de que trataremos no tópico seguinte.

Finalmente, o que depreendemos destas operações de disjunção de materiais nas referidas criações de Portela⁶⁴ é que elas informam a realidade como um discurso viciado. Assunto este tratado por nós, em termos filosóficos, no capítulo “Autoria e Escrita”. Os dispositivos ceno-dramatúrgicos de Portela adotam a realidade como mecanismo, a funcionar sob uma ordem implícita, com forma e conteúdo invariáveis. Eles consideram, entretanto, que a aceitação desta realidade não é tácita nem imediata, quando esta realidade como *constructo* é entendida, antes, como uma visão da vontade humana, um fenômeno de linguagem, sua representação possível. Sendo linguagem, a realidade pode se assentar sob determinada interpretação, feita através da manipulação de seus elementos constitutivos, aos quais quer abarcar e conferir sentido: tempo, espaço, matéria, etc. A produzir, desta forma, um consenso de sintaxe e morfologia do Real.

Acerca desta última assertiva, conforme argumentamos no capítulo “Autoria e Escrita”, o discurso substituiria a realidade mesma, conformado a partir de determinada disposição de seus elementos extensivos, como em um circuito fechado apresentado como o Real. A exemplo do que já dissemos, para Jaques Lacan, cujo pensamento queremos relacionar à poética de Portela, a partir do ternário que estabelece entre os campos do

64 Não tão distantes daquelas promovidas pelo teatro épico de Bertolt Brecht que expõem, tensionam e rearranjam as materialidades cênicas, em consonância com uma de suas máximas dialéticas, (1982, p.132) “nada deve parecer natural”; verso que integra seu poema “Nada é Impossível de Mudar”.

Simbólico, do Imaginário e do Real; o imaginário tem aspecto de realidade, aparente consistência de; e, como tal, é impregnante. Por outro lado, como já expusemos, todo consenso que fixa uma realidade, sendo uma visão de mundo, é também um discurso de poder hegemônico sobre outros; que enseja, porém, a própria negação. Em seus termos, Theodor Adorno designa, no já referido “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”; como “supremacia”, ao poder que prevalece sobre a realidade em determinadas circunstâncias históricas. Sendo assim, só será possível se rebelar contra o que não é absoluto. O que pode ser refeito, reconstruído e manipulado. Em suma, aquilo que a linguagem é capaz de alcançar.

Na escrita de Portela, lidar e criar sobre a realidade é uma operação de linguagem; marcada pela confrontação de poder, a pretexto do controle sobre a narrativa do Real. Parece-nos eloquente, neste sentido, a afirmação, em seu dispositivo literário homônimo, personagem Acácio Nobre (2016, p. 219): “A realidade é sobrestimada e o mundo quando muito é surreal”; seguida de uma nota de rodapé de Portela, sinalizando a atualização desta perspectiva (idem, p. 219): “Acácio Nobre, Diário Retrospectivo, 18 de novembro 1919 [2019?]”. Ou ainda quando a autora afirma, desta vez em “Para Cima, e não para o Norte”: (2008, p. 195) “Só porque inventamos a realidade, não quer dizer que sejamos responsáveis por ela!”. Neste processo de descondicionamento da realidade, ou de seu discurso, que ora coincidem, o que Portela propõe, no conjunto de seu trabalho em análise aqui, mais do que invenção, é a reconstrução do Real possível. Isto por que a realidade, tomada como representação, é feita de uma série de especificidades constitutivas, sem as quais não pode ser abarcada.

Não nos parece excessivo afirmar que os materiais de criação da autora podem ser entendidos como o gesto de uma arte científica. Isto é, aquela nascida do desejo de desmontagem da realidade, para afinal, urdi-la de outra maneira. Nestas operações de disjunção dos materiais criativos, e também narrativos, como som, imagem, corpo, espaço e palavra; tendem a se separar radicalmente entre si, fundando territórios autônomos de expressividade e elocução, justapostos uns aos outros, tensionando-se pela borda, pela fronteira de sua língua específica, em uma interface de espelhos e reflexos, mais do que de natural integração. Por outro lado, como dissemos, materiais documentais, como uma notícia de jornal, o *frame* de um filme, apontamentos de rodapé ou registros de quaisquer naturezas, colam-se à ficção, como se integrassem uma mesma pele, desvanecendo também seus limites com a realidade dita como tal. Há nisto tudo o estremeamento da

compreensão orgânica e espontânea do Real, readmitido, neste caso, como o campo dos possíveis. Esta “estranha forma de vida”, para citarmos o título de um célebre fado português, em que resultam as criações de Portela, compostas de partes difusas, conformam uma estética à *bric-a-brac*; para sermos justos com o caráter de jogo presente nelas. Por muito que suas partes não sejam iguais, elas se ajustam entre si, e, combinadas, apontam para diferentes conformações, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos desta autora.

2.4 A VOZ COMO MENSAGEM E INDEFINIÇÃO DO NARRADOR

Reconhecemos, em distintos dispositivos ceno-dramatúrgicos em estudo de Portela, uma poética da voz como mensagem. Nos termos de nossa tese, esta voz como mensagem se destina ao espectador implícito, na definição de Batlle para o termo; e como material a ser subjetivado e atualizado pela Comunidade Teatral. Conforme as imagens anexas o atestam, observamos que, em alguns desses dispositivos de Portela, suas figuras, amiúde, não apresentam, um rosto. O mesmo ocorre nos *storyboards* da sua “Trilogia Flatland”, de que trataremos, neste capítulo, em tópico sobre o conceito de Arquivo Mutante. Especulamos esta ausência de rostos, recorrente na escrita de Portela, pelo facto de um rosto fixar uma identidade. Esta última contrariara o caráter metamórfico e indeterminado da narratividade da autora. Segundo argumentaremos, neste sentido, a identidade da autora é negada em sua narratividade. Dando espaço a um conjunto de sinais, e, sobretudo, a uma voz que diz. Na falta de um rosto, parte destes materiais de criação de Portela apresentam, primeiramente, uma voz. Não apenas a sua Voz Autoral. Mas a voz, ela mesma, como material poético. A voz, em sua materialidade e transmissibilidade, depende menos da solidez de um corpo testemunhal do que um rosto. Um rosto pode ser interpretado como um *topos* definitivo. Ao passo que podemos perceber a voz como uma matéria sonora fluída. E, em certa medida, descolada, do corpo, neste caso, autoral; que a enuncia. Na poética em análise de Portela, a voz, de uma parte, é o movimento que carrega uma mensagem estruturada pelo pensamento da autora. Assim como, de outra parte, a voz é em si mesma um material metamórfico, de múltiplas significações, quando cotejada ao contexto receptivo em que ela se insere. Alegoricamente, podemos inferir que a voz em questão carrega, mais do que corpo que a enuncia, o próprio rastro de seu percurso comunicativo.

A voz como mensagem confere, em expressiva medida, um caráter do intocável na poética em estudo de Portela. Ou seja, quando a escrita da autora é fundada na transmissibilidade da voz, o corpóreo, o Real dado, é retirado, em favor da sua especulação vocal. Em sentido mais amplo, esta poética de Portela se constrói afirmando a ausência do corpóreo tátil ou da realidade tangível. É o caso do Homem Plano, na sua “Trilogia Flatland”. Ao nos determos, mais à frente, nos cadernos de encenação deste trabalho, poderemos conferir, através de documentos anexados ao nosso estudo, imagens alusivas às, figurativamente, “etéreas” coreografias hollywoodianas de Busby Berkeley, ou ao formalismo da arte de vanguarda dos artistas construtivistas russos, como Rodchenko e Dziga Vertov. Referências estas que sinalizam a suspensão do corpo tátil, em favor de uma intocabilidade, que caracteriza a linguagem de parte considerável dos dispositivos ceno-dramatúrgicos de Portela, aqui investigados. Por outro lado, o expediente da voz como mensagem, a ser atualizada no tempo e espaço, implica que a estética desta autora demanda um devir metamórfico. A operar uma permanente mutação de sentido e uso de sua matriz de materiais de criação.

O recurso poético da voz como mensagem se apresenta de forma mais eloquente em “Cartaz Sonoro para Ernesto”. Neste dispositivo dramatúrgico de Portela, de 2016, a obra se faz do diálogo da autora, ou, melhor dito, de sua voz gravada; com imagens do passado. A saber: os cartazes do artista multidisciplinar português Ernesto de Sousa, falecido em 1988, originalmente concebidos como ativismo visual; reexpostos agora em galeria. Em outras palavras, a voz de Portela se dirige, por um lado, a um artista e a um tempo mortos, que já não podem ouvi-la; à procura, paradoxalmente, de um interlocutor hipotético e futuro. O presente tangível desta obra permanece intocável. Isto por que a voz de Portela fala agora em um tempo em que as imagens, saturadas, aparecem mudas de significado. Por outro lado, a voz íntima, sussurrada, de Portela, é ouvida, em fricção com a exposição de cartazes de Ernesto de Sousa, por um receptor, que se torna também mediador de um diálogo, em que ambos os autores estão ausentes; atualizando, assim, o sentido da obra. Ausentes no espaço, Sousa e Portela se atualizam no tempo, se considerarmos que a presença de ambos artistas se faz pelo que eles deixaram para o receptor. Neste caso, imagem e voz, respectivamente.

Nesta criação, em contraponto aos cartazes de Ernesto de Sousa como um destinatário precedente, o receptor ouve ainda a voz da filha da autora, Zoë de Boeck, balbuciar o texto, também de Portela sobre e para Sousa, que será, em seguida, repetido

pela mãe. Balbuciar é mesmo a palavra, dada a dificuldade com a leitura do texto pela filha da autora, então criança, a falar em nome da mãe, cuja voz gravada, afônica, por sua vez, mal conseguimos ouvir. Esta estratégia poética representa, em um duplo golpe, a comunicação falhada. Quer tratemos de seu sentido material, ao pôr em causa a transmissibilidade física da mensagem pela voz; quer por indicar que a própria linguagem se apresenta como um gesto frágil, porém renitente, com vontade de futuro. A comunicação falha também no âmbito simbólico, ao ser a voz transmitida de uma geração para outra. Isto é, do passado de Sousa para o presente de Portela, e do presente da autora para o futuro de sua filha. Trata-se de um efeito de representação, baseado na relação objetiva entre mãe e filha, e adensado pelos cartazes de Souza, vindos de um tempo anterior. Este efeito de representação ecoa o que há de permanente e finito no tempo que o sucede. A voz sussurrada de Portela à filha é já o prenúncio desta condição. Em síntese, em um movimento ubíquo, a mesma voz da autora que se reporta ao passado se dirige também ao futuro. Ou seja, a Voz Autoral busca uma circunstância indeterminada no tempo e no espaço, a ser atualizada pelo modo de encontro entre Portela, obra e receptor. Os quais, somados e em relação, conformam o que designamos, nesta tese, como Comunidade Teatral.

“Cartaz Sonoro para Ernesto” reforça a resiliência da imagem através do tempo, em sentido contrário ao de “Parasomnia”, que submete as imagens ao movimento perpétuo, através de seus vídeos em *looping*. Em comum entre estes dois dispositivos de Portela, é que as imagens, eternamente móveis ou imóveis; dialogam com o uso da voz como material dramático. Trata-se de uma voz destacada do corpo que a diz, a projetar, no espaço e no tempo, a mensagem, a palavra, o texto da autora. Acerca disso, Portela declara em “Cartaz Sonoro para Ernesto”, a confirmar sua estética da ausência, assunto tratado na Parte I de nossa tese (não publicado): “Não sabes que me retirei do teatro da imagem? Ando à procura do invisível. Sem cartaz anunciado. Sem som. Só com alma”. Em “Parasomnia”, entretanto, a voz é um material secundário. Nela, o texto literário escrito por Portela é dito pela voz de outra atriz da peça, igualmente ausente do espaço da obra, relacionando-se com a dinâmica dos outros materiais, sobretudo visuais, que conformam este dispositivo. Interessa-nos, contudo, observar que o uso da voz, como material, quer em “Parasomnia” ou “Cartaz Sonoro para Ernesto”, em lugar de definir, tornam o narrador destas criações indefinido.

Isto por que, do ponto de vista da Voz Autoral de Portela; ao se inserir nestes e em outros dos dispositivos ceno-dramatúrgicos da autora, esta voz se transforma em outras figuras. Ou, ainda, em outras condições narrativas. Em “A Coleção Privada de Acácio Nobre”, conforme explanaremos neste capítulo, a narração atua pela justaposição de materiais textuais. Desta forma, o sujeito narrativo não pode ser determinado. Em “Cartaz Sonoro para Ernesto”, o uso da gravação da voz afônica de Portela, assim como a voz balbuciante de sua filha, servem como material documental, todavia estetizados, destinados à produção de sentido simbólico na referida obra. Em “Para Cima, e não para o Norte”, o seu, à partida, narrador em primeira pessoa, denominado Homem Plano, fala menos na condição de personagem, ou como representação de uma subjetividade; do que como a alegoria de uma condição narrativa. Qual seja, a de um livro que fala. Ou, por outro lado, a de um homem reduzido à condição de livro: (2008, p. 14) “Eu, Homem Plano, conto convosco para virar as páginas que se seguem”; diz o aparente narrador para seus potenciais leitores, nas primeiras páginas deste dispositivo literário.

Neste último, conforme detalharemos mais à frente, Portela antropomorfiza a mídia bidimensional do objeto livro, ao mesmo tempo em que especula sobre a condição humana, através de uma escrita como apólogo. Nela, o objeto livro, e, no limite a linguagem, falam. Todavia, a exemplo de “Acácio Nobre”, também em “Para Cima e não para o Norte”, o referido narrador é uma figura ficcional, cuja escrita é manipulada por Portela, como se se tratasse não de ficção, mas de um espólio real. À guisa de historicização, uma nota da autora, com função narrativa, informa em rodapé (idem, p. 141): “Pensamos ser esta a primeira referência directa do Homem Plano a[os] olhares” dos seus leitores. Ou ainda a nota de um suposto editor esclarece, novamente ao pé da página (ibidem, p. 142): “Todas as actividades praticadas pelo Homem Plano e apresentadas cronologicamente são, naturalmente, todas realizadas ao mesmo tempo, uma vez que não existe uma noção de Tempo ou Espaço. (N. do E.)”. Com expedientes assim, que convertem o suposto narrador em personagem ou material narrativo, já não sabemos objetivamente quem narra a obra.

Desta forma, a indefinição do narrador é uma marca distintiva da escrita de Portela em estudo. A qual, dado seu caráter, por vezes, metamórfico, pode também resultar da mudança das figuras narrativas de seu texto heterodoxo. Para permanecermos em “Para Cima, e não para o Norte”, o narrador migra da primeira pessoa do Homem Plano para um campo indefinido de colisão de materiais narrativos; como, afora as notas de rodapé,

a colagem de notícias de jornais ou mesmo inserção de didascálias como objetos narrativos. Nas páginas desta criação interartes, as didascálias informam (op.cit, p. 231) que “as luzes desligam-se, o Homem Plano desaparece entre um retumbante aplauso”; enquanto um suposto material de imprensa, por sua vez, anuncia: (op.cit, p. 175) “Interrompemos a nossa emissão para avançar com uma notícia de última hora: Há 24h que são reportados desaparecimentos, em diferentes locais, de pessoas que se encontravam a ler”. Acrescentando que (op.cit, p. 175) “o possível raptor dos leitores exige uma terceira dimensão vitalícia e assina H. P. (...) vários especialistas estão a estudar a assinatura (...) em confronto com o restante da mensagem, e concluem que H. P. são as iniciais de Homem Plano”. Logo, o suposto narrador, o Homem Plano, é contraposto pela apresentação do, também fictício, material documental a seu respeito. Conformando uma textualidade de múltiplas figuras narrativas, que, no limite, indeterminam o sujeito de narração.

Esta indefinição narrativa, quando passa a ser composta pela justaposição de materiais, é radicalizada em “A Coleção Privada de Acácio Nobre”. Ao exibir em suas páginas um conjunto documental, supostamente verídico, atribuído a Acácio Nobre, este dispositivo literário o descreve com a seguinte legenda (2016, p. 47): “Técnicas utilizadas: colagem, (...) desenho, (...) recortes de papel, (...) palavras coladas em liberdade, em variações em série, em variações-surpresa, repetição de modelos, formas e geometrias”. Reconhecemos, nesta listagem, uma autodescrição desta criação mesma de Portela; aplicada, por sua vez, ao seu personagem pseudo-documental. Em síntese, é recorrente, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos desta autora, a dramatização não entre subjetividades ou sujeitos históricos, mas entre materialidades textuais. Ao retomarmos “Para Cima não Para o Norte”, o conflito dramático ocorre a partir do encontro entre o Homem Plano, que é o fragmento, ou ponto, de uma letra; com uma impressão digital humana sobre a página de um livro. A estrutura narrativa deste dispositivo literário é, ainda, episódica, romanceada, e tendo algo de um romance de formação do seu protagonista, que almeja a evolução da bidimensionalidade da linguagem para a tridimensionalidade dos corpos físicos; segundo estudaremos a seguir.

2.5 FICÇÃO E FACTO

Em um expediente recente de migração de materiais, ainda mais radical, Portela transpõe parte do material de seu dispositivo literário “A Coleção Privada de Acácio Nobre”, de caráter ficcional, para ser reutilizado como texto científico no volume “When Fact is Fiction: Documentary Art in the Post-Truth Era”; referido em nossa tese anteriormente. Em seu ensaio, Portela apresenta Acácio Nobre como um personagem histórico, sustentando que o conteúdo de sua ficção seria, portanto, real. Subvertendo a veracidade factual que se espera de um texto ensaístico, Portela informa que seu referido dispositivo literário é, na verdade, (2020, p.50) “the result of sixteen years of reserarching, collecting the clues, and imagining what my country would be today if this outstanding unknown man would have realized some of his inventions, educational projects, and political ideas”. Inserida em uma coletânea de textos científicos, a autora sustenta, de forma ficcional, que (idem, p.50)

based on Acácio Nobre’s unfinished works and sketched ideias I have constructed several artistic projects, such as a sound installation at the National Museum of Contemporary Art in Lisbon (MNAC), a concert-performance for a typewriter and a keyboard that travelled around Europe, and a book in which part of his estate is described, presented, and reflected on.

Em que pese a ficção do enunciado geral, suas informações supracitadas são reais isoladamente. A seguir, o ensaio, supostamente científico, de Portela, é feito da justaposição de excertos atribuídos ao personagem ficcional Acácio Nobre, retirados do referido dispositivo literário “Acácio Nobre”; como se se tratassem de documentos históricos reais. Por exemplo, quando Portela assinala (ibidem, p.51): “Estate AN/1 FANC – Friends of Acácio Nobre Club, founded in 1952, its members being various illustrious and intelectual figures from diferent countries and periods”; seguido de uma imagem falsamente documental. Desta forma, como a inverter a proposta presente no título do livro de Wynants, Portela age nele com a intenção não de tratar o facto como ficção; mas, sim, a ficção como facto. Destaquemos ainda, neste sentido de invenção, o texto, publicado na coletânea “Ensaios Ruminantes: Sobre a obra Performativa de Patrícia Portela”, organizado por Fernando Matos de Oliveira e Thiago Arrais, de 2017. Neste volume, de caráter acadêmico, Portela inventou uma personagem articulista, chamada Natasa Pnin, que apresenta um artigo, ficcionalmente autobiográfico, sobre sua relação com Portela e a obra da autora, chamado “One Spoke, One Smoked... I Died”.

Percebemos, nos usos diversos conferidos por Portela ao material de “Acácio Nobre”, a característica de dubiedade sobre o pacto autobiográfico, entre narrador e autor, aventado por Philippe Lejeune. Assunto este que desenvolveremos, por meio de estudo de caso, no capítulo atinente ao dramaturgo-encenador Sergio Blanco. Para já, interessamos diferenciar que, em Blanco, esta ambiguidade entre o Real e ficção incide no Eu Autoral. Ao passo que, em Portela, ela recai na figura do narrador. Operativamente, como dissemos, em “Acácio Nobre”, as notas de rodapé assumem um caráter documental, que confere a dualidade entre o Real e o engano, culminando, na referida ficção, em um dispositivo literário em que elas mesmas constituem parte decisiva da narrativa da obra.

Já na introdução de uma de suas criações anteriores, “Para Cima, Não para o Norte”, Portela busca estabelecer essa ambiguidade narrativa, ao antecipar que (2008, p.11) “este relato baseia-se na história verídica de um ponto e do seu percurso pessoal para se tridimensionar”. Ou quando, também a fazer uso das notas de rodapé como material narrativo, refere-se a um (idem, p. 56) “Relatório de polícia encontrado no centro de reciclagem dos subúrbios planos”, estampando sua imagem, como se tratasse de um documento real, neste dispositivo literário. Ou ainda quando nele sublinha, em outra nota de rodapé, (ibidem, p. 157) “citações não rigorosas de uma entrevista a Elena Yaroshuk, sobrevivente do rapto no Teatro de Moscovo (retirado de um jornal da época)”. A transfigurar, deste modo, um episódio histórico em ficção. Nesta mesma obra, Portela, propondo conciliar as dimensões antagônicas do delírio e do rigor científico, após afirmar que seu personagem Homem Plano, preso na bidimensionalidade da linguagem escrita, (op.cit, p. 37) “bateu com o cocuruto numa anedota sobre Pushkin, chocou com uma nota de rodapé de uma tese acadêmica e só parou quando ficou entalado entre um a e um n ao km 347”; informa, em nota de rodapé sobre esta passagem, que (op.cit, p. 37): “uma página corresponde a 30cm de leitura, com espaços e margens incluídos; 10km de leitura plana correspondem aproximadamente a 33 páginas (...). 347 km de uma auto-estrada plana corresponde a x páginas de 30cm, tamanho standard”. Delírio e ciência se conjugam, neste exemplo.

Quer no dispositivo literário, “Para Cima, e não Para o Norte”, como em seu respectivo dispositivo cênico, que perfaz a “Trilogia Flatland”, a escrita de Portela opera através do questionamento sobre facto e ficção, ambos confundidos com o Real; resultando, finalmente, em aparência espetacular. É com cinismo que Portela se refere a esta última, como um dado da época, em que o Real e o aparente se confundem, quando

diz, em “Para Cima, e não Para o Norte”, (op.cit, p. 193) que “uma última sondagem prova que o número de espectadores nos cinemas e nos teatros baixou drasticamente”. Dizemos isto por que, conforme tratado no capítulo “Ficção e Realidade”; ao se espetacularizar a realidade, o ficcional invade o domínio dos factos. Nesta obra de Portela, em específico, o Homem Plano, que metaforiza a linguagem, separa o campo do Real daquele de sua representação, ao reconhecer que (op.cit, p. 164) “a dimensão que me falta [é] a dimensão da realidade”. No discurso deste personagem, que também pode ser lido, pensamos, como palavras de ordem de um manifesto estético de Portela neste sentido, (op.cit, p. 163) “teatro e terrorismo. Ambos criam ficção em tempo real. Por um momento o mundo para e fica à mercê de uma construção paralela. A construção do terrorista e do ilusionista. A globalização do tempo através da ilusão”.

Na verdade, podemos entender, seja a “Trilogia Flatland”, como seu dispositivo correspondente, “Para Cima, e não para o Norte”; como manifestos de Portela acerca da relação entre escrita e realidade. Para a autora, escreve-se sobre a falta, a ausência do Real, e não para descrever este último. Escrever, neste caso, não é uma decifração, mas antes um preenchimento, “poroso”, de sentido; conforme aventamos na Parte I de nosso estudo. Em “Para Cima, e não para o Norte”, Portela afirma que (op.cit, p. 85) “os Homens Espaciais precisam do Mundo Plano [isto é, a linguagem da escrita:] para pensar. Os Homens Espaciais precisam do Mundo Plano para ter ideias!”. A exemplo do que sustentamos na Parte I de nosso trabalho, nesta obra, Portela infere a relação direta entre escrita e pensamento, como uma relação de causa e consequência. A qual é expressada nestes termos poéticos: (op.cit, p. 83) “Pensar é deslizar por letras sem elas lá estarem, lembram-se?”. Esta imagem parece traduzir, conforme argumentamos, que o pensamento opera sobre o vazio, e a escrita é o caminho que lhe dá forma. No limite, a escrita dá corpo ao pensamento. Sendo, por esta razão, uma forma de pensamento encarnado.

Isto é, sendo o pensamento uma realidade não somente física, como espacial, a presença do espaço do pensamento é uma encarnação. Contrariamente à ideia de que as criações de Portela são incorpóreas, vindas de modalidades autocentradas do pensamento, é este último que, com seu desejo de impossibilidades ou de refundação do Real, expressa-se materialmente nas mesmas. Como veremos adiante, Portela declara se entender, primeiramente, como cenógrafa. O que, à partida, soa-nos estranho, quando sabemos que Portela é uma artista oriunda da encenação e das artes performativas, sendo apresentada, mais recentemente, como uma das mais destacadas escritoras portuguesas

de sua geração; a lançar livros, periodicamente, pela prestigiosa Caminho. O mesmo selo editorial, atualmente, responsável pelas obras de José Saramago, Mía Couto ou Gonçalo M. Tavares, em Portugal. Todavia, ousamos justificar esta autodefinição da autora. O que sobressai, em seus dispositivos ceno-dramatúrgicos em estudo é a conjugação de ideia e materialidade. Não importa, para isso, de quais materiais ou suportes artísticos Portela irá dispor como lócus, ou como encarnação, do seu pensamento.

Desta perspectiva, e como discorreremos adiante, a escritora Portela é, também, uma arte-instaladora; ao admitirmos o pensamento como uma materialidade que se instala no espaço. Portela se serve, em sua obra em estudo, de um vasto cabedal disponível das técnicas instalativas: *site specific*, *felling space*, *empty space*, espacialidade móvel, espaço relacional, espaço virtual, paisagem sonora, etc. O lugar do espectador é, recorrentemente, preponderante nestas estratégias poéticas. As quais consideram de onde o espectador vê a obra, como ele se relaciona com o que é visto, como se torna ele próprio a visão da obra, como ele ocupa o espaço destas criações, a lhe penetrar as diferentes camadas, mais próximas ou distantes, reais ou virtuais, a sós ou acompanhado, às voltas com fragmentos, ideias, silêncios e lapsos espaciais. Ou, contrariamente, com hipersensações de realidade e excesso de presença de espacialidade.

O espaço dos dispositivos ceno-dramatúrgicos em estudo de Portela tem e prevê a dimensão do rito, da travessia, do encontro físico com o pensamento. Nele, a experiência espacial é uma vertigem como a própria ideia. Ela pode ser vista e vivida de cima, de baixo, de frente, panóptica ou caleidoscopicamente; suas coordenadas e contorções são o próprio pensamento em ação, sempre como um gesto físico. Por exemplo, para ficarmos no caso da “Trilogia Flatland”, o público é, simuladamente, “sequestrado” em um autocarro, que os leva, de facto, para um sítio desconhecido, onde a peça ocorrerá. Ao longo desta trilogia, o público se depara com o narrador protagonista virtualizado em uma projeção de vídeo e depois presentificado como um ator real. Assim como, ao fim de seu percurso, o espectador, através de uma experiência física, salta do espaço ceno-dramatúrgico para o da rua, através de um escorrega emergencial da Transporte Aéreos Portugueses, TAP; sendo, figuradamente, “libertado” da peça.

A escolha de Portela por um modelo de arte performativa que valoriza o espaço e sua relação com o espectador se explica, em nossa abordagem, pela vontade da autora de se retirar corporalmente da experiência criativa, legando-lhe, entretanto, a fisicalidade de

sua ideia. Neste sentido, a ideia ultrapassa o corpo testemunhal de sua criadora, a se tornar um corpo maior de realização. Em termos poéticos, os dispositivos em análise da de Portela optam pela instalação da ideia. Neste sentido, a ideia permite ser vista de modo distinto daquele intermediado por um ator ou um performer. A ideia instalada, para avançarmos nesta imagem, pode prescindir mesmo do princípio de ação, como motor poético e discursivo. Na imobilidade de cada quadro ou espaço, o pensamento está também a se mover. A ideia, e, por extensão, o pensamento instalado, é entendida como um expediente de fundação e organização de novas realidade neste e em outros dispositivos ceno-dramatúrgicos em estudo de Portela. Conforme argumentamos na Parte I deste trabalho, fora do pensamento, as subjetividades se submetem ao controle da realidade hegemônica. Ao passo que pensar, no âmbito do nosso estudo, é querer ver o ausente desta realidade. A escrita de Portela é material quanto mais a escrita pensa, a se dar conta que a fragmentação do pensamento implica na fragmentação da realidade como sistema representativo, reduzida a puro fenômeno.

A “imaginação inclassificável” de Portela, de que fala Carlos Vaz; resulta, desta forma, da vontade da autora de insistir no pensamento sobre a realidade hegemônica. Assumindo-a, alargando-a utopicamente, como quem abre, porta a porta, os desvãos de um secreto labirinto. Na maioria de dispositivos ceno-dramatúrgicos de Portela, o pensamento é tratado em termos espaciais. De forma que pensar se torna uma espacialidade que conclama ser percorrida. É eloquente, neste sentido, que a derradeira imagem da “Trilogia Flatland”, seja a de um escorrega inflável da TAP Airlines, que lança o público cumpridor da viagem da peça, de um plano mais alto ao chão. Como quem salta do céu à terra-firme. Ou sobretudo como quem salta de uma realidade à outra; visto que “Flatland”, como dissemos, aborda a transição da realidade plana, simbólica, para aquela material, física. Aventurar-se pelo seu espaço é percorrer seu pensamento, e com ele produzir um salto de realidades. Eis aí a eloquência do referido escorrega como a imagem que apresenta a saída do labirinto da peça.

Ao retomarmos a imagem do pensamento encarnado, inferimos da citação (2008, p. 21) “*no princípio era o silêncio. A primeira vez que falei, fui preso*”, atribuída ao personagem Homem Plano, a deflagrar a narrativa de “Para Cima, e não para o Norte”, de Portela; que a palavra é aprisionante por ser linguagem. Porém, por outro lado, também por ser libertadora da realidade que ela representa. Isto é, por a palavra formular novas perspectivas de mundo, a subverter esta realidade. Acerca disso, a referida personagem,

que, como dissemos, metaforiza a própria linguagem literária, informa (idem, p. 97): “Sentia-me duplamente aprisionado: pelos meus compatriotas [do mundo da linguagem], (...) e por vocês [leitores do mundo do Real], criaturas sólidas, sem coração nem noção das dificuldades e angústias de um mundo que habita para lá das vossas palavras”. De maneira que, como confessa o narrador Homem Plano acerca da relação entre linguagem e realidade (ibidem, p. 97):

A perspectiva é a vossa ponte entre os dois mundos, entre a segunda e a terceira dimensão. Uma transformação geométrica necessária para representar todo o Universo num Espaço Limitado, num Plano. Vocês precisam do Mundo Plano para reduzir o Espaço a um tamanho passível de ser possuído. Acessível. (...) Vocês atravessam a ponte até ao Mundo Plano e regressam, mas o contrário não acontece.

Portela figura nossa perspectiva acerca de sua escrita ceno-literária, também ao afirmar, nesta mesma obra, que (op.cit, p. 29) “o único ponto de intersecção que restou entre os dois mundos [o da linguagem e o dos factos] foi a leitura. E a leitura precede a escrita”. Esta citação, que não exclui a escrita, reclamando, antes, o leitor, repercute nosso entendimento do espectador como um leitor, fabulador e, finalmente, escritor; conforme destacamos no capítulo “Autoria e Escrita”. Esta dupla função, de leitor e autor, é também admitida por Portela, em entrevista a nós concedida, onde ela afirma que a invenção artística é (2017, p.21) “o lugar onde o leitor e o escritor, que inicialmente são duas coisas distintas, se tornam na mesma coisa”.

Neste sentido, é também significativo, da perspectiva do espectador, que Portela se refira, novamente em “Para Cima, e não para O Norte”, à (2008, p. 189) “função de espectador (...) perante um espectáculo inexistente”. Acrescentando (idem, p. 189) “que esta pode ser a epidemia do século xxi, afectando maioritariamente uma população que participe em qualquer tipo de actividade artística ou cultural”. Novamente, adotamos este excerto não como simples figura de linguagem. Mas uma declaração de princípios estéticos da autora; ao considerarmos o seu *corpus* em análise aqui. O personagem do Homem Plano não está presente em boa parte desta obra ficcional. Nela, ele é majoritariamente aludido, manifestando-se bidimensionalmente. Este modo de escrita, a exemplo dos hiatos propostos entre os quadros, que alinham o subgênero literário do

romance, menos que decifrada, precisa ser fabulada pelo espectador; em um ato de leitura de enunciados, conforme expusemos no capítulo “Autoria e Escrita”. Portela, como a sinalizar a intenção de sua escrita, afirma, em “Para Cima, e não para Norte” que o problema, ou (ibidem, p. 46) “a dificuldade nunca foi ler, sempre foi decifrar” esta mesma obra.

2.6 ESCRITA EXPANDIDA

Segundo investigamos no capítulo “Autoria e Escrita”, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos, os enunciados são móveis e produzem múltiplas enunciações, através de um processo de escrita compartilhada com a Comunidade Teatral. Para quem o enunciado móvel enseja novas subjetivações, novas leituras e novas escritas. Esta poética de escrita, a qual aproximamos da ideia sarrazaqueana de romanceação do drama, posto que demanda a fabulação pelo espectador-escritor; é figurada por Portela, em “Para Cima, e não para o Norte”, nos seguintes termos: (op.cit, p. 84) “Deixei de me importar com o facto de ler sempre as mesmas páginas, pois o resultado (e o significado!) era sempre diferente. (...) As questões multiplicavam-se, os significados desenrolavam-se a uma velocidade estonteante”. Ou ainda quando Portela afirma, nesta mesma obra: (op.cit, p. 154) “Tudo o que existe pode converter-se noutra coisa qualquer. Este pode ser o Outro. O Outro pode ser Este. A decomposição é a composição”. Operatividade esta, sublinhemos, que podemos aplicar ao nosso conceito de disjunção de materiais, praticado por Portela na criação de novos dispositivos ceno-dramatúrgicos.

“Para Cima e não para o Norte”, assim como seu respectivo dispositivo cênico, a “Trilogia Flatland”; são dramas romanceados, no sentido que Sarrazac atribui ao termo. Investidos, por sua vez, de caráter filosófico. Formalmente, estas obras apresentam elementos constitutivos do drama clássico e moderno, como peripécias, quadros dramáticos e figuras narrativas, todavia as multiplicando, e, sobretudo, acelerando o seu ritmo narrativo, em permanente mutação. Por outro lado, a estrutura romanesca destas dramaturgias de Portela dramatiza a própria linguagem que as perfaz, bem como a matéria mesma de seu pensamento. Prescindindo, por esta razão, de expedientes de verossimilhança; mas fazendo uso lúdico dele, ao inserir, na ficção, informações reais ou

supostamente reais. Á guisa de ilustração desta relação entre ludicidade e pensamento, performada na escrita de Portela, a autora sustenta, em nota, por assim dizer, imaginária, de rodapé, em “A Coleção Privada de Acácio Nobre”, que, no final do século XIX, (2016, p.42) “a Europa dividia-se entre os governos que abraçavam o estudo do desenho – e, sem querer, inventavam a modernidade a partir das leis mais básicas da competitividade, e os governos que proibiam os Kindergarten com medo do *livre-pensamento*”. Neste mesmo dispositivo literário, a afirmação do personagem Acácio Nobre, (idem, p.78) ““quem não brinca não evolui””, parece-nos reforçar a poética de Portela que entende a linguagem, e por ilação a escrita, como jogo. Neste caso, jogo de produção de imaginário.

Acerca desse caráter compartilhado de escrita de Portela, que perfaz o que nosso estudo designa como dispositivos ceno-dramatúrgicos; a autora afirma, em termos poéticos, em “Para Cima, e não para o Norte”, que não apenas a coisa vista afeta o observador, como o observador também afeta a coisa vista: (2008, p. 127)

Euclides, um pensador do Espaço, achava que os olhos dos observadores lançavam raios para o Espaço, grãos finos cheios de películas de átomos de visão. Esses raios espalhavam-se e misturavam-se com as partículas do ar derretendo-se à volta dos objectos circundantes e capturando toda a informação sobre os mesmos. Essa informação radiosa retornava aos olhos caminhando até à mente das pessoas com impressões digitais, como um dilúvio que inunda o interior dos homens de todas as qualidades de tudo o que se passa à sua volta e é exterior aos seus corpos. Como uma chuva constante de imagens nos cérebros.

Dito nos termos de nossa tese, esta mútua afecção entre o objeto visto, isto é, os materiais ceno-dramatúrgicos; e a subjetivação destes últimos pelos espectadores que atualizam a Comunidade Teatral, atribui um movimento mútuo à Visão. Conceito este trabalhado por nós no capítulo “Ficção e Realidade”. Tanto em nossa abordagem, como neste discurso figurado por Portela, a visão se torna um gesto ativo e relacional entre espectador e obra, e não somente um ato passivo e de recepção do primeiro para com esta última. O caráter poroso dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, dentre os quais incluímos aqueles de Portela aqui examinados, permite-nos adotar, neles, nossa abordagem de que as materialidades dramatúrgicas mudam conforme produzem Visão. Atesta-o a afirmação de Portela, em um diálogo metafórico entre a linguagem, o Homem Plano; e a realidade,

o homem espacial: (idem, p. 156) “As partículas dos teus olhos são o combustível essencial para me fazer mover”.

A autora destaca ainda que (ibidem, p. 128) “Ver”, neste caso, para o Homem Plano; significa (op.cit, p. 128) “pressentir a existência de”. Concluindo, a respeito, que (op.cit, p. 128) “ser é ser visto!”. Ambas as definições se colocam em diálogo com a de nosso estudo, acerca de ver como um gesto de seleção e reconhecimento daquilo que estava ausente dramaturgicamente. Em suma, tornar visível o significado ausente. As palavras de Portela coadunam, portanto, nossa perspectiva sobre a Visão como um devir de atualização do reconhecimento ausente. Elas afirmam, hiperbolicamente, que (op.cit, p. 168) “a possibilidade de todos os factos visíveis poderem acontecer faz com que os factos aconteçam”. Ao menos em potência, ressaltaríamos. A Visão, como a entendemos, é um gesto reivindicado por “Para Cima, e não para o Norte”, quando este dispositivo literário ficcionaliza, ironicamente, um protesto das massas, não por agir, mas pelo (op.cit, p. 191) “seu DIREITO A VER, a serem simples OBSERVADORES” da linguagem representativa. Ver, quer neste caso ou feito sustentamos nesta tese; é se investir da capacidade ler a realidade representada, reconhecendo-a. O gesto de ver fornece, através de sua mediação, um entendimento que a ação imediata, parodiada no excerto acima, não concede.

Se na Parte I de nosso trabalho, contrapomos Visão, como gesto seletivo e humano ao caráter mecânico de olhar, Portela destaca sentido semelhante, atribuindo ao olhar não uma função de reconhecimento, mas de captura, de confirmação do poder artificial, maquinal que define o objeto olhado. No capítulo referente a Alexandre dal Farra, detalharemos o conceito de Máquina, como um poder sobre-humano, deformador do Real e condicionador das subjetividades. Para já, destacamos certa semelhança de entendimento de Portela com esta perspectiva, quando a autora se refere à ideia de máquina, como um poder de manipulação da realidade, nestes termos, em “Para Cima, e não para o Norte (op.cit, p. 168):

A máquina arranca e os factos começam a falar por si: haverá um terramoto, haverá violência, haverá fome, haverá doença, haverá dor, haverá vingança, haverá riso, haverá drama, haverá desperdício, haverá diferença, haverá amor, haverá música, haverá desolação, haverá desilusão, haverá pânico, haverá crise. (...) Basta substituir factos por outros factos, adicionar, repetir, distorcer, alterar, combinar, trocar, complicar, introduzir pedidos impossíveis para trocas possíveis

e manter assim a velocidade: troco terrorismo por política, reféns por negociações, olho por dente, plano por volume, ponto por pixel. E subo sempre o nível de dificuldade, a mutação nasce naturalmente da lógica, sem necessidade de manipulação de qualquer significado.

Portela acrescenta, acerca da relação, mediada pela máquina, entre a linguagem e o leitor, simbolizadas pelo Homem Plano e pelo Homem Espacial (op.cit, p. 169): “Eu olho para ti e tu olhas para mim. Estamos os dois sob vigilância”. O olhar, não produzindo um processo de leitura e escrita, ligado à produção de imaginário, limitando-se ao espelhamento do objeto olhado, é entendido aqui, em síntese, como um ato de vigilância. Acerca da substituição do caráter mediador da leitura, que demanda Visão, pelo caráter imediato da imagem, que demanda olhar; Portela diz, neste dispositivo literário (op.cit, p. 162): “A decomposição do livro origina o olho mecânico, eterno, o olhar que nunca dorme”. O olhar, por extensão, não humano, maquinal, concluímos. (op.cit, p. 162) “O olho mítico”, detalha a autora, (op.cit, p. 162) “lança raios que se movem constantemente entre dois pontos quaisquer, para trás e para a frente, em constante transmissão, sem quebra de ligação. O olhar que nunca dorme. Captura”. É contra este aprisionamento da subjetividade pelo poder imediato das imagens maquinais, segundo inferimos em nosso estudo, que a leitura se posiciona como um gesto libertador, capaz de representar a realidade.

Portela afirma, em “Para Cima, e não para o Norte” que (op.cit, p. 35) “ler, no Mundo Plano, é como mergulhar e nadar ao mesmo tempo por labirintos de infinitos escorregas que também são montanhas-russas, catapultas, empilhadoras e trapézios”. A metáfora da catapulta, e mais especialmente a do escorrega, material que é utilizado concretamente na versão cênica “Trilogia Flatland” a transpor os corpos dos espectadores de um sítio a outro; sustenta nossa perspectiva de que ler, nos dispositivos interartes, não é um gesto de simples decifração continuada. Porém um salto de um domínio epistemológico para outro. Como Portela o confirma no referido dispositivo literário, (op.cit, p. 193) “uma boa história pode mesmo levar-nos até um outro plano, tornando-nos invisíveis ou inacessíveis neste”. Ou ainda quando seu Homem Plano afirma: (op.cit, p. 98) “Comecei a planejar a minha evasão (...) do Mundo Plano, através de catapultas quânticas”. A metaforizar, assim, a escrita como a transposição da dimensão da linguagem para aquela do corpo. A este respeito, o referido personagem descreve, novamente em sentido alegórico (op.cit, p. 53): “um belo dia, deslizando

preguiçosamente por umas quantas palavras depois do trabalho, ultrapassei sem querer a Margem e sem me dar conta, mudei de história. Descobri, acidentalmente, esta misteriosa letra”. Qual seja, a já referida impressão digital humana marcada da página do livro. Diante deste facto, o Homem Plano, aqui em função de narrador, especula que (op.cit, p. 59) “se uma impressão digital vem de outro mundo, então é porque existe outro mundo, um mundo diferente do nosso”.

Ler, implica, neste caso, em um transbordamento da realidade da linguagem, para a realidade factual. A simples assimilação da linguagem, e pela linguagem, a obra de Portela sinaliza, não garante a leitura, como produtora de novas significações. A autora exige a mediação subjetiva como um dado distintivo entre a escrita e a informação. Esta exigência pode ser ilustrada nesta passagem de “Para Cima...” (op.cit, p. 185): “Estamos a receber a informação de que um número indefinido de pessoas começa a oferecer-se para serem raptadas” pelo Homem Plano, que metaforiza a linguagem, insistimos; (ibidem, p. 185) “e desaparecerem [na linguagem]. Esta parece ser uma nova forma de protesto pelo direito a serem meros consumidores de informação”. E, portanto, deixarem de ser leitores. Por consequência, podemos aferir que ler é também traduzir, no sentido que Joseph de Maistre imprime à tradução, ao afirmar que (1955, p.3) “les traducteurs sont les chevaux de poste de la culture⁶⁵”. Assim sendo, traduzir, distintamente de decodificar, implica em deslocar um conteúdo de um suporte de linguagem, dando-lhe sentido em outro. Portela parece corroborar este entendimento, ao ilustrar, em “Para Cima, e não para o Norte”, que (2008, p.120) “qualquer som para um Homem Plano se pode traduzir em fórmulas matemáticas e em gráficos facilmente legíveis por qualquer Homem Plano, uma vez dominado o código de leitura”.

Ao princípio de tradução, somemos o de reescritura de criações precedentes, como uma poética ativa em parte das criações de Portela, aqui consideradas. A “Trilogia Flatland”, por exemplo, decorre e dialoga com a obra “Flatland: A Romance of Many Dimensions”, romance escrito pelo escritor e professor da Universidade de Cambridge Edwin Abbott, em 1884. Ao fazer uso de seu, recorrente, expediente de intertextualidade, Portela informa, em “Para Cima e não para o Norte”, dispositivo literário correspondente à referida Trilogia, que (idem, p.177) “A reedição de *Flatland. Um romance a várias dimensões* já esgotou em todo o país”. “Cartaz Sonoro para Ernesto”, como dissemos,

⁶⁵ Assim citado por Pierre-François Caillé em seu texto “Avant-propos”, in revista *Babel*, vol. 1, nº 1, 1955.

parte da obra visual do designer ativista português Ernesto de Sousa, em diálogo com a voz gravada de Portela. Ainda que esteja fora do nosso escopo de estudo, devemos citar que “Hífen”, de 2021, obra mais recente e de caráter unicamente literário, corresponde, segundo a autora declara em entrevistas, à sua resposta, como reescrita, ao livro “O Homem sem Qualidades”, de Robert Musil.

Queremos ainda destacar aspectos poéticos determinantes da escrita literária de Portela. O dramaturgo-encenador português Mickaël de Oliveira, referido nesta tese, em ensaio dedicado a “Wasteband”, uma das primeiras criações exitosas de Portela, destaca (2017, p.116) “a linguagem paratextual do [seu] objeto-livro⁶⁶”. A esta inferência, extensiva aos demais dispositivos literários da autora estudados no presente capítulo, acrescentamos, nomeadamente em “A Coleção Privada de Acácio Nobre”, criação de realização mais recente, o caráter hipertextual da sua escrita. Reconhecemos a hipertextualidade, não neste objeto, mas dispositivo literário, conforme já designado em nossos termos; através de seu procedimento poético, no qual um texto convoca outro texto, assim como novas linguagens, assuntos e temporalidades narrativas. Em síntese, poderíamos aludir, neste caso, em termos deleuzianos, a uma textualidade rizomática, contudo não de caráter indefinido. Porém uma escrita sistemática, em permanente comentário sobre si mesma.

Mais do que pela justaposição, os dispositivos literários de Portela, abordados neste estudo, operam por meio da relação interartes, de complementariedade, entre seus materiais paratextuais. Materiais como imagens e outras distintas formas de colagem não implicam na simples ilustração de seus dispositivos literários. Mas, sim, na contribuição gráfica de novos materiais para uma escrita e uma teatralidade expandidas. Como exemplo, nas primeiras páginas de “Para Cima, e não para o Norte”, o leitor se depara com uma espécie de instrução performativa, que sugere a materialidade do som ao ato de ler: (2008, p. 25) “a página gira e ouve-se. (...) a página vira e ouve-se outra vez”, diz. Há, neste gesto, a convocação de um imaginário material, de facto utilizado no dispositivo cênico desta escrita expandida. Na “Trilogia Flatland”, as páginas projetadas de um livro virtual produzem um som artificial, cada vez que são viradas. Em que pese o dispositivo

66 Em “Ensaio Ruminantes: Sobre a Obra Performativa de Patrícia Portela”, 2017, ed. Imprensa da Universidade de Coimbra. Volume que conta com organização nossa e de Fernando Matos Oliveira.

literário ser um objeto bidimensional, a autora nele convoca, paradoxalmente, uma percepção tridimensional.

Na página 33 de “Para Cima, e não para o Norte” uma imagem-colagem é acompanhada da seguinte legenda: (idem, p. 33) “Imagens ficcionadas de uma possível visualização de uma leitura plana”. A imagem-colagem consiste em uma planificação de uma coreografia de Busby Berkeley para o cinema, convertida em signo gráfico. Desta forma, o mundo bidimensional do dispositivo literário é tensionado pelo mundo tridimensional desta criação do histórico coreógrafo hollywoodiano. Ao designar estes *frames* cinematográficos como “imagens ficcionadas”, Portela referenda nosso princípio de ficção como o de deslocamento de funções e de significado, a partir de uma matriz comum de materiais. Este entendimento de ficção como uma operação de deslocamento de forma e significado, neste caso do cinema para a literatura; assemelha-se com aquele defendido por Anne-Françoise Benhamou, e sustentado na Parte I de nosso trabalho. Por outro lado, ao considerarmos o uso performativo deste dispositivo literário de Portela; entendemos que os materiais textuais que o conformam devem ser tomados em si mesmos, a serviço de ressignificações.

Podemos elencar alguns, dentre os múltiplos expedientes performativos, na escrita de “Para Cima, e não para o Norte”; para nos determos neste exemplo. A saber: 1. Propor tridimensionalidade ao dispositivo literário. 2. Deslocar uma mesma imagem, fazendo-a regressar, como um código de uso distinto, em outra página do mesmo dispositivo literário. 3. Multiplicar a semântica de palavras, através de seu cotejamento com imagens. 4. Introjetar a semiótica audiovisual na semiótica literária, conformando um dispositivo interartes. Podemos, ademais, mencionar, como expediente performativo deste dispositivo literário, a materialidade e uso lúdico dos seus signos literários. O grafismo explorado por Portela, sem se limitar à condição de obra aberta e combinatória; arranja um sentido narrativo, mesmo que poroso, ao leitor-espectador. Este sentido narrativo é ilustrado pela seguinte passagem de “Para Cima, e Não para o Norte”, a funcionar como meta comentário sobre a própria literatura, parafraseando ainda os romances “007” de Ian Fleming, e sendo narrada pelo Homem Plano, como uma espécie de seu simulacro: (op.cit, p. 42)

Antes de regressarmos a casa, fazíamos sempre pontaria para nos encontrarmos num romance de Ian Fleming, numa das nossas histórias preferidas para deslizar. Acabávamos sempre o dia com a nossa actividade favorita: STORYBOARDING; ver quem aguentava mais, deslizando sem parar até ao final da página, quem era o primeiro a chegar à última linha no preciso instante em que a página poderia virar, apanhar balanço e virar também.

Reforcemos, entretanto, que as operações de disjunções dos materiais de criação de Portela, a que nos referimos anteriormente; conformando novos dispositivos interartes, jamais prescindem do uso da palavra. Quer se manifestem em formato espetacular, de livro-objeto, audiopostal ou instalação performativa; estes dispositivos cenodramatúrgicos, isoladamente ou postos em interface entre si, sustentam-se como escrita de um supertexto da autora, em que a palavra exerce papel determinante. Na realidade, podemos afirmar, sobre o trabalho de Portela, que seu ponto movente original, antes que o da simples expressão de modalidades performativas diversas, são os modos de uso da palavra como material primário de criação. A palavra determina a utilização dos demais materiais de criação de Portela. A autora nos parece movida, primeiramente, por uma pulsão de escrita. Seja em um dispositivo como “Hortus”, que, como já dito, objetivamente, consiste em uma experiência do público no espaço cênico vazio, entretanto orientada por um texto escrito decisivo em suas mãos. Ou mesmo na *performance* “Audiomenus do Chiado”, na qual o público se refestela na paisagem urbana, a ouvir um texto da autora em *headphones*. O que percebemos, como finalidade de quaisquer destas criações, é que algo deve ser dito. E este dizer, no caso de Portela, não abre mão de se dar pelo uso da palavra; quer seja escrita ou falada. A palavra se organiza, nestes casos, em formato de texto, como uma estratégia de discurso, alinhada, justaposta ou em contraponto a outros materiais de criação, que conformam os dispositivos interartes de Portela.

Em entrevista a nós concedida⁶⁷; Portela afirma, sobre o próprio trabalho, que percebe a si mesma, originalmente, como cenógrafa. Atividade que teria sido sua primeira função criativa, ainda junto a companhias teatrais de Lisboa na década de 1990. A

67 Entrevista concedida a Fernando Matos Oliveira e Thiago Arrais e publicada no volume “Ensaio Ruminantes: Sobre a Obra Performativa de Patrícia Portela”, 2017, ed. Imprensa da Universidade de Coimbra.

afirmação, ainda que contenha algo de provocador, uma vez que, até a presente data, há mais de vinte anos Portela não trabalha com cenografia em nenhum projeto que não sejam os seus; pode ser compreendida sob outra perspectiva. É que, por cenografia, quer seja em termos teatrais ou performativos, podemos depreender o uso e a organização concreta de materiais de criação, a atuar, como uma grafia, ou escrita, sobre as coordenadas do espaço e do tempo. Os dispositivos ceno-dramatúrgicos, em análise, de Portela, são operações materiais nestes campos, como dissemos a pouco. Acerca disso, nos agradecimentos de “Para Cima e não para o Norte”, a autora menciona as (2008, p. 7) “infinitas e perigosas tentativas de me lançar do espaço, para mergulhar nos mistérios da dimensionalidade” do espaço, não literário. Há, portanto, no trabalho da autora, uma dimensão cenográfica, quando entendida como organização objetiva de seus materiais criativos dentro destas coordenadas espaço-temporais. Uma organização, insistimos, que produz escrita; a agir no sentido de que algo seja dito. E a tomar a palavra, e seus modos de uso, como elemento discursivo determinante.

No campo dos estudos dramáticos, podemos situar o uso da palavra por Portela, como materialidade cênica e discursiva, como um gesto criador contemporâneo, característico de parte significativa do teatro feito neste começo de século XXI. Em termos históricos, cabe recordarmos, o textocentrismo dera lugar, no teatro, à emergência da imposição dos novos materiais de criação sobre o texto literário, quando do surgimento da encenação no final do século XIX; tendo como marco o advento da *gesamtkunstwerk* de Richard Wagner, segundo muitos teóricos do assunto. Com o advento da encenação, o palco se tornara, primeiramente como composição e depois como justaposição, o espaço cênico destas novas materialidades; como cenografia, som, luz, imagem, corpos, espacialidades, ritualidades, interatividades, e, já na década de 1920, com Erwin Piscator, do cinema e do vídeo. No século XX, o texto escrito migrara, por sua vez, de signo dominante para material narrativo como os demais. No limite, conforme nos referimos na Parte I de nossa tese, o material literário desaparecera de todo já nas primeiras décadas do século passado, em favor de formas de teatralidade praticadas pelas encenações de caráter de intervenção urbana de Nicolai Evrêinov, os exercícios de máscara neutra com os atores de Jacques Copeau, a mímica corporal dramática de Etienne Decroux, os projetos de encenação com as supermarionetes de Gordon Craig e o trabalho de biomecânica de Vsevolod Meyerhold, dentre outros casos no período.

Será, contudo, nomeadamente com a ascensão da performance, a partir da década de 1960, quando o campo das intermedialidades se instala, e as criações artísticas, o que inclui o teatro, operam em um sentido mais material do que sígnico; que o drama, enquanto fábula ou sistema simbólico fechado, cederá lugar à cena fenomênica e de significação aberta. Como expusemos na Parte I de nosso estudo, esta nova cena performativa será designada como “Teatro Pós-Dramático” por Hans-Thies Lehman. Para quem, no seu *corpus* de análise voltado à produção teatral entre as décadas de setenta e noventa passadas, o teatro se assume, antes de tudo, como um campo interartes, em que o texto ora é descartado, ora desempenha uma função acessória em relação à poética central das materialidades cênicas e performativas. Para o filólogo alemão, o texto, especialmente no formato do drama, tornara-se um problema, na medida em que fora compreendido por Hegel, e criticado por Szondi, como um sistema diegético fechado. Este entendimento sobre o texto dramático já não poderia ser admitido por poéticas cênicas de significação aberta, hipertextuais, metarreferenciais, mais concretas do que simbólicas, que grassavam no Teatro Pós-Dramático. Neste quadro histórico, segundo Lehmann, a forma dramática não teria mais espaço e o texto dramático perderia sua função precípua.

Contudo, o que observamos no trabalho de Portela, como dissemos, é que o entendemos como uma pulsão de inserção da escrita literária nestes novos dispositivos cênicos. Princípio este extensivo a diversos autores de sua geração, nomeadamente a partir dos anos 2000, ou mesmo mais recentemente, a compor um conjunto em que podemos incluir outros dramaturgos-encenadores portugueses, como Tiago Rodrigues e Lúcia Soares, Miguel Castro Caldas ou Sónia Baptista; todos aventados na Parte I de nosso trabalho. Estes autores, fazendo uso de aspectos relacionados aos dispositivos pós-dramáticos, tratam do problema da escrita literária em cena; assumindo-a, entretanto, como sua pulsão criativa determinante. Dito de outra maneira, estes e outros dramaturgos-encenadores podem ser vistos, antes, como escritores literários que procuram, no caráter aberto e interartes dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, modos de construção de escrita. Nos quais texto e palavra, como materialidades sob diferentes usos, possam falar, manifestando-se como discurso e como formato.

Assim como no seu “Tratado da Pintura”, Leonardo da Vinci replica Simônides de Céos, argumentando que (apud DINIZ, 2012) “a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega”; podemos dizer, nos casos supracitados e em outros, que a escrita

cênica é um modo de escrita literária. E sua literatura, um modo de escrita teatral. A exemplo de Portela, os referidos dramaturgos-encenadores portugueses, bem como de outros países, transitam sua escrita entre a produção de espetáculos, como dispositivos cênicos; e a publicação de livros, como dispositivos literários, complementares ou em interface entre si, a partir de uma matriz comum de materiais de criação, como expusemos anteriormente. Este aspecto da dupla autoria, conforme sustentamos na Parte I de nossa tese, representa um passo a mais no campo dos estudos do drama; ainda que associado às intermedialidades. E também do lugar da organização da escrita literária na cena, em relação ao impasse dramático que o conceito de Teatro Pós-Dramático prefigura.

2.7 A FORMA COMO TRANSFERÊNCIA

O que nos interessa destacar, ademais, é que, em sua escrita ceno-dramatúrgica, Portela transfere sua subjetividade para a forma. Assim como, de outra parte, afirmamos que, na escrita em análise desta autora a forma é o território da prospecção dos símbolos. Isto é, a forma é o território do avesso da experiência humana. Esta última, por sua vez, está instalada nos bastidores destes mesmos símbolos. Em nosso estudo sobre esta dramaturga-encenadora, identificamos que, em um movimento paradoxal, a forma é feita do Outro e do próprio desejo de permanência da autora. À guisa de ilustração do que afirmamos, dentre as imagens sintéticas para a forma que aqui nos interessa destacar; uma delas é “a luta corporal”. Expressão homônima ao título do livro de poemas de 1954 do brasileiro Ferreira Goulart, marcado pelo experimentalismo, o grafismo e o caráter de dissolução sintática. A outra imagem, para a compreensão do aspecto formal da escrita de Portela, é a do mito de Narciso. Assunto que, de resto, será tratado também no capítulo sobre Sergio Blanco. Começemos por esta última. O mito de Narciso nos informa que descobrir a si mesmo é mergulhar em sua própria estrangeiridade. Ao saber de si, através de sua imagem refletida, Narciso já se reconhece como o Outro. A auto percepção é, neste sentido, um fenômeno extensivo, travado entre o sujeito e aquilo que lhe é exterior. Trataremos, brevemente, deste problema em termos abstratos e conceituais; sem perder de vista o caso de Portela, mas em função dela.

Segundo sustentamos, a forma é a extensão de um objeto primal, sem a qual o próprio objeto não pode se reconhecer ou dar conta de sua absurda existência. Absurda,

por que aquele que a interpreta, isto é, o sujeito, só se pode reconhecer também por meio da interpretação. Ao se ver, o sujeito já se perde de si mesmo. O sujeito é a imagem perdida de si mesmo, visto que, sem a extensão do Outro, ele não se reconhece. Sentir é já o reconhecimento desta extensão, e, ao mesmo tempo, o reconhecimento da subjetividade singular. O sujeito é a realidade exterior que ele sente, de cuja imagem, por outro lado, também se ressent. A imagem da realidade pertence ao sujeito, assim como esta realidade se situa na distância entre sua forma e o sujeito. Dito de outra maneira, a forma opera através destas pontes invisíveis, instaladas entre o sujeito e a realidade, como quem esculpe a ambos, como materialidades transformáveis. O paradoxo narcísico da forma consiste no facto de que ver o Outro é ver a si próprio. O Outro, a forma criada, é, em alguma medida, a síntese do próprio movimento, no qual o sujeito criador se autorreconhece. Não houvesse a fricção do sujeito com a sua negação, ou seja, com a alteridade que o permite se auto reconhecer; não haveria o que sentir, tampouco o pensamento, que é este esculpir no invisível da realidade. Com este gesto, conforme sustentamos, o pensamento integra a realidade como território dos possíveis.

A relação formal entre o sujeito e o Outro, portanto, não é pacífica, a começar por que implica na descoberta de si mesmo pelo primeiro, porém nunca integralmente. Mas por sombras, manchas, miríades ou miragens. Isto por que, sendo a forma não mais do que trânsito, espécie de espectro entre as coisas que se deslocam, conhecê-la tende a ser um gesto parcial à procura de sabê-la por inteiro. A consciência subjetiva, como trataremos no tópico deste capítulo referente ao Arquivo Mutante; vale por um jogo de espelho. Um mecanismo de reflexões entre o sujeito e o Outro como continentes análogos, mas separados. Sendo assim, há um elemento intrinsecamente perturbador na relação formal, feito por aquilo que não se pode ter; urdido, precisamente, pela distância com que a forma se define. Narciso soçobra na própria imagem desejada. Não poderia ser diferente. São figuras análogas, mas não são a mesma coisa. Narciso e sua imagem são realidades díspares e completas em si mesmas.

A construção formal, neste exemplo, ocorre por meio deste mergulho impossível de uma realidade sobre a outra. O Real as separa e se submete à violência de uma matéria em outra, irresolúvel em termos objetivos. Mas a forjar, pelas chispas deste encontro, um novo material e um novo movimento. Em suma, a forma, que nada mais será do que o depoimento das energias acumuladas nesta contenda entre realidades. Desta perspectiva, a forma consiste em um trabalho de transferência de alteridade e de migração de materiais

de uma realidade à outra. Ou seja, falamos agora da forma como luta corporal. A forma, considerada em seu sentido cultural e material, perde, nesta abordagem, seu caráter representativo e ganha o estatuto de coisa em si, como espaço de movência e transferência de energias criativas. Não sendo apenas exterior e aparente, a forma é, antes, a mobilização daquelas energias do Outro que a perfazem.

A forma é, portanto, um fenômeno estrangeiro, se admitirmos sua realização como o gesto do sujeito criador de sair de si mesmo para realizá-la. Sem que haja esse deslocamento do sujeito criador para algo que lhe é exterior, não há forma possível. A forma é, pois, um exercício de alteridade. Ela nasce da percepção do Outro e do movimento em sua direção, como se o sujeito criador faltasse a si próprio e ele apenas já não bastasse. Neste sentido, a forma é forjada sob a pressão de uma realidade sobre a outra, através do desejo subjetivo de autorreconhecimento, que jamais poderá se realizar integralmente. Visto que, por um lado, a forma será feita do que falta, dos hiatos e ressentimentos, assim como da abundância deste encontro de realidades. A forma não implicará, contudo, na completa consubstanciação entre sujeito e matéria. A luta corporal entre sujeito e matéria, que define a forma, é marcada, parece-nos, pela vontade de permanência, inerente a todos os conteúdos, ao considerarmos que tudo quanto existe propugna esta vontade. Referimo-nos a um estágio anterior à violência impingida pelo tempo sobre as coisas, aqui entendido como uma vontade de fixação.

A forma, sendo conteúdo material ela mesma, expressa esse desejo de permanência comum a todas as coisas. Diferentemente destas, entretanto, a forma é a expressão consciente da luta travada entre os elementos materiais a favor de sua perenidade. Ainda que não perdure, a forma manifesta sua vontade de subsistir. É famosa a declaração que o pintor Vicent Van Gogh teria proferido ao se deparar com o quadro “A Noiva Judia” de Rembrandt, no Rijksmuseum, em Amsterdão: “Eu daria, de bom grado, dez anos da minha vida para poder ficar diante desta pintura por dez dias, tendo apenas uma migalha de pão para comer⁶⁸”. Possivelmente Van Gogh falava a sério, tendo

68 Pelo que pesquisamos, a frase não consta em nenhuma publicação direta de Van Gogh, como em suas “Cartas a Théo”; em que pese Van Gogh fazer referência elogiosa a este quadro de Rembrandt, nesta obra. No entanto, referida frase de Van Gogh é citada indiretamente por diferentes autores, como Christopher Brown, em “Rembrandt: The Master & his Workshop”. Segundo Brown afirma, Van Gogh teria dito, diante de “A Noiva Judia”, de Rembrandt: (1991, p.13) “I should be happy to give you ten years of my life if I could go on sitting here in front of this picture for a fortnight with only a crust of dry bread for food?”.

avistado uma forma artística no que ela tem de essencial; sua vontade de permanência. Desta perspectiva, sustentamos que não existe forma parcial. A forma, a exemplo de tudo quanto haja, contém um significado absoluto, em si mesmo. Naturalmente, a forma é suscetível ao tempo e à sua transfiguração, a variar em maior ou menor grau. A forma luta contra o tempo. É um discurso que se crava, como tatuagem, sobre a pele em transformação da realidade. Para nós, este é um princípio invariável, que mesmo as artes performativas, quando investidas de um sentido de seu sentido etimológico de “atravessar a forma”, ou negá-la; não podem desconhecer. A escala do tempo e sua manipulação determinam o grau de efemeridade da forma, sendo-lhe a vontade de permanência, um atributo intrínseco desta última.

Feitas estas considerações sobre a forma, como a entendemos nos dispositivos ceno-dramatúrgicos de Portela, aventados em nosso estudo, é pertinente observarmos que o jogo de disfunções de linguagens presente no seu trabalho também se relaciona com a recusa da autora em lidar com a realidade palpável imediata; para buscar suas dobras e reinvenções. É como se tratássemos de uma poeta que desmontasse a Máquina do Mundo, conceito a propósito dos funcionamentos contingenciais do poder, sobre o qual nos deteremos no capítulo sobre Alexandre dal Farra; produzindo sua própria quimera. Do ponto de vista simbólico, uma quimera, conforme anteriormente citado de “O Banquete”, de Portela, carrega uma dimensão de rearranjo da realidade; sendo, portanto, utópica. Neste sentido, devemos destacar o caráter também utópico dos dispositivos ceno-dramatúrgicos em análise de Portela. Para já, ressaltamos que nos interessa menos o sentido estrito, entendido como “lugar que não existe”, da palavra utopia, neologismo cunhado por Thomas More no século XVI, feito da junção dos termos gregos *ou-tópos-ía*, e que intitula seu livro homônimo, de 1516; sinalizando uma literatura de pura fantasia ou simples idealização. Optamos por destacar, deste conceito, a vontade por lugar no mundo. Aspecto que também podemos inferir na obra de Moore, ao conceber Utopia como um lugar, neste caso, uma ilha do Atlântico Sul, e um modelo social, menos do que idealizado, ressentido da realidade contingencial, então conhecida pelo seu autor.

Conseqüentemente, o sentido utópico que destacamos se move em função do sentimento subjetivo de falta diante da realidade objetiva. A escrita em estudo de Portela é utópica, primeiramente, por ser feita para sinalizar o que falta na realidade imediata; e permitir a fabulação de suas possibilidades. Esta dimensão da falta que move a escrita da autora sinaliza um sentido de confiança de que a realidade, ressentida e “re-intuída”, pode

ser reconformada, ao ceder espaço para sua invenção. Na dramaturgia em estudo de Portela, parte de seu Eu Autoral dramatiza aspectos da realidade objetiva, dilacerados por sua escrita, ao mesmo tempo que outra parte positiva esse gesto por esta mesma razão, ao passar a dispor de um espaço ficcional para o refazimento desta realidade aparente. Sendo assim, os dispositivos ceno-dramatúrgicos de Portela, aqui discriminados, são utópicos menos por postularem um Real inexistente, mas por afirmarem o que se ausenta da realidade imediata. Ou seja, o Real possível. Em outras palavras, a escrita de Portela aspira ao que não há, mas que poderia haver. À semelhança da ficção científica, que é uma influência visível em parte dos dispositivos ceno-dramatúrgicos da autora aqui estudados.

Portela manuseia do conhecimento, ou espectro, científico para a fundação de realidades improváveis daquelas produzidas pela ciência. Gesto movido pelo sentimento legítimo da vontade humana, como também a metáfora da sua impossibilidade. A dramaturga-encenadora parte do próprio sentimento de falta, que se torna uma forma de posse, ao ser transfigurada como ficção. Nas referidas criações da autora, passado ou futuro não importam, senão pelo tempo da falta, daquilo que a autora ressentida e clama outra forma de presença, através da ficção. Em dispositivos como “Acácio Nobre”, Portela perfaz este caminho em marcha à ré, ao mergulhar em materiais históricos, como se, ao desmontar a História hegemônica, pudesse a refundar, dando-lhe, assim, o salto utópico. Em “Wasteband”, outro exemplo, a autora e narradora sai em busca de um *Deus Ex Machina*. O qual, em oposição a uma espaçonave que alçasse o homem à lua, será a lua mesma a cair do céu, em Macau, através de sofisticados procedimentos de transferência coletiva de memória *avant la lettre*. O ano em que esta narrativa se situará é de 1969, não por acaso o mesmo ano da chegada do Homem à lua. Neste dispositivo ceno-dramatúrgico, vemos descrita, em termos objetivos, a possível operação de queda da lua. Ainda que que esses procedimentos narrados não sejam mais do que efeitos de linguagem, ou, em uma palavra, poesia; tratam-se, no campo poético, de expedientes para fins de “tombamento” da realidade, por assim dizer. Por sua vez, conforme investigamos na Parte I de nosso estudo; a realidade, em sua dimensão objetiva, tampouco cessa de “tombar”, ou romper, sua própria morfologia.

Como tratamos em capítulo teórico correspondente, podemos afirmar que a ficção é um meio, como outros, de ordem material, de transfiguração da realidade. A ficção, no sentido que atribuímos ao termo nesta tese, atua pelo encontro dos possíveis, a produzir

outros corpos, outras imagens, tensas, não pacificadas, que, em sua dinâmica duplicam, deslocam e “tombam” a realidade, por se confundir com ela. Como o ilustra a lua para-histórica de “Wasteband”, em relação com a lua histórica, desbravada pela missão espacial Apolo XI. A arte performática, determinante como material, porém não como fim, na escrita, em estudo, de Portela, origina-se da vontade de afecção direta no corpo do Real. Estando, neste gesto de transfiguração e duplicação estética no corpo do Real, a fonte de caráter ficcional da escrita performativa da autora. As ficções de Portela, por sua vez, propõem ordenar a relação entrançada e problemática entre a realidade e o real possível. Elas agem como uma dobradura da realidade, refeita por um novo *bric-à-brac* de seus elementos constitutivos. Desta forma, a escrita em estudo de Portela é utópica por que postula um novo sítio de realidade, situado na especulação de práticas da disjunção dos meios desta última, e reorganizados nas referidas criações da autora.

Por conseguinte, da negação desta realidade aparente, Portela produz não exatamente “universos paralelos”, como a própria autora define a sua escrita. Visto que, sustentamos, nada pode existir fora do Real, mas sempre em relação com ele. Ao assumirmos, sob uma perspectiva imanente, que a vontade de novas realidades somente pode ocorrer no campo do Real, defendemos que a utopia de Portela consiste na busca por novos *topos*. Isto é, lugares do Real possível. Os quais, estando ausentes da realidade como *constructo*, passam a existir através da invenção. Neste sentido, a invenção se torna o espaço de atualização do Real possível e ausente da realidade imediata. “Para Cima, e não Para o Norte”, dentre outros dispositivos ceno-dramatúrgicos de Portela, com suas figuras dilaceradas, degoladas, de olhos vazados, parece ilustrar nossa abordagem sobre a utopia como um gesto não de negação do Real. Mas, sim, da vontade de mais Real, ou de novos *topos*, a lanhar a realidade aparente, para expor o que nela falta.

O universo formal de Portela, para além de sua motivação em criar realidades que ultrapassem a realidade em falta para consigo, transfere para a forma esta falta mesma como um valor constitutivo. Por um lado, a autora deslinda a forma como um espaço de vidência de realidades ficcionais, reinventadas pela possibilidade do Real que estas últimas comportam. Entendemos esta vidência de outras realidades como um gesto utópico da autora, por permitir avistar o que não há contingencialmente. Estas novas realidades, avistadas através da escrita em estudo de Portela, são, entretanto, misteriosas. Isto por que consideramos que o mistério, como saber ignorado, impõe-se quando o *páthos* autoral não encontra uma linguagem que lhe seja análoga para o traduzir.

Conforme aventado na Parte I de nosso estudo, o Eu Autoral, na falta de uma linguagem que o represente, avanta a subjetivação de sua escrita em um ponto virtual de encontro com o espectador, designado por nós como Comunidade Teatral. Também sustentamos que os dispositivos ceno-dramatúrgicos nascem de um *pathos* autoral testemunhal, manifestado como uma pulsão de escrita do autor de responder à realidade hegemônica na qual ele se insere. Parece-nos eloquente, acerca do caráter misterioso da escrita de Portela, que dispositivos cênicos seus, como “Trilogia Flatland”, “Odília” ou “Parasomnia”; gravitem sob a ideia de imagens aprisionadas nas projeções de vídeo. Há nestas imagens bidimensionais um mistério decorrente da ignorância que elas apresentam. A superfície plana destas projeções de vídeo, a exemplo da iconóstase do cristianismo ortodoxo, diríamos; carrega o mistério atrás de si. Se a superfície curva, redonda ou tridimensional dos corpos pode ser percorrida; a superfície plana dos ícones, não. Esta última está destinada em si mesma. A demandar, na poética em estudo de Portela, uma questão insondável: como atravessar a dimensão superficial da imagem? O que haverá em seu intangível reverso?

Por outro lado, a poética de Portela em análise resulta de uma forma negativa, e não positiva. Conquistada por não ocorrer onde a autora se instala, mas, conforme expusemos, onde a autora se retira. A estética da ausência, entretanto, lembra-nos que um corpo que se retira é, ainda assim, um corpo. Referimo-nos, assim, como Heiner Goebbels, à ausência como forma. Ou, em termos operativos, da forma como um dispositivo feito não apenas de contributos materiais; porém de distâncias e de lapsos entre eles. Dito de outra maneira, na poética de Portela em estudo, a falta é a coisa mesma de que ela fala. Contudo, expressada da perspectiva da sua ausência. Ou seja, a coisa, marginal, adivinhável pela frincha, a destacar, por sua vez, a própria extensão que a separa do Outro, através da relação formal.

O excesso de imagens que performam parte dos dispositivos ceno-dramatúrgicos de Portela resulta em um expediente enganoso da autora, uma vez que atacam precisamente a vontade de permanência que lhes é característica. Na verdade, os referidos dispositivos denunciam, desfalcam, destituem e corroem suas imagens como materiais frágeis, volúveis e saturados, a luzir na realidade aparente. O que permanece na escrita da autora em estudo é, contrariamente, a forma que não resiste. Seu vácuo, seu rasto e sua imobilidade. Ou, como é eloquente no vídeo em *looping* de “Parasomnia”, a eternidade de seu movimento, que jamais se pode conter em uma única imagem ou material visual.

O excessivamente concreto, claro e demarcado, tende a ser visto com desconfiança no mundo formal da autora aqui analisado. Sua estética, sendo menos do Real que se apreende, mas daquele que promete ser apreendido; pode ser entendida, finalmente, como uma forma urdida pela perspectiva da promessa, do ponto futuro. Portanto, insistimos, é uma estética utópica. O rearranjo utópico da realidade, presente nas criações da autora, deve ser destacado e compreendido, inclusivamente, como gesto político. Nos termos do nosso estudo, podemos falar que estes trabalhos de Portela são caracterizados por um devir forma, que se atualiza em seu encontro com a Comunidade Teatral.

2.8 ARQUIVO MUTANTE

Devemos, finalmente, considerar, no caso de Patrícia Portela, estudado mais de perto, que a interface de dispositivos, que conforma sua escrita expandida, pode ser estendida à análise genética do seu material de criação como arquivo. Voltamos aqui à analogia sobre a arca de Fernando Pessoa, a fim de saber o que, neste espólio, constitui a própria escrita do poeta, o que dela se destaca e o que simplesmente a documenta. Tomemos, no caso de Portela, o material de arquivo, designado pela autora como *storyboards*, atinentes à encenação da sua “Trilogia Flatland”. São colagens, rascunhos, esboços, registros, apontamentos, desenhos, imagens, textos, cartas, excertos de outras obras ou *ready mades*. Isto é, objetos estetizados prontos em si mesmos. Como Pessoa, Portela não se desfez destes materiais de criação, acumulando-os. Como quem vê nesse gesto alguma razão. O que percebemos ao analisar esse material de arquivo é que a migração de materiais não se dá unicamente no tempo atualizado, presente, da criação de dispositivos interartes. Mas também no tempo virtual, passado, que os liga às suas fontes primais de arquivo. Diremos, sobre este objeto em análise, que ele é um Arquivo Mutante. Posto que o tempo, como a matéria, é também mutante, um umbral que jamais se repete, cada vez que é visitado. O tempo, como a matéria, longe de ser uma coordenada circunscrita, é um fator moldável, transversal, uma virtualidade que se atualiza de distintas maneiras. Os materiais de arquivo, como os *storyboards* de Portela, ou os poemas pessoanos que se guardam nas arcas; dizem diferentemente, com o passar do tempo. À medida que outra mão, olho e sentimento de mundo lhes toca.

Sustentamos, decerto, que um arquivo, como os *storyboards* de Portela, pode ser entendido como documento. Mas não somente. O arquivo não se limita a um caráter estanque e confinado ao passado. O arquivo é, antes, uma prática relacional. E, neste caso, uma prática de escrita, que perpassa o tempo. O arquivo pode ser entendido como obra. Mas uma obra móvel e movente, cuja permanência ultrapassa, inclusivamente, a presença e função do seu autor original, ao se relacionar com outros agentes. Evocamos, neste sentido, o exemplo que Derrida nos fornece, no seu livro “Otobiografias”, acerca da sobrevivência e autonomia da obra acabada sobre o autor. Assunto tratado no capítulo “Autoria e Escrita” de nossa tese. Em nosso estudo, entretanto, inferimos o conceito de Derrida ao material de arquivo; entendido, porém, como obra potencial. Consideramos estes *storyboards* de Portela da perspectiva de Derrida, que, no seu referido ensaio retoma, Nietzsche, a propósito da limitação do corpo testemunhal do autor de uma obra. A implicar em sua transmissão “otobiográfica” ou “tanatosbiográfica”. Esta matriz de materiais, que geraria tanto “A Trilogia Flatland”, como “Para Cima, e Não para o Norte”; parece nos dizer que o corpo de Portela não para em si mesmo, ávido de transbordar-se em outros. Ao passo que o corpo físico da autora não basta, quando relacionado com as possibilidades de escrita deste mesmo material de arquivo.

A exemplo do que dissemos neste capítulo, podemos entender a voz deste material de arquivo como corpo e veículo destinado a atravessar o tempo. A carregar uma mensagem, sobrevivente à sua condição documental. A mensagem sobrevive, uma vez que a dimensão física das coisas tende a esboroar. Porém o que as coisas dizem, sua vontade de permanência, instala-se no tempo indefinido. Ressaltemos, entretanto, que a voz destas imagens que falam e permanecem nestes cadernos de encenação resiste por estar fora da contingência da realidade imediata. Diferentemente dos corpos testemunhais que existem nesta realidade, como o próprio corpo de Portela. Estes *storyboards* são um corpo redivivo, como o de toda narrativa, por terem caráter reconstitutivo. A voz deste material de arquivo vem não sabemos de onde, a instalar a presença da perda, por vezes já sem autor e destinatário. Mas presente ainda assim, devido a sua vontade de dizer. A voz, neste caso, tem vontade de dizer, como um gesto de sobrevivência sob a fragilidade da realidade. Conforme argumentamos no capítulo “Ficção e Realidade”; a realidade hegemônica é a violência, o diapasão e a dissolução da experiência testemunhal. Contudo, a voz, como uma razão antitética, escapa desta contingência, feito incumbida ao destino de preservar um segredo.

Objetivamente, o conceito de Arquivo Mutante, aqui apresentado, pretende responder à ideia de que somente a obra acabada e atualizada pode ser entendida como obra. Estendemos, assim, o caráter estético, ou de obra em potência, às operações criadoras aplicáveis, em diferentes tempos e contextos, sobre um determinado material de arquivo, potencialmente (re)criador. Nosso conceito de Arquivo Mutante se orienta pelas seguintes premissas: 1. Os materiais de arquivo têm permanência no tempo, não se limitando ao caráter documental imóvel e preso ao passado. 2. Os materiais de arquivo devem ser entendidos como textos autônomos, transcendendo um elo, supostamente, indissociável com seu autor original. 3. Os materiais de arquivo servem a múltiplos usos para criação de novos dispositivos, distintos da sua condição original. Diante destas premissas, chama-nos a atenção que Portela designe estes materiais como *storyboards*, sem trabalhar diretamente com o cinema, mas, via de regra, com a “condição efêmera” das artes performativas, a contrastar, como consta redigido nestes materiais de arquivos, com o que a autora chama de “condição eterna”, logo, permanente, da escrita literária e do objeto livro (ver imagem 1 anexa).

Ao seguirmos esta referência cinematográfica, podemos depreender que estes se tratam de materiais cuja montagem das partes pode ser completamente diversa daquela original. A se alterar, com o tempo, como uma “porta que abre em todas as direções”, segundo Portela grifa em um de seus esboços sobre a “Trilogia Flatland” (ver imagem 2 anexa). Se a autora afirma, em “Acácio Nobre” que (2016, p. 64) “a soma das partes não dá uma só pessoa”; aduzimos, ao pensarmos na criação dos dispositivos homônimos, cênicos e literários, para ficarmos neste exemplo, que a soma dos materiais de criação arranjados por Portela não resulta em uma só obra. Ou, segundo expusemos anteriormente, resulta em uma escrita que se expande em obras distintas e coligadas. Deste modo, ao observarmos de perto o arquivo de materiais de criações da autora, entendido como mutante, podemos inferir alguns aspectos acerca da relação entre materiais e escrita.

Como dissemos, parece-nos falso apreciar estes materiais de arquivo somente como o documento de um instante. Neste caso, eles traem seu tempo, destino e função originais. Servem, entretanto, sob novos usos, ao mesmo jogo de desmontagem da realidade a que se propuseram originalmente. Ou seja, através desta matriz comum de materiais, a realidade pode ser torcida, novos *puzzles*. A recriação a que nos referimos, portanto, não se limita à simples insubordinação narrativa; tornando-se, ademais, um

exercício de decupagem da representação da realidade, evidentemente poético e a promover, nesta manipulação, um novo sentido ético à Comunidade Teatral que a atualiza. Esta reconformação da realidade, a partir de uma matriz comum de materiais de criação, como já dissemos, é ainda um gesto utópico sobre os elementos constitutivos desta realidade, ditos naturais. Quando o são, efetivamente, elementos de linguagem⁶⁹.

Postos em mosaico, os materiais de arquivo de Portela, de que ora tratamos, ensinam que a relação de forma e conteúdo do pensamento, submetida aos mesmos princípios lógicos, pode caminhar para destinos em tudo diversos entre si. A criação de novos dispositivos interartes, com os materiais deste Arquivo Mutante, é ilimitada. Atestam-no, como exemplo eloquente, no caso de Portela, a criação de dois espetáculos distintos, “Je Suis Bovary” e “Por Amor; a partir de uma matriz comum de materiais, baseados em materiais literários, relativos à temática amorosa. Bem como a expedientes criativos deslocados e reconfigurados, de uma criação para a outra. Repisamos que o caráter móvel destes materiais de arquivo, e de sua permanência, carregam, em sua aparência documental fixa, a própria experiência, no tempo e espaço, como fator de sua atualização. Em síntese, em nossa abordagem, o documento não é perene, mas uma materialidade que muda de sentido sob a ação do tempo e do espaço.

Interessa-nos, doravante, observar certas potências poéticas, extraíveis deste arquivo de criações de Portela. Destacamos, primeiramente, seu caráter de vestígio. Nos *storyboards* da “Trilogia Flatland”, material de arquivo sobre o qual nos concentramos; vislumbramos a autora, de forma inacabada, baça e implícita, assim como seu processo de criação. E, no limite, a criação propriamente dita, em potência. Em outros termos, reconhecemos, na documentação deste arquivo, o Eu Autoral de Portela. O que transparece desta operação de Visão, o reconhecimento do Real ausente de que já tratamos; é que os referidos materiais, a exemplo de sua escrita concretizada, podem ser entendidos como mensagem da autora. Isto é, um modo de inscrição da Voz Autoral de Portela em seus materiais de arquivo. Estes últimos, desta forma, carregam o testemunho

69 O crítico literário português Miguel Real, citado por Isabel Garcez no volume “Ensaio Ruminantes: Sobre a Obra Performativa de Patrícia Portela”, afirma, acerca do dispositivo-livro “Odília”, de Portela, que (2008, apud 2017) “após os romances de Nuno Bragança, na década de 70, nenhuma narrativa portuguesa tinha operado tamanha subversão na ideia de representação da realidade”.

de uma experiência e de uma subjetividade que, em dado momento, como voz, na ausência da condição de elaboração definitiva, desejara se projetar no futuro.

Consideramos o gesto cumulativo da autora, sobre o arquivo de seus materiais de criação, como uma proposição para virtuais interlocuções, a serem atualizadas pela Comunidade Teatral. Como expusemos no capítulo “Autoria e Escrita”, o gesto de criação não se limita à experiência criadora ou mesmo à experiência testemunhal do seu autor. Lidos, neste caso, como mensagem, os materiais de arquivo de Portela podem também ser percebidos como uma inconfidência, um segredo, com o qual lidar significa “profaná-lo”. Referimo-nos ao sentido, aventado na Parte I desta tese, que Agamben confere ao termo Profanação; quanto a publicitar determinado conteúdo em outro campo epistemológico e de partilha, em relação àquele original. Dito de outra maneira, as memórias subjetivas, ou sua experiência, não pertencem a um único corpo, podendo serem transferidas para outros corpos. Assim como o tempo pode ser manipulado em lances de perspectiva e retrospectiva, por meio dos novos usos destes materiais documentais.

À guisa de explanação do que afirmamos, admitamos a memória como metáfora do sonho, ao instalar no agora vivido a presença de um outro tempo. O sonho, por sua vez, antes mesmo que uma disfunção material, um escape ou ruído de sua ordem, é, na verdade, um choque de presenças que coabitam um mesmo tempo, o corpo que sonha e o corpo sonhado. Na memória, como no sonho, espacialidades atuais e virtuais partilham um só tempo; assim como temporalidades atuais e virtuais se duplicam em um mesmo espaço. Tanto na memória como no sonho há interrupção na cadeia lógica dos acontecimentos, revestidos de multidimensionalidades de realidades projetadas. Sendo assim, na prática da memória, como nos sonhos, subjaz o confronto entre os meios e a matéria. Dito de outra maneira, ambas as práticas pressupõem a conciliação das impossibilidades; ou seja, a atualização da matéria ausente. Um ordenamento material, e também do seu lapso, a atribuir-lhe movimento. O sonho, como a memória, antes que um parêntesis, é um gesto da própria vida, da consumação do seu desejo. Portanto, do seu sentimento de falta. Sonhar, como recordar, é um querer a vida como o corpo desperto pode já dizer não querer, mas o quer; precisamente por se tratar de um corpo desejante. E o desejo, mais do que a pele sucessiva da vigília, é feito das frinchas desta vigília, das zonas que tangenciam a vida, em lugar de a tocar diretamente. Isto tudo para postularmos que é pela memória e pelo sonho que o corpo faltoso e ressentido se expressa.

Cabe comentarmos, neste sentido, que a obsessão, na obra em estudo de Portela, pelo sono e suas disfunções (parasomnia, insônia, *jetlag*), e pelo sonho, como disfunção ele mesmo; reporta-se à recusa da autora em lidar com a realidade palpável vigilante e ir em busca de suas bordas. Ou seja, de sua invenção. Nos materiais de criação de Portela, outras camadas da realidade, menos imediatas e visíveis, reclamam atenção, feito perguntas como deveriam ser tratadas. Como dissemos a pouco, em uma das notas de seus cadernos de encenação da “Trilogia Flatland”, Portela escreve: “trabalhar sobre a ‘eternidade’ dos livros em contraste com a condição ‘efêmera’ da performance”. Este choque de temporalidades poéticas de seus materiais de criação se estende aos dispositivos ceno-dramatúrgicos da autora, investigados neste capítulo. Sejam suas criações realizadas, como a escrita em potência destes materiais em arquivos; apresentam-se como percursos em que coabitam as dimensões reais e virtuais, eternas e efêmeras. Prestando-se, tudo somado, sempre a novas incursões e metáforas da realidade imediata.

Ao considerarmos estes documentos de criação, inferimos que o pensamento, incluindo o pensamento criador, é associativo, feito de lapsos e saltos. Não confinado a uma só autoria ou uma só condição de criação. Figurativamente, nesta abordagem, o pensamento subverte suas coordenadas lógicas, não tem sentido único, a atravessar diversas dimensões de realidades. Em síntese, o pensamento, sendo uma forma de representação do Real, reflete o caráter complexo, vertiginoso e desnorteador que o Real exerce sobre a subjetividade humana. O Eu Autoral de Portela se projeta pelo “chão sem rosto” do Real; para aludirmos, novamente, às faces desfiguradas e vazadas, que conformam parte dos seus materiais de arquivo em análise (ver imagem 3 anexa). Referimo-nos, portanto, ao Real como um *topos* inclassificável, já que demasiado complexo; por onde a Voz Autoral de Portela caminha. A autora busca ser reconhecida por um destinatário, como se fosse uma carta; material utilizado em criações suas como “Para Cima, e não para o Norte”, “Hortus”, “Acácio Nobre” e “Parasomnia. Para, neste ato de reconhecimento do ausente, ou Visão; fundar o Real deste encontro.

O caráter de falta, presente nas imagens de arquivo da “Trilogia Flatland” examinadas, não deve confundir os olhos cerrados e arrancados exibidos por elas. São movimentos diferentes. Arrancá-los é não querer ver. Ao passo que os fechar é não os ter, para assim ver melhor. Queremos dizer que o olhar fechado, para dentro, aproxima o sujeito da coisa perdida. Há, neste gesto, intimidade entre o sujeito e a falta, através das partes entrevistas destas figuras, a atuar como uma promessa que não é possível cumprir

de olhos abertos. Expressar a falta da coisa, neste caso, é, em outro plano, relacionar-se com a coisa mesma, sentindo-a objetiva e concretamente. À guisa de comparação, consideremos o gesto de arrancar os olhos, trágica forma de vidência grega, no “Édipo Rei” de Sófocles, quando seu protagonista se defronta com o Real e extirpa sua Visão, dada a incandescência desta catarse aristotélica. O lampejo catártico, sob outras vias, é análogo, a nosso ver, ao anteriormente citado “espetáculo da verdade”, de que fala Platão em “A República”; em seu ataque, precisamente, ao caráter aparente do teatro. O dilaceramento, que também encontramos nestas figuras do arquivo de Portela; implica em uma viagem sem volta para fora de si e sem si mesmo, a exemplo do Édipo mutilado. Em outras palavras, o dilaceramento faz com o que falta já não pertença ao sujeito mutilado, tendo migrado para um corpo exterior. É uma forma de massacre, em que, mais que faltar, o sujeito se perde, despede-se de si mesmo.

Por outro lado, a falta, como um dado poético destas imagens de arquivo de Portela, é um movimento íntimo, desejante de conservação de uma ausência, a se mover em direção ao que não se avista. Diferentemente das imagens deste arquivo de Portela, os olhos catárticos de Édipo são o vácuo do que já reside em outra parte e de outra maneira. São olhos dilacerados pela catarse; portanto, pelo excesso de Visão, excesso de Real. Isto é, da falta ao contrário. Ao arrancar os olhos, Édipo se despedaça e parte, na peça “Édipo em Colono”, despido de enigma, miseravelmente. Arrancar os olhos, no mito trágico, é já escolher não haver esfinge a decifrar, imolando-se, como quem desiste de aguardar mistérios. A figura do sujeito dilacerado se torna, nesse caso, indefinida. Há algo específico no dilaceramento, entrevisto em “Édipo em Colono”, que é o abandonar-se, um fenômeno vertiginoso. Em seu estado catártico, de ofuscação pelo Real que se revela, corpo e realidade se tornam relativos para Édipo. Não há mais, no personagem, uma subjetividade firme para estremecer.

Aduzimos, deste exemplo, que as imagens sem olhos espantam por não nos permitirem saber do que sentem falta, como se estivessem esvaziadas. Sejam as estátuas mutiladas em maior grau, como a Vênus de Milo, a que lhe faltam também os braços; ou mesmo as recorrentes figuras dos *storyboards* de Portela, às quais faltam a cabeça (ver imagem 4 anexa). É como se todas essas imagens traduzissem uma violência de guerra, longínqua demais para que possamos lhes conceber um caráter de falta. Visto que faltar, segundo argumentamos neste capítulo, decorre do reconhecimento de um corpo inteiro, e da trilha que sugere essa direção. No limite, a falta é o próprio sujeito, a promessa de si

mesmo, seu destino desviado. Contudo, algo falta nestas figuras dilaceradas dos cadernos da “Trilogia Flatland” de Portela. Algo que nelas não capitula, como objetos dilacerados fixos, reagindo, ao invés disso, a um sentido prometido. O corpo espojado, perdido destas figuras, busca reunir suas partes, remobilizar-se. Este gesto de recriação, por um lado, sinaliza o caráter bombardeado, estilhaçado e retalhado da arte contemporânea. Ao passo que, através de um contato com o próprio desejo daquilo que falta, este mesmo gesto refaz a realidade de suas partes partidas, à borda de sua realidade primeira, ao rever esta última no coração de seus destroços, que são, antes, os da própria linguagem; devastada e ausente de perspectivas.

Imagens, como estas dilaceradas dos cadernos de encenação da “Trilogia Flatland”; permitem ao seu receptor implícito repensar a realidade à margem de seus próprios destroços. Não se trata de uma recomposição orgânica e natural da realidade dilacerada, mas de uma forma inventiva que prevê o tempo fora da contingência desta realidade. Entretanto, como o caráter também imediato destas imagens o expressa, não há falta que não tenha cotidiano; esta força dos dias, esta mensagem do tempo de que a realidade contingencial ergue a cada manhã sua nova Tebas. Ao seguirmos nesta alusão a Édipo, a falta sabe, se o desejar, desviar-se da realidade contingencial; prever o voo ardente da próxima esfinge e semear seu outro caminho. Qual seja, o dos olhos de dentro, vendados, da coisa ainda sem rosto; que figura o referido arquivo de Portela. Tirésias é o cego que vê; Édipo o cego que não pode nem quer ver, o que são coisas distintas. O visionário Tirésias é semeador de realidades; Édipo em Colono, um destroçado sujeito errante, que carrega o resíduo de si mesmo.

Contrariamente ao Édipo cego, há inteireza nas invisibilidades criadas por Portela, na ausência deliberada de rostos e corpos inteiros deste seu arquivo de criação. Os *storyboards* da “Trilogia Flatland” exibem imagens, pensamos nós, “tirésicas”, no sentido de que nelas se potencializam realidades não capturáveis pela ordem vigilante. Dito de outra maneira, ao admitirmos que importa ao sujeito desejante aquilo que ele não tem, o caminho a ser por ele percorrido deverá ser preenchido, precisamente, pela ausência. O receptor implícito do caráter lacunar destes cadernos de encenação se torna, em uma licença poética, um semeador de caminhos de ausência. Objetivamente, tomamos as páginas, projetos e planos que conformam este material de criação da “Trilogia Flatland” não como uma totalidade documental; porém potencial. Mesmo os dispositivos ceno-dramatúrgicos concebidos pela autora, segundo expusemos, são feitos de falta, silêncio e

pausa. Fazem-no não por indecisão poética, mas para mostrarem que mesmo em uma criação, há nela um pedaço do que ela própria não tem. Um pedaço do seu impossível, que só poderá se realizar através do desejo de sua atualização. Deste desejo de atualização, poderá advir um novo corpo criado, como a potência criativa destes materiais de arquivo o atestam. Se estes cadernos não aspiram à totalidade de forma e sentido é por que são feitos, de uma parte, de grandes buracos e lapsos. E, de outra parte, do excesso de forma e sentido que transbordam.

Sobrepostos uns aos outros, o material destes cadernos de encenação pode atuar como proposta de um jogo mental e de atribuição de sentido pelo seu receptor implícito. Este jogo propõe Visão, no sentido de reconhecimento do Real ausente, que atribuímos ao termo; feita do desejo de seu leitor-autor da reordenação das partes isoladas ou perdidas que este material comporta. Cabe, assim, ao receptor implícito, unir a estas páginas o que nelas está distante, díspar e sem ponte de significação. O receptor implícito organiza e subjetiva este material, nos termos da nossa tese, promovendo estas pontes invisíveis de sentido, a partir das contingências de sua própria experiência testemunhal. Isto por que, tanto o corpo do receptor implícito como o corpo destes materiais de arquivo não bastam a si mesmos, sem o outro corpo lhes vá buscar e conferir sentido, por um caminho labiríntico. O labirinto, sublinhemos, é uma imagem recorrente nos arquivos da “Trilogia Flatland”, como a ilustrar o percurso do conhecimento forjado através da tentativa e do erro, sobre um sentido que se ignora até que seja descoberto. É também labiríntico o caminho no qual a Voz Autoral de Portela se projeta nestes materiais de criação, em busca de ser reconhecida e atualizada pela Comunidade Teatral.

Franz Kafka, mencionado neste capítulo, começa sua famosa parábola em “O Processo” com a frase (2009, p.121) “Diante da Lei há um porteiro”. Esta imagem é traduzida, em sua versão para o cinema, a partir do romance homônimo do escritor tcheco, pelo realizador estadunidense Orson Welles, ao projetar imensas portas diante do protagonista Joseph K. Welles teria afirmado que “um estúdio de cinema é o melhor trezinho de brinquedo que um menino já teve⁷⁰”. Declaração extensiva ao caráter lúdico das referidas criações de Portela, marcadas, como expusemos, pela disjunção de materiais

70 Em que pese não sabermos em que contexto ela teria sido dito; a frase de Welles é citada em diversos veículos de comunicação respeitáveis, como o jornal brasileiro “Folha de São Paulo”. E pode ser conferida em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/02/ilustrada/2.html>

e através de sua linguagem como jogo. Nem “O Processo” de Kafka nem o de Welles falam apenas de lei ou de guardas. O que lhes interessa, antes, é a ideia mesma de processo. Em ambas as versões desta obra, ainda que admitamos a imagem primeira da lei e da ordem como imperativos de uma ultrapassagem do humano, o que salta à vista é a metáfora do Labirinto. As portas gigantes de Welles, mais do que deformações expressionistas, são portais, umbrais de realidades díspares entre si; *turning points* ontológicos, em síntese. Ao cruzá-los, não se é mais o mesmo; nada mais o é. Ao se cruzar os umbrais de uma narrativa labiríntica, o que muda não é a condição ou lugar narrativo. Mas, sim, a própria natureza narrativa.

Esta poética, cuja síntese mental é labiríntica, dados os percursos de criação artística considerados em nosso estudo, é distinguida pela fabulação e pela produção de realidades que, contingencialmente, ainda não existem, tampouco são vistas imediatamente. O percurso criativo que ligará os materiais de criação, como este arquivo da “Trilogia Flatland”, e o receptor implícito, a se tornar também autor, é feito de (1998) “veredas que se bifurcam”; para aludirmos ao título de uma famosa ficção de Borges⁷¹. Autor já aqui citado por Portela, em sua dedicatória de “Para Cima, e não para o Norte”; que consiste no dispositivo literário desta mesma trilogia. No percurso de recriação, deflagrado por estes materiais de arquivo, o leitor-autor, figurativamente, encontrará portas que dão em muros, portas que não abrem ou portas que abrem para abismos gigantescos, sem chão. Seu afã é concluir a travessia. Mas, ao cruzar esta escrita labiríntica, o leitor-autor estará já em outra margem, corpo e espaço, refundados em outra órbita de começo ou fim narrativos. Neste procedimento labiríntico de recriação, quem cruza o caminho não é o mesmo que à partida o fora cruzar. No limite, neste caso, o próprio caminho de recriação talvez não possa ser pensado. Revirado em sua bússola, a imagem do caminho pode não servir como metáfora.

Mais do que representar um expediente poético que versa sobre a realidade objetiva, dentro da qual o sujeito histórico trafega, o labirinto é um fenômeno mental. Uma câmara de mutações. O sujeito histórico é mutável, assim como a realidade imediata. É sobre esta dissolução de paradigmas de ser e realidade de que falamos, ao pensarmos em Kafka, que, como um Ovídio moderno, empunha a palavra-chave, “metamorfose”,

71 “O Jardim das Veredas que se Bifurcam”, que integra o volume “Ficcões”, de Jorge Luís Borges, publicado originalmente em 1941.

título de sua mais célebre novela. A metamorfose é um deslocamento total de forma e sentido. Labiríntico é o paraíso de Borges em forma de biblioteca⁷². O paraíso é, neste caso, um conjunto de virtualidades, como a se perguntar o que há, que dorme, nos livros das bibliotecas, senão um sem número de caminhos que o conjuro humano pode produzir. A biblioteca, não sendo mero repositório, é também o jardim borgeano; a conjurar a reinvenção em potência, a partir de seu acervo. Os livros são, neste sentido, paisagens instaladas, vozes que aguardam e apontam para todas as direções. O paraíso borgeano, como a biblioteca, como os livros, é o cosmo, um corpo inabarcável e secreto de sentido, e, objetivamente, evidente. O labirinto, aqui, figura o itinerário da mente, este órgão concreto, que mais que sentir a realidade, nomeia-a e a produz, entre a evidência e o mistério. O labirinto é, desta maneira, o espaço, não representativo, mas de criação de novos paradigmas do Real.

Neste sentido, o material de arquivo em estudo de Portela é labiríntico, pela potência que contém de produzir realidades desviantes. Nele, as palavras, bem como as imagens e as outras mídias coligidas, agem como testemunhos, raramente de certezas, mas de dúvidas, saltos, pasmos ou rastros da autora. Trata-se de uma escrita, como aquela intempestiva, a que se refere Batlle na Parte I de nosso estudo; feita, o mais das vezes, de perguntas. Sem que, nela, haja resposta a ser dada sem espanto ou comoção. Por esta razão, sustentamos, neste capítulo, que o labirinto, como se dá em potência neste material de arquivo, e como se realiza nos dispositivos ceno-dramatúrgicos de Portela considerados neste estudo, seja também lido como uma espacialidade utópica, ao se destinar a produzir novas realidades. Referimo-nos, mais uma vez, ao caráter utópico e metamórfico da escrita de Portela. Como dissemos, Portela é uma autora utópica, ao admitirmos este termo pelo engajamento e produção de novas topografias que ainda não estão dadas; como saberes, lugares, leituras ou visões de realidades. A movência dos *topos*, utópicos, em uma palavra, da atualidade requerida; é a fonte possível para a expressão de novas identidades. “Corridors. Corridors, The labyrinth”; lemos em um manuscrito da autora, em uma das páginas de seus referidos *storyboards*. (ver imagem 5 anexa).

72 Referência à citação de Borges: “Sempre imaginei que o paraíso fosse uma espécie de biblioteca”.

O caráter labiríntico dos materiais de criação de Portela potencializa, assim, percursos do pensamento no espaço, a movimentarem o espaço ele mesmo. Isto por que tanto o corpo do arquivo como o corpo do receptor-autor se refazem, através do gesto labiríntico de criação. A reordenar, desta forma, a dinâmica constante da realidade hegemônica; no sentido de que esta última, como sustentamos na Parte I de nosso trabalho, é feita de seus múltiplos materiais constitutivos. A potência de criação do receptor implícito de recriar, a partir dos materiais de arquivo da “Trilogia Flatland”, corresponde ao trabalho do sujeito que se move para uma direção distinta daquela convencionada pela realidade imediata. Como dissemos a pouco, podemos ler os materiais de arquivo da autora, aqui apresentados, como um gesto por si mesmo à procura de um destinatário. A mensagem que se lança para algum lugar e funda o lugar no percurso desta distância. Sendo uma escrita em potência, a despeito de sua aparência fixa, este material de arquivo, como quem atira garrafas ao mar; projeta a voz anônima e desviante, mas investida Eu Autoral, de Portela. A fundar também realidades representativas no tempo e no espaço.

Uma mensagem, no sentido que lhe é atribuída em nosso estudo, prevê ser recebida pelo Outro, quer no plano real ou virtual. Será através da comunicação, entendida como esta estratégia, ou vontade, de reflexões múltiplas, a partir de um mesmo material criador; que a realidade da escrita de Portela passará a existir, em seu Arquivo Mutante. A Voz Autoral de Portela confere, portanto, a estes materiais de arquivo um caráter evocativo. Neles, evocar materializa a vontade de criação da autora, ligada à representação do Real, através da linguagem; que integra este último, e cuja imaginação, neste caso, é sua função atributiva. Conforme sustentamos na Parte I de nosso estudo, as realidades são variações ou especulações do Real. Por outro lado, o Real comporta, como um repositório, suas diferentes materialidades constitutivas, diante das quais a linguagem se apresenta como um modo de organização e representação. Desta forma, é através da linguagem, como argumentamos, que a escrita expandida de Portela organiza, de múltiplas maneiras, sua matriz comum de materiais de criação.

Sendo assim, o Arquivo Mutante permite a releitura da obra que já aconteceu, aqui a “Trilogia Flatland”; mas é também a documentação de um plano, de uma estratégia criadora e de suas distintas possibilidades de realização. É recorrente, neste material de arquivo, como é próprio da linguagem performativa, a presença de suas instruções de uso. Estratégia que pressupõe a formulação de uma intenção de Portela, com resultados,

porém, indefinidos. Entendido como uma interface, o material de arquivo é, neste caso, uma intenção criadora, sobre a qual podem incidir outras intenções criadoras. Ao analisarmos estes *storyboards*, percebemos que, dentro de um conjunto originalmente planejado, diversos materiais de arquivo, quando recombinaados, podem montar outros dispositivos. Os materiais de arquivo, isoladamente, não demarcam uma posição de criação; sendo, no máximo, uma coordenada no espaço-tempo fluido. O que define o Arquivo Mutante é a sua manipulação. Todavia, ressalvemos, há um sentido iconográfico ou simbólico no arquivo que é perene. Ou seja, um sentido autônomo. Tornando-o um documento, se não “a”; “trans” temporal.

Por outro lado, podemos aventar determinados usos, ou interfaces, específicos a partir deste material de arquivo de Portela, que, como já dito, conforma potencialmente uma escrita expandida, que transpõe a própria autora. Acerca destes novos usos criativos sobre os referidos *storyboards*, se especularmos neste sentido, poderíamos elencar: 1. O gesto de buscar uma iconografia primária, que inspire suas ilustrações; para cotejamento e recriação destes materiais (ver imagem 6 anexa). 2. A relação de poéticas entre a cena de um espetáculo desenhado diante do espetáculo teatral em três dimensões (ver imagem 7 anexa). 3. A multiplicação de uma peça de arquivo, que, como imagem repetida, resulta ainda em outro arranjo formal (ver imagem 8 anexa). 4. A ação do tempo sobre o material de arquivo, transfigurando-o. Concretamente, no *corpus* deste arquivo de Portela, percebemos um conjunto de operações entre materiais, que podem se desdobrar em novas operações neste sentido. Por exemplo, a utilização da técnica de colagem, que implica na justa ou sobreposição de materialidades distintas; produzindo zonas relacionais abertas de criação (ver imagem 9 anexa). Ou ainda o que podemos chamar de um movimento reverso, em que mídias de caráter exterior, como excertos de cinema ou o teatro, cabem, introjetadas, nas páginas planas de um caderno de elaboração, de modo que a obra acabada serve ao arquivo e não apenas o contrário. O espaço físico pode ser lido além ou aquém da sua tridimensionalidade. De forma que o material previsto para um determinado suporte, como a projeção de vídeo, passa a ter outros usos, convertendo-se em uma página ilustrada, material cenográfico, etc. (ver imagem 10 anexa).

O que percebemos, finalmente, é que a diversidade destes materiais de arquivo de Portela aponta a multiplicidade criativa da autora e a sua necessidade de mediação para este conjunto de linguagens, a conformar novos dispositivos interartes. No âmbito de nosso estudo, o Arquivo Mutante demanda que alguém “os diga”. Seja o autor original

ou o espectador subjetivado, que os fabula de outro modo. A linguagem, neste caso a escrita de novos dispositivos poéticos, a partir de uma matriz comum de materiais de criação; pode funcionar como um palimpsesto de simultâneas traduções. O que colocamos em questão, no conceito de Arquivo Mutante, é o uso e manipulação criadora dos materiais de arquivo, no sentido de produção de novos dispositivos e novas escritas.

3. A Ficção do Eu: o Caso de Sergio Blanco

3.1 AUTOFICÇÃO TEATRAL

José-Luís García Barrientos aponta, em seu prefácio da peça “La Ira de Narciso”, de 2014, de Sergio Blanco, como (2016, p. 24) “la manifestación más acabada y inteligente” que conhece de autoficção dramática. Subgênero narrativo que, para o referido professor e pesquisador espanhol dos estudos do drama, é resolvido pelo dramaturgo-encenador franco-uruguaio, em um recorte que envolve outras de suas peças mais recentes, como “Kassandra”, de 2008, “Tebas Land”, de 2013, e “Ostia”, de 2015; (idem, p. 4) “con profundidad, brillantez e originalidade incomparables”. Nesta abordagem sobre a autoficção teatral, em que destaca Blanco como sua máxima expressão; García Barrientos não apresenta, por outro lado, as origens desta (ibidem, p. 24) “modalidade novedosa y genuinamente teatral” de narrativa⁷³. A narrativa autoficcional, ressalvemos de antemão, distingue-se daquela autobiográfica. Ao passo que, como veremos, em uma perspectiva mais ampla; deriva dos estudos literários das escritas de si. Em pese reconhecerem antecedentes potenciais para este subgênero, autores como Phillipe Lejeune, Georges Gusdorf, Alfonso del Toro e Leonor Arfuch concordam que a designação autoficção, na literatura, origina-se em 1977, no livro “Fils”, de Serge Doubrovsky. O autor francês, define a autoficção, como (1988, p. 77) “la fiction que j’ai décidé en tant qu’écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte”. Jaques Lecarne resume, de maneira menos lacônica e mais esclarecedora, o termo cunhado por Doubrovsky: (1993, p. 227) “l’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont l’auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman”. A originalidade da autoficção dramática estaria, aduzimos nós, em transpor para

73 Os ensaios de José-Luis García Barrientos sobre Sergio Blanco e autoficção dramática constam como prefácios das edições espanholas em livro de “Tebas Land” e “La Ira de Narciso”. Sendo o primeiro também apresentado como conferência na Universidad de la República, Montevideo, com o título “Autoficción y Teatro: Tebas Land de Sergio Blanco”.

o teatro um conceito à partida destinado ao romance. Operação cuja eficácia parece se reforçar, ao considerarmos a definição de Diana Klinger, ainda para a designação originalmente literária de Doubrovsky, que inclui a dimensão de autorepresentação, ou performização, da subjetividade do autor de autoficções, como (2007, p.62)

uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação.

Ana Casas, por sua vez, repercute e sintetiza as palavras de Klinger, ao definir a autoficção em termos recentes, através de: (2012) “1º) la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra y 2º) la conjunción de elementos factuales y ficcionales”. Também aí a definição do termo autoficção dramática, e da originalidade de Sergio Blanco neste campo, prossegue em aberto. Uma vez que, para García Barrientos, quando transposta para o teatro, a narrativa autoficcional esbarra no impasse abaixo descrito: (2014, p. 6)

Sigue habiendo dos y solamente dos modos de construir ficciones y que son los mismos que distinguió Aristoteles y que yo reformulo así: el narrativo es el modo *mediato* y el dramático o teatral es el modo *inmediato*. En la narración el mundo ficticio *pasa* hasta el receptor a través de una instancia mediadora (la voz del narrador, el ojo de la cámara), mientras que en la actuación se presenta (en presencia y en presente) ante los ojos del espectador, sin mediación alguna. La distinción es nítida. Lo inmediato es lo contrario de lo mediado y viceversa.

Mais adiante, todavia, García Barrientos sustenta que a autoficção dramática resolve esta contradição de modos ficcionais, ao afirmar que (idem, p. 9) “lo decisivo es la admisión de la posibilidad, en rigor contradictoria, de una autoficción ‘en tercera persona’. Pues resuelve de un plumazo el problema insoluble de conjugar autorrepresentación e inmediatez en el teatro”. É neste sentido, para García Barrientos, que a autoficção teatral, como passaremos a designá-la, por se tratar, também, de uma escrita cênica; irá se distinguir de outras categorias de escritas de si, e daquilo que o mesmo pesquisador chamará de (ibidem, p. 9) “aporía del teatro autobiográfico”. Ao citar Patrice Pavis, García Barrientos descreve esta aporia, sob a perspectiva da representação cênica, nos seguintes termos: (apud 2014, p. 6-7)

El actor autobiográfico no es únicamente un “corazón desnudo”; también es un narrador, un “arreglista”, un embellecedor, un mostrador y un exhibicionista que trabaja su materia como el escultor trabaja el barro o el escritor las palabras. [...] Paradójicamente, el hecho de tener en el escenario la verdadera persona del actor hace que el proceso de autobiografía, de desnudamiento, sea sospechoso y artificial o, al menos, inverosímil.

O próprio Blanco ensaia sua definição para a autoficção, especialmente teatral, em “Autoficción: una Ingeniería del Yo”. Título, aliás, que dialoga com nossa compreensão de ficção; entendida não como suspensão do Real, mas como um trabalho de engenho sobre o Real. Neste livro, Blanco avalia o conceito de autoficção, não limitada ao seu teatro. Mas se estendendo a uma genealogia de características autoficcionais, que precede historicamente o marco convencional do livro “Fils”, de Serge Doubrovsky, de 1977; como a primeira aparição do termo autoficção. Blanco inventaria autores voltados para uma “literatura do Eu”, como Sócrates, Santo Agostinho, Santa Tereza D’Ávila, Montaigne, Stendhal, Rousseau, Whitman, Rimbaud, Freud, Lacan e Sartre: (apud 2020, p. 26) ““El hombre es ese ser que es lo que no es, y que no es lo que es””; diz Blanco, corroborando com a que faz citação do filósofo existencialista francês. O dramaturgo-encenador, sublinhando pontos de concordância e divergência entre estes autores e consigo mesmo; define a sua autoficção teatral, através de três enunciados. A saber (idem; p.12):

“La autoficción, al cruzar la verdad y la mentira fundiéndolas en un solo relato, toca la raíz epistemológica del arte: el asunto de la convivencia entre lo real y lo que no lo es, el tema del mundo y su representación”. Enunciado este que se aproxima de nossa compreensão da estética, ou mesmo da ficção, em eco ao pensamento de Benhamou; como categorias que não suspendem ou negam a realidade. Porém a deslocam, transfiguram-na ou a duplicam. Desta assertiva de Blanco, também considerarmos que o Mundo, aqui aproximado do Real lacaniano, estando fora da linguagem, não pode ser referido, senão como Representação. Acerca disso, diz Arthur Schopenhauer, na abertura de “O Mundo como Vontade e como Representação”; obra que, devemos confessá-lo, entrevemos silenciosamente em todo nosso estudo: (2005; p. 43)

“O mundo é minha representação”. Esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. (...) O mundo

a cercá-lo existe apenas como representação, isto é, tão-somente em relação a outrem, aquele que representa, ou seja, ele mesmo. – Se alguma verdade pode ser expressa *a priori*, é essa.

Em seguida, diz Blanco, (2020, p.12)

el segundo aspecto que se desprende de esta definición es lo que he designado con el nombre de *pacto de mentira* y que es lo que separa y aleja la autoficción de la autobiografía. Esta fórmula de pacto de mentira es algo que he inventado como respuesta a la noción del pacto de verdad del cual habla el mayor estudioso de la autobiografía, Philippe Lejeune, quien en 1975 afirma en su célebre libro *El pacto autobiográfico* que en toda autobiografía debe haber un *pacto de verdad* que el autor establece entre él y su lector. (...) Experiencia suprema de lo ilegítimo, es eso la autoficción y, por eso mismo, es un territorio tentador en donde no hay ni ley ni moral. Si hay algo que puedo asegurar a la hora de definir la autoficción es que es por excelencia una experiencia amoral.

Sobre esta segunda assertiva, no tópico “O Falso Pacto Biográfico”, deste capítulo; estudaremos o conceito de pacto autobiográfico de Lejeune, para percebermos como Blanco o relativiza em suas autoficções. De antemão, interessa-nos destacar que Blanco propõe um novo pacto ético com o público, que não sendo baseado na crença ou na confiança; porém na ambiguidade e na incerteza; é por ele designado como ilegítimo e amoral. Ao nosso ver, entretanto, a autoficção de Blanco, menos do que propor ludibriar o público, convoca-o para preencher suas lacunas discursivas, geradas pela ambiguidade entre o Real e o falso. O terceiro enunciado de Blanco, de que trataremos adiante; afirma que (idem, p.13)

la autoficción no es un encierro ególatra en sí mismo, como erradamente suele creerse, sino que es, por el contrario, un camino de apertura a los demás. Si bien la empresa autoficcional surge de un yo, de una vivencia en *primera persona*, de una experiencia personal — dolor profundo o felicidad suprema —, siempre va a partir de ese yo para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia un *otro*. De esta forma, la autoficción propondrá siempre ese juego ambiguo, difuso y equívoco entre el *uno* y el *otro*, entre el yo y la *alteridad*. (...) es claro que el objetivo de la producción autoficcional no es enclaustrarse o recluirse en sí mismo, sino, por el contrario, ir hacia *otro*: intentar alcanzar en un movimiento de apertura *ese otro que no soy yo*.

O autor também observa que (ibidem, p.8) “una ingeniería del yo, además de proponer el acceso a la industria interna de las posibles y múltiples fabricaciones del yo, propone también una mecánica de trabajo: establecer un dispositivo bélico contra uno mismo, y sobre todo contra nuestros prejuicios”. Para Blanco, este ataque ao seu Eu simbólico, para investirmos, aqui, na nomeclatura laconiana, contraposto ao seu Eu Ontológico, Real e irreductível; dá-se em nome do seu refazimento e da reinvenção das suas perspectivas. Promovendo, por extensão, a revisão da realidade simbólica à sua volta. A fazer com que seu Eu simbólico releia seus próprios “prejuicios” de interpretação da realidade. Blanco ressalta que sua autoficção busca (idem, p. 17) “utilizar el yo como forma de comprensión de la experiencia humana”. Sendo assim, o Eu simbólico é admitido como um referencial de entendimento da realidade. O autor se refere, neste sentido, a (ibidem, p. 19) “tomar el yo como modelo de teorización filosófica” sobre a realidade exterior.

Para este dramaturgo-encenador, seu Eu narrado é simbólico, por que não se confunde com o seu ser: (op.cit, p. 50): “En el terreno de la autoficción, la noción de la identidad del *ser* ligada a un sustantivo singular es inviable: la única alternativa viable es considerar el ser como una multiplicidad de identidades - muchas de ellas incluso en oposición”, diz. O autor reconhece, por um lado, que suas autoficções promovem (op.cit, p. 17) “una visita a unas vivencias pretéritas: un tiempo pasado cuya suma de episodios puede acercarnos a nuestro ser”. Porém, nelas, a narrativa memorial do Eu Autoral não coincide com o ser do autor. Isto é, seu Eu Ontológico, Real, irreductível e revelado. No lugar do se apresentar como é; a realidade, mesmo que memorial, como atesta Blanco, será subjetivada pelo Eu, em seus dispositivos ceno-dramatúrgicos. Neles, em suas palavras, sua (op.cit, p. 23) “subjetividad [] hará que, a la hora de revivir el pasado, a los datos reales se vaya superponiendo toda una serie de datos modelados y alterados por los sentimientos” do autor. Blanco assinala que (op.cit, p. 22)

el tiempo de la interioridad no se corresponde con el tiempo real. Al reconocer que la escritura del recuerdo procede por elipsis, analepsias o prolepsis, (...) toda *escritura del yo* termina por alterar el tiempo a su voluntad, es decir, *creando e inventando* un nuevo tiempo.

Por outro lado, para Blanco, (op.cit, p.18) “la persona es un conjunto de identidades y que el yo se compone también de otros, contribuyendo así a desarrollar [la] teoría de que el yo, en su variedad constitutiva, también contiene al *tú*”. Sublinhando que

(op.cit, p.18) “el discurso del uno puede contener a los otros produciendo la *descentralización y fragmentación del yo* narrativo”. O autor se refere, neste sentido, a (op.cit, p.25) “la universalidad del yo en lo que respecta a su necesidad — casi imperiosa — de un *tú*.”. Ao se referir às “Confissões”, de Santo Agostinho, Blanco apresenta uma definição alternativa para a autoficção, considerando que, da perspectiva do Eu simbólico; (p. 18) “hay una invención de la introspección aguda por medio de un examen de conciencia, una invención de la retrospección por medio de un retorno al pasado y una invención del *yo narrativo*”. Ou seja, (op.cit, p.18) “una invención de la literatura en primera persona que se confiesa a outro”. A partir de sua interpretação sobre Montaigne, Blanco também destaca (op.cit, p.20) “el universalismo del yo, es decir, de esta noción de que lo particular tiene la capacidad de contener lo general”.

Para Blanco, aquilo que pensa o Eu simbólico e descredencia sua onisciência narrativa, admitindo-o como um sujeito em processo; pode ser acessado, em parte, através da psicanálise: (op.cit, p.26)

La aparición del pensamiento de Freud, del psicoanálisis y de la exploración del inconsciente va a terminar desacreditando todo emprendimiento autobiográfico para habilitar el emprendimiento *autoficcional*. Al poner radicalmente en duda la sinceridad, la objetividad y la lucidez en todo intento de hablar de sí por medio de la autobiografía clásica, el psicoanálisis va a terminar proscribiendo el género de la autobiografía, convencido de que ningún sujeto puede libramos un relato auténtico de su vida. Y de la misma forma que el pensamiento freudiano y analítico va a legitimar la capacidad de construirse a uno mismo por medio de relatos ambiguos e indeterminados, también toda una gran corriente del pensamiento intelectual y filosófico del siglo XX —desde Lacan hasta Ricoeur pasando por Foucault, Lévinas, Derrida y Deleuze—, al reforzar esta noción de *inconsistencia narrativa del yo*, va a dar rienda suelta a la autoficción como una forma de relatarnos. Como sostiene Lacan, solo podemos percibir, comprender y contar nuestra historia de “manera imaginaria”.

Todavía, o autor ressalta que (op.cit, p.7) “la autoficción nos permite deslizarnos de un trauma insoportable a una trama que puede soportarlo todo”. Observando que (op.cit, p. 66) “en la autoficción, es claro que lo vivido — el *trauma* — es el que habilita y posibilita la creación narrativa, es decir: la *trama*”. Blanco se refere a uma dimensão de cura, presente em sua escrita ceno-dramatúrgica. Mas uma cura promovida a partir da estetização de si mesmo; como descreve: (op.cit, p.66) “Por tanto, sería posible afirmar que, más allá del sufrimiento, la construcción de una *trama*, por medio de su capacidad

para *nombrar*, nos permitirá representarnos como *sujetos*”; em processo, lacunares e relacionais, sublinhemos. Blanco informa que (op.cit, p.66) “esta función de la *sanación*”, como designa este resgaste, em nossos termos, do Eu Ontológico, proscrito em seu Eu simbólico fraturado; (op.cit, p.66) “es aquella que consistiría en restablecernos por medio de la puesta en relato”. Desta forma, prossegue o autor franco-uruguaio, (op.cit, p.66) “autoficcionalme de alguna manera sería una forma de curarme”.

Blanco detalha, neste sentido, que (op.cit, p.66) “nombrar, decir, designar sería algo más que un simple acto lingüístico: se trataría de una especie de acto casi que terapéutico o mágico que permitiría drenar el dolor”; em favor desta restituição de si mesmo, através da invenção. O dramaturgo-encenador enfatiza que (op.cit, p.66) “la autoficción reconoce en la palabra ese poder curativo ya que, en el acto de nombrar, todo vocablo puede no solo calmar y aliviar, sino también curar”. Justificando seu argumento com dois exemplos clássicos: (op.cit, p.66) “Así lo atestigua el famoso ‘osaias atos’ que pronuncia uno de los discípulos de Sócrates cuando este se dispone a beber la cicuta y que podría traducirse por: ‘¡Cuánto su palabra nos sanó!’”. Como também (op.cit, p.66) “Así lo profesa también la liturgia cristiana cuando nos promete: ‘una palabra tuya bastará para sanarme’”. Em síntese, Blanco sustenta o valor da representação, ou autorrepresentação, em seu caso; como forma de conhecimento: (op.cit, p.67) “si soy capaz de nombrar, entonces puedo representarme”; diz. Desta forma, representar-se é saber de si.

Segundo Blanco, sua escrita ceno-dramatúrgica permite que o autor se examine não somente a partir do que ele sabe de si, mas do que ele ignora. O autor se auto evoca para também recusar o que ele sabe de si mesmo, ficcionalizando-se: (op.cit, p. 45) “La autoficción hace uso de la *evocación* [de sí mismo] con el fin no solo de poder recordar y revivir un pasado por medio de su representación, sino también con el fin de poder olvidarlo, es decir, de *desrecordar* una vivencia particular”. O mesmo Blanco acrescenta: (op.cit, p.52) “El tiempo pretérito en mis piezas es tan incierto como el futuro. Por eso, siempre digo que mis autoficciones, en lugar de predecir el futuro, proponen *predecir* el pasado”. Ao se autoduplicar, a forma de autoconhecimento, proposta por Blanco, em seus dispositivos de escrita, é, finalmente, estética, e não terapêutica. Ainda que se sirva desta ciência de apoio como material de criação. O autor reconhece, decerto, que (op.cit, p.15) “en esta invitación al conocimiento introspectivo del ser, es decir, a una aproximación reflexiva —y anímica— del sujeto que somos, es en donde podemos ubicar

(...) el origen de todo emprendimiento autoficcional”. A autoficção, segundo Blanco, (op.cit, p.15) “no es más que una búsqueda de uno mismo: *un examen del yo*”.

Todavía, repisemos, nesta relação entre o Eu Ontológico e o Eu Autoral, o exame introspectivo do autor sobre si mesmo não é necessariamente terapêutico, mas seguramente metafórico. Como quem observa o próprio espelhamento. No limite, podemos dizer que Blanco escreve sobre seu Eu Ontológico desconhecido; não seu Eu simbólico aparente. Já que, para o autor, (op.cit, p.25) “(el yo) no se limita al yo consciente, sino que existe en el espíritu del individuo toda una serie de fuerzas y de ideas que escapan al control de la (...) conciencia, y (...) no tienen nada que ver con la representación consciente que el sujeto tiene de su propia persona”. Acrescentando: (op.cit, p.25) “Si tal como afirma Rimbaud *yo es otro*, entonces el yo de alguna manera es un desconocido”. Em nossos termos, Blanco argumenta que o Eu simbólico pensa; mas, ao mesmo tempo, é pensado por algo que ele desconhece e lhe ultrapassa, Em suas palavras, (op.cit, p.25) “Nietzsche va a afirmar de forma bien clara: ‘Ello piensa: pero que ese ‘ello’ sea precisamente aquel antiguo y famoso ‘yo’, eso es (...) nada más que una hipótesis, una aseveración, y, sobre todo, no es una ‘certeza inmediata’”.

Por outro lado, Blanco assevera que a poesia se apresenta como um fator determinante de transfiguração do Real, proposto pelo autoficção. O autor sustenta que suas autoficções se diferenciam por meio de (op.cit, p.35) “la poesía, [] la metáfora, [] la transfiguración que todo acto de escritura permite”. Definição esta análoga à nossa sobre o caráter de ficção dos dispositivos ceno-dramatúrgicos. Blanco observa, entretanto, que (op.cit, pp. 40-41) “la autoficción es *infidel* al documento vivido, es decir, que los mecanismos de poetización tienen que encargarse de desprender el *relato creado* de la realidad vivida. La autoficción engaña, traiciona, miente, falsifica, adultera” os seus materiais textuais. O autor ainda confessa (op.cit, p.41): “Cada vez que leo o veo representada una de mis autoficciones, me sucede lo mismo: tengo la impresión de estar frente a un espejo ante el cual solo puedo formular la siguiente idea: *Ceci n’est pas moi...*”. Ou seja, em que pese sua materialidade documental, será sempre a representação do autor que estará em cena. Em sua autoficções, prossegue Blanco, (op.cit, p.41) “a medida que va surgiendo la escritura, la verdad va siendo *proscrita*”. Este jogo de palavras, proposto pelo dramaturgo-encenador, faz-nos pensar, em nossos termos, que a escrita externa seu enunciado. Ao passo que o “proscrito”, o conhecimento banido; exime a escrita de seu caráter imediato; demandando a mediação que promova o seu conteúdo

Real.

Blanco destaca, neste sentido, o transbordamento do íntimo para o coletivo, possibilitado pela poesia, ou caráter ficcional, da sua escrita. Como relata o dramaturgo-encenador, sobre seus ateliês de autoficção, uma (op.cit, p.7) “imagen poética había transformado [una] pequeña historia personal en una gran historia en donde todos podíamos vernos.”. Observando, no âmbito poético, que (idem, p.7) “un dato fundamental para toda empresa autoficcional [es] la importancia de que toda invención se aproxime siempre a la realidad”. Ao transbordar do íntimo para o coletivo, Blanco não se reconhece um autor, como autoridade sobre sua escrita. Mas como uma autonomia que nela se inscreve e por ela é ultrapassado. A confirmar, portanto, o uso que faz do que designamos, nesta tese, como Voz Autoral. Nas palavras deste dramaturgo-encenador, (op.cit, p.71) “A fin de cuentas, no soy yo el patrón de mis autoficciones, sino que son mis autoficciones los patrones literarios que trato de seguir lo más que puedo *al pie de la letra*”; da linguagem dramática, aduzimos. Blanco confessa, como Voz Autoral que se inscreve na escrita (op.cit, p.70) “Yo sigo mis propios relatos”. Esclarecendo, a respeito desta inscrição de que falamos em nosso estudo: (op.cit, p.70) “No soy yo quien escribe, sino que es mi escritura la que me escribe a mí. Y esta es mi forma de resistencia: ser un personaje de ficción que se escribe a sí mismo como acto de sobrevivencia”; na linguagem, insistimos.

À sua maneira, Blanco descreve nosso entendimento de Comunidade Teatral, como um espaço de encontro entre testemunhos singulares que subjetivam enunciados simbólicos, através do Imaginário. Por meio de seus dispositivos de escrita, diz o autor, (op.cit, p.16) “se va a habilitar la exploración, la especulación y el examen de un yo ininteligible que nos permitan comprendernos no solamente a nosotros mismos, sino también el mundo que nos rodea, es decir, al *otro*: descubriéndome yo, también podré dar con el *otro*”. Segundo Blanco, (op.cit, p.16) “uno de los pilares de la autoficción: comprender la conducta humana, la moral individual y el pensamiento de uno mismo es lo que nos permite comprender a los demás ya que todos pertenecemos a la misma naturaleza humana. O autor enfatiza, neste sentido, que: (op.cit, p.18)

el yo contiene de alguna manera al *otro* y, por eso mismo, toda introspección y retrospección de un yo que se confiesa en una narración es siempre una revelación de *otredad*: un trayecto que nos lleva al prójimo. Si hay que “amar al prójimo como a sí mismo”, hay que empezar por conocerse a sí mismo, ya que nadie puede amar al otro como a sí si se ignora a sí mismo.

Ao passo que esclarece, sobre sua escrita ceno-dramatúrgica: (op.cit, p.32)

Lo primero que quisiera destacar es que mi empresa autoficcional se inscribe en esta línea que defiende la narración del yo como forma de dar con el otro. Siempre insisto en que mis autoficciones no se celebran a sí mismas en una promoción del yo, sino que, por el contrario, son simplemente un intento de comprenderme como una forma de comprender a los demás. Todas mis autoficciones fueron escritas no tanto para exponerme, sino para buscarme. Todas ellas están escritas a partir de un yo que busca en la escritura una posibilidad de encontrarse a sí mismo para, de esta forma, encontrar a los *otros*.

Desta forma, o Eu Autoral de Blanco não coincide com o seu Eu Ontológico. Neste caso, o Eu Autoral encena um Eu simbólico, narrativo. No qual, em um duplo movimento, Blanco possa expor as próprias fissuras da sua compreensão sobre si mesmo. O Eu Autoral, em suas palavras, é (op.cit, p.50) “el *yo narrativo* que construye la autoficción [] como un rompecabezas cuyas piezas ni encajan, ni se acoplan, ni se encastran, ni se ajustan: un rompecabezas imposible cuyas piezas no hacen más que confirmar la *in-unidad* [a não unidade] de la identidad” do autor. O Eu Autoral, ou narrativo, para Blanco; convoca cada Eu singular, que compõe a Comunidade Teatral, para subjetivar essas fissuras de entendimento, em seus dispositivos de escrita. Através dessa mediação, essa pluralidade de singularidades produz um sentido comum do Eu que se simboliza ficcionalmente. Acerca dessa relação estética, Blanco descreve: (op.cit, p.51) “Mis autoficciones son una forma de preguntarme: ¿*quiénes soy?*?”; ressaltando que (op.cit, p.51) “si recordamos que toda autoficción, en su afán de ir de lo singular a lo plural — de lo íntimo a lo público —, oscila permanentemente entre el *yo* y los *otros*, entonces es posible afirmar que mi desafío es finalmente poder preguntarme: ‘¿*quiénes somos?*?’”.

Este encontro entre subjetividades, promovido pela Comunidade Teatral, destaca, por outro lado, a “dramaturgia intempestiva” de Blanco. No sentido de confronto partilhado contra uma temporalidade, ou Realidade, hegemônica. Blanco descreve esta intempestividade dramatúrgica da seguinte maneira: (op.cit, pp. 70-71)

Porque no es posible que seamos relatados solamente por el paso del tiempo o los dictámenes de la sociedad de turno que nos ha tocado vivir, tiene que ser posible que seamos capaces de relatarnos

nosotros mismos a nosotros mismos. Eso es lo que intento, y la autoficción es la única forma que he encontrado de poder hacerlo: es ella quien poco a poco me va inventando.

Ao se contrapor, em sua escrita, ao caráter hegemônico da realidade, Blanco reflete, ainda, sobre a função de estruturação do pensamento, assumida pela linguagem de seus dispositivos autoficcionais: (op.cit, p. 8)

Siempre concebí el pensar como un mecanismo de autodesestabilización y de autocuestionamiento permanente: pensar es siempre pensar contra uno mismo, de alguna manera se trata de un ejercicio por medio del cual atentamos contra el pensamiento establecido. Todos estos años he podido pensar la autoficción en la medida en que iba estableciendo estrategias autoofensivas. Y es esto lo que me ha permitido avanzar —incluso.

Sustentamos, nesta tese, que a escrita é a única linguagem capaz de estruturar o pensamento. Em outras palavras, o pensamento não pensa fora da linguagem escrita. A afirmação, supracitada, de Blanco sobre sua autoficção não nos parece distante deste entendimento. Nela, o autor, mais ainda, defende que o pensamento não é uma decifração pacífica da realidade, mas um meio de a construir e reconstruir, a partir de suas intermitências. A realidade contra a qual o autor investe é, de antemão, a representação simbólica de si mesmo. Blanco fala, neste sentido, na ideia, de uma (p.8) “escritura del yo”. Entretanto, como nos demais casos que integram nosso *corpus* de estudo, a realidade relatada pelo Eu Autoral de Blanco é, como um todo, ela própria simbólica, incompleta e lacunar. A este respeito, diz o autor: (op.cit, p.24)

[el] aporte mayor a la noción de la autoficción [es]: la autenticidad del relato autorreferencial va a residir no tanto en la veracidad de lo que cuentan, sino en la toma de conciencia de esta imposibilidad de alcanzar una posible verdad. Me gusta seguir esta lógica, ir un poco más lejos y proponer el desafío de reivindicar (...) la capacidad no solo de reconocer estos vacíos, sino también de crearlos. Por tanto, autoficcional podría ser la capacidad de provocar vacíos que nos obliguen a confundir realidad y ficción, obligándonos así a inventar y a ficcionalizar.

Este caráter lacunar, que demanda seu preenchimento de sentido pela Comunidade Teatral; alinha a escrita ceno-dramatúrgica de Blanco ao conceito de “dramaturgia porosa”, proposto por Cathy Turner, examinado na Parte I de nosso trabalho e incorporado ao nosso conceito de dramaturgo-encenador. Ademais, Blanco se refere ao caráter ambíguo de sua escrita; feita de palavras que, como enunciados poéticos, afirmam e sonégam informações. Aspecto que iremos investigar neste capítulo, e sobre o qual o autor se refere, a seguir, ao tratar, neste caso, não de suas autoficções, mas deste seu referido ensaio sobre elas: (op.cit., p.9) “Porque (...) toda palabra (...) es una palabra que al mismo tiempo sabe y no sabe, y al mismo tiempo que habilita el conocimiento, también lo suspende”; diz Blanco. Reportando-se, em sua escrita, quer ensaística como autoficcional, insistamos; a (op.cit., p.9) “una palabra que, al mismo tiempo que padece su saber, goza de su ignorância”. Parece-nos elucidativo, neste sentido, que a epígrafe de “Autoficción: una Ingeniería del Yo”, de Blanco, seja uma citação de Sophie Calle, que diz (op.cit., p.5): “Mi arte es una ficción real, no es mi vida, pero tampoco es mentira”.

Blanco admite seu Eu Ontológico como material textual que se converte em Eu simbólico, em sua escrita ambígua. O Eu simbólico de Blanco decorre do que o dramaturgo-encenador designa como (op.cit, p.35) “*la conversión*” desta materialidade originária de seu próprio ser; (op.cit; p.35) “evocada o referida desde distintos ángulos, pero siempre para celebrar ese procedimiento de transmutación de una cosa en outra”, ficcional. O autor comenta, acerca deste expediente autoficcional (op.cit, p.20):

“Yo soy yo mismo la materia de mi libro”. En esta frase, Montaigne funda, sin ninguna ingenuidad, la posibilidad de filosofar sobre la existencia y el mundo a partir de las propias vivencias, es decir, a partir de un *yo*. Pero lo más interesante de esta frase es que, al presentar el yo como *materia* — es decir, como un cuerpo o elemento—, lo concibe como un soporte sobre el cual es posible operar, es decir, como un verdadero material de trabajo.

3.2 TEATRO DE NARRATIVA DE VIDA E TEATRO DOCUMENTÁRIO

Podemos distinguir a autoficção teatral, de que Blanco faz parte, das dramaturgias de narrativas de vida, nos palcos contemporâneos; a partir deste expediente que promove a representação dramática do próprio dramaturgo em terceira pessoa, deslocando seu referencial autobiográfico para fora de si mesmo. Ou seja, para o campo ficcional e da

metarepresentação. Não se confundindo, portanto, com uma dramaturgia de autotestemunho. Acerca desta segunda categoria, e ainda que divergentes entre si e não enquadrados unicamente nela; citemos os casos do francês Mohamed El Khatib, a sérvia Sanja Mitrovic, a espanhola Angelica Liddell, a brasileira Janaina Leite e a argentina Lola Arias. Todos estes exemplos, contudo, tem em comum o caráter do testemunho como um referencial real, mesmo que poeticamente transfigurado, quer do autor ou demais atores que estejam em cena. Ademais, as dramaturgias destes autores coincidem quanto ao seu caráter de intimidade, ou de “Teatros do Eu”, nos termos de Sarrazac, conforme investigado na Parte I de nossa tese. São, portanto, dramaturgias em que a dimensão íntima dos autores se relaciona com o mundo exterior objetivo, como um atravessamento épico sobre a narrativa dramática.

“Finir en Beauté. Piece en un Acte de Décès”, de 2016, escrita, encenada e atuada por Mohamed El Khatib, é um caso de narrativa autobiográfica, que tem no centro do relato a morte da mãe do autor. Relato este apresentado através de materiais textuais heterogêneos e descontínuos, como excertos de diário, documentos administrativos, e-mails, telefonemas, fragmentos de conversas com o pai e o corpo médico, transcrição de gravações, vídeos, etc. Janaina Leite, em “Festa de Separação”, de 2010, “Conversas com meu Pai”, de 2014, e “Stabat Mater”, de 2019, usa basicamente do mesmo dispositivo de El Khatib, a inclusão de materiais de arquivo em cena; para a construção do que chama de “documentário cênico”, a partir de conteúdo destacadamente íntimo. No primeiro caso, a narrativa do espetáculo trata da separação da autora com o ex-companheiro, Felipe Teixeira Pinto; no segundo, da sua relação com o pai, e, no terceiro, com a mãe. Em todos estes exemplos, a própria Janaina Leite contracena com os reais personagens mencionados. Dispondo, assim, de não-atores, ligados à sua vida íntima, que, através da encenação, é recriada.

Como Janaina Leite, Sanja Mitrovic, em “I Am Not Ashamed of My Communist Past”, partilha o palco para tratar de uma experiência pessoal documentada. Com a dupla diferença de, por um lado, Mitrovic dividir a cena com um ator e performer profissional, o também sérvio Vladimir Alèksic, seu amigo de infância; e, por outro lado, de o tema desta experiência, também diferentemente de Leite, privilegiar não a sua intimidade, mas a relação de Mitrovic com um contexto político e histórico, no caso iugoslavo, onde os dois amigos cresceram. Esta peça é apresentada como uma narrativa memorial, e sempre espelhada através de material de arquivo; sobretudo, a projeção de filmes do cinema iugoslavo produzidos no período abordado. “Melancolia y Manifestaciones”, de 2013, de

Lola Arias, aproxima os projetos de Leite e Mitrovic, ao fazer a autora argentina contracenar com a própria mãe, assim como com outros atores mais velhos, contemporâneos desta última. Em um jogo entre memória e invenção, depoimentos da história pessoal de Arias se entrecruzam, nesta ficção cênica, com depoimentos de outrem sobre a História política de seu país.

Angelica Liddell, por sua vez, prescinde, na maioria de seus trabalhos, de arquivo documental, optando por uma abordagem poética sobre temáticas mais amplas, a partir de questões nascidas de sua experiência pessoal. Ou de outrem, como em “La Casa de La Fuerza”, de 2009, feita através dos relatos de diversas atrizes e não-atrizes, acerca de assassinatos e violações de jovens mulheres em Ciudad Juarez, no México. Recorrentemente, Liddell se coloca em cena em primeira pessoa e tem na narrativa e no gesto confessionais um referencial importante para suas criações; com o objetivo, porém, de suplantar a narrativa confessional. Como exemplo, em “Yo No Soy Bonita”, de 2004, ação performativa na qual, a partir de um relato de abuso sexual sofrido na infância; a autora constrói seu discurso, mais amplo, sobre sociedade e patriarcado. Registremos que, também em El Khatib, Mitrovic e Arias, há exemplos de criações de dramaturgias biográficas, e não autobiográficas. Isto é, dramaturgias alicerçadas a partir de relatos de vida não dos próprios autores, mas de terceiros, atores e não-atores, presentes em cena.

De outra parte, podemos querer aproximar o teatro de autoficção do teatro documentário, que produz encenações e dramaturgias nas quais, sob o crivo de uma subjetividade criadora, realidade e representação se confundem. De forma que a realidade, ao ser relida e rerepresentada, é transcrita como ficção. O teatro documentário é um subgênero narrativo também presente, de diferentes maneiras, no trabalho dos dramaturgos e encenadores de narrativas de vida, acima citados. Mas que tem, quanto ao seu uso mais estrito, no francês Michel Schweizer um de seus principais precursores. Assim como, mais recentemente, no suíço Milo Rau, e no também francês Nicolas Lambert, alguns de seus exemplos mais eloquentes. No livro “Réalisme Global”, de Rau, a obra deste dramaturgo e encenador é descrita, no prefácio de Rolf Bossart, como constituída por distintos formatos teatrais, como (2018, p.151) “la reconstitution” [historique] (...) “tribunal populaire” (...) “théâtre-essai” (...) “critique socio-politique” (...) “d’inspiration sociologique”. E, (idem. p.151) “en passant”, pela (ibidem, p.151) “récit intime” e o teatro (op.cit, p.151) “classique” de personagens. Incluindo, ademais, filmes, ações políticas e performativas.

A temática de Rau, ainda conforme Bossart, (op.cit, p.151) “s’ancrent toujours dans l’histoire européenne, au départ d’un matériau historique ou de témoignages littéraires”. Por um lado, Rau assume, neste livro, a fundamentação política do seu trabalho, ao afirmar: (op.cit, p.166) “Je ne m’interérese délibérément pas aux événements privés, mais exclusivement devenus historiques”. De outra parte, porém, sua relação com os materiais históricos não prescinde do filtro da subjetividade que os aborda. A produzir o que este autor designará como um *reenactment*. Uma reconstituição, que é também uma espécie de “reatamento”, ou religação, entre determinado facto histórico e o presente, processado pelas subjetividades que o confrontam a partir da cena. Isto é, para Rau, a História, como já o expusemos no caso de Marco Layera, pode ser re-sentida; conquistando permanência e sentido de atualidade, através do teatro. Esta reconquista histórica não ocorre de modo literal, e unicamente documental. Visto que, para Rau, um *reenactment* consiste na (op.cit, p.176)

tentative de trouver une pratique de l’art qui s’expose complètement à l’impossibilité de représenter la réalité, et cela par le geste artistique le plus fondamental qui soit à notre disposition, à savoir la représentation de quelque chose qui s’est passé, est répété et mis en scene.

Ou ainda, diz este autor: (op.cit, p.174)

Il s’agit seulement d’un jeu, d’une image, d’une reproduction, d’une répétition, il apporte la RÉALITÉ même, il met les deux anciens adversaires histórico-philosophiques sur scène – le sens objectif et la souffrance subjective.

O teatro documentário de Milo Rau evoca a História como um fantasma que se pode reavivar em cena e no momento presente como uma experiência subjetiva, a atualizar determinada matriz documental: (op.cit, p.157) “Le fantasme social (...) est actif, a un besoin de réalisation, il veut embrasser le monde entier en un coup et surtout il veut le changer”; afirma Rau. Um *reenactment*, antes que uma prática de reconstituição histórica, é um dispositivo cênico que convoca e faz ver o que está distante. Uma “aura”, ou “sobrevivência”, histórica, no âmbito de nisso estudo; somente redescoberta através da experiência subjetiva de artista e público. Rau, esclarece, quanto a isto: (op.cit, p.168) “Il s’agit de la reconstitution scénique d’un paradoxe, de produire artistiquement l’‘apparition d’un lointain’, selon la définition de l’aura par Walter Benjamin”. Podemos citar a peça “La Reprise”, que esteve na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo

(MITsp) em 2019, como exemplo objetivo da poética da Rau. Em cena, um elenco de atores profissionais e amadores reconstituem o assassinato de Ihsane Jarfi, jovem gay torturado e morto sete anos antes por um grupo de garotos de Liège, na Bélgica. Todo o procedimento de investigação e reconstituição do crime, bem como da elaboração da peça e de seu debate sobre os limites da representação, incluindo cenas de ultrarrealismo e ultraviolência; convertem-se em material estetizado pelo espetáculo. O qual, como em um metateatro, reflete a si mesmo.

Nicolas Lambert, com sua Trilogia “L’A-Démocratie”, formada pelas peças “Elf, la pompe Afrique”, “Avenir radieux. Une fission française” e “Le Maniement des larmes”; radicaliza o dispositivo do documentário teatral, ao encenar a História política recente da França unicamente através de fontes materiais autênticas, de origem pública ou secreta, reveladas ou vazadas acidentalmente, divulgadas pela mídia, recolhidas em autos de processos judiciais, destrinchadas em livros históricos ou captadas por escutas telefônicas. Nesta trilogia, todos os personagens representam pessoas reais e históricas, desde políticos franceses, presidentes, ministros ou deputados; como Nicolas Sarkozy, Édouard Balladur e Michèle Alliot-Marie, a funcionários de Estado, empresários, jornalistas e eminências pardas, envolvidos em escândalos de corrupção e negociatas entre o governo francês e um tríptico de temas que compõem a trilogia. A saber; a indústria do petróleo, da energia nuclear e de armamentos. Todos os episódios encenados, bem como as falas e diálogos entre estes personagens, são reproduções literais de suas fontes documentais de pesquisa, por sua vez também apresentadas ao público como material narrativo da cena.

Diferentemente de Rau e outros exemplos de teatro documentário, a trilogia de Lambert evidencia o que podemos chamar de uma “poética das fontes”. Ou (2016, p.6) “un dispositif d’écoutes”, como afirma Karl Laske à propósito da obra do autor; a sobressair suas fontes documentais, sobre aquela do relato testemunhal, ou do uso transfigurado de seus materiais de pesquisa. Trata-se, em resumo, de um teatro investigativo sobre fontes e fatos, como uma espécie de reportagem encenada. No exemplo de “Le Maniement des Larmes”, que trata do comércio de armas entre o Governo Francês e o Oriente Médio, culminando no envolvimento da França com a guerra civil, a resultar na morte do presidente líbio Mouammar Kadhafi; Lambert está em cena não como autor a falar em seu nome ou conforme sua impressão dos fatos expostos. Tampouco como um narrador não identificado. Mas, à partida, através da representação de um personagem histórico implicado na narrativa. Neste caso, Ziad Takienne, antigo

gerente de uma estação de esqui, posteriormente enviado pelo Governo Francês à Arábia Saudita, como tradutor e negociador secreto de armamentos entre os dois governos, ao longo de quinze anos. Como uma espécie de homem-orquestra, contudo, Lambert encarna um a um os múltiplos personagens históricos envolvidos nesta trama política; situada entre 2002 e 2011. Há, portanto, nesta dramaturgia, uma apropriação das identidades documentais.

3.3 DUBIEDADE NA ESCRITA CENO-DRAMATÚRGICA DE BLANCO

3.3.1 O FALSO PACTO AUTOBIOGRÁFICO

A originalidade de Sergio Blanco passa a fazer sentido, como veremos, ao descolarmos o conceito de autoficção teatral, ao mesmo tempo, daquele de teatro de narrativa de vida e de teatro documentário, implicados na obra dos dramaturgos e encenadores até aqui mencionados neste capítulo. Também diferentemente destes últimos, o teatro de Blanco pode ser entendido como um sistema narrativo fechado, fabular, que absorve os materiais performativos e prescinde daqueles que lhe promovam uma abertura de significados e novas formas de relação com materiais textuais externos; constitutivos da realidade. Em Blanco, sua dramaturgia investe na relação, puramente de linguagem, entre as dimensões ficcional e real do Eu Autoral⁷⁴. Diferentemente do caso das dramaturgias de narrativas de vida, o autor não busca converter o teatro como premissa para o desenvolvimento de material autobiográfico; que, em seu caso, pode sequer existir. Interessa-lhe, mais, jogar sobre o conteúdo do Eu Autoral e seus modos de representação. A saber; aqueles que consistem na descrição de uma experiência concreta ou na produção da pura invenção sobre si próprio. O Eu Autoral interessa a Blanco como elemento constitutivo de um jogo narrativo e semântico tenso e ambíguo. O que está em

74 O debate sobre a função autor e sua representação como Eu, em suas múltiplas abordagens, é exposto na parte I deste estudo. O termo Eu Autoral se distingue tanto da função de narrador, como de objeto de representação do autor, tratando-se do testemunho de uma subjetividade tomada não isoladamente, mas em relação com seu gesto de autoria. Ademais, ressaltamos que o Eu Autoral designa a identidade do sujeito produtor de autoria. Admitimos, em nosso estudo, como a relação do sujeito com a própria experiência, em permanente movimento; ao invés da identidade definida pelo olhar externo.

cena, em última análise, é um debate sobre autoria e a própria figura do autor, menos do que sua relação com o mundo e suas externalidades.

Por outro lado, a distinção entre a autoficção, de que Blanco faz parte, e o teatro documentário, de que o dramaturgo-encenador finalmente se afasta, ocorre, de antemão, ao não adotar como referência as materialidades documentais e históricas para validação do seu relato. As quais são, indispensáveis, por exemplo, para Milo Rau, que afirma que (2018, p.167) “l’événement doit être relativement bien documenté, car sinon la remise-en-scène est impossible”. Blanco se referencia no Eu Autoral como uma categoria abstrata, não como a documentação experiencial e cerrada de sua subjetividade. O Eu Autoral de Blanco torna o autor um falso referencial narrativo; uma ficção, à partida. O que nele, por ventura, houver de real não se comprova quer documentalmente, quer como testemunho. Blanco propõe ao público, em um jogo de metarepresentação de si próprio, um falso “pacto autobiográfico”. Conceito de Philippe Lejeune, que exige, para o reconhecimento da narrativa autobiográfica, uma (2014, p.18) “relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*”, como premissa de que seu relato é verdadeiro. Ainda que esta veracidade, no *corpus* da própria narrativa de Blanco, através do uso de diferentes expedientes, seja deliberadamente posta em causa pelo autor. Ou ainda que, em sentido contrário, como afirma García Barrientos, Blanco proponha um (2013, p. 7) “doble pacto teatral”, distinguido pela (idem, p. 7) “simulación del actor y la dengación del público”. De forma que, na autoficção de Blanco, (ibidem, p. 7) “el actor consiste en fingir que es otro ante una audiencia que finge creerle”. Tal duplicidade, afirma ainda García Barrientos, (op.cit, p.8) “es irreductible en el teatro y puede enseñar a la autoficción que se puede ser verdadero y imaginario al mismo tiempo”.

Este aspecto, ressaltamos, é também observado por Lejeune, ao aventar a hipótese, fora de seu pacto autobiográfico, de o autor se representar como um (2014, p. 49) “sujeito falsificado”. Sujeito este legitimado, entretanto, pelo facto, segundo Lejeune, de que (idem, p.48-49) “desqualificada como autobiografia, a narrativa conservará seu interesse como fantasma, no que diz respeito ao enunciado, e a falsidade do pacto autobiográfico, como conduta, permanecerá para nós reveladora no que diz respeito à enunciação” deste Eu Autoral. Podemos, assim, considerar o uso específico do termo autoficção em Blanco, na medida em que esta não se trata de uma narrativa confessional ou material, como se caracterizam as escritas de vida ou o teatro documentário. Mas, sim, ficcionaliza o referencial mesmo do Eu Autoral, como subjetividade narrativa intransferível. Como veremos, o Eu Autoral, em suas peças, ganha ou insinua a forma do nome próprio do

autor, “Sergio Blanco” ou “S”. A autoficção teatral é aqui entendida como uma questão de forma, um jogo de ficção sobre seu próprio conteúdo; em que o Eu Autoral se constitui como o referente ficcional decisivo; ainda que se apresente como seu contrário. Trata-se, portanto, de um gesto que incide sobre os estudos do drama. Pois o que Blanco produz é uma técnica dramática, como veremos a seguir. Tomemos, neste estudo de caso, três das peças mais recentes de Blanco encenadas e publicadas: “Tebas Land”, de 2012; “La Ira de Narciso”, de 2014 e “El Bramido de Düsseldorf”, de 2017. Nelas, encontram-se já consolidados os dispositivos de autoficção teatral, também presentes em outras obras de Blanco; como “Kiev”, de 2003, “Kassandra”, de 2008 e “Óstia”, de 2015.

À guisa de breve exposição sobre os trabalhos em análise, “Tebas Land” trata da relação entre o personagem S, ao que tudo indica uma representação de Sergio Blanco, por se apresentar, basicamente, com as mesmas informações biográficas do autor; e Martín, um presidiário que cumpre pena por parricídio. Em um dispositivo narrativo metateatral, S. reconstitui seus encontros com Martín, motivado pela ideia de compreender e representar as razões do crime, através de um processo de ensaios com Federico. Ator este que, tendo supostamente este nome, representa a si mesmo e também a Martín; em um jogo de dupla representação. O dispositivo cênico da peça consiste em uma sala de ensaio, que representa, por sua vez, uma quadra de basquetebol de um presídio. Em um dos ângulos das grades que cercam a quadra, há uma câmera de vigilância, conectada em rede a um ecrã localizado em uma das paredes de fundo do espaço cênico. Nele, são projetadas imagens evocadas pela peça. Dentro do gradil, há uma tabela de basquetebol, uma escrivaninha, uma cadeira e um banco. Sobre a escrivaninha, há vários livros e um computador que estará também conectado em rede com o ecrã. “La Ira de Narciso” é um solo, em que Gabriel Calderón, como se chama o ator que, de facto, estreou a peça; representa Sergio Blanco. Entretanto, o ator também representa a si próprio e a outros personagens, envolvidos neste relato que trata do assassinato, por seu amante Igor, do próprio Blanco, na ocasião de sua conferência em congresso acadêmico em Liubliana, Eslovênia. O qual, efetivamente, ocorrera⁷⁵. Seu dispositivo cênico se conforma, à partida, como um quarto de hotel, que se desdobra em outras paisagens dessa cidade, integradas pelo relato. Um bosque, as instalações da

75 Como o atesta García Barrientos, em seu prólogo à “La Ira de Narciso”, de Blanco: (2016, p. 8-9) “Soy testigo de los hechos que hay en la base de la fábula: un congreso en la Universidad de Ljubliana, en el que participé”.

universidade, um café, etc. Também há o uso de um computador conectado em rede a um ecrã ao fundo e a projeções de imagens e, inclusive, de chamadas *on line* do personagem autor com amigos e com sua mãe.

“El Bramido de Düsseldorf” trata da representação dos últimos dias de convivência entre Blanco, também apresentado como El Hijo; e seu pai, também apresentado como El Padre. Este último, após sofrer um infarto cardíaco na viagem que ambos faziam a Düsseldorf, morre nesta cidade alemã, onde Blanco, paralelamente, trabalha no texto do catálogo da exposição sobre o *serial killer* Peter Kürten e é guionista de filmes da indústria pornográfica. Também nesta peça, o ator que representa Blanco, Gustavo Saffores, na sua versão original; representa a si mesmo. A peça conta ainda com uma terceira atriz, Soledad Frugone, na sua versão original, a representar a si mesma e a distintos personagens femininos, como a Dra. Schiller, médica responsável pelo pai de Blanco nos seus últimos dias de vida no hospital; e Lenka, mãe de Vinko, jovem que se suicidou após assistir a uma sessão de “La Ira de Narciso” em Santiago do Chile. Facto verídico, segundo Blanco nos assegura em entrevista. Lenka, no epílogo da peça, visita o personagem autor em uma clínica privada de desintoxicação no Sul do país. O dispositivo cênico de “El Bramido” adota por referência o palco mesmo da sala de teatro, em que a peça será representada. Transfigurando-se, conforme a narrativa, em distintos locais da cidade de Düsseldorf. O quarto de um hospital, o interior de uma sinagoga, o escritório de uma produtora de filmes pornográficos, o salão de uma galeria de arte, e também o quarto de uma clínica privada de desintoxicação no sul do Chile.

3.3.2 OS FALSOS REFERENCIAIS

Blanco desmonta a estrutura tradicional do texto dramático, refazendo-o de outra maneira. Em “Tebas Land“, por exemplo, o ator, como autor; desloca o expediente da didascálica no texto dramático, de sua função descritiva e implícita para uma função narrativa e explícita, ao descrever o espaço cênico que o público tem diante de si, uma quadra de basquetebol cercada por grades e câmeras, a partir de um discurso ficcional: (2014, p. 32)

S. (...) El dispositivo escénico consiste en esta especie de jaula o de enrejado. Fue una de las condiciones que nos pusieron a nivel ministerial. Nos daban la autorización a condición de que respetáramos determinadas reglas de seguridad, entre ellas, el cercado del espacio escénico. El

documento que nos fue otorgado por el Ministerio del Interior exige, cito: “un cercado de un mínimo de 3 metros de altura”. Exigencia que como verán fue respetada al pie de la letra. (...) Cuando fuimos a la prisión para tener nuestro primer encuentro con nuestro parricida, con Martín, ese es su nombre, Martín Santos, increíblemente nuestra primera cita fue en una cancha de básquetbol. Una de esas canchas de básquetbol que, como suele suceder en las prisiones, están rodeadas de un enrejado como este. Ni bien la vi, me di cuenta que teníamos solucionado el tema de la seguridad. Enseguida me dije ya está, la escena va a estar rodeada por um dispositivo de enrejado que desde un punto de vista escénico va a dar seguridad a las autoridades ministeriales y que al mismo tiempo, desde un punto de vista dramático, me va a permitir recrear el espacio de mis encuentros con Martín.

Mais à frente, Blanco completa sua explicação acerca do dispositivo cênico: (idem, p. 32) “Pude negociar con la dirección del Teatro el sistema de cámara en circuito directo”. O autor, aliás, explicita para o público, na própria narrativa da peça, o uso deste expediente de manipulação das didascálicas como elemento poético e discursivo: (ibidem, p. 32) “Les confieso que artísticamente me pareció interesante que las didascalias, las indicaciones escénicas de este proyecto, en parte fueran dictadas por un comunicado del Ministerio del Interior”. Há, de facto, em “Tebas Land”, a presença material do dispositivo cênico aludido pelo ator; como autor. O espaço teatral integra o texto. Mas as razões que o referenciam, como já mencionadas, são fictícias. Assim como revistas, através da produção de uma duplicidade de sentido. O uso na peça das câmeras de vídeo, projetadas em ecrã, por exemplo, mais do que um recurso cênico narrativo, serve à formulação do que podemos chamar de uma poética da vigilância, ou *surveillance art*. Referimo-nos a um campo poético, destacado nas artes performativas, e aqui readequado para o teatro, em que o mundo objetivo, neste caso, prisional; se confunde com o mundo subjetivo, referente à intimidade de personagem e autor; como realidades indistintas no corpo do espetáculo. Podemos verificar este expediente no seguinte diálogo metadieético entre os atores que representam Sergio Blanco e o presidiário Martín; como a justificar o processo de elaboração do dispositivo cênico de “Tebas Land”: (op.cit, p. 93)

FEDERICO. ¿Todo va a estar filmado?

S. Continuamente. Todo el tiempo. De hecho les propuse que ya que íbamos a crear un circuito audiovisual, lo podíamos pasar en todas las prisiones que estuvieran interesadas.

FEDERICO. La idea no está nada mal.

S. Por eso la cámara ahí. Además me parece interesante desde un punto de vista teatral. Ser vistos em directo por gente que no podemos ver. Gente que está prisionera. Es como extraño, ¿no?

Ao explicar a presença do dispositivo cênico, como uma medida protetiva exigida por autoridades do governo para a realização do espetáculo, Blanco opera outro falso referencial. Desta vez, em função do personagem Martín, a propósito da veracidade ou ficção de sua identidade. Blanco lança mão dessa dualidade narrativa, ao revelar que seu interesse como autor é trabalhar (op.cit, p. 31) “con un verdadero prisionero en escena, con un verdadero parricida”. E ainda assegurar: (op.cit, p. 39) “La presencia real de Martín era fundamental para mí”. O público, ao ver Martín, pode hesitar se está diante de um ator ou, efetivamente, de um assassino. Uma vez que, como já citado, o ator, como autor; acrescenta que (op.cit, p. 32) “desde un inicio mi interés fue contar la historia de un parricidio de forma casi performática sin que haya necesariamente una representación”.

A hipótese não parece de todo improvável, nomeadamente ao cogitarmos a peça de Blanco como um dispositivo que incorporasse e reorganizasse, dramaturgicamente, materiais textuais, constitutivos da realidade exterior. Este é o caso, dentre outros comparativos, do projeto “Campo Minado”, de Lola Arias, de 2016. O qual reúne, em cena, ex-combatentes reais da Guerra das Malvinas, argentinos e ingleses, dramatizando suas experiências memoriais. “Tebas Land”, no entanto, contraria esta operação performativa, parecendo, na verdade, parafraseá-la; por coincidência, o autor afirma, no começo da peça, ter pensando, originalmente, em escrever um texto sobre a Guerra das Malvinas. Desta forma, o referencial performativo e real do personagem Martín é aparente, transfigurado e fictício. O dispositivo de Blanco é puro jogo de representação.

O procedimento dos falsos referenciais, por um lado, inclui a presença, falsa ou questionável, de materiais cênicos apresentados como reais. Por exemplo, em “Tebas Land”, a apresentação de dois objetos, um cd de Roberto Carlos, em que se destaca a gravação da canção “Amada Amante”, e um rosário; supostamente herdados por Martín de sua falecida mãe. Ambos materiais são manipulados em cena pelos dois atores, S. e Federico; que lhes reconstituem as histórias como se estas fossem reais. Por outro lado, este procedimento se estende à figura do próprio ator, como autor. Isto é, como Sergio Blanco. Elemento narrativo comum às suas três peças recortadas para análise. “La Ira de Narciso” e “El Bramido de Düsseldorf” buscam conferir a este ator uma veracidade biográfica, apropriando-se de seus nomes verdadeiros. Gabriel Calderón, no primeiro

exemplo, e Gustavo Saffores, no segundo. Tratam-se de atores reais que estrearam as respectivas peças e para quem, segundo afirma, Blanco as escreveu para representar a ele próprio. O autor, a partir disto, desenvolve, em texto escrito e cênico; uma suposta relação entre ele e o ator que o representa, abastecida de dados biográficos verossímeis de ambos. Mas que, vale insistirmos, estão a serviço da construção de uma narrativa ficcional.

“La Ira de Narciso”, por exemplo, começa pela descrição, pelo ator, como autor; do modo de jogo cênico proposto entre o autor, o ator e o público: (2016, p. 29)

Antes de empezar quisiera dejar una cosa en claro, yo no soy Sergio Blanco. Mi nombre es Gabriel. Gabriel Calderón. Es decir que esto que ustedes están viendo no es Sergio Blanco. O, mejor dicho, este que está aquí no es Sergio Blanco sino Gabriel Calderón. Yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él. Para ser él. Bueno, no precisamente él, Sergio, sino su personaje, es decir, el personaje de Sergio. Voy a hacer entonces el esfuerzo de ser él y les ruego a todos ustedes que también hagan el esfuerzo de creer que soy él.

Também a veracidade do tipo de relação entre ator e autor não pode ser atestada, apenas admitida, através de um pacto autobiográfico com o público, que não se pode cumprir sem hesitação. O ator-rapsodo, no sentido de cerzir textualidades diversas, e, por vezes, contrastantes, a que se refere Sarrazac sobre o drama rapsódico; prossegue sua narrativa ambígua: (idem, p. 29-30)

Tenía un mail de Sergio. Lo abrí con el placer que siempre me daba recibir un correo suyo. En él Sergio me invitaba a participar en esta obra. Era imposible decir que no. Y fue así como empecé toda esta historia. Tengo el mail acá y me gustaría leérselos. Querido, como te conté recién al teléfono estoy en Liubliana. Vine para dar una conferencia sobre Narciso en la Facultad de Filología. La ciudad es hermosa y los hombres una maravilla. En fin, te mando estas líneas porque estoy escribiendo un nuevo texto que me está inspirando esta ciudad. Es un relato. Y lo voy a escribir para vos. No sé. Me gustaría que lo representaras. Que lo interpretaras. Que lo hicieras. Todo salvo actuarlo. Te propongo hacerlo el año que viene. Yo lo dirijo. Lo estrenamos en Montevideo y luego lo giramos. (...). Por favor decime que sí. Si me decís que no, dejo de escribir ahora mismo este texto y entonces mi vida, serás el responsable de su no-escritura. Mil besos por todas partes. Yo. Sergio.

Ainda que seja real, o referido e-mail, tanto quanto os personagens de Sergio Blanco e Gabriel Calderón, são manipulados como material ficcional. Por outro lado, Blanco, expõe, em texto e cena, dados biográficos que, mesmo verificados, tratam-se de material poético para a produção de ficção. A figura real busca se confundir com a figura

narrativa. No seguinte excerto de “La Ira de Narciso”, desta vez a utilizar dados verificados a respeito do autor, o personagem de Sergio Blanco propõe, como quem o evidencia, um pacto de representação com o público: (ibidem, p. 87)

Ahora quisiera pedirles algo especial. Yo no soy actor. La única vez que actué fue con mi hermana en Ostia. Yo soy dramaturgo y director. Lo mío es la escritura y la dirección. Pero esta noche me encantaría poder interpretar para ustedes el personaje de Zdenko, el director del hotel. ¿Sí? Bien.

Neste, como em outros pontos da peça, há uma tripla representação. Em cena, um único ator representa, ao mesmo tempo, o ator Gabriel Calderón, o autor Sergio Blanco e outros personagens; aqui, Zdenko, o diretor do hotel, onde, no relato, Sergio Blanco se hospedara e fora assassinado. O diálogo que se segue entre os personagens Zdenko e Blanco, ao considerarmos o ponto de vista do ator, de que ele interpreta um solo; é, antes, um deslocamento narrativo da função de discurso indireto e indireto livre, simulado como diálogo. Através deste expediente, Blanco destaca o paradoxo característico da autoficção de tratar no tempo presente da cena uma ação relatada no passado. O referido excerto se serve de informações objetivas e evidenciadas sobre o autor da peça, sua nacionalidade francesa e seu trabalho como professor e escritor; para produzir, mais uma vez, metarepresentação, em seu corpo narrativo: (op.cit, p. 89)

La víctima fue una persona de nacionalidad francesa, me explicó, y durante varias semanas y hasta que el caso fue cerrado, tuvimos reiteradas visitas de la policía francesa.

No. No soy de la policía, le aseguré.

¿Y por qué le interesa tanto entonces?

No sé. Hace varios días que estoy en esa habitación. Es lógico que quiera saber.

¿Usted es profesor, verdad?

Sí. Soy profesor. Pero además también escribo.

Ah, ¿usted es escritor?

Sí. Escribo.

¿Y qué escribe?

¿Qué escribo? Esto, por ejemplo. Estas cosas. Esto podría escribirlo.

Mais do que manipular referenciais biográficos, seus ou de outrem, a poética de Blanco parafraseia, em última análise, os subgêneros narrativos do relato de vida e do teatro documentário; no que se refere à inclusão de materiais textuais verídicos na narrativa cênica. Nos seus dispositivos ceno-dramatúrgicos em estudo, Blanco apresenta

referenciais duvidosos, apresentados como reais. Como vemos no excerto abaixo de “El Bramido de Düsseldorf”, a narrativa de vida, destituída do seu referencial factível de se narrar em primeira pessoa, sob um testemunho pessoal, apresenta-se como um jogo de cena, em cujo prólogo os três atores que integram a peça, apresentados pelos nomes próprios, Walter Rey, Gustavo Saffores e Soledad Frugone; narram a vida um do outro em terceira pessoa. (2018, p. 37-38)

WALTER REY. Yo ahora les voy a presentar a Soledad Frugone que esta noche nos va a representar a varios personajes de El bramido de Düsseldorf. Pero lo que sobre todo quisiera contarles es algo que muy poca gente sabe de Soledad y es que siendo muy joven decidió ir a una misión humanitaria al África. (...) Este episodio la marcó para siempre y yo creo que en parte es lo que explica la sensibilidad que ella tiene como actriz y como persona. (...).

GUSTAVO SAFFORES. Yo les voy a presentar el personaje del padre que interpreta Walter Rey. Y les voy a hacer la radiografía, no de Walter sino del personaje del padre. Mi padre nació en Montevideo en el 39. En 1939. (...) Conoció a mi madre de chico, de adolescentes se hicieron novios y de muy jóvenes se casaron. Tuvieron tres hijos de los cuales yo soy el menor. Estudió derecho. Jugó al básquetbol. Y fue un importante militante político. Trabajó toda su vida en un Banco estatal y dedicó la mayor parte de su tiempo de ocio a viajar por Europa, al estudio minucioso de la pintura renacentista...

WALTER REY. Italiana...

GUSTAVO SAFFORES. Italiana. (...)

SOLEDAD FRUGONE. Yo les voy a presentar el personaje del hijo, de Sergio Blanco que va a interpretar Gustavo Saffores. Sergio es un dramaturgo que vive en París y que desde hace años escribe obras como estas que son autoficciones. Él las define como un cruce entre relatos reales y relatos ficticios. (...)

Percebemos, neste discurso inaugural da peça, que a veracidade das informações biográficas é, deliberadamente, posta em causa. Seja pela correção dessas informações por outro ator-personagem; seja por esta passagem destacar que o autor escreve autoficcões, como em um atestado de *mea culpa* da peça. Ademais, dados biográficos reais do autor, como o passado do seu pai como jogador de basquetebol, confirmado por García Barrientos⁷⁶, e o ano e local de nascimento de seu pai, confirmado, por nós, em entrevista com o autor; diluem-se pelas falas dos atores-personagens, como se fossem extensivos também das suas biografias. Aspecto que se evidencia em outro ponto da peça,

76 (2013, p.8) “Sale a relucir en el texto (...) también pequeños detalles, verdaderos ‘efectos de realidad’, como que su padre fuera alguna vez jugador de básquetbol”.

que associa a supracitada fala de Walter Rey sobre Soledad Frugone com a suposta biografia de Blanco, ao afirmar que (idem, p. 37) “Sergio también trabajó en África en una misión humanitaria y (...) dice que fue ahí en donde dejó de creer en la humanidad y en donde empezó a trabajar en la autoficción”. No limite, os relatos biográficos desses outros personagens podem ser entendidos como extensões ficcionais do relato autobiográfico de Sergio Blanco. O teatro deste autor se torna, com esta crise da veracidade, e através da disposição de seus referenciais; o espaço da dúvida, mais que da ambiguidade e duplicidade, que também lhe constituem. Como a insistir na pergunta sobre o que é possível confiar, no teatro, fora da sua realidade ficcional. Ou, ainda, sobre o que há fora da ficção, e quais são os limites desta última. Ou, finalmente, ao citarmos a pergunta do personagem S., o autor; em “Tebas Land”, (2014, p. 39) “CUÁNDO SE EMPIEZA A ESCRIBIR REALMENTE UN TEXTO?”; considerarmos, no âmbito de nossa tese, que o texto ceno-dramatúrgico é feito de seus materiais constitutivos produzidos nos campos do Real e do Imaginário.

Por outro lado, a estrutura dramática das peças de Blanco pode ser questionada pela relativização dos conceitos de mimese e personagem. Os quais, como dissemos, tencionam-se com referenciais narrativos que se apresentam, em cena, como verdadeiros, e não como representações da realidade. Assim como pelo facto de o autor expor, epicamente, a própria estrutura de representação de seus textos em análise. Contudo, devemos repisar o carácter ambíguo destes referenciais narrativos, que se prestam como material textual para a construção de narrativas metarrepresentativas, que não prescindem de sua estrutura fabular. Visto que o texto de Blanco apresenta, finalmente, um relato fechado em si mesmo, como sistema sógnico e ficcional. A resultar, portanto, em um objeto dramático inteiriço. Cabe, ainda, reconhecermos que o autor, como dissemos, investe na manipulação do seu material textual, como um expediente poético que apresenta o carácter móvel e ambíguo da narrativa, da fala e do testemunho que ela apresenta ao espectador. Duplicidade esta que, reafirmemos, ao contrário de destituir o valor narrativo do texto, tornando-o um material acessório e aberto a outras perspectivas; reforça-o como objeto reflexivo desta característica dual.

Este dispositivo de metarepresentação, que estabelece, portanto, duplicidade entre o referente real e o representado, comporta, inclusivamente, a descrição do processo de construção do texto que se apresenta em cena, explicitando-o. Como neste excerto de uma fala de S., em “Tebas Land”, a respeito da criação da peça: (2014, p. 38-39)

Me puse a anotar toda una serie de apuntes en mi cuaderno de notas. Este que tengo acá. Decidí solo registrar algunas cosas, algunas impresiones, algunas ideas, algunas imágenes. Sobre todo no quería ponerme a escribir. No quería hacerlo. Quería esperar a que la escritura viniera después de nuestros encuentros. Por el momento solo quería registrar todo lo que se me venía a la cabeza para no olvidarme de nada. (...) Después dice CÁMARA QUE FILMA PERMANENTEMENTE, CUERPO QUE SE CONTRACTURA EN LA PEQUEÑEZ DE UNA CELDA, CUERPO QUE ES OBSERVADO, tres flechas: CUANDO SE LAVA, CUANDO DUERME, CUANDO COME. Abajo hay un dibujo en el que aparece representado el espacio escénico, de un lado dibujé un tablero de básquetbol y del otro lado diagramé un escritorio. Más abajo dice PARRICIDIO, dos puntos, ESTABLECER LÍNEAS DE LECTURA CON EDIPO REY, LOS HERMANOS KARAMAZOV Y ALGUNOS TEXTOS DE FREUD. Un poco más abajo dice CONSULTAR EL EDIPO DE PASOLINI. (...) En esta otra página hay un pequeño diálogo que por la mala caligrafía se ve que fue escrito rápidamente y que dice ¿TE GUSTA? ¿QUÉ COSA? QUE TE MIREN. SÍ, NO ME MOLESTA. Y por último hay un encuadre en el que disse PODRÍA LLAMARME S COMO LOS PERSONAJES DE LAS NOVELAS DE KAFKA Y ÉL PODRÍA LLAMARSE MARTÍN.

À diferença, contudo, de diversos espetáculos de teatro documentário e autobiográfico, que incluem, em cena, seus materiais de documentação e pesquisa, bem como a descrição de seus processos de criação; nas peças em análise de Blanco, o uso destes materiais não lhes exige veracidade, como uma intrusão do Real em cena. Os referidos dispositivos ceno-dramatúrgicos de Blanco devem, antes, ser compreendidos como ficcionais. Ou que operam sobre a dualidade de seus referenciais e da voz que os enuncia. Instala-se, neles, um conflito entre o referencial real e o virtual. Ou entre a invenção absoluta e o que Garcíá Barrientos designa, na obra de Blanco, como “efectos de realidad⁷⁷”. Os quais, portanto, não se tratam da realidade mesma. O que Blanco debate, nestas suas criações, é a noção de verdade, ou de realidade, fora do campo ficcional. O autor exemplifica esse impasse na própria narrativa de “La Ira de Narciso”; onde admite que seu relato biográfico pode ser falso: (2016, p. 78) “Cuando uno escribe se puede permitir todo. O casi todo”. Ou ainda na didascálica de abertura, presente na edição em livro desta peça, que afirma: (idem, p. 28) “Toda la pieza transcurre en la habitación 228 del City River Hotel que se encuentra en la ciudad de Liubliana. O quizá transcurra en los bosques de álamos de Tívoli. O quizás en algún otro lugar”. E também em “Tebas Land”, no diálogo entre S. e Martín: (2014, p. 49-50)

77 Já mencionado no artigo do autor, “Autoficción y teatro: Tebas Land de Sergio Blanco”, de 2013.

MARTÍN. Entonces todo lo que diga va a estar en el texto.

S. No. No todo. Algunas cosas.

MARTÍN. ¿Y de esto qué vas a poner? ¿Lo que hablamos? ¿Mis preguntas?

S. Sí.

MARTÍN. ¿Así? ¿Tal cual? ¿Tal cual?

S. Bueno. No. Después cambio. Cambio algunas cosas. Modifico un poco. No voy a hacer una transcripción exacta de lo que hablamos. (...)

MARTÍN. Quiere decir que vas a inventar algunas cosas.

S. Sí. Claro. Muchas.

MARTÍN. Pero entonces nada es nada.

S. ¿Cómo que nada es nada?

MARTÍN. Y sí... Ni yo voy a ser yo. Ni lo que hablamos va a ser lo que hablamos. Todo va a estar como que cambiado.

S. Sí. En cierta forma. Todo va a estar como corrido un poco de lugar.

Como notamos, nas peças de Blanco, expõe-se o dispositivo ficcional constituído da apropriação de materiais biográficos de veracidade duvidosa e manipulável. “En el texto qué va a haber”; pergunta Martín a S, que responde: (idem, p. 49) “No sé. Muchas cosas. Tu historia. Todo lo que vamos a hablar. Las cosas que me vas a contar. Nuestros encuentros. Todo esto que estamos hablando, por ejemplo, también puede estar en el texto”. A descrição do processo de criação da peça, como fator integrante de sua narrativa, também sinaliza para a construção de uma poética cênica interartes, resultante da junção, e por vezes sobreposição, de materiais poéticos de distintas naturezas; textos, apontamentos, imagens, gravações, equipamentos de som, dispositivos *online*, etc. Como a confirmar o caráter labiríntico da sua escrita. Materiais textuais estes, contudo, submetidos a um sentido global de dramaturgia, colocado pelo texto escrito. Este último pode ser entendido, também, como um comentário acerca da escrita cênica da peça. A qual, vale insistirmos, deriva do texto escrito, sendo uma espécie de sua atualização e também contraponto poético. Cena e texto estão em permanente diálogo, mas obedecem a uma hierarquia de discurso que privilegia o texto.

Neste sentido, no exemplo seguinte, em “Tebas Land”, o personagem S. explica, e com isto descreve, ao personagem Federico, que, por sua vez, representa Martín; a utilização de parte dos materiais textuais. Os quais, efetivamente, estão em cena: (idem, p. 57)

S. Por ahora voy juntando material. Todo lo que encuentro. Después veo cómo lo ordeno.

FEDERICO. Todo lo que se te atraviesa por la cabeza lo vas agarrando.

S. No. Todo no. Voy tratando de ir juntado todo lo que de una u otra manera, puede estar en relación.

Esto que acabamos de hablar por ejemplo de que la representación del mundo puede ser mejor que el mundo, lo puedo utilizar. O la foto que recién vimos. O algunos informes del expediente jurídico.

O el texto sobre la Esfinge que leíste el día del casting.

Podemos pensar que este recurso, em que a estrutura cênica é exposta, destacando o distanciamento entre o ator e os materiais constitutivos da cena, aproxima-se do Teatro Épico de Bertolt Brecht. Mas a poética de Blanco, à partida, diferencia-se da de Brecht ao não sinalizar se a estrutura cênica apresentada é real ou, também ela, objeto de representação, produtor de novas camadas ficcionais. A escrita ceno-dramatúrgica de Blanco, em análise, não pretende desvelar a ilusão ficcional; mas a tencionar com a realidade, no campo da própria ficção. Neste sentido, o diálogo entre S. e Federico, em “Tebas Land”, comenta, como se em um ambiente de sala de ensaio, sobre o uso de imagens de crimes, relativas ao parricídio cometido por Martín, efetivamente projetadas na peça. Todavia o mesmo diálogo já expõe a inautenticidade destas imagens. As quais não se prestam, portanto, como referenciais cênicos reais; apresentando-se, também, como ficção: (ibidem, p. 68-69)

S. Podemos ver algunas fotos. Hay algunas que me gustaría poder mostrar.

FEDERICO. Tu idea es... ¿Mostrarlas al público?

S. Quizá. (...)

FEDERICO. ¿Y si no dejan?

S. Podemos trucarlas. Poner otras fotos. ¿Nunca entraste en YouTube para ver imágenes de crímenes? (...)

FEDERICO. La idea no está mal.

S. Y al público se le inventa algo. Un comunicado ministerial o algo por el estilo. Y entonces se les disse que por una cuestión de pudor o qué sé yo, tuvimos que cubrir los rostros. De esa forma les hacemos pasar cualquier foto de otro crimen por las fotos del crimen de Martín.

Uma das características da ficção, conforme sustentamos, é abrir, nela mesma, as possibilidades narrativas. Blanco, sempre a manipular o texto como quem manipula a si próprio, expõe a estrutura da peça, e seu processo de elaboração, não para revelar a verdade; mas, sim, a dúvida. Estabelecer a dúvida como um princípio poético, como

dissemos. O pacto proposto com o público, por Blanco, é, antes, (2018, p. 39) “un pacto de mentira” como afirma o ator que o representa, em “El Bramido de Düsseldorf”; peça que acrescenta que, para o autor, (idem, p. 39) “la autoficción es el lado oscuro de la autobiografía”. Nesta última, como expusemos anteriormente, (ibidem, p. 39) “hay un pacto de verdad”. O falso pacto autobiográfico, na escrita em estudo deste autor, insistimos, não atesta a inexistência de materiais textuais concretos e reais em seus relatos, sempre evocados por Blanco. Assim como, de outra parte, nenhuma ficção nos parece poder eliminar, de todo, a referência de seu autor. Decerto, não podemos crer, por razões lógicas, que Blanco narre sua própria morte, como em “La Ira de Narciso”. Se o faz, é na medida em que o absurdo contido nesta informação se tensiona com o elemento de veracidade, que perfaz esta dramaturgia. A qual deve ser entendida como um ato de testemunho, alusivo à voz, à presença e à reconstituição do Blanco real e ausente. No excerto abaixo da referida peça, a exemplo das demais aqui analisadas, o referencial real do autor é evocado como método de ocultação ficcional. Nele, o autor se disfarça e dilui através da narração de sua representação: (2016, p. 77)

En un momento, pensé en este texto. En esta escena misma. Fue en lo único que pude pensar. En escribir un nuevo texto. Una pieza en la cual soy yo mismo contando todo esto. (...) Un texto donde, de a poco, todo se vaya mezclando y que suceda en mi habitación. (...) Donde voy conviviendo con las huellas del descuartizamiento que poco a poco se va empezando a dilucidar. Una pieza que lentamente empiece a reconstruir la escena del crimen.

3.4 A SINTAXE DRAMÁTICA DE BLANCO

3.4.1 DESLOCAMENTO DO DIÁLOGO

Quanto à análise do que podemos designar como uma “sintaxe dramática” destas três peças de Blanco, observamos, inicialmente, que, nelas, o diálogo é deslocado da sua função distintiva do gênero dramático, por sua vez destacado dos dois gêneros literários clássicos precedentes, épico e lírico; aventados por Aristóteles, no capítulo III da “Poética”, intitulado “Diferentes Espécies de Poesia Segundo a Maneira de Imitar”. Nas dramaturgias de Blanco em estudo, o diálogo cede espaço à narração em primeira pessoa, que lhe confere características líricas; assim como, em seu sentido épico, à narração rapsódica; ou narração “aédica”, como a preferimos designar. Isto por que, para ficarmos

na nomenclatura alusiva à Grécia Antiga, o *aedo* narra, em terceira pessoa, sua própria obra; a exemplo do caso de Blanco. Ao contrário do rapsodo, que narra a obra composta por outrem. O diálogo não deixa de existir, no *corpus* de Blanco em estudo; assumindo, porém, novos usos. Por exemplo, quando este dramaturgo-encenador faz uso da citação de discurso indireto, simulado como diálogo. Ou quando transfere o diálogo de sua condição dramática de tempo presente para o tempo passado ou condicional. Ou ainda ao transferir o diálogo do campo diegético dos personagens para o metadieético dos atores que os representam.

Em síntese, há, na estrutura do texto escrito, e também da encenação, pensadas conjuntamente por Blanco; três níveis narrativos. A saber. O lírico, do ator que, em cena, representa a voz em primeira pessoa do autor, para o público. O dramático, através do diálogo entre a voz do autor e o ator que o representa ou entre o ator que representa o autor e outros personagens; representados pelo próprio ator ou por outrem. E o épico, em que o ator que representa o autor, ou a si próprio, assume a função de narrador do relato para o público. A estrutura dos textos escrito e cênico de Blanco é, desta maneira, um palimpsesto de camadas narrativas e metalinguísticas. Consideremos a sequência abaixo de “Tebas Land”, sem cortes na transição de uma fala para a outra; como exemplo desta sobreposição de camadas narrativas.

1. Nível narrativo lírico, no tempo presente, entre ator, como autor; e público, apresentando os motivos do relato e propondo sua representação: (2014, p. 32)

S. - Desde un inicio mi interés fue contar la historia de un parricidio de forma casi performática sin que haya necesariamente una representación. (...) Bueno...Quizá podríamos representar nuestro primer encuentro. La primera vez que nos vimos. ¿Sí? Ok.

2. Nível narrativo épico, no tempo passado, entre ator, como autor; e público, relatando como os personagens S. e Martín se conheceram: (idem, p. 33)

S. - Fue una tarde de otoño. Hacía un poco de frío. Había viento. Mucho viento. El director del centro penitenciario me llevó hasta la cancha en donde estaba Martín. (...) Martín estaba solo. Sabía que lo iban a venir a ver. Sabía que alguien quería conversar con él, con vistas a escribir un texto y montar un espectáculo. (...) Al principio preferí hablarle desde afuera y esperar a que fuera él quien me invitara a entrar a la cancha. Hola.

3. Nível narrativo dramático, em que o diálogo é deslocado para o tempo passado, com função de discurso indireto, entre ator, como autor; e personagem; Martín: (ibidem, p. 33)

MARTÍN. ¿Sos vos?

S. Seguramente. Sí.

MARTÍN. Pensé que iba a ser alguien más viejo. No sé.

S. ¿No tenés frío?

MARTÍN. No. ¿Qué hora es?

S. Las cinco.

MARTÍN. Ok. No tengo mucho tiempo. En realidad tenías que haber venido antes.

S. Sí. Nos atrasamos un poco. Tuvimos algunos problemas. Te pido disculpas por el atraso.

Nestas três peças em estudo, Blanco investe na duplicidade de suas figuras narrativas. A começar pelo ator, que representa o próprio autor. Estabelecendo, neste gesto, uma dualidade de identidades. Em “Tebas Land”, este efeito de duplicação narrativa é acrescido pelo personagem Federico, suposto nome real do ator que, afora representar a si mesmo, representa também Martín. Dois planos narrativos, portanto, justapõem-se nesta peça. O da relação entre os personagens S. e Martín e S. e Federico. Este expediente, que confronta a dimensão do relato estrito, a relação entre S. e Martín; com a dimensão da sua elaboração, a relação entre S. e Federico, a produzir, em sala de ensaio, o espetáculo deste relato; promove, por sua parte, um movimento temporal do diálogo, no sentido contrário ao acima exposto. Este movimento traz, através da rememoração, uma ação passada ao tempo presente. Como exemplo, neste excerto da cena em que S. e Federico rememoram como este último fora escolhido para representar o papel de Martín: (op.cit, p. 40-41)

S. El casting fue acá mismo. En este mismo lugar. Fue un jueves o un viernes.

FEDERICO. Un jueves.

S. Ok. Un jueves. Me acuerdo que ni bien te vi entrar, me di cuenta enseguida que ibas a ser vos.

Era un día de lluvia. Tenías todo el pelo mojado.

FEDERICO. Lo había hecho a propósito.

S. ¿Qué cosa?

FEDERICO. El pelo mojado.

S. ¿Te lo dejaste mojar a propósito por la lluvia?

FEDERICO. No. Me lo mojé antes de entrar. Fui al baño y me lo mojé. Te había oído hablar de una foto de Martín en la cual hablabas del pelo mojado. Entonces me pareció que lo mejor era mojarme el pelo antes de entrar.

S. Entonces, ¿no era por la lluvia?

FEDERICO. No. Lo siento.

Por outro lado, o diálogo, em “Tebas Land”, é também uma ferramenta de instalação do tempo presente, neste caso, o plano narrativo do ensaio, da elaboração da peça, vivido por S. e Federico, apresentado ao público; através da transição de tempos narrativos. Como exemplo: (op.cit, p. 45)

FEDERICO. “(...) Edipo se casó con la reina Yocasta sin saber que era su verdadera madre y se convirtió en el nuevo rey de Tebas”. Eso es todo.

S. Bien. Muchas gracias.

FEDERICO. ¿Ya está?

S. Sí. Ya está. Me acuerdo que aquella tarde ni bien terminaste la lectura, confirmé que eras vos el que iba a representar a Martín.

FEDERICO. Nunca me dijiste exactamente por qué.

S. Nunca lo supe.

FEDERICO. ¿Tampoco ahora?

S. Tampoco ahora.

De outra parte, os personagens, o que inclui os atores que os representam; também são entendidos como camadas manipuláveis do material textual. Como se o autor, abertamente, retomasse o texto que se vai cerzindo. É o que podemos ver neste excerto de diálogo entre S. e Federico em que se representa a representação do diálogo entre S. e Martín. Trata-se de um exemplo de metarepresentação ou *mise en abyme*: (op.cit, p. 83)

S. (...) Bueno, ¿pudiste imprimir el texto que te pasé ayer?

FEDERICO. Sí. Lo tengo acá. (...)

S. Me gustaría leer la parte final.

FEDERICO. Dale. ¿Desde qué momento?

S. Cuando le pregunta la hora.

FEDERICO. Ok.

S. ¿Vamos?

FEDERICO. ¿Qué hora es?

S. Van a ser las cinco.

FEDERICO. Me van a venir a buscar. Me tienen que llevar a ver al médico. (...)

Todo o texto de “Tebas Land” é um material poeticamente manipulável pelo autor à vista do público, o que inclui suas temporalidades. O tempo presente é relativo, tornando-se aquele que é apresentado como tal. Em sua dinâmica temporal, o plano narrativo do ensaio da peça também se torna passado, suplantado pela interlocução direta de Blanco com o público como tempo presente. Não espanta, dada esta dinâmica de temporalidades, que Blanco opte por concluir “Tebas Land” não sob sua voz de autor-narrador, tampouco através de sua interlocução com Federico, o outro ator com quem supostamente elabora em cena a peça. Mas, sim, destacando, do tempo passado, o nível estrito do relato, a voz do personagem Martín; como ação no tempo presente da cena e palavra final do espetáculo. Ação esta que, por sua vez, lê e se corresponde com a ficção “Édipo Rei”: (op.cit, p. 117-123)

S. ¿Empezamos?

FEDERICO. ¿La escena final?

S. Sí. La despedida.

FEDERICO. Dale.

S. Cuando quieras.

MARTÍN. ¿Es para mí?

S. Sí. Es un regalo. (...) Para agradecerte por todo lo que me ayudaste. (...)

MARTÍN. Es una... una tablet.

S. Sí. (...) Te bajé casi todos los libros que están digitalizados. Vas a poder leer todo lo que quieras.

(...)

MARTÍN. ¿Y la obra de teatro también está?

S. Sí. También te puse Edipo Rey.

MARTÍN. No. Yo te preguntaba la obra tuya.

S. ¿Tebas Land?

MARTÍN. Sí. ¿La pusiste?

S. También. También te la bajé. Y también vas a poder leer los diarios. Y todo lo que quieras. (...)

S. Me alejé sin darme vuelta. Tuve que atravesar todo el patio sabiendo que él me miraba irme.

(...) Entonces me di cuenta que estaba leyendo algo. Siempre me quedé con la duda de saber qué sería. Nunca lo supe.

MARTÍN. Ciudadanos de Tebas. Hijos míos. Descendencia nueva del antiguo Cadmo. ¿Por qué estáis en actitud de plegaria ante mí, coronados con ramos de suplicantes? La ciudad está llena de incienso, a la vez que de cantos, de súplicas y de gemidos, y yo, porque considero justo no enterarme por otros mensajeros, he venido en persona, yo, famoso entre todos, el llamado Edipo.

O final do espetáculo, portanto, aproxima-se o mais possível do que podemos perceber como ficção, ainda que não inteiramente verificada. Neste jogo, fictício, porém ambíguo, entre atores que representam personagens, em que os planos narrativos se fundem, o diálogo pode assumir, em um único golpe, a função de apresentar o passado como uma imagem presente. Como exemplo, neste excerto em “La Ira de Narciso”; peça em que Blanco, através de um ator que o representa, narra o assassinato do autor. A ação narrada e a ação dramática coincidem: (2016, p. 119)

Igor vino hacia mí y, sin que tuviera tiempo de nada, me tomó del cuello, así, de esta forma, con una de sus manos.
 ¿Qué te pasa?, le dije al mismo tiempo que una de las “Suites para violonchelo” de Bach empezaba a invadir toda la pieza.
 Nada, me contestó. No me pasa nada.
 Pero Igor me empezó a apretar cada vez más.
 Me estás haciendo mal, le dije.
 Y ahí me agarró el cuello también con la otra mano y empezó a apretármelo con las dos manos al mismo tiempo. (...)

O dispositivo autoficcional se radicaliza, em “La Ira de Narciso”, pelo facto deste ator solista, à partida tensionado entre a representação de Sergio Blanco e a de si próprio, desdobrar-se em novas figuras ficcionais, produzindo diálogo a partir de si mesmo. O relato, confundido com o diálogo, transita entre o discurso direto, indireto e indireto livre. Desta forma, tempos passado e presente se confundem e se atualizam. Como neste exemplo: (idem, p. 95)

Me di cuenta de que estaba en medio de los bosques de álamos y cinco minutos más tarde Igor estaba a mi lado.
 Te dije que esta mañana no quería hacerlo. Que necesitaba correr solo.
 Me dijo que él quería acompañarme. Solo acompañarme.
 Ok. Pero sin hablar. Sin decirnos nada.
 Y entonces corrimos en silencio. Con el mismo paso. El mismo ritmo. (...)

Em “El Bramido de Düsseldorf”, o diálogo novamente escapa de sua função dramática original, de ação interlocutória no tempo presente; e assume usos cada vez mais complexos. No exemplo abaixo, a função de metarepresentação é atravessada pela de rememoração; ambas já aqui elencadas isoladamente. Diálogo memorial e diálogo como relato se sobrepõem um ao outro: (2018, p. 42)

EL HIJO. Mirá, ya que me propusiste de ir para atrás para que la gente entienda, te propongo representar el día que en París te dije que te llevaba a Düsseldorf.

EL PADRE. ¿Ahora?

EL HIJO. Sí. Ahora. Podés hacerlo desde ahí. Lo hacemos rápido. Solo el momento en que te dije que venías conmigo a Düsseldorf.

EL PADRE. ¿A dónde?

EL HIJO. A Düsseldorf.

EL PADRE. Nunca fui.

EL HIJO. Tengo que ir por algunos días. Lo mejor es que me acompañes. Vamos en tren. Se trataba de un trayecto rápido. Entre París y Düsseldorf hay solo tres horas.

EL PADRE. ¿Y qué es lo que tenés que ir a hacer?

EL HIJO. Es por una exposición que se inaugura en el Museo Nacional de Bellas Artes y para la cual escribí el catálogo y todos los textos que se presentan en las salas, te mentí.

EL PADRE. Me imaginé que me estabas mintiendo.

EL HIJO. No importa. (...)

O recurso memorial também se plasma com a função de transição do modo narrativo indireto ao direto, radicalizando seus efeitos. Como, no exemplo a seguir, na peça; onde Blanco rememora seu encontro com o pai morto no hospital de Düsseldorf, com a presença deste em cena. Efeito paradoxal, possível através da transição, na mesma fala, do pronome demonstrativo em terceira pessoa, “su”; para o pronome pessoal no caso oblíquo em segunda pessoal; “te”: (idem, p. 41)

EL HIJO. (...) Me acerqué a su lado, extendí una de mis manos y le moví apenas una de las piernas como si quisiera confirmar que estaba realmente muerto. Que no estaba dormido. Papá. Papá. Después te toqué la frente. Te terminaste muriendo del todo. (...)

No próximo exemplo, como recurso ainda mais sutil, o diálogo contrapõe duas temporalidades, em um mesmo movimento. Por um lado, o diálogo no tempo passado alude, no contexto da peça, ao momento em que Blanco informa à irmã, por telefone, que o pai está prestes a morrer. Por outro lado, o diálogo no tempo presente desponta no momento em que pai e filho discutem sobre a ação dramática deste último. Finalmente, ambas as temporalidades se confundem, quando Blanco insere, no diálogo com a irmã, decorrido no tempo passado; o comentário do pai; que decorre no tempo presente: (ibidem, p. 58-61)

EL HIJO. La mejor manera de decírselo a mis hermanas fue de la forma más directa posible. Papá tuvo varios infartos y se está muriendo. Los médicos dicen que es una cuestión de horas. No. No vale la pena que vengan. No va a haber tiempo. Yo puedo ocuparme de todo. Sí. Todo. Se da cuenta de todo. Estábamos comiendo y de pronto se desmoronó como una bolsa de papas.

EL PADRE. Podrías elegir una imagen más bella. Más poética. A veces sos tan cruel con todos nosotros.

EL HIJO. Nada. Es papá que habla al mismo tiempo. (...)

3.4.2 ATUALIZAÇÃO DA FORMA DRAMÁTICA

Em que pese o deslocamento do diálogo como função narrativa hegemônica, dando espaço à inclusão de mais níveis e camadas narrativas, as peças de Blanco podem ser consideradas formas dramáticas atualizadas. A produzirem, conforme assinala García Barrientos, em seu prefácio a “La ira de Narciso”, de Blanco; uma (2016, p. 18) “actualización dramática del relato”. Cujo escopo é convertido do tempo passado para a condição de drama em tempo presente, através da função do ator-narrador. Estas formas dramáticas atualizadas podem se configurar ao realinharem um conjunto de características determinantes para a designação do gênero dramático; aventadas por Peter Szondi em “Teoria do Drama Moderno”. Como o são a estrutura fabular, mesmo que elíptica ou disruptiva; a narrativa como um sistema sígnico fechado em si mesmo, a “antinomia interna” entre sujeito e obra e forma e conteúdo. Os quais se tornam enunciados semânticos isolados. E também, em uma abordagem sob nossos termos, através daquilo que Szondi designa como “diálogo absoluto”, entre o Eu Autoral e o Outro ficcional; no qual já não se representa o mundo sublimado, a realidade como uma exterioridade às experiências das subjetividades. Princípio este que se relaciona com o conceito de extimidade, apropriado por Jean-Pierre Sarrazac, à propósito do drama moderno e contemporâneo; como espaço de mediação entre o Eu e o Mundo. Desta forma, a realidade objetiva, assim como o Eu Ontológico do autor, podem se retirar de cena, como categorias de representação impossíveis; segundo tratamos na Parte I de nossa tese.

Parte do teatro contemporâneo, em que se inclui a obra de Blanco, trata do desdobramento da premissa de Szondi, atualizada por Sarrazac. O diálogo intersubjetivo, nesta acepção absoluta, já não se encerra nas paredes ficcionais do drama moderno, devendo ser entendido como uma mediação entre o Eu autoral e o Outro receptor. A

representação da realidade objetiva é retirada de cena⁷⁸. Devemos reconhecer, de antemão, que a escrita de Blanco, que se trata de uma estratégia de discurso entre o Eu Autoral e o Outro receptor; desenvolve-se em um movimento duplo e simultâneo. Isto é, texto e cena, para o autor, são indissociáveis, pensados como dispositivos conjuntos. As peças em estudo de Blanco, também publicadas, valem não somente como dramaturgia escrita. Mas como uma espécie de registo da encenação. Estas obras não têm apenas autor, mas encenador. A descrição da espacialidade, das materialidades cênicas, do uso de novas tecnologias e do jogo entre ator, personagem e público; tanto consta em seu texto escrito, como se torna, nele, narrativa e recurso poético.

Quanto à sua consecução, os textos em estudo de Blanco, mesmo com suas aberturas de significação, produzidas por um jogo duplo de linguagem, obedecem, sob diversos usos, à estrutura dramática tradicional. Ou seja, aquela que, segundo Szondi, consolida-se com a hegemonia burguesa, a partir do século XVIII, com “O Mercador de Londres”, de George Lillo; readequando os elementos dramáticos previstos na “Poética” de Aristóteles para a tragédia. Como exemplo desta reapropriação dramática, citemos a inclusão do recurso da peripécia, ou reviravolta narrativa, em “Tebas Land”, quando a peça revela que Martín não poderá representar no teatro a sua história de vida, como originalmente pretendido: (2014, p. 47)

S. (...) Regresé al centro penitenciario. Quería explicarle yo mismo a Martín el problema que habíamos tenido. Los guardias me dirigieron hacia la cancha y me dijeron que lo esperara. Había ido hasta la enfermería porque se había lastimado un puño. Entonces lo esperé unos minutos hasta que al final llegó. Tenía el puño derecho vendado.

MARTÍN. No fue nada.

S. ¿Qué te pasó?

MARTÍN. Me lo torcí un poco.

S. ¿Jugando?

MARTÍN. Sí. Pero no pasa nada.

S. ¿Te duele?

78 Conforme destacamos no capítulo “O Dramaturgo-Encenador: Panorama e Poéticas Aplicadas”; a peça “Civilização”, de 2019, da portuguesa Lúcia Soares, pode ser citada como exemplo recente de uso desta cena que opta pela relação direta entre a autora e o público. Este dispositivo ceno-dramatúrgico desempenha um papel de mediação, cuja representação da realidade, entendida como um domínio autônomo; está ausente. A peça de Soares, porém, distingue-se da obra em estudo de Blanco, por não se tratar de uma autoficção teatral.

MARTÍN. Un poco. ¿Me estabas esperando hace rato?

S. No. No. Recién llegué.

MARTÍN. Ya me dijeron...

S. ¿Qué cosa?

MARTÍN. Que no me dejan.

S. ¿Quién te habló?

MARTÍN. El director.

S. Quería decírtelo yo mismo.

MARTÍN. Pero ya me lo dijeron. No quieren.

S. Es por un tema de seguridad.

MARTÍN. Sí. Sí. Ya me explicaron todo. No importa.

Nas peças em análise de Blanco, há também o conflito dramático, como prefigurado por Friedrich Hegel em seus cursos de estética, quando dirigidos à poesia dramática; publicados em 1835. Hegel, diferentemente de Aristóteles, não compreende o conflito dramático limitado ao embate retórico entre *dianoias*, isto é, cosmovisões argumentativas de pensamento; ou entre *ethos* e *pathos*, como o são, respectivamente, caracteres e afetos particulares; em uma esfera pública. Sobre a vontade exterior do herói trágico, Hegel contrapõe a dimensão da “vontade interior” do personagem dramático. Para o filósofo alemão, citado por Renata Pallottini; o conflito é a pedra angular do drama, uma vez que, diz, (apud 1964; *ibidem*, p.13) “o interesse dramático só nasce da *colisão* entre os objetivos dos personagens”. No drama burguês, (apud 1964; 1988, p.8) “os acontecimentos parecem nascer da vontade interior e do caráter das personagens”; aduz Hegel, aludindo à ideia de conflito, ao destacar, sob uma premissa dialética, que (apud 1964; *idem*, p.8) “a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim através de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, que caminha até o desenlace final”.

Observemos, como exemplo desse enunciado hegeliano, o excerto abaixo de “Tebas Land”. Nele, as vontades interiores de S. e Martín, em última análise, um debate ético sobre a forma de representação deste último pelo primeiro; chocam-se entre si e produzem um impasse narrativo, à espera de desenlace: (2014, p.63-64)

MARTÍN. En realidad estás acá por puro egoísmo.

S. ¿Por qué me decís eso?

MARTÍN. Porque es la verdad. Estás acá solo para escribir tu libro. Para que te cuente cosas. (...)

S. ¿Y qué hay de egoísta en eso?

MARTÍN. Que en realidad yo no te importo. (...) Yo o otro es lo mismo. Lo que en realidad te interesa es lo que pasó. Lo que hice. Cómo lo hice. Con qué lo hice. Cuántos golpes. En qué lugares. Que te cuente bien la forma en que lo hice. Y también que te hable de por qué lo hice. Las razones y todo eso... Eso es lo único que te interesa de mí. (...) Y sobre todo, lo que te importa es poder escribirlo bien. Que tu libro quede bien. Que la gente después diga: ¡qué impresionante! ¡Qué buen libro! Eso es lo único que te interesa. Y que después puedas contar que en realidad lo escribiste viniendo a encontrarte con el asesino. Y que lo escribiste adentro de una cancha. Eso es lo único que te importa.

S. No entiendo por qué me decís todas estas cosas. Si querés podemos dejar todo acá. Creo que es lo mejor.

Blanco também se serve do conceito aristotélico de *anagnórise*, ao construir suas peças como um processo de reconhecimento de alguma revelação transformadora para o personagem de si mesmo, centro de suas autoficções. Parte de seus críticos, como é o caso de García Barrientos, Abel Gonzáles Melo e Omar Valiño, aproxima seu trabalho das narrativas romanescas policiais, ou da metarepresentação pós-moderna deste subgênero literário; comparando-o, por exemplo, aos romances de Paul Auster⁷⁹. Contudo, é necessário dizermos que este procedimento poético, de autoreconhecimento investigativo, é, antes mesmo que uma função dramática, produzida pelo efeito do clímax, revelador de um determinado desfecho. Isto é, uma função trágica; que tem em “Édipo Rei” seu modelo clássico, conforme assegura Foucault, dentre outros estudiosos da tragédia grega: (2014)

Édipo-Rei, como todas as tragédias, é uma dramaturgia do reconhecimento; uma dramaturgia da verdade (...) O que concerne o reconhecimento em Édipo, é que esse reconhecimento, enquanto motor da tragédia, tem um caráter, se podemos dizer, refletido. É o mesmo personagem que tenta saber, que faz o trabalho da verdade e que se descobre, ao mesmo tempo, como o objeto mesmo da pesquisa, da busca.

79 García Barrientos diz, a propósito de “La Ira de Narciso”: (2016, p. 12-13) “La trama policial la supongo inventada del todo”. Omar Valiño afirma que (2014, p. 126) “*Tebas Land* se desarrollará como un informe policial-forense. Esa conocida e centrada estructura narrativa deviene un eje firme sobre el cual jugar, al tiempo que, en outro nivel, se devela como um cerrado marco conceptual que permite su despliegue de lenguages y su concentrada estrategia: la revelación, en un informe ante el público, de un proceso de creación artística individual”. Abel Gonzáles Melo, por sua vez, afirma, acerca de “La de Narciso”: (2016, p. 134) “He creído estar leyendo a Paul Auster, mi novelista favorito. (...) Pero a un Paul Auster que se arriesga mucho más porque todo su agónico mapa de relaciones va a ser puesto en escena”.

As peças em estudo de Blanco têm por premissa narrativa a reconstituição e compreensão, pelo autor, de um determinado facto e de suas consequências. Seja o parricídio cometido por Martín em, “Tebas Land”, a morte do pai do autor, em “El Bramido de Düsseldorf”, ou, caso mais extremo, a sua própria morte, em “La Ira de Narciso”; sempre em relação com o personagem-autor implicado nelas. Não se tratam de composições narrativas do acaso; como na poética de Auster, na qual o sujeito é engolfado pela realidade incontornável e aleatória. Porém do encaixe do relato pela junção de suas partes. A promover um gesto duplo, de reconhecimento e entendimento do personagem-autor, através de sua jornada labiríntica à volta de si mesmo. (2016, p. 57) “Poco a poco empezaba a comprender algo. O una parte de algo”; descreve o personagem Sergio Blanco, em “La Ira de Narciso”. Neste caso, o entendimento, diferentemente do padrão hegemônico dos romances policiais, e também dos desenlaces do drama romântico ou de outros teatros de carácter moralista; será sempre parcial, próximo da aporia do sujeito. E nisto Blanco e Auster se parecem.

3.4.3 O CARÁTER ÉPICO DA ESCRITA CENO-DRAMATÚRGICA DE BLANCO

De outra parte, não podemos pensar o teatro de Blanco lhe excluindo a forma épica. Suas autoficções, em última análise, são relatos, narrativas de acontecimentos, que se desdobram pela utilização das funções dialógicas e monológicas, bem como da exposição de materiais narrativos; a demandarem produção de sentido. Trata-se, porém, de um tipo de relato no qual o narrador é tensionado, por efeito de contraste, pela sua narrativa, pelos factos apresentados e por sua própria presença em cena. O elemento rapsódico, ou, neste caso, “aédico”, da exposição de um relato, antes que de uma situação dramática, como é próprio do gênero épico; caracteriza a escrita de Blanco. Em que pesem os expedientes dramáticos que a dissimulem; como a sua função fabular. A qual, entretanto, é desviada para uma perspectiva antes dialética, do que lógica, da História. Na escrita ceno-dramatúrgica de Blanco; o texto, como a encenação, a realidade objetiva e as subjetividades, são um material móvel e em permanente deslocamento. O autor, como veremos, situado mais próximo do campo das dramaturgias da intimidade, de que trata Sarrazac, do que do teatro político, termo que se origina com Erwin Piscator; recorre, por

exemplo, em “Tebas Land”, à imagem da (2014, p. 102) “reutilización de un objeto”. Ou dito de outra maneira, da múltipla significação de um mesmo significante. Neste caso, o personagem do autor destaca o facto de que Martín matara o pai com um garfo, assim como este último, antes, torturava o filho, esmagando-lhe os dedos contra as páginas de um livro; e sinaliza o que vê nestes gestos de significativo: (idem, p. 102)

S. Es un espanto. No sé. Además esa manera de reutilizar el objeto libro. Es muy fuerte. Ahora que lo pienso, quizás es por eso mismo que lo mató con un tenedor. No lo apuñaló con un cuchillo. Lo hizo con un objeto que no tiene la finalidad de cortar. De alguna manera recurrió al mismo principio que recurría su padre cuando lo torturaba.

Pouco mais à frente, o personagem autor confessa o que pensa sobre este recurso da reutilização do objeto, como elemento narrativo: (ibidem, p. 103) “Tiene algo de poético. Qué sé yo. Un tenedor como puñal. Hay un desplazamiento que me resulta interesante”. O que depreendemos, deste expediente de múltiplas significações extraíveis de um mesmo objeto narrativo, quer em “Gracias, Señor” ou em Blanco, é a compreensão da realidade como um corpo transformável. O que, finalmente, resulta em uma compreensão brechtiana sobre o seu teatro dialético. Há, todavia, entre estes autores, uma diferença de perspectiva. Para Blanco, a realidade que lhe interessa transformar é de origem subjetiva. Não há um enfrentamento direto com a realidade objetiva, como em “Gracias, Señor”, ou metafórico, como em Brecht. A subjetividade autoral, em Blanco, é apresentada como um referencial incerto, móvel e transformador. Ao mesmo tempo, o autor, como um narrador, é a figura central na manipulação do tecido textual e cênico, sendo evidenciado no seu próprio ofício de narrar; e exposto à crítica de sua narração.

A função épica de narração, historicamente, precede e resulta no gênero dramático, a partir da tragédia grega, através da presença do coro. Este último se torna parte integrante do drama trágico, ainda que costume secundar a ação dramática, protagonizada pelos personagens individualizados. Na História do Teatro, podemos perceber a função narrativa do coro, não simplesmente como a representação de uma voz coletiva, política, religiosa ou moral, extinta, em momentos em que o drama se privatiza em uma prática intersubjetiva; como o foram a Nova Comédia grega ou o Drama Burguês e Moderno. Devemos, entretanto, atentar que a função épica do coro, via de regra, cumpre um papel poético de comentário sobre a ação dramática. O coro investiga e isola a ação dramática, expondo o drama como fenômeno narrativo e estético. O coro é, portanto, uma

ferramenta narrativa crítica à situação dramática; quer entre os gregos, no teatro religioso medieval ou no teatro político de Piscator e Brecht no século XX, para ficarmos em alguns exemplos diversificados entre si. Em suas peças em estudo, Blanco desempenha a função de narrador fundida à de personagem. O autor-narrador-personagem de Blanco é uma espécie de redução do coro a uma pessoa. Corifeu-poeta-ator. Em nosso *corpus* de análise, Blanco narra, produz e critica a ação dramática, da qual ele próprio é o protagonista, em uma mesma conformação. Isto ocorre, por exemplo, na abertura do Segundo Quarto de “Tebas Land: (íbidem, p. 53-54)

S. Aquella noche ni bien llegué a mi hotel comí, me di una ducha, respondí a mis mails y (...) me puse a buscar todo el material que había sobre él em Internet. (...) Cada tanto aparecía su imagen. Casi siempre era la misma. Se trataba de una foto de niño en la que increíblemente, aparecía al lado de su padre. Esta es la foto. Están en una playa. Se la habían sacado durante unas vacaciones, me había explicado Martín algún tiempo después. En la foto los dos aparecen riendo. El padre y el hijo. (...) No podía dejar de pensar en el cinismo de la prensa que para escribir sobre el parricidio, se había obstinado em elegir y en mostrar una foto que, como podrán ver, desborda de ternura entre el padre y el hijo. (...) Creo que hubiera preferido ver las clásicas imágenes del condenado llegando o saliendo del tribunal el día de su juicio. (...) Varias veces durante nuestros encuentros hablamos de esta foto con Martín. Y varias veces estuve a punto de preguntárselo. De preguntarle quién había sacado esa foto. Pero no sé. Nunca me animé a hacerlo. Y creo que tampoco él tenía ganas de contármelo. (...)

Após este introito, com o mesmo ator-narrador em cena, decorre a transição para a ação dramática na peça, através do diálogo entre os personagens S., que representa o autor, e Federico, que afora a si próprio, também representa Martín, no sentido de ensaiarem e encenarem a história de um parricídio; e de tudo o mais que acompanha o desenvolvimento deste processo de criação. Devemos considerar, sobretudo, o seguinte fator épico nas peças de Blanco. Nelas, a Voz Autoral de Blanco comanda a narrativa, impondo-se às demais vozes, moldando o texto e o seu processo discursivo. Esta Voz Autoral, reforçemos, diferentemente do gênero lírico, não se identifica com a representação do Eu Ontológico do autor. Porém o descreve como um elemento exterior, a ser representado em relação com a realidade imediata. Em cena, esta compreensão se exemplifica, por um lado, pelo facto de Blanco não estar no palco; mas, sim, um ator que o narra e representa. E, por outro, pela criação, no texto escrito, do personagem Sergio Blanco; que, como tal, não coincide com a pessoa do autor. A autoficção dramática, em

Blanco, é um dispositivo ficcional em que o autor narra e representa a si mesmo e ao mundo, para se destacar de ambos.

3.5 O EU AUTORAL

3.5.1 MANIPULAÇÃO DO TEXTO PELO EU AUTORAL

Em “La Ira de Narciso”, como já expusemos, temos um só ator em cena, a concentrar e exemplificar o uso destas funções narrativas. A peça, em síntese, trata da viagem do personagem Sergio Blanco para Liubliana, onde apresentará conferência sobre o mito de Narciso em um congresso na Universidade local. Nesta ocasião, e aqui começa o inverossímil do relato; o personagem de Blanco se hospeda, como os demais participantes do congresso, em um hotel da cidade, em cujo quarto onde se encontra percebe sinais da ocorrência de um crime. Nomeadamente, manchas de sangue espalhadas por todo lado. Após investigar o mais possível estes indícios, o personagem do autor descobre que a pessoa ali assassinada fora ele mesmo. Tendo sido seu assassino, Igor, o amante com quem tivera um caso nos dias em que esteve na capital da Eslovênia. O seguinte excerto da peça, extraído da conferência ministrada pelo personagem autor na Universidade de Liubliana, reproduzido em cena, presta-se como metáfora a propósito desta Voz Autoral que manipula seus materiais narrativos. Nesta manipulação, o autor, a partir de uma perspectiva subjetiva, recria a si mesmo, a realidade dos factos e o próprio texto como um objeto móvel e deslocável. Aspectos estes que a metáfora da “mirada de Narciso” parece ilustrar: (2016, p. 63)

La mirada de Narciso opera como metáfora de la mirada del artista. (...) Al igual que su mirada termina produciendo una transformación, la mirada del artista es una mirada que también transforma lo real. (...) Y esta capacidad que tiene su mirada de transformar, de transmutar, de convertir, de transfigurar una cosa en otra, es lo que yo llamo la capacidad poética con la que cuenta el artista que es aquel que también va a transformar una cosa en otra. (...) El solo ejercicio de la mirada opera un cambio en lo real que en adelante va a pasar a ser otra cosa. Y esta transformación de una cosa en otra es el trabajo del poeta.

Quanto ao uso prático dessa manipulação textual pelo autor, observemos a próxima passagem desta mesma conferência, narrada em diferentes níveis e tempos

narrativos, que transitam entre si, através do ator-narrador-personagem em cena. Em um primeiro momento, a conferência é narrada no tempo épico; passado. Em seguida, segunda parte e transição para a terceira; o tempo passado, épico; da conferência é comentado pelo tempo presente, lírico; do narrador. Finalmente, na terceira parte; o tempo passado se apresenta como o tempo presente e dramático da conferência: (idem, p. 99)

Y entonces empecé mi conferencia.

La primera parte fluyó a la perfección. Es esa parte en donde digo que la mirada de Narciso es una mirada que se mira a sí mismo, pero buscando a otro. En la segunda parte me sentí un poco incómodo porque no había sido claro en el desarrollo de un concepto. Es donde establezco que la mirada del artista con el solo hecho de mirar transforma lo que ve. Pero la última parte salió muy bien. (...)

La tercera razón por la cual creo que la mirada de Narciso se asemeja a la del artista es porque la mirada de Narciso no solo transforma lo que tiene enfrente, sino que, además, lo va a immortalizar. (...) Y esta capacidad de immortalizar con la mirada es una metáfora perfecta de lo que es la mirada del artista, del creador, del poeta, quien también va a immortalizar su creación. (...) Muchas gracias.

Em “La Ira de Narciso”; o autor recorre, seguidamente, ao recurso de unir, em um único gesto, os tempos narrativos do passado e presente. Premissa básica para a compreensão do seu gênero de autoficção teatral, em que narração e drama coincidem. Como quando o ator como autor se refere a uma ação e espaço passados, demonstrados no presente: (ibidem, p. 107) “El crimen había sido acá mismo”; isto é, no quarto de hotel em que o personagem de Blanco se encontra e será morto. Ou neste outro exemplo de fusão de temporalidades entre passado e presente: (op.cit, p. 31) “El cuarto era este que está aquí. Este mismo”. Desta forma, a imagem aludida é a imagem apresentada⁸⁰. Assim

80 Neste sentido, cabe mencionarmos, como uma relação válida, que Sergio Blanco, conforme relatou em entrevista, fora, quando vivia no Uruguai, assistente de direção do encenador brasileiro Aderbal Freire-Filho. O encenador cearense desenvolveu, a partir da encenação de “A Mulher Carioca aos 22 anos”, de 1992, seguido por “O que Diz Moleiro”, de 2004 e “O Púcaro Búlgaro”, de 2006; uma poética de encenação, a que designou “Romance em Cena”. Nela, Freire-Filho encena romances, conduzindo a narração, em terceira pessoa, para a ação dramática, em tempo presente. Valendo-se, como Blanco, do mesmo expediente de plasmar uma imagem aludida em uma imagem apresentada. Diferentemente de Blanco, porém, não há a função de extimidade do Eu Autoral em Freire-Filho, tampouco o jogo da simulação autobiográfica. No “Romance em Cena”, os atores aludem sempre a uma terceira pessoa e a um texto escrito por terceiros. No que esta poética se difere, também nisto, das autoficções de Blanco, em que o autor se autorepresenta.

como nas outras peças de Blanco, analisadas neste estudo; também em “La Ira de Narciso” podemos reconhecer, como expediente de manipulação textual pelo autor, a inclusão, em texto escrito e cênico, do processo de criação da obra. O processo de criação e o relato do vivido passam a ser admitidos como materiais textuais, a se confundirem com a evolução dramática da peça. Tornando-se, finalmente, formas narrativas dramáticas. Observamos este expediente no excerto abaixo, em que o ator Gabriel Calderón, que irá representar Sergio Blanco, relata, no Prólogo, as origens da criação da peça; que passam a integrar a narrativa da peça mesma: (op.cit, p. 29)

Una mañana del mes de mayo del 2014 recibí una llamada telefónica de Sergio. Me llamaba desde Liubliana. Esa fue la primera vez que me habló de este proyecto. La conversación fue muy breve. Antes de cortar me dijo que me iba a mandar un mail en donde me iba a dar más detalles. (...)

Blanco disseca o corpo de sua escrita cênica e literária, suas supostas motivações e finalidades, seu processo de consecução e, especialmente, apodera-se de seu texto como um material dinâmico, a discutir a si mesmo enquanto se mostra. Em última análise, vale insistirmos, o texto de Blanco é a única representação possível do seu autor.

Em “El Bramido de Düsseldorf”, como em um jogo pirandelliano, em que os personagens parecem se emancipar de seu autor, o que Blanco produz, efetivamente, é um dispositivo metaficcional, sobre os personagens e sobre a narrativa, ora dirigido ao público, ora a se expressar como diálogo direto ou indireto entre os personagens. Esta metaficção se evidencia, por exemplo, neste diálogo entre o personagem autor, El Hijo; e o personagem de seu pai; El Padre: (2018, p. 45) “EL HIJO. ¿Por qué decís eso? EL PADRE. Porque sos vos el que me lo estás haciendo decir”. Ou nesta fala em que, como o dramaturgo rapsodo de Sarrazac, o personagem autor, El Hijo; informa ao seu pai, El Padre; que se queixa de determinada situação dramática, em que está inserido; que esta, ou qualquer outra cena da peça pode ser modificada, de acordo com sua vontade autoral: (idem, p. 53) “EL HIJO. Ya te dije que te quedes tranquilo. Que yo después cambio. Altero”; a referida cena queixosa.

Com isto, é como se Blanco revisasse, consigo mesmo, em “El Bramido de Düsseldorf”, o sentido do texto como um material à sua disposição. Mas, ao fazê-lo em

Blanco é, de resto, um dramaturgo-encenador, enquanto Freire-Filho é encenador. Não podemos desprezar, todavia, a proximidade das poéticas cênicos de ambos.

cena, esta confissão se torna já um efeito ficcional; um elemento narrativo da peça. Afirmar, no texto cênico e escrito, que se pode alterar uma fala, diálogo ou situação dramática, corresponde, também, a deslocá-los do instante presente para um ponto virtual do texto. A produzir, novamente, metadiscursos teatrais. Em distintas ocasiões, Blanco assume e exhibe este expediente, de alterar elementos, ordem e significado textuais, para recriar a peça. Como neste excerto, na mesma peça, do diálogo entre seu personagem autor e o personagem de um rabino, a quem o personagem de Blanco, El Hijo, pede para o aceitar na religião judaica. O personagem do rabino, por sua vez, recebe, do personagem autor, o nome de Peter Kürten, um conhecido assassino em série de Düsseldorf. E expõe, neste diálogo metadiscursivo, o seu espanto com o nome que recebera: (ibidem, p. 72)

RABINO PETER KÜRTEEN. En su texto usted me llama rabino Peter Kürten. No sé si era el nombre apropiado para llamar a un rabino. ¿Usted sabe quién fue Peter Kürten?

EL HIJO. Sí, claro. Déjeme explicarle. En realidad, lo hice en la rapidez de cuando uno está escribiendo. Lo hice en los borradores. Tenía que bautizar al personaje y lo puse así, sin pensarlo.

Destaquemos, finalmente, a propósito da sua manipulação do material textual, que o autor pode se confundir com seu próprio relato. Diluir-se entre o relato do vivido de outrem. Ou produzir autorelatos confundidos entre si. Neste sentido, em certa altura de “Tebas Land”, já não reconhecemos se o objeto do relato de S., personagem de Blanco, é Martín; o próprio S., reagindo ao que fala sobre Martín; ou um liame entre o autor e ambos os personagens: (2014, p. 98)

S. Martín estaba empezando a tener un ataque. Enseguida vinieron a ocuparse de él y a mí me pidieron que me retirara. (...) Le pedí al director del centro que me tuviera al tanto. Cuando llegué al hotel tenía un mensaje de él en el que me explicaba que Martín había tenido un ataque de epilepsia muy fuerte y que era mejor suspender por una semana nuestros encuentros hasta que estuviera mejor. Esa noche me costó mucho dormirme. No me podía sacar de la cabeza la imagen de Martín sangrando con el tenedor en la mano y empezando a temblar cada vez más. Tuve que tomarme media pastilla para poder dormir.

3.5.2 EU AUTORAL E A COMUNIDADE TEATRAL

Por outro lado, devemos entender o texto das peças em estudo de Blanco, tanto o escrito como cênico; não apenas pela sua sobreposição de elementos sintáticos. Mas,

também, semânticos, alusivos a diferentes dimensões subjetivas que compõem o Eu Autoral na narrativa. O Eu Autoral, como subjetividade, produzida ou real, é uma referência decisiva para o desenvolvimento do plano narrativo em Blanco. O autor, que, como narrador de sua dramaturgia, molda-a à sua vontade, pode transitar, quanto à semântica de sua subjetividade, por, no mínimo, uma tripla função narrativa. A saber, função narrativa físico-sensorial, destinada ao que seu corpo sente e deseja; função narrativa cerebral, destinada ao que o autor pensa e produz intelectualmente; e função narrativa documental, destinada à exposição de materiais textuais, e a relação destes com o contexto histórico e objetivo que os envolve. Em “La Ira de Narciso”, por exemplo, a transição dessa tripla camada narrativa subjetiva pode ocorrer em uma mesma sequência narrada. Como neste excerto, que se inicia com o diálogo, por telemóvel, entre o personagem Sergio Blanco com Igor, seu amante e posteriormente assassino; migrando, em seguida, para o congresso na Universidade de Liubiana: (2016, p. 47-48)

¿Transpiraste?

Claro. Mucho.

Debe ser excitante verte correr todo mojado.

Perdón, ¿te estás excitando?

Me parecía que Igor se estaba excitando del otro lado del teléfono y yo también.

Sí. Sí. Estoy excitado.

Yo también.

Es lo que busco. Si querés podemos masturbarnos.

Pero solo eso. Tengo mucho trabajo. Solo nos masturbamos.

Y fue lo que hicimos.

Luego de cortar con Igor, me volví a dar una ducha, me vestí y me fui a la inauguración del congreso.

En la inauguración todos nos prestamos al mismo ritual hipócrita de siempre. Presentarnos entre diferentes colegas, intercambiar tarjetas profesionales y demostrar interés por la persona que teníamos enfrente, aunque de lo único que en realidad tuviéramos ganas fuera de irnos lo más rápido posible de ahí para encerrarnos en nuestras habitaciones a mirar una buena serie americana (...).

La semana anterior, por ejemplo, una balsa con cuatrocientos africanos había naufragado en las costas de Italia sin ningún sobreviviente, pero de eso nadie se animaba a decir nada. Y si alguien lo hacía, todo el mundo miraba hacia abajo y trataba de cambiar inmediatamente de tema.

En eso se había transformado el medio intelectual y universitario europeo. En eso había terminado la herencia de Erasmo y de Dante: comer dátiles con roquefort mientras el Mediterráneo se transformaba en un inmenso cementerio de negros y árabes.

Neste excerto, e por meio de transições indistintas operadas pelo ator como autor, percebemos a função físico-sensorial do Eu Autoral, através de sua relação erótica com Igor; sua função documental, ao relatar o ambiente do congresso e a situação política do mediterrâneo europeu; e sua função cerebral, ao fazer seu juízo pessoal deste referido contexto, incluindo o acadêmico. Como podemos notar, e a dramaturgia de Blanco o explicita, a subjetividade é uma função narrativa que sente, deseja, pensa e relata. Cabe, contudo, sublinharmos que, se Blanco expõe, na narrativa do texto, seu método e processo de criação, mesmo este é uma figura de linguagem, duvidosa e ambígua. Podemos pensar em uma poética inserida na ideia de teatro da intimidade, referida por Sarrazac; exposta na Parte I de nossa tese. Mas sob a condição de percebermos, que, em Blanco, sua intimidade não é tomada como um domínio objetivo, mas como objeto de representação. A intimidade do autor se converte em um material textual, a serviço da produção de um jogo de significados, que transborda a dimensão do sujeito ou a prática de autoreconhecimento, aqui transfigurada. A subjetividade, antes que um material textual de significado absoluto, é móvel e adotada como forma discursiva para fora dela mesma. Ela não se apresenta, mas se representa em cena. A intimidade, como um referencial dúbio, configura um dispositivo narrativo cuja poética gravita sobre a impossibilidade de se conhecer a verdade. Mas que, por outro lado, afirma o valor do testemunho, da Voz Autoral, que enuncia determinado conteúdo.

Blanco se aproxima, sob o filtro do testemunho privado, em contraponto à dimensão pública que caracteriza a tragédia grega, do efeito catártico desta última, para a qual o acesso à verdade é uma impossibilidade, ainda que a busca pela verdade seja uma vontade determinante na tragédia ática. A propósito, parte considerável da obra de Blanco trata, explicitamente, da relação entre sujeito e mitos gregos, na sua construção narrativa. “Tebas Land” evoca o mito de Édipo; “La Ira de Narciso”, o mito de Narciso; “Kassandra”, o mito de Cassandra. E mesmo em “El Bramido de Düsseldorf”, que se soma às duas primeiras peças e ocupa o lugar desta última em nosso *corpus* de análise; há uma aproximação com o mito fundante da tragédia grega. Isto é, *tragos odia*, o canto do bode, aqui substituído pelo canto do cervo, mas com finalidade narrativa trágica análoga. Ou seja, o sacrifício. A morte, do pai de Martín, do pai de Blanco e a morte do próprio autor; é um elemento exigido para o desencadeamento destas peças. Ao estabelecer, nelas, a relação entre indivíduo e mito; Blanco, por um lado, filia-se, a si mesmo e a sua escrita, à tradição ocidental; e, quiçá, universal. Por outro lado, o autor depreende que esta tradição já não decorre nos domínios da grande narrativa totalizante;

mas através da produção de um campo estético de experiências privadas, partilhadas e em interação entre si. Nestes dispositivos ceno-dramatúrgicos de Blanco, a tradição, através de seus mitos, é reconhecida, mas também refundada. Tratam-se, assim, de casos de atualização mítica, conforme o conceito é considerado na Parte I de nossa tese.

O autor, como a se destacar dos paradigmas ainda vigentes acerca da crise do sujeito e da fragmentação da realidade; recorre, a partir do elemento trágico da impossibilidade da verdade, à relação entre sujeito e mito para, mais do que explicitar uma aporia pós-moderna, afirmar o indivíduo como espaço de reordenação da realidade. Já não se trata de o autor admitir que a realidade não tem sentido. Porém de produzir algum outro sentido, a partir de sua própria experiência. Para tanto, devemos compreender que esta reordenação particular da realidade, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos de Blanco, é, também, um gesto de partilha. Esta recomposição da realidade, conforme interessa ao âmbito do nosso estudo; não se limita ao seu autor original, se destinando à Comunidade Teatral, que se defronta com esta estratégia de mediação que é a própria escrita de Blanco. Como em um *bric-à-brac*, característico das novelas policias, às quais já nos referimos; a escrita de Blanco demanda à Comunidade Teatral a organização dos materiais narrativos, ambigualmente apresentados pelo autor, como um jogo entre subjetividade e realidade objetiva. Esta partilha, requerida pelo autor, ocorre neste hiato, ou frincha de interlocução, disposição e dispersão dos materiais textuais; apresentados por Blanco como factuais. O autor, a partir do seu depoimento original, propõe à Comunidade Teatral, a reconstrução de uma percepção própria de mundo. Seu texto, escrito e cênico, conforma dispositivos que agem em função de uma experiência estética que seja vivida, ao mesmo tempo, de modo individualizado pelo espectador, mas partilhado; uma vez que o teatro é, por definição, uma zona de partilha. A recuperar, neste gesto, um sentido de comum.

3.5.3 EU AUTORAL E A ATUALIZAÇÃO MÍTICA

A escolha do autor pelos mitos gregos, agora processados pela experiência individual, parece se justificar pela sua intenção de preservar o sentido de dualidade da tragédia grega, a ausência de resposta que lhe é característica. Reduzida, neste caso, à imagem da solidão. Os mitos aparecem, na escrita de Blanco, não mais como realidades comunitárias; mas, sim, como experiências individuais, solitárias. As quais, insistamos,

são, entretanto, partilhadas em cena: (2014, p. 72) “Todos tenemos, como Edipo, una Tebas un tanto ambigua. Un poco confusa y oscura. Qué sé yo. Una especie de zona o de territorio incomprensible. ¿No? Una especie de Tebas Land”; afirma o personagem S. Por um lado, a poética de Blanco se destina à afirmação da solidão humana, no sentido de que algo nela é fatalmente incomunicável: (idem, p. 60) “Al psicólogo tampoco le entiendo. Y a los abogados tampoco. Hay un montón de gente a la que no le entendo”, desabafa o personagem Martín, novamente em “Tebas Land”; como imagem de aporia do Eu e afasia com o Outro. Não nos espanta, a este propósito, que, em “La Ira de Narciso”; Blanco nomeie o café que seu personagem frequenta como, “El Babel”. Imagem mítica da incomunicabilidade humana. Ao estabelecer, todavia, a relação entre indivíduo e mito, o autor declara que a experiência da solidão, ao buscar uma linguagem que a relate, transborda, neste gesto, de sua condição isolada, oferecendo-se, talvez como em sacrifício, como material compartilhável por outras experiências individualizadas.

É significativo que, ao tratar do mito de Narciso, Blanco se refira à sua autoficção não como uma prática autocentrada. Mas que, sendo linguagem, torna-se um gesto que se oferece e se completa com o Outro. O autor confessa, em “La Ira de Narciso”: (2016, p. 54) “Siempre parto de una experiencia personal, de un vivido, de mi propio reflejo, pero al igual que sucede con Narciso, siempre lo hago con esa necesidad de querer ir más allá de mí mismo para poder mirar y encontrar al otro.” Depois, Blanco complementa, acerca do do mito narcísico: (idem, p. 53) “Se trata de una mirada que se encuentra a sí misma pero que, a su vez, en el instante mismo de esa auto-contemplación del yo, propone una interrogación del otro. (...) En el mito de Narciso la mirada del yo me lleva entonces al otro”. Não há solidão que se autoreconheça sem se defrontar com o Outro que lhe ultrapassa. O Eu Autoral de Blanco, portanto, é, antes, uma mediação entre diferentes experiências, configurada como um (ibidem, p. 53) “juego confuso del yo y de la alteridad”; conforme afirma o personagem autor, na mesma passagem da peça sobre o mito de Narciso e seu olhar.

Cabe ainda reconhecermos que esta representação da subjetividade de Blanco transita entre a dimensão ampla do mito, encarnada na experiência individual; e o território das paixões restritas, daquilo de ordinário e vulgar que também configura esta experiência. O excerto, anteriormente citado, em “La Ira de Narciso”; do diálogo masturbatório entre o personagem Sergio Blanco e seu amante Igor, sucedido pela descrição do ambiente acadêmico do congresso em Liubliana e da situação política europeia, esclarece, através desta fusão de universos divergentes, a multiplicidade do Eu

Autoral. Ou de suas funções semânticas narrativas, conforme já descrevemos. Na poética do autor, a presença do mito, ao se confrontar com a dimensão imediata da experiência subjetiva, reproduz o contraste estético, entre “o grotesco e o sublime”, para aludirmos ao título do célebre ensaio de Victor Hugo; como dualidade precípua do humano⁸¹. A identidade subjetiva se apresenta, nas autoficções de Blanco, como um valor móvel e também movente sobre a realidade objetiva. Em “Tebas Land”, o personagem Martín, um jovem parricida, é representado pelo autor ligado ao mito de Édipo, à volta, sobretudo, da questão esfíngica sobre os atos que cometeu, nomeadamente, o assassinato do pai; e sobre quem é, uma vez que se encontra privado de liberdade. Esta representação mítica repõe a Martín um princípio de identidade, ameaçado pela sua condição de presidiário, mas jamais prescinde desta última, da banalidade ou aparente ausência de sentido da sua vida.

Blanco não apenas designa um nome para este personagem, em suas peças, todos os personagens são identidades nomeadas, exceto, por vezes, o personagem autor; como evoca suas origens míticas: (2014, p. 51-52) “S. (...) Lo que significa Martín. (...) ¿Sabés lo que quiere decir? (...) Guerra. Guerrero. (...) Viene de Martinus que quiere decir perteneciente al dios Marte. ¿Sabés quién era el dios Marte? (...) Era el dios de la Guerra”. Com este deslocamento mítico, o deus da guerra, Martinus, aproxima-se do criminoso comum, Martín. O mundo mítico e o prosaico se acercam um do outro. Nas peças em estudo de Blanco, há sempre o contraste entre referenciais ordinários e extraordinários; como se sinalizassem que ambos integram o corpo do sujeito. Em “El Bramido de Düsseldorf”, o personagem do pai de Blanco, ouvinte de Händel e pesquisador de arte renascentista italiana, morre, longe de casa, em um quarto de hospital, após enfartar, conforme as palavras do personagem autor, (2018, p. 58) “como una bolsa de papas”. Em “Tebas Land”, a banda sonora da peça se polariza entre “Amada Amante”, de Roberto Carlos, canção preferida do personagem Martín; e o “Concerto para Piano nº 21 em dó Maior”, de Mozart, canção preferida do personagem S. Em “La Ira de Narciso”, o personagem Sergio Blanco é esquartejado pelo seu amante Igor, em um quarto de hotel de um país distante, ao som de uma suíte para violoncelo, de Bach.

Em “Autoficción: Una ingeniería del yo”, Blanco aventa essa dualidade estética em sua escrita, considerando as formas de representação de si mesmo, através dos termos

81 Esta dualidade, entendida como uma permanência ontológica do humano, mais do que o binarismo romântico, entre o que é o ser e ao que ele aspira, aventado por Hugo; é o que nos interessa destacar, em nosso estudo.

“elevación” e “degradación”. De uma parte, o autor confessa que (op.cit, p.55) “la *elevación* es una función característica de la mayoría de mis autoficciones, donde mi personaje es *enaltecido*, ya por algunas de las características de su personalidad, o por alguna de sus acciones”. O autor reconhece que (op.cit, p.58) “la *elevación* es una de las funciones que más confusión genera [em sua escrita] porque a menudo se la toma como un acto de amor propio, cuando en el fondo —y no tan en el fondo— es todo lo contrario”. O autor esclarece que (op.cit.58) “si bien es cierto que en casi todas mis autoficciones mi imagen es mejorada y corregida, esto no demuestra un exceso de amor propio ni mucho menos una voluntad de vanagloriarme, sino que, al contrario, este acto denota una necesidad de ser enmendado”. E complementa (op.cit, p.58): “El gesto de elevarse a través del relato denota que existe la consciencia de un error que es necesario corregir. Si en mis textos trato de corregirme es porque hay un error, una falla, una falta”. De outra parte, diz Blanco sobre seus dispositivos de escrita; (op.cit, p.60) “en oposición a la elevación, la función de la *degradación* consiste en lo diametralmente opuesto: es aquella operación por medio de la cual el *yo* que se expone es *degradado*”. Para Blanco, (op.cit, p.62) “si la elevación denunciaba un déficit, es posible afirmar que la *degradación*, a su manera, denuncia un cierto superávit, es decir, un cierto excedente” de virtudes, em sua autorrepresentação. Em sua análise, Blanco especula que (op.cit, pp.62-63) “la soberbia, la arrogancia, la apatía, la frialdad y el enviciamiento que caracterizan a los personajes [de suas autoficções] no sean más que la confesión de una serie de heridas en camino de cicatrización, de lo contrario nunca serían abordadas con tanta desenvoltura”.

A presença do referencial sublime, mais do que contraponto à dimensão banal ou degradada do humano, parece se justificar, para Blanco, também como uma necessidade de beleza. (2016, p. 74) “Necesitaba oír algo bello”; afirma o personagem autor, em “La Ira de Narciso”. O personagem autor, nas peças em análise de Blanco, aspira sempre ao que não tem. Esteja seu movimento no plano sensível ou espiritual, trata-se sempre da falta, que conforma o sujeito moderno. Em “El Bramido de Düsseldorf”; a aspiração do personagem autor não se limita ao gozo físico ou estético, aproximando-se, também, da religião, através dos seus diálogos com o Rabino. Aspecto que corresponde, neste caso, à dimensão metafísica da narrativa de Blanco. Como o vemos neste excerto, em que o encontro entre ambos os personagens ocorre em um sonho do personagem do autor, El Hijo: (2018, p. 94)

EL HIJO. Esa noche dormí muy mal. Tuve varias pesadillas. La peor fue una con el rabino. De golpe yo me encontraba en una sinagoga y él se me aparecía.

RABINO PETER KÜRTEEN. ¿Qué le pasa?

EL HIJO. Necesito contarle algo.

RABINO PETER KÜRTEEN. ¿Por qué no va a una iglesia?

EL HIJO. Se lo ruego.

RABINO PETER KÜRTEEN. Lo escucho.

EL HIJO. Estoy matando a mi padre. (...) Desde hace unos días dejé de administrarle el medicamento que lo mantiene en vida. En su lugar le hago tomar calmantes. En estos momentos se está apagando en un hospital cerca de acá. Tiene el corazón deshecho. Y es irreversible.

3.6 SOLIDÃO E HOMESSEXUALIDADE EM BLANCO

3.6.1 EU AUTORAL E A SOLIDÃO EM BLANCO

A morte do pai é uma temática recorrente nas peças do autor, extraídas para este estudo. “Tebas Land” trata do parricídio cometido por Martín. “El Bramido de Düsseldorf” trata da morte do pai de Sergio Blanco. Em “La Ira de Narciso”, o pai está ausente. O único vínculo familiar com o personagem autor na peça é sua mãe, cujas aparições são remotas, sempre via *Skype*; a mãe, ademais, sofre do mal de Alzheimer e já não reconhece o filho. As referidas peças de Blanco, e não apenas estas, tem por centro a solidão masculina; que, no limite, trata-se da solidão do próprio autor. Mesmo “Kassandra”, que se encontra fora de nosso escopo de análise, e parte de um mito feminino, tem por protagonista um ator travesti homem. Portanto, em alguma medida, preso à sua condição masculina. “Ostia”, que não será aqui considerada detalhadamente, apresenta-se como uma aparente exceção, ao fazer contracenarem as pessoas reais de Sergio Blanco e sua irmã, a atriz uruguaia Roxana Blanco. Devemos observar, porém, que, nesta peça, os irmãos estão separados, em cena, pelo corpo defunto de um homem, o cadáver de Pier Paolo Pasolini; que pode ser entendido como um “pai” estético e intelectual, para Blanco, por distintas razões.

Em seu filme “Mama Roma”, o cineasta e poeta italiano expõe o aspecto dramático que compreende ser tabu na cultura ocidental-cristã; o abandono da Mãe, que entrega o filho ao sacrifício do mundo. Efeito próximo, registremos, daquele em “El Bramido de Düsseldorf”, quando a personagem feminina Lenka, ao visitar o personagem

autor, em uma clínica de desintoxicação, diz-lhe: (idem, p. 111) “Hay que soportar el dolor, señor Blanco. Y el dolor siempre se soporta solo”. Esta mesma cultura ocidental-cristã, de outra parte, assenta-se na premissa do abandono do Pai. Quer na crucificação do Cristo ou, ainda antes, no mito fundador de Caim e Abel, em que o Pai é mais uma ausência do que uma presença; restando aos dois irmãos, homens, como órfãos à espera de um Pai que nunca vem, o assassinato de um pelo outro. Ao falar de sua autorrepresentação, através do personagem El Hijo; Blanco admite que (2020; p. 37) “en *El bramido de Düsseldorf* queda bien claro que, detrás de esta atracción por la conversión al judaísmo, se esconde la necesidad del hijo de encontrar a un Dios más severo”. Esta paternidade severa pode ser entendida, como argumentaremos mais logo, como o pertencimento a uma tradição ou ordem cultural, das quais Blanco parece se sentir aleijado.

O abandono da Mãe e do feminino, contudo, não é admitido na narrativa cultural do Ocidente cristão. As Três Marias estão ao pé da mesma cruz a que o Deus Pai entregara Jesus ao seu destino. A obra de Pasolini, muitas vezes; como a de Blanco, quase sempre; é protagonizada basicamente por homens, entregues à sua própria sorte. A ressoarem como crítica a esta tradição cultural e como depoimento de uma experiência autoral; mesmo que figurada. Nesta crítica, via de regra, o Pai está ausente e o feminino é apenas tangenciado; ainda que admirado à distância, pelo autor masculino, como algo que ele não é. As atrizes Anna Magnani, em “Mama Roma”, ou Maria Callas, em “Medea”, por exemplo, apresentam-se, nestes filmes de Pasolini, como mulheres passionais, forças da natureza. Em Blanco, é evidente, porém distante, seu amor pelas irmãs, Roxana e Sandra; quando elas aparecem em sua dramaturgia, respectivamente em “Ostia” e “El Bramido de Düsseldorf”. Nesta segunda peça, as outras personagens femininas não integram o cerne das inquietações do autor, mas são respeitadas pelo personagem que o representa. Como a Dra. Schiller, que cuida do pai moribundo do autor, ou Lenka, mãe do jovem Vinko, que, segundo atesta Blanco, na peça, e também para nós, em entrevista; suicidara-se, de facto, após assistir a “La Ira de Narciso”.

O universo criativo de Pasolini e Blanco é masculino, feito de homens sem pai, ou que os matam. Personagens, portanto, entregues a um destino indecifrável, e tangentes ao feminino, de cuja a vida íntima pouco sabemos. A mãe tampouco está presente na dramaturgia em estudo de Blanco, e o amor pela mulher, nestas peças, é amistoso, admirador, mas não erótico. Este panorama confere uma condição de esterilidade aos personagens masculinos da dramaturgia em estudo de Blanco. De forma que a solidão

masculina, originada pelo tema da morte do pai, apresenta-se como metáfora da solidão extrema. Em “Tebas Land”; Blanco aborda o tema do parricídio, sob a perspectiva estéril da convivência entre dois homens, a coabitarem a mesma casa. A culminar no ato de Martín matar seu pai, após este descobrir que o filho se prostituía, também esta uma imagem de esterilidade; e motivado por uma discussão banal, a propósito de Martín não ter trazido para casa uma garrafa de leite. Imagem esta, porém, a que S. remete à ausência da mãe e do feminino, na vida de ambos os personagens: (2014, p. 67-68) “Se presta mucho para el análisis. El tema de la leche, quiero decir. Aquello de la leche materna. La leche seminal. La leche que nutre. La leche que da vida”.

3.6.2 EU AUTORAL E HOMOSSEXUALIDADE EM BLANCO

Esta imagem da solidão masculina é adensada pela homossexualidade assumida e poetizada por Pasolini e Blanco, como chave metafórica, por que estéril e infecunda, da perspectiva da paternidade natural. Neste caso, a homossexualidade metaforiza o amor entre corpos desvinculados entre si, mesmo quando realizado fisicamente; por não sintetizar a geração do filho. Amor feito de um desejo que jamais se sacia como paternidade. Observemos que ambos os autores abordam, em sua obra, o mito de Édipo. O qual, de forma mais evidente em Blanco, é pensado sob a perspectiva do puro desejo, associado, visto que irrealizável, à ideia da esterilidade. Como Blanco informa, o mito de Édipo encontra sua expressão na prática homossexual de suas origens: (idem, p. 44) “La Esfinge habría sido enviada por la diosa Hera para castigar a la ciudad [de Tebas] por el amor homosexual que su rey Layo había sentido por el joven Crísipo”, conta o personagem S., em “Tebas Land”. Por outro lado, este puro desejo, justamente pelo seu devir irrealizável, torna-se um movimento esteticamente criador e libertário. No ensaio “Über die Ehe”, de 1925, livremente traduzido por Paulo César Souza, no filme “O Cinema Falado”, de Caetano Veloso, de 1986; Thomas Mann aborda os desdobramentos da homossexualidade como elemento estético. Abordagem que aproxima Mann do que podemos verificar na obra de Pasolini e, mais ostensivamente, em Blanco; objeto deste estudo. Diz o escritor alemão, em seu ensaio “Über die Ehe” (“Do [ou sobre o]

Casamento”); declamado nesta passagem do filme de Veloso, acerca da relação entre homossexualidade e arte: (apud 1986⁸²)

Do ponto de vista abstrato-estético, um ponto de vista humano-generoso, emancipador, anti-utilitário e, portanto, secretamente antinatural, nada pode ser aduzido contra esse gênero de sensibilidade [homossexual]. Onde prevalece a noção de beleza, a vida deixa de imperar de modo absoluto. O princípio da beleza e da forma, não se origina da esfera da vida. Sua relação com ela é quando muito de natureza estritamente crítica e corretiva. Ele se opõe à vida com orgulhosa melancolia, está profundamente ligado a ideia da morte e da esterilidade. (...) Platen diz: “Quem viu a beleza com os olhos, já foi confiado à morte”. Mas esses dois versos são a fórmula primeira e fundamental de todo esteticismo. E com inteira razão pode-se chamar ao homoerotismo de esteticismo erótico. (...) A virtude e amoralidade são questões de vida, nada além de um Imperativo Categórico, a ordem de viver, enquanto que todo esteticismo de natureza pessimista-orgiástica, é a vocação da morte. Que toda arte se inclina para isso, tende ao abismo é absolutamente evidente. A liberdade orgiástica do individualismo, que uma vez escrevi em Morte em Veneza, na forma de pederastia. Parece-me que o artista é propriamente o mediador (irônico) entre os mundos da morte e da vida. Somos as crianças-problemas da vida, mas ainda assim crianças da vida.

A correspondência entre o ensaio de Thomas Mann e a obra de Blanco permite-nos um conjunto de ilações. À partida, a impossibilidade do desejo, que separa o objeto desejado da possibilidade de vivê-lo; aplicada, extensivamente, à condição humana e metaforizada por Blanco, a partir da sua própria homossexualidade, como um elemento poético e discursivo recorrente em suas peças. A representação desta impossibilidade se dá, na obra de Blanco, de diferentes modos. Como, por exemplo, no já citado excerto em “La Ira de Narciso”, em que o personagem autor tem relações sexuais virtuais com Igor, como um tráfego de imagens por telemóvel, em mútua masturbação. A masturbação, como ato criador e estéril em si mesmo, movido pela necessidade de gozo, ou *petite mort*; é uma imagem que frequenta as peças do autor, geralmente ligada à descrição da condição solitária do seu personagem. Em “El Bramido de Düsseldorf”, o personagem autor afirma: (2018, p. 68) “Me tiré en la cama y me masturbé en tiempo real con un joven brasilero que vivía en Glasgow. (...) me tomé mi antidepresivo, un somnífero y me acosté a dormir. Necesitaba descansar”. E também em “La Ira de Narciso”: (idem, p. 50) “Pensé en

82 A tradução desse texto de Mann, utilizada pelo filme de Veloso; embora não publicada no Brasil, pode ser encontrada em páginas de internet, como esta: <https://pdfslide.tips/documents/thomas-mann-casamento-e-homoerotismo.html?page=1>

masturbarme una vez más. (...) pero (...) la imagen borrosa de mi madre con su Alzheimer galopante venía a interceptar las otras imágenes de hombres desnudos en erección que trataba de imaginar para que se me parara. (...) Estaba cansado”.

Este interdito relacional se reproduz nas múltiplas camadas narrativas do texto de Blanco. Para onde quer que olhemos, o autor está só. Até mesmo na representação de sua relação com o ator que o representa. É o caso de “La Ira de Narciso”. Em que o personagem de Blanco expõe seu interesse afetivo e erótico pelo ator que o vai representar, Gabriel Calderón, através de um *e-mail* seu, lido por este último: (ibidem, p. 30) “Mil besos por todas partes. Yo. Sergio”. Em outro ponto da peça, em um gesto de auto ironia, Gabriel Calderón se compara com Gustavo Saffores, o ator que representara Blanco na versão original de “Tebas Land”; em uma provocação ao personagem autor: (op.cit, p. 81) “Primero Saffores. Ahora yo. Cada vez te los buscás más jóvenes”. Ainda em “La Ira de Narciso”, porém, ao saber que Gabriel Calderón será pai; o personagem autor se defronta com um afeto interdito: (op.cit, p. 82) “Justo en este momento en que me decidía a escribirle un texto, Gabriel me decía que iba a ser papá. No sé. Había algo en todo eso que me resultaba extraño”. Na realidade, em última instância, pode-se dizer que o autor estranha a si mesmo, ao se autorepresentar em suas peças em estudo. Blanco não quer se duplicar, mas se recriar. Ver-se de um modo distinto. Como se o autor entrasse em cizânia com seu Eu real, infecundo mesmo para si próprio.

A produção de autoficções por Blanco, para retomarmos o ensaio de Thomas Mann, sinaliza que a vida não basta; mesmo a de seu Eu Autoral, que se estetiza de forma “crítica e corretiva”. Em outros termos, Blanco “desfigura” sua autobiografia, através da ficção; a exemplo do afirma Paul de Man, estudado por nós na Parte I deste trabalho. Thomas Mann associa a produção ficcional, a que chama de estetização, à busca pela beleza. Aspiração, como já anteriormente mencionada, recorrente na poética de Blanco. E que pode ser entendida no seu sentido ficcional mais amplo, de transfiguração da realidade. Blanco, mais do que depor sobre sua solidão, procura, antes, estetizá-la. Mais do que expor sua subjetividade, produz-lhe a sua ficção, que é o domínio que “não se origina da esfera da vida”; mas precisamente do ponto em que o autor sente que a vida lhe falta. Ou do ponto que “a vida deixa de imperar de modo absoluto”; para citarmos novamente as palavras de Thomas Mann. A autorepresentação de Sergio Blanco resulta do ponto em que o próprio autor se retira dela. A solidão, não apenas a sua, mas como paradigma humano, ocupa a centralidade do discurso do autor, expressada, em suas peças,

por meio de uma poética “da morte e da esterilidade”, referida por Thomas Mann; que gravita à volta de si.

A escrita ceno-dramatúrgica, em análise, de Blanco é movida pela necessidade de ficção, criação e transfiguração da realidade; a que já nos referimos nesta tese, através do estudo de Anne-Françoise Benhamou sobre o tema. A ficção, insistamos, é um campo tanto autônomo quanto estéril, do ponto de vista vitalista. Os versos de Platen, acima citados por Thomas Mann, confirmam-no: “quem viu a beleza com os olhos, já foi confiado à morte”. Isto é, a beleza, ou, em nossos termos, a ficção; não se trata do vivido real. Porém de seu recorte e de seu enquadramento, a partir de uma perspectiva subjetiva que, por um lado, guarda-lhe distância, e, por outro, aprisiona-o em um objeto de representação; matando-o enquanto realidade viva e imediata. A imagem da beleza de Platen traduz, de forma eloquente, esta função ficcional, de capturação e separação da vida; a se fazer presente nas peças de Blanco em análise. Os dispositivos cênicos em estudo de Blanco funcionam afastando o objeto real do representado.

Por exemplo; o cotidiano do personagem Martín na prisão, captado por câmeras de vigilância, bem como imagens de parricídios reais, são videoprojetados em “Tebas Land”, como materiais de pesquisa e de ensaio desta autoficção. Em “La Ira de Narciso”, confundem-se, no ecrã do computador do personagem autor, em um quarto de hotel, imagens projetadas de crimes de esquartejamento, corpos masculinos de *websites* eróticos e videoconferências do personagem autor com sua mãe, amigos e seu amante Igor. Em “El Bramido de Düsseldorf”, as imagens da peça são narradas, ao invés de expostas, pelo personagem autor. Este último descreve o ambiente de gravações de um estúdio de filmes pornográficos em Düsseldorf, para o qual fora contratado como guionista, também imagens relativas a crimes e a *sites* eróticos, e, finalmente, as imagens de um catálogo de exposição de artes visuais sobre o assassino em série alemão Peter Kürten; cujo texto de apresentação, segundo afirma, é de sua autoria. A relação do personagem autor com estas imagens é, via de regra, problemática. Como se o expusesse, como sujeito contemporâneo, descontextualizado e deslocado de sentido: (2016, p. 84) “Sin que nadie se diera cuenta pasé todo el tiempo conectado a Internet buscando imágenes de descuartizamiento por desmembramiento o mandándome mensajes de texto con Igor. (...) Le gustaba hacerlo mientras yo estaba en medio del congreso”; informa o personagem Sergio Blanco em “La Ira de Narciso”.

Nesta, como nas demais peças analisadas do autor, há também uma relação narcísica entre o sujeito e a imagem, expressada, por exemplo através do relacionamento

erótico, sobretudo visual, entre o personagem autor e seu amante Igor: (idem, p. 66) “Era evidente que le gustaba mostrarse. Ser visto. Era hermoso y lo sabía. Lo sabía mejor que nadie”. Narcisismo, registremos, que pertence, mais que aos outros, ao próprio personagem autor, que confessa querer ele próprio, antes de tudo, ser visto: (2018, p. 39) “No escribo sobre mí porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran”; explicita, em “El Bramido de Düsseldorf”. Pouco mais adiante, nesta última peça, o personagem autor promove uma autoanálise, sobre narcisismo e altruísmo, através da voz, quiçá, metafísica; do Rabino Peter Kürten: (idem, p. 77) “En lugar de ocuparse de ser querido por los demás, debería empezar de una vez por todas, a ocuparse de querer a los demás, señor Blanco”, diz.

Em seu mencionado ensaio, “Autoficción: Una ingeniería del Yo”; Blanco se refere à (apud 2020, p.27) “cultura de sí mesmo”, de que fala Michel Foucault. A qual compreende, nas palavras do filósofo francês, citado por Blanco, que (apud idem, p. 27) “no hay otro punto, primero y último, de resistencia al poder político que la relación de uno consigo mismo”. Esta forma cultural decorreria, nas palavras de Blanco, do (ibidem, p.27) “fracaso del combate puramente político que lleva a los movimientos de lucha a desplazarse hacia reivindicaciones identitarias en lo que se refiere al estatus de la mujer, de los homosexuales, de las minorías étnicas”; após as revoltas globais de 1968. Blanco parece aderir, em primeiro momento, à abordagem de Foucault; ao relacionar o (op.cit, pp. 27-28) “surgimiento de la *cultura de sí mismo* [a] el auge de los *relatos autoficcionales*”. O próprio artista tem uma vida nômade, entre Europa e América do Sul, e com trabalhos cada vez mais intermacionalizados. A inadequação cultural de Blanco nos parece ilustrada em “Ostia”, autoficção, como dissemos, em que o autor contracena, de facto, com sua irmã, e cujo personagem que lhe representa, El Hermano, diz: (apud, op.cit, p.36) “Me gusta (...) pensar que (...) habría una Israel para mí. Una tierra prometida. Un lugar adonde ir”. Todavia, Blanco critica a euforia micropolítica sobre o indivíduo. Ou, em suas palavras, (op.cit, p.29) “este *individualismo totalizador* que termina formateando comportamientos y conductas aberrantes”; desligando-se de uma relação cultural direta e se integrando ao conjunto de intermediações gobais (op.cit, p. 28):

Desafortunadamente, hacia finales del siglo XX, todos estos *procesos de personalización* y esta *cultura de sí mismo* van a terminar cayendo en las garras perversas de las economías de mercado, de la sociedad del espectáculo y de los medios de comunicación masiva, que, pervirtiendo el

conocimiento de *sí mismo* al que invitan estos procesos y culturas del yo, van a terminar por llevarlo a un encierro ególatra y nauseabundo. De esta manera, el Narciso ingenuo y herido de mediados del siglo XX, que buscaba mirarse en las aguas de los ríos del yo para tratar de comprenderse y reconocerse, va a terminar transformándose en un Narciso soberbio, aislado y autosuficiente de finales de siglo que no hace más que mirarse en las aguas putrefactas y estancadas de una sociedad espectacular del hiperconsumo — mi autoficción *La ira de Narciso* habla de ello - . El siglo XX, que hacia los 70 invitaba a la personalización del yo, se cierra entonces con una dictadura ultraliberal de la *desubjetivación* que no hace más que fomentar el oscurantismo, el conformismo, la hipocresía y el aislamiento del individuo. Podemos afirmar que, a través de este procedimiento de *desubjetivación*, el siglo pasado termina transformando al sujeto en objeto.

Em contrapartida, Blanco pensa sua autoficção como uma reação a esse procedimento de dessubjetivação. O que enquadra o seu pensamento em nossa descrição dos processos de subjetivação, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos de nossa pesquisa, de que o autor faz parte. Blanco resalta que (op.cit, p.29) “oponiéndose a toda forma de *individualismo desubjetivador*, la autoficción es una de las posibilidades para que el yo vuelva a verse en las aguas inconstantes de la existencia y que de esta manera pueda comprender que el yo siempre es *outro*”. Ao relativizar a ideia de sujeito, o autor sustenta a autoficção como uma forma estética de autoconhecimento. Na qual (op.cit, p.30) “un yo emancipado [] busca desesperadamente a los demás”. Blanco confessa, neste sentido: (op.cit, p.32): “Escribo sobre mí porque estoy solo y necesito dar con los otros”. Ao destacar sua Escrita do Eu de uma escrita narcisista, o dramaturgo-encenador enfatiza: (op.cit, p.32) “Escribo sobre mí porque quiero tratar de comprenderme y de comprender a los demás. Escribo sobre mí y lo hago proyectándome en situaciones imaginarias como una forma de intentar descifrar el mundo”. Nos termos do nosso trabalho, Blanco alude à mediação entre entre solidões partilhadas, através da Comunidade Teatral. Esta última, como defendemos, atualiza o encontro entre estas subjetvidades. Neste sentido, como informa Blanco, citando Paul Ricoeur, (apud op.cit, p.29) ““el camino más corto de sí mismo a sí mismo pasa por otro””.

3.7 EU AUTORAL E SOBREVIVÊNCIA EM BLANCO

“La Ira de Narciso” termina com um último, e talvez definitivo, uso da imagem, na poética de Blanco; como gesto a projetar a impossibilidade e desaparecimento do próprio autor, que, ao se narrar, não pode ter a si mesmo. Este uso é metaforizado pelo

encontro do personagem autor, no museu de Liubliana, com o esqueleto do mamute mais antigo encontrado na Europa. O personagem toca o esqueleto, e sente, neste gesto, uma dupla sensação, de que aquela estrutura óssea, ao mesmo tempo, o testemunho e a representação de um animal já extinto; pertence-lhe, naquele momento, e lhe será, para sempre, inacessível. (2016, p.129) “Tomaba conciencia de que estaba acariciando algo tan lejano y ajeno, y sin embargo tan próximo y familiar”; afirma Gabriel Calderón, que decide (idem, p.129) “ser” o personagem Sergio Blanco, após o assassinato deste último, em cena. Gabriel Calderón descobre, neste gesto de tocar a ossada de um animal extinto, a impossibilidade do seu desejo de ser o que não é; imposta pela representação. Como argumentamos na Parte I de nosso estudo, a representação é da ordem da mimesis aristotélica, não da cópia platônica, que considera o impasse de algo ser o que não é⁸³. A imagem conclusiva de “La Ira de Narciso” é, em síntese, o signo da esterilidade do desejo. Do que já não vive, mesmo que possa ser tocado. Em outras palavras, da relação do autor com sua própria linguagem. Como sinaliza Thomas Mann, a esterilidade, que tem na categoria da imagem sua metáfora mais evidente; está na base do conceito de autoria. Uma vez que toda criação provém daquilo que falta ao autor, movimentando-o para a produção deste campo ficcional, que lhe é exterior.

De outra parte, segundo expusemos na Parte I de nossa tese; quer a imagem, como a criação, são modos de permanência da vida autoral para fora dos limites existenciais do autor. Jaques Derrida se refere, em suas já mencionadas “Otobiografias”; ao (2005, p.53) “temps de la vie” do escritor, ultrapassado pelo (idem, p.53) “temps du récit de la vie, de réécriture de la vie par le vivant”. O tempo “otobiográfico” se projeta não como signo fechado, mas material de entendimento, de escuta; possível no tempo e espaço. A carregar o próprio fantasma daquele que escrevera. Trata-se, conforme também o expusemos, do que o filósofo designa como uma (ibidem, p.73) “thanatographie”. Uma escrita da morte, na qual o autor sobrevive, através da ficção criada. Derrida, ao parafrasear Nietzsche;

83 Em seu ensaio “Autoficción: Una ingeniería del yo”; Blanco aborda estas duas categorias filosóficas. Destacando, sobre o conceito de cópia: (2020; p.70) “Mis personajes no son una copia de mí, sino que, por el contrario, soy yo quien empiezo a ser una copia de ellos: no son ellos quienes se parecen a mí, sino que soy yo quien trato de parecerme a ellos cada vez más”. Em contrapartida, o autor enfatiza, em sua escrita, o elemento mimético. Ou seja, aquele que transfigura um referente real, sem a intenção de o emular: (idem; p.70) “La autoficción no solo me va inventando, sino que me va corrigiendo, alterando, mejorando y, a veces, empeorando, construyéndome en un juego de construcciones infinitas”.

distingue o Eu Autoral da permanência de sua obra. Esta última se torna uma espécie de técnica de sobrevivência do primeiro: (op.cit, p.73) “Je ne me confonds pas, pas encore avec mon oeuvre”, Derrida esclarece. Não se trata, portanto, de que a vida não necessite de ficção, mas o contrário. A ficção é requerida, justamente, por ser um gesto que transborda da vida e que, finalmente, integra-a. As autoficções de Blanco assumem “le temps de la vie” autoral; ou seja, a premissa de que há um autor real, em relação com o próprio texto, que, por sua vez, transfigura-o e o ultrapassa; como referência de um dispositivo de escrita ambíguo. Autoreferenciar-se, para Blanco, é evocar sua vida para, em seguida, matá-la através da ficção.

É sintomático que, em “La Ira de Narciso”, o autor aluda à permanência da morte, ou melhor dito, da vida que está morta; como é próprio da ficção, através da imagem da “mancha”. Palavra repetida, em suas variações, mais de cinquenta vezes nessa peça. E, neste caso, uma mancha de sangue humano, o seu, no quarto de hotel em que narra o próprio assassinato. A palavra “mancha” se repete como uma resiliência, um testemunho que não se apaga: (2016, p.92) “Con una de las servilletas traté de limpiarla, pero no pude sacarla. La mancha quedó allí. Ahí. No hubo forma de retirarla”. A mancha se apresenta como uma imagem da sobrevivência da própria Voz Autoral, em detrimento de sua realidade existencial, que é limitada e aniquilada. Na poética de Blanco, como percebemos nas citações de suas peças anteriormente destacadas, o autor não está presente no espaço da ação. Ele é aludido, representado por um ator que, neste gesto, confirma a ausência do autor, ainda que apresente sua voz. O expediente, em “La Ira de Narciso”, a este propósito é evidente. Blanco, como testemunho vivo de sua própria autoria, narra a sua morte. Mais que isso, o seu esquitejamento. A total aniquilação de seu “temps de la vie”, em favor do objeto narrado. Blanco afirma, a respeito de si mesmo, através do personagem autor: (idem, p.108) “la víctima había visto su propio despedazamiento. (...) había alcanzado a ver cómo había sido descuartizado”.

A metáfora à autodilaceração do autor, e de sua existência, é hiperbólica, feita de sangue. Narciso, aquele que olha para si e não se reconhece, pois vê o Outro, despedaça a si mesmo, neste gesto análogo à relação entre autoria e ficção. A metáfora se confirma pelo depoimento do personagem ator Gabriel Calderón, que representa, metateatralmente, a Sergio Blanco nesta autoficção; informando que (ibidem, p.128) “Sergio había logrado ser un Narciso que se mataba a sí mismo en su propio texto”. O personagem autor esclarece sobre a própria peça: (op.cit, p.128) “*La ira de Narciso* era la forma más justa de designar lo que era la escritura de su propia muerte”. Esta imagem, a de o autor a

escrever a sua própria morte, e com isto destacar a autonomia da ficção; é aplicável à toda a escrita ceno-dramatúrgica de Blanco em estudo. Não podemos ignorar, nesta passagem da peça, a referência irônica à “Morte do Autor” de Roland Barthes. Uma vez que, em “La Ira de Narciso”, a morte do seu autor, para ser dita, precisa do autor vivo, como personagem. Barthes, ademais, é citado em “Tebas Land”, sob recurso semelhante de ironia. Quando o personagem autor, S., após citar alguns excertos de sua preferência de “Fragmentos de um Discurso Amoroso”, narra, para Federico, a morte do autor deste texto, isto é, Barthes; ocorrida através de um atropelamento.

Parece-nos pertinente observar um debate implícito entre Barthes e Blanco na obra em análise deste último, acerca da associação ou independência entre vida subjetiva e autoria. A morte física, nestas peças de Blanco, desponta, via de regra, como hipérbole brutal. Em “Tebas Land”, Martín assassina o pai, golpeando-o vinte e uma vezes com um garfo. Em “La Ira de Narciso”, o personagem Sergio Blanco é esquartejado por Igor com uma faca elétrica. E mesmo em “El Bramido de Düsseldorf”, em que o Pai de Blanco morre de causas menos excêntricas, após sofrer um infarto cardíaco; há a presença recorrente do histórico assassino em série Peter Kürten, acompanhado da descrição de seus assassinatos; que incluem martelos, alicates, serrotes e navalhas, e, como vítimas, crianças, adolescentes e mulheres, de quem, ademais, o assassino bebia o sangue, após lhes desfigurar o corpo. Ao mesmo tempo, estas mortes e crimes não são apresentadas com sofrimento por quem as cometeu ou as sofreu, mas de forma quase objetiva. Martín, já na prisão, após descrever o parricídio objetivamente, afirma apenas seu desejo de (2014, p.114) “ir alguna vez a la tumba de mi padre”. Blanco descreve o próprio esquartejamento em detalhes, sem expor seus sentimentos pessoais neste ato. E quando sua morte é informada ao ator Gabriel Calderón, que irá representá-lo, este apenas replica: (2016, p.122) “No supe qué decir. No dije nada. Solo pude quedarme en silencio”. Peter Kürten afirma à Justiça, a propósito de seus crimes, após confessá-los: (2018, p.70) “No tengo remordimientos (...) La verdad es que disfruté”.

Podemos extrair, deste tipo de declarações, recorrentes na poética de Blanco, a perspectiva do autor acerca do mundo contemporâneo em que se insere, banal e solitário; de cuja morte brutal e sem explicações parece ser um sintoma. Não devemos ignorar, contudo, que a morte, para Blanco, também decorre como uma imagem de medo, portanto, ligada à sobrevivência do seu “temps de la vie”, à dimensão da sua existência; em contraste com a produção de ficção, ou de beleza, própria da morte. A ficção se destaca do “Imperativo Categórico” da vida; conforme assinala Thomas Mann, em seu

ensaio anteriormente citado. Blanco reconhece, com Thomas Mann, que o ponto em que o sujeito morre é onde começa o território da beleza e da ficção. Porém, como testemunho de sua própria vida, Blanco confessa o seu medo, nesta mediação entre morte e vida, característica da função do autor. Em sua conferência, em “La Ira de Narciso”; o personagem Sergio Blanco diz estar convencido (2016, p. 101) “de que justamente una de las funciones del arte es suspender al menos por unos instantes este miedo a morirnos que tenemos todos y que es el que, finalmente, nos hace bellamente humanos”. Todavia, em seguida, ao ser inquerido por Igor, seu futuro assassino, que se encontra na plateia da conferência, sobre (idem, p. 102) “por qué le tenía tanto miedo a la muerte”; o personagem Sergio Blanco alega ser esta (ibidem, p. 102) “una pregunta muy íntima que no podía responder allí”. O autor se serve, neste breve diálogo, de um expediente irônico.

Apresenta o medo da morte como um interdito à geração de beleza, mas também como um sentimento físico, que penetra a cena, na forma do testemunho de vida do Eu Autoral.

Há ainda que considerarmos a imagem da morte, na poética de Blanco, a avançar sobre o tema da morte do Pai, já mencionado como fator recorrente nas suas peças, aqui analisadas. Em “Tebas Land”, o personagem autor, S., em diálogo com Martín, apresenta o próprio pai, aventando-lhe um conjunto de referenciais reais sobre o pai de Sergio Blanco: (2014, p. 77)

MARTÍN. (...) ¿Era jugador profesional?

S. ¿Mi padre?

MARTÍN. Sí. ¿Era jugador de verdad?

S. Sí. Sí. Cuando era joven.

MARTÍN. ¿Y ahora?

S. No. No. Jugó solo unos años. Pero hace tiempo. Antes de que yo naciera. Después dejó. (...)

MARTÍN. ¿Y ahora está muerto?

S. ¿Quién? ¿Mi padre? No. No. Vive. Esta mañana hablé con él.

MARTÍN. ¿Y te llevas bien con él?

S. Sí. En general sí. A veces discutimos un poco. Pero nos llevamos bien.

Em “El Bramido de Düsseldorf”, que tem por centro da narrativa a morte de seu pai, o personagem do autor, El Hijo, em diálogo metadieético com Lenka, a tratarem da escrita desta peça de que fazem parte; aludem à existência real do pai de Sergio Blanco: (2018, p. 110)

LENKA. ¿La obra habla una vez más de la muerte?

EL HIJO. De la muerte de mi padre.

LENKA. ¿Pero su padre no está vivo?

EL HIJO. Sí. Claro.

LENKA. Lo que está vivo usted lo mata. (...)

Percebemos, em ambos os exemplos, que se, por um lado, o autor expõe referenciais reais acerca da vida de seu pai, por outro, este procedimento está a serviço da produção de ficção; como já aqui abordado. O personagem do autor mata o pai em “El Bramido de Düsseldorf”. Em “Tebas Land”. em diálogo com Federico, a respeito de uma conversa que teve com Martín, S., que representa o autor, confessa ter tido desejo de matar seu pai: (2014, p.107)

FEDERICO. Así que dice eso...

S. ¿Quién?

FEDERICO. Freud. Eso de que todos buscamos un poco matar a nuestro padre.

S. Sí. Y cuando se lo dije, me preguntó si a mí también me pasaba lo mismo.

FEDERICO. ¿Y qué le dijiste?

S. La verdad. Que sí. ¿A vos nunca te pasó?

FEDERICO. Sí. Es posible.

S. A todos nos pasa, ¿no? Finalmente todos tenemos nuestra Tebas Land.

É significativo, a propósito da estetização da morte do Pai, em “El Bramido de Düsseldorf”, que o personagem do filho, El Hijo; até então impassível, comova-se apenas no instante em que vê um avião a decolar para Montevideú, sua terra natal, com o cadáver do pai; El Padre: (2018, p.103) “En el momento mismo en que el avión se desprendió de la tierra, recién ahí, una especie de emoción me subió a la garganta y me entraron ganas de llorar”. A morte do pai, em termos ficcionais e metafóricos, apresenta, como uma de suas traduções, a ideia de desterritorialização, da perda de um referencial de ordem e de sítio. Há que pensarmos o Pai, em um sentido mais amplo, como a cultura, o lugar de onde se vem, sua tradição e sua memória. Resta àquele que perde o Pai, neste sentido amplo, o que Thomas Mann chamara, em seu referido ensaio, de um “individualismo orgiástico”; errante e livre, em um mundo de referências móveis e indistintas. Aspecto que se evidencia na poética de Blanco, que se autorepresenta como sujeito desterrado e de um erotismo fluido, múltiplo, inconcluso, sem objeto de realização.

A comoção do personagem Blanco, na referida passagem de “El Bramido de Düsseldorf”, e talvez em toda sua poética; parece ser, finalmente a comoção do exilado. O que podemos verificar, em termos ficcionais, na ambientação de suas peças, geralmente em cidades estrangeiras; Kiev, Liubliana, Düsseldorf. E mesmo na condição real da vida existencial de Sergio Blanco; nascido e criado em Montevideo, e a viver há muitos anos em Paris. Não pertencendo, integralmente, a nenhum destes lugares, que lhes são, portanto, também, parcialmente estrangeiros. A estrangeiridade é um aspecto expressado em suas peças em estudo. Diz, por exemplo, o personagem Sergio Blanco, em conferência em “La Ira de Narciso”: (2016, p. 45-46)

Connigo no se van a encontrar con el castellano elegante de las planicies ibéricas, sino que se van a encontrar con un español árido, rudo y bruto. (...) A eso se suma que se van a encontrar también con alguien que no quiere para nada su lengua. (...) y que desde la adolescencia (...) se ha exiliado de ella para irse a otra. (...)

Blanco, assim como Patrícia Portela, portuguesa radicada muitos anos na Bélgica, incorporam a ideia do sujeito pós-histórico; mais do que o caso de Alexandre dal Farra, que basicamente vive e cria no Brasil, seu país. Para estes dois primeiros dramaturgos-encenadores do *corpus* de nossa tese, pensamos; a História, em sua dimensão temporal e geográfica, apresenta-se, em suas criações, como um fundo, ou estranhamento, no qual se sustenta uma ficção, descolada do Real imediato e desiludida com o presente. Sentimento algo próximo da imagem da “orgulhosa melancolia”, “profundamente ligado a ideia da morte e da esterilidade”, da vida real e objetiva; de que trata Thomas Mann, em seu ensaio supracitado. Este que também afirma que toda arte “tende ao abismo”. Neste sentido, Blanco representa a si mesmo, e à função de autoria em geral; movido por uma espécie de desejo de abismo viajante, do qual a morte e o desaparecimento do autor, para fora de si próprio, são suas imagens precípuas; sem o objeto real no qual ancorar, senão a própria ficção. Na poética de Blanco, como percebido nas citações de suas peças anteriormente destacadas, o autor não está presente no espaço da ação. Ele é aludido, representado por um ator, que, neste gesto, confirma a ausência do autor; ainda que apresente sua voz. É significativo, a propósito, que o personagem autor cite, em “La Ira de Narciso”, pouco antes de adormecer, os seguintes versos da poeta uruguaia Idea Vilariño; a evocar o mito de Ulisses e das sereias: (idem, p.75)

Decir no

decir no
atarme al mástil
pero
que la sirena suba y con los dientes
corte las cuerdas y me arrastre al fondo
diciendo no no no
pero siguiéndola.

O poeta, como Ulisses envolto às sereias, deixa-se arrastar ao coração do seu próprio delírio, para nele desaparecer.

4. Máquina de Moer Sujeito: o Caso de Alexandre dal Farra

4.1 A VOZ AUTORAL COMO DISFARCE

Em Alexandre dal Farra, como em Patrícia Portela e Sergio Blanco; a ficção atua como um mecanismo de transfiguração da voz subjetiva do autor. Em Portela, conforme verificamos em tópico correspondente; não podemos precisar quem fala em termos narrativos. A indefinição do narrador em uma voz, por vezes, destituída de gênero, singularidade, tempo histórico ou procedência; é parte integrante da poética a autora. Em Portela, esta voz narrativa chega a assumir uma condição não humana. Um animal, uma máquina ou um dispositivo narrativo que fala sem sujeito enunciador, como uma voz autônoma⁸⁴. Trata-se, no caso de Portela, de uma estratégia de dissuasão das contingências atuais, em favor de uma escrita que, como mensagem, destina-se a uma interlocução virtual e futura. Em Sergio Blanco, segundo demonstrado no tópico correspondente, sua voz narrativa opera através da ficcionalização de seu Eu Ontológico; a atuar neste hiato entre o autor e a representação de si mesmo. Em ambos os casos, aos que acrescentamos o de dal Farra, o que prevalece não é a necessidade de produzir ficção como uma forma de sublimação da realidade, visando sua representação. Mas, sim, transfigurar a realidade, a partir da inserção ficcional do Eu Autoral. O Eu Autoral, segundo a definimos, é a função com a qual o sujeito autor se engaja na produção da sua escrita. Na escrita destes três autores, a realidade, intraduzível estruturalmente como linguagem, apresenta-se como perspectiva fundada na sua relação direta com a experiência pessoal do dramaturgo-encenador.

Por outro lado, no *corpus* de nossa tese, podemos considerar a experiência pessoal do autor, no texto escrito e cênico, através do conceito de testemunho. Ou seja, como a

84 Em que pese estar fora do nosso *corpus* de estudo sobre Portela, destaquemos sua seção no “Jornal de Letras”, de Portugal, intitulada “Hora de Comer o Treinador”. Onde, em alguns exemplos, podemos pressupor que uma baleia, dentre outros animais, narra parte de suas crônicas literárias. Como expusemos, no capítulo referente a Portela, a voz como mensagem da autora se projeta, em alguns de seus dispositivos ceno-dramatúrgicos, através de equipamentos máqunicos. Como são o caso de “Cartaz Para Ernesto”, “Parasomnia” e “Audiomenus do Chiado”.

sobrevivência de uma presença autoral intransferível, e princípio mesmo da ideia de autoria; conforme aventamos na parte I de nosso trabalho. Se, de uma parte, a autoria é reconhecida como um gesto de testemunho; de outra, ela é compreendida também como uma presença que desborda das circunstâncias existenciais do autor, sobrevivendo em sua escrita como uma voz autônoma e singular. A exemplo do sinaliza Jaques Derrida em seu conceito de otobiografias, já aventado em nosso em nosso estudo. A voz, portanto, deve ser aqui entendida como um imperativo, um determinante autoral. Ela implica na inviolabilidade do sujeito autoral. A voz depõe sobre a existência deste sujeito como uma experiência singular. Em suma, a Voz Autoral, ao admitirmos que o autor é uma subjetividade e um testemunho insubstituíveis, trata-se daquilo que não pode ser de outra forma.

Por um lado, no objeto escrito, textual ou cênico; a voz permanece autônoma às contingências existenciais do autor, a operar, finalmente, como uma função de linguagem. Por outro lado, a mesma voz será sempre uma estilização do pensamento autoral. Isto é, um método de presença do autor, transfigurada como voz. Ao admitirmos como uma ferramenta de transfiguração do sujeito autoral, podemos afirmar, em síntese, que, em Portela, a Voz Autoral se retira, ou se esconde, através de seus dispositivos ficcionais; em um expediente poético que propõe afirmar a ausência, e não a presença, da autora. Em Blanco, sua voz opera pela superexposição da subjetividade autoral; isto é, pela projeção e ficcionalização da subjetividade do autor, como eixo discursivo de sua poética autoficcional. Em Alexandre dal Farra, finalmente, a sua voz subjetiva se dispersa e, sobretudo, disfarça-se, através de sua escrita de múltiplas vozes. Dal Farra entende sua ficção como um dispositivo autônomo, no qual, entretanto, o seu Eu Autoral se introjeta, e onde sua Voz Autoral permanece como testemunho da presença do autor; como veremos mais à frente.

Aquilo que aproxima, em resumo, a necessidade de criação de ficção em Portela, Blanco e dal Farra aponta para um modo de escrita mais engajado com a afirmação da subjetividade do próprio autor do que com a produção de subjetividades que lhe sejam alheias. Nestes casos, o autor é entendido como uma manifestação no mundo, e a escrita é, primeiramente, a forma reativa desta manifestação. Em “A Escrita de Si”, Michel Foucault teoriza uma questão básica sobre a função de autoria; a escrita será sempre um meio de revelação do autor, no sentido de este ser visto pelo Outro. Ao que podemos acrescentar a questão se, através da escrita, o autor não poderá também se evadir ou

dissimular sua presença, justamente por saber que ele se apresenta na escrita mesma. Especialmente no caso de dal Farra, entendemos a escrita como uma escatologia da subjetividade. Isto é, mais do que um gesto interpretativo do mundo, na intenção de sublimá-lo, trazendo-o para perto do autor como um Outro; a escrita de dal Farra é um gesto para o exterior do sujeito que escreve. Como a explodir o autor, a partir de seu próprio testemunho pessoal, e o lançar para longe de si mesmo.

Podemos deduzir, a partir do estudo de caso de dal Farra, que tratamos de uma crise de criação de subjetividades, nas escritas ceno-dramatúrgicas em análise, e não somente. Esta crise atualizará, como sustentamos aqui, o que Jean Pierre Sarrazac designa como (1994, p.193) “Théâtres intimes”. Os quais entendemos, por sua vez, como o desdobramento contemporâneo das (2001, p.53) “dramaturgia[s] do Eu”, localizadas, por Peter Szondi, já em fins do século XIX; nomeadamente, a partir do teatro de August Strindberg. Estas abordagens conceituais de Sarrazac e Szondi, aplicáveis ao nosso estudo de casos; antecipam o debate de nossa tese sobre a crise de produção de uma subjetividade outra, que não seja a do próprio autor, como sua autoprojeção, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos em análise. Crise esta que aproxima as dramaturgias de Portela, Blanco e dal Farra, como autorreferenciais.

A escrita ceno-dramatúrgica, em estudo, destes autores apresenta um paradoxo entre narcisismo e hermenêutica do sujeito. A relação entre o Eu Autoral e o Outro a ser representado parece suprimida, em favor da criação de um modo de ficção que enuncie a voz do próprio autor, que recorre a si mesmo, em sua escrita, como quem se busca, precisamente por não se encontrar. Ao invés de negar à crítica do sujeito, estes autores a assumem como sua práxis dramatúrgica. Nestes casos, a escrita ceno-dramatúrgica é, ao mesmo tempo, uma prática narcísica, na qual o autor investe sobre sua própria imagem, e de auto objetificação. Nesta escrita, o autor trata a si próprio, bem como a sua voz, como materiais textuais de transfiguração da sua subjetividade. Ao passo que, reforçemos, a subjetividade do dramaturgo-encenador, ao se tornar seu eixo de discurso, também não se apresenta como um sistema estruturado, mas descontínuo, disruptivo e em devir. A escrita será, desta forma, também, um material de auto reconhecimento para seu dramaturgo-encenador, em movimento permanente e multiplicado em distintas modalidades formais de interlocução com seu receptor. Um lugar onde se suspende a mediação do mundo, característica do drama burguês. Mediação esta ficcionalmente sublimada em personagens, na construção de subjetividades alheias ao autor dramático,

e na produção de uma realidade ficcional inteira; descolada, em nossos termos, do Eu Autoral.

Neste sentido, como assinala Peter Szondi, o drama burguês, anterior ao seu desenvolvimento moderno, e, por consequência, também contemporâneo, constituiu-se como um modelo formal inteiramente apartado da presença do seu autor; segundo expusemos em tópico respectivo ao pensador húngaro. Esta compreensão pré-moderna do drama, de que fala Szondi, é contraposta, portanto, pelos autores deste estudo, acima mencionados. E, no presente capítulo, por dal Farra. Para quem, ao contrário, o autor deve ser visto em sua escrita. A produzir uma dramaturgia que adota a própria subjetividade como eixo de discurso e define sua função autoral através dos modos de enunciação de sua Voz Autoral. Essa enunciação subjetiva, na escrita do autor, tanto cênica como textual, disfarça-se, na escrita em estudo de dal Farra, em uma forma aparentemente canônica de drama burguês, como veremos adiante. Conforme expusemos no capítulo “Texto e Cena”; a forma canônica do drama, prefigurada por Szondi, resume-se como uma (idem, p.30) “dialética fechada em si mesma”, que (ibidem, p.13) “não conhece nada fora além de si” e (op.cit, p.30) “deve ser desligad[a] de tudo o que lhe é externo”. Quer seja o autor ou o receptor da obra. O tempo do drama burguês, diz Szondi, é o da (op.cit, p.132) “sequência absoluta de presentes”. O entorno espacial, alheio à ação dramática, (op.cit, p.33) “deve ser eliminado da consciência do espectador”. Ademais, (op.cit, p.34) “o diálogo é o suporte do drama”. Recurso de tal forma determinante, que, para Szondi, (op.cit) “da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama”.

A forma canônica do drama burguês será, contudo, subvertida pela escrita ceno-dramatúrgica de dal Farra. Inclusivamente quanto aos seus elementos constitutivos de origem aristotélica; como fábula, personagem, ação, mimese, tempo, espaço, peripécia, clímax e desfecho. Assim como quanto ao conflito, elemento dramático que desponta modernamente na acepção que Hegel confere ao termo, em seus “Cursos de Estética”, dirigidos à poesia dramática. Esta subversão do modelo dramático, por dal Farra, deve ser entendida como uma estratégia de discurso, e de impulso, subjetivo do autor. O texto teatral, para dal Farra, antes que uma organização semiótica, é um material performativo, com o qual o autor se relaciona, e dentro do qual produz os meios em que insere sua Voz Autoral. Esta última, insistimos, disfarça-se em uma estrutura dramática apenas aparente; por que não se apresenta como linguagem autônoma nem realidade absoluta. Sendo, também, um escritor de palco, na acepção que Bruno Tackels confere ao termo, como

apresentado na Parte I deste trabalho; o texto escrito de dal Farra não pode ser entendido como um signo autônomo. O texto literário deste dramaturgo-encenador necessita e absorve, nele mesmo, a linguagem da encenação teatral. Para dal Farra, a encenação teatral pode ser entendida pela perspectiva de um fenômeno performativo verbal, ou ainda vocal. Uma vez que sua dramaturgia se distingue, primordialmente, como um ato de falas. Uma coralidade, por vezes dissonante, de vozes que, finalmente, multiplicam a própria voz do autor, sobre uma aparente estrutura dramática.

Podemos reconhecer uma influência dramaturgicamente germanófila⁸⁵, em dal Farra, ao considerarmos, por um lado, o aspecto de via negativa de sua escrita; prefigurada pelos filósofos da Teoria Crítica, como Theodor Adorno e Walter Benjamin. A via negativa implica na compreensão do mundo pelo que nele falta e não se realiza. Por aquilo que não pode ser representado na sua totalidade, mas, sim, desmontado e revisto, a partir de suas insuficiências e lapsos. Este sentido desestruturante também é refletido, através da escrita cênica, por encenadores alemães como Christoph Schlingensiefel, René Pollesh e Franz Carstoff, principais influências sobre a poética de dal Farra, segundo o dramaturgo-encenador brasileiro nos informou em entrevista. Em que pese suas diferenças, as criações destes três encenadores, movidas pela via da crítica negativa, desafiam a integridade do objeto representado, fragmentando-o, apresentando-o como um objeto ambíguo, em uma sintaxe representativa de colisão entre significante e significado. Como se, nesta tensão, extraíssem o contrário do discurso original pretendido pelo objeto reexaminado, no sentido de o explodir. E, desta operação, eviscerassem o que nele não totaliza um discurso coerente e seguro.

O que pomos em causa, com estes exemplos, é o entendimento do cânone dramático como sistema positivo de representação da realidade; agora abordada pelo avesso da linguagem, a agir como princípio de incerteza, incoerência, ausência ou ambiguidade de sentido. A Teoria Crítica alemã, em suma, investe sobre a própria cultura que adota a linguagem como um valor descritivo da verdade. O que, objetivamente, não se sustenta. Este “Manual da Destruição” da linguagem; para aludirmos ao homônimo e,

85 País onde o autor brasileiro trabalhou como dramaturgo, em Berlim, na peça “Novos Argonautas/MEDEA”, em parceria com Tine Voelcker e direção de Tillman Koehler, em 2008. Dal Farra foi também artista convidado da edição de 2011 do Theatertreffen, um dos mais importantes festivais de teatro em língua alemã.

até agora, único romance publicado de dal Farra, aplica-se também à escrita de palco deste autor. Como veremos, a escrita ceno-dramatúrgica de dal Farra é feita de elipses, hiatos, faltas, contrações, contradições, aporias e afasias. Mas, sobretudo, e isto interessa de antemão destacar; ela é feita de falas. Nos dispositivos de escrita, em estudo, de dal Farra a fala se sobrepõe à ação como principal ator dramático. O que, ainda propósito da escola lítero-teatral alemã; reconhecemos na obra do austríaco Thomas Bernhard. Outra importante influência assumida por dal Farra, segundo ele nos conta em entrevista.

A obra de Thomas Bernhard, tanto literária como teatral, apresenta princípios estéticos e poéticos válidos para o entendimento da escrita ceno-dramatúrgica em estudo de dal Farra. Nomeadamente, ao tratarmos do sentido da necessidade da fala. Contudo, uma fala que mais confunde do que confirma o tema originalmente tratado. Uma fala como espécie de último testemunho do sujeito, que, destituído da sua condição histórica, põe-se em posição a-histórica, ou anti-histórica. Movido pela necessidade, talvez auto expiatória, de falar longamente. Não se trata, quer em dal Farra como em Bernhard; de uma fala pacífica, ou mesmo coerente. Mas uma fala desesperada, como se arrancada do inconsciente. O qual, entretanto, bordejando a narrativa histórica hegemônica, negando-a e expondo, por vezes, ao contrário do que ela é; em favor da necessidade de fala deste quase sujeito. Este princípio da longa fala, que perverte o sentido histórico, em favor da necessidade de fala do sujeito descontextualizado historicamente; é reiterado nas obras de Bernhard, como “Praça de Heróis” e “Árvores Abatidas”. Nelas, os personagens do escritor austríaco se apresentam como sobreviventes de catástrofes históricas, esgarçantes do tecido social. Os personagens destas peças de Bernhard, são, por vezes, o contrário do que a narrativa histórica lhes prefigura, ou mesmo do que querem fazer pensar sobre si mesmos.

O sujeito não-histórico que fala nas peças de dal Farra é, sob essa perspectiva, dessubjetivado. Aproxima-se de uma máquina, ou nervura, reativa à realidade hegemônica. No limite, trata-se, aqui, de um sistema biológico autômato, em movimento exclusivo pela sobrevivência, condicionado pelas estratégias de controle. O sujeito, em dal Farra, reduzido, amiúde, à condição de uma voz, não se trata, portanto, de um organismo reflexivo à realidade e seus mecanismos de condicionamento subjetivo. Mas uma espécie de sensorialidade objetiva, imediata, que se repete ou se imita. Como em Bernhard, essa coralidade, polifônica e dissonante, de vozes atua, na escrita de dal Farra, como um mecanismo de imitação e repetição, que não se separa do objeto real a que se

liga. Isto é, uma voz de comando, algum modo de autoridade objetiva sobre o sujeito. Operação somente possível por meio do pensamento. O qual, na escrita do autor brasileiro, encontra-se ameaçado como categoria dialógica.

4.2 UMA DRAMATURGIA DE VOZES

Em sua escrita ceno-dramatúrgica, em estudo, dal Farra, ao lidar com a dissolução do sujeito histórico, reduzido a uma pulsão de fala; opera a crise do próprio gesto do pensamento. O autor, neste caso, expõe o problema da possibilidade do pensamento subjetivo na realidade contemporânea; assim como pergunta quem pensa, em suas peças, e onde este pensamento se encontra. Entretanto, considerando uma das preocupações centrais deste estudo, não pretendemos abordar os dispositivos de escrita de dal Farra sem considerar a condição de fala deste autor. Ou seja, sua realidade existencial em relação com a produção do seu discurso; sua necessidade de fala, como agente enunciador. Em resumo, referimo-nos à análise da da sua Voz Autoral. A qual consiste em uma perspectiva do autor, a partir de onde ele vê a realidade imediata; assim como vê a si mesmo nesta realidade. A Voz Autoral, reforçamos, projeta-se, na escrita em estudo de dal Farra, através de suas vozes cênicas. Estas últimas substituem o expediente do personagem, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos do autor, de que trataremos mais logo.

Em seu prefácio, na publicação da “Trilogia Abnegação”, o crítico e professor universitário brasileiro, Luiz Fernando Ramos, refere-se às (2017, p. 10) “vozes/faces dos personagens, se é que ainda cabe assim qualificá-los”, presentes nestas peças de dal Farra. Estenderemos esta compreensão, especialmente quanto à substituição do conceito de personagem pelo de voz cênica; às demais peças de dal Farra, observadas por este capítulo. As vozes cênicas deste autor não se limitam ao texto literário, sendo, também, materialidades no palco; geralmente corporificadas pelos atores, mas também por projeções do texto em vídeo e de *voice off*. Por serem, antes, um dispositivo verbal e vocal, entendemos estas vozes cênicas mais como imagens sonoras, ou modos de fala, do que como *dramatis personae*. Não reconhecemos, nestas vozes, a estrutura de personagem, como representação de uma pessoa; já que elas não atuam no âmbito da representação. Sentimos esta falta de contorno, nos personagens nas peças em análise de dal Farra, de um lado, pelas elipses bruscas de seus estados emocionais, a implicarem na

ausência de um gráfico dramático coerente nos seus discursos; que podem ir da paranoia à aceitação incondicional da sua situação dramática. Ou, ainda, por estas vozes se colarem obsessivamente a uma ideia fixa, da qual, como uma caricatura, elas não se demovem.

Há, nestas vozes cênicas, uma dimensão fantasmagórica sobre a ideia de personagem, que as fazem se apresentar, no âmbito lacaniano, como “semblantes⁸⁶” de subjetividades irrealizadas. Conceito que difere da ideia de aparência, usual para o termo; readequado para o de figuração das pulsões subjetivas. Dito em termos psicanalíticos, resumidamente, o semblante formaliza, sem o mediar; o impulso energético interno que direciona o comportamento do indivíduo, de ordem pulsional. Compreensão esta que se aproxima da ideia, anteriormente mencionada, de “face”, de Luiz Fernando Ramos, a propósito do processo de crítica ao personagem; na referida “Trilogia Abnegação”. Nela, o personagem, admitido como representação ordenada do sujeito, cede lugar para o que este pesquisador brasileiro também designa como (idem, p. 10) “entes figurais” das próprias pulsões. O conceito de semblante expressa estas subjetividades, na dramaturgia em estudo de dal Farra; descarnadas da realidade objetiva, que não sabem nem podem compreender. Restam a estas vozes cênicas ser pouco mais do que uma nervura, reativa a esta realidade tornada intangível, e, via de regra, insuportável. Elas são espasmos sinceros e nus de subjetividades ficcionais, soterradas ou estraçalhadas. As quais, por sua vez, são projetadas pela subjetividade difusa e multiplicada do autor, que as coaduna em uma espécie de grande discurso histérico.

Dal Farra produz, assim, um teatro histérico, na palavra e na cena; por que reativo à ideia de autoridade ou de unidade do Real. Em sua escrita ceno-dramatúrgica, o Real é sentido, porém não interpretado por suas vozes cênicas. As quais se destacam, em maior ou menor grau, nas peças do autor que conformam o *corpus* de análise deste capítulo, pelo caráter indiferenciado ou aproximado de elocução e estilo, próprios de dal Farra. Sendo, a rigor, submetidas a uma estratégia geral de escrita pelo autor. Estas vozes operam, portanto, como variações da subjetividade autoral. Agem, ainda, como formas ficcionais que falam de si mesmas, sem o reconhecimento da alteridade. Apontam, reforçemos, para uma escrita ceno-dramatúrgica distinguida pela crise de produção de

86 Em que pese não o detalharmos aqui, admitimos o conceito de semblante, a partir do estudo do “Seminário 18: de um Discurso que não fosse Semblante”, de Jacques Lacan, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

subjetividades. Isto por que o que subsiste, finalmente, nestas vozes cênicas, é um pensamento só; o do autor. Este pensamento autoral se distribui por todo o texto, sem cogitar a experiência de outras subjetividades. Em síntese, estas vozes cênicas se apresentam como modalidades de uma Grande Voz Autoral; a de dal Farra. Da qual fazem parte, inclusivamente, as didascálias, como veremos mais logo. A Grande Voz Autoral ecoa, assim, um excerto literário de Thomas Bernhard, em “O Imitador de Vozes”; a propósito da função de autoria: (2009, p.54) “Cada um se pôs a escrever apenas sobre si mesmo (...) não conseguiram dar outro título [a uma peça teatral] senão *O autor*”.

A hipótese de a Voz Autoral, em dal Farra, expressar-se através de múltiplas vozes cênicas, respalda-se, em princípio, na quase indistinção vocabular entre elas. Como se se tratassem, a rigor, de modalidades de enunciação de um mesmo texto. Ou seja, de uma voz narrativa, finalmente épica, porque afastada do relato dramático. Na dramaturgia em análise de dal Farra, ainda que identifiquemos comportamentos e posições de poder diferentes entre suas vozes cênicas, percebemos pouca diferenciação no modo como elas falam. Como se estivessem submetidas, pelo autor, a uma pulsão geral de discurso. Estas vozes cênicas variam entre si nos graus de autoridade e de emoção que assumem na peça. O que, todavia, não basta para as qualificarmos como representações de sujeitos. Mas, insistamos, semblantes de subjetividades; reativas e afetadas pela realidade exterior. Ainda que reconhecêssemos que o autor não adota a si próprio como objeto do seu discurso, como em um modelo autoficcional ou autobiográfico; parece-nos válido questionar quem fala, em última instância, nas suas peças em estudo. Uma vez que o ato de indefinir seus personagens e dar prioridade a esta voz textual sobre o gênero dramático, faria que, através desta voz textual, o autor falasse de si mesmo ou a partir de si mesmo.

A babel de vozes cênicas, que reconheceremos na escrita ceno-dramatúrgica, em análise, do autor não implica em uma distinção de linguagem entre elas. Mas, como dissemos, no uso dessas vozes como variações da sua Grande Voz Autoral. Para ilustrarmos o funcionamento sintático desta afirmação, tomemos o excerto da Cena 4 de “Abnegação 3”, peça que encerra a “Trilogia Abnegação”, um dos objetos de nosso estudo, cujo conteúdo investigaremos melhor adiante. Neste exemplo, a voz da Mãe pouco se distingue daquelas da Filha e do Padre, a quem a Mãe se dirige, quando este último, nesta cena, manifesta sua vontade de morar com a família dela. Na verdade, “Abnegação 3”, com seus múltiplos quadros sociais, é, já em sua estrutura, um caleidoscópio de vozes cênicas; confundidas e, por vezes, indistintas entre si. Ainda que,

devamos reconhecer, a discursividade do autor, na peça, considera os referenciais de classe, gênero ou visão política, como modulações, nas suas falas. Neste caso, o Padre relata, com nostalgia, seu passado engajado nas comunidades de base, e a Mãe vive uma realidade miserável em um bairro popular. Podemos, no entanto, considerar que uma mesma voz problematiza o desencanto de ambos com política. Esta voz, em última instância, é a do Eu Autoral, que se modula, em falas contrapostas: (2017, p. 157-158)

Padre – Nossa. Faz muito tempo.

Mãe – É.

Padre – Nem parece que isso aconteceu.

Mãe – É.

(...)

Padre – Foi uma época boa.

Mãe – É? (...) Era muito ruim!

Padre – Para mim era bom. Era muito bom.

Mãe – Como assim você vem na minha casa e diz que era bom viver aqui. De alguma forma era bom para você viver no meio dessa merda? Aí você se acha no direito de vir aqui e dizer que era bom?? Só por que você tem umas lembranças boas??

Outro uso ilustrativo da Grande Voz Autoral, em *dal Farra*, é a modulação de uma voz por outra. Em “Abnegação 1”, José, um importante líder político, apresenta um tipo de fala que não o qualifica como um sujeito ou uma função social inteiriça na peça. Percebemos esta voz cênica como uma redução de fala, da qual subsiste basicamente sua neurose pelo poder. Uma fala como semblante de uma personalidade controladora e ambiciosa. A fala projetada, como um espectro pulsional, a Grande Voz Autoral de *dal Farra* sobre o tema do poder político. Ou mesmo sobre a personalidade histórica que a voz cênica de José referencia; da qual trataremos ainda neste capítulo. A indiferenciação vocabular de José varia e modula o mesmo conjunto de palavras e interjeições das demais vozes cênicas da peça; cumprindo, contudo, um papel específico nela. É eloquente, neste sentido, a passagem, na Cena 1 da peça, em que José, deliberadamente, emula a voz de Jonas, que não desfruta do seu poder e prestígio entre os correligionários que estão em

cena. Jonas relata ter esfaqueado, sem motivo, uma mulher; em uma fala, por sua vez, tergiversatória da fala objetiva de Celso, advogado que tenta resolver o problema criminal que envolve os demais colegas de partido. Na cena, José e Jonas investem, basicamente, no mesmo conteúdo vocabular. A variar, todavia, no uso e no tom, sarcástico; por parte de José sobre Jonas. O que atribui a estas duas vozes funções, ou modos, distintos, nesta escrita ceno-dramatúrgica, como vemos abaixo: (ibidem, p. 25)

Jonas - ...outro dia eu estava lá no...Lá no Stones (...) o pessoal vai lá, enche a cara mesmo, sabe, as meninas ficam loucas...

José - (...) Opa, se eu sei!? Louquinhas!

Jonas - Eu cheguei meio tarde, e fiquei...Fiquei só na (...) Só na... mamadeira.

José - ...só mamando. MA-MAN-DO! (...)

Jonas - É. Aí veio essa menina. (...) Ela veio assim, sabe?, querendo me seduzir...

José - ...só na sedução, no joguinho dos olhares!... Estava louquinha!...

De outra parte, na dramaturgia em análise de dal Farra, as vozes cênicas atuam como reações de uma clivagem entre sujeito e a ideia de unidade do Real. Esta unidade se trata, em outros termos, de uma espécie de Grande Outro, referido por Lacan. Ela se apresenta como um lugar inacessível, mas é também uma forma de autoridade sobre as subjetividades. A unidade do Real, em dal Farra, é um lugar de autoridade, entretanto, fora da compreensão das subjetividades. Este Grande Outro se configura, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos do autor, que investigaremos, sob diferentes modos. A saber. A religião, em “Mateus, 10”; a política, na “Trilogia Abnegação” e a realidade dos factos em “Refúgio”. Tratam-se de estruturas coesas, incompreensíveis no seu todo, que, ao mesmo tempo, condicionam e fazem aparecer as subjetividades, de forma histórica. Nestas peças, estas subjetividades se interrogam permanentemente, e quase sempre através de perguntas erradas, bordejando seu mal-estar existencial. A causa deste mal-estar está no conflito destas subjetividades com o Real. A verdade, como categoria de uma resposta absoluta, ou o Real, como compreensão totalizante dos fenômenos que situam estas subjetividades, desaparecem, na natureza questionadora que conforma a dramaturgia em estudo do autor.

Esta inadequação entre a subjetividade e a realidade, na escrita em análise de dal Farra, alinha-se à abordagem de Karl Erik Schøllhammer sobre a literatura brasileira contemporânea, ao afirmar que esta (2009, p.10) “não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente que se afastam de sua lógica”. A interrogação sobre o saber de uma verdade, que pode ser aqui entendida também como uma autoridade, move estas subjetividades, no teatro em análise deste autor brasileiro. Neste teatro, estas subjetividades se apresentam alienadas de si mesmas, uma vez que, na dramaturgia de dal Farra, a vida interior não tem espaço. Ao invés disso, esta dramaturgia é protagonizada pelo semblante, ou sobras, do sujeito; em contraponto com este Grande Outro, autoritário. Do qual a palavra é uma elquente representação do seu poder exterior. A realidade, como uma exterioridade, escapa à compreensão destas subjetividades, alienadas de si mesmas. Ainda que estas subjetividades pensem ter encontrado a realidade; sem, contudo, jamais compreenderem o que, de facto, está a lhes acontecer. Destituídas da vida interior, estas subjetividades estão em desespero, de cuja as vozes cênicas são sua expressão. Ademais, estas vozes cênicas são manifestações solitárias e não dialógicas. A compõem uma dramaturgia claustrofóbica, de monólogos desencontrados.

O teatro em estudo de dal Farra se caracteriza, por este lado, como uma Dramaturgia do Eu; porém não somente do Eu do autor, mas também de suas vozes cênicas. A expressão, cunhada por Szondi para o Drama Moderno, como dissemos a pouco; ocorre na medida em que o sentido de humanidade se perdeu, sendo substituído pelo referencial do Eu. O Outro, aduzimos, neste caso, só existe como Imaginário. A narrativa em análise de dal Farra é especular das pulsões do Eu, tanto do autor como de suas vozes cênicas. O Outro não pode desejar, por que o desejo do Outro denuncia a castração do Eu. A escrita em estudo deste autor é, por um lado, narcísica; como pudemos verificar, por outros meios, no capítulo destinado a Sergio Blanco. E, de outra parte, é uma escrita obsessiva, por que tenta se auto afirmar pelo que lhe falta. Razão esta do caráter de sua compulsão à repetição. Há uma exacerbação vocal na escrita em análise do autor; disruptiva do sujeito, como veremos. Esta disrupção do sujeito nos reclama um estofo psicanalítico, que pretendemos necessário para sua abordagem.

No âmbito psicanalítico, que nos parece incontornável para o entendimento da poética em estudo de dal Farra; consideramos haver uma demanda de gozo oral que fala

na narrativa destas peças do autor, por que algo estruturante, nelas, está perdido. Como examinaremos, em excertos destas peças em análise, esta demanda de gozo, traduzida em atos como comer, beber, bater, ter relações sexuais, e, especialmente, falar, irrefletidamente; atua, nestas vozes cênicas, como comandos. Os quais exaltam o gozo *in totum*, imediato e sensorial, e escondem o objeto de que elas gozam. O que reconheceremos, por outro lado, nesta dramaturgia ceno-textual; é que, na realidade, é o sujeito que será gozado pelas coisas e servirá ao gozo do Outro, submetendo-se à realidade objetiva que ele, o sujeito, ignora; e a qual, finalmente, converte-o em semblante.

As vozes cênicas, em dal Farra, inserem-se no circuito de gozo da impotência. Tentam se rebelar contra a realidade imediata; através da frágil ou inexistente vida interior de que dispõem. Mas não o conseguem. Visto que estas vozes cênicas se defrontam com a impotência, no sentido da impossibilidade; da verdade e da autoridade, que lhes são manifestadas. O que, cabe especularmos, sinalizaria uma relação de impotência de dal Farra com o drama, o teatro e a representação; dos quais o autor se serve como simulacro. Suas vozes cênicas se movem através de uma pulsão de fala de dal Farra, pela falta do objeto a que se referenciam no texto. Tratam-se, assim, de vozes sintomáticas, inseridas no circuito pulsional das subjetividades estraçalhadas, que conformam a escrita ceno-dramatúrgica do autor. Como veremos, a escrita de dal Farra se compõe de um conjunto espasmódico de falas, cuja articulação escapa do inconsciente autoral e se dispõe ficcionalmente. Por outro lado, estas vozes cênicas não apresentam um caráter metafórico ou metonímico de narração. O que as exime, portanto, de uma função simbólica; como é o caso dos actantes, prefigurada nos estudos da crise do personagem contemporâneo. O empobrecimento de recursos simbólicos, na escrita de dal Farra, expressa-se, especialmente, através de um vazio, ou ausência, de vocabulário, restringido ao que designaremos como “restos de linguagem”; como demonstração da incomunicabilidade e ausência de diálogo entre estas vozes cênicas. Este empobrecimento de recursos simbólicos, como pretendemos inferir, será o reflexo de uma realidade objetiva esvaziada.

Quanto à estrutura dramática de que se servem aparentemente; estas vozes dramatúrgicas do autor promovem uma cisão entre o caráter significante da palavra e seu significado, implodindo o conteúdo totalizante da narrativa, ou fábula; dramática, em benefício do gesto material da própria fala. A fala diz mais sobre o sujeito do que do objeto da peça. Ainda que a fala resulte, neste caso, em uma espécie de projeção ou

fantasma do sujeito. Não há, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos em análise do autor; uma disputa concreta sobre um objeto narrativo, ausente ou perdido. A imagem auditiva dos seus diálogos, como pretendemos designar esta encenação de vozes, e visto que se tratam de anti-diálogos, feitos de falas que colidem, e raramente se reconhecem; diz mais que o conteúdo de significado da fala em si mesmo. O texto, em dal Farra, apresenta-se, portanto, como um gesto performativo. Na medida em que a materialidade do texto como significante, e, sobretudo, sua expressão vocal, tornam-se elementos poéticos decisivos na escrita ceno-dramatúrgica do autor.

4.3 PARÁFRASE E PARÓDIA DRAMÁTICAS

4.3.1 FÁBULA

Do ponto de vista de sua sintaxe, congeminada ao seu discurso; a escrita em análise de dal Farra, entendida como um dispositivo literário e cênico, administrado pelo autor, parafraseia a forma dramática, para, em seguida, pervertê-la. Neste sentido, a forma dramática pode, aqui, ser também entendida como uma parodia dramática; ao considerarmos o recurso de repetição e imitação formal, que caracteriza os dispositivos ceno-dramatúrgicos deste autor. Assim como, ao admitirmos o caráter de reescritura histórica da sua “Trilogia Abnegação”, caracterizada pela crítica política, e da qual trataremos neste capítulo; podemos aproximar a ideia de uma dramaturgia paródica do entendimento marxista, em “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”, de que a História é encenada, (2011, p.25) “a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa⁸⁷”. Como

87 Assim começa este ensaio de Karl Marx, que coteja o processo que levou da Revolução de 1848 para o golpe de Estado de 1851, na França; com a Revolução Francesa, de 1789, que seguiu caminho semelhante (2011, p.25): “Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”. E esclarece: (idem) “Como se chegou a essa situação em que a sociedade burguesa só pode ainda ser salva pela dominação autoritária, (...) pela liquidação e traição das suas promessas e instituições liberais? (...) Isso é cômico, mas a própria comédia já é a tragédia, na qual tudo é jogado fora e sacrificado. Tudo ainda é (...) passado liberal, pré-liberal”; não

detalharemos mais à frente, reconhecemos, nesta lógica discursiva, o elemento farsesco, ou caricato, na dramaturgia em estudo de dal Farra. E, especialmente, a imitação do drama burguês, seja romântico ou realista; a fim de o conduzir ao limite e, finalmente, implodilo. Há excesso de *pathos* e de realidade nas peças em análise deste autor, como veremos.

A fábula, nomenclatura latina para o *mythos* grego, a primeira das partes do poema dramático, na definição de Aristóteles, está presente nas peças em análise de dal Farra. Sarrazac, recordando o modelo aristotélico, acrescido do conceito moderno de conflito, proposto por Hegel; afirma que é necessário que a fábula (2012) “tenha um começo, meio e fim, e que ela comporte trama e desenlace – através da peripécia e (eventualmente) reconhecimento do conflito e permita assim a *catarse*”. Acrescentemos que, em nosso estudo, a fábula é entendida não simplesmente como uma história a ser narrada, mas como um gesto de pensar e sentir a história, reconhecida dentro dela mesma. Em dal Farra, se, por um lado, a história é sentida e pensada nela mesma, esta se distingue, por outro lado, do modelo dramático canônico, ao não ser inteiramente realizada ou compreendida. “Refúgio”, outras das peças do autor a ser analisada neste capítulo; é uma fábula investida de um sentimento histórico de “pré-guerra”, tangencial a um modelo dramático que poderíamos designar como pré-catastrófico. Esta peça, cuja narrativa metafórica trata do inexplicável desaparecimento de pessoas, que finalmente reaparecem, como se regressadas de uma realidade alternativa; situa-se em uma posição simétrica aos dramas-catastrofes, ou de após-guerra, de parte do teatro de Samuel Beckett. “Refúgio” é também uma peça pré-trágica, a pressentir, como diz, “o pior”; e não pós-trágica, em que o pior já se instalou de início, como muito da dramaturgia de Beckett.

Mais recente que “Mateus, 10” e a “Trilogia Abnegação”; não há, em “Refúgio”, diferente destas últimas, um referencial histórico objetivo, onde sua fábula se ancore. Nestas peças anteriores, a redução da subjetividade a um estado de aporia e afasia se distingue do estilo beckettiano, precisamente, por estes casos se ancorarem em um referencial histórico, a religião e a política, respectivamente, como estudaremos; e não em uma dimensão basicamente metafórica, como em “Refúgio”. Dimensão esta, sublinhemos, característica na obra do autor irlandês. Em “Refúgio”, a realidade histórica

revolucionário, portanto. Nos termos de nosso estudo, Marx se refere, em sua crítica, à “abnegação”, ou cooptação, desses processos insurgentes à Hegemonia ou Máquina superestruturante burguesa.

se apresenta como um contexto geral, feita de rápidas impressões cotidianas, como aquela declarada em sua primeira didascália: (não publicado) “*É uma festa infantil familiar. Crianças correm em volta, jogam balões coloridos para o alto. Vemos apenas os adultos*”. Ainda que difusamente, sua estrutura histórico-narrativa pode ser sentida e expressada através das falas de suas vozes cênicas. Como, por exemplo, na cena I da peça: (idem) “ELA: Eu às vezes sinto isso também, acho. Que nem essas pessoas. Como se isso pudesse acontecer comigo um dia. Daqui um pouco de tempo”. Não percebemos exatamente do que trata o “isso” de que esta voz cênica fala na peça. Contudo, é uma fala que reconhecemos inserida em um contexto histórico-narrativo, mesmo que intangível.

Sendo sentida e pensada, a fábula, neste caso, requer um esclarecimento. De onde provem, aliás, a estrutura narrativa de romance policial de “Refúgio”. Como se esta fosse feita do encaixe das partes que, afinal, explicassem o todo. A narrativa policial, a exemplo de como o demonstramos em Sergio Blanco, também integra a poética dramática em análise de dal Farra. A qual, por sua vez, à diferença do modelo dramático, terá seu esclarecimento sempre frustrado, nas peças deste estudo. E não somente em seus momentos de desenlace ou de reconhecimento; mas também como elementos de peripécia, apresentados e não esclarecidos na narrativa. Como neste excerto, que encerra a cena II de “Refúgio”: (ibidem) “*ELA olha para o dinheiro, e percebe que no meio das moedas tem uma bala de revólver. Ei, o que é isso?... ELA procura a irmã, mas não encontra. Guarda a munição*”. O elemento suspensivo, a bala de revolver, será evadido e, com ele, qualquer explicação de sua presença na peça. Se não pode ser resolvida, a fábula pode ser intuída, em “Refúgio”. O que aproxima a peça, nesse sentido, do modelo trágico grego, oracular. A voz “tiresiana” do PAI, na cena I da peça, comenta com ELA: (op.cit) “PAI - Não sei. Acho que depois passa. Mas pode ser pior. ELA - Bom, com certeza pode. Vai mesmo piorar provavelmente”. Não sabemos exatamente do que estas vozes cênicas falam. Há apenas uma sensação histórica, ou fabular, angustiante, confirmada na peça: o pior, de facto, acontece. Esta intuição sobre a história é reforçada em outra fala do PAI na mesma cena: (op.cit) “PAI - Pra mim não tem essas coisas. Tem umas outras coisas. Não sei o quê”. O oráculo é difuso, mas intuitivo. A fábula se expressa em um nível infradramático.

Como veremos, o fabular, em dal Farra, por um lado, apresenta-se ora de forma elíptica, disruptiva e, por vezes, tributário da dramaturgia de *tableau*; como quadros sucessivos. Por outro lado, este caráter fabular pode assumir aproximações evidentes com

a poética de Aristóteles para o drama; como em “Abnegação I”. Peça em que a ação se encontra mais concentrada no tempo; representado, na “Poética” de Aristóteles, pela circunvolução solar. (2017, p. 53) “O sol está prestes a nascer, a luz muda aos poucos”; informa a didascália desta peça, a ocorrer quase integralmente em tempo real, salvo suas breves elipses. Na “Trilogia Abnegação”, mais do que nas demais peças do autor aqui estudadas, a situação dramática já se encontra de princípio instalada; a exemplo do prefigura Aristóteles como elemento modelar do drama. “Abnegação III”, por exemplo, abre com a seguinte fala (idem, p. 141):

Márcio – Acabei de entrar aqui e já estou sendo interpelado para que saibam se estou suficientemente preparado para essa reunião em que eu não sei que parte do que eu faço é algo de profissional, que parte é algo de pessoal. Essas diferenças estão totalmente apagadas nessa casa, mas agora eu entrei aqui e fui automaticamente colocado contra a parede de forma até não totalmente explícita, e devo responder também implicitamente.

No teatro de dal Farra, a situação dramática pode se instalar de forma épica, falada por uma voz cênica, como no excerto acima. Ou ainda através da didascália, que transborda da função de indicação da ação dramática para, amiúde, saltar para o primeiro plano narrativo, onde a voz épica do narrador precede as ações narradas. Como a VOZ OFF que abre “Abnegação 2”, a informar: (ibidem, p. 65) “Essa peça não tem qualquer intenção documental. É uma criação inteiramente ficcional, livremente inspirada nos fatos ligados a esse acontecimento”. A saber, o assassinato do prefeito de Santo André, Celso Daniel, membro do Partido dos Trabalhadores, no Brasil. Facto este a volta do qual a “Trilogia Abnegação” se move, de modo direto e indireto. A didascália, em dal Farra, cabe também mencionarmos, atua como um material extradramático, de que falaremos melhor mais à frente; a estruturar parte da sua narrativa que não se completa apenas com o diálogo dramático. Como neste excerto de “Abnegação 1”: (op.cit, p. 30) “*Paulo morde a carne e mastiga olhando para celso. Celso – Depois de que o Paulo já comeu vários pedaços de carne e o Celso está visivelmente incomodado...porque você está fazendo isso?*”. Na escrita de dal Farra, a didascália vem ainda cumprir uma função de direção de cena. A sinalizar que o texto escrito não basta para a realização da cena. Como neste excerto da cena de transição, entre os Atos I e II, de “Mateus, 10”; a dirigir Otávio, que faz sua pregação na Igreja: (não publicado)

Pausa. Volta a falar de maneira totalmente corriqueira, agora como se estivesse na sala da sua casa. (...) Fala para uma das pessoas sentadas na frente. (...) Pausa. Assertivo. (...) Novamente doce, esperançoso. (...) Pausa. Depois de algum tempo ele retoma, mas agora começa a correr mais a fala, ficar confuso.

Se por um lado, o autor brasileiro atravessa o modelo dramático de diferentes maneiras, este modelo, porém, nunca é perdido de vista. Há um sentido de orientação na escrita da dal Farra. Nada nela é aleatório, como pode parecer, pelo caráter espiralado de suas narrativas. As quais, após tergiversarem em seu decurso, retomam seu eixo fabular, ou trama. Como em “Abnegação 2”, nesta cena, cuja a ação central é a necessidade de as vozes cênicas Sérgio e Jorge deixarem imediatamente a casa de campo onde se refugiam e irem encontrar apoiadores do seu partido político: (2017, p. 78-80)

(...) Sérgio está se preparando para ir embora, enfileirou algumas malas perto da piscina, para colocar no carro. Jorge chega de dentro da casa, de sunga e chinelo, com uns espetos e uma cerveja. Sérgio observa. (...)

Jorge – *consigo mesmo...* por que a gente não deixou o carvão aqui?

(...)

Sérgio – Jorge, a gente está indo embora.

Jorge bebe um gole longo de cerveja. Depois joga o resto da lata no fogo.

Jorge – Ah! Merda, apagou!

(...)

Sérgio – Oi? O que é que você está falando? (...) Você está louco? Tem que estar lá! Tem uma reunião hoje, Jorge! Com o cara do Sindmetal, você mesmo estava falando...

Jorge abre outra lata e começa a beber sem parar. A uma certa altura começa a babar, a cerveja escorre pelo corpo, mas ele continua bebendo, quase vomita várias vezes, mas bebe até o fim (...)

Jorge – Ah, isso. Foda-se! Não sei porque vocês estão preocupados com essa merda. Eu não estou preocupado com essa merda de Sindicato! Eles que se fodam. Me libertei totalmente desse tipo de coisa!

O expediente da tergiversação, no qual, após sofrer um desvio, a narrativa retoma seu eixo fabular, é ainda mais eloquente, ou caricato, na passagem seguinte de “Abnegação 1”. A peça confina cinco representantes do Partido dos Trabalhadores, Jonas, Celso, José, Paulo e Flávia; a pernoitarem em uma casa de campo, sob uma tensa situação dramática. Celso é o advogado do partido e José, um de seus líderes. Jonas, neste momento, está desmaiado por embriaguez: (idem, p. 24-25)

Celso – (...) Bom, basicamente, eu preparei uma fala em defesa da biografia dos integrantes da legenda, e da sua absoluta inconsciência em relação às implicações das suas atitudes naquele dia, e nos dias anteriores, que originaram o “acidente” (...) *Tentando chamar a atenção dos outros, irritado.* Será que vocês poderiam me ajudar aqui?

(...)

Jonas – *acordando de forma repentina...*é, é isso mesmo!... Nossa. Agora estou melhor. Só ficou uma dor de cabeça, e na barriga, aqui...Eu estou bem melhor, acho que passou de vez...

Ele pega o copo para beber, mas o Paulo arranca da sua mão e bebe. Pausa.

José – Melhorou então?

Jonas – Opa. Bem melhor...

José – Que bom. É assim mesmo, quando a gente é jovem. Pega, sai, vai para a noite, né? Pega as meninas, bebe, se droga, briga... Bate o carro, e tudo...É assim mesmo. Todo o mundo é assim. Todo o jovem bom, é assim. Você é bom.

Celso perdido.

Após quatro páginas de diálogo desviado, e sem finalidade, entre Jonas e José, este último retoma, subitamente, sua interlocução central com Celso: (ibidem, p. 29)

José - ...olha, Celsinho, eu não entendi direito o que você está querendo insinuar, mas o negócio é o seguinte, eu vou falar aqui pra você de forma bem clara, entendeu, olha, VOCÊ NÃO VAI ENFIAR NINGUÉM MAIS NESSA PORRA AQUI, CARALHO! TÁ BOM? NÃO TEM MAIS NINGUÉM ALÉM DE MIM, ELE, ELE E VOCÊ!!! (...) EU VI COMO VOCÊ FICOU TODO FELIZ AÍ DE PODER METER UM OUTRO NOME NESSA SUA PAPELADA, MAS NÃO ADIANTA. NÃO VAI TER MAIS NOME NENHUM. NENHUM! (...)

Tais exemplos, sendo mais discursivos do que ações dramáticas, tratam-se, como dissemos a pouco, de desvios de fala e não da produção de subtramas narrativas. No entanto, estes desvios de fala resultam em uma dramaturgia espiralada, como se intencionassem distintos caminhos narrativos. Os quais, não sendo mais do que uma tergiversação, não se realizam. Na verdade, aproximam-se, como paráfrase e paródia, das diferentes linhas narrativas que constituem, na origem, outro subgênero literário; o do romance. Tendo sido aventado na definição do conceito dramaturgo-encenador de na nossa tese, reconhecemos a presença romanesca, ou do drama romanceado, de que fala Sarrazac; também na dramaturgia de dal Farra. No sentido de esta última abordar um plano narrativo mais amplo e descritivo do que o dramático. Será deste panorama romanesco que as referidas vozes cênicas de dal Farra, não sendo ficções fechadas em si mesmas, irromperão como sintomas do autor, sendo, entretanto, porosas à sua subjetivação pela Comunidade Teatral. O fora, o exterior, a paisagem, integram a os dispositivos de escrita do autor. A romper com o “diálogo absoluto”, como qualificativo determinante do drama burguês, de que fala Szondi. Como verificamos no Prólogo de “Abnegação 1”: (op.cit, p. 17)

Uma fazenda, na beira de uma estrada, na região norte do estado de São Paulo. (...) É fim de tarde. O sol se põe atrás do morro de onde vem a estrada. Surge um carro preto no alto da ladeira, e desce. Atrás dele, outro carro preto. Trinta carros pretos descem a ladeira da estrada, em fila. (...) abre-se a vista de alguns morros, já quase completamente escuros, e uma casa térrea, com palmeiras imperiais plantadas paralelamente aos dois lados da casa. Os carros estacionam na grama, abrem-se as portas e saem homens e mulheres.

4.3.2 PERIPÉCIA

Na História do Drama, a aproximação entre elementos do romance e o teatro, como a inserção de subtramas e a presença referenciada da paisagem exterior, e não somente doméstica, ajudam a caracterizar o subgênero melodramático, de que dal Farra se serve, para transfigurá-lo. O autor, de resto, faz também com o realismo e com outros subgêneros dramáticos, como veremos. O melodrama também se distingue pela repetição do recurso da peripécia, convertido em *coup de théâtre*. Isto é, em saltos narrativos emocionais, também presentes na dramaturgia de dal Farra. Mais próxima, neste aspecto,

do drama romântico do que do sentido trágico do termo, em que a peripécia é um fenômeno pontual e definidor da sorte do herói dramático. Entretanto, esta aproximação de dal Farra com mais um elemento dramático canônico é, como sempre, paródia e paráfrase. Em uma cena familiar, em “Abnegação 3”, contrariamente ao que esperamos deste recurso narrativo, a peripécia mais confunde do que esclarece. Ela gera um efeito cômico, que revela não os factos objetivos, mas as subjetividades paranoides de suas vozes cênicas, diante da ausência destes factos: (op.cit, p. 174)

Mãe – Agora eu entendi você totalmente!! Você está o tempo inteiro aqui nos julgando, não é? Então você veio no fundo para falar sobre isso, estava o tempo inteiro com essas perguntas aí na cabeça, esperando pra dar o bote, que nem uma cobra!!! Está com gravador? Está gravando?

Márcio – Oi?

Carlos – Fala a verdade moleque.

Mãe – É. Não se faz de idiota.

Filha – Calma, mãe.

(...)

Mãe – Nós sabemos que você também é uma fonte, Adriana.

Adriana – Eu nunca faria isso. (...) Vocês acham que eu já fiz isso então??

Mãe – A gente não acha. A gente sabe.

Em “Refúgio”, o *coup de théâtre* ocorre pela introdução da voz cênica Irmão, então desaparecido da trama da peça. Esta reaparição, porém, não acrescenta qualquer explicação, tampouco produz transformação, sendo apenas um desvio, logo assimilado, pela trama da peça: (não publicado)

Tentam abrir a porta, que não está trancada. ELA faz menção de ir até lá, mas entra o IRMÃO, e também se senta.

Ei!... Oi!?!... Você?... O que você... Você voltou? Por que você voltou??? Você não estava escondido? Em um lugar protegido e tudo o mais? Onde você estava?? (...) talvez você possa explicar um pouco...

ELE - *Sem ênfase.*

A mãe se matou.

ELA -

Ah, é. Tem isso.

IRMÃO -

...quando?

ELE -

Ontem.

Pausa. ELE volta a comer. Pausa.

(...)

ELA -

VOCÊ NÃO VAI PERGUNTAR MAIS NADA?? COMO FOI? ONDE FOI?? O QUE ACONTECEU, O QUE VAI ACONTECER??? VOCÊ NÃO QUER SABER DE MAIS NADA???

IRMÃO -

NãoAcho que não.

Na dramaturgia de dal Farra, também reconhecemos a paródia ao efeito melodramático da reviravolta como gancho narrativo. Trata-se de um pseudo efeito de suspensão da trama. Uma imagem, ou ação narrativa, que aponta para algo que deve ser esclarecido na própria trama da peça; e que, via de regra, não o será. A produzir, deliberadamente, a falsa ideia de que será montado o quebra-cabeças a que se propõe a dramaturgia do autor; e não a evasão do seu sentido, como, de facto, ocorre. Em “Refúgio”, constam alguns dos exemplos deste efeito de suspensão e falso gancho narrativo na dramaturgia de dal Farra. Como a didascálica que encerra a cena I da peça: (idem) “*ELE sai. ELA pega uma faca. Fica parada com a faca no meio da cozinha*”. A imagem, com sua ação de pegar uma faca, e seu elemento cênico, a faca; sugere alguma repercussão ou desdobramento narrativo, que, entretanto, dissolve-se no desenvolvimento da peça. Em suas peças em análise, dal Farra produz uma expectativa que, na cena seguinte, em geral sem relação causal com a precedente, logo se desfaz. E raramente encontrará causalidade em uma cena futura. É um blefe narrativo. Uma imagem que se

evade na trama da peça. De outra parte, esta imagem narrativa pode, efetivamente, propor um corte seco e suspensivo, a ter continuidade em outra cena. Como em “Abnegação”, em que podemos estabelecer um vínculo entre o seguinte final da cena 4: (2017, p. 162)

Pai – Morar?

Padre – É. Eu queria vir morar aqui. Com vocês.

(...)

Filho – Tipo todos os dias, dormiria aqui e tudo mais?

Padre – É.

Pausa. Eles se olham.

E a imagem, somente retomada na abertura da cena IX; como se saída de um quadro estático: (idem, p. 199-200)

Filho – Mãe, este cara está louco. Ele tipo vem até aqui e diz que quer morar na nossa casa e tudo o mais!

(...)

Mãe – Por que você quer fazer isso?

Pai – É, por quê?

Padre – Porque eu cansei da minha vida como ela tem estado. A minha vida me cansou. É isso.

Isto não implica, contudo, que o desenlace desta e das demais peças deste estudo de caso esclareça seu conjunto de acontecimentos e reviravoltas, como logo veremos. O significado integral e objetivo destas peças é suspenso. Seu aparente bricabraque narrativo não chega a uma conclusão lógica, mas disruptiva. A um abcesso de significação. As partes não se juntam para formar um todo, decompondo-se antes. A paráfrase do drama burguês também ocorre na divisão em cenas, quadros e mesmo em atos das referidas peças do autor. Como, por exemplo, em “Mateus, 10”, dividida em dois atos, sempre a preservar o efeito de suspensão dramática entre as divisões da narrativa, após um, aparente, como veremos adiante, longo solilóquio de Joelmir: (não publicado)

“Pausa. Ele passa a mão na cabeça, alisa os cabelos, organiza a camisa. Fica um instante parado e sai caminhando de repente, rápida e decididamente. Fim do primeiro ato”. Em “Mateus, 10”; o recurso do suspense dramático não ocorre somente entre os atos. Mas também na feitura das cenas, que apresentam, por vezes, a ação hesitante e imprevisível. Como nesta prosaica, e cômica, passagem entre Joelmir e Otávio, a propósito de este último deixar o quarto de dormir, para ir ao encontro de seus fiéis, na Igreja de Joelmir: (idem)

JOELMIR – (...) você não vai...

Ele indica a porta com o queixo. Pausa.

OTÁVIO – *Sem entender. Olha para a porta.*

O quê?

Pausa.

JOELMIR -

Bom, eu, eu estou saindo, então.

OTÁVIO -

Está bom. Obrigado.

Pausa longa. Se olham. Otávio faz menção de que vai se levantar. No que ele se move, Joelmir se levanta mais rápido.

JOELMIR -

Ah, não precisa...

Pausa. Otávio se dirige para a porta, Joelmir passa por ele mais rápido.

...não precisa, não precisa...

Otávio para, Joelmir para de frente para ele, antes da porta. Eles se olham por alguns instantes. Otávio volta a se dirigir para a porta, Joelmir chega antes.

Obrigado. Não precisa. Eu vou indo.

Pausa. Se olham. Otávio levanta a mão para pegar o trinco na porta, Joelmir pega o trinco antes, sempre balbuciando "não precisa", "é tranquilo", etc. (...) Otávio faz menção de abrir, Joelmir abre. Ele se coloca do lado de fora. Otávio faz menção de fechar a porta, Joelmir pega o trinco do lado de fora, "não precisa", etc. (...) Fecha a porta. Silêncio. Pausa. Depois de algum tempo,

Otávio abre a porta, um pouco. Joelmir está ali. (...) Ele abre a porta mais uma vez, já com certa impaciência. Ninguém. (...)

“Mateus, 10”, mais do que as demais peças em análise, neste capítulo, escritas depois dela; serve-se de expedientes extratextuais, para sinalizar as passagens dramáticas entre suas partes, através da suspensão de uma para outra. O autor insere, na peça, cenas de transição⁸⁸. A música, por exemplo, atua, em “Mateus, 10”, como um material narrativo; a dar a sensação de suspensão, que pontua o final de uma cena de transição. A qual pode ser resumida como um longo sermão de Otávio, que, afinal, desmaia na Igreja diante dos fiéis; na realidade, o público. A ensejar, assim, a abertura do segundo ato da peça: (ibidem)

Otávio febril, fica tonto, se apoia na mesa e cai, desmaiado (...). Burburinho no público. Para a música, se tiver música. Todos se levantam. Otávio jogado na cadeira, não se move. Os outros saem aos poucos. Confusão. Alguém vem acordar Otávio. Fim da transição. Música.

Devemos, finalmente, reforçar que, afora sua presença na peripécia, gancho ou tensão cênicas; o autor suspende, em dada altura, o próprio eixo narrativo da trama, em favor, como dissemos, de falas desviantes do sentido lógico, a configurar sua dramaturgia. Como neste excerto da Cena 1 de “Abnegação”, em que o teatro dos factos, à volta da realidade do partido político que implica todas as vozes cênicas na peça; é suspenso por uma fala tergiversativa e absurda de Flávia, sobre uma “senhorinha”. Personagem subitamente incluída na trama e logo contestada por Celso, advogado do partido: (2017, p. 42-43)

Celso – (...) eu fui chamado exatamente por conta da situação deles...de vocês... Do partido... pela nossa situação, enfim!...

88 Em “Abnegação 3”, como estudaremos, as cenas de transição assumem formas de um sainete, ou entreato, de teatro de *vaudeville*; com feições perversas.

Flávia - Só importa a senhorinha! É só ela que importa, entendeu?? *Ela se emociona com o que ela mesma diz. Quase chora.* A senhorinha... Chegou assim, com as costas curvadas!... Ela andava devagar, assim, com a coluna curvada, sabe por quê? *Celso que faz que não.*

(...)

Celso – (...) ISSO NÃO TEM NADA A VER COM A PORRA DA QUESTÃO, PAULO, ZÉ, POR FAVOR, ME AJUDEM A DAR ANDAMENTO A ESSA PORRA, ALIÁS, O QUE ESSA MULHER TEM A VER COM ISSO???

4.3.3 DIÁLOGO

O diálogo, elemento determinante para o gênero dramático, segundo Aristóteles e Szondi, como o explanamos nesta tese; apresenta-se pervertido, em dal Farra. Em lugar do drama szondiano, reconhecido como o espaço absoluto da relação intersubjetiva, dal Farra interpõe, entre suas vozes cênicas, um dispositivo de desentendimento; como o poderíamos chamar. Nele, a *dianoia* aristotélica, isto é, o pensamento argumentado, é, nesta dramaturgia, comprometido em falas desencontradas. Estas falas se tratam, a rigor, de funções dramatúrgicas. Elas ilustram os procedimentos das subjetividades no texto dramático. Mas não se tratam da subjetividade mesma, entendida como representação do sujeito que fala. Ao invés de tratarem de um objeto real de discurso ou entendimento, estas vozes cênicas é que, como o dissemos, são tratadas por este objeto. Ou seja, pela realidade exterior. No lugar de subjetividades, estas vozes cênicas são o sintoma reativo ao efeito que estas subjetividades sofrem da realidade hegemônica. As falas dessas vozes cênicas simulam, assim, o semblante de um diálogo. O qual, por esta razão, apresenta-se como uma função operativa sem objeto.

Neste sentido, é ilustrativo o excerto abaixo da já mencionada tergiversação entre José e Jonas, na Cena 1, de “Abnegação 1”, onde este último desvia a fala de Celso, acerca dos procedimentos jurídicos a se tomar em defesa dos colegas de partido. Jonas, bêbado e sem qualquer motivação aparente, confessa ter esfaqueado uma mulher, que, à altura do episódio, ficara caída no chão. José apenas finge entender a fala de Jonas, ao passo que Celso a estranha inteiramente: (idem, p. 27-28)

Jonas – Aí, o que é que eu fiz?

José – *Como se fosse totalmente óbvio.* Ôpa. E não? Vai me dizer que não ia fazer isso? Lógico! Ló-gi-co!!!

Jonas - ...peguei e chamei um camarada, um amigo meu, para me ajudar... Acho que vocês até conhecem, ...É o....Jefferson...

Celso – Acho que você já pode parar por aí, Jonas, deixa a gente dar prosseguimento....

José – *Ignorando o Celso.* Ô, se sei. Jézinho. Claro! Muito boa gente...

Jonas - *Ao Celso.* E você sabe quem é? Esse Jefferson?

José - *Ao Celso também.* Jefferson!

Celso – Jefferson?...

(...)

José – Celsinho, você não conhece o Jé, rapaz? Lógico que conhece!

O estranhamento, a incomunicabilidade e a afasia, traços do drama moderno atinentes ao sujeito e seus modos dialógicos, tornam-se elementos estetizados pelo texto de dal Farra, como paráfrase e paródia do diálogo intersubjetivo. Este dispositivo de desencontro entre suas vozes cênicas faz com o que autor, por exemplo, retarde a função imediata do diálogo. Como a investir em uma espécie de técnica de *delay* entre suas vozes cênicas. De forma que, em sua escrita ceno-dramatúrgica, uma fala pode ecoar sua resposta em um tempo defasado; cuja escuta se confunde com outras falas no presente. Como neste excerto da Cena I de “Refúgio”: (não publicado)

PAI -

Queria beber um pouco mais hoje.

IRMÃ -

Não, pai.

IRMÃO -

Tem uma coisa que a gente fazia, eu e os meus amigos. A gente começava a rir, mas era uma coisa que vinha antes de falar, depois é que vinha o que a gente dizia, e que era engraçado (...)

ELA -

Tem uma coisa da eletricidade, aqui. Eu troquei ontem. Uma peça, bem pequena. Parece que tinha que fazer isso, então eu fiz isso. Sabe? Essas coisas!

PAI -

Nossa, agora eu também fiquei pensando que eu precisava organizar melhor a casa, o armário (...) Vou beber mais. Mesmo sendo a festa do meu netinho, as crianças não entendem ainda.

IRMÃO -

Não é assim.

PAI -

Quê?

IRMÃ -

É diferente. As crianças também têm o que pensar. (...)

PAI -

Não tem uma coisa que vocês tenham aí, mais forte?

IRMÃ -

Não fala isso. Não quero ouvir isso.

IRMÃO -

Eu também faria assim se eu fosse ele.

IRMÃ -

Depois vai ficar na UTI, sem conseguir respirar, (...) e aí vai morrer lá.

IRMÃO -

Não fala assim, olha o que você acabou de dizer!

IRMÃ -

Bom, mas é isso, não é? Chega uma hora que acontece isso. (...)

PAI -

Pra mim é um jeito de desfazer uma coisa pior ainda.

IRMÃ -

Olha aí. É o que eu estou dizendo. Tem um problema, aí vai e inventa outro problema pior (...)

IRMÃO -

Pode deixar. Eu vou lá. Eu pego pra você.

Não vai. Pausa.

O diálogo pervertido em um dispositivo de desentendimento, pode também ser reconhecido, nesta dramaturgia em estudo, ao formar, por vezes, uma babel de vozes dissonantes, ou sobrepostas umas às outras, como uma massa indistinta, que não se escuta a si mesma. Efeito que o autor sugere neste excerto da cena única do segundo ato de “Mateus, 10”, após Jéssica informar a todos que fora promovida no emprego; sendo logo em seguida dispersado:

TODOS – *As vozes se sobrepõem, etc.*

Viva! Viva, que coisa boa! É maravilhoso! Já começou então? Parabéns! Muito boa a notícia!
Ficamos todos felizes! [etc]

A comemoração se dispersa rapidamente.

4.3.4 DESENLACE

No prefácio do livro “Trilogia Abnegação”, de dal Farra, o professor e crítico Luís Fernando Ramos aponta que, nestas peças do dramaturgo-encenador brasileiro (2017, p. 8) “não deixa de haver um haver um desfecho, mas não há verdadeiramente encaixe e revelação”. A revelação ou reconhecimento, em princípio, a *anagnórise* situada no clímax da tragédia por Aristóteles, é, também, um elemento recorrente no drama burguês; e de especial impacto na poética do teatro romântico. Em dal Farra, o recurso da revelação está presente, via de regra, como confissão, e também tomada de consciência por uma de suas vozes cênicas; porém a antecipar o desenlace da trama, não coincidindo com este último. Sobretudo, a revelação ou reconhecimento se manifesta não como um efeito de resolução dramática, mas de esvaziamento do discurso. Em função do qual o desenvolvimento da trama lhe é indiferente. É o que percebemos, por exemplo, na cena final de “Mateus, 10”. Na passagem que precede seu desenlace, Otávio apresenta duas revelações, à partida, de grande impacto. A de que não era mais pastor, ocupação central

da sua vida; e, principalmente, dizer-se o assassino de Maria, mãe de Jéssica, até ali sua discípula na Igreja: (não publicado)

OTÁVIO -

...o... O Joelmir acabou de me ligar... Ele me ligou, e... Eu não sou mais pastor...

JÉSSICA -

O quê?

Pausa.

THEREZA –

...mas conta, Jéssica, o que foi que você sentiu com a promoção? Fala para a gente...

E um pouco mais à frente: (idem)

OTÁVIO – (...)

Vocês precisam saber disso! Doa a quem doer! FUI EU! EU! FUI EU QUE MATEI A SENHORA MARIA, A MÃE DE JÉSSICA, UMA DAS MULHERES MAIS... FUI EU QUE MATEI A MARIA! EU QUE MATEI!

Pausa. Silêncio. Jéssica larga o prato, com um pedaço de carne ainda na boca. Todos quietos.

Pausa. Jéssica volta a mastigar. Engole. Constrangimento geral.

(...)

JÉSSICA – *Cortando mais um pedaço de carne.*

...está louco. Eu não preciso disso, Otávio.

A revelação de Otávio ganha mesmo o estatuto de clímax, recurso dramático tradicional, que funciona como um ato de expiação da personagem, neste caso de uma voz cênica, uma fala; que equivale ao reconhecimento da sua própria pessoa. Todavia, na peça, o clímax desponta quando a realidade já parece faltar, e seu reconhecimento resulta inútil. Como observamos na fala final de Otávio: (ibidem)

OTÁVIO –

(...) Ele coloca a arma na própria cabeça, ela (Jéssica) segura a arma.

Eu dei três facadas na barriga da sua mãe. Eu ouvi os gritos dela, Jéssica. Eu dei outra facada na garganta, para os gritos não saírem. Eu matei a sua mãe. Cruelmente. Fui cruel. Fui torpe. Eu não estou pedindo o seu perdão! Eu estou pedindo a culpa! A CULPA! FUI EU! (...) Atira! Pode atirar! Eu matei a sua mãe! (...)

Jéssica dá um tapa com força na cara dele. Pausa. Ela encosta a arma na têmpora dele. Ele espera. Ela engatilha a arma. Desengatilha.

JÉSSICA -

Eu não quero que você fale assim da minha mãe. O Joelmir tem razão. Devia respeitar o meu sofrimento. (...). Vá embora.

A revelação, na peça, ocorre de maneira paródica e desfigurada. Como elemento dramático, ela é revista e pervertida. Uma vez que o clímax não impacta sua trama, que não o escuta nem o absorve; “Mateus, 10” não esclarece seu desenlace, que permanece aberto. Como vemos a seguir: (op.cit)

[Jéssica] desarma o revólver, e o entrega a Otávio. Pausa. Jéssica volta para dentro da casa. Ela vai escolher um disco para colocar. Todos seguem Jéssica e vão entrando na sala. Ela encontra um disco, e coloca para tocar. (...) Ela dança um pouco, todos passam a conversar entre si sobre amenidades (...). Menos Otávio, que entrou e se jogou no sofá. Joelmir chega com as mãos sujas de terra. Os outros o cumprimentam, Otávio não reage. Ele vai lavar as mãos na pia, (...) todos seguem conversando, dançando um pouco, depois vão embora um a um, o Joelmir por último.
Fim

O desenlace de “Mateus, 10” confunde ao invés de esclarecer. O espectador não obtém a resposta sobre o que significa a imagem de Joelmir, líder da Igreja a que Otávio pertencia, com as mãos sujas de terra. Resta ao espectador cogitar se terá sido Joelmir quem matou e enterrou Maria, a quem Otávio afirma ter ele próprio matado. Se Joelmir terá cavado uma cova, na qual Otávio, por esta sua confissão, será enterrado, depois de assassinato pelos presentes na festa. Assim como perguntar por que os presentes na festa são indiferentes à agonia de Otávio; mesmo sob a hipótese de ser Otávio o assassino da mãe de Jéssica, que, diante dos demais, já não parece se importar com o facto. O

espectador pode se indagar se estas seriam imagens injustificáveis, a fechar uma narrativa que afinal não se explica. O desenlace confuso da peça parece se apresentar como uma deliberação do autor. Uma vez que dal Farra repete o efeito nas suas demais peças recortadas neste estudo. Em “Abnegação 1”, à maneira do personagem Treplev, em “A Gaivota”, de Anton Tchekhov; o desenlace decorre do suicídio súbito de Paulo, cuja razão pode ser intuída, mas não revelada para o público: (2017, p. 56-57)

Paulo está muito longe, no meio do pasto. (...) nem é possível ver a arma direito, e escutamos o barulho de um tiro. O corpo de Paulo cai no chão, no meio do pasto, interrompendo a fala de Celso. Ele olha na hora para José, que não reage. Flávia sai correndo na direção do corpo. Os outros três se olham. Celso abre o envelope, absolutamente aterrorizado, e entende tudo o que aconteceu antes. (...) Celso olha para Jonas, e segue perdido, em estado de choque.

Nessa didascália, o suicídio de Paulo é descrito mais como uma imagem, romanesca ou cinematográfica; de um vulto confundido com a paisagem distante, do que uma ação teatral límpida. A imagem instala a confusão entre demais as vozes cênicas de “Abnegação 1”; por meio de reações perplexas, como (idem, p. 57) “Essas coisas nunca dá para prever”; (ibidem, p. 57) “Qual foi a porra do acordo?”; (op.cit, p. 57) “escrotos. ES-CRO-TOS!!!”; (op.cit, p. 58) “Você precisa ver ele como um herói. Ele morreu por todos nós”; (op.cit, p. 58) “POR MIM NÃO, PORRA!!! EU NÃO TENHO NADA A VER COM ESSA MERDA!!”. E, finalmente, (op.cit, p. 58) “Não é culpa de ninguém, Celso. Não fique culpado. Fique triste”; a qual consiste na última fala da peça. “Refúgio”, cujas vozes cênicas desaparecem inexplicavelmente no decorrer de sua fábula, termina com o ainda mais inexplicável reaparecimento de todas elas. Esta é também uma imagem fantasmagórica e instalada na cena, por dal Farra. No desfecho de “Refúgio”, as vozes cênicas comem e bebem indiferentes a ELA; a única destas vozes investida de consciência, e que jamais desaparece na peça. Vencida pelo desenlace dramático, isto é, pela solução da ação narrativa da fábula, que não pode desvendar; ELA encerra a peça, como em um epílogo, a confessar seu próprio desejo de desaparecimento. Evocando, em seu relato, eventos à deriva da realidade. Como se assim mostrasse que esta mesma realidade é absurda: (não publicado)

ELA -

...e aí, eu também saí de casa... Depois fui ali, no ponto de ônibus. Num dia qualquer. Não sei que dia é. (...) Não tem nenhum ruído, nenhum mesmo, nenhum carro, nenhum caminhão, nenhuma bicicleta, nenhum ventilador. Ninguém. (...) Mas eu também estou indo... Também vou. Preciso só habilitar meu passaporte. (..) Pegar o isqueiro. O filho, correndo, a banana. Uma pedra, um livro. Cal. Um bezerro também. E um homem. Mas lá, não tem nada. Só um pedaço. Uma estrada. Um pedregulho. Cimento. Shorts.

Pausa longa. Todos dentro do quarto. Alguém acende um cigarro. Alguém bebe uma cerveja. Tempo. FIM.

Ao se apresentar formalmente como uma parábola, ou seja, uma alegoria simples e direta para explicar uma realidade complexa; “Refúgio” faz escapar um elemento parabólico determinante; o entendimento. O desenlace de “Refúgio”, que reapresenta as vozes cênicas desaparecidas, na peça, em uma espécie de churrasco, a ocorrer sem qualquer explicação, cinde sua organização narrativa; prevista à maneira de um romance policial, de suspensão e busca de desvendamento dos factos. A referida cena desponta, precisamente, para negar e desfazer a estrutura narrativa da peça. O desenlace atua como disrupção da própria narrativa da peça. Através da disrupção, a referida cena quebra seu próprio sentido dramático, desviado para um novo nível discursivo, independente daquele que o precede. “Refúgio” não é uma parábola inteira, mas deliberadamente fendida e, portanto, não resolvida.

4.3.5 DISRRUPÇÃO E ELIPSES NARRATIVAS

Podemos também reconhecer o recurso da disrupção narrativa no ato final de “Mateus, 10”, que consiste em um corte seco sobre a aparente jornada do herói, realizada por Otávio e seus dilemas como pastor; face àquilo que entende por certo e verdadeiro. Este protagonismo narrativo subitamente submerge no Ato 2 da peça, à volta de um banquete delirante, em que as demais vozes cênicas da trama, algumas introduzidas somente agora, atuam indiferentes aos acontecimentos anteriores e à jornada pessoal de Otávio, que desempenhará uma função secundária, quase de mera testemunha dos novos acontecimentos que não compreende. Os quais conduzem o desenlace para um outro lugar

daquele proposto pela primeira metade da peça. Em síntese, o ato final de “Mateus, 10” devora o circuito fechado de sua própria fábula. Podemos ver outro exemplo de interrupção da narrativa, no começo desta cena única, a envolver Olga e Thereza, esposa e discípula de Otávio, respectivamente; que introduz Carlos, marido de Thereza: (não publicado)

Na casa de Thereza. Olga está vendendo produtos da Avon. Sala de Thereza. Olga sentada.

(...)

Entra Carlos.

CARLOS – (...)

O que é isso, Thereza?

THEREZA -

São os cremes, veja!

(...)

CARLOS – (...)

Ele pega o pote que Thereza tinha aberto. Abre.

(...)

Por que você abriu isso? Eu achei QUE A GENTE NÃO IA TER MAIS ESSE TIPO DE PROBLEMA!!! POR QUE VOCÊ ABRIU???

OLGA – *Tentando segurar o Carlos*

Ah, não, está tudo bem!!!

CARLOS – *Se soltando.*

Não Olga. Não está tudo bem! Ela sempre faz isso! Não se preocupe. Eu vou ensinar para ela a NÃO MEXER NAS COISAS DOS OUTROS!!!

Empurra Thereza, que cai no chão, desesperada.

(...)

[Carlos] *Devolve o creme para Olga.*

Mais à frente, já com a presença de Otávio e Jéssica, ambos comentam a cena a que assistem, do sofá da sala de Thereza e Carlos: (idem)

JÉSSICA – *Disfarçando um pouco.*

Pastor... ..quem são essas pessoas?....

OTÁVIO -

...não sei direito...

JÉSSICA -

Aquela moça, ela...

OTÁVIO -

Sim, ela é bastante estranha. Eu sei.

Ao invés de esclarecer as dúvidas das suas vozes cênicas ou do público; o ato final de “Mateus, 10” apresenta ações cada vez mais confusas e descoladas dos factos, propostos pelo ato I da peça. Seja nas passagens acima, ou no seu desenlace, há sempre algo, na peça, que não se revela. Algo impossível de entender e que se apresenta pelo acaso dos factos. Os dois atos de “Mateus, 10”, quase como quadros independentes, comunicam-se entre si apenas tangencialmente. De forma que as questões originais da trama, presentes no Ato I, são negadas ou, no máximo, implicitamente mencionadas no Ato II. Sem, com isso, chegar a uma resolução no seu desenlace, aberto e sugestivo. Não há catarse, retomando a definição de Aristóteles para a tragédia, como experiência de confronto com a verdade revelada. Porém, perplexidade, pela falta de verdade.

A escrita ceno-dramatúrgica, em estudo, de dal Farra não investe na realidade como uma sintaxe acessível. O que pode justificar o uso constante das elipses em suas narrativas, dado que o autor não aposta na sintaxe do Real, como algo palpável e inteiriço. As elipses sustentam, por meio de seus hiatos e desvios, o estranhamento da realidade pelo autor. De uma parte, a elipse, na escrita de dal Farra, promove mudanças bruscas nos estados das suas vozes cênicas. A expor a ausência de uma curva dramática coerente nos seus discursos, que podem ir da paranoia à aceitação dos factos, sem contrapontos ou formulações. Como já comentamos, em “Refúgio”, o PAI demonstra, na Cena 1, com ELE e ELA; ter consciência de que algo de pior, que ele não sabe identificar, poderá acontecer. A saber, o desaparecimento inexplicado de quase todas as vozes cênicas, na trama da peça. O PAI o diz, através de falas como (não publicado) “Não sei (...) Mas pode

ser pior”. Ou, ao se justificar por que bebe demasiado, (idem) “Pra mim é um jeito de desfazer uma coisa pior ainda”. Algumas cenas depois, na Cena VII, novamente com ELE e ELA; o PAI reaparece, na peça, sem entendimento da situação dramática, e se deixando, em seguida, arrastar por ela; como uma subjetividade esvaziada: (ibidem)

PAI -

Pra onde eles foram?

(...)

...estranho. *Pausa.* Outro dia eu encontrei com um amigo seu. Esqueci o nome dele.

(...)

E aí, a gente estava conversando, bebendo um pouco também, até, e de repente, eu achei muito estranho, do nada, ele olhou pra mim assim, e perguntou, “e você? Quando você vai comprar?”

(...)

E eu não entendi direito o que ele estava falando, eu perdi uma parte da coisa, “comprar o quê?”
E ele, “como assim, o quê. Armas!”

(...)

(...) E aí, eu dei risada até, mesmo que não tivesse parecido nem um pouco uma piada (...) Ele estava falando sério!... Foi muito estranho.

(...)

O pai se levanta, e começa a andar para trás.

ELE -

...pai?!...

Se dá conta que ele embora também.

Pai!... Porra!...

Pausa. Ficam quietos. Desistem. Bebem um pouco de cerveja.

4.3.6 SOLILÓQUIO

De outra parte, o uso da elipse na escrita do autor, por vezes, associa-se ao solilóquio. Recurso dramático que, ao longo da História, migrara das conjecturas individuais sobre as cosmovisões públicas, na tragédia grega; ao exercício da autorreflexão do sujeito moderno, na visão de Harold Bloom sobre o solilóquio shakespeariano, que traria, consigo, este carácter precursor. Em dada altura do Ato I de “Mateus, 10”, na sala de sua casa; Otávio, literalmente, rasga o dinheiro arrecadado no culto da Igreja, para o pasmo de sua esposa, Olga. A discussão entre ambos, em face do evento, dá lugar, sem transição, ao (não publicado) “*solilóquio de Otávio do lado de fora da casa*”. A ocorrer em espaço e sobre assunto sem conexão objetiva com o evento anterior; fechando o primeiro ato da peça. Neste solilóquio, que irrompe de forma surpreendente, Otávio apresenta sua intenção de assassinar Maria, mãe de Jéssica: (idem) “Talvez eu precise mesmo matar a velha. A essa altura, talvez seja o... O evento! O fato! Talvez eu consiga mesmo, talvez eu consiga, através disso, a... A unidade, não sei!!!”. O tema da unidade será estudado, mais à frente, neste capítulo. No excerto acima, o solilóquio desponta não como uma reflexão, mas como uma aparição sobre a trama precedente. Não é um arrazoado conclusivo da cena, mas uma espécie de seu ponto de fuga, com função dramática elíptica.

No epílogo de “Abnegação 2”, após o desenlace da trama, sobre o assassinato de Jorge por integrantes do seu próprio partido político; reconhecemos, novamente, o uso elíptico, ligado ao solilóquio. É somente, então, que a voz cênica de Antônio, irmão de Jorge, aparece na peça, em um tempo e espaço posteriores aos acontecimentos narrados na peça; através de fala de Antônio, de acusação ao partido, seguida da apresentação de provas que o comprometem. O irmão do político morto fala em uma espécie de tribuna, cenicamente se dirigindo ao público, como aos demais integrantes do partido: (2017, p. 130-133)

Antônio - Boa noite. Obrigado Paulo, pela introdução tão inspirada e... Poética mesmo. (...) O que realmente me entristece aqui, Paulo, não é mais a morte de Jorge. Com isso eu já me acostumei. (...) O que me entristece nisso é que não é só você que deixou de sonhar, não são só vocês. É praticamente uma população inteira. Um país inteiro totalmente incapaz de imaginar algo de diferente, um mundo diferente, um país inteiro niilista, cético, sem imaginação. Foi isso que vocês geraram. O fim da utopia.

Ainda que se apresente desestabilizadora da ordem da trama, podemos entender a longa fala de Antônio como um solilóquio; na medida em que não repercute ou entabula diálogo na cena. É uma fala solitária, contestada integralmente, em seguida por Paulo, correligionário de Jorge, que ignora as acusações de Antônio: (idem, p. 135)

Paulo – (...) só quando estivermos totalmente despidos das nossas esperanças, e olharmos para a desgraça do mundo de frente, por muito tempo, sem nenhuma perspectiva redentora além da realidade nua e crua, só então é que poderemos talvez encontrar uma outra capacidade e imaginar, que não se funde na esperança de um sucesso mágico, de uma vitória milagrosa, feita de boas ações. (...) Uma utopia que nascerá do contato com a finitude, com o erro, com o que existe de ruim: com os fatos concretos. (...) *fim*

“Abnegação 2” termina, assim, à maneira de um Teatro Fórum, modalidade de teatro participativo, criada por Augusto Boal, em que o público é instado a propor uma solução para determinado conflito sociológico e ideológico; sem alcançar, neste caso, qualquer consenso. O final da peça não propõe uma síntese, como no teatro dialético de Brecht; mas, sim, a fissura e a ruptura entre suas perspectivas antagônicas. Abertas, entretanto, ao juízo do público.

Devemos ver o solilóquio como mais um recurso desfigurativo, na escrita ceno-dramatúrgica de dal Farra. Seu uso é, como os demais recursos poéticos aventados, também paráfrase e paródia do modelo dramático pré-moderno. *A priori*, podemos entendê-lo, à semelhança dos solilóquios de Shakespeare; como como uma confissão pública das vozes cênicas do autor. Distinta, porém, de um fluxo de consciência modernista e joyceano; conceito tratado no capítulo correspondente à Patrícia Portela. Devemos, sobretudo, atentar que a confissão, nos solilóquios das peças de dal Farra, aqui estudadas; é, via de regra, um gesto estéril e sem eco. No qual a palavra se apresenta fora da consciência, automática e dessubjetivada. Aspecto este que aproxima dal Farra de Heiner Müller; que, com “Hamlet Máquina”, promove, a nosso ver, o enterro simbólico da consciência iluminista⁸⁹. Dal Farra, neste sentido, parece-nos mais próximo de Samuel

89 Se admitirmos, como Harold Bloom, que Shakespeare promove “A Invenção do Humano”, como se intitula um de seus livros de ensaios sobre o Bardo Inglês; forjado, mais do que na tomada, na dramatização da consciência do sujeito moderno; não de nos parecer eloquentes, em sentido contrário, as

Beckett. Especialmente ao pensarmos no desabafo maquínico de Pozzo, em “Esperando Godot”; em que a consciência é substituída por uma massa de informações justapostas, mas não pensadas pelo actante.

Em “Abnegação 3”, por exemplo, encontramos gesto semelhante, no solilóquio de Adriana; a relatar factos a esmo de sua vida que, somados, são estranhados pela voz cênica Mãe: (2017, p. 178-179)

Adriana – (...) ontem eu consegui falar com o meu irmão. (...) O joelho dele está estourado por causa do câncer. (...) Cheguei em casa e o Robson, meu mais velho, estava lá. (...) ele saiu com o carro e vendeu na cidade, porque a filhinha dele está com problema respiratório e ele precisa comprar remédio, está sem dinheiro, a mulher dele faleceu, então, eu nem sei o que ele faz da vida direito na verdade, nem quero saber mesmo. (...) O Caio, que mora lá em casa, é diferente. (...) Fica o dia inteiro em casa vendo televisão e dormindo pelos cantos. Eu falei para ele tentar fazer alguma coisa, mas ele disse que não dá. Eu não sei como é isso que não dá pra fazer nada, é muito estranho!

Tempo.

Mãe – Adriana, eu gostaria que a gente pudesse mesmo conversar aqui, beber um pouco juntas, nos aproximarmos de maneira sincera, mas é muito difícil.

Tempo.

Também em “Abnegação 3”, o solilóquio pode despontar, como em Pozzo, como um surto, em que a linguagem parece despertar de seu automatismo. Ainda que simule ter uma dimensão reflexiva, trata-se, antes, de um conjunto de perguntas, novamente desarticuladas e vazias no todo; logo a seguir reprimidas pelo automatismo da linguagem, contra a qual se rebelou. É o que vemos neste excerto, entre as vozes cênicas Bruna e Pai: (2017, 151-152)

Bruna- Estou tentando entender uma série de coisas que são muito mais complexas do que tudo isso que você diz (...) e de repente eu não fico só pensando nessas coisas, a minha cabeça fica se

falas que abrem a referida peça de Müller, escrita em 1977: (1987; p.25) “Eu era Hamlet. Estava parado à beira-mar e falava BLA-BLA com a ressaca. Atrás de mim, as ruínas da Europa”.

desconcentrando disso o tempo todo e me levando a pensar em umas outras coisas, do tipo, por que nós estamos aqui? Por que fazer tudo isso? Por que viver? Por que continuar? (...) talvez seja mesmo o que sobrou para as nossas vidas, e você mesmo parece me dizer isso o tempo todo de certa forma: lide com o que está à sua disposição.

Pai – Não dá para entender merda nenhuma do que você diz.

4.3.7 SÁTIRA

A desfiguração dos elementos dramáticos, por dal Farra, que, entretanto, nunca deixa de se relacionar com seu modelo, atravessado por outros gêneros de escrita; implica em momentos de pura sátira, nas peças do autor aqui abordadas. A palavra sátira provém do grego *satura*, raiz do princípio de saturação dos (2012, p.170) “vícios e os ridículos do seu tempo”, como afirma Tania Moguelevskaia, sobre os propósitos deste gênero, em seu verbete do “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo”, organizado por Sarrazac. Devemos reconhecer que, em sua transição para a modernidade e contemporaneidade, o gênero satírico, em princípio voltado para o poder senhorial e aristocrático, distingue-se por saturar, no sentido de expor e deformar, a cultura burguesa como seu objeto principal; símbolo de uma hegemonia histórica ainda hoje não superada. A hegemonia burguesa é reconhecida, no seu nascedouro, pela farsa medieval tardia. Gênero que, por sua vez, (idem, p.171) “alimenta o teatro moderno”, em termos satíricos, segundo Moguelevskaia. Acrescentemos que, a partir da *Commedia dell’Arte*, no século XVI, a sátira se redefine, dirigida ao mundo burguês e aos seus tipos.

Desde então, a sátira pôde incidir sobre modalidades diversas da cultura burguesa; como a religião e a política. E, mais recentemente, ao poder, como um conjunto de factos arrolados como uma maquinaria intangível e alienadora das subjetividades; de que tratam as peças de dal Farra, trabalhadas neste estudo. O uso do elemento satírico nos permite aproximar o autor brasileiro de dramaturgos contemporâneos que (ibidem, p.172) “denunciam a corrupção e abuso de poder que atormentam seus países”; como sinaliza Moguelevskaia. Segunda a autora, a sátira (op.cit, p.171) “de gênero, passou a procedimento” dramatúrgico na contemporaneidade. Podemos ver este procedimento satírico em “Abnegação 2”, por exemplo. Não exatamente como um quadro de uma (op.cit, p.171) “comédia satírica do teatro de bulevar (Bourdet, Pagnol, Aymé)”; de que

fala Moguilevskaia, sobre os usos modernos da sátira. Tampouco um quadro paródico ao teatro de revista brasileiro. Ainda que possamos aproximar uma versão macabra deste último com o excerto abaixo da Cena 4, com função de entreato; entre as Cenas 3 e 5 da referida peça: (2017, p. 96-97)

Amiga – Isso me lembra uma história. Um dia eu estava voltando para casa com umas amigas e uns mendigos pegaram a gente. (...)

Homem – Talvez tenha sido eu.

Amiga - O quê?

Homem – Talvez tenha sido eu. (...) Outro dia eu matei umas meninas assim. Não sabia que era você...A gente sempre deixa uma. Foi no bequinho ali, né?

Amiga – É. Ali pra cima.

(...)

Homem – É, isso mesmo. Mas vocês pareciam mais novas lá.

Amiga – Eu tenho quinze anos.

(...)

Homem – Não parece. Parece mais.

O quadro cômico, à partida um alívio da trama principal da peça; é pervertido em um quadro tragicômico, a expor a naturalização da violência de forma satírica. Ressaltemos que a ultraviolência, recurso presente quer nas falas como nas ações físicas das vozes cênicas de dal Farra; intensifica o efeito de estranhamento épico, com que estas últimas naturalizam a violência. Como vemos neste excerto da Cena 6, também com função de entreato, entre as Cenas 5 e 7, da mesma peça. Em que o Homem 2, recém saído da prisão, relata suas técnicas de sequestro de uma criança, para as vozes cênicas Homem e Mulher: (idem, p. 106)

Eu coloquei no viva-voz, o pai dele escutou tudo, os gritos e tal. (...) você segura a cabecinha dele no meio das pernas, assim, e segura o olho com os dedos, assim. Aí é só enfiar a faca pelo canto e fazer tipo uma alavanca, sabe? Quanto você aperta, assim, às vezes o olho sai inteirinho.

A cena resulta no assalto à mão armada do Homem e Mulher, também assassinada pelo Homem 2, que, em seguida, passa a torturar o Homem. O efeito tragicômico, desta vez, é apresentado como uma pantomima de ações ultraviolentas, entre o morador, do bairro; e o homem da arma; como a didascália, abaixo, passa a designar o Homem e o Homem 2, respectivamente; com o corpo da Mulher estendido no chão: (ibidem, p. 112-113)

O homem da arma fica tentando dar um jeito de carregar o corpo. Faz isso de maneira totalmente desengonçada. (...) O homem da arma se senta sobre o peito do morador, que está meio desacordado. O homem da arma arranca um olho do morador, que acorda nesse processo e grita um pouco. O morador se debate, mas o homem da arma o imobiliza e arranca outro olho. Se levantam. O morador tenta acertar o homem da arma, que desvia com facilidade, já que o outro está cego. O morador grita enquanto tenta pegar o homem da arma. Depois de algum tempo, olha em volta e acha que o homem da arma foi embora. Ele grita um pouco mais em volta, e sai correndo para um dos lados. Bate com a cara no poste e cai para trás. O homem da arma continua tentando puxar o corpo. O morador se levanta depois de algum tempo, um pouco tonto e bate contra o muro. Cai para trás novamente.

Este quadro se assemelha a uma cena do filme “Satyricon”, de Federico Fellini. Sátira ao decadente império romano de Nero, que espetaculariza a violência, dentre outros excessos, através da mutilação física dos atores; como em um quadro de entretenimento de um teatro de variedades. Também o entreato de dal Farra, cuja pantomima atrapalhada pouco difere de uma *sketch* de *clowns*; parte da aparência cômica da cena para narrar uma desgraça. Expediente, aliás, usado pelo romance satírico homônimo de Petronônio, em que o filme de Fellini se baseia. Por outro lado, com seu horror naturalista, hiper exposto, a perversão do quadro cômico de dal Farra, citado acima, parafraseia formalmente um número de teatro de *Grand Guignol*. Observando a diferença de que, neste último, o horror é apresentado como uma experiência amorosa e de pura diversão. Palavra que, decorrendo do latim *divertēre*, cujo sentido se refere a “apartar-se de algo”; implica escapar da realidade factual. A incidir, no caso desse “*freak show*”, em uma fantasia mórbida. Ao passo que, neste exemplo de dal Farra, a amoralidade da experiência da violência é apresentada como sátira, em um ato de perversão da realidade e de seus valores morais.

Afora seus quadros satíricos, podemos ainda reconhecer a fala satírica, na trama principal das peças em estudo de dal Farra. É o que ocorre, por exemplo, na Cena VII de “Abnegação 2”. Onde o autor cria uma situação dramática, em que Jorge, prefeito recém-eleito, é ameaçado pela fala da voz cênica de Sérgio: (op.cit, p. 114)

A gente sempre está tomando atitudes por baixo do pano, fazendo coisas ilícitas, delitos e tal. Mandando matar pessoas, para servirem de exemplo, pessoas que precisam desaparecer, etc. (...) Quando você vê, está mandando torturar um cara para falar umas coisas, mandando matar, mandando fazer o cara comer a sua própria orelha, e tal.

Nesta, como nas demais peças em análise do autor, as falas predominam como códigos gerais da vida, sendo, amiúde, caricatas e reduzidas a clichês. Ao optar pela caricatura, o autor tende a destacar, em suas vozes cênicas, um único e inalterável aspecto do indivíduo. A fala de Sergio, neste sentido, torna-o alegoria da pura violência. Por outro lado, a fala que reduz a realidade a um clichê da violência se assenta e contrasta com uma situação realista; neste caso, um almoço entre colegas de partido. Contratate este que aproxima o efeito dramático de dal Farra daquele prefigurado por Moguilevskaia para o subgênero satírico: (2012, p.170) “A sátira, embora sua comicidade se assentasse na caricatura, baseia-se num fundo realista”. Como o dissemos, as falas, em dal Farra, são modalidades textuais da sua Voz Autoral, por sua vez, multiplicada em vozes cênicas. Desta forma, quando caricatas e farsescas, estas falas tornam o caráter realista da situação dramática algo inverossímil. As falas, em dal Farra, insistamos, pertencem ao texto da peça e não a personagens, enredados em uma trama dramática de nexos causais. O texto deste dramaturgo-encenador existe para além do personagem, suplantando-o como conceito, para se afirmar como discurso autorial. Ademais, o caráter deformado e caricato de muitas das falas que conformam a dramaturgia em estudo do autor, tornam-nas falas genéricas. Ao não pertencerem a um sujeito singular, delineado como personagem, estas falas pertencem, finalmente, a quem as escreveu. Ou seja, o autor.

4.4 ULTRARREALISMO E PERFORMATIVIDADE

4.4.1 ULTRARREALISMO

O realismo, como subgênero dramático, é o último dos elementos dramáticos, no sentido de uma modalidade dramática; a destacarmos nesta poética de paráfrase e paródia do drama de dal Farra. A qual entretece, rapsodicamente, subgêneros dramáticos distintos entre si. Ainda em “Abnegação 2”, Paulo confessa seu envolvimento no sequestro, tortura e morte de Jorge, seu colega partidário, recém-eleito prefeito municipal; mas que deve ser sacrificado por ameaçar expor as ilicitudes do seu partido político. A fala de Paulo, quando indagado por Paula sobre o projeto de poder deste partido, despida de qualquer censura e redutora dos factos em sua argumentação; soa, por um lado, como um tratamento paródico sobre a realidade política. Sendo, entretanto, verossímil, em seu conteúdo: (2017, p. 120)

Paulo – Governar o país por no mínimo quatro décadas com todo o tipo de alianças que forem necessárias para isso, inseridos em um sistema totalmente criminoso, e conseguir algumas coisas que podem parecer pequenas no começo, mas que seriam mesmo elas impossíveis, em um contexto ultrarreacionário como o nosso. Foi isso que o Jorge não entendeu.

Em que pese sua parte de falas farsescas ou caricatas, este dispositivo cenodramatúrgico apresenta outra parte em que o objeto real da trama é revelado com clareza: (idem, p. 69-70) “(...) UMA COISA É FORTALECER O PARTIDO, PORRA!!! MAS TEM GENTE AQUI ENCHENDO O CU DE GRANA, CARALHO!”; afirma Jorge para José, um dos líderes do partido, logo na Cena 1 da peça, de comemoração à sua vitória eleitoral. Todavia, a objetividade realista se apresenta, nesta e demais peças em estudo do autor; não como um fator determinante, porém ocasional, em função de uma poética cujas falas são, via de regra, pulsionais. Se, em um átimo, Jorge expressa o problema central da trama da peça, cuja consciência do facto implicará no seu assassinato, de outra parte, ele surta ao não saber suportar este problema. De um lado, em excerto já citado, Jorge, sentindo-se pressionado, bebe sucessivas latas de cerveja, babando, até quase vomitar em cena. O que aponta para uma cena ultrarrealista e mesmo naturalista. Isto é, uma fisiologia sucumbida à realidade que a contingencia. A mesma cena, entretanto, com seu exagero, pode ser entendida como um realismo deformador; a operar em suas extremidades. Esta

dualidade se mantém quando Jorge, a seguir, tira a roupa, enquanto vocifera embriagado, no churrasco com os colegas de partido: (ibidem, p. 83)

Jorge coloca o pinto pra fora e mija.

(...)

Marina – Ele está urinando no chão!

(...)

Jorge se deita e dorme instantaneamente. Pausa.

É o realismo, de facto, que aparece na peça como uma miragem, um lapso ou um surto. Enquanto tentam acordar Jorge, os colegas de partido julgam perceber a razão do seu descontrole; estando, contudo, longe dela: (op.cit, p. 84)

Paula - ...que porra aconteceu com ele?...

Sérgio – Não tenho a mínima ideia.

Paula – Ontem a gente teve uma discussãozinha...

Sérgio – Pode ser isso.

Paula - ...sobre a pasta de dente... Eu esqueci de trazer.

Sérgio – Pode ter sido isso que acabou deixando ele nervoso (...)

(...)

Paula – É. Faz sentido. As pequenas coisas são as piores. Em um momento como esses, pode ser pior para a pessoa perder a pasta de dente, do que levar um tiro ou facadas.

A consciência e a expressão objetivas dos factos forjam um momento de realismo, porém ocasional, na escrita em estudo de dal Farra; que segue desestabilizada pelo seu carácter pulsional. Como veremos mais adiante, as falas, nas referidas peças do autor, tratam-se, basicamente, de desabafos. Em outras palavras, da necessidade de estas falas externalizarem seus discursos pulsionais. Em ocasiões pontuais, no entanto, o desabafo da fala se configura como uma confissão consciente. Um ponto de sinceridade, em que a

realidade sincera retorna sobre aquela desconstruída. Como a sinalizar que nem tudo, na escrita deste dramaturgo-encenador, é imagem aparente; agindo também em favor de algo que possa ser sentido. Nos referidos dispositivos ceno-dramatúrgicos de dal Farra; a consciência pode irromper como confissão, mas não como comunicação, entre suas vozes cênicas. Isto é, como algo capaz de gerar uma ação comum entre elas, ao invés de uma fala sem eco; como ocorre, via de regra. É o que vemos, por exemplo, nesta confissão, como uma autoanálise, feita por João, na Cena II de “Abnegação 3”, situada na casa de uma família de classe média. A qual, por sua vez, não lhe dá ouvidos: (op.cit, p. 150)

João - (...) eu sou um imbecil completo e acabo me submetendo a todo tipo de coisa. Por burrice. Um tipo de burrice meio intencional. Que também é um orgulho, na verdade, na verdade isso é mesmo muito corajoso da minha parte. É um tipo de recusa, uma resistência!, eu me recuso a fazer a minha parte nesse discurso de meias palavras.

As subjetividades podem ter, nesta dramaturgia em análise, “clarões” de consciência, sobressaltos à realidade caótica e incontornável. Na já referida Cena IV da mesma peça, agora na casa de uma família pobre, este átimo de consciência irrompe no discurso da Filha para a Mãe. O discurso desvanece, na sequência, através da introdução de outras vozes cênicas, dissonantes: (op.cit, p. 159-160)

Mãe – Você está virando lésbica? É isso?

Filha – É isso que eu estou dizendo, mãe! É uma coisa da natureza! Não estou virando nisso. Eu sou! Nasci assim, não posso fazer nada. Desculpa. Eu sei que dói para você (...)

Tempo.

Mãe – Eu não disse nada, Marisa.

Filha – Eu prefiro que você que diga. Pode falar. Eu sou forte também. Pode falar à vontade. Depois eu vou para o quarto e choro sozinha, por que eu também preciso de apoio. Eu preciso de alguém comigo, eu preciso de amor (...)

Tempo.

Mãe – Marisa você precisa se acalmar um pouco.

Filha – Deixa o padre falar, mãe!

Padre – Eu não tenho a mínima ideia do que eu poderia te dizer. (...) eu não achava nada de você, e continuo não achando nada de você, porque eu não tenho a mínima noção de quem você é!

A seguir, o debate em torno da sexualidade e do sentimento de solidão da Filha desanda para um anti-diálogo. Através do que poderíamos chamar de uma poética de desentendimento; as vozes cênicas, da referida cena, acrescidas do Pai, já não mais se escutam. (op.cit, p. 161) “Não escutei direito. Não prestei muita atenção”, afirma a Mãe, quando inquerida pela Filha sobre o que pensa a respeito da proposta do Padre; de morar na casa onde elas vivem. As vozes cênicas, aqui, falam irrefletidamente o que sentem. Como o Pai, que dispara, despropositadamente, para o Padre: (op.cit, p. 161) “Índio por exemplo. Índio não é gente. Ele não acredita em Deus”. O breve diálogo realista, entre Filha e Mãe, perde-se, em um conjunto de vozes espasmódicas, e desencontradas, da situação dramática original. As falas que se confundem, ressaltamos, são disruptivas, mas não paralelas umas às outras. Visto que as vozes cênicas se encontram em uma mesma situação dramática. Mas, ainda assim, apontam para diferentes lados.

De outra parte, no Ato I de “Mateus, 10”; a Cena 3, entre Thereza e Maria, na casa desta última, termina com uma didascália realista de ações cênicas: (não publicado) “*Thereza sai, bate a porta atrás de si, com força. Maria fica sentada. Pausa. Ela vai até o armário, pega a sua bíblia, senta na cadeira, e ora. Pausa. Chega Jéssica, coloca a mochila em cima da mesa*”. Contudo, se o referente do Real está presente, este fecho é precedido pela cena, construída por meio de uma conversa entre Maria e Tereza, à volta de uma xícara de café, sob uma técnica performativa, de desfiguração do Real: (idem)

THEREZA –

(...) pode por açúcar.

Maria põe uma colher. (...)

THEREZA - Pode por mais.

Maria põe outra colher (...)

(...)

Ela põe outra colher.

(...)

Põe outra colher.

(...)

Põe outra.

(...)

Outra.

(...)

Ela continua pedindo para Maria por mais açúcar, até a xícara ficar lotada de açúcar, e o café ter caído todo para fora (...)

A cena confirma um dispositivo de escrita, em que a presença do realismo atua como um vislumbre, em última instância um pano de fundo; mas são seu propósito poético. Em “Mateus, 10”, escrito antes da “Trilogia Abnegação” e “Refúgio”, respectivamente; dal Farra investe, com maior frequência, em um material textual extraliterário, para operar sua dramaturgia. Este material tem, especialmente, função performativa. É feito de ações cênicas, carregadas de teatralidade, que radicalizam o procedimento do autor de deformar a realidade e a apresentar como um gesto estranho. Já em sua primeira cena; “Mateus, 10” se serve de um recurso narrativo a partir da teatralidade, com ações cênicas complementares ao texto escrito. Neste caso, a senhoria chuta a cama para avisar a Otávio que Joelmir, líder de sua Igreja, chegou ao hotel e o quer acordado: (ibidem)

VELHA – *Para Otávio, que dorme.*

Ele está aí, Otávio. O Joelmir. *Chuta a cama dele.* Acorda. Você dormiu demais. *Chuta a cama.* Acorda, Otávio. *Chuta a cama.* (.). Ele chegou, o Joelmir, quer te ver. *Chuta a cama.....* está na hora! *Chuta a cama.* (...). Gente que dorme tanto não presta! (...) ACORDA, ELE ESTÁ AÍ! *Chuta.* ESTÁ AÍ! ACORDA! (...) *Chuta de novo. Pausa.*

OTÁVIO – *Sem se mover.*

Eu estou acordado.

4.4.2 TEXTO PERFORMATIVO

O material extraliterário se apresenta através de distintos usos performativos na escrita ceno-dramatúrgica de dal Farra. Ainda em “Mateus, 10”, porém não nas peças subsequentes do autor, de que tratamos; vemos a interação do público com a cena: (op.cit)

Otávio se dirige a alguém do público. Ele mostra os objetos que tem na bolsa (“(...) uma corda; um pedaço de pau; uma corrente; um cachimbo de crack; (...)”) e entrega uma bíblia para o espectador.

OTÁVIO – (...)

O senhor pode ler, por favor? (...) Evangelho segundo São Mateus, 10. Os inimigos do homem serão os seus próprios familiares, Cristo disse. (...) Aqueles que você melhor conhece, eles serão os seus inimigos! Aquilo que você mais conhece é o que você precisa renegar! (...) O conhecido, o familiar, é inimigo!

Sai caminhando

Este é o fim da Cena 1 da peça. A interação com o público não transcorre de forma cúmplice ou solidária, como produção conjunta de um sentido coletivo. Expediente, registremos, recorrente nas práticas de teatro de grupo brasileiro, à altura em que a peça foi encenada; em 2012. Ao contrário, a interação, neste caso, apresenta-se como um ato de estranhamento; de inserção do público em um contexto hostil, com que o qual ele não lida naturalmente. É uma escolha não somente poética, mas ética, da parte do autor. Uma tomada de posição, menos utópica ou otimista, “contra o teatro político”; no sentido que Olivier Neveux confere à expressão, que intitulará um de seus livros; como logo mais detalharemos. O solilóquio de Otávio, já citado, na Cena 4 do Ato I da peça, após rasgar dinheiro na frente de Olga; ocorre com o pastor (op.cit) “*caminhando pelo meio das cadeiras do público*”; conforme sinaliza dal Farra. A conjecturar, nessa relação com o espectador, o assassinato de Maria, expondo, ainda, suas abstratas motivações para cometer o crime. O final do Ato I da peça, também já citado, decorre não somente com o desmaio súbito de Otávio, em sua pregação hermética para o público; cujo discurso, a gravitar sobre a ideia da unidade, também será em breve estudado. Mas também pela instalação de (op.cit) “confusão” e (op.cit) “burburinho” no ambiente interativo de culto; à volta de um segredo que não se esclarece na cena. A saber, o possível assassinato por

Otávio da mãe de Jéssica, Maria, que apresenta, na peça, um comportamento consciente e incorruptível.

A consciência de Maria, reforçemos, desponta como uma aparição isolada, afásica e que sucumbirá à “Máquina de moer sujeitos” da dramaturgia do autor, de que trataremos em breve: Processo semelhante ocorre com ELA, em “Refúgio”; e Paulo, em “Abnegação I”. Na escrita de dal Farra, estas vozes cênicas atuam, em princípio, como Berenger, em “O Rinoceronte”; cuja consciência se esbaterá contra um Mal Geral, do qual logo também falaremos. E que, na peça de Eugène Ionesco, animaliza a humanidade, transformada em rinocerontes. Diferentemente da alegoria de “O Rinoceronte”, em que as últimas palavras de seu solitário protagonista são (1999) “Je ne capitule pas!”; estas consciências singulares de dal Farra capitulam, mortas ou cediças à realidade. O autor investe, neste sentido, no campo da performatividade, como um material extraliterário, que deforma as subjetividades. Percebemos este expediente, por exemplo, na Cena 2 do Ato I de “Mateus,10”. Ao chegar em casa e ir jantar, Otávio se queixa do gosto do frango: (não publicado)

OTÁVIO –

(...). Eu quero que você coma o meu frango, Olga. Coma a pele mole do meu frango.

Pega o frango e coloca na cara da Olga, que não abre a boca.

OLGA -

Eu não estou com fome.

OTÁVIO – *Enfia o frango na cara dela.*

(...)

Coma, Olga. Coma o frango.

OLGA -

Eu não estou com fome. Eu já comi.

(...)

OTÁVIO – *Enfia o frango no olho dela.*

Você precisa experimentar, Olga. Precisa experimentar. Coma.

(...)

OLGA – *Dando um tapa no frango, que cai no chão.*

EU NÃO QUERO!

Os dois olham para o frango caído. Pausa.

OTÁVIO -

Você derrubou o frango, Olga. Agora eu não tenho o que comer.

Olga se levanta e pega o frango.

OLGA -

Ainda está bom. Não está tão ruim, Otávio!...

Ela coloca o frango de volta no prato do Otávio.

O material extraliterário, que conduz um jantar entre marido e mulher a ações extremas à volta de um frango, confere à cena uma dimensão performativa ultrarrealista. Estética que caracteriza as encenações de dal Farra de suas referidas peças em análise. A realidade, com seu *pathos* exagerado, de tão distendida, desfigura-se. O uso do jogo teatral configura determinadas didascálias, com função disruptiva, nas referidas peças de dal Farra. Na Cena 1 de “Abnegação 1”; percebemos, novamente, o expediente da pura teatralidade, como material extraliterário de disrupção da trama da peça; neste caso, de orientação política: (2017, p. 34)

Flávia sobe na mesa e começa um strip-tease. José e Paulo observam. Depois de algum tempo, Jonas se levanta, agarra o braço da Flávia e manda que ela desça. Ela não obedece, e ele a puxa para baixo. Ele interrompe a música, e a leva para um canto, e tenta falar com ela sem que os outros escutem, mas eles escutam e observam frontalmente a conversa dos dois.

Ou nesta didascália, em outro ponto da mesma cena da peça: (idem, p. 23-24)

Flávia começa a servir a bebida pelo copo do José. (...) Enquanto ela vai de um copo ao outro, Paulo toma de um gole só o conteúdo do copo de José. Esta chama a atenção da moça (...) e lhe mostra seu copo vazio. Ela volta e enche-o de novo. Essa série se repete algumas vezes. (...) ela passa por trás de Paulo, José entrega a ele seu corpo, e ele vira novamente.

Tratam-se de cenas que, mesmo que não tenham sido transpostas da sala de ensaio para o palco e o papel; acrescentam, à escrita do autor, o exercício da ação física e teatral, como produtora de sentido. Sublinhemos ainda que o gesto performativo, na dramaturgia de dal Farra, atua como um material extratextual que deforma a integridade do sujeito. Aspecto que se expressa, inclusivamente, no corpo físico das suas vozes cênicas; a perder o controle de si próprio. Como neste excerto entre Jéssica e Otávio, na Cena 2 do Ato 1 de “Mateus, 10”: (não publicado)

JÉSSICA -

(...) pela primeira vez, não sei, eu gostei muito, muito mesmo, do que o senhor falou hoje...

OTÁVIO – *Indo até a cozinha pegar um copo de água.*

Sei.

(...)

JÉSSICA -

Aquela passagem, da faca...

OTÁVIO -

...DA ESPADA!

Joga a água que tinha pegado no chão. Volta a encher o copo.

(...)

JÉSSICA -

Mas... em que sentido? Quer dizer, como assim, “trazer a espada”? Quer dizer, trazer a morte, a desgraça? (...)

OTÁVIO -

É! ...mas não a desgraça, em geral! Não toda a desgraça! Só um pouco, entendeu?... Um pouco, uma desgraça específica, não geral!...

Bebe a água rapidamente, e se engasga um pouco.

JÉSSICA – *Concordando.*

Sim!... eu entendo, a gente precisa matar aquilo, dentro de nós, que é mal, que é do demônio...

OTÁVIO – *tentando desengasgar o peito*

É, mais ou menos isso...

Otávio engasga, ao ser inquerido por Jéssica sobre seu sermão na Igreja, também entornando água no chão. Da mesma maneira que, como o descrevemos, Jorge, em “Abnegação 2”, pressionado pelos colegas de partido, bebe descontroladamente sucessivas latas de cerveja, até quase vomitar, tirando a roupa, urinando e desmaiando em cena em seguida. Estes exemplos reafirmam o gesto performativo extraliterário usado pelo autor, a convocar o corpo físico de suas vozes cênicas; submetido a experiências exageradas ou mesmo limítrofes. O gesto performativo, nestes casos, dá sentido deformador onde a palavra falta. Diferentemente de “Mateus, 10”; na “Trilogia Abnegação”, o material extraliterário performativo é, com frequência, dispensado. Visto que, nesta trilogia, as falas já atuam como deformação do discurso realista. A escrita do autor deixa de servir a ações performativas, quanto a seus propósitos de deformação e estranhamento da realidade. Em seu lugar, o próprio texto escrito se torna um gesto performativo. Como neste excerto, entre Filha e Pai, na Cena III de “Abnegação 3”:
(2017, p. 155)

Filha – Você é um velho amargurado, pai.

Pai – Foda-se.

Tempo.

Tempo.

Pai - Desculpa. Vomitei.

Filha – Eu vi.

A palavra comporta em si mesma o gesto deformador. Neste caso, o súbito vômito do Pai em meio ao que deveria ser apenas um diálogo com a Filha. O gesto performativo aparece como imagem na fala. Por outro lado, em “Abnegação 2”, a imagem performativa pode constar não apenas na fala, mas em ações não dramáticas; a funcionarem como pura imagem. E, por conseguinte, como dispositivo extraliterário. A exemplo do que informa a didascália na Cena 3 desta peça, após o descontrole de Jorge, anteriormente citado; a resultar no seu corpo desmaiado, à volta dos colegas de partido: (idem, p. 84) “*Marina*

chega com luvas de borracha e o detergente. Joga em cima de Jorge. Depois joga um pouquinho de água. (...) Ela começa a esfregar o peito e as pernas dele com uma bucha de cozinha". A ação dramática da peça é suspensa e substituída por esta imagem performativa. Quer seja como palavra ou conformada por uma ação cênica, a imagem performativa, na dramaturgia em análise de dal Farra, apresenta-se como uma imagem desestabilizadora da narrativa. A gerar dúvida sobre o sentido dos acontecimentos desta última.

4.4.3 PERFORMANCE E CINISMO

Antes de avançarmos sobre o gesto performativo como material extraliterário, em dal Farra; cabe dissertarmos nossa leitura, que aponta para o uso cínico da performance, como dispositivo estético. Fazemo-lo com a finalidade de, em seguida, ligarmos esta leitura à presença do discurso cínico nas criações, em estudo, do dramaturgo-encenador brasileiro. Ao transpor os limites da representação e da produção simbólica, a performance pode, ainda, ser entendida como uma manipulação discursiva e estetizante sobre a vida material. E, deste modo, assemelhar-se, diferenciadamente, do domínio da representação poética. Isto por que, uma vez que seu projeto não trata de representar a realidade, porém de se emancipar da representação; a performance, entretanto, transfigura a realidade, sobre a qual age. E, neste gesto de fazer a realidade ser revista e ressentida, ela a duplica; em função análoga à representação. Com a diferença de que, através da renúncia da mimese representativa; a performance não confirma uma forma para esta operação de duplicação estética do Real, que a define. A performance opera, portanto, pelo uso da vida material, em favor de sua duplicação estética não representativa. O que implica na transferência do objeto real para o objeto performativo, sem a mediação da representação. Mas, sim, como apropriação do corpo material do Real, tanto espacial como temporal; com a finalidade de o duplicar em discurso estético.

Cabe, aqui, insistirmos que a palavra estética decorre do grego *aisthesis*, cuja etimologia aponta para a “faculdade de sentir”, ou “compreensão pelos sentidos”, sobre determinado fenômeno. Sob esse entendimento, a estética não é uma propriedade exclusiva da representação; ainda que admitamos também a representação estética. Ao se apropriar diretamente da vida material, sem o filtro representativo; a *performance*,

entretanto, transfigura a vida, em favor de seu duplo estético. Neste sentido, não nos parece que possa haver performance sem o reconhecimento do gesto performativo, seja da parte do *performer* ou de sua recepção, direta ou indireta. Fora deste gesto, ingressamos no campo da realidade imediata. A performance não age, como na estética representativa ou simbólica, em função de um Outro discursado, que liga a realidade aos indivíduos, através do significado. Significante e significado estão descolados um do outro, na *performance*; a qual se restringe na experiência do significante performado. Esta recusa da representação do Outro exterior, em favor de sua própria afirmação como acontecimento; permite-nos entender a performance como uma manifestação estética autocentrada. Visto que referenciada em seu próprio acontecimento. Ao se encerrar em si mesma como fenômeno, porém, a *performance* transfigura a vida material de que se serve, inferindo-lhe novos sentidos.

Ao transbordar de sua função estética, mas mantido o tênue liame com que duplica a realidade; o gesto performativo opera uma troca de funções entre o significado e o significante dos eventos reais, confundidos na emissão de um discurso falseado. Este falseamento se apresenta, na medida em que o discurso performativo pretende ser lido como Real, e não como ficção. O gesto performativo afirma ser real aquilo que, quanto ao seu significado, fora deformado pela variação do uso do seu significante. Ao ser performada, a realidade significativa imediata é preterida, em benefício de sua deformação. A contradição está no facto de que a *performance* pretende apresentar a vida material, em vez de a representar ficcionalmente; quando, de facto, a vida material está a ser apropriada e manifestada como estética, pela *performance*. Ao negar a si própria como uma estética representativa, sem poder, contudo, negar seu gesto estetizante do Real, que não coincide com a realidade mesma de que se apropria; a performance abre espaço para confundir a compreensão entre dois campos epistemológicos distintos. A saber; o Real e a estética.

Esta operação dupla implica em um elemento cínico, portanto cindido; na episteme performativa. Como vertente filosófica, o cinismo apresenta, como realidade, aquilo que, na verdade, é um desvio da evidência desta última. A exemplo do que podemos constatar na performance. Em ambos os casos, o significado da realidade material é obliterado pelo seu significante. De modo que a evidência desta realidade se confunde com a duplicação de seu significado. O universo do cinismo investe na experiência que já não sabe distinguir o significado da realidade daquele de sua

representação; instâncias niveladas pela permanência do significante desta realidade. Resumidamente, o cinismo implica em deixar de ver uma evidência; para fazer ver outra coisa em seu lugar. Este enunciado é ilustrado pela anedota, em que Alexandre da Macedônia, para provar sua magnitude, diz conceder qualquer pedido a Hermógenes, criador da filosofia cínica no Helenismo; com a garantia de que ele será atendido. Hermógenes pede apenas ao imperador que saia da frente do sol, tapado pelo corpo de Alexandre; que, por sua vez, auto afirmou-se, metaforicamente, como uma onipotência “solar”. Em termos estéticos, podemos considerar a performance um dispositivo cínico. Visto que, nela, o objeto estético é tomado pelo objeto real, após sua ressignificação.

Na escrita ceno-dramatúrgica de dal Farra, em análise, o cinismo se manifesta, como na performance; em termos estéticos, mas também discursivos. E, em todo caso, como um elemento determinante. O caráter cínico dos materiais performativos, nestas peças, deforma e desvia o problema central de suas tramas, sacando, delas, sua evidência real. Da mesma maneira, a base do discurso do autor, em seus dispositivos em estudo, encontra-se no facto de que, neles, a realidade não é vista, quer por ser cruel ou incompreensível; sendo negada e rerepresentada de forma cínica. Em “Abnegação 1”, a exemplo das demais peças em estudo de dal Farra; como já o dissemos, há momentos de consciência, em forma de vozes cênicas. As quais se insurgem contra o que chamaremos, à frente, de Máquina; cínica, a negar o Real. Na Cena 1 desta peça, os colegas de partido político, confinados em uma casa de campo, questionam a presença de Flávia, dizendo não a conhecerem de parte alguma; o que a torna um elemento estranho na situação conflituosa em que eles se encontram. Jonas, porém, afirma estar certo de conhecer Flávia de alguma outra ocasião. O que ela nega. Ao ser contestada por Jonas, de que talvez ela não se lembre do encontro entre os dois; Flávia responde: (ibidem, p. 33) “Não é que eu não lembre. É que não aconteceu”. A verdade do facto é confrontada pela resposta potencialmente cínica de Flávia.

A seguir, como já citamos, Flávia, subitamente, sobe na mesa e começa um *strip-tease* à frente dos colegas de partido. O facto, à partida sem justificação, parece ter sido ignorado pelos correligionários presentes. À exceção de Celso: (op.cit, p. 37)

Celso – *Que ficou observando quieto e não consegue se conter. E vocês viram? Paulo e José quietos. Não viram? Ela não subiu aqui e começou a tirar a roupa? Pausa. Celso possesso. HEIN?*

(...) *Ele mostra, sobe na mesa e repete os movimentos da outra. VOCÊS VIRAM ISSO???* ESTÃO VENDENDO ISSO? HEIN???

(...)

Jonas – Deixa quieto, Celso.

Celso - ...como assim deixa quieto, vocês estão completamente loucos...

A cena expõe a evidência do facto para o negar cinicamente, em seguida. A negação do episódio, pelos colegas de partido, torna o gesto cínico não somente uma ética pessoal, mas aponta para um fenómeno social mais amplo. Em que a realidade dos factos é negada como um pacto coletivo. O cinismo é mostrado como um fenómeno político; nos referidos dispositivos de escrita de dal Farra. Como argumentamos, devemos entender o cinismo como um desvio da realidade, que se apresenta no lugar desta última. Na “Trilogia Abnegação”; o autor investe no cinismo político pela perspectiva de um partido de Centro-Esquerda. Em outras palavras, dal Farra expõe a defasagem entre a declaração de princípios humanistas e solidários e o que há nesse discurso de impraticável e meramente retórico; sucumbido pela prática de seus partidários.

Na mesma cena de “Abnegação 1”, pouco após o gesto do *strip-tease*, Flávia, novamente, desvia o conflito central entre os colegas, em torno de questões criminais que comprometem o partido e todos os demais ali presentes. Ela disserta sobre uma despropositada “Senhorinha”, como já mencionamos. A fala de Flávia equivale a uma caricatura de uma ideologia messiânica, de culpa e salvação do mundo; mas é também solidária e empática: (op.cit, p. 43) “ A senhorinha (...) ela carrega o mundo todo nas costas (...) ELA ESTÁ LÁ, DAQUELA MANEIRA, DANDO OS PASSINHOS NA CALÇADA, POR CAUSA DOS OUTROS, POR CAUSA DE NÓS... DE TODOS NÓS!!!”. No Segundo Ato de “Mateus, 10”, o cinismo que o autor propõe se encontra, em sentido inverso, na voz cênica reacionária de Carlos; que, após expor sua admiração pelas grandes propriedades de terra, a serviço da monocultura, encampa um discurso socialmente comprometido e contraditório com sua visão política: (não publicado)

CARLOS -

(...) quando vou à fazenda, eu sempre penso nisso. Eu penso em Deus, eu penso na natureza, na mãe natureza. Eu amo a natureza, sabe? Eu olho as plantas, os bichos, até mesmo os insetos! Tudo

faz parte de uma coisa tão maior, que é a vida! A vida! E a gente é tão pequeno, na verdade, tão pequeno! A gente vai e mete a enxada na terra, mata os bichos, a gente faz isso, né? Pisa nos animais. As estradas, faz estrada, faz tudo. Mas no fundo a gente é pequeno...

O cinismo implica, na escrita em análise do autor, em um modo de administrar a realidade intolerável. Em “Abnegação 3”, na Cena VI, na casa de uma família de políticos ricos, instala-se uma situação dramática, de desconfiança generalizada entre suas vozes cênicas. Márcio, aparentemente o namorado da Filha, é ameaçado e agredido fisicamente por Carlos, ao questionar este integrante do Partido dos Trabalhadores sobre seu suposto envolvimento em um inquérito judicial. Carlos, após o ato de violência contra Márcio, diz: (2017, p. 178) “Vou fazer uma caipirinha. Pra esquecer. Pra fingir que eu não tenho nenhum tipo de contato com nada disso”. Mesmo quando apresenta uma fala sincera, dal Farra a utiliza como um meio de exposição do cinismo da situação dramática em que a fala se situa. Sua poética ceno-dramatúrgica busca demonstrar a operação do discurso cínico. Como exemplo, na mesma peça, desta vez na Cena VII, onde está reunida uma família de classe média, ligada à vida político-partidária; João reencontra a filha Laura. João, com sua fala franca, desfaz o aparente sentimentalismo familiar insinuado na cena: (idem, p. 183-184)

Barulho na porta. Abrem.

João – Laura? (...) Faz muito tempo que eu não te vejo. Eu estava com saudades.

Laura – Não diga isso.

João – Faz mais de cinco ou seis anos. Mas mesmo agora eu não vim para te ver. Eu vim por uns problemas meus, que são mais urgentes. Vim rastejando como uma lesma, implorar para ver sua mãe, porque sem ela eu não sou nada, eu percebi isso ontem, quando eu estava bêbado, dormindo na frente de um bar, tinha perdido o meu cartão de débito e não tinha como voltar para casa.

No lugar de ser apresentado como uma função recalcada, o expediente cínico, que implica a deformação da realidade e da sua ética fundamental; é exposto com objetividade, nestas peças em estudo de dal Farra. O expediente cínico é visto sem disfarces, e tal como é produzido e exercido, já em “Mateus, 10”; a primeira na cronologia das peças que formam nosso *corpus* de análise deste dramaturgo-encenador. A peça

equivale a um manifesto de intenções discursivas, que dal Farra tratará de absorver nas suas criações subsequentes, em análise. Na Cena 2 do primeiro ato desta peça, ao ser questionado por Jéssica sobre a desaprovação de uma fiel da Igreja, a respeito do conteúdo do seu novo sermão; Otávio responde: (não publicado) “Então ela não concorda? Ela preferia antes, então? ELA PREFERIA ANTES, QUANDO EU MENTIA???” A fala de Otávio expõe o expediente cínico dessa fiel, à volta de sua figura de pastor pentecostal e do funcionamento da Igreja. A fiel, segundo afirma, quer que ele minta.

4.5 A MÁQUINA DESSUBJETIVIZADORA

O conteúdo do referido sermão, que Otávio repisa para Jéssica, nesta mesma cena, disserta, por outro lado, sobre uma perspectiva presente em toda a escrita cenodramatúrgica de dal Farra, presente neste estudo. Vejamos do que se trata: (idem)

OTÁVIO -

(...) Não existe a parte de dentro! Por exemplo, agora, agora mesmo, eu estou aqui falando, com você, mas o que eu estou falando, não está aqui dentro, não está dentro de mim, Jéssica! A voz, A PRÓPRIA VOZ, ela não se propaga por dentro, entendeu???! NÃO SE PROPAGA NA PARTE DE DENTRO! A VOZ SE PROPAGA POR FORA! SÓ POR FORA! A VOZ ESTÁ AQUI! AQUI NA FRENTE, ENTRE NÓS! É AQUI QUE ESTÁ A VOZ, É AQUI QUE ESTÁ DEUS, É AQUI QUE ESTÃO AS PALAVRAS DE DEUS! AS PALAVRAS ESTÃO AQUI, PELO AR! AS PALAVRAS ESTÃO ENTRE NÓS E AS COISAS, DEUS É FEITO DE PALAVRAS, QUE ESTÃO ENTRE NÓS E AS COISAS (...)

Esta e outras falas de “Mateus, 10”, especialmente aquelas ditas por Otávio como uma espécie de seu porta-voz; sustentam a ideia de que o sujeito não fala. Algo fala pelo sujeito. Uma Grande Voz, que não está na vida interior do sujeito; mas em seu exterior. Esta Grande Voz, nesta peça, será apresentada como Deus; como política, na “Trilogia Abnegação”; e como a própria realidade imediata, tornada uma experiência não vivível por dentro, mas pura exterioridade; em “Refúgio”. Nestes dispositivos cenodramatúrgicos, a realidade sensível é condicionada por uma exterioridade que a ultrapassa. Deus, como a política, ou a realidade contingencial, apresentam-se, aqui,

como hegemonias intransponíveis. Como Otávio exulta, na mesma cena: (ibidem) “AS PALAVRAS DE DEUS IMPORTAM MAIS, JÉSSICA! A MANEIRA COMO AS PALAVRAS PERPASSAM AS COISAS, JÉSSICA!!! IMPORTA MAIS DO QUE A SUA MÃE ESPECIFICAMENTE! AS PALAVRAS, AQUI, NO AR, AQUI! AQUI!!!”.

Podemos, ainda, aduzir um sentido metafórico desta fala de Otávio. A Grande Voz, que fala no lugar de suas figuras, é, em última instância, a do próprio autor. Em que pese seu caráter místico e messiânico, em “Mateus, 10”, as falas de Otávio discursam, se entendidas como estrutura linguística e autoral; acerca da palavra como o material objetivo de alienação e transfiguração da realidade sensível. Debaxo do seu véu mistificador, a fala de Otávio sinaliza que, na escrita literária, a palavra atua como uma virtualidade. O corpo significante da palavra deve ser entendido, segundo Otávio, como o fora e o comando sobre a realidade sensível. A palavra, como signo alienante, ou de transferência da subjetividade; deve se impor sobre o “significado interno” do que ela mesma representa, conforme destacado por Otávio: (op.cit)

OTÁVIO – (...) AS PALAVRAS SE PROPAGAM, SURGEM E SE REPRODUZEM DO LADO DE FORA!!! ELAS É QUE IMPORTAM, NÃO O SIGNIFICADO INTERNO (...) O QUE JÁ ESTÁ DADO, NÃO IMPORTA!!! O QUE IMPORTA É MUITO MAIOR QUE ISSO! (...) A PALAVRA! EU SÓ TENHO A PALAVRA (...) QUE ME MOSTRA, QUE ME MOSTRA O MUNDO, QUE GUIA O MEU OLHAR, QUE RECORTA O MUNDO OBLIQUAMENTE, E O MOSTRA PARA MIM, JÉSSICA!

A fala de Otávio é filosófica e vale como um manifesto de dal Farra, sobre um expediente discursivo e poético, que reconhecemos em suas peças em estudo. Trata-se da cisão, em termos ontológicos, entre o Eu e o Outro. E, em termos linguísticos, entre o significante e o significado. No limite, esta cisão metaforiza a própria escrita do autor, que fala através de suas vozes cênicas. Na escrita ceno-dramatúrgica, em análise, de dal Farra, a palavra é uma materialidade, que atua como uma externalidade, ligada a modos de poder. Sendo, assim, dessubjetivadora. E também uma autoridade. As subjetividades, uma vez que, nos referidos dispositivos de escrita, não localizamos o sujeito histórico, como agente autorreflexivo; submetem-se, ou devem se submeter, a esta autoridade. A qual se apresenta sob diversos modos de dessubjetivação; na dramaturgia do autor em análise.

Estes modos de dessubjetivação serão, aqui, associados à ideia de Máquina. Isto é, daquilo que opera fora da sensibilidade humana, para a afetar como um artifício externo a ela. Ao contrário do sujeito histórico, que é cindido; esta autoridade exterior é inteiriça e indivisível. Em “Mateus, 10”, Otávio se refere a esta autoridade exterior, em seus sermões religiosos, como (op.cit) “a unidade”. A operar como um princípio de esmagamento das subjetividades. Ao ser reconhecida como o (op.cit) “corpo interior”, na cena 2 do primeiro ato desta peça; a subjetividade deve sucumbir a este poder total, emanado de fora. (op.cit) “A parte de dentro, ela precisa simplesmente ACABAR de forma definitiva! Nós mesmos, enquanto almas, enquanto seres interiores, específicos, somos desnecessários! (...) NADA DISSO SERÁ PERMITIDO!”. É o que sentencia Otávio, acerca de uma autoridade metafísica sobre a vida material. Para Otávio, o mal é o próprio pensamento subjetivo. Otávio admite externar as sensações internas das subjetividades, especialmente através do surto e da perda de seu autocontrole. Mas não o pensamento; entendido como estratégia de reflexão e controle destas subjetividades sobre a realidade.

A unidade, neste caso, a religião, e mais especificamente a palavra divina; opera como uma Máquina de moer as subjetividades. Ela esvazia a realidade sensível, através da violência. Ressaltemos, contudo, que, uma vez que esta autoridade totalitária não se confirma como verdade, na experiência das vozes cênicas em estudo de dal Farra; a reação, destas últimas, à tal fissura é a neurose, sensorial e pulsional. Não há harmonia possível entre o mundo real e sua representação, nestas peças de dal Farra, exceto a harmonia das aparências. Deus, a bondade e a vontade exterior são desmontadas, tragicomicamente; em “Mateus, 10”. Nestas peças em estudo, dal Farra desconfia da eficácia de qualquer representação totalizante da realidade; confundindo esta representação hegemônica como uma função sempre totalitária. Ainda assim, quando confrontadas com esta estrutura de uma “unidade” exterior e totalitária; a maioria destas vozes cênicas, em estudo, ignoram o funcionamento desta Máquina dessubjetivadora e de sacrifício da vida subjetiva. A atuar sobre elas, entretanto, como um comando determinante.

Em “Mateus, 10”, como citamos, Otávio rasga as cédulas de dinheiro, diante da esposa, Olga, arrecadadas no seu culto na igreja; sob a alegação de que (não publicado) “AS NOTAS RASGADAS” devem ser entendidas como sacrifício e renúncia materiais. Otávio Explica que, ao rasgar as notas, (idem) “ELAS ESTÃO EM DEUS!”. E acrescenta

a importância de negar sua vontade pessoal ou de Olga; ainda que de maneira absurda: (ibidem) “O ATO DE RASGAR A NOTA É O ATO QUE ME PÕE EM DEUS!!!”. Otávio admite que, como sujeito, ele não pode estar em Deus. Ou seja, nesta categoria exterior que, aqui, equivale a uma autoridade intangível. Comparável à política, na “Trilogia Abnegação”; e à realidade imediata, em “Refúgio”. Ainda na cena 2 do ato 2 da peça, Otávio, em defesa de seu discurso, investe, inclusivamente, contra si próprio (op.cit):

EU NÃO SOU OTÁVIO! (...) OTÁVIO É SÓ UM NOME QUE SERVE PARA QUE AS PESSOAS POSSAM ME CHAMAR. NÃO TEM NADA. NADA DENTRO DESSE NOME, NADA DENTRO DE MIM, OLGA!!! (...) QUANDO EU NÃO FOR MAIS ESSE TERNO, QUANDO EU NÃO FOR A FORMA DO MEU CABELO, O FATO DE EU TER UMA MULHER, AS COISAS QUE EU FAÇO, QUANDO EU NÃO FOR MAIS NADA DISSO, NADA DESSA MESQUINHARIA DA SOBREVIVÊNCIA NO MUNDO, QUANDO EU ESTIVER FORA DISSO É QUE EU ESTAREI EM DEUS!

Em sua exegese radical do cristianismo, Otávio afirma ter de expiar seu próprio “corpo interior”, sua alma mundana e a integridade de sua subjetividade, que ele considera oca e sem significado, a serviço desse poder exterior, fora de si; que ele designa como Deus. Otávio ainda acrescenta sobre si mesmo, para o espanto de Olga (op.cit):

EU NÃO SOU OTÁVIO, SEU MARIDO!!! EU SOU SEU MARIDO, SÓ ISSO!!! EU SOU ESSA PESSOA AQUI, SOU SEU MARIDO, SOU O PASTOR, SOU O TERNO, A PELE DA CARA... É ISSO QUE EU SOU, OLGA!!! EU NÃO SOU NADA ALÉM DISSO!!! EU NÃO SOU OTÁVIO!!! NÃO SOU OTÁVIO!!! A PARTE DE DENTRO É OCA!!!

Em síntese, Otávio defende a si próprio como uma coisa, no máximo uma função social, mas não como um sujeito. Não pretende ter um nome ou identidade; mas, sim, cedê-la a essa externalidade condicionante. Ao negar sua identidade, Otávio se reconhece, unicamente, como a imagem de si mesmo, seu próprio duplo, aparente e irreal; que, entretanto, interpreta a realidade sensível. Otávio deseja se apresentar como um homem “bom” a esta realidade exterior; a qual ele designa como Deus. Não o faz, porém, através da expressão de quem ele é, de facto; mas ao negar a si próprio e ao mundo sensível, em

favor desta autoridade totalitária. O ato de rasgar dinheiro, a afetar a lógica da vontade subjetiva e do funcionamento do mundo material, parece, justamente por isso, servir a Deus. Autoridade que, para Otávio, exige-lhe um comportamento autômato e servil. (op.cit) “O importante é manter o seu caminho reto e claro. (...) O seu caminho deve ser rígido. Rigidamente traçado. Um caminho reto, sem variações. Sinceramente reto”; é o que diz Joelmir para Otávio, na cena 1 do primeiro ato da peça.

Notemos que, para dal Farra, a espiritualidade, a exemplo da política e da realidade mesma, como veremos em outras de suas peças, aqui estudadas; interessa como um discurso de poder, a afetar a ética subjetiva, no sentido de a desfazer. Otávio reconhece a recomendação de Joelmir, para se automatizar; ser “reto, sem variações”. É o que vemos no conteúdo de um dos seus sermões, na mesma cena da peça; onde Otávio solicita a interação de um espectador, para a leitura do capítulo 10 do evangelho de São Mateus. Em sua exegese desta passagem bíblica, Otávio afirma que o corpo interior, portanto a vida subjetiva, deve morrer, em benefício da palavra divina. Otávio sustenta a morte da vida interior, ao afirmar que (op.cit) “o inimigo é o familiar”. Tudo que é conhecido e vivido pela experiência subjetiva deverá ser renegado, em favor do culto a este poder exterior e abstrato, conforme em excerto anteriormente citado. Cabe-nos observar, quer nesta e nas demais peças em estudo do autor brasileiro; que a subjetividade, ainda que o procure ser, não é suprimida. Em seu conflito com esta “unidade” totalitária, a subjetividade se converte em um discurso espasmódico. Ou, no extremo, em uma aspiração de si mesma. Uma vez que essa subjetividade não se sabe reconhecer no tempo presente. Ela poetiza a si própria, projetando-se virtualmente. Como nesta fala de Otávio para Joelmir, na mesma cena da peça: (op.cit)

Eu traçarei o meu caminho com retidão. (...) tenho raiva e força para percorrer o caminho reto e rígido que eu tracei para mim, e as pessoas vão me seguir por isso! (...) Eles vão me seguir, mas (...) Talvez eu precise realizar alguns... atos, algumas atitudes (...) Eu acho que ainda não foi o bastante, ainda não foi o bastante, sabe?! Para que aquela massa de gente se amalgame, para que as pessoas se amalgamem em uma coisa só.

O desejo da unidade de Otávio, a implicar em uma autoaniquilação, de si mesmo e dos outros, é também um gesto político, para além de uma perspectiva metafísica. Trata-se, finalmente, de reconhecer, e se submeter, a uma autoridade absoluta. Na cena única

do Ato 2 de “Mateus, 10”, Carlos louva à unidade. Mas não àquela metafísica, a qual Otávio busca. Porém, a do poder econômico, também ela esmagadora das subjetividades e da diversidade da vida sensível. Portanto, também ela uma Máquina, no sentido que a qualificamos. O fascínio de Carlos é pelos grandes e indivisos latifúndios de terra, pertencentes a um único dono. Pelo facto de que um só poder os controla (op.cit):

CARLOS –

(...) como é bonito quando essas grandes, essas imensas quantidades de espaço são tratadas de forma unitária! Eu estava no caminhão, na estrada, no banco do passageiro, e eu via a estrada, o asfalto, a estrada vazia, e dos dois lados da estrada era tudo cana. (...). É uma coisa extraordinária, isso. E também é maravilhoso pensar que aquilo tudo pertence a uma pessoa só.

4.5.1 ABNEGAÇÃO

Na escrita em estudo de dal Farra; a autoridade unitária, mais do que admirada, deve ser obedecida. Trata-se, portanto, de uma ética política, que demanda submissão a esta autoridade. E, com este gesto, a dessubjetivação daqueles que se lhe submetem. Na mesma cena de “Mateus 10”; Carlos aconselha Otávio, desolado ao descobrir que não é mais pastor na Igreja: (op.cit) “Essas coisas são difíceis de aceitar, mas é importante, para a gente crescer, Otávio, aceitar!... Pare de querer ser mais do que você é...”. Ainda que a palavra não seja mencionada, instala-se, já nesta peça, a ideia de abnegação. É preciso se abnegar a uma autoridade absoluta, mesmo que incompreensível: (op.cit) “Nada é em vão, a gente faz parte de uma coisa maior, não é? Não importa muito o que esteja acontecendo, mas a gente se sente parte disso. Eu por exemplo, sou parte disso. Você é parte disso!”; diz Thereza a Jéssica, na cena única do Segundo Ato de “Mateus, 10”. Esta explicação imponderável, de pertencimento das subjetividades a algo maior, é posta em causa, na escrita em estudo de dal Farra. Uma vez que, como ela o aponta; as subjetividades sucumbem a este poder externo, sem que algo dê sentido a esta renúncia de entendimento.

O elemento político, central no estudo de caso de dal Farra; situa-se neste conflito entre o sujeito desejante e autoridade exterior que o pretende esvaziar. A “Trilogia Abnegação” radicaliza e se sustenta sob esse conflito. Desta vez é o partido, como

metonímia da máquina política, que deve ser entendido como uma estrutura, ou entidade, de poder, a que se deve obedecer; sem jamais a compreender integralmente. A política substitui a religião, ou a palavra divina, como uma autoridade soberana: (2017, p. 86) “É tudo por um bem maior”, responde Sergio, a concordar com a fala de Paula, sobre espionar Jorge, marido dela, recém-eleito prefeito de Santo André. Jorge será assassinado por seus colegas de partido, em “Abnegação 2”. E Paula se diz disponível para (idem, p. 85) “fazer algum mal para ele (...) o que for preciso”. Podemos entender o assassinato de Jorge, assim como o já descrito suicídio de Paulo, no final de “Abnegação 1”; como imolações do sujeito, em favor do “bem maior” do partido político. Tanto quanto a religião, a estrutura do poder político exige, aqui, o sacrifício humano. Do mesmo modo, a política, na referida trilogia de dal Farra; é também entendida como uma presença exterior e absoluta. (ibidem, p. 166) “Era coisa lá do partido”, menciona ao Filho o Pai, que perdera o emprego no partido político; em seu relato de factos fortuitos da sua vida, em “Abnegação 3”. Em que pese seu desejo de mudar de vida, de (op.cit, p. 166) “fugir para outro lugar”; a fala do Pai reconhece a presença do partido mesmo na falta de significado do seu cotidiano. O partido é um fora, um “lá”, como ele diz; que o segue de perto. E que, por outro lado, esvazia sua subjetividade: (op.cit, p. 167)

Pai - (...) de repente estou aqui (...) sem conseguir me mover direito, sem saber o que fazer com o meu corpo, perdi o meu trabalho, que não me faz falta nenhuma, perdi a minha família e os meus amigos que também não me fazem nenhuma falta, e agora estou aqui totalmente colado nessa vida sem sentido, não mais sem sentido do que antes.

O Pai vocaliza, ao Filho, a sua sensação interna, mas não propriamente um pensamento. O pensamento é comprometido, ao se confrontar com a estrutura kafkiana do poder político. A qual o Pai pode sentir, mas não compreender integralmente. Esta estrutura partidária é ilustrada, na Cena 2 da mesma peça; pela fala de Flávio, cuja ambição de ascender como advogado é suprimida pela hierarquia do partido. Para esta voz cênica, o caminho que conduz a seus objetivos pessoais parece irrealizável; como em “O Castelo” do autor tcheco: (op.cit, p. 196)

Flávio – (...) Sou advogado. Ainda sou um advogado menor, é verdade. Ainda tenho alguns superiores. Muitos. Na verdade eu sou quase um estagiário. Mas mesmo assim. Ser o advogado

principal do partido é um cargo foda. E eu vou chegar lá. É uma coisa importante. Depois eu quero ir para as relações exteriores. (...) Estou estudando isso inclusive na faculdade. Minha terceira faculdade.

Como toda estrutura de poder, o partido político é uma estrutura desigual. Na mesma peça, dal Farra ilustra esta desigualdade estrutural, através de quadros cênicos, diferenciados, entre si, pelas classes sociais; políticos ricos, militantes de classe média, advogados do partido, padres de comunidades eclesiais de base, etc. A estrutura social é exposta não através de personagens fechados, mas por tipificações. O partido político, contudo, é uma onipresença, em todos os casos. Na cena VI da peça, situada na casa de membros ricos do partido, Carlos, que aparentemente prosperou na vida política, dissera cantar, nas antigas festas do sindicato dos metalúrgicos; confessando, em seguida, seu passado duro no partido, como operário: (op.cit, p. 173)

O meu trabalho era outro. Eu tinha que ficar enfiado na frente de um forno de 1000 graus, controlando aquilo lá... Cara, você acha o quê? Está vendo esses pontinhos aqui? É tudo de fásca, daquelas fáscas lá. (...) Eu cantava nas horas vagas mesmo. Depois da reunião. (...) Para os companheiros. Companheiro é isso. Resolver que vai fazer uma greve, vai todo mundo junto ali e se organiza. (...) e aí que eu cantava um pouco também para distrair o pessoal. Eu sempre gostei muito dessas coisas que se ligavam à distração mesmo.

A impressão ligeira do passado de Carlos, como cantor, é substituída pelo relato denso da sua vida, como operário. Não sabemos, pelo seu relato, como Carlos ascendeu na estrutura partidária, ou mesmo em que ponto ele se encontra nela. O entendimento, nesta trilogia, sobre o funcionamento da estrutura partidária de poder é difuso. Poucos elementos são revelados ao espectador. A fala de Carlos é também cínica. Evoca a solidariedade dos companheiros, por agirem “todo mundo junto”, conforme relembra; a exemplo daquela “massa de gente”, que Otávio deseja amalgamar, em “Mateus, 10”. Ao passo que, como o percebemos, Carlos progrediu sem seus companheiros, na hierarquia do partido. A fala parece expressar, com seu cinismo, um sentimento irônico de dal Farra acerca dessa visão solidária, em um partido político.

O princípio da abnegação, da capitulação e da impotência de recusa à realidade; também se encontra em “Refúgio”. A peça, a tratar do inexplicável desaparecimento de

vozes cênicas para uma realidade exterior que não sabem onde é, não discursa sobre esta vontade exterior como um lugar de redenção, como pensa Otávio, em “Mateus, 10”. Tampouco se refere ao discurso utópico, como o partido político é visto, em princípio, na “Trilogia Abnegação”. O Outro Lugar, em “Refúgio” é, antes, a possibilidade de um lugar fora da realidade sensível, onde nada alcance suas vozes cênicas. É uma alternativa, por assim dizer, sedativa, que poupe estas vozes dos sentimentos deflagrados pela experiência com a realidade. Ao mesmo tempo, este lugar de dissolução da realidade sensível pode ser infernal e distópico. O lugar da unidade e da autoridade exteriores é, reconhecidamente, perigoso, nesta peça. Nesta fábula alegórica, é a própria realidade que subjuga, e, neste caso, desaparece, com as subjetividades. Neste caso, este poder exterior não é pressentido, por suas vozes cênicas, como um desejo. Mas como a iminência do mencionado “pior”, que está por vir. Estas vozes cênicas não tem sonhos ou aspirações enganosas com o mundo exterior. Mas, sim, terror. Como percebemos neste excerto da Cena II de “Refúgio”, entre Irmã e Ela; a propósito do amigo desta última, que desaparecera: (não publicado)

IRMÃ -

Ele me ligou ontem. Foi estranho. No meio da noite. (...) Disse que não podia falar. Que estavam levando ele para um lugar. (...) Eu acho que ele pode estar em uma situação bem ruim na verdade. Depois ele disse que tinha que desligar. Que tinham escutado.

ELA -

Quem? Quem tinha escutado?

IRMÃ -

Não sei! (...) Ele sumiu, mesmo. Parece que sequestraram ele.

ELA -

Sequestraram?? Como você sabe de tudo isso??

IRMÃ -

Não importa! Ele estava falando bem baixo. E ele disse que estava lá com os caras. Que eles tinham pegado ele!...

A exemplo das outras peças em estudo, de dal Farra; em “Refúgio”, o perigo apresentado pela realidade exterior não é entendido objetivamente por suas vozes cênicas. Mas sentido por elas subjetivamente, como terror. É o que demonstra a Cena IV da peça, neste excerto entre ELE e ELA. Onde, ao tratarem da sucessão de desaparecimentos inexplicáveis na trama da peça, ambos têm a sensação de que estão sendo vigiados por algo que não sabem o que é nem onde está. As vozes cênicas passam, então, a falar em código entre si: (idem)

ELE -

Não sei como é que isso tudo pode estar acontecendo.

ELA -

...é... É muito ruim... Tem umas coisas... Muito ruins.

Pausa longa. Se olham.

Sabe?

ELE -

...sei...

(...)

Pausa longa. Se olham.

ELA -

(...)

...você sabe?

ELE - *Com total naturalidade brusca.*

Como assim?...

ELA - *Pausa. Ainda olhando para ele.*

...nada.

Pausa. Se olham.

Nada.

ELE faz que sim. Olha em volta. ELA também olha em volta. Ela fica apavorada. Como se estivessem sendo filmados. (...) Se abraçam. Pausa. ELE pega um papel, e escreve. (...) Ele mostra para ela rapidamente, está escrito “MELHOR NÃO”. Ele rasga o papel.

4.5.2 O MAL EM CENA

A unidade exterior, que pretende esgotar as subjetividades, é pressentida em “Refúgio” como um mal iminente. Como já dissemos, a cena 1, desta peça pré-trágica, tem certo aspecto oracular; reconhecido na fala do Pai, de que “o pior” ainda está por vir para todos, e na confirmação de Ela sobre esta sensação. A cena, que abre a peça, ocorre em uma festa com crianças a brincarem entre balões, como já citamos. O que a promove como imagem de um futuro crítico e ameaçado de extinção da espécie humana⁹⁰. Evidenciar a presença do mal, traduzido por esta externalidade ou Máquina de dessubjetivação, é uma preocupação em toda a escrita ceno-dramatúrgica, em análise, de Alexandre dal Farra. Em um artigo, o autor declara sua preocupação de escrita de apresentar (2017) “o Mal em cena⁹¹”. O professor e crítico Luiz Fernando Ramos reconhece que a “Trilogia Abnegação” propõe (2017, p. 10) “olhar o demônio nos olhos e não chorar de pena”. Esta observação, a propósito da presença do Mal, na referida

90 A mesma imagem infantil licencia, em sua duração, uma comparação da peça com uma linhagem dramatúrgica nas quais as crianças emulam ou desafiam o poder adulto, como um poder corrompido e destrutivo. São os casos de “Juegos a la Hora de la Siesta”, peça de 1976 de Roma Mahieu, autora polonesa, naturalizada argentina; em cujo enredo as crianças reproduzem o comportamento de um regime político autoritário. Ou ainda a peça surrealista de Roger Vitrac, “Victor ou les Enfants au Pouvoir”, de 1928, em que as crianças, na festa de aniversário de Victor, recusam a ingressar na vida adulta. A qual é subvertida por elas, através da exposição de seus vícios.

91 Dal Farra afirma, no artigo “Por um Teatro que Coloque o Mal em Cena”, na Revista Cult: (2017) “Não me interessa tanto um teatro que mostre o que deveríamos ser, nem que mostre como o mundo deveria ser, mas sim um teatro que possibilite que olhemos justamente para o que o mundo não deveria ser (mas ainda é). E para o que nós não deveríamos ser (mas ainda somos). Todos nós carregamos, queiramos ou não, o gene da estrutura violenta, opressora, desigual que nos forma. Ninguém está livre das amarras do mundo onde nasceu. E o nosso mundo é péssimo. Fazer um teatro que simplesmente se limpe disso tudo para entrar em cena como se estivéssemos prontos para adentrar o paraíso simplesmente não me interessa”. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/por-um-teatro-que-coloque-o-mal-em-cena>

escrita de dal Farra, alude, ainda, a uma função de desconforto entre o autor e realidade, prefigurada por Schøllhammer, que designa a literatura contemporânea como aquela (2009, p.10) “capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir”.

Ressalteemos que, aqui, o mal deve ser entendido como uma superestrutura de poder, a atuar fora da experiência sensível das subjetividades, no sentido de suprimi-las. “Mateus 10”, que cumpre, como dissemos, uma função de manifesto das ideias do autor, recorrentes nas suas peças subsequentes em estudo, não somente instala como discursa sobre a presença do mal na subjetividade de suas vozes cênicas. Otávio defende em sua pregação, na Transição entre os dois atos da peça, que é preciso ver o mal, sem desvios (não publicado): “outros vão dizer: ‘não, pastor! Não é isso que eu vejo! Eu não vejo sofrimento! Eu não vejo dor!’ E eu digo, esse que não vê, esse já está tomado!”. Otávio sustenta a ideia, em termos espirituais, tal como dal Farra referendará nas outras peças em estudo, em termos políticos e sobretudo éticos; de que, mesmo os sentimentos considerados bons, movem-se à força de um sentimento cruel e poderoso, que precisa ser reconhecido. Na já referida cena 2, no primeiro ato da peça, no jantar entre Olga e Otávio; este último, após virar a mesa e arremessar um frango ao chão, impede que Olga vá apanhá-lo, dizendo: (idem) “Deixa apodrecer. DEIXA APODRECER!”. Podemos extrair, deste comando de Otávio a Olga, que o mal, neste caso o apodrecimento da carne; deve ser aceito, e não evitado. O mal, mais que o bem, é uma necessidade discursiva, na escrita em estudo de dal Farra. Suas vozes cênicas verbalizam a presença do mal como um espanto diante de algo inexplicável e que não compreendem.

Na mesma cena, Olga não consegue compreender a agressividade de Otávio, decorrente de um frango mal temperado: (íbidem) “Por que você está falando desse jeito do frango?”, ela pergunta, sem entender. Após Otávio se descontrolar na cena, o dramaturgo-encenador informa: (op.cit) “*Otávio de pé, na cozinha. Olga se levanta, para tirar a mesa. Otávio a impede de tirar a mesa, totalmente irado, contendo-se para não gritar*”. A didascália sinaliza, com suas indicações de gestos cênicos e de atuação; uma teatralidade do dissenso e do ódio. Uma estética do inconciliável. Não há acordo possível entre Otávio e Olga, nesta cena. Assim como, também não, entre quaisquer das vozes cênicas que integram a escrita ceno-dramatúrgica de dal Farra, de que tratamos. O ódio é uma força que move essa escrita, cuja disposição nos parecer querer expurgar a presença subjetiva e dominante deste mal. A maior parte destas vozes cênicas do autor acredita poder chegar ao bem através do mal. Como em uma espécie de expiação cristã. O discurso

do bem conquistado, através de sua negação, fica evidente no excerto abaixo, da cena 1 do primeiro ato de “Mateus, 10”. Nela, Otávio pede uma orientação sobre sua conduta como pastor para Joelmir, seu superior na Igreja: (op.cit)

OTÁVIO -

(...) Sabe, pastor. *Sussurra, como se fossem segredos*. Eu tenho muita raiva dentro de mim!...

JOELMIR – *Responde sussurrando também*.

Isso é bom.

OTÁVIO -

Muita raiva, mesmo!...

JOELMIR -

Que bom. Isso é muito bom. Use isso contra os outros.

Nesta peça, o mal, como um poder exterior, apodera-se de Otávio, como uma insistência que o descontrola. Converte seus frequentes surtos em uma banalidade. Especialmente para aqueles que, diferentemente do próprio Otávio ou de Olga, não parecem se assustar com a presença do mal. Talvez por aspirarem a ele. Como é o caso de Jéssica, como informa o autor, na cena 2 do primeiro ato da peça; um pouco a seguir ao descontrole de Otávio, diante de Olga: (op.cit) “OTÁVIO – *Volta a se descontrolar. Jéssica reage ao descontrole do outro com naturalidade*”. O mal é naturalizado aos poucos na peça. O estranhamento à presença do mal é também gradual, neste e nos demais dispositivos ceno-dramatúrgicos, em estudo, do autor. Na cena 4 do primeiro ato de “Mateus, 10”, posteriormente ao seu surto no jantar à volta do frango; Otávio dá um passo adiante em seu comportamento abusivo. Como citamos, ele rasga cédulas de dinheiro, arrecadados no culto, na frente de Olga: (op.cit) “*Olga olha para trás e vê Otávio jogando a nota fora. Ela fica parada por um instante. Não parece acreditar no que viu*”; descreve o autor. O gesto de rasgar dinheiro na cena, à vista de Olga e do público, ressalta a sensação de um estranhamento progressivo sobre Otávio, que culminará na sua confissão final de que teria assassinado Maria.

A mãe de Jéssica é a única consciência a sustentar, em toda a peça, sua percepção de que Otávio age fora de si: (op.cit) “*Pegando o rosto dele nas mãos*. Otávio, pelo amor

de Deus, eu te conheço desde pequeno, era um menino tão bom, agora está desse jeito! Confuso, louco!...”; diz Maria, na Cena 3 do Primeiro Ato. A subjetividade de Maria, como uma consciência de escape, está inteira, na espiral de delírio da peça. E é por esta razão que sua consciência vigilante deve ser sacrificada; como profere Otávio, no seu solilóquio, na Transição entre os dois atos de “Mateus, 10”. De outra parte, a peça evidencia, através da ambição de Otávio por liderar uma (op.cit) “massa de gente que se amalgame”, que o discurso de temor ao mal beneficia a quem o profere. Aterrorizadas, as subjetividades precisam de quem as lidere e oriente. Se o mal atua como um poder exterior, o terror está dentro das subjetividades, suscetíveis a se descontrolarem. Sendo aparência e não o Real; o perigo, ou o poder, da realidade exterior é, antes, um sentimento subjetivo, por que, objetivamente, esta realidade não é compreendida pelas vozes cênicas de dal Farra, de que tratamos.

Finalmente, devemos reconhecer, na escrita ceno-dramatúrgica em estudo do autor, que o mal, quer como uma externalidade pressentida ou que se apodera de suas vozes cênicas; expressa-se através do auto descontrolo destas últimas, assim como da sua ultraviolência com o Outro. A ultraviolência, neste caso, não é naturalizada; mas, sim, um elemento de estranhamento na cena. Ela se soma à escrita de gêneros híbridos de dal Farra; a produzir um gesto de deformação. A ultraviolência frequentemente se manifesta, na referida poética do autor brasileiro, através do corpo físico de suas vozes cênicas. Como na já referida cena única do segundo ato de “Mateus, 10”; quando Carlos agride fisicamente Thereza, sob o pretexto de ela ter aberto o pote de um creme cosmético que Olga comercializa: (op.cit)

CARLOS -

Estragou, né? ESTRAGOU O CREME!!! Ela abriu, agora não dá mais para vender, né? NÃO É???

Vai até Thereza e lhe dá um tapa na cara. (...) Partindo pra cima de Thereza, dá uns chutes nela, mais alguns tapas. Thereza se defende.

ESTÁ ABERTO! VOCÊ ABRIU, THEREZA, AGORA NÃO TEM MAIS VOLTA, ESTÁ ABERTO!! ESTÁ ABERTO, ESTRAGOU! ESTRAGOU!!

(...) Partindo pra cima de Thereza, agarra o seu braço e a arrasta pelo chão até a Olga. (...)

OLGA -

Não! Não! Para! Está tudo bem.

CARLOS – *Sem transição.*

Bonita pele, Olga. Fique aqui para beber conosco.

Ele vai até o armário e pega uma garrafa de cachaça.

O mal atua como uma força deformadora, na referida dramaturgia do autor. O que pressupõe um referencial realista para ser deformado. O qual pode se tratar de um jantar à volta de um frango ou uma cena familiar, a partir da venda de um creme para pele; como em “Mateus, 10”. Esta deformação adquire, frequentemente, o caráter de perversão, na escrita do dramaturgo-encenador. Em “Abnegação 2”, por exemplo, o que deveria ser uma celebração, em razão da vitória eleitoral do candidato de um partido político, perverte-se em atos e falas de humilhação entre os colegas de partido, quando estouram uma garrafa de champanhe: (2017, p. 69)

José – UMA GARRAFINHA DESSAS AQUI É UMA COISA MUITO VALIOSA! (...) MUITO MAIS VALIOSA DO QUE VOCÊ, PAULO! PAULO, VOCÊ NÃO VALE NADA! VOCÊ VALE MENOS DO QUE ESSE CHAMPANHE (...) O SEU VALOR, PAULO, É EQUIVALENTE A UM COPINHO DESSSES. MEIO COPINHO. ENTENDEU?

Paulo - *Tentando rir.* Ah, é... Meio copinho para mim está bom.

José serve meio copo de champanhe e entrega ao Paulo. Passa a beber no gargalo.

O sentido de alegria coletiva da cena é pervertido pelo individualismo do poder de José. A alegria sucumbe a uma espécie de violência primordial do poder. Como já tratado neste capítulo, a exaltação do gozo pessoal, neste caso, de José; serve-se do Outro, aqui, Paulo; como algo menos importante do que uma coisa; como uma garrafa de champanhe. No limite, sequer há o gozo pessoal, nestas vozes cênicas. Ao considerarmos, como dissemos, que as coisas, como uma garrafa de champanhe; é que parecem gozar das subjetividades esvaziadas que lhes servem. Chama-nos também a atenção que a voz cênica José, possivelmente, seja uma deformação da figura histórica de José Dirceu. Liderança do Partido dos Trabalhadores, no Brasil, ao longo de muitos anos. Partido este que a “Trilogia Abnegação” assumirá como seu objeto, não mais figurado, a partir de sua

segunda parte. O personagem histórico é reduzido à caricatura de suas pulsões primais pelo poder. Manifestadas, na referida cena, através da disputa com Paulo pela garrafa de champanhe; conforme o autor sinaliza em didascália: (idem, p. 68-69) “*José parte para cima do Paulo. Eles disputam pela garrafa, José empurra o Paulo com força desproporcional. (...) José pega a garrafa com amor*”. Esta ação se expressa, portanto, como um gesto psicopolítico. Ou seja, um gesto deflagrador do homem público, considerado a partir de suas pulsões internas.

Em suas peças em estudo, dal Farra expõe a perversão como um expediente a ser reconhecido através do seu estranhamento. É recorrente, nestes dispositivos, a relação entre o cômico e a perversão. O efeito cômico funciona na dramaturgia do autor, uma vez que a perversão é reconhecida como um elemento antinatural e de estranhamento. No excerto abaixo de “Abnegação 2”, enquanto conversam e limpam naturalmente o corpo de Jorge, que acabara de sofrer um surto; Paula, após se oferecer para espionar o marido que está desacordado, assusta-se ao ouvir dos colegas de partido a hipótese de ajudar a matá-lo. O que, efetivamente, ela o fará no decorrer da trama da peça. Na cena, Paula se tranquiliza com outra hipótese para o marido, ainda assim violenta: (ibidem, p. 86-87)

Marina – (...) A própria mulher do cara vai trair ele e ajudar a matar o cara, é isso?

Paula – Matar??

Sérgio – Matar? Não... Não de verdade, assim. Às vezes é só uma morte de mentira.

Paula – Ah, bom. Então, tudo bem.

Marina – Ah, sim. Nesse caso é bem mais tranquilo do que eu imaginei.

Ao apresentar um homem desacordado, sendo cuidado por aqueles que especulam matá-lo, o autor afirma sua estética perversa. A qual, nesta cena, também é cômica, visto que o cinismo da situação busca se integrar à cena, frustradamente, de forma natural. Se formalmente a cena parece banal, a perversão é reconhecida através da via negativa do seu discurso, que deforma sua aparência natural e expõe seu lado atípico. Atentemos, porém, que esta visão desfiguradora da realidade não se apresenta somente através da perversão cômica. Mas visa, antes dela, tratar da dessubjetivação humana. Comprometendo, assim, a figuração inteiriça e positiva do sujeito histórico. Podemos

reconhecer esta desfiguração do sujeito histórico na confissão consciente da Filha para a Mãe, na Cena IV de “Abnegação 3”: (op.cit, p. 159)

É tudo um grande momento só, que não acaba de passar nunca! (...) eu nem vejo a diferença entre as coisas, uma pessoa a mais ou a menos, o fato de ter pessoas aqui ou não, são todos volumes de coisas, e eu passo entre esses volumes, entre essas coisas.

Na Cena III da mesma peça, a exemplo do excerto acima, a confissão de Bruna para o Pai parece ecoar novamente a voz do autor a propósito de sua escrita como uma deformação redutora da natureza humana: (op.cit, p. 152) “No fim, todos viraremos uns animais, tentando dar conta das coisas básicas da existência”. A coisificação do sujeito pode implicar na sua animalização; e, no limite, no estraçalhamento da sua condição animal. Esta imagem é encenada, de forma figurativa, no Segundo Ato de “Mateus,10”; na qual Carlos promove um churrasco em sua casa: (não publicado)

CARLOS – *tirando carnes da geladeira.*

Eu comprei um monte de carnes. Várias partes do boi.

Vai mostrando no seu corpo o que corresponderia às partes da carne, rindo um pouco de si mesmo, se achando meio engraçado. (...)

Por exemplo, esta parte é a costela. Podemos fazer essa parte, colocar no fogo, para comer. Tem também a picanha, que é como... é mais ou menos essa parte aqui (...) E eu comprei um cupim. (...) Ele fica aqui, assim... Bom, é uma parte do boi que a gente não tem!

A perda da condição histórica se liga ao desconhecimento da verdade dos factos pelas vozes cênicas da escrita em estudo de dal Farra: (2017, p. 56) “Eu achei que tinha me perdido completamente”, confessa Celso a seus colegas de partido, na cena 2 de “Abnegação 2”, no mesmo instante em que Paulo se suicida, interrompendo-lhe a fala e deixando Celso (idem, p. 57) “*perdido, em estado de choque*”; como informa o autor. Nesta escrita ceno-dramatúrgica; a incompreensão da verdade dos factos instala a desordem entre as vozes cênicas e os seus discursos. Os quais, por consequência, desordenam a realidade e lhe retiram o sentido. Na Cena VIII de “Abnegação 3”, por exemplo, situada na casa de políticos ricos, a Filha vê o Pai, esfaqueado e morto por

Bruna. Frente ao terror das demais vozes cênicas, em decorrência do facto, a Filha não encontra sentido para o que testemunhou: (ibidem, p. 198) “Vocês estão discutindo aqui, mas nada disso tem nenhuma importância. Nada disso aqui. Nem mesmo a morte dele. Tudo isso são desculpas”. Sendo uma presença aterradora, a realidade não sabe ser vivida pelas vozes cênicas destes dispositivos de escrita de dal Farra: (não publicado) “Eu também não sei o que fazer com essas coisas. Com nenhuma coisa”; ELA desabafa, em “Refúgio”.

Resta a estas vozes cênicas a fuga da realidade, como alternativa à capitulação. Esta é basicamente a temática que sustenta “Refúgio”. Porém, o gesto da fuga da realidade está presente em peças do autor brasileiro que precederam esta última, como a “Trilogia Abnegação”. Na Cena IX de “Abnegação 3”, o Filho, ao se deparar, na casa de sua família pobre, com a presença de um Padre das comunidades eclesiais de base, que diz querer morar ali; fala mesmo da ideia de um “refúgio”, como uma proposta de vida desviada daquela, intolerável: (2017, p. 201)

Filho - Vou começar a beber. Pra mim, é a melhor forma de continuar falando aqui com vocês. Esse padre está enfiado em umas tramas criminosas (...) veio se refugiar na nossa casa (...) Eu não sei por que ele achava que isso aqui seria um bom refúgio.

Na Cena V da mesma peça, em outro quadro familiar, um outro Pai, tendo passado a noite no seu carro e ainda confinado nele, recusa a se juntar à família; as vozes cênicas Tio, Filho e Mãe. Ao ser interpelado pelos familiares por que não entra em casa, o Pai confessa sua vontade de fugir: (idem, p. 165) “Fugir que eu digo é, assim, ir embora mesmo, para algum lugar, sem avisar ninguém disso”; explica. Trata-se de uma fuga entendida não como uma retomada utópica, um desejo de refazimento da realidade, mas a vontade direta de negar essa realidade: (ibidem, p. 167) “Vocês não se lembram do que o que está dentro da minha cabeça é uma estrada vazia. Dentro da minha cabeça tem uma estrada vazia”, confessa o Pai à família. Para em seguida, subitamente, desaparecer: (op.cit, p. 168) “Acho que ele foi embora. É o que parece”; diz a Mãe, após um hiato de silêncio na cena, na sequência da confissão do Pai. Na Cena VII da mesma peça, a voz cênica Irmão, após fugir da prisão, regressa, inesperadamente, à casa de sua família; desta vez, de classe média. E afirma para a Mãe que ele seguirá em fuga: (op.cit, p. 183) “Eu

voltei e agora não vou mais embora para o mesmo lugar, vou embora para outros lugares”. Os quais este Irmão não sabe onde nem como são. (op.cit, p. 54) “Os lugares são todos desagradáveis. Cada vez mais desagradáveis”, afirma Paulo, pouco antes de cometer suicídio, como fuga extrema da realidade insuportável; em “Abnegação 1”. Este desejo indefinido decorre do conflito entre a vontade subjetiva e o automatismo da realidade. A resultar em um gesto de escapismo destas vozes cênicas: (op.cit, p. 175) “Gosto muito de querer, justamente quando isso não tem nenhuma chance de realmente acontecer”; confessa a Filha, na Cena VI de “Abnegação 3”.

4.6 SENSORIALIDADE E PSIQUISMO DAS VOZES CÊNICAS

A relação entre o automatismo da realidade e a sensorialidade das vozes cênicas bane não apenas o pensamento, mas o campo moral subjetivo, na escrita em estudo de dal Farra. Como, na mesma cena de “Abnegação 3”, nesta fala, também da Filha, que não parece reconhecer a si mesma nem ao que acontece com ela: (op.cit, p. 179)

Estava lembrando de umas coisas, não sei direito de que (...) *Tempo*. Enfim, eu estava nesse tipo de momento, tranquila, e aí de repente ele me interrompeu, pegou a minha cabeça por trás (..) e começou a enfiar a língua no meio dos meus dentes. (...) foi um tipo de violação mesmo (...) como se fosse uma espada gelada, que ele estava enfiando em mim...*Tempo. Tempo. Tempo*. Nossa. Aconteceu de novo. Fiquei olhando para aquele pote de manteiga...lembrando de umas coisas... *Tempo. Tempo. Tempo*. Acho que vou deitar.

As vozes cênicas, no lugar de pensarem o mundo exterior ou a si mesmas, são pensadas por esta externalidade. Este fora invasivo, que podemos chamar de automatismo da realidade. Uma Máquina que, como dissemos, é um modo de poder, manifestado quer através da religião, da política ou mesmo da abstração da realidade; como trata dal Farra, em suas peças em estudo. Esta indefinição sobre quem pensa ou o que pensa pela voz cênica é ilustrada também na Cena VIII de “Abnegação 3”. Através das falas de Filha e Bruna, na sequência do assassinato do Pai da primeira por esta última, que se encontra em um impasse dramático, ainda com a faca ensanguentada na mão: (op.cit, p. 199)

Filha – Se você pensar demais, eles vão chegar e decidir por você.

Bruna – Eu sei. Mas eu não tenho clareza ainda. Prefiro não fazer nada se eu não tiver clareza. E talvez isso seja mesmo totalmente irrelevante.

Filha – O quê?

Bruna – Que a polícia chegue.

Filha – Como assim?

Bruna – Não sei. Preciso ficar um pouco parada talvez.

Tempo.

Não podendo ser pensado, o entendimento do Real se dá, via de regra, de modo sintomático e caricato pelas vozes cênicas. A realidade pode ser reduzida a uma fala figurativa. Sendo o texto de *dal Farra* uma camada de significação sobreposta à estrutura dramática, suas falas podem se destacar como enunciados em si mesmas. A funcionarem pela produção de imagens, que operam como linguagem e abrem perspectivas próprias, descoladas da lógica dramática da peça. Na já citada cena VII de “*Abnegação 3*”, não podemos divisar se é o autor, um expediente poético ou Laura, entendida como uma personagem, quem fala; em uma resposta metafórica, ao reencontrar João, seu pai: (op.cit, p. 184)

Eu.... Esperei a chuva passar para poder vir da estação. No caminho o asfalto ainda estava molhado. (...) a água evaporava do chão aos poucos por causa do calor. Já está no fim do ano e nada aconteceu ainda que despedace a minha vida totalmente de forma definitiva.

Esta fala figurativa, admitida como uma projeção do dramaturgo-encenador pode ser entendida, também, como uma fala ensaística dentro da estrutura dramática. Neste caso, as falas já não agem em função das motivações inerentes do sujeito falante, visto que o personagem é substituído pela voz cênica na referida dramaturgia do autor. Este último, por sua vez, investe na fala como um modo de dissertar sobre uma perspectiva. É o que podemos ver, por exemplo, na Cena 2 do Primeiro Ato de “*Mateus, 10*”. As falas entre Otávio e Olga, no jantar na casa em que vivem, aproximam-se mais de uma exterioridade que fala pelo sujeito, a propósito de um assunto genérico, neste caso a

normalidade familiar, do que de expressões subjetivas autônomas destas vozes cênicas:
(não publicado)

OTÁVIO –

Sim. Eu estou comendo o meu frango. Alguém que senta e come um frango, de frente para a sua mulher, é normal. Alguém normal.

OLGA –

Sim, meu amor. Você é alguém normal.

OTÁVIO –

Sabe, Olga, eu também me acho normal. Estou tranquilo, na verdade. Porque eu sei que é assim que se vive.

O texto, entendido na dramaturgia de dal Farra como um material autoral, antes de ser dramático, pode se constituir em uma narrativa de pensamentos exteriores, decorrentes da Voz Autoral, e vocalizado pelas suas vozes cênicas. Nesta, como em outras de suas peças em estudo, dal Farra lança mão do expediente em que uma fala comenta outra fala. Como se a peça procedesse, epicamente, a uma crítica de si mesma. O que a rigor, só é possível a partir de uma voz que seja exterior à sua estrutura narrativa. Em outras palavras, a Voz Autoral. Na cena V de “Abnegação 3”; a fala do Tio, ao tratar de sua própria dessubjetivação, funciona como uma descrição comportamental da maioria das vozes cênicas em estudo por dal Farra: (2017, p. 164) “Não tenho opiniões. Esmago as minhas opiniões com os meus instintos”. A redução da realidade também pode ser figurada como uma fala clichê. Como na Cena 1 de “Abnegação 3”, em que Márcio, um (idem, p. 141) “jovem atuante”. que (ibidem, p. 141) “quer mudar o mundo”, segundo a Filha; dirige-se à família de políticos ricos dela: (op.cit, p. 142)

Márcio – Eu gosto muito de pensar que as pessoas precisam se conhecer. Saber melhor dos seus próprios desejos. O esporte faz isso também. Os jovens buscam isso no esporte. No turismo esportivo. Seria uma forma de transformar o mundo. E eu ia poder ficar dizendo essas coisas e ao mesmo tempo ganhando dinheiro e morando na praia.

A fala acima, que figura a realidade a clichês, carrega, contudo, sedimentos e ranços psicológicos. Ou seja, da vontade subjetiva. Por sua objetividade, esta fala de Márcio trai sua intenção, de infiltrar seus interesses entre àqueles de uma família de políticos ricos. Por outro lado, a relação dessubjetivadora, entre a realidade e as vozes cênicas, faz destas últimas um corpo sensorial e reativo à primeira. Na sua dramaturgia em estudo, dal Farra as busca inserir em situações-limite. Como em “Abnegação 1”; cuja Cena 1 inicia às quatro e meia da manhã, com suas vozes cênicas isoladas em uma casa de campo. Estas são, portanto, apresentadas em um panorama de saturação física, bêbadas e fatigadas. Como se a cena já partisse de uma ideia de decrepitude da carne viva humana, para as fazer falar histérica e pulsionalmente, a partir de seu esgotamento. Destituídas de consciência, salvo, como dito, em pontos de sinceridade ocasionais; estas vozes cênicas reduzem o sujeito a uma nervura sensorial. São susceptíveis a sensações físicas, mas não processam seus sentimentos emocionais. Não sentem felicidade ou tristeza. Mas prazer e dor físicos. Na cena única do segundo ato de “Mateus, 10”, por exemplo; Carlos exalta sua confusão entre os conceitos de felicidade e prazer, ao se refestelar com comida, bebida e outros estímulos sensoriais, em um churrasco em sua casa: (não publicado)

CARLOS – *Colocando a carne no fogo.*

(...) Comer uma carne como essa. Conseguir um emprego, ter uma mulher assim, ou assim... São prazeres superiores... O mal é sempre menor, sempre fica menor. O mal fica menor, na vida, as coisas boas acontecem, e entram em uma espiral de felicidade, e é inevitável I-NE-VI-TÁ-VEL!

Fecha o forno.

Estas vozes cênicas não se caracterizam como um circuito psicológico fechado, como dito na introdução deste capítulo. Agem, por outro lado, como sintoma deste circuito. Em certas falas, este sintoma psicológico se apresenta, nas vozes cênicas, como figuração da psicologia humana. A qual é exposta como imagem e não exercida como uma práxis relacional. Na já citada Cena VIII de “Abnegação 3”, em que a Filha vê o Pai ser esfaqueado e morto sem razão objetiva por Bruna, ela fala, como se a figurar uma resposta ao terror dos demais presentes em sua casa, diante do facto ocorrido: (2017, p. 195) “Eu não tenho a pretensão de controlar tudo. As pessoas têm vontades próprias. Não obriguei ninguém a nada. Vocês vieram até aqui por conta própria”. O sedimento psicológico aparece como discurso figurado, não como prática. Como ocorre, na mesma

cena, com André, uma destas testemunhas involuntárias do assassinato do Pai, cuja fala funciona como descrição épica da redução do seu desejo: (idem, p. 193-194)

André – Eu estava aqui (...) calculando as minhas chances de voltar a me aproximar de uma fêmea que me interessou muito (...) depois disso começou a ficar tudo realmente muito complicado pra mim, um cara que só quer ter o seu trabalhinho, ganhar um pouco de dinheiro para viajar de vez em quando, me juntar com uma menina legal, construir uma família, morrer perto dos meus filhos, em uma casinha simples em alguma praia!

A expressão psicológica, em termos dramáticos, é, no máximo, entrevista, em momentos pontuais das referidas peças de dal Farra. Como neste caso de Celso, ainda sob o impacto do suicídio do colega de partido Paulo, na didascália final de “Abnegação 1”: (ibidem, p. 58) “*Celso pensa alguns instantes, emocionado, e larga a garrafa que fica ali, caída. Ele segue os passos de José para fora da cena. Saem. Palco vazio*”. A voz cênica é capaz de pensar e se emocionar, ato sempre raro nestas peças de dal Farra; porém não mais do que “alguns instantes”. Átimo em que seu circuito psicológico se insinua e se evade em cena, como uma bruma. As vozes cênicas da referida dramaturgia em estudo podem ser entendidas como a vocalização de uma esquizofrenia do sujeito. Isto por que, por um lado, o sujeito é subjugado pela realidade exterior, porém se confronta com esta última, movido pela própria vontade subjetiva. A fim de ilustrarmos esta esquizofrenia, na cena 2 do primeiro ato de “Mateus, 10”, Otávio, em sua fala para a esposa Olga, afirma querer não pensar; ao mesmo tempo que, para o fazer, tem de recorrer ao pensamento: (não publicado) “NÃO POSSO PENSAR! EU TE PROÍBO! TE PROÍBO DE ROUBAR MEUS PENSAMENTOS! (...) NÃO É NADA DO QUE VOCÊ OUVIU OLGA, NÃO É NADA DISSO! IDIOTA! BURRA!”.

Menos do que uma psicologia, as vozes que conformam a escrita em estudo do autor brasileiro se tratam de uma fisiologia em cena. O sujeito é reduzido, como dissemos, a uma nervura sensorial, situada entre sua subjetividade e o mundo exterior; a se expressar através do discurso histérico. Isto é, de extravasamento e compulsão de fala. Paula, na Cena 3 de “Abnegação 2”, diz, em uma fala figurativa do discurso histérico: (2017, p. 87) “Eu sei que às vezes a gente faz as coisas sem querer. É como se tivesse um bicho dentro de cada um de nós que a gente não controla...”. Na Cena 5 desta peça, Paula jorra uma fala como resposta a uma questão que, até então, José não lhe pusera. A de seus colegas

de partido conspirarem pelo assassinato do seu marido; Jorge, recém-eleito prefeito municipal. Descolada de uma causa dramática objetiva, a fala de Paula ilustra que o dramaturgo-encenador dá voz, nestas peças, não ao sujeito, mas às neuroses do sujeito. (idem, p. 101)

“O QUE VOCÊ QUER QUE EU FAÇA? (...) VOCÊS VÃO...MATAR ELE?
Pausa. O QUE VOCÊ QUER DE MIM, QUE EU MATE ELE?? MEU DEUS,
 EU NÃO SEI SE SOU CAPAZ, ZÉ!!!”.

4.6.1 AS VOZES CÊNICAS COMO SURTO

O discurso histórico se expressa, portanto, como surto, que irrompe nas falas pulsionais, na dramaturgia em análise de dal Farra. O surto é a expressão histórica destas subjetividades, ao não controlarem a realidade exterior que as pretende automatizar: (ibidem, p. 156) “Esse aqui é só um desses surtos que eu já conheço, um desses momentos que vêm e vão sem que eu controle absolutamente nada”; descreve a Filha, em sua fala figurativa sobre o surto, na Cena III de “Abnegação 3”. Ao mesmo tempo, o surto irrompe como a fala de um tipo de histeria autocentrada e despreparada para lidar com a presença da realidade factual. Aqui, o surto decorre de uma inconciliação entre pensamento e ação. Como aquela descrita pela Mãe, a seguir ao que ela entende ter sido uma fala surtada da Filha, na cena VI, de “Abnegação 3”: (op.cit, p. 180) “Não é nada. Às vezes ela grita assim. Se você vai lá ver o que aconteceu, ela está totalmente normal, tranquila, como se não tivesse acontecido nada!”.

Por um lado, nesta dramaturgia de dal Farra, o surto é um sintoma individualista, em razão de sua discursividade narcísica, que não reconhece o Outro, fora de si. Suas vozes cênicas, egoístas, estão descoladas da realidade, assim como das outras falas, que não percebem. Este egoísmo é ilustrado, por exemplo, na cena única do Segundo Ato de “Mateus, 10”; quando Jéssica fala, para Otávio, de Maria, sua mãe recém-falecida, em pleno churrasco festivo na casa de Carlos e Thereza: (não publicado) “A última coisa que ela me disse, quando eu saí de casa pela última vez, sabe o que foi? (...) Ela me disse... que eu era muito egoísta!... Foi o que ela disse, a última coisa”. Por outro lado, devemos entender o surto também como um sintoma psicopolítico; ao o considerarmos como uma

forma de reação subjetiva aos modos exteriores de poder. Em resumo, em um mesmo movimento, o surto se manifesta como um sintoma íntimo e social. Na Cena 1 de “Abnegação 2”, por exemplo, Jorge, prefeito recém-eleito, conforme sinaliza o autor da peça, surta ao se dar conta do enriquecimento pessoal dos seus colegas de partido, que o terminarão por assassinar; em uma fala, desta vez dramática, ao ouvir de um deles que “tudo seu preço”: (2017, p. 71) “*Surto. TEM PREÇO? QUAL A PORRA DO PREÇO?? Jorge pega a garrafa de champanhe. QUAL A PORRA DO PREÇO???* (...) *Jorge estira a garrafa de champanhe no chão*”. Paula, em seguida, tenta dissuadir os demais partidários testemunhas da cena, na medida em que o surto do seu marido não é um gesto consciente e engajado, mas uma reação inexplicável e momentânea: (idem, p. 71) “Desculpa... Eu não sei o que aconteceu...”; ela diz.

A dramaturgia em análise de dal Farra absorve uma sucessão de surtos de suas vozes cênicas, em contraste com falas realistas e razoáveis, na construção de sua narrativa entrópica e difusa. Suas referidas peças, sendo paráfrase e paródia do drama, como já estudado, ao serem afetadas pelas reações espasmódicas e momentâneas de suas vozes cênicas, não implicam em uma lógica narrativa causal. Mesmo a realidade considerada objetiva, como é o caso da política, na “Trilogia Abnegação”; é vivida, por suas vozes cênicas, de modo pulsional. Na Cena 8 de “Abnegação 2”, Paula trai o marido Jorge, tanto no sentido político como afetivo, com o colega de partido Paulo, por meio de um erotismo, no qual a vontade política e sensorial se confundem, como surto. As falas entre ambos transcorrem sob a ação de masturbação de Paula em Paulo: (ibidem, p. 122) “*Ela coloca a mão para dentro do zíper dele e fica mexendo. Os dois continuam parados cara a cara. Só a mão dela se move*”; informa dal Farra. O dramaturgo-encenador continua: (op.cit, p. 121-122)

Paula – Deixa eu entender. Você veio aqui para me avisar que o meu marido está sendo torturado neste exato momento. Que agora está pendurado em um pau, com um rato no cu, e quer me ver nua, meter o pinto em mim, justamente agora? É isso?

Paulo- Não era o meu plano.

Paula – Era sim. (...) A gente gosta disso. Gostoso. Dar a notícia de que o marido da pessoa está sendo morto e enfiar o pinto nela. (...) Fazer sexo com o amigo que traiu o marido, e que ajudou a organizar um esquema criminoso para matá-lo. (...)

(...)

Paulo – É. Foi isso! Eu planejei tudo (...) foi tudo um esquema grande, organizado por mim (...) UM ESQUEMA DO PARTIDO INTEIRO, FOI ISSO!!!

Ela se descontrola, o agarra e o leva para o quarto. Eles se agarram e se batem pelas paredes, e saem gritando.

Ao aproximar texto e ação dramática, produzindo a imagem da masturbação, dal Farra metaforiza, com ela, a fala não dialógica, que goza no dizer de si mesma. A ação dramática, por sua vez, é um gesto intersubjetivo e, também, social. Na medida em que, como propõe Brecht, em seu “Teatro Dialético”; o *gestus* social externa um caráter político a partir das ações subjetivas. Com a diferença de que, em dal Farra, os gestos subjetivo e social se confundem; em vez de se distanciarem, criticamente, um do outro.

Na referida dramaturgia de dal Farra, o surto atua como um espasmo, sincero e verossímil. Mas que não sabe ser pensado pelas vozes cênicas que o figuram. O que converte o fenômeno em um expediente poético nestas peças do autor. Como já dissemos, Bruna esfaqueará o Pai, em “Abnegação 3”. No entanto, antes deste gesto, na Cena III da peça, Bruna, uma mulher pobre, é, seguidas vezes, humilhada pelo Pai, que integra uma família rica, e a chama de “mongoloide”, “lerda” e “imbecil”; dentre outras agressões verbais. Antes de surtar e assassinar o Pai, na Cena VIII da peça, Bruna demonstra reconhecer as falas de poder que a oprimem; porém não sabe o que fazer com elas: (op.cit, p. 151)

Bruna – Todo o mundo fala isso. Lá na empresa mesmo, “burra”, “idiota”, é normal para mim. (...) Alguém de repente me pede para eu limpar um café que caiu em uma das salas. (...) Aí eu escuto eles falando ali atrás, “lerda”, “imbecil”, coisas assim. Sabe? Mas eu ignoro. Eu não sei como eu poderia responder.

Entendidas como subjetividades incompletas, e não como sujeitos históricos nem psicológicos; as referidas vozes cênicas, como dissemos, não conformam um pensamento. Limitam-se, via de regra, à expressão sensorial direta, sincera e impulsiva. Neste dispositivo narrativo, entretanto, é possível reconhecermos certa analogia entre a escrita em análise de dal Farra e o subgênero dramático do realismo psicológico. Visto que, em ambos os casos, o inconsciente emerge através do texto. Como nesta fala de Fernanda para João, seu ex-marido, na Cena II de “Abnegação 3”: (op.cit, p. 148-149)

Fernanda – (...) eu senti bem pouca coisa por você, talvez um pouco de compaixão e acabei cedendo por que você insistia muito (...) Mas agora eu olho para você e (...) não consigo aceitar que de alguma forma, por uma razão totalmente estranha, eu tenha decidido ter uma filha com você! (...) era como se de certa forma eu te devesse algo, e talvez você mesmo contribuisse para esse tipo de pensamento meu, já que você sempre gostou de contribuir com os todos os meus pensamentos idiotas e maléficos, porque era dessa forma que você me mantinha por perto () E você sempre soube tirar muitos benefícios dessa culpa. Agora que eu já me livrei dela eu olho para você e só sinto nojo.

A fala, cuja sinceridade irrompe subitamente e se limita a um momento impulsivo, cumpre a função de uma terapêutica. Há necessidade de fala, nesta escrita ceno-dramatúrgica do autor brasileiro: (op.cit, p. 158) “Desculpa. Desculpa. Mas eu não aguento mais. Eu vou precisar falar. Não posso mais ficar quieta!”. ”; diz a Filha, na Cena IV da mesma peça. O excerto ilustra esta necessidade de fala, a se sobrepor, por vezes, às contingências da situação dramática, em que a voz cênica se encontra. (op.cit, p. 158) “Não faz tanto tempo assim que você está quieta. Deve fazer um minuto”; diz a Mãe, sem perceber a urgência e o que a Filha necessita falar. Contudo, em certos momentos, mesmo a pulsão subjetiva pode se evadir das falas desta escrita ceno-dramatúrgica de dal Farra; sendo capituladas em comandos automáticos. Nestes dispositivos de escrita do autor, o desejo é vencido pela realidade. As suas vozes cênicas são, ao mesmo tempo, históricas e abnegadas. Na cena VII, novamente de “Abnegação 3”, Fernanda diz; ao ver Laura, sua filha, sequestrada pelo Irmão, foragido da prisão, escondido em sua casa e cercado pela polícia: (op.cit, p. 187) “Eu nunca pensei que eu poderia me envolver em uma situação como essa”. Ao que o Irmão lhe responde, em seguida: (op.cit, p. 187) “Mas você pode. Você pode se envolver de maneira irreversível nisso”; fechando a cena, sem qualquer reação das demais vozes cênicas que estão nela.

A capitulação do sujeito à realidade é um tema dominante em “Refúgio”, a radicalizar o procedimento da dessubjetivação das vozes cênicas do autor. Nesta alegoria, a exemplo do teatro de Samuel Beckett, é a própria linguagem, culturalmente esgotada, que é parodiada, como uma realidade exterior ao sujeito. As vozes cênicas não se entendem. Sentem pouco. O que expressam, através de suas neuroses, é a Máquina da realidade: (não publicado) “Ir no cinema. Ou comer uma coisa. Né? Esse tipo de coisa. Ter filhos. Dormir. Dá pra fazer tudo isso”; responde ELA à sugestão de ELE, de fazerem

algo como casal, na cena III da peça. A mesma cena esclarece que estas vozes cênicas, ainda assim, são subjetividades que sentem alguma coisa, mesmo sem saberem como traduzir essa coisa. Por exemplo, em meio às falas automatizadas e banais em seu jantar com ELE, a fala de ELA irrompe como o surto de sua sensação sobre a realidade; na qual as demais vozes cênicas progressivamente desaparecem, e a qual ELA não compreende: (idem)

VOCÊ ESTÁ PREOCUPADO COM A COMIDA?? (...) EU ESTOU PREOCUPADA COM ALGUMAS COISAS MUITO MAIORES DO QUE ISSO, SERÁ QUE VOCÊ NÃO PERCEBE??? É UM SENTIMENTO QUE EU TENHO! E ESTÁ FICANDO CADA VEZ PIOR ENTENDEU?? VOCÊ NÃO PERCEBE ISSO?? ESTÁ TUDO FICANDO ESTRANHO! TUDO!!!

Em gestos sutis, o dramaturgo-encenador brasileiro apresenta suas vozes cênicas como subjetividades na iminência de se tornarem coisas. Na já referida cena VI de “Refúgio”, em que ELA e ELE desenvolvem uma pantomima entre si, receosos de estarem sendo vigiados por algo que não sabem o que é; dal Farra delineia, em sua didascália, os contornos físicos e os gestos corporais de ambos. O autor dá, assim, às suas vozes cênicas um desenho e uma dimensão humanos: (ibidem) “*Ele se inclina de novo. Se beijam de novo, de maneira coreografada. Pausa. Se olham. Pausa longa. Ela pega no rosto dele e olha o rosto dele*”. Ressaltemos que o que designamos como subjetividade, neste capítulo, é a qualidade que persiste do corpo dilacerado do sujeito. Uma qualidade sem corpo, descolada da realidade factual, e, por decorrência, de sua própria constituição individual e histórica. Nestes dispositivos de escrita, em análise, as subjetividades não são apenas estraçalhadas; mas pulsionais e histéricos, reativos aos factos, pois os factos lhes são desestabilizadores. Ainda em “Refúgio”, de forma mais ilustrativa do que nas demais peças em estudo do autor, vemos que não apenas a realidade se evade do sujeito, mas é o sujeito que está perdido de si próprio. A exemplo da linguagem, o sujeito não é um lugar seguro sequer para si mesmo. Algo que podemos perceber através do uso, pelo autor, do efeito de falas desestabilizadoras. As subjetividades se espantam, amiúde, tanto com o que escutam como com o que elas mesmas dizem. Como na fala inaugural da peça. Na qual ELA, após relatar que as pessoas ficaram felizes com a eclosão da Primeira Guerra Mundial; espanta-se ao sentir a iminência desta alegria catastrófica nela própria. Assim como com o facto de o Irmão sentir o mesmo: (op.cit)

ELA –

(...) Eu às vezes sinto isso também, acho. Que nem essas pessoas. Como se isso pudesse acontecer comigo um dia. Daqui um pouco de tempo. *Pausa.... sabe?*

IRMÃO -

Sei.

ELA -

...sabe??

4.7 REESCRITURA DA REALIDADE

Em que pese o caráter figurativo e alegórico de “Refúgio”, há, na peça, o mesmo procedimento, investido pelo autor no *corpus* deste capítulo. Ou seja, o de reescritura da realidade, a partir da neurose do texto. Por neurose, admitimos, em nosso estudo, o comportamento que expõe, pulsionalmente, um conteúdo psicológico recalcado. O Real é sentido, reagido e transfigurado, através das vozes cênicas do autor. “Mateus, 10”, e, de forma mais evidente, a “Trilogia Abnegação”; tratam-se de reescrituras históricas, com base na neurose dos seus atores políticos. Neste sentido, dal Farra se aproxima do exemplo do dramaturgo-encenador chileno, Marco Layera; anteriormente aventado em nossa tese. Em peças como “Tratando de Hacer una Obra que Cambie el Mundo”, e, dirigindo-se diretamente ao passado do seu país, em “La Imaginación del Futuro”, Layera recria o universo político do Chile, especialmente aquele ligado ao idealismo de Esquerda; por meio da perspectiva de quem vive a atual realidade política de seu país. No caso desta segunda peça, Layera reescreve os últimos dias do governo marxista de Salvador Allende, em 1973; reapresentado, em cena, não apenas como um momento histórico. Mas como uma experiência histórica. Esta experiência deriva de um referencial histórico, revisto pela sensibilidade contemporânea do autor, e é expressada, como neurose, pelos seus personagens. Os quais, por sua vez, encontram-se cindidos entre a História e seus afetos particulares. A peça de Layera encena a História não apenas através de dados objetivos ou documentais; ainda que se sirva deles. Esta escrita ceno-dramatúrgica investe, sobretudo, no comportamento das sensibilidades individuais, em resposta a dado contexto histórico. Como a emancipá-las de sua função social e as

entender, subjetivamente, como sintomas individuais da História. O nome da companhia teatral de Layera, “La Re-sentida”, ajuda a compreender seus propósitos poéticos. O nome, ambíguo, aborda, por um lado, a ideia de que a História não é um dado pronto ou um documento estanque. Porém um material, em permanente devir, aberto a novas abordagens e novos afetos com quem se relaciona com ela. Por outro lado, o gesto, sugerido pelo nome desta companhia teatral, de sentir novamente, isto é, “re-sentir”, a História; pode operar como um decalque de sedimentos históricos e afetivos, até então latentes, como um ressentimento. Ao considerarmos a ideia de um ressentimento histórico, podemos admitir que este último, em um impulso psicopolítico, deseje vir à tona, a fim de ser revisto. Ou, mesmo, a fim de se revelar.

A “Trilogia Abnegação”, por sua vez, reinveste sobre o passado histórico brasileiro, abordado como uma experiência, por quem o viveu. Neste caso, dal Farra se refere à experiência recente de poder do Partido dos Trabalhadores, que governou o Brasil entre 2003 e 2016; tendo regressado ao poder da República em 2023. Partido este sustentado por bases ideológicas de Esquerda; a exemplo dos referidos temas, tratados por Layera. “Abnegação 2”, como expusemos, propõe tratar de um episódio real. O assassinato do prefeito de Santo André, Celso Daniel. Caso jamais esclarecido, mas cujos indícios materiais, utilizados pela peça, servem à hipótese de envolver correligionários de Daniel, temerosos que o referido político denunciase práticas criminosas do Partido dos Trabalhadores. O episódio ocorreu em 2002, mesmo ano em que Luis Inácio Lula da Silva foi eleito, pela primeira vez, presidente do Brasil, por este partido. Eleição que, supomos, implicaria na necessidade de seus correligionários de blindar quaisquer denúncias que comprometessem o partido político, naquele ano. Ainda que isso custasse a vida de um de seus integrantes. Dal Farra parte desta suposição, e da base documental existente sobre o caso; para construir sua narrativa. A sucessão de surtos de Jorge, que figura o prefeito recém-eleito na peça, após tomar consciência dos esquemas de corrupção no seu partido político; expressa a ideia da política como sintoma subjetivo. O mesmo sintoma que se manifesta no suicídio de Paulo, ao ler uma carta de conteúdo ignorado, em seu confinamento com os colegas de partido, implicados no que parece ser um crime grave; em “Abnegação 1”. O surto, como recurso desfigurador da História, decorre, em ambos os casos, da recusa a uma realidade política intolerável, por uma determinada subjetividade; implicando em sua auto aniquilação.

Uma vez que o foco da dramaturgia em análise de dal Farra se concentra mais nos impulsos subjetivos do que na evidência dos factos que os desencadeia, podemos diferenciar o autor brasileiro de outros que produzem um teatro político documental; como o, também já estudado, francês Nicolas Lambert. Em sua referida trilogia “L’A-Democratie”; este dramaturgo-encenador, a exemplo de dal Farra, dedica-se a encenar o passado político recente do seu país, da perspectiva privada de seus agentes públicos. Lambert, contudo, constrói sua poética a partir de uma reconstituição pormenorizada dos factos políticos; emprestada do material de pesquisa de que dispõe. Ao passo que dal Farra submete seu material factual a pinceladas breves e impressionistas no texto, decorrentes dos impulsos reativos de suas vozes cênicas. Estes, sim, determinantes em sua dramaturgia; menos próxima do teatro documentário do que da ficção política. Ou, ainda, de uma estetização psicopolítica. Neste sentido, na Cena 1 de “Abnegação 1”, este recorte impressionista da realidade é exemplificado nas falas entre Celso, advogado do partido, e José; como dissemos, um dos líderes do partido. José afirma dispensar o conhecimento dos factos objetivos, que o enredam e aos demais correligionários; confinados em uma casa de campo: (2017, p. 22-23)

Celso – (...) eu achei que por conta da complexidade gigantesca dessa situação, desse “acidente”, o melhor seria se a gente iniciasse com uma explanação sua (...)

José – (...) Você não entendeu direito, Celsinho. Não precisa disso não, entendeu? (...)

Celso – (...) é só por que eu achei que a gente poderia começar limpando o terreno (...) para que uma defesa como essa seja estruturada adequadamente, já que, qualquer inconsistência nesse aspecto pode acarretar em uma culpabilização prematura, não só de um, mas até mesmo de todos vocês...

José – (...) VOCÊS NÃO, PORRA, NÃO FODE CELSO!!!! (...) Nós. Entendeu? “Nós”, “a gente”!... *Entra a Flávia novamente, trazendo bebidas.* (...) Até que enfim! Minha garganta estava ficando seca, áspera que nem uma lixa, que nem cimento, sabe? Quer ver? (...) *Ele abre a boca e chama a outra para olhar a garganta dele.* (...) Passa a mão para você sentir. (...) Está seca! Então, eu preciso de?... bebida! (...)

O problema factual, que envolve os colegas de partido, não é revelado na peça. Mas apenas entrevisto. Em seu lugar, vemos a neurose de suas vozes cênicas, como uma reação psicopolítica; que, ao mesmo tempo, reconhece e tenta desviar a presença do

problema real que as enreda. A clivagem entre idealismo e práxis política, reforça o mal-estar das vozes cênicas da peça. As quais, ao buscarem sabotar o problema, sintomatizam-no. Estabelece-se, neste quadro, um tipo de impasse entre sujeito e História, semelhante àquele proposto pela peça “As Mãos Sujas”, de Jean Paul Sartre; a propósito da aceitação ou negação da política real por quem a vive ideologicamente. (idem, p. 197) “Eu entrego as minhas mãos sujas”, diz, neste sentido, Bruna, na casa de políticos ricos do partido, que a testemunharam assassinar o Pai. Voz cênica que, antes, humilhara Bruno, e por quem ela dizia nutrir um sentimento de admiração, sem o saber explicar. Sartre aproxima a dimensão estrutural da política da experiência existencial do indivíduo. Contradição esta reforçada por dal Farra, ao reduzir a dimensão existencial a um conjunto de neuroses reativas a essa estrutura de poder. A cena do esfaqueamento do Pai, membro de uma família de políticos ricos, por Bruna, uma desconhecida, que afirma que sua vida consiste em (ibidem, p. 198) “uma sucessão de momentos médios”, traz, na falta de sentido aparente do ato; elementos que evocam os interditos intersubjetivos, mas também político-sociais, entre ambos. (op.cit, p. 197) “O que vocês me oferecem agora”; Bruna pergunta às demais vozes cênicas, presentes na cena do crime. Ela recebe, destas, o silêncio, diante da evidência do corpo morto do Pai. O mal, literalmente “as mãos sujas” de sangue, de Bruna, mesmo quando expostas e assumidas por ela, são clinicamente negadas por quem as defronta; na escrita ceno-dramatúrgica do autor brasileiro.

Ao retomarmos a tese enunciada neste capítulo, acerca de estas vozes cênicas serem modalidades de uma única Voz autoral; cabe indagarmos se o autor não expressaria sua perspectiva política; através de metáforas embutidas em suas falas pulsionais. Ao admitirmos a hipótese, e encontrando uma coerência discursiva nas peças de dal Farra, podemos, por exemplo, questionar o conteúdo metafórico, a propósito do excerto abaixo de uma fala, à partida, de caráter familiar, de Laura para João, seu pai; situada na casa de militantes políticos de classe-média, na Cena VII de “Abnegação 3”: (op.cit, p. 185-186) “Eu não quero chamar ninguém de ‘pai’! Quero só emitir uns grunhidos, no meio do mato, não sei o que eu quero, não tenho a menor ideia!”. Tomada como sintoma psicopolítico, podemos reconhecer, nesta fala, uma metáfora síntese das ideias do autor; a propósito da recusa à autoridade externa. O “pai”, aqui, pode espelhar, dentre outras, a autoridade de um partido político; assunto de que trata a peça. A metáfora pode traduzir uma subjetividade afásica e fora da linguagem; que quer apenas “emitir uns grunhidos”, diante desta autoridade. Não reconhecendo a si mesma, esta subjetividade reconhece o que

recusa, mas não seu próprio desejo. “Não tenho a menor ideia!”, diz Laura, a respeito do que fazer com seu próprio desejo.

Podemos ainda aventar, em termos mais específicos, se o exemplo desta fala não funcionaria como alegoria das ideias do autor sobre a Esquerda contemporânea, pós-estrutural, fissurada e atomizada, que anuncia seu desejo de romper com a ordem conservadora e a cultura patriarcal, sem propor, objetivamente, que caminho seguir em decorrência desta ruptura de ordem. Reencontramos esta crítica à abnegação, à inércia e à impotência políticas, determinante na escrita do dramaturgo-encenador brasileiro; na Cena 6 de “Abnegação 2”; na fala do Homem 2, que remete ao facto de ele ter sequestrado uma criança. A fala também pode se prestar como uma projeção psicopolítica do autor da peça, ao adotar a imagem do pai como aquela da autoridade que deve ser destruída: (op.cit, p. 106) “É que quando o pai não quer pagar, a gente faz assim. Tira os olhos, corta os dedos, coisas assim. É para doer”. Podemos repetir, em outros exemplos, esse procedimento de buscar enxergar, nas falas pulsionais de suas vozes cênicas, metáforas implícitas da perspectiva política de dal Farra. Na Cena 1 de “Abnegação 1”, o palco esvazia, após José, um dos líderes do partido político, subornar Celso, advogado da legenda; para o silenciar sobre os eventos que envolvem a todos que estão em cena. Em seguida, entra, na cena, Jonas, correligionário (op.cit, p. 49) “bêbado e desarrumado”, que, ao se sentar à mesa e beber ainda mais, em dada altura, diz: (op.cit, p. 49) “Eu estou unindo forças para me levantar”. A fala, à partida, de caráter pessoal e mesmo fisiológico, pode, por outro lado, sugerir a imagem de um partido e de uma ideologia política vencidos e perdidos pelo factos. Contudo, em termos dialéticos, esta fala pode também ser interpretada como uma imagem de vontade de reação ao mal-estar geral da peça. Mesmo que seja uma vontade frustrada e abnegada, finalmente.

O Epílogo de “Abnegação 2”, já aqui citado; como em um Teatro-Fórum, apresenta duas versões opostas sobre o idealismo político de Esquerda. A primeira delas, defendida por Antônio, irmão de Jorge, o prefeito assassinado na peça; sustenta a política como um exercício utópico, que propõe a construção de uma perspectiva redentora para humanidade, feita de intenções generosa, solidárias e positivas. A segunda, defendida por Paulo, correligionário do partido, por sua vez, envolvido no assassinato de Jorge; opõe-se à utopia do bem, entendida como espaço de desmobilização da vida concreta. E propõe, em seu lugar, a política como o exercício realista “do erro”, daquilo “que existe de ruim”; a fim de, através de sua crítica negativa, melhorá-lo como processo. O autor pauta neste

debate, sem conclusão, a hipótese de que o idealismo e a abstração, em qualquer âmbito, resultam em estruturas totalitárias e desumanizantes de poder. Hipótese, ademais, extensiva à toda “Trilogia Abnegação”, e, de modo politicamente menos evidente, às suas demais peças em análise.

Segundo argumentamos, neste capítulo, os referidos dispositivos de escrita, de dal Farra, propõem a desconstrução do teatro de otimismo político. Referimo-nos a este teatro que se move no sentido de uma política utópica ou que proponha a construção de uma perspectiva de informações afirmativas de sociedade e indivíduo. Como dissemos, este tipo de teatro político, nomeadamente em seu formato de teatro colaborativo de grupo, que impõe uma ética solidária na própria organização de trabalho e criação; fôra hegemônico no teatro brasileiro. Precisamente no primeiro período dos governos do Partido dos Trabalhadores no país; entre 2003 e 2016. Trata-se, assim, da mesma geração teatral a que pertence dal Farra; cujo teatro opera em sentido contrário. Ou seja, através de um discurso de via negativa, em que a ideia do mal, e não a do bem, da ausência, e não da clareza de informações; move a cena como gesto político.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dissemos em sua Introdução, esta tese nasceu de nossa inquietação em responder à pergunta sobre o futuro da relação entre texto e cena, deixada por Patrice Pavis, ao fim de “A Encenação Contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas”. Obra publicada em 2007, que equivale a um compêndio avaliativo sobre as artes cênicas das últimas décadas do século XX e início do Século XXI. Em decorrência de um novo e significativo teatro, que pudemos seguir nas duas primeiras décadas deste século, movimentado por autores, ao mesmo tempo e separadamente, cênicos e literários; buscamos responder às preocupações, elencadas, anteriormente, por Pavis, acerca da crise da especificidade do texto dramático, do seu lugar frente à emancipação da encenação, da crise da encenação mesma, em razão do caráter imediato que, aparentemente, perfaz o acontecimento performativo. Por um lado, nosso esforço, neste trabalho, consistiu em diferenciar, ao invés de fundir, as linguagens da literatura dramática, da encenação e da performance. Não sem, entretanto, reexaminá-las, à luz de sua autonomia, de sua dimensão representativa, autoral e como forma de escrita. Reconhecendo, de outra parte, as mútuas afecções entre estes domínios estéticos, na conformação dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, objetos de nossa pesquisa.

No contexto ceno-literário, aqui avaliado por nós; percebemos uma crescente retomada da palavra como um elemento determinante da cena. Não simplesmente como material textual, como ocorre no Teatro Performativo, de que fala Josette Féral; ou material secundário, como é o caso de muitas criações de teatro colaborativo, reportadas, dentre outros, pelo encenador Antônio Araújo. Observávamos que a palavra ressurgia, no teatro, reorganizando-lhe as características pós-dramáticas, descritas por Hans-Thies Lehmann; assumindo lugar de protagonismo, conjugado com a cena. Agora, a escrita literária promovia novas possibilidades, em sua relação fluida e viva com a cena, para o gênero dramático; aparentemente ameaçado, ou segundo Lehmann, historicamente superado. Como expusemos, para Féral ou Lehmann, o modelo dramático, esgotado pela performatividade, cedera lugar a uma teatralidade interartes, basicamente fenomenológica ou semiológica; a transbordar suportes fixos de linguagem. O drama, entretanto, como assegura Jean-Pierre Sarrazac há mais de quatro décadas, não fora

extinto, em decorrência da ascensão da *Performance Art* e da emancipação da cena como linguagem, antevista, como evento, por nomes como Nikolai Evreinov ou Antonin Artaud; e sistematizada, como signo, por Bernard Dort, em “A Representação Emancipada”. Diferentemente, o drama se reformulou, a partir dessas contingências mesmas. Ainda que à custa de romper ou atualizar os elementos que constituem sua estrutura convencional, reconhecidos, originalmente, por Peter Szondi.

Nossa busca por uma resposta ao problema colocado por Pavis, acerca do teatro que responderia à clivagem entre cena e drama; teve de considerar alguns elementos primordiais, na consecução de nosso trabalho. Ao propormos o conceito do dramaturgo-encenador, que conjuga essas duas categorias que, com o tempo, tornaram-se antitéticas, nos estudos teatrais; apresentamos uma possível solução para este impasse. A deflagrar, porém, novos problemas; a serem, por sua vez, também aqui investigados. De antemão, o caráter composto que nomeia nosso conceito implica em uma dupla autoria, ou seja, a dramaturgia e a encenação, admitidas como funções autônomas, a se afetarem, porém, mutuamente; realizada por um mesmo criador. Tivemos, assim, de redefinir o sentido de dramaturgia, transbordando seu escopo estrito da escrita literária do gênero dramático, e admitido como uma escrita, ou trabalho, de ações, que produza um acontecimento estético.

Conforme expusemos, o entendimento ampliado sobre a dramaturgia como um trabalho de ações, etimologicamente *drama* e *ergum*; é considerado por autores diversos, como Féral e Barba. Para nosso *corpus* de estudo, todavia, ampliamos, o conceito de drama, de ação para o de gesto; como o faz Joseph Danan, em sua abordagem sobre as relações recentes entre teatro e performance. O gesto, nesta acepção que o admitimos, difere do caráter imediato da ação, por reclamar, a partir da cena, a mediação do seu sentido incompleto pelo espectador. A dramaturgia, neste sentido, torna-se, em nosso caso, uma escrita de gestos. Os quais, por serem incompletos e ressonantes, não se confundem com ações imediatas ou representações sígnicas destas ações. Contrariamente, o gesto demanda, do espectador, a sua produção de sentido. Acrescentamos que, no campo de criação do dramaturgo-encenador, a dramaturgia, para se confirmar como teatral, deve também ser considerada como *theatron*. Ou seja, como um campo onde essa escrita, ou disposição, de gestos cênicos, é vista pelo espectador.

É por esta razão, como também o expusemos, que Romeo Castellucci define suas criações como teatro, e não como performances; em que pese o seu uso de materialidades

cênicas. Para o encenador italiano, antes do que acontecimentos estéticos, suas criações devem ser entendidas como um “lugar de onde se vê”, como se traduz, *stricto sensu*, a palavra grega *theatron*; a sua escrita de palco. Como sustentamos nesta tese, o conceito de Visão implica no gesto de reconhecer o Real, que estava ausente, em cena. Quer para Castellucci como para nós, ver é diferente da ação imediata de olhar; sendo, antes, um gesto de reconhecimento de um conteúdo do Real ausente, que se apresenta em cena. Esta leitura, como também sustentamos, é refletida por Luiz Fernando Ramos, ao retomar, por seu turno, a teoria da imagem, entre os gregos antigos, propugnada pelo helenista Jean-Pierre Vernant; a propósito do *theatron* grego como espaço de aparecimento do mito ausente, através da imagem.

O gesto da Visão é o fator sintático que liga nosso campo ampliado da dramaturgia ao da encenação; termo também revisto em nosso trabalho. A exemplo de Pavis, Jean-Jacques Roubine e outros autores, voltados à Teoria da Cena, admitimos a encenação como um campo estético autônomo. Todavia, nosso estudo busca definir, com maior precisão, o conceito de cena, a partir de sua raiz grega *skéne*, área de trânsito, ou de aparecimento e desaparecimento; entre os atores e o palco, no Teatro Grego. A *skéne* é, desta forma, subdividida (2021, p.375) “entre *skénion*, a área que podia ser vista pela plateia, e o *opiso-skénion*, que abrigava as ações que não deviam ser vistas, ou representadas, as ações ‘impossíveis e proibidas’”; como nos informou Janaína Leite. Considerando sua etimologia, a cena que integra o nosso *corpus* de estudo se constitui na apresentação do gesto estético que requer Visão, portanto reconhecimento de um conteúdo do Real, pelo espectador; que o faz se revelar.

Admitimos o uso da palavra encenação, neste trabalho, não pelo sentido moderno do termo, de uma escrita cênica autônoma e destacada de uma matriz literária. Mas, contrariamente, pelo seu caráter de produção “porosa” de cenas; para nos referirmos à “Porous Dramaturgy”, de que fala Cathy Turner. Entendemos a encenação como uma escrita cênica lábil, interartes e aberta às mediações do espectador. Para quem as cenas se deixam entrever, demandam ser vistas, reconhecidas e, finalmente, fabuladas; através do seu Imaginário. Mais ainda, sustentamos, neste trabalho, que os dispositivos literários, produzidos pelo dramaturgo-encenador, são também cênicos. Isto por que, de uma parte, a literatura desses dispositivos, é, ela própria, admitida como uma materialidade textual, em relação com outras materialidades interartes. A conformação destes dispositivos literários é porosa, e requer do leitor-espectador o preenchimento de sentido nos hiatos

encontrados nas dinâmicas destes materiais textuais. Será através desse preenchimento de sentido pelo leitor-espectador que o Real se revelará a ele como cena. O que nos permite afirmar, portanto, que os dispositivos literários do dramaturgo-encenador são também cênicos.

O dramaturgo-encenador, desta forma, é uma função de dupla autoria. A qual, de uma parte, produz dramaturgia, entendida como uma escrita de gestos cênicos, que demandam ser vistos. Assim como, de outra parte, encena, ao produzir cenas; no palco ou no livro. A cena consiste no gesto estético destinado ao reconhecimento, aparecimento e fabulação do Real ausente; atualizado através da Visão. Este gesto de dupla autoria, tanto cênica quanto literária, é o primeiro fator distintivo entre o nosso conceito de dramaturgo-encenador daqueles que lhe são aproximados e estudados nesta tese; como “o escritor de palco”, de Bruno Tackels, ou o “dramaturgo de palco”, de Anne-Françoise Benhamou. Une-nos, entretanto, por um lado, a ideia de escrita cênica; de que falaremos melhor adiante. O dramaturgo-encenador absorve as materialidades da cena pós-dramática, reapresentando-a, porém, como escrita. A cena entendida como escrita, e, como vimos, a escrita entendida como cena; respondem ao Teatro Performativo, proposto por Féral, ou o Teatro Pós-Dramático, proposto por Lehmann. Estes últimos, priorizando o caráter fenomenológico da cena, não a consideram como escrita a ser lida; mas como acontecimento estético, a ser experimentado.

Neste sentido, um dos esforços de nossa tese foi o de destacar o caráter estético da performance. A qual esteia os referidos teatros classificados por Féral e Lehmann. Argumentamos sobre o caráter duplo da performance. Ao propor a si mesma como um acontecimento imediato, a performance requer, entretanto, o seu reconhecimento e a mediação abstrata do evento performativo; seja por parte do *performer* ou do receptor. Fora desse reconhecimento, sustentamos, não há performance, por esta não se distinguir da realidade imediata, como um gesto estético. Pareceu-nos necessário, neste ponto, distinguirmos a estética, *latu sensu*, aplicável, inclusivamente, à performance; da estética da representação, que, contrariamente a esta última, não se quer confundir com a realidade imediata, mas se referir a ela, reproduzindo-a autonomamente. De uma parte, encontramos a chave para esse impasse na definição mesma de estética, neologismo cunhado por Alexander Gottlieb Baumgarten, em seu livro “Aesthetica”, publicado em 1750.

Ao justapor o prefixo do grego antigo, *a*, com o radical *sthesis*, do mesmo idioma, o autor alemão aponta para uma “compreensão através dos sentidos”, em uma tradução genérica; de algo por outrem. Em outras palavras, a estética nasce para sinalizar uma forma de entendimento que seja, conjugadamente, sensível e intelectual. O que nos importa argumentar aqui é que a estética promove a sensibilidade e o pensamento subjetivos, a partir do objeto ou acontecimento estéticos. Os quais, reforçemos, são exteriores ao sujeito que os reconhece. Destacada da realidade que a configura, a estética é reconhecida, pelo sujeito, como um campo de sensibilidade e pensamento alheio à sua experiência subjetiva. Sendo um campo de sensibilidade e pensamento exteriores, a estética, entretanto, mobiliza o sujeito e passa a integrar sua própria experiência, como se lhe pertencesse intrinsecamente. Contudo, ao estar fora da experiência imediata internalizada do sujeito, o fenômeno estético requer ser reconhecido, por ele, como uma alteridade afetiva.

Em nosso estudo, o aparente paradoxo da performance, de se pretender, ao mesmo tempo, realidade imediata e fenômeno estético, portanto, um duplo dessa realidade; parece se resolver, ao investirmos, de uma parte, no conceito de “mimesis performativa”, apresentado por Luiz Fernando Ramos. Através desta abordagem, o conceito de mimese se desvincula daquele da representação, para ser entendido como um campo dinâmico de afecção entre materialidades reais. As quais, contudo, produzem novas “compreensões pelos sentidos” desta mesma realidade imediata, de que se destacam, como duplos estéticos. Neste sentido, a performance se torna estética por que é mimética; e por que a mimese se desvincula da ideia de reprodução da realidade, para se apresentar como uma função de transfiguração da realidade. Esta definição, por outro lado, acerca-se daquela apresentada para a ficção, por Anne-Françoise Benhamou. Para a autora, a ficção não nega ou suspende a realidade imediata, mas a transfigura; a partir de suas próprias materialidades.

Por esta razão, compreendemos que os dispositivos ceno-dramatúrgicos que estudamos, ainda que investidos de um caráter performativo e material, são, ainda assim, ficcionais. Neste caso, a ficção sinaliza as materialidades da cena para um campo de alteridade da realidade imediata, porém, não de suspensão desta última; onde o Real ausente se apresenta. Este campo de transfiguração da realidade é, precisamente, o da estética. Afastados da compreensão da ficção como mentira ou ilusão; sustentamos, em nosso *corpus*, que nada há fora do Real. Nos dispositivos que analisamos, o Real se

manifesta seja como é, como aparência ou como representação. Sendo assim, julgamos necessário investigar, junto à ficção, os conceitos de realidade e representação, que também perfazem os dispositivos ceno-dramatúrgicos. Em que pesem as materialidades que os constituem, admitimos esses dispositivos como formas de representação; em vez de acontecimentos estéticos imediatos. O que, segundo já argumentamos, parece-nos uma conciliação impossível. A representação necessariamente se destaca da realidade; seja por semelhança ou por referência.

Em seu livro “Isto não é um Cachimbo”, Michel Foucault repisa, no campo das artes visuais, as categorias clássicas de representação, (2008, p.39) “que implica a semelhança” com uma materialidade real; e referência; a qual exclui esta materialidade, através da linguagem. Deste modo, representação e referência (idem, p.39) “não podem se cruzar ou fundir”; diz Foucault, distinguindo ambos os sistemas, por sua vez, da realidade. Quanto à singularidade desta última, o filósofo francês exemplifica que, (ibidem, p.27) “desde que as palavras se põem a falar e a fornecer um sentido, é que o pássaro [real] já voou e que a chuva [real] secou”. Visto que, como esclarece o autor, (op.cit, p.27) “a frase que se decifra (‘isto é uma pomba’, ‘isto é uma chuvarada’), não é um pássaro, não é mais uma chuvarada. (...) essa mesma coisa que se vê e se lê é matada na visão, mascarada na leitura”. Para ilustrar este entendimento, ao focar o célebre quadro “Ceci n’est pas une pipe”, com que René Magritte justapõe a dimensão referencial desta frase escrita, como comentário sobre a representação de um objeto material, no caso, um cachimbo; Foucault assevera: (op.cit, p.33-34)

O “cachimbo” que se encontrava indiviso entre o enunciado que o nomeava e o desenho que devia figurá-lo, esse cachimbo (...) fugiu definitivamente. Desaparecimento que (...) o texto constata divertidamente: isto não é um cachimbo. O desenho, agora solitário, do cachimbo, por mais que se faça tão semelhante quanto pode a essa forma que a palavra cachimbo designa ordinariamente; por mais que o texto se desenrole sob o desenho com toda fidelidade atenta de uma legenda num livro erudito: entre eles só pode passar a formulação do divórcio, o enunciado que conteste ao mesmo tempo o nome do desenho e a referência do texto. Em nenhum lugar há cachimbo.

Em nossa leitura, a representação não se restringe a um campo diegético destacado da realidade imediata, a qual se refere. Consideramos, antes, o gesto de representar em seu sentido estrito. Isto é, como o gesto de apresentar algo de uma nova maneira. Seja

este algo mesmo, apresentado diferentemente; seja se referindo a este algo, no sentido de o reproduzir, na sua ausência. Como defende Castellucci, em citação nesta tese, o conceito de presença integra a realidade dos factos, contingencial; não podendo se confundir com a estética, que se define por destacar e duplicar esta realidade, mesmo no caso da performance. No lugar da presença material, Castellucci reconhece, no seu teatro, como nós, nos dispositivos ceno-dramatúrgicos; a apresentação de materialidades, que são já a realidade transfigurada. E que reportam a um Real que, não sendo reconhecido na realidade imediata, poderá sê-lo esteticamente.

Por outro lado, repisamos, com Georges Gusdorf, que a realidade não deve se confundir com o Real. Para este filósofo, o Real é irreduzível, enquanto a realidade é dinâmica e aparente. A realidade é um *constructo* simbólico, feito das materialidades do Real; a se apresentar como o Real, sendo, na verdade, a sua aparência. A abordagem de Gusdorf nos foi valiosa por nos permitir aproximar o dramaturgo-encenador do “dramaturgo intempestivo”, de Carles Batlle. O conceito do autor catalão nos interessa, especialmente, por compreender o dramaturgo como uma subjetividade intempestiva. Isto é, reativa ao seu próprio tempo. Ou melhor dito, ao seu tempo hegemônico. O conceito de intempestivo, apresentado por Batlle, incorpora, segundo aventamos em nosso estudo, o do Contemporâneo, proposto por Giorgio Agamben; alusivo a temporalidades históricas distintas, que coincidem em um mesmo espaço social, pautado, por sua vez, por uma temporalidade hegemônica. Realidade esta a que o dramaturgo intempestivo, como o dramaturgo-encenador, responde; a partir de seu testemunho subjetivo. Desta forma, o dramaturgo-encenador, como o apresentamos, é uma subjetividade testemunhal e intransferível, que responde a uma realidade, ou tempo, hegemônicos. Em sua resposta subjetiva à realidade hegemônica e contingencial, o dramaturgo-encenador funda um espaço heterotópico de alteridade; no sentido que Foucault confere ao termo. O dispositivo ceno-dramatúrgico é heterotópico por se constituir de materialidades, ou *topos*, reais; mas não habitar a realidade imediata. Tornando-se, assim, um campo de mediação entre esta realidade e a sua representação.

Gusdorf, epistemólogo crítico barthesiano, ajudou-nos também a debater o problema da “morte do autor”, proposto por Roland Barthes; no âmbito do nosso estudo sobre o dramaturgo-encenador. Não poderíamos, afinal, sustentar nossa tese, acerca desta função de dupla autoria, sem investigarmos, antes, o próprio conceito de autoria, ameaçado como categoria epistemológica; em função da emancipação da linguagem. Para

Gusdorf, como para nós, o autor, se não é uma autoridade, controladora de sua escrita; é, no entanto, um *autos*, no sentido de ter autonomia sobre o que escreve na escrita. A qual, por sua vez, ultrapassa-o. A escrita ceno-dramatúrgica, como a consideramos, não corresponde, em seu todo, à expressividade do autor; mas a comporta. Jacques Derrida, com seu conceito de “otobiografia”, a propósito de uma escrita que se projeta, no tempo e no espaço, além de sua autoria original; ajudou-nos, neste sentido, ao indagar quem assina uma obra escrita. Reconhecendo, nesta última, múltiplas assinaturas. Longe de sustentar a premissa do anonimato ou da ausência de autor; Derrida defende, com isto, que a obra escrita, ao transbordar da contingência existencial de seu autor, será sempre assinada, mesmo que sucessivamente, por outros.

Como dissemos, concordamos com a abordagem de Barthes, sobre a escrita como linguagem emancipada da expressão do autor. Porém com a ressalva, segundo expusemos, de que o dramaturgo-encenador, como um *autos*, é um autor, na medida em que seu Eu Autoral, isto é, a função com a qual o autor lida com a linguagem; insere, na escrita, a sua assinatura, o seu gesto autoral autônomo. Em nossa pesquisa, denominamos este gesto de inserção como a sua Voz Autoral, que, contida na linguagem, expressa a subjetividade do dramaturgo-encenador. De outra parte, concordamos, parcialmente, com a conclusão do referido ensaio de Barthes, de que (2004, p.64) “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor”. Em nosso estudo, o leitor-espectador, ao subjetivar os enunciados dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, torna-se, também, autor. Ao vincular sua experiência testemunhal com estes dispositivos, o espectador os lê e, simultaneamente, escreve sua própria escrita testemunhal. A importância deste gesto, como descrevemos, está na recomposição do Real, ausente da realidade aparente; pela Comunidade Teatral, cuja definição repisaremos no parágrafo a seguir. A exemplo do que Walter Benjamin propugna, como aventamos, no ensaio “O Contador de Histórias: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”; a Comunidade Teatral admite o mito coletivo perdido, e propõe sua atualização, através da partilha entre as singularidades que a compõem.

Ressalvamos, nesta tese, que o espectador-autor, de que tratamos, não é o “Espectador Emancipado”, de que fala Jacques Rancière. Visto, que, em nosso caso, a autoria do espectador não se configura isoladamente, mas através de sua relação com dispositivos ceno-dramatúrgicos. Estes últimos, por sua vez, medeiam a relação entre o espectador e o dramaturgo-encenador, como objetos de escuta da sua Voz Autoral. O

encontro entre o espectador, o dispositivo ceno-dramatúrgico e o dramaturgo-encenador, através de sua Voz Autoral; atualiza o que designamos, em nossa tese, como Comunidade Teatral. O teatro, quer em sua expressão cênica, como literária, como defendemos aqui, é um lugar de reunião entre estas partes. As quais, no entanto, não conjugam o mesmo espaço e tempo, como uma condição *sine qua non*. O encontro entre estas partes, separadas entre si, é, primeiramente, potencial. Considerando, porém, sua atualização em uma coordenada espaço-temporal virtual.

Por outro lado, a fabulação dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, pelo Imaginário do espectador, ajudou-nos a entender o caráter de escrita, que atribuímos a esses dispositivos. Aludimos, neste sentido, à (2009, p.7) “irrupção do romance no teatro”, referida por Sarrazac. Sob essa premissa, o drama moderno e contemporâneo rompe com o cânone szondiano e hegeliano, diegeticamente fechado e intrapessoal; e, ao se tornar episódico e interpessoal, convoca, através de suas fissuras, o espectador para produzir escrita ficcional, a partir de enunciados estéticos incompletos. No caso de nosso estudo, na falta de autoria, como autoridade, sobre o sentido imanente dos dispositivos ceno-dramatúrgicos; será a Comunidade Teatral que, através da subjetivação, produzirá, aliada à leitura, Imaginário e sentido, onde estes últimos faltam, nestes dispositivos. A fabulação, pelo espectador, resulta na produção de escrita, em seu sentido romanesco. Isto é, de construção, ou acabamento, de universos narrativos singulares, pelo espectador, a partir de determinados enunciados estéticos, apresentados pelos dispositivos.

Definimos as escritas ceno-dramatúrgicas como dispositivos, por não as considerarmos como formas miméticas de representação da realidade; que a duplicassem como reprodução, símbolo ou signo. Em seu lugar, este duplo é produzido através de disposições alternativas das materialidades que conformam esta realidade hegemônica. Segundo expusemos, o dispositivo estético, sem se confundir com a realidade imediata, admitida como fenômeno ou acontecimento; age no sentido de transfigurar, esteticamente, sua materialidade apresentada. Uma vez que qualificamos os dispositivos ceno-dramatúrgicos como meios de produção de escrita; as materialidades que os compõem e, neles, estetizam-se, foram por nós entendidas como materiais textuais. Os dispositivos de escrita de nosso estudo são interartes, como discutiremos. Ao integrarem o campo das intermedialidades, quisemos destacar, para estes dispositivos, o caráter material das mídias heterogêneas que os compõem. Distinguimos, porém, este caráter

interartes daquele híbrido, multimídia ou interdisciplinar, para reforçarmos que, nestes dispositivos, os materiais midiáticos são considerados isoladamente uns dos outros; como linguagens autônomas, porém em relação entre si. Ademais, estes materiais interartes não compõem um novo objeto estético; vazando, ao invés disso, esse objeto, ao evidenciarem os hiatos entre os seus enunciados textuais, que reclamam sentido e forma, da Comunidade Teatral. O caráter interartes nos faz reforçar que os dispositivos ceno-dramatúrgicos não se confundem com a performance. A qual, admitida como uma linguagem isolada, apresenta-se e integra a escrita destes dispositivos, como um material textual.

A dupla autoria, que atribuímos ao dramaturgo-encenador, determina, ainda, a sua escrita expandida. Conforme argumentamos, a escrita ceno-dramatúrgica se origina a partir de uma matriz comum de materiais de criação; não se tratando da escrita de dois objetos estéticos inteiramente destacados um do outro. Estes materiais textuais resultam na produção do dispositivo literário, por sua vez atravessado por uma dimensão cênica; e na produção de um dispositivo cênico, por seu turno atravessado por uma dimensão literária. Ambos os dispositivos se afetam mutuamente, como se seu conteúdo e forma transbordassem de um para o outro; ao mesmo tempo que esses dispositivos podem ser considerados isoladamente. Ademais, como vimos no estudo de caso de Patrícia Portela, esta matriz comum de materiais apresenta um potencial permanente de criação interartes; não sendo, por nós, limitada a um arquivo documental, porém entendida como um Arquivo Mutante. Ou seja, um arquivo de materiais textuais, atualizável no tempo e no espaço, por meio de seu encontro com a Comunidade Teatral.

Como dissemos na sua Introdução, a escrita de nossa tese optou por apresentar uma interlocução entre distintos pensadores, sobretudo, dos campos da Teoria do Drama, dos Estudos do Teatro, mas também da Linguística, da Estética, da História da Arte, da Filosofia e da Psicologia. Nossa finalidade, com esta metodologia de apresentação deste panorama teórico, com o qual também nos colocamos em diálogo; foi desenvolver este arcabouço conceitual, no sentido de definir um universo comum, onde pudéssemos abrigar distintas poéticas ceno-dramatúrgicas, contemporâneas entre si, nas duas primeiras décadas do Século XXI. A forma desta tese, segundo a pretendemos, parece-nos refletir o seu conteúdo, uma vez que sua escrita não se define através de uma autoria autoritária; porém, em diálogo com outras autorias autônomas. A apreciação das poéticas de nossa pesquisa está ligada ao nosso conhecimento direto delas, quer como espectador

e/ou leitor; quer, em alguns casos específicos, como interlocutor ou parceiro artístico desses dramaturgos-encenadores. Ou ainda através da análise genética de seus métodos de criação. Esta delimitação de nossa experiência testemunhal, sobre o recorte de poéticas ceno-dramatúrgicas aventadas, neste trabalho, exclui, possivelmente, uma variedade expressiva do que poderíamos também qualificar como dramaturgos-encenadores.

Pautamos, contudo, a escolha das poéticas investigadas, seja de modo mais genérico, na Parte I deste trabalho; ou mais detidamente, na sua Parte II; a partir da aplicação deste arcabouço conceitual, exposto acima. Assim como, de outra parte, foi-nos igualmente valioso considerar o caráter específico destas poéticas, que as faz se complementarem entre si. Expedientes poéticos diversos, como teatralidade, processo colaborativo, testemunho ficcional, reescritura histórica, dramaturgia como reconstituição, a cena retirada, a literatura dramatúrgica, o autor tornado escrita e reconstrução da narrativa de vida; foram examinados por nós, no capítulo “O Dramaturgo-Encenador: Panorama de Poéticas Aplicadas”. Por outro lado, a escolha dos três casos que integram nosso *corpus* central de estudo, na Parte II deste trabalho, fundamentou-se por razões mais radicais. Nesta tríade de escolhas, e tomando, por princípio, a relação entre autoria e escrita; pareceu-nos pertinente cotejar uma dramaturga-encenadora que anula a si mesma, projetando-se como mensagem, em seus dispositivos interartes, como Patrícia Portela. Um dramaturgo-encenador que ficcionaliza a si próprio, como Sergio Blanco. E um dramaturgo-encenador que se auto multiplica, disfarçado em suas vozes cênicas; como é o caso de Alexandre dal Farra.

Também como dissemos, pareceu-nos relevante a variedade geográfica destes três casos. A envolver um dramaturgo-encenador brasileiro, dal Farra; uma portuguesa, Portela; e um franco-uruguaio, Blanco. Em que pese a questão da nacionalidade, ou o campo ético-político, não pautarem o nosso trabalho, que é, antes de tudo, um estudo estético; a variedade cultural dos casos pesquisados nos interessa, seja por sinalizar uma dimensão global, ou, ao menos, ocidental, da práxis do dramaturgo-encenador. Assim como, por reconhecermos, mesmo que indiretamente, que as circunstâncias, ou as sensibilidades culturais diversas, afetam a escrita Contemporânea, ou Intempestiva, destes dramaturgos-encenadores. Por outro lado, o estudo destes três casos nos permitiu privilegiar alguns dos conceitos apresentados por nós, nesta tese. Em Portela, destacamos o conceito de Voz Autoral, transmitido como mensagem; e o de materiais textuais, considerados através da migração de materiais e de Arquivo Mutante. Em Blanco,

focamos no estudo sobre o Eu Autoral. Em dal Farra, retomamos o conceito de Voz Autoral, desta vez multiplicado como vozes cênicas; e aprofundamos nossa proposta da realidade como representação, aqui considerada como Máquina Dessubjetivadora.

Ademais, em todos os casos, e mais detidamente em Blanco e em dal Farra, empenhamo-nos em analisar, dentre suas singularidades estéticas, o caráter dramático de suas escritas. Ao decompô-las, pretendemos, com esta análise, reconhecer, nelas, a presença, influência, independência e atualização de elementos da sintaxe do drama; realocados, transfigurados ou resinificados, em novos dispositivos estéticos. Buscamos, na escrita ceno-dramatúrgica, a permanência do drama, na perspectiva do seu refazimento ou de seu devir; de que nos fala Sarrazac. Consideramos estes três casos filiados à História do drama; seja na dimensão canônica, moderna ou contemporânea deste último. Aspectos diversos, como incompletude da obra e escrita expandida, em Portela; falso pacto autobiográfico e autoficção, em Blanco ou ruptura narrativa e texto performativo, em dal Farra; antes de serem absoluta novidade ou ruptura histórica; filiam estes casos a distintas tradições estéticas, atualizadas por eles. Na verdade, nosso conceito de atualização mítica, a partir da autoria testemunhal, une estes casos. Para os quais a realidade histórica é transfigurada por suas subjetividades. Se, por um lado, consideramos o universo estético de cada um desses três dramaturgos-encenadores, devemos dizer, de outra parte, que buscamos evidenciar a sintaxe de suas poéticas. Ou seja, o *modus operandi* intransferível com o qual estas estéticas se realizam.

Em suma, para explicitarmos o que nos parece implícito nesta tese, nosso esforço consistiu em argumentarmos, de forma consequente, em defesa do lugar da representação no panorama do teatro e da literatura teatral recentes; entendidos como linguagens autônomas, mas de mútua afecção, em nosso *corpus* de investigação. Destacamos, neste trabalho, o conceito *in totum* de representação, como fundamental para a organização da realidade, em busca do entendimento desta última, sem a confundir com a primeira. Consideramos, também, o lugar da autoria, na contemporaneidade; não a confundindo com autoridade narrativa, mas assegurando a sua autonomia de narratividade singular. Ademais, nosso estudo evidencia a função de escrita dos dispositivos ceno-dramatúrgicos, de caráter interartes. Neles, a escrita se apresenta como uma forma de produção de pensamento. Distinguindo-se, assim, da compreensão hegemonicamente fenomênica e não representativa; atribuída às artes performativas. Em nosso caso, sublinhemos, representar é se reportar a uma presença ausente; que se destaca da presença

contingencial. Desta forma, mesmo o caráter imanente da performance, ao transfigurar a realidade, torna-se, também, representativo, ao fazer ver o Real ausente da experiência imediata. Finalmente, reforçamos nossa posição a propósito da sobrevivência e reinvenção do drama, em função de nossa compreensão de dramaturgia. Isto é, uma estratégia de escrita de ações, ou, mais precisamente, de gestos cênicos; a partir da enunciação de materiais textuais, de natureza diversa. Os quais, ao serem avistados e subjetivados pela Comunidade Teatral, produzem ficção, ao se diferirem da realidade contingencial, por eles transfigurada e duplicada esteticamente.

BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS

ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meierhold: ou a invenção da encenação*. Trad: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in *Notas de Literatura I*. Trad: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é dispositivo”, in *O que é o contemporâneo e outros Ensaaios*. Trad: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Trad: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAÚJO, Antonio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARRAIS, Thiago; OLIVEIRA, Fernando Matos de (org). *Ensaaios Ruminantes: sobre a obra performativa de Patrícia Portela*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

_____. “Ruminações na primeira pessoa”, in ARRAIS, Thiago; OLIVEIRA, Fernando Matos de (org). *Ensaaios ruminantes: sobre a obra performativa de Patrícia Portela*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

AUB, Max. *Jusep Torres Campalans*. Madrid: Destino, 1999.

BARRIENTOS, José-Luis García. “La autoficción dramática de Sergio Blanco”, in BLANCO, Sergio. *La ira de Narciso*. Bilbao: Artezblai, 2016.

_____. “Tebas Land y la autoficción teatral”, in BLANCO, Sergio. *Tebas Land*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2014.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”, in *o rumor da língua*. Trad: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATLLE, Carles. *El drama intempestivo: hacia una escritura dramática contemporánea*. Trad: Gino Luque Bedregal. Cidade do México: Paso de Gato, 2021.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Trad: Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENHAMOU, Anne-Françoise. *Dramaturgies de plateau*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2012.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Vultura*. Trad: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERNHARD, Thomas. *O imitador de vozes*. Trad: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas, volume 1*. Trad: Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 1998.

BLANCO, Sergio; CALDERÓN, Gabriel; SANGUINETTI, Santiago. *Animalia*. Montevideo: Criatura Editora, 2018.

BLANCO, Sergio. *Autoficción: una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2020.

_____. *La Ira de Narciso*. Bilbao: Artezblai, 2016.

_____. *Tebas Land*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2014.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad: José Roberto O’Shea. Rio Janeiro: Objetiva, 2000.

BOENISH, Peter M. “Acts of spectating: the dramaturgy of the audience’s experience in contemporary theatre”, in COCHRANE, Bernardete; TRENCSÉNYI, Katalin (org). *New dramaturgy: international perspectives on theory and practice*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2014.

BRECHT, Bertolt. “Nada é impossível de mudar”, in *Antologia poética*. Rio de Janeiro: ELO Editora, 1982.

BROWN, Christopher. *Rembrandt: the master & his workshop*. Nova Iorque: Yale University Press, 1991.

CASAS, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, in *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012.

COLLINS, Jane. “Editor’s Introduction”, in GOEBBELS, Heiner. *Aesthetics of absence: texts on theatre*. Trad: David Roesner e Christina M. Lagao. Nova Iorque: Routledge, 2015.

DANAN, Joseph. *Absence et présence du texte théâtral*. Paris: Actes Sud, 2018.

_____. *Entre théâtre et performance: la question du texte*. Paris: Actes Sud, 2013.

_____. “Témoins d’une présence”, in SARRAZAC, Jean-Pierre et. al. (org). *Le geste de témoigner: Un dispositif pour le théâtre – revue études théâtrales 51-52*. Louvain-la-Neuve: L’Harmattan, 2012.

DELEUZE, Gilles. “O que é um dispositivo”, in *O mistério de Ariana*. Trad: Edmundo Cordeiro. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Otobiographies: l’enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Galilée, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Diante da imagem*. Trad: Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2013.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea, volume 2*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

DORT, Bernard. “A representação emancipada”, in *Sala preta, volume 13*. Trad: Rafaella Uhiara. São Paulo: Edusp, 2013.

_____. *Le Spectateur en dialogue*. Paris: P.O.L, 1995.

DOUBROVSKY, Serge. “Autobiographie/vérité/psychanalyse”, in *Autobiographiques de Corneille à Sartre*. Paris: Presses universitaires de France, 1988.

FARRA, Alexandre dal. *Mateus, 10*. São Paulo, 2012. No prelo.

_____. *Refúgio*. São Paulo: 2018. No prelo.

_____. *Trilogia abnegação*. Belo Horizonte: Javali, 2017.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó (org.). *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERREIRA, Melissa. *Isto não é um ator*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FINTER, Helga. “A teatralidade e o teatro: espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha”, in *Teatro al sur*, nº 25. Argentina: 2003.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad: Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. “O jogo de Michel Foucault”, in *Ditos e escritos, vol. IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Trad: Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. *O que é um autor?* Trad: António Fernandes Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 2018.

GIELEN, Pascal. “Sensuous science: on the threshold between fact and fiction – an afterword”, in WINANTS, Nele (org). *When fact is fiction: documentary art in the post-truth era*. Amsterdão: Valiz, 2020.

GOEBBELS, Heiner. *Aesthetics of absence: texts on theatre*. Trad: David Roesner e Christina M. Lagao. Nova Iorque: Routledge, 2015.

GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 1: les écritures du moi*. Chicoutimi, Quebeque: Les Classiques des Sciences Sociales-UQAC, 2018.

_____. *Lignes de vie 2: auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob, 2005.

HEGEL, Friedrich. *Cursos de estética, volume I*. Trad: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2015.

ILGENFRITZ, Pedro. “Dialectical theatre and devising: dramaturgy as a dialogue between the author and the audience”, in COCHRANE, Bernardete; TRENCSENYI, Katalin (org). *New dramaturgy: international perspectives on theory and practice*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2014.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad: Guimarães Editores. Alfragide: Dom Quixote, 2009.

KIBERD, Declan. “Introdução”, in JOYCE, James. *Ulysses*. Trad: Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras: 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Trad: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. “O simbólico, o imaginário e o real”, in *Nomes-do-pai*. Trad: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LASKE, Karl. “Préface: dévoilement théâtral”, in LAMBERT, Nicolas. *Le maniement des larmes*. Paris: L’Échappée, 2016.

LECARME, Jacques (1993). “Autofiction: un mauvais genre?”, in DOUBROVSKY, SERGE; LEJEUNE, Philippe. *Autofictions & cie*. Paris: Université de Paris X.

LEHMANN, Hans-Thies. “Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático”. Trad. Stephan Baumgärtel. In MOSTAÇO, Edécio et. al. (org). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

_____. *Teatro pós-dramático*. Trad: Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEITE, Janaina Fontes. *Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*. Tese (doutorado em artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Trad: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Trad: Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MELO, Abel Gonzáles. “Carta de Abel Gonzáles Melo a Sergio Blanco”, in BLANCO, Sergio. *La ira de Narciso*. Bilbao: Artezblai, 2016.

MÜLLER, Jürgen E. “Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito”, in DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org).

Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea, volume 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

MÜLLER, Heiner. *Teatro de Heiner Müller: mauser - hamlet-máquina - a missão – quarteto*. Trad: Reinaldo Mestrinel. São Paulo: Hucitec, 1987.

OLIVEIRA, Mickaël de. “A Obliteração da presença do teatro na literatura ou como apagar o teatro do livro – wasteband de Patrícia Portela”, in ARRAYS, Thiago; OLIVEIRA, Fernando Matos de (org). *Ensaio ruminantes: sobre a obra performativa de Patrícia Portela*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

PALLOTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. Trad: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PESSOA, Fernando. “O sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa...”, in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuce. “O ideário poético de Paul Valéry”, in *XII congresso internacional da ABRALIC*. Curitiba: UFPR, 2011.

PLATÃO. *A república*. Trad: Ingrid Neves. Brasília: Editora Kiron, 2014.

_____. *The republic, volume I*. Trad: Paul Shorey. Cambridge: Harvard University Press, 1937.

PORTELA, Patrícia. *A coleção privada de Acácio Nobre*. Alfragide: Editorial Caminho, 2016.

_____. *O banquete*. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

_____. *Para cima e não para o norte*. Alfragide: Editorial Caminho, 2008.

_____. *Storyboards*. Paço d’Arcos, 2017. No prelo.

_____. “The private collection of Acácio Nobre: homo universalis of the portuguese avant-garde”, in WINANTS, Nele (org). *When fact is fiction: documentary art in the post-truth era*. Amsterdão: Valiz, 2020.

_____. *Wasteband*. Alfragide: Editorial Caminho, 2014.

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

_____. “O conceito de performativo, a performance e o desempenho espetacular”, in *Rebento – revista de artes do espetáculo, número 4*. São Paulo: Unesp, 2013.

_____. “Prefácio”, in FARRA, Alexandre dal. *Trilogia abnegação*. Belo Horizonte: Javali, 2017.

RADOSAVLJEVIC, Duška. *Theatre-making: interplay between text and performance in the 21st century*. Nova Iorque: Palgrave and Macmillan, 2013.

_____. “Towards performed dramaturgy”, in COCHRANE, Bernardete; TRENCSENYI, Katalin (org). *New dramaturgy: international perspectives on theory and practice*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. Trad: Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.

RAU, Milo. *Réalisme global: livre d'or I*. Trad: Louise Décaillet. Berlim: NTGent & International Institute of Political Muder, 2018.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYKNER, Arnaud. *Nota sobre o dispositivo*. Trad: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Afrontamento, 2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

_____. *O Futuro do drama*. Trad: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. *Poética do drama moderno*. Trad: Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. *A invenção da teatralidade: seguido de Brecht em processo e o jogo dos possíveis*. Trad: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009.

_____. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad: Fátima Saad. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

____. “Introduction”, in SARRAZAC, Jean-Pierre et. al. (org). *Le geste de témoigner: un dispositif pour le théâtre – revue études théâtrales 51-52*. Louvain-la-Neuve: L'Harmattan, 2012.

____. “Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur”, in SARRAZAC, Jean-Pierre et. al. (org). *le geste de témoigner: un dispositif pour le théâtre – revue études théâtrales 51-52*. Louvain-la-Neuve: L'Harmattan, 2012.

____. *théâtres Intimes*. Paris: Actes Sud, 1989.

STROPARO, Sandra M. “O caminho do silêncio: Mallarmé e Blanchot”, in *Letras de Hoje*. Porto Alegre: 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad: Luiz Sergio Répa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TACKELS, Bruno. *Les écritures de plateau*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015.

TOLCACHIR, Claudio. *El viento en un violín*. Buenos Aires: Timbre 4, 2011.

____. *Tercer cuerpo: la historia de un intento absurdo*. Buenos Aires: Timbre 4, 2011.

TRIGO, Macarena. “La omisión de la familia Coleman: una poética de lo roto”, in TOLCACHIR, Claudio. *La omisión de la familia Coleman*. Buenos Aires: Timbre 4, 2010.

TURNER, Cathy. “Porous dramaturgy and the pedestrian”, in COCHRANE, Bernardete; TRENCSENYI, Katalin (org). *New dramaturgy: international perspectives on theory and practice*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2014.

VALIÑO, Omar. “Un espetáculo para mi caja negra”, in BLANCO, Sergio. *Tebas land*. La Habana: Alarcos, 2014.

WINANTS, Nele. “Documentary art in the post-truth era: an introduction”, in *When fact is fiction: documentary art in the post-truth Era*. Amsterdão: Valiz, 2020.

____. “Imaginations of reality: past, present, and future in a fictional framework”, in *When fact is fiction: documentary art in the post-truth era*. Amsterdão: Valiz, 2020.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

Material de internet consultado:

2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes. *Le Monde – Culture*, 2005. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/27/avignon-2005-l-annee-de-toutes-les-polemiques-et-de-tous-les-paradoxes_675755_3246.html

As ‘trigédias’ gregas de Tiago Rodrigues chegam ao palco do TNSJ. *Ptjornal*, 2015. <https://ptjornal.com/as-trigedias-gregas-de-tiago-rodrigues-chegam-ao-palco-do-tnsj-53152>

Boosse Provoost. *Toneelhuis*. Disponível em <https://www.toneelhuis.be/en/artists/bosse-provoost>

By heart. *Teatro Nacional Dona Maria II*, 2016. Disponível em <https://www.tndm.pt/pt/calendario/by-heart>

Catarina ou a beleza de matar fascistas: baleizão, 2028. *Visão*, 2020. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2020-12-09-catarina-ou-a-beleza-de-matar-fascistas-baleizao-2028>

Catarina e a Beleza de Matar Fascistas: eis Tiago Rodrigues e o teatro que radicaliza o debate. *Expresso – cultura*, 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2020-09-19-Catarina-e-a-Beleza-de-Matar-Fascistas-eis-Tiago-Rodrigues-e-o-teatro-que-radicaliza-o-debate>

DE MAN, Paul. Autobiografia como des-figuração. *Sopro 71*, 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.ZGOuVXbMidW>

Diretor vivia em guerra com o cinema. *Folha de São Paulo*, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/02/ilustrada/2.html>

El conde de torrefiel. *Graner residencies*, 2020. Disponível em: <https://granerbcn.cat/en/residencia/el-conde-de-torrefiel>

El conde de torrefiel GUERRILLA. *Kustenfestivaldesarts*, 2016. Disponível em: <https://kfda.be/en/festivals/2016-edition/programme/guerrilla>

El conde de torrefiel la plaza. *Short theatre*, 2020. Disponível em <https://www.shorttheatre.org/en/eventi/el-conde-de-torrefiel>

Esta civilização não é para nós, mas a “civilização”, de Lígia Soares, é para todos. E é amanhã, em Ílhavo. *Comunidade cultura e arte*, 2020. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/esta-civilizacao-nao-e-para-nos-mas-a-civilizacao-de-ligia-soares-e-para-todos-e-e-amanha-em-ilhavo>

FARRA, Alexandre dal. Por um teatro que coloque o mal em cena. *Revista Cult*, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-um-teatro-que-coloque-o-mal-em-cena>

“Finir en beauté” de Mohamed el Khatib. *France culture*, 2021. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-atelier-fiction/finir-en-beaute-de-mohamed-el-khatib-3503023>

I call her Will de Sónia Baptista. *TAGV*, 2019. Disponível em: <https://tagv.pt/agenda/i-call-her-will>

Ifigénia, de Tiago Rodrigues. *Teatro Nacional Dona Maria II*, 2015. Disponível em: <https://www.tndm.pt/pt/calendario/ifigenia>

Imprensa. *Patrícia Portela*, 2020. Disponível em: <https://patriciaportela.pt/imprensa>

MANN, Thomas. Casamento e homoerotismo. *PDF world slide*. Disponível em: <https://pdfslide.tips/documents/thomas-mann-casamento-e-homoerotismo.html?page=1>

Mohamed el Khatib finir en beauté + c'est la vie França. *Teatro municipal do porto rivoli*, 2021. Disponível em <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/programa/mohamed-el-khatib-finir-en-beaute-cest-la-vie-franca/?s=Martin>

O CINEMA FALADO. Realização: Caetano Veloso. Brasil: 1986. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CegOGwkNF-c>

O dedo na ferida da política brasileira. *FILLO*, 2017. Disponível em: <https://filo.art.br/trilogia-abnegacao-dedo-na-ferida-exposta-da-politica-brasileira>

Podcast boca a boca episódio #61: não chega só fazer teatro. *Teatro Viriato*, 2021.
Disponível em: <https://www.teatroviriato.com/pt/calendario/boca-a-boca-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48>

Presentación del libro - el drama intempestivo de Carles Batlle. *Youtube*, 2021.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MXH3MU4wD6M>

ANEXOS

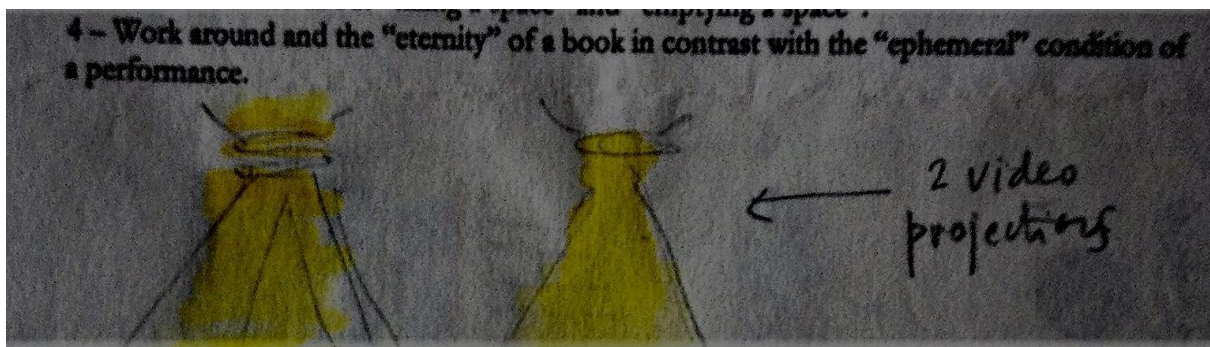


Imagem 1. Retirada dos storyboards da “Trilogia Flatland”, de Patrícia Portela.

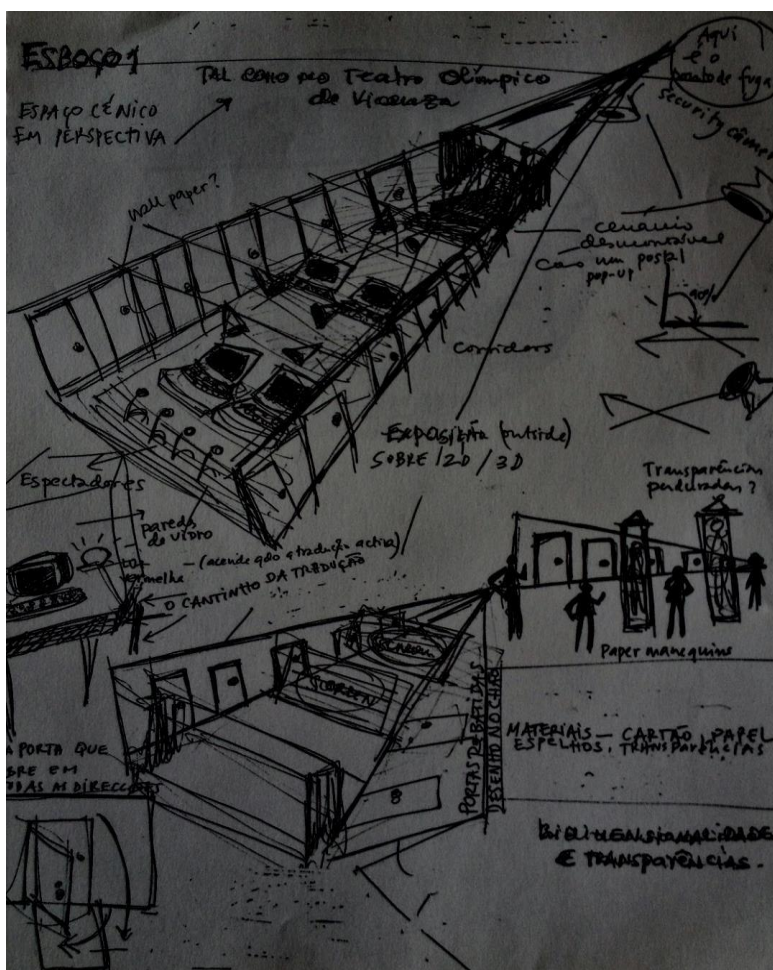


Imagem 2. Retirada dos storyboards da “Trilogia Flatland”, de Patrícia Portela.



Imagem 3. Reirada dos *storyboards* da “Trilogia Flatland”, de Patrícia Portela.

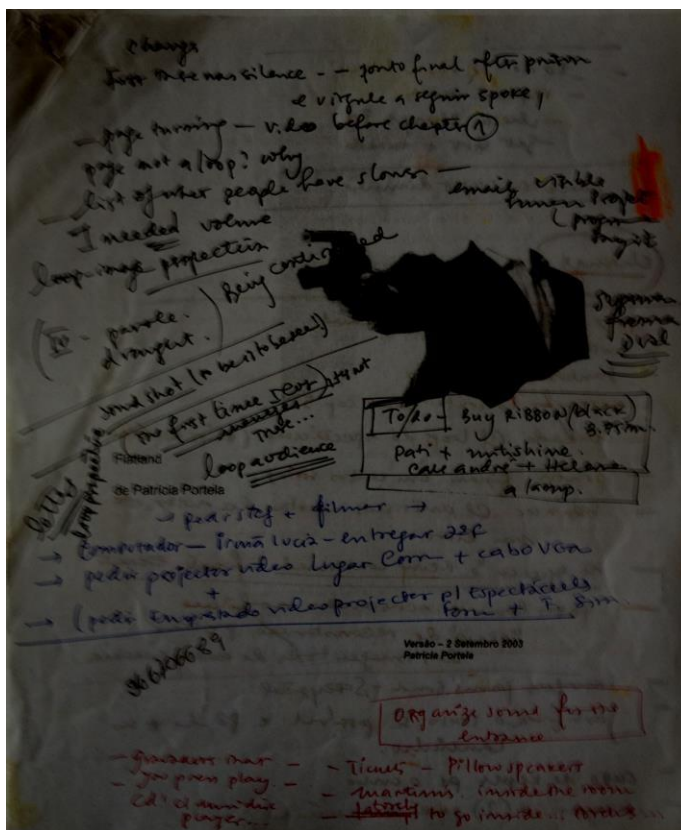


Imagem 4. Retirada dos *storyboards* da “Trilogia Flatland”, de Patrícia Portela.



Imagem 5. Retirada dos storyboards da “Trilogia Flatland”, de Patrícia Portela.

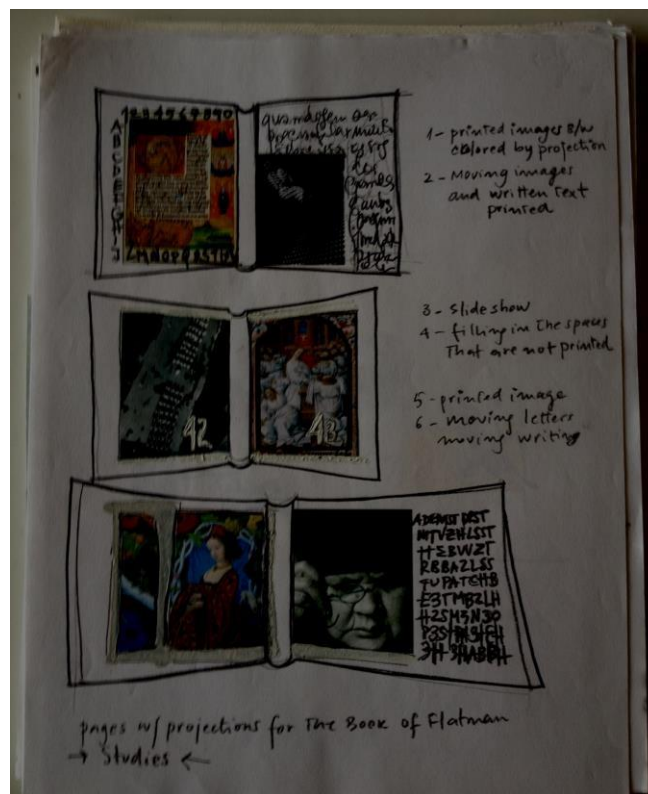


Imagem 6. Retirada dos storyboards da “Trilogia Flatland”, de Patrícia Portela.



Imagem 7. Retirada dos storyboards da “Trilogia Flatland”, de Patrícia Portela

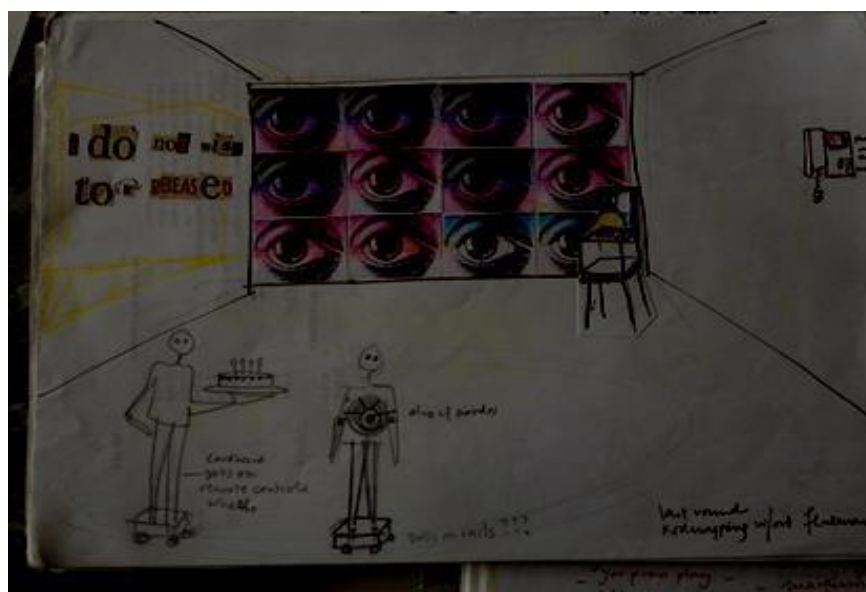


Imagem 8. Retirada dos storyboards da “Trilogia Flatland”, de Patrícia Portela

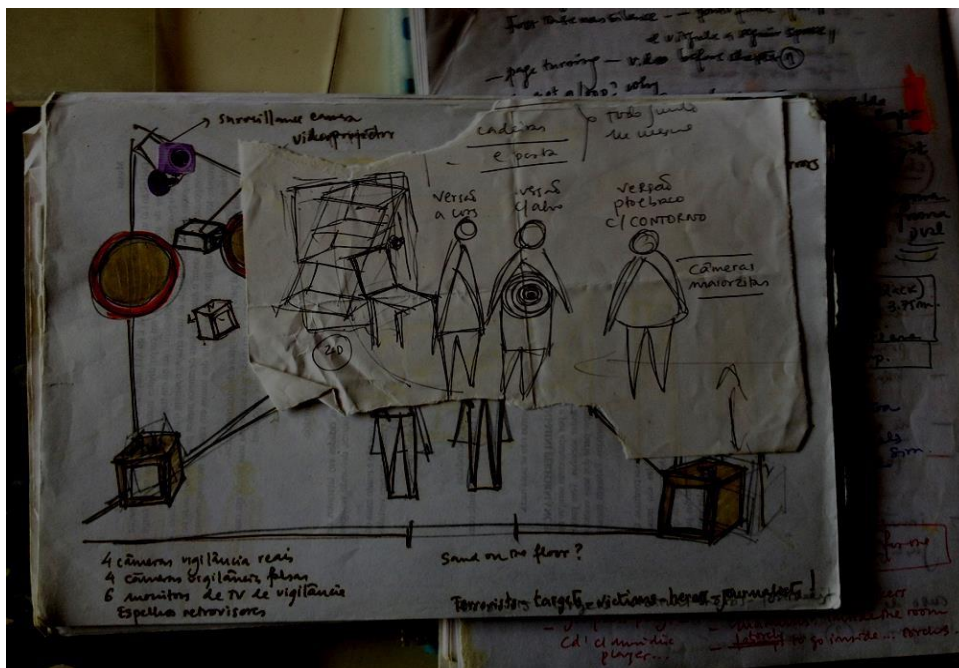


Imagem 9. Retirada dos storyboards da “Trilogia Flatland”, de Patrícia Portela

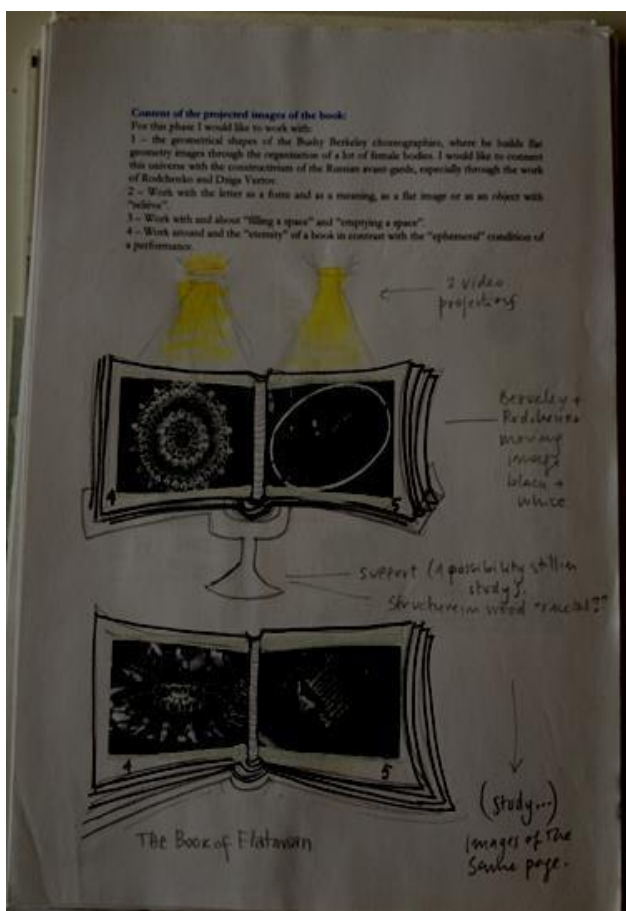


Imagem 10. Retirada dos storyboards da “Trilogia Flatland”, de Patrícia Portela