

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Texto e teatro:
relações (im)possíveis para o século XXI**

Marcus Vinicius Mazieri Campo

Dissertação orientada pela Prof.^a Vera San Payo de Lemos,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos de Teatro.

2022

Marcus Vinicius Mazieri Campo

**Texto e teatro:
relações (im)possíveis para o século XXI**

2022

Resumo: Este estudo aborda as relações entre texto e teatro, de modo a encontrar as possibilidades (que contêm, inevitavelmente, as *impossibilidades* como sombra) dessa relação no teatro do século XXI, considerando o que o texto *foi*, o que *é* e o que *pode ser*. Desse modo, o texto é visto no contexto do teatro feito na contemporaneidade - considerado *pós-dramático* ou *performativo* -, com a potência de estabelecer relações diversas com este, o que pressupõe enxergá-los como objetos distintos que se cruzam, mantendo, ao mesmo tempo, autonomia e interdependência. Para tal, se faz necessário se distanciar, consoante à dramaturgia contemporânea, da associação entre texto e drama e da ideia do texto cuja única função seria a construção de um enredo. Assim, o texto passa a ser visto a partir dos conceitos de *teatralidade* e *performatividade*, revelando a sua condição como algo fronteiro: no trânsito constante entre realidade e ficção, entre autor e leitor, entre autonomia e incompletude. Mantém-se, assim, a relação em aberto: um texto *de* teatro, um texto *para* teatro, um texto *como* teatro, um texto *com* o teatro, um texto *contra* o teatro.

Palavras-chave: Teatro pós-dramático; Teatro performativo; Dramaturgia; Texto teatral; Texto.

Abstract: This study approaches the relationships between text and theater, questioning the possibilities (while inevitably projecting the impossibilities) of these relations in the twenty-first-century theater, taking into account what the text already was, what it still is and what it can be. Therefore, it will consider the text within the context of contemporary theater - i.e., post-dramatic or performative - potentially establishing a myriad of relationships with it, which presupposes seeing them as distinct objects that intersect each other, simultaneously maintaining autonomy and interdependence. In this sense, this research is consistent with contemporary dramaturgy by moving away from the association between text and drama and from the idea of the text which functions uniquely to construct the plot. By approaching the text through the concepts of theatricality and performativity, its border condition is revealed in the constant shift between reality and fiction, author and reader, autonomy and incompleteness. In this way, the relationship remains open: a text from theater, a text for theater, a text as theater, a text with theater, a text against theater.

Keywords: Post-dramatic theater; Performative theater; Dramaturgy; Theatrical text; Text.

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Vera San Payo de Lemos, pela disponibilidade, apoio e orientação no decorrer da pesquisa.

À coordenadora do curso no período em que fui aluno, Professora Maria João Brilhante, por todo apoio e conhecimento compartilhado, sobretudo nos Seminários de Orientação.

Aos professores e professoras do Mestrado de Estudos de Teatro que tive a oportunidade de participar das aulas: Professor José Pedro Serra, Professor José Camões, Professor Cosimo Chiarelli, Professora Paula Caspão e Professora Anabela Mendes.

Aos meus colegas de turma pela troca de ideias e críticas: Miguel, Raquel, Laura, Alice e Alina; sobretudo à Bárbara por compartilhar, com e sem palavras, a inevitável crise interna de ter cruzado o oceano.

Aos funcionários e colaboradores da Biblioteca da FLUL, que me receberam com carinho no período em que fui bolsheiro-colaborador, em especial à coordenadora Ana Paula Alexandre.

Aos amigos e amigas que debateram as ideias da pesquisa comigo nesse tempo, bem como os que deram apoio e incentivo, cada um à sua maneira.

À minha família.

Sumário

Introdução ... 6

Capítulo 1 - O que olho, por que olho, como olho ... 11

1.1 Uma relação pressupõe dois ... 11

1.1.1 O que é teatro? ... 11

1.1.2 O que é texto? ... 13

1.1.3 Como se relacionam? ... 16

1.2 Nota sobre a teoria no/do teatro ... 17

Capítulo 2 - O texto no contexto contemporâneo ... 21

2.1 Possibilidades e impossibilidades ... 23

2.2 Problemas terminológicos ... 28

2.3 Algumas formas de se olhar o texto ... 32

1.3.1 Incompletude autônoma ... 33

1.3.2 Repetição, diferença e original impossível ... 35

1.3.3 Breve definição de singularidade ... 41

1.3.4 Categorizar para que(m)? ... 42

Capítulo 3 - Tateando um novo caminho ... 46

3.2 Entre a teatralidade e a performatividade ... 47

3.2.1 Teatralidade? ... 47

3.2.2 Performatividade? ... 58

3.3 O texto entre a teatralidade e a performatividade ... 67

3.3.1 Caminhos para a teatralidade do texto ... 69

3.3.2 Caminhos para a performatividade do texto ... 74

3.3.3 Nota para evitar um confronto ... 79

3.4 O texto entre a realidade e a ficção ... 81

3.4.1 Crise da representação ... 85

3.4.2 Cansaço da ilusão ... 93

3.4.3 A ficcionalização (inevitável) do real ... 102

3.4.4 Um texto expandido ... 106

3.5 O texto entre ... 112

3.5.1 Teatro contra a autonomia estética ... **114**

3.5.2 A descoberta do leitor ... **119**

3.5.3 A descoberta do autor ... **127**

3.5.4 Além do intraficcional ... **131**

3.5.5 Um novo diálogo ... **136**

Conclusão ... 141

Referências Bibliográficas ... 145

Introdução

Olá.

Não consigo imaginar outra forma de começar uma introdução senão com esta palavra simples que é fulcral para nossa comunicação cotidiana. Um “olá” pressupõe um encontro e o início de um diálogo. Portanto, a copresença entre, no mínimo, dois sujeitos que se permitem dialogar. Nesse caso, se tudo der certo, entre eu (o que escreve) e você (o que lê). É nessa relação (hipotética, incontrolável, imensurável) que o texto acontece. É nela que os sentidos vão aflorar e as palavras vão agir no mundo. Vão ativar qualquer coisa além de suas próprias materialidades e qualidades representativas. É a existência de você (que lê) que dá sentido à minha ação de escrever.

A partir disso, creio que o mais importante aqui - ou seja, o ponto fundamental para introduzir a dissertação que vem a seguir - seja a delimitação de quem é que escreve (já que quem lê pode falar por si). Pois quem escreve influi de forma decisiva no que é escrito. É preciso localizar esse contexto e revelar esse sujeito para que o conhecimento não passe por verdade absoluta, como que uma materialização mágica de um saber que antes pairava, oculto, no plano das ideias. Insistir nessa percepção é um gesto pequeno - tímido até - de *decolonizar* o pensamento. Tentar dissipar a ideia da existência de um discurso neutro, descorporificado e imparcial que, por isso, seria universal. Enfim, dissipar a pressuposição de um conhecimento não-identitário, que acaba por ocultar a identidade hegemônica que o profere e que opta, consciente ou inconscientemente, por permanecer oculta para parecer a verdade em si. Como se da boca (ou dos dedos que escrevem) saísse uma verdade anterior a qualquer cultura, a qualquer corpo, a qualquer identidade. Na palestra-performance *Descolonizando o Conhecimento*, Grada Kilomba afirma:

Quando eles falam, é científico; quando nós falamos, não é científico. Quando eles falam, é universal; quando nós falamos, é específico. Quando eles falam, é objetivo; quando nós falamos, é subjetivo. Quando eles falam, é neutro; quando nós falamos, é pessoal. Quando eles falam, é racional; quando nós falamos, é emocional. Quando eles falam, é imparcial; quando nós falamos, é parcial. Eles têm fatos, nós temos opiniões. (Grada Kilomba *apud* MIT SP 2016)¹

¹ Trecho transcrito em artigo do site da MIT SP 2016.

É claro que eu não me encaixo exatamente no perfil de Grada Kilomba. Sou, de fato, um homem branco. Mas há, talvez, uma especificidade que faz com que essas palavras me toquem: sou da periferia do mundo. Latinoamericano. Brasileiro. Sou do canto do mundo que regimes autoritários matam milhões de pessoas à mercê da economia global (ou, na verdade, para favorecê-la). Do canto em que a violência parece fazer parte da cultura ao ponto de nos acostumarmos com vidas perdidas (e com risco de perdermos a nossa própria). Do canto no qual o conhecimento gerado é considerado menor, quando não mantido completamente (propositalmente?) desconhecido. Enfim, da parte do mundo que foi colonizada, ao invés de colonizadora. E, no entanto, me movi em direção ao mundo colonizador. Fui estudar em uma universidade europeia, mais especificamente, portuguesa. Longe de equiparar qualquer experiência - mas num exercício de, talvez, refletir sobre a *branquitude latinoamericana* da qual pertenço - talvez seja isso que faça com que eu sinta, a meu modo, essa dicotomia que Grada Kilomba aponta: “Eles têm fatos, nós temos opiniões”.

Talvez soe contraditório criticar a postura de sermos - nós enquanto periféricos num sentido amplo - considerados subjetivos/específicos/pessoais/emocionais/parciais justamente usando como argumento a nossa subjetividade/especificidade/pessoalidade, enfim, nossa identidade. Mas é justamente esse o cerne da questão. Não se trata de reivindicarmos também a nossa universalidade/objetividade/neutralidade/racionalidade/imparcialidade, mas sim de exigirmos o reconhecimento da subjetividade/especificidade/pessoalidade/emocionalidade/parcialidade do conhecimento dito hegemônico. Todo conhecimento é gerado a partir de um sujeito inserido em uma cultura e um modo de fazer ciência. Não se trata, com isso, de atacar a qualidade científica do mundo que nos proporciona novas tecnologias; melhor saúde, bem estar e qualidade de vida; e possibilidades ampliadas de exercermos nossa criatividade na vida.² Mas sim de ressaltar a multiplicidade dos saberes (e dos modos de alcançar o saber) do mundo e de como estes estão vinculados aos sujeitos que os promovem e os instituem como base e modelo.

² Evidentemente, ninguém razoável exigirá a revelação da subjetividade no desenvolvimento de uma vacina em um laboratório, mas se exigirá, sim, o máximo de transparência em seu processo de feitura. Isso ressalta a necessidade de se pensar a especificidade dessas críticas nas diferentes áreas do conhecimento e nos diferentes contextos, o que me faz direcioná-las, aqui, especificamente para as áreas humanas e das artes.

Assim, ao me afirmar como um artista-dramaturgo-pesquisador homem, branco e brasileiro, que realizou uma pesquisa em uma universidade portuguesa, não ressalto apenas a minha condição, mas ressalto a condição de todas as pessoas que servem de base para a construção do meu conhecimento. Não se trata, portanto, de reforçar uma ideia errônea de *adjetificação* das identidades (como se *européu* e *latinoamericano* definissem *a priori* um conjunto de características fixas), mas de reconhecer o viés por qual o modo de olhar para esses objetos passa. Seria uma simplificação absurda - e uma postura infértil - associar a *decolonização* do pensamento e do conhecimento a uma negação cega de todo e qualquer saber gerado pelos países que foram/são colonizadores, portanto, sobretudo os da Europa Central. O que se coloca à prova não são os conteúdos produzidos por sujeitos específicos, mas a lógica de centralização e dominação que paira sobre os modos de produção e difusão desse saber, bem como suas bases ideológicas (in)conscientes. Todas as citações aqui utilizadas são oriundas de sujeitos em seus contextos, o que não implica sua acusação prévia como pensamento eurocêntrico e não impede a percepção de seus esforços em prol de uma objetividade científica, quando for o caso, ou da clarificação de seus limites contextuais. Creio que os conceitos de *teatralidade* e *performatividade*, por exemplo, podem servir como conceitos operatórios em contextos diversos, extrapolando aspectos culturais específicos, mas sem a intenção de os sobrepor ou os evitar.

Com isso, não considero que o fato de eu (pertencente à cultura do colonizado) utilizar referências majoritariamente europeias seja um exercício de me filiar ao discurso colonizador - uma visão que seria, de fato, simplista -, mas sim um modo de articular discursos que extrapolam, em seus contextos, os discursos hegemônicos. Discursos, portanto, que reconhecem o seu lugar e que falam a partir dele, sem negar a sua parcialidade. Mais especificamente, não se trata de construir o conhecimento em prol de uma definição rígida do que *é* e do que *não é*, do que *pode* e o que *não pode*, mas sim de articular esses saberes para compreender a sua potencialidade em contextos diversos, de modo a se manterem, ao mesmo tempo, sólidos e abertos para se relacionarem com outras perspectivas. Assim, a par das referências, temas e objetos, procurei não deixar de repetir para mim mesmo no decorrer da pesquisa: “Escrevo da periferia, não do centro” (Kilomba, 2019, p. 59).

A partir disso, não posso deixar de falar do confronto que aqui ocorre entre os *portugueses*. Me refiro, é claro, à língua. Foi inevitável, na minha escrita, não haver

em algum nível uma mistura do português *brasileiro* e do português *européu*. Uma mistura que eu, na verdade, não procurei evitar. Creio que me forçar a escrever em português *européu* seria uma adequação descabida; mas, na mesma medida, me fechar para a influência que esse modo de usar a *nossa* língua exerceu em mim (através de professores/as, amigos/as e da vivência em Portugal de modo geral, bem como da literatura, que já vinha de antes) seria contraproducente. Assim, o que se dá é uma mistura sutil que, a partir da base de meu conhecido português brasileiro, se deixa atravessar por algumas expressões e características do português usado em Portugal. Somado a isso, há o fato de as citações serem usadas conforme o original, mesclando entre edições brasileiras e portuguesas (quando não mantidas no original em inglês e espanhol), respeitando ou desrespeitando o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 conforme a decisão de cada autor(a) ou tradutor(a). Há, assim, uma mistura inevitável entre as regras gramaticais e os modos de escrita do Brasil e de Portugal, que julgo ser, assim entrepostas, menos uma falha e mais uma potência para a aproximação de nossos saberes.

Dado esse contexto, é preciso falar ainda da dissertação em si. Em suma, o que esta pesquisa faz - no âmbito de uma área de incertezas desejáveis como a da arte e do teatro - procura seguir a base de toda e qualquer ciência: 1) olhar; 2) adquirir saberes a partir desse olhar; e 3) organizar esses saberes para possibilitar o seu compartilhamento. Embora esse texto - que, neste momento, você lê - seja só a parte última do saber organizado para ser compartilhado, ele carrega consigo todo o processo, revelando em si o rastro de um olhar demorado, crítico e reflexivo sobre alguns objetos. Mas também, como já dito, um olhar inevitavelmente parcial e limitado. Um olhar em esforço constante de compreender, assumir e revelar o seu *lugar de fala*.³

Esta dissertação tem o intuito de aprofundar algumas questões acerca do texto e de suas relações com o teatro contemporâneo. Isto, pois, se parte do pressuposto que são objetos distintos que se cruzam, mantendo, ao mesmo tempo, autonomia e interdependência. Creio que tal empreitada exige equilibrar as ideias do que o texto foi, do que é, e do que pode ser. Portanto, equilibrar tradição e inovação, aprofundar estudos já feitos e propor, com a cautela necessária, novas ideias. É o que se

³ Ao utilizar esse termo, penso-o como um conceito tal qual delimitado pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro em seus livros *Lugar de fala* (2019) e *O que é lugar de fala?* (2017).

procurou fazer na divisão em capítulos. O **capítulo 1 (O que olho, por que olho, como olho)** procura clarificar os objetos que serão abordados, de maneira a delimitar exatamente o que será pesquisado e o modo como isso vai ocorrer, aproveitando para refletir sobre algumas das problemáticas pertinentes a esse âmbito do saber. O **capítulo 2 (O texto no contexto contemporâneo)** procura refletir sobre as possibilidades e impossibilidades do texto no teatro contemporâneo, considerando os problemas terminológicos que isso inevitavelmente causa, de modo a propor algumas formas de se olhar para o texto que são pertinentes a esta pesquisa. Por fim, o **capítulo 3 (Tateando um novo caminho)** passa a refletir mais diretamente sobre o objeto, delimitando os conceitos de *teatralidade* e *performatividade* para usá-los como conceitos operatórios para se analisar algumas possibilidades do texto no teatro contemporâneo, o que leva a percepção da condição do texto como algo *entre*: no trânsito entre realidade e ficção, entre autor e leitor, entre autonomia e incompletude.

Por fim, vale ressaltar que toda pesquisa - inclusive essa - corre o risco de se perder em caminhos excessivamente descritivos ou em análises que já nascem anacrônicas, pautadas em conceitos desajustados ao presente e ferramentas insuficientes para responder a novas perguntas. Como uma tentativa de evitar tais posturas, durante a pesquisa/escrita (afinal, essas coisas não estão separadas), procurei colocar sempre no horizonte a perspectiva de que o texto final precisa ter utilidade, no sentido de um uso que desloque olhares e propulsione ações. Por isso a necessidade de fortalecer a ideia de que se trata de uma teoria: não necessariamente de uma teoria *boa*, tampouco de uma teoria *ruim*, mas de uma teoria que, tal qual cabe a qualquer teoria, abra e amplie possibilidades de percepção acerca de um objeto e, dado que estamos no contexto do teatro, impulsione novas experimentações na feitura das obras que estão por vir. Há, assim, a pretensão assumida de não cair em mera organização espaço-temporal de características, mas de romper barreiras que impedem modos de ver as obras e os modos de produção do texto no teatro contemporâneo. Sucesso ou falha, são os leitores que poderão dizer. É a essa leitura que faço um convite.

Capítulo 1

O que olho, por que olho, como olho

1.1 Uma relação pressupõe dois

Texto e teatro: relações (im)possíveis para o século XXI. Embora o título seja a primeira coisa que se lê em um texto, considero importante repeti-lo, aqui, para poder enfatizar seus significados. Confesso que não foi fácil chegar a essa síntese, um título que pudesse abarcar o objeto de estudo de maneira satisfatória, equilibrando entre o abrir e o fechar excessivamente a questão. Procurar, ao mesmo tempo, manter a clareza do tema que é abordado nesta dissertação e instigar o leitor a espiar o conteúdo desse texto. Chego, então, a um título que, ao definir o objeto a que se refere, mantém no horizonte a incerteza da pesquisa: relações (im)possíveis entre texto e teatro neste início de século XXI.

Trato, portanto, de possibilidades e impossibilidades. Para ampliar o vocabulário: de potência, de devir. Embora o objeto desta dissertação seja o texto no contexto do teatro, manter a sua análise no horizonte da relação que estabelece com o teatro é fundamental. Evita-se, assim, colocá-lo prematuramente como um texto *de* teatro (como que pertencente exclusivamente a este) e, também, de tomar uma coisa pela outra, como se analisar um texto fosse analisar o teatro em si. Há diferenças e relações. Há influências mútuas. Autonomia e interdependência.

Como cada palavra carrega significados amplos em contextos diversos, se faz necessário definir melhor o uso de cada palavra desse título e, assim, delimitar com maior precisão o campo no qual essa pesquisa pretende adentrar.

1.1.1 O que é teatro?

Antes de esboçar uma definição de teatro é justo reconhecer que o título anterior deveria ser mais específico: o que é teatro *nesse contexto*? Isto porque não existe uma definição rígida e totalizante sobre o que é o teatro. Mais pertinente seria falar em um teatro *possível*, um teatro que existe junto a *outros teatros*. Portanto, a definição que aqui se faz é no sentido da compreensão desse objeto dentro do contexto dessa pesquisa, que inclui, necessariamente, a experiência e a relação

subjetiva do pesquisador - ou seja, eu mesmo - com esse objeto, bem como as expectativas em relação a esse objeto geradas pela cultura no qual está inserido.

No *Dicionário de Teatro* (2008), organizado por Patrice Pavis, curiosamente não há uma seção destinada a definir especificamente o verbete “teatro”. Ao invés disso, na letra “T”, há definições de “teatral” e “teatralidade”, seguidos por uma lista de tamanho considerável de tipos de teatro: teatro alternativo, teatro ambiental, teatro antropológico, teatro autobiográfico, teatro burguês, teatro da crueldade, teatro das mulheres, teatro de *agit-prop*, teatro de arena, teatro de *boulevard*, teatro de câmara, teatro de diretor, teatro de guerrilha, teatro de imagens, teatro de massa, teatro de objetos, teatro de participação, teatro de rua, teatro de tese, teatro dentro do teatro, teatro didático, teatro documentário, teatro equestre, teatro espontâneo, teatro experimental, teatro gestual, teatro invisível, teatro laboratório, teatro materialista, teatro mecânico, teatro mínimo, teatro musical, teatro numa poltrona, teatro pobre, teatro político, teatro popular, teatro total, teatro-narrativa.

Tal lista evidencia a pluralidade do teatro e a dificuldade - senão a impossibilidade - de uma definição única. A própria ausência do verbete “teatro” no *Dicionário de Teatro* evidencia uma questão lógica e importante: é o dicionário como um todo que, em sua amplitude e complexidade, servirá como definição plural do que é o teatro. Na introdução, Pavis afirma que “o teatro é uma arte frágil, efêmera, particularmente sensível ao tempo”, alertando que “ninguém poderia apreendê-lo sem questionar seus próprios fundamentos e revisar periodicamente o edifício crítico ao qual incumbe, supõe-se, descrevê-lo.” (Pavis, 2008, p. XXI). Qualquer definição será, portanto, provisória; o que não significa que não seja pertinente e útil em seu contexto. De toda forma, definir o que é teatro, sem nenhum adjetivo que lhe acompanhe, parece ser uma tarefa que só se torna possível ao se apoiar na noção da *teatralidade*, de modo a encontrar a especificidade não de um objeto fixo, mas de um fenômeno que ocorre como um *ato performativo*. Pavis, no campo destinado à teatralidade, utiliza a definição de Alais Girault, que resume a questão e pode servir como definição provisória:

O denominador comum a tudo o que se costuma chamar 'teatro' em nossa civilização é o seguinte: de um ponto de vista estático, um espaço de atuação (palco) e um espaço de onde se pode olhar (sala), um ator (gestual, voz) no palco e espectadores na sala. De um ponto de vista dinâmico, a constituição de um mundo 'real' no palco em oposição ao mundo 'real' da sala e, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma corrente de 'comunicação' entre o ator e o espectador. (Girault *apud* Pavis, 2008, p. 373)

Assim, a compreensão do que é o teatro tem como base a relação entre atuante e público, o conflito de realidades que ela impõe e o espaço no qual ela ocorre. Com isso, se evita definir o teatro a partir de um gênero específico - que pode se vincular de tal modo ao teatro em determinados momentos históricos de modo a passar por sua especificidade, como ocorreu com o drama. Tal definição, como dito, vincula o entendimento do teatro ao entendimento da noção de teatralidade, que será melhor explorada no decorrer desta dissertação. Por agora, o resumo de Girault é suficiente para delimitar o teatro como um objeto autônomo antes de se vincular a qualquer corrente estética, de modo a aceitar a sua pluralidade e, ao mesmo tempo, reconhecer a sua especificidade. Um objeto que não pressupõe a existência de um texto que lhe sustente, mas que permite a relação com o texto de diversas formas.

1.1.2 O que é o texto?

O outro termo a considerar é *texto*. Abordar o texto assim, apenas como *texto*, pode levar a caminhos quase infinitos. A história do estudo do texto, que se mistura em certo momento com a história do desenvolvimento da semiologia como campo do conhecimento, é complexa e exigiria uma atenção duradoura e especial. Mas, no contexto dessa pesquisa, vale uma breve passagem pela origem e possibilidades do termo, sem o intuito de um aprofundamento que acabaria por desviar do objeto aqui proposto.

Parece ser necessário, antes de tudo, entender o que é o texto, a começar por entender porque ele é assim nomeado: texto. A palavra vem do latim *texere*, que significa *construir* ou *tecer*. Usada como substantivo, a palavra se torna *textus*, significando, portanto, a *maneira de se tecer* ou *coisa tecida*. Algo que foi tecido, costurado, cosido. Um trabalho manual. A partir daí é fácil supor que o tempo tratou de associar o *textus* a um tecer de palavras, ou seja, a composição literária, assim usado hoje em diversos idiomas. A partir dessa origem, Roland Barthes, um dos pesquisadores que contribuiu para o aprofundamento e alargamento da noção de texto, afirma no livro *O prazer do texto*:

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido –

nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia da aranha). (Barthes, 1987, p. 82-83)

A associação de Barthes ao *hyphos*, ao mesmo tempo tecido e teia de aranha, ressalta o caráter processual do texto. Mais do que o tecido (a fase final do tecer), o próprio ato de tecer: um "entrelaçamento perpétuo". Nesse sentido, o ato da leitura é uma continuação desse tecer, no qual o tecedor desaparece: "uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia". O texto é um tecido infinitamente incompleto.

Tal abordagem amplia a questão para ver o texto não apenas como um conjunto de palavras escritas, mas como um processo de significação que ocorre a partir de signos diversos, não apenas das palavras. O que não exclui a sua percepção, em alguns casos, como um objeto autônomo. Aqui, de modo a não entrar em caminhos demasiadamente longos, o texto será visto de maneira simplificada e sempre *em relação com* o teatro. No entanto, ironicamente, tampouco essa relação permite uma definição simples. Patrice Pavis alerta, no início de sua definição do verbete "texto dramático", para o que ele chama de "dificuldades de uma definição limitativa" (Pavis, 2008, p. 405):

É muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de textos, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação; a etapa "derradeira" - a encenação da lista telefônica - quase não parece mais uma piada e uma empreitada irrealizável! Todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do dramático - diálogos; conflito e situação dramática, noção de personagem - não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado. (Pavis, 2008, p. 405)

A própria utilização do termo "dramático", como optou Pavis, já instaura um problema. Poderíamos dar um passo atrás e chamá-lo texto *teatral*. Mas, como ficará claro no decorrer desta dissertação, tal termo também seria problemático, já que aqui se pretende compreender o texto no contexto do teatro, em uma relação que não pressupõe, necessariamente, uma postura do teatro como um adjetivo (a qualidade que permite algo ser *teatral*), mas como um substantivo, um objeto outro que nem sempre é totalmente compatível e favorável ao primeiro. Nesse sentido, falar em um texto *para* teatro é uma opção mais pertinente, embora não totalmente satisfatória.

Assim, para delimitar a definição de modo a ser usada nessa pesquisa, o texto aqui não é visto como o que está enunciado em cena, como apenas o que está ligado ao que é dito por personagens (ainda que atores-narradores ou presenças não-humanas), tampouco na relação texto-cena no sentido de ver o texto como fase anterior à cena. Portanto, é diferente do que coloca, por exemplo, Osório Mateus, ao definir a diferença entre texto cênico e texto dramático, sendo este último “o conjunto de palavras pronunciados na cena (...) com a adjunção eventual de toda uma série de rubricas ou didascálias” (Mateus, 1977, p. 106-107). Tampouco está ligado unicamente à ideia da palavra que é dita (inclusive além de seus significados), da voz em toda a sua potencialidade, como é enfatizado por Hans-Thies Lehmann em sua abordagem do texto em *Teatro pós-dramático* (2017), e de um drama sempre usado como base inicial, como na ideia de transbordamento do drama de Jean-Pierre Sarrazac (2012, 2017). Tais vinculações, embora se coloquem como emancipadoras em relação ao drama rigoroso que reinou entre os séculos XVII e XIX, acabam por reforçar a ideia dramática de que o texto existe para fazer falar quem está no palco, reduzindo a sua potencialidade à palavra falada e, eventualmente, à rubrica que a sustenta. Defendo que o texto no contexto do teatro está além dessa limitação.

Texto no teatro não é somente a palavra dita em cena por atores ou, eventualmente, tecnologias sonoras. Um teatro sem palavras não é necessariamente um teatro sem texto (cf. Danan, 2019, p. 25). Os *canovaccios* da Commedia Dell'Arte são um exemplo simples disso. Tampouco, como dito, o texto é aqui utilizado no sentido de todo e qualquer signo que pode ser lido nas coisas em si (“o texto da cultura”, por exemplo), o que ampliaria a questão para além do objetivo aqui proposto. De forma simples e concreta, o texto é aqui considerado como o conjunto de signos escritos (organizados) e colocados à disposição para a leitura, seja para encenadores, atores, atrizes ou um leitor qualquer.

Portanto, uma definição sintetizada para esse contexto pode ser a seguinte: texto é tudo o que pode ser escrito (ainda que não seja) e que, portanto, faz uso de signos (palavras, letras, acentos, números, sinais, imagens, etc.) para organizar uma escrita materializada em um objeto (livro, papel, arquivo digital, *site*, etc.). E é esse texto que, ao se relacionar com o teatro, passa a ser pertinente para esta pesquisa.

1.1.3 Como se relacionam?

Apesar de a tentativa de definir teatro e texto de forma separada seja importante para a delimitação do objeto, é justamente a relação que estes estabelecem (ou podem estabelecer) que interessa a essa pesquisa. Tal relação, no entanto, não é precisa e posta de antemão. Portanto, a junção destes termos fica em aberto: texto *para* teatro? Texto *no* teatro? Texto *como* teatro? Texto *sem* teatro? Texto *junto com* o teatro? Texto *contra* o teatro?

Essa ligação, mantida assim em um campo de incerteza, me permite explorar a noção do texto no contexto do teatro contemporâneo sem me filiar *a priori* a nenhum conceito como texto dramático, texto épico, drama rapsódico, texto pós-dramático ou qualquer outra definição. Mas, então, de onde partir? Quais ferramentas usar para se deparar com esse objeto?

Pela carga trazida pela história, o primeiro ponto a ser considerado aqui é o de ressaltar um texto que não é visto como *texto dramático* e, tampouco, como sinônimo de *drama*. Ainda que se possa aceitar que o drama e o dramático podem ser termos que acompanham uma certa evolução do teatro, possivelmente se tornando apenas um indicativo de um texto para teatro com quaisquer características (mesmo que dissociado dos elementos essenciais do drama enquanto gênero), não creio que a insistência no uso do termo seja útil nem, por um lado, para compreender o texto contemporâneo, nem, por outro, para destravar as potencialidades do texto no contexto do teatro de agora e dos próximos anos. Tal questão será melhor explorada adiante. O mesmo se aplica à ideia de um texto épico como consequência inevitável da evolução do drama, como posto por Peter Szondi, ou na definição de um gênero teatral específico pautado em outras características, como o teatro épico de Bertolt Brecht, construído em oposição ao que ele chamou de drama aristotélico.

O segundo ponto é a abordagem do texto a partir da perspectiva da escrita. O texto como a materialização de um processo de um ou mais autores que passa pelo ato da coleta e organização de materiais, da (des)construção de discursos, da (re)organização de símbolos, e, sobretudo, pelo ato de escrever. Nesse sentido, evoca que o texto para teatro é, de forma intrínseca, uma escrita para teatro. Não se trata de mero jogo de palavras, mas de enfatizar que o texto não é apenas o objeto fechado e acabado, mas também o rastro de um processo atuante e consciente. Essa abordagem enfatiza o texto enquanto uma ação (o da escrita) resultante de um

processo que carrega, em maior ou menor grau, uma autoria (individual ou coletiva). Evidentemente, isso vai contra a noção dramática do autor ausente. Pelo contrário, a traz para o centro da discussão: quem é que fala no texto para teatro? E a partir disso: quem é que lê o texto para teatro?

Tal foco no ato da escrita e na (re)descoberta do escritor é congruente com o intuito aqui posto de se estudar o texto de forma a impulsionar o ato de escrever *em relação* ao teatro. Portanto: escrever *para* teatro; escrever *no* teatro; escrever *como* teatro; escrever *sem* teatro; escrever *junto com o* teatro; escrever *contra o* teatro. Escrever.

Em suma, é justamente a perspectiva de um texto *em relação ao* teatro - e, com isso, à *teatralidade* - que será vista no decorrer na dissertação, de modo que a resposta (necessariamente incerta) à pergunta anterior - Como se relacionam? - se mantêm nas entrelinhas de toda a discussão aqui proposta, se colocando, de forma mais precisa, como uma abertura de possibilidades; portanto: como *podem* se relacionar?

1.2 Nota sobre a teoria no/do teatro

A oposição, tantas vezes repetida, entre teoria e prática é especialmente marcante no campo teatral. É como se essas coisas, já conflituosas, tivessem uma cisão ainda mais intensa no teatro. Os artistas de teatro e de outras artes performativas, com seus distintos modos de produção, parecem não precisar em nada das teorias para criar suas obras. Os teóricos, por sua vez, não deixam de ter uma boa dose de criação em suas pesquisas, numa postura, até certo ponto, também artística. No entanto, nos últimos anos tal oposição tem ficado menos rígida nos diversos ramos do conhecimento, inclusive nas artes e no teatro. Percebeu-se que a teoria e a prática não são coisas tão distintas assim. E, menos ainda, se excluem uma à outra.

As mudanças ocorridas na percepção da teoria no campo das artes, que passou por fortes rupturas sobretudo nos anos 1980, avançaram no início do século XXI para uma ideia ligada à percepção das próprias limitações da teoria e da aceitação de uma inevitável pluralidade. Conforme coloca Josette Féral:

As mudanças sobrevieram, pois, frente à teoria, ao seu papel, ao que dela se esperava. Não se exigia mais dela, doravante, tudo englobar, tudo explicar. Ela pode ser fragmentária, parcial. Não se espera dela que responda a todas as questões, mas, de modo mais simples, que ajude a colocá-las. Ela tornou-se o instrumento que permite interrogar a obra, explorá-la para fazer emergir não mais o sentido, porém os sentidos que nela residem. (Féral, 2015, p. 21-22)

Tal síntese, construída por Féral em um artigo presente no livro *Além dos limites*, continua por delimitar a função do pesquisador em artes dentro desse novo contexto da teoria:

Estabeleceu-se, daí em diante, a convicção de que não existe mais modelo único que permita compreender um sistema. O pesquisador não está mais em busca de modelos para aplicar, de grades de análise que permitam decodificar sistemas diferentes. Ele não procura mais estruturas fundamentais. Ele desconstrói a obra. (Féral, 2015, p. 21)

Nesses curtos parágrafos, pode-se perceber que o teórico do teatro na contemporaneidade aceita um processo de incerteza, no sentido de buscar abrir o seu objeto de estudo a uma pluralidade de interpretações e sentidos, com um intuito assumidamente não-totalizante. Diante desse contexto, Féral aponta dois campos principais da teoria desenvolvida no âmbito do teatro: as *teorias da produção* e as *teorias analíticas*. Como os nomes já apontam, a primeira tem como objeto os modos de produção, os processos, enquanto a segunda toma por objeto a obra concluída e assim observada. Nas palavras de Féral:

As *teorias analíticas* partem amiúde da observação e da representação. Elas têm por objetivo compreender melhor o espetáculo e produzir noções, conceitos, estruturas, sinais que permitam capturar a edificação do sentido sobre a cena e a natureza das trocas que aí se produzem: do texto ao ator, do ator ao espectador, dos atores ao espaço, do corpo à voz. As *teorias da produção* têm como objetivo compreender o fenômeno teatral como processo e não como produto. Elas procuram dar ferramentas ou métodos para que o praticante desenvolva sua arte. Elas visam à habilidade. (Féral, 2015, p. 21, *nota de rodapé*)

São delineadas, assim, possibilidades de abordagem diante de um objeto de estudo que, ao mesmo tempo que levam à construção de teorias, também partem delas. Pois a abordagem teórica é dupla: de um lado é apoio para a pesquisa, de outro é também a consequência desta. De todo modo, é fundamental para qualquer estudo de teatro feito na contemporaneidade compreender esse processo de transformação da perspectiva da teoria, ainda recente dentro do ponto de vista histórico, de modo que a construção do conhecimento acerca do teatro contemporâneo não seja feito sob as mesmas lentes usadas para construir o

conhecimento sobre o(s) teatro(s) de antes, haja visto serem objetos com características e modos de produção distintos que se inserem em contextos sociais, políticos, econômicos e psicológicos também distintos. Evidentemente, tal aplicação vale também para o texto ou para qualquer outro elemento em separado que se deseje estudar dentro do campo do teatro, ainda que se reconheça a inseparabilidade de tais elementos na composição da linguagem teatral que se coloca como objeto diante do público.

Para além de abordagens específicas, a questão pode ser sintetizada da seguinte forma: a teoria deixou de ser o lugar da certeza e da descoberta de um sentido único, “criando métodos de investigação e ferramentas de desempenho, permitindo penetrar em profundidade na obra estudada e fazê-la falar” (Féral, 2015, p. 26), para então se tornar o lugar de confrontação de saberes distintos, “fazendo-a entrar em atrito com discursos diferentes, observando-a sob perspectivas diversas para que novas interrogações surjam e forcem a reflexão a ir mais longe” (Féral, 2015, p. 26). As metáforas de fechar e abrir acabam por não ser tão metafóricas assim. De fato, a mudança pode ser bem sintetizada pela abordagem de fechar o objeto num sentido unívoco que dá lugar ao de abrir o objeto para uma pluralidade de sentidos e possibilidades de observação: “Dito de outra maneira, a teoria cedeu o lugar às teorias multiformes, plurais e amiúde parceladas” (Féral, 2015, p. 26). Não cabe falar em teoria, mas em *teorias*.

Essa nova abordagem para as teorias, sobretudo a partir da pluralidade de sentidos e do atrito de discursos, faz Féral colocar a questão: “(...) que diferença se pode fazer entre a teoria e a prática artística?” (Féral, 2015, p. 26). Voltamos ao que foi colocado no começo dessa reflexão. Afinal, no teatro, teoria e prática se excluem uma à outra? Féral esboça a seguinte reflexão:

É que a prática e a teoria são ambas metalinguagens das quais só diferem as ferramentas. A teoria se fundamenta sobre o verbal e a abstração dos conceitos, a prática teatral sobre o fazer. Esta última constrói imagens, um objeto que atrai o olhar, que interpela o espectador, que lhe “fala”. Ela constrói amiúde uma narração, interroga a língua, estrutura um espaço, cria uma ficção.

A teoria, por sua vez, opera exclusivamente sobre o modo discursivo. Ela se prende ao modo lógico, se apoia nas palavras, na coerência do pensamento. Fundamentada sobre a observação (tal é o primeiro sentido da palavra “teoria” em grego), ela analisa, codifica e decodifica os sinais, estabelece as relações entre as palavras e as coisas, os conceitos e as imagens. Ela reordena, pois, nossas percepções, nossa compreensão dos fenômenos, para ir além das impressões de superfície. (Féral, 2015, p. 30)

A teoria e a prática, portanto, se assemelham por seus objetivos de tradução de um determinado conhecimento e da criação de uma mediação possível entre o saber e quem o sabe, e se diferenciam pelas ferramentas que usam para isso. Aqui, nesta pesquisa e nesse texto (que serve como mediação), o que se faz é um exercício evidentemente teórico. Não se propõe, obviamente, a um fazer teatral (ainda que textual, no sentido de um projeto a se realizar adiante). Mas, na teoria que se fará, há inevitavelmente ação. É, primeiro, o ato em si da pesquisa: coletar e organizar materiais, estudar e aprofundar questões, tecer teorias e conceitos. E, por fim, o ato de organizar a mediação da pesquisa em si, aqui, o ato da escrita, que é o que “estabelece as relações entre as palavras e as coisas, os conceitos e as imagens.” (Féral, 2015, p. 30). O objetivo é, portanto, o da construção de uma teoria: ideia materializada em palavras que promova a reordenação das percepções e compreensões de um fenômeno. No caso, uma teoria sobre o texto no contexto do teatro contemporâneo. Mas sem perder de vista a advertência de Josette Féral: “É preciso, a toda pessoa que se aventure no domínio teórico, a humildade de reconhecer que jamais o abarcará completamente e que parcelas inteiras de saber lhe escaparão infalivelmente. Tal é a lei da finitude humana.” (Féral, 2015, p. 21).

Capítulo 2

O texto no contexto contemporâneo

Acredito que o tempo do texto no teatro ainda está por vir. Sim, essa frase está sendo escrita em 2021. Mas é repetição de uma mesma frase dita por Heiner Müller em 1989⁴, conforme ressalta Theresia Birkenhauer em seu artigo *O tempo do texto no teatro*:

Em 1989, esse depoimento é uma profecia estranha. Se não fosse o autor dessa frase Heiner Müller, cujas peças transformaram radicalmente o teatro, alguém poderia tomá-la como uma defesa obsoleta do princípio da fidelidade ao texto (na qual a exigência para a fidelidade para com o texto se une a concepções do teatro como uma prática fundamentada na palavra). (...) Naturalmente, é mais do que evidente que não se pode cooptar Heiner Müller para tal posição, de fato anacrônica. Por isso, a indagação (...) de Müller se diferencia de um teatro do texto, daquilo que se costuma chamar de teatro textocentrista e que alega, como se isso fosse algo evidente, pôr o texto no centro da apresentação. (Birkenhauer, 2012, p. 5)

1989 foi o ano em que eu nasci. Foi também o ano em que o muro de Berlim foi derrubado. Foi, ainda, o ano da primeira eleição direta no Brasil depois de um longo período de ditadura militar. E nesse mesmo ano, com essas tantas sincronicidades, Heiner Müller fez essa curiosa e despreziosa “profecia”. O que levou um dramaturgo a afirmar isso em pleno declínio do drama e da consolidação cada vez maior de um teatro que se colocou avesso e distante do texto (que acabou por levar a amplamente aceita alcunha de “pós-dramático”, por Hans-Thies Lehmann)? São perguntas que Theresia Birkenhauer também faz: “*Por que Müller insiste no texto? O que é o texto?*” (Birkenhauer, 2012, p. 5)

Josef Danan, em artigo intitulado *O texto ausente*, cita uma paródia da famosa frase de Marx, utilizada pelas pesquisadoras Maria Clara Ferrer e Caroline Masini no ano de 2018: “um espectro assombra a cena contemporânea: o do texto” (Danan, 2020, p. 15). Será, então, que a profecia de Müller, feita em 1989, veio a se concretizar na segunda década do século XXI? O tempo do texto no teatro chegou? Ele tem assombrado o teatro contemporâneo?

⁴ Tal afirmação foi feita por Heiner Müller em uma entrevista para Robert Weimann e está presente, conforme consta no artigo citado, em: Heiner Müller, Robert Weimann: “Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch (1989). In Weimann, Robert & Gumbrecht, Hans-Ulrich (org.) Postmoderne – globale Differenz, Frankfurt/Main, 1991, p.195.

Para tentar compreender se o tempo do texto de fato chegou, se faz necessário perceber o modo com que a percepção sobre o teatro adentrou o século XXI. Em 1999, a publicação de *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann, serviu - embora não fosse a intenção do autor, conforme ressalta no artigo *Teatro pós-dramático, doze anos depois* (2013) -, para fundir ainda mais os paradigmas dramáticos ao texto e acabou por influenciar uma ampla defesa de um teatro que, para não se filiar ao drama, acabava por não se filiar também ao texto de modo geral. Mas é o próprio Lehmann, nesse mesmo livro, que alerta para o risco das afirmações diante de um objeto contemporâneo:

Uma coisa é certa: é necessário ser-se cauteloso quando se afirma a existência de cesuras na história de uma forma de arte, sobretudo se forem relativamente recentes, pois corre-se o risco de sobrestimar a profundidade da cesura aqui postulada: a destruição das fundações do teatro dramático - em vigor, ao fim e ao cabo, durante séculos - e a transformação radical da prática cênica à luz ambígua da cultura dos *media*. (Lehmann, 2017, p. 26)

E alerta, ao mesmo tempo, para a necessidade de enfrentá-lo:

Mas o inverso, isto é, considerar sempre o novo apenas como uma variante do que é familiar, parece-me constituir - em especial no meio acadêmico - um perigo maior, que ameaça cegar e levar a erros de avaliação mais desastrosos. (Lehmann, 2017, p. 26)

É sempre um risco ser taxativo na afirmação de uma transformação que ocorre concomitante a essa própria afirmação. Ou seja, afirmar hoje que o texto é uma presença fundamental no teatro pode soar estranho já daqui a 5 ou 10 anos (se é que já não soe estranho hoje mesmo), tempo no qual novas possibilidades de teatro podem despontar e ganhar o imaginário não apenas do público, mas dos críticos e da pesquisa acadêmica. Mas é necessário arriscar. A construção do conhecimento, ao menos nesse campo das artes, parece necessitar desse risco, desse lugar tateante, dessa convicção que se aceita finita, dessa confrontação iminente com uma nova obra que está por vir e que, hoje, pode ser ainda *impensável*. Pensar o texto teatral no contexto contemporâneo, ou seja, pensá-lo nesse começo da terceira década do século XXI, é pensá-lo entre *o que foi* e *o que pode ser*, buscando observar esse objeto fugidio do *que ele é*. Enfim, aceitar o fato de que é um objeto em constante transformação.

Ciente desse risco (e da necessidade de enfrentá-lo), é possível afirmar que o tempo do texto no teatro de fato chegou? Que o teatro considerado *pós-dramático*

não levou o texto a óbito, mas serviu para destravar novas possibilidades? Aceitar a afirmação de Heiner Müller e partir do pressuposto de que, sim, o tempo do texto no teatro pode ter chegado, não é, como salienta Theresia Birkenhauer, “uma defesa obsoleta do princípio da fidelidade ao texto” (Birkenhauer, 2012, p. 5), que colocaria as ideias aqui propostas em uma condição de já nascerem obsoletas, mas sim de perceber esse “assombro” que o texto insiste em fazer ao teatro para, a partir dele, buscar compreender o que é (e pode ser) o texto no contexto do teatro contemporâneo. Nesse sentido, se considera sempre as suas *possibilidades*, que insistem também em se colocar em um lugar inseguro, portanto também em suas *impossibilidades*.

Se faz necessário, como esclarecido anteriormente, pensar na própria relação entre texto e teatro; e do texto *em* teatro, ou seja, o texto como algo inserido nessa outra coisa chamada teatro. Isso exige uma percepção do texto para além de definições simplistas e dicotomias fáceis entre texto e cena, como se este estivesse dentro de uma lógica causal com etapas lineares e calculáveis de concretização. Por outro lado, exige também evitar a compreensão do texto como um objeto totalmente fechado em si, com suas regras próprias vinculadas a uma ou outra tradição que não se deixam interferir pelas mudanças da cena. Exige, ainda, a percepção de “texto” como uma palavra propositalmente ampla que impede a redução de sua potencialidade, como acontece com o termo *drama* e, em certa medida, com o termo *peça*. Nesse sentido, apesar das referências propostas e da inevitável relação com a história da dramaturgia, o texto é aqui considerado em um equilíbrio entre o que ele *foi* e o que ele *pode ser*. O intuito é espiar, cutucar, remexer, destrinchar essa coisa chamada *texto*, considerando que ele existe *em relação ao* teatro e *para além do* teatro. Ao mesmo tempo algo a ativar existências *além de si* e algo que possui uma vida autônoma, necessariamente porosa.

2.1 Possibilidades e impossibilidades

Antes de tudo é necessário considerar a (in)existência do texto. O que sempre pareceu óbvio na história do teatro, se torna agora incerto. Afinal, existe texto no teatro contemporâneo? Theresia Birkenhauer, em seu artigo *O tempo do texto no teatro*, resume a situação:

Até os anos 80, no centro da discussão encontrava-se a relação entre texto e encenação: a questão sobre que liberdades a direção pode tomar em relação ao texto ou, dito de modo inverso, que humildade frente ao texto faz-se necessária. Mas hoje estão em questão outros aspectos: não mais o “como” da encenação de um texto, mas o “se”, sua possibilidade em geral. (Birkenhauer, 2012, p. 2)

Pensar na possibilidade do texto no teatro contemporâneo passa por, inevitavelmente, considerar as suas origens enquanto texto *dramático*. Não se trata, aqui, de vasculhar toda a história do teatro para encontrar as minúcias da associação entre teatro e drama, mas basta reconhecer seus momentos de crise: a *crise do drama* que leva a um processo de epicização, segundo Peter Szondi, posteriormente a ideia de sua suposta superação no conceito de *pós-dramático*, proposto em Hans-Thies Lehmann, e a ideia de uma continuação enquanto *drama rapsódico*, em Jean-Pierre Sarrazac. Tais ideias não se deram como propostas para um novo teatro, mas sim como percepção dos sintomas do teatro que estava a ser feito em suas respectivas épocas. Aqui, mais especificamente, essa questão interessa no sentido de compreender o processo de ruptura entre teatro e drama que ocorreu ao longo do século XX. A pesquisadora Gerda Poschmann localiza essa crise não apenas como crise do drama, mas como “a crise do teatro centrado no elemento textual”, pois tal processo se dá como percepção do teatro como uma linguagem essencialmente visual, e não literária, o que leva os fazedores de teatro deste período a uma descrença em um teatro pautado na literatura, “pois a dominância do conceitual-simbólico (da ‘compreensão mental’) sobre o visual-icônico (a ‘percepção sensorial’) na cultura ocidental foi minada por um ceticismo lingüístico e uma renascença do elemento visual.” (Poschmann, 1997, *arquivo digital*⁵)

A problemática do teatro em relação ao drama acaba por incluir, inevitavelmente, o texto. Mas, mesmo diante de um período de ênfase da visualidade, é possível encontrar o texto? Se sim, houve uma dissociação do texto ao drama? Uma vez que o teatro contemporâneo se coloque amplamente além do drama (não necessariamente *contra* o drama), o texto dramático deixa de ser regra absoluta para se pensar o texto no teatro, abrindo o texto a diversas possibilidades de linguagem que permitam relações amplas com os processos criativos do teatro. Para Theresia Birkenhauer,

⁵ O acesso a essa referência se deu através da tradução disponível online (mas não publicada) de Stephan Baumgärtel do capítulo 2.1 do livro de Gerda Poschmann *Der nicht mehr dramatische Theater text, Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Nyemeyer, 1997.

O drama enquanto gênero literário com determinadas características há muito não é mais a forma literária privilegiada que interessa ao teatro. Faz tempo que não existem mais textos que seriam “inaptos para o palco” por causa de suas particularidades formais. Textos em prosa, romances, epopeias, poemas, radiodramas: todo tipo de texto está sendo “realizado” no palco, sem passar por uma “dramatização” no sentido usual – podem ser tanto o Velho Testamento quanto o bestseller da última temporada, roteiros de filmes ou textos de autores famosos que não foram escritos para o palco. (Birkenhauer, 2012, p. 2)

Josef Danan, em seu artigo *A Dramaturgia no tempo do “Pós-Dramático”*, sintetiza a questão da seguinte forma:

O teatro explodiu e ele está, é verdade, dissociado do drama. Muitos espetáculos, hoje, não se baseiam em uma obra dramática prévia e, conseqüentemente, no gesto de quem a encena. Textos não dramáticos são recorrentes (textos narrativos e materiais variados, de ensaios filosóficos ou científicos a cartões postais, de poema a documento jornalístico ou histórico), a escrita nasce do palco (assinada por uma pessoa ou um coletivo), a interdisciplinaridade, que vê coexistir diferentes linguagens - o vídeo, a dança, a música ao vivo, o circo... –, fazendo do texto um material entre outros e removendo seu valor matricial (entendendo por isso: sua capacidade de estar na origem, mas também de gerar um número indefinido de encenações). (...) Após ter perdido a posição dominante que o colocava no centro da cena, o texto tende a deslocar-se, a deambular na periferia, a circular nas margens da cena contemporânea... (Danan, 2019, p. 15)

De maneira simples, é possível afirmar: sim, existe texto no teatro contemporâneo. E, não, esse texto não está necessariamente ligado ao drama e pode ser de diferentes naturezas. Sem correr o risco de exagerar, o texto pode ser desde uma bula de remédio até um velho conhecido clássico como *Rei Édipo* de Sófocles. Desde um livro de ciência política, como em *O ano em que sonhamos perigosamente*, livro de Slavoj Žižek que gera a peça homônima do grupo brasileiro Magiluth, até um romance de cunho filosófico, como *A divina comédia*, de Dante Alighieri que baseia a obra *Inferno*, de Romeo Castellucci. Desde um texto escrito por uma dramaturga contemporânea sozinha em seu apartamento até a um roteiro de ações escrito em um processo de criação coletiva. Sim, ele existe.

Mas, diante dessa proliferação de possibilidades, inclusive o uso de muitos textos que não se destinam originalmente ao teatro, é possível localizar os textos que são produzidos especialmente para estabelecer relação com essa coisa chamada teatro? Antes, é preciso reconhecer que existem textos teatrais contemporâneos que não se importam de utilizar características dramáticas mais rígidas, e que esses textos algumas vezes se mostram ainda potentes para dialogar com as questões da contemporaneidade. Todavia, os textos estritamente dramáticos não são a totalidade

dos textos escritos para o teatro na contemporaneidade e tal estrutura acaba por encontrar cada vez mais espaço no cinema e na televisão, bem como em um teatro mais dedicado ao entretenimento (cf. Poschmann, 1997, *arquivo digital*). É justamente por isso que evito, aqui, chamar a totalidade dos textos teatrais de textos *dramáticos*, embora muitas vezes esse termo seja usado para se referir a todo e qualquer texto teatral. De qualquer forma, ao falar em texto no contexto no teatro, o drama estará sempre como um assombro. O que fazer? Josef Danan problematiza esta questão do seguinte modo:

O caminho é estreito. O que fazer com o personagem quando não acreditamos mais no personagem e queremos ver um performer executar em cena uma série de ações que se referem apenas a si mesmas, sem mimese? O que fazer da narração quando contar uma história não evidencia mais a prioridade ao olhar do que acontece em cena, parecendo ser improvisado? (...) Despir o personagem de si mesmo para deixar ver o ator como ser, em sua “nudez” existencial, fora de qualquer composição. Não tentar criar um “outro mundo”, mas acreditar neste, no presente da cena em sua materialidade. Essas certamente são questões de encenação e de direção de ator, mas pertencem à dramaturgia revelar quais serão os riscos da experiência: primeiro para aqueles - os atores - que terão que viver em cena, para que outros tenham a chance de viver na plateia. (Danan, 2019, p. 29)

O que Danan propõe - embora não necessariamente se opondo à lógica fabular dramático-épica - é que as questões que permeiam a cena contemporânea também invadam o texto. Em outras palavras, que o dramaturgo não deixe essa problemática apenas para o encenador, o que não parece ser mais viável na lógica do teatro atual, mas que a traga para a sua escrita. Ou seja, não faz mais sentido o dramaturgo delegar essa problemática ao “segundo tempo”, pois a arte teatral parece funcionar cada vez menos nessa lógica de uma “arte em dois tempos”, uma vez que a união entre autor e diretor perdeu força. (Danan, 2019, p. 29)

A carga se deposita já na dramaturgia textual. Parece ser cada vez menos viável apenas escrever um texto sem considerar essa problemática já na própria escrita. Inviável, por um lado, pelo simples fato de não haver uma demanda de montagem suficiente para textos com uma estrutura dramática tradicional, já que muitas encenações preferem partir de textos de outras naturezas ou de textos clássicos que são desconstruídos pela encenação. Mas inviável, também, pois o texto não consegue se manter imune à problemática do teatro contemporâneo e, em decorrência, não consegue estabelecer relação com o mundo que o cerca sem considerar essa problemática. Questões como o atrito entre realidade e ficção, a ênfase na materialidade da ação e a rejeição da mimese e da ilusão não são meros

modismos, mas problemáticas presentes no teatro contemporâneo que surgem como consequência de questões mais amplas de uma sociedade em crise. Diante desse cenário, Danan enxerga duas possibilidades para o dramaturgo contemporâneo:

O primeiro caminho é escolhido por um número crescente de autores, que se tornam diretores. Eles fazem isso algumas vezes mantendo os dois tempos tradicionais do teatro (eles escrevem uma peça sem necessariamente pensar em sua encenação e depois a montam). Eles podem fazer isso também fundindo esses dois tempos, como Joël Pommerat, que não concebe de outra forma sua obra de autor dramático (...) Essa posição teórica (substanciada em Pommerat por uma crítica ao poder do diretor, comprovada ao longo do século XX), embora possa abranger práticas muito diferentes, é encontrada através de abordagens de criadores eles mesmos tão diferentes, como Romeo Castellucci, Robert Lepage, François Tanguy, Angelica Liddell, Rodrigo Garcia e muitos outros. Nesses autores, o texto (voluntariamente não dramático) é apenas um elemento (em uma hierarquia que pode variar) entre todos os que compõem a partitura cênica. (Danan, 2019, p. 28)

O segundo caminho, por sua vez, é

o emprestado pelos autores (eu diria então: os escritores de teatro) que, por escolha (às vezes) ou por necessidade (frequentemente), continuam a escrever longe do palco, produzindo textos únicos (se escreve ainda muitos, como atestam as comissões de leitura) aguardando o palco, e que serão cada vez mais textos em sofrimento, cujo casamento com a cena, por mais que desejem, podem nunca acontecer. (Danan, 2019, p. 28 - 29)

Tais caminhos traçados por Danan servem como síntese para considerar o(s) texto(s) presente(s) no teatro contemporâneo. Por um lado, textos escritos por um autor que já se coloca também como encenador e que, portanto, não carrega a responsabilidade de se fazer comunicar inteiramente com um outro, já que as ideias do texto se mantêm, em partes, no corpo do próprio autor-encenador. Por outro, textos escritos por autores que não se comprometem com o processo da encenação e que, portanto, precisam fazer o seu texto comunicar a um outro enquanto uma materialidade autônoma (ainda que este autor, eventualmente, converse com o encenador e participe do processo). A escolha do termo “escritores de teatro” parece ser pertinente, já que consegue abarcar escritas diversas que se colocam em relação com o teatro (no sentido de linguagem, não somente no da apresentação em si), sem se filiar *a priori* a um ou outro gênero específico.

Diante desses caminhos, apesar da evidente perda de centralidade, a presença do texto no teatro contemporâneo se mostra potente. Ao invés de enfraquecer o texto, o que o teatro contemporâneo parece mostrar é o oposto, um fortalecimento do texto que se dá pela percepção de suas potencialidades que antes

se mantinham ocultas. Mais do que superar o texto, o teatro contemporâneo dá luz para se pensar suas múltiplas possibilidades além do drama. Em *O texto ausente*, Josef Danan paradoxalmente reflete sobre a presença do texto no contexto do teatro contemporâneo:

Insisto: não há, talvez não haja espetáculo teatral sem texto, ainda que este possa estar subjacente, ser invisível e inaudível. Exceção feita a certos casos limite (como os primeiros espetáculos de Bob Wilson?), a imensa maioria dos espetáculos de teatro tem origem num ou em vários textos. São muitos os exemplos, poderia ter também evocado o caso das peças didascálicas que, não dando a ouvir uma única palavra, se apoiam, ainda assim, numa partitura escrita. (...) Tratar-se-á de retomar as núpcias desfeitas da literatura e do teatro desde Craig e Artaud? No que me diz respeito, sou favorável à ideia de arrancar o teatro à literatura de que fala Jacques Nichet. (Danan, 2019, p. 25)

Gerda Poschmann, outra pesquisadora que se dedica a pensar o texto no teatro contemporâneo, também afirma a sua presença:

Apesar dos diversos necrológios do drama, o desdobramento irreversível do teatro durante o século XX não levará a uma expulsão definitiva do texto do teatro. O modelo do teatro literário e o logocentrismo do teatro dramático foram relativizados, mas não abolidos. Ao contrário, é possível notar que a posição do texto no teatro começou a se fortalecer novamente durante os anos oitenta. Por um lado, cresce o interesse em dramaturgia contemporânea e os dramaturgos mostram progressivamente uma melhor auto-estima. Por outro lado, consta uma “utopia do livro” no teatro pósmoderno, ou seja, linguagem e texto (especialmente lírico e narrativo) são redescobertos enquanto material para um teatro experimental. Desse modo, o prognóstico de que “o tempo do texto no teatro ainda é para vir” e que pode parecer absurdo frente à dominância do teatro literário por séculos, se torna compreensível no contexto de um novo entendimento do *texto no teatro*. Um texto que ainda está a ser definido como existindo além do drama. (cf. Poschmann 1997, *arquivo digital*)

Em suma, pode-se encarar a presença do texto no teatro contemporâneo como um fato. Tal presença, no entanto, não deixa de ser problemática. As suas possibilidades carregam um potencial de falha inevitável, carregam consigo a sombra de uma impossibilidade. As possibilidades desses textos se mostram tão múltiplas que parece ser difícil traçar características gerais. Ainda assim, podem surgir algumas pistas que geram alguma coesão a essa diversidade, sem o intuito de negar a multiplicidade de textos e teatros, mas apontando potências.

2.2 Problemas terminológicos

Uma vez que possamos afirmar a existência do texto no contexto do teatro contemporâneo, uma dificuldade se impõe: como nomeá-lo? É evidente que tal

dificuldade se coloca diante da insuficiência ou da incerteza da utilização do termo mais conhecido e amplamente aceito para esse tipo de texto: drama. Faria sentido continuar a utilização de tal termo diante de evidências de que o texto teatral contemporâneo não necessariamente se enquadra nos pressupostos dramáticos? Ou então o termo seria amplo o suficiente para abarcar tais novas manifestações?

Começo pela defesa do termo drama, que é feita por Jean-Pierre Sarrazac, uma das figuras mais importantes para os estudos na área:

Alguns acharão que o propósito esteja ultrapassado, a menos que aí vejam uma provocação, mas 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”: aquilo que, nele, pede pelo teatro, pela cena. (Sarrazac, 2017, *ebook*)

O que Sarrazac ressalta neste trecho, início da introdução ao seu livro *Poética do drama moderno e contemporâneo*, é que falar em drama é ainda válido, ainda que não se desconsidere as transformações pelas quais o teatro passou no último século. Como seguidor de Bernard Dort, Sarrazac reconhece a emancipação da cena em relação ao texto, mas defende que o texto, agora em *devir cênico*, pode continuar a ser considerado enquanto sua “existência literária” e, portanto, “literatura dramática”. Teríamos, desse modo, um drama que se altera e adequa às condições de seu tempo. Se, por um lado, teve seu momento como drama rigoroso e absoluto, pautado exclusivamente em ação e diálogo, na ideia da “peça-bem-feita” do século XIX, acaba por se modificar para tentar lidar com suas crises ao longo do tempo:

Entre o fim do século XIX e o início deste XXI, tudo se passa como se a forma dramática, vítima de uma espécie de colapso, não parasse de desabar sobre si mesma. A cada novo *opus*, o drama deve se reinventar para se reerguer. Ora, esse reerguimento não se pode produzir senão em ruptura com os princípios de unidade e de organicidade que fundamentam o modelo aristotélico-hegeliano do drama e seu avatar, a “peça-bem-feita” do século XIX. A partir de agora, é a desordem que se deve contar; é a desordem, aquilo que mina as regras sacrossantas e todo o espírito de unidade, que precisa entrar em cena. (Sarrazac, 2017, *ebook*)

Sarrazac prefere chamar de *ruptura* o que Peter Szondi chamou de *crise* do drama, afirmando que desde 1880 o que temos é um conjunto de características comuns que agrupam o drama moderno e contemporâneo, que passam pela ideia da desordem em relação ao modelo aristotélico-hegeliano, de modo que o pesquisador considera haver “infinitamente menos distância entre uma peça de Sarah Kane ou de Jon Fosse e uma peça de Strindberg do que entre o último drama romântico ou o

último drama burguês, e não importa que peça de Strindberg ou de Tchekhov” (Sarrazac, 2017, *ebook*). Desse modo, a ruptura em relação ao drama burguês teria dado vazão a um novo drama que continua pertinente até aos dias atuais, o que Sarrazac chama de “o ‘longuíssimo século XX’ da nova forma dramática, que se estende dos anos 1880 aos dias de hoje, e talvez além.” (Sarrazac, 2017, *ebook*).

Em suma, a despeito de teorias como a de Hans-Thies Lehmann, Sarrazac não observa nenhum tipo de alteração drástica do drama ou do modo dramático no contexto do texto dramatúrgico para além daquele já observado no final do século XIX. Dessa forma, o termo *drama* se manteria pertinente e suficiente para definir os modos de escrita para teatro atuais, que, não seguindo mais uma dramática rigorosa, ainda manteriam o drama como base, trabalhando a partir de seu alargamento:

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”. E é precisamente sobre esse ponto que a fórmula aparentemente evasiva e seguramente provocativa de Heiner Müller, *um drama é o que chamo um drama*, se revela mais precioso dos viáticos: pensar o alargamento do drama - do lado do épico, mas também do lírico, e até mesmo do diálogo filosófico, do documento, do testemunho -, de preferência a ruminar sua morte e deplorar, à maneira de Lehmann, seu encolhimento e sua incapacidade de dar conta do mundo no qual vivemos. (Sarrazac, 2017, *ebook*)

Dessa forma, a produção de texto para teatro continuaria a ser uma produção de textos dramáticos, enfim, de *dramas*. Conforme Sarrazac sintetiza na introdução do referido livro: “Ao longo deste livro, empregarei, pois, a palavra “drama” no sentido amplo que lhe dá a primeira acepção de Littré: ‘Toda peça de teatro.’” (Sarrazac, 2017, *ebook*). Pode-se concluir, portanto, que quando Sarrazac se refere a drama, não está vinculando de antemão o texto ao caráter de um drama aristotélico-hegeliano, romântico ou burguês, mas sim a um drama alargado que inclui elementos épicos e líricos, bem como de outras possibilidades de linguagem que se relacionam com a cena contemporânea. Em outras palavras, usadas pelo próprio, um drama *alargado* e *transbordado*, que lida de forma propositalmente desordenada e conflituosa com a estrutura dramática.

Tal mergulho nas concepções de Sarrazac servem para embasar a afirmação de que o termo *drama* é ainda usado para definir textos para teatro de diferentes características, chegando ao máximo de definir, por um lado, “toda peça de teatro”, ou então de considerar drama aquilo que o próprio autor afirma ser drama, como na afirmação provocativa de Heiner Müller. Temos, assim, para além de toda a

problemática que o termo gera nos estudos teatrais das últimas décadas, o reforço da utilização de um termo que é amplamente aceito, o que enfatiza a eficácia de sua comunicação como texto ou peça de teatro. De modo simplificado, *dramas* escritos por *dramaturgos(as)*.

Mas nem sempre há a aceitação do termo drama. Ainda que se aceite a existência do texto no teatro contemporâneo, para alguns pesquisadores e autores o termo *drama* não parece ser adequado ou mostra-se insuficiente para nomear textos que se afastam do modo dramático. Theresia Birkenhauer sintetiza a questão e lista algumas das nomeações que têm sido propostas:

Desde os anos 60, multiplicam-se as propostas terminológicas para substituir o conceito de drama. “Substrato textual literário”, “peça teatral”, “textos teatrais”, “literatura teatral”, “textos de jogo/atuação”, “matriz de jogo” ou agora bem simples: textos. Algo semelhante vale para o conceito de figura: propõe-se falar de “portadores textuais”, “instâncias discursivas” ou “instâncias locucionais”.

O que se coloca em questão não é somente a autonomia literária do drama frente a uma prática de escrita a partir dos processos cênicos e junto a eles (ou seja, aproveitando uma pergunta de Sarah Kane: “Será que o teatro é mais exigente que as peças?”), mas também o lugar e a função do texto no teatro. Como se deve denominar aquilo que não é mais claramente um texto de personagem? Fala teatral, corpo verbal, verbo, poesia? (Birkenhauer, 2012, p. 4)

Diante dos tantos termos possíveis, Birkenhauer simplifica: textos. Como já dito, esta pesquisa parte dessa simplificação: o que está em discussão aqui é o *texto* no contexto do teatro. Simplesmente texto. De certa forma, um texto *de* teatro ou um texto *para* teatro ou um texto *contra* o teatro ou um texto *com* o teatro. Mas, pela inevitável relação que o texto no contexto do teatro possui com a tradição dramática e com a noção de drama enquanto gênero, é difícil tirar o drama de perspectiva. Assim, da mesma forma que se colocam alguns termos como “substrato textual literário”, “peça teatral”, “textos teatrais”, “literatura teatral”, “textos de jogo/atuação”, “matriz de jogo”, vê-se também termos como “texto pós-dramático”, “texto não dramático” ou “texto além do dramático”. Por outro lado, diante de um teatro que é considerado performativo, inserido de um modo mais amplo em uma estética do performativo, surgem também termos como “texto performativo” ou “literatura performativa”, bem como ideias ligadas a um “texto material”.

Dentro dessas múltiplas possibilidades - todas elas válidas dentro de suas perspectivas, mas também insuficientes por não conseguirem abarcar outras -, percebo que a filiação a qualquer um desses termos carregaria, inevitavelmente, a carga da tradição e do contexto no qual esse termo surge, de forma a trazer a

discussão para um viés definido *a priori* pela termo empregado. Nesse sentido, da mesma forma que o termo *drama* limita a percepção de outros aspectos do texto, o termo *texto não dramático* já nega de saída aspectos dramáticos que ainda podem estar presentes, ainda que tensionados ou mesmo “mortos” (penso na provocação de Heiner Müller em seu texto *Descrição de um quadro*). Da mesma forma, falar em *texto performativo* carrega a expectativa da performatividade do texto em si, levando para perspectivas de uma escrita performativa no âmbito geral, o que extrapola a questão do texto em sua relação com a cena e o teatro.

Dessa forma, o que resta é uma tensão insolúvel. Eu, como dramaturgo e pesquisador, prefiro não utilizar o termo *drama*, ainda que entenda os motivos dos que o utilizam ainda hoje. Também opto por rejeitar qualquer adjetivo associado ao texto, já que estes trazem *a priori* uma suposta qualidade ao texto que o filiam a um certo tipo de gênero ou estética. Concordo que, em certos contextos, se faz necessário um enquadramento mais preciso, mas, para o contexto desta pesquisa, o termo que melhor se adequa é simplesmente *texto*. Enfim, um *texto* que se mantém em relação com o *teatro*.

2.3 Algumas formas de se olhar o texto

Você conhece Hamlet? A pergunta, que eventualmente surge numa conversa cotidiana, carrega em si muitas camadas. Afinal, o que é conhecer Hamlet? É ter lido o texto original de Shakespeare? É saber, ainda que sem muitos detalhes, o enredo? É ter assistido a uma representação de Hamlet, ainda que não se saiba o quanto ela foi fiel ao texto original? Ou é, de forma mais simples, conhecer a personagem Hamlet por já ter ouvido acerca da sua complexidade psicológica, ainda que não se saiba exatamente o que foi escrito por Shakespeare?

O teatro, como outras linguagens que lidam com enredo, carrega essa dubiedade. Há quem diga conhecer as peças de Ibsen, Tchekov e Beckett apenas por tê-las lido em um livro, eventualmente já traduzidas para a língua natal do leitor. Outros podem dizer conhecê-las por terem visto suas encenações contemporâneas, mesmo que nem sequer se lembrem de quem a dirigiu e não saibam, assim, o quão alterada foi no processo de ser levada ao palco. Há ainda um número reduzido de românticos (como eu) que preferem fazer as duas coisas, ler o texto e assistir ao espetáculo, de forma a perceber as semelhanças e diferenças entre as duas e

entender o que coube ao dramaturgo e o que coube ao encenador. Essas possibilidades, quase banais, evidenciam que o teatro carrega consigo uma situação nunca perfeitamente estabilizada entre texto e espetáculo, que já foi alvo de muitas reflexões e discussões ao longo da história do teatro.

No contexto do teatro contemporâneo - uma vez que o texto tenha se libertado dos parâmetros de um drama rigoroso e a cena, por sua vez, de seguir a autoridade do texto -, tal relação entre texto e palco se tornou ainda mais complexa. Deixou de ser apenas a hierarquia da passagem do texto à cena (com sua potencial carga de liberdade criativa) para estabelecer uma relação propositalmente provocativa e conflituosa. Embora se possa encontrar publicações de certas dramaturgias contemporâneas, que eventualmente podem ser lidas e confrontadas com a encenação, muitos dos espetáculos das últimas décadas nem sequer possuem um texto como base. Ou, se possui, o texto não corresponde de forma fiel ao que foi visto em cena. O antigo teatro que era lembrado a partir de seus dramaturgos, agora é geralmente lembrado a partir de seus encenadores.

Dentro desse contexto, haveria espaço para o texto de teatro hoje ser considerado de forma autônoma? Antes de tentar responder essa pergunta, uma outra se impõe: de fato o texto de teatro tem autonomia? Ele não seria, necessariamente, um texto *para* teatro, que indica uma outra coisa que não a si mesmo? Ele não seria meramente uma transição entre ideias e cena, se tornando, depois disso, descartável? Afinal, de fato existe um *texto original* que se opõe ao acontecimento teatral da cena?

2.3.1 Incompletude autônoma

Ainda que se considere o texto como uma via efêmera para a realização do teatro, que perde seu sentido depois de levado à cena, o fato é que o temos como um objeto que transcende o momento de apresentação ao público. É através dos textos que atravessaram o tempo que conseguimos vislumbrar o que foi o teatro da Grécia antiga de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, bem como o de Gil Vicente, Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de La Barca, Carlo Goldoni, Nicolau Maquiavel, Jean Racine, William Shakespeare e centenas de outros. Ainda que não possam ser considerados o teatro em si - e nem os únicos documentos possíveis para se reconstruir o teatro de uma determinada época -, os textos dão pistas do que foi o

teatro daquele momento histórico. Por outro lado, também carregam a potência de serem novamente materializados, ainda que sob condições e estéticas totalmente distintas. O texto, portanto, existe no mundo como um objeto que, ao mesmo tempo em que está atrelado a um tempo-espço, o transcende.

Tal percepção pode ser um indicativo de uma certa autonomia do texto. Autonomia, nesse caso, em relação ao próprio teatro enquanto acontecimento diante do público. Nesse sentido, pode-se dizer que o texto teatral consegue ter uma existência *independente* do próprio teatro, ainda que o seu sentido no mundo se dê justamente pela sua *dependência* em relação ao mesmo. É uma tensão insolúvel.

No contexto contemporâneo, a percepção diante do texto no teatro se torna ainda mais complexa. Parece existir uma relação que, ao contrário do que pode parecer de início, o potencializa enquanto obra, pois o desafia a agir criativamente dentro de um espaço delimitado que lhe é próprio, evitando de empurrar suas questões e incapacidades para o local hipotético de sua materialização. Mickaël de Oliveira, no prefácio de *A presença do texto na dança e no teatro contemporâneo*, termina com uma proposição a ser refletida:

A questão do lugar do texto na dança e no teatro contemporâneos não só implica a questão da produção textual para cena, como convoca outros tópicos para pensar o âmbito da dramaturgia no seu sentido mais expandido (...) À luz destas novas migrações entre áreas artísticas que partilham a preocupação da escrita e das suas materialidades, a própria noção de “escrita para palco” poderia vir a ser aumentada, dando origem a uma nova disciplina que reunisse quem escreve para o palco materiais literários vivos e também eles liminares. (Mickaël de Oliveira, 2020, p. 13)

Ao utilizar o termo “escrita para palco”, com a precaução do uso de aspas, Mickaël de Oliveira parece reconhecer também a (necessidade da) existência de um campo de saber específico do texto que não esteja vinculado somente às suas questões unicamente literárias, mas também às suas especificidades como um material “liminal”, que se coloca na fronteira de uma outra coisa que, ao mesmo tempo, ele é e *não é*. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que se ressalta a ausência inevitável que o texto demonstra, se afirma também a sua presença enquanto coisa distinta. Enfim, realça a sua incompletude para garantir a sua autonomia.

Diante disso é que aqui se ressalta uma condição fundamental para o texto no contexto do teatro contemporâneo: a *incompletude autônoma*. O texto é considerado, por um lado, *incompleto*: lida com uma ausência em si; aponta para uma outra coisa que lhe escapa; indica uma ativação que se dá em outro tempo-espço; serve para

um propósito além de sua própria materialidade; e é uma via de acesso a uma experiência que ele próprio é incapaz de gerar por si. Por outro lado, o texto tem uma qualidade *autônoma*: é uma presença enquanto coisa; se relaciona com o seu observador (leitor) de forma independente à cena; tem potencial de promover experiências na relação de si enquanto coisa e de seu observador enquanto gerador de signos; tem uma lógica de existência própria e autorregulada; e transcende as limitações contextuais do tempo-espaço em que foi escrito (embora inevitavelmente as carregue como um rastro).

Perceber a *incompletude autônoma* do texto é perceber que são justamente as suas limitações que garantem a sua potência. São as suas incapacidades que o catalisam para uma condição de extrema liberdade. Tais palavras, a princípio antagônicas, são colocadas propositalmente juntas para enfatizar a fricção constante que há no texto: *é e não é* teatro, ao mesmo tempo. Se o texto é *incompleto* porque precisa ser trabalhado em uma encenação para se completar, é também *autônomo* porque tem uma lógica de existência enquanto texto, e pode assim ser fruído de forma independente de sua encenação (tanto pelo leitor comum, como pelo leitor que o pretende encenar). Além disso, há a possibilidade de o texto se relacionar com a encenação de forma não causal, como um disparador para os artistas envolvidos no processo e como um provocador de ideias e reflexões ao público que o lê depois de presenciar a performance.

O texto, assim, se mantém em relação aberta com o teatro, sem pretensão de voltar à centralidade do processo como noutros tempos, mas tampouco negando uma vontade constante de agir no teatro, mesmo que de modo a perturbá-lo. Se coloca como um outro objeto que se relaciona de múltiplas formas com o teatro. Incompleto, mas autônomo. Anacrônico, mas no agora. Algo que, uma vez que existe, pode ser lido. E analisado.

2.3.2 Repetição, diferença e original impossível

Ao abordar a relação entre texto e teatro, considerando o que estou chamando de *incompletude autônoma* do texto, é pertinente pensar na problemática da repetição. Isto, pois, o teatro é geralmente considerado como algo irrepitível (característica que a *performance art* busca levar ao limite), enquanto o texto é, por sua própria essência, indício de uma repetição possível - senão desejável. Nesse sentido, um texto de teatro

carrega a paradoxal potência de repetir o irrepitível. Porém, a repetição não é necessariamente cópia fiel e mecânica. Ela é, em potência, causadora de *diferença*.

Jorge Luis Borges toca nessa problemática em seu conto *Pierre Menard, escritor de Dom Quixote*, ao narrar a armadilha que Pierre Menard se coloca ao decidir reescrever Dom Quixote:

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (...) O método inicial que imaginou era relativamente simples. Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes. (Borges, 2007, *ebook*)

Bastaria a Pierre Menard, portanto, ser Miguel de Cervantes. Mas a suposta facilidade desse método não o impressionou, Quixote precisava *surgir em* Menard: “Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao Quixote pareceu-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote mediante as experiências de Pierre Menard.” (Borges, 2007, *ebook*). Seu anseio inicial era justamente o que acabaria por descobrir ser a sua melhor estratégia. E ele reescreve, repete (embora a obra tenha ficado inacabada). Sua estratégia, posta à prova, foi de uma sutileza só percebida por olhos treinados:

O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambigüidade é uma riqueza.)

Constitui uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, nono capítulo):

...a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Redigida no século XVII, redigida pelo "engenho leigo" Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

...a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro. (Borges, 2007, *ebook*)

Neste conto brilhante, o que Jorge Luis Borges nos apresenta de forma poética e cômica é uma problemática da repetição. Repetição que, por sua vez, nos leva a uma inevitável diferença. Mais ainda, é justamente o rigor da repetição que evidencia um máximo de diferença. Como propõe Gilles Deleuze, em seu livro *Repetição e*

diferença, a repetição parece impossível e, ao mesmo tempo, é o que garante a singularidade do repetido e do repetível:

Como conduta e como ponto de vista, a repetição concerne a uma singularidade não trocável, insubstituível. Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência; e assim como não há substituição possível entre os verdadeiros gêmeos, também não há possibilidade de se trocar de alma. (Deleuze, 2018, *ebook*)

A repetição, conforme Deleuze, não trata de semelhanças ou equivalências. Opõe-se, também, à generalidade. A repetição é posta “como universalidade do singular”, causadora de uma singularidade inescapável. E, neste ponto, se aproxima da arte: “Repete-se uma obra de arte como singularidade sem conceito, e não é por acaso que um poema deve ser aprendido de cor. A cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da repetição.” (Deleuze, 2018, *ebook*)

Confesso que associar a repetição aos atos criativos e amorosos da arte e do coração me soa estranho, a princípio. Penso na tendência do uso cotidiano da palavra com uma conotação um tanto pejorativa, associando-a à mesmice, ao condicionamento, ao tédio, à rigidez de pensamentos e convicções, o que leva para o caminho oposto da experiência que parece ser a dos artistas. Penso também, a considerar como é visto como mérito a insistência quase religiosa do artista, o quanto a repetição, enquanto hábito frenético, fortalece uma visão obsessiva e patológica do fazer artístico. Ou então como algo excessivamente idealista, elevando o hábito salutar à condição divina ou genial (como quando os jornais exaltam certas manias de escritores de caminhar todos os dias sempre à mesma hora à beira de algum rio). Mas, precavido dessas leituras apressadas da palavra, busco a repetição, nos moldes deleuzianos, como ato libertador: diante da impermanência inevitável, o ato de repetir é revolucionário. É a repetição que garante o destacamento do singular, do universal, do relevante, do instantâneo, do eterno. Da diferença:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e artística. (Deleuze, 2018, *ebook*)

Se Deleuze coloca a repetição como modo de gerar “uma realidade mais artística”, com certeza não está associando a repetição à padronização de produtos

na era da reprodutibilidade técnica, como alertado por Walter Benjamin. Não se trata de cópia, de clone, de lei, de padrão, de produção em massa. A crítica à transformação da arte em produto reprodutível e, portanto, vendável em larga escala, guiou uma série de afetos em prol de uma arte que, como contraponto, se coloca cada vez mais efêmera, imaterial e irrepitível. Por sua vez, essas mesmas características propiciam um tipo de aura da obra e uma santificação do fazer artístico como um emaranhado de raras ideias e saberes únicos, incalculáveis e inalcançáveis, destinados a alguns poucos gênios que aparecem ocasionalmente. Isso enfraquece a noção do labor, do trabalho intelectual e manual envolvido no fazer artístico que assume-se como um processo, abrindo mão da idealização de ideias brilhantes que apareceriam magicamente. O que interessa a Deleuze, portanto, não parece ser a repetição em massa das empresas de manufatura, tampouco a exclusividade de uma suposta efemeridade não vendável (que ironicamente se torna extremamente valorizada no mercado da arte), mas a repetição como ato criador de *diferença*.

Quando Menard repete Cervantes, ele não copia. Ele estabelece uma nova singularidade a partir daquilo que já era, por si só, também singular. Para surgir o diferente, faz-se necessário repetir. Não se trata de outra coisa, como folhas em relação a garrafas - elementos sem relação suficiente para serem vistos por um mesmo olho -, mas do repetido enquanto outro. O diferente não é o oposto, o contrário, o contraditório. O diferente é *um* outro, que torna o *um* anterior também diferente. No contexto do fazer artístico, aqui o do texto em suas possibilidades cênicas, não há espaço para substituições e equivalências, mas para repetições e diferenças. Como coloca Deleuze:

Pius Servien distinguia, com justeza, duas linguagens: a linguagem da ciência, dominada pelo símbolo da igualdade, onde cada termo pode ser substituído por outros, e a linguagem lírica, em que cada termo, insubstituível, só pode ser repetido. (Deleuze, 2018, *ebook*)

Ciente do risco de reduzir a questão indevidamente, tento trazer essa problemática para o âmbito mais específico do tema desta dissertação. Uma peça encenada a partir de um texto previamente escrito é, por um lado, uma evidente repetição. É, também, como todos já sabem, uma nova criação. Mas o novo, nesse caso, não é apenas um modo de se referir a uma mudança de atores, figurinos e sonoplastia. E nem essas mudanças, por mais drásticas que sejam, escapam à repetição.

Mittelreich (the black copy), de Anta Helena Recke, estica esse problema ao máximo. Se sua *black copy* é uma repetição fiel e precisa do primeiro *Mittelreich*, dirigido por Anna-Sophie Mahler (que, por sua vez, parte do romance homônimo de Josef Bierbichler), o que é que muda, afinal? Apesar de ser falado o mesmo texto, com praticamente os mesmos gestos e uma cenografia idêntica, muita coisa muda, como pode perceber qualquer um que assista à apresentação. E essas mudanças começam, evidentemente, pela cor e origem étnica daquelas que repetem, mas continuam por camadas e camadas de diferença a partir da repetição. Neste caso não se trata apenas de atores que mudam como de uma temporada a outra. A mudança, de fato, só surte o efeito de mudança justamente por estar amparado em um rígido e preciso processo de repetição do *Mittelreich* anterior, que foi executado por um elenco composto exclusivamente por pessoas brancas. É a repetição rigorosa que faz com que esta *black copy*, feita em sua totalidade por atrizes e atores negros, não seja apenas uma outra versão de uma mesma dramaturgia (enquanto texto e enquanto partitura corporal e cênica) feita por atores negros, mas se torne exatamente uma *cópia negra*. Sua força discursiva acontece na mesma medida de seu rigor de repetição, pois é a partir disto que uma série de problematizações se materializam, sem precisar necessariamente alterar ou adaptar a “aparência” da peça, ou qualquer uma de suas falas. Não só a questão de o teatro alemão ser quase totalmente um teatro feito *por* e *para* brancos é posta em evidência, mas também camadas mais sutis que passam pelo trauma da Alemanha em relação ao racismo que manchou para sempre seu território, pela história de migração e miscigenação que compõem a Europa pós segunda guerra e persiste até aos dias atuais, e pela complexa história nunca bem contada e nem resolvida da Europa em relação aos povos africanos nos períodos da dita colonização (de fato, exploração compulsória).

Rebecca Schneider, em seu livro *Performing Remains* (2011), dedica um capítulo a essa questão (intitulado *Poor poor theatre*) ao analisar e refletir sobre a obra *Poor Theater*, do *Wooster Group*, com direção de Elizabeth LeCompte, que opta por, na primeira parte, realizar uma repetição da *Akropolis* dirigida por Jerzy Grotowski (que, por sua vez, é uma peça de Stanislaw Wyspianski, escrita em 1904) e, na segunda parte, por realizar uma repetição de um documentário sobre o coreógrafo William Forsythe. Camadas e camadas de repetição. Schneider vai usar o termo *reenactment* para se referir ao acontecimento desta obra, atestando que, neste caso, o *Wooster Group* realiza um tipo de repetição *work in progress*, que é oferecido como

um ensaio ao público, como uma obra que nunca se completa (Schneider, 2011, p. 115). Aqui acontece também uma repetição rigorosa, mas que é colocada no contexto do esforço de atores de conquistar esse rigor em suas repetições corporais.

Tais exemplos levam a problemática da repetição ao máximo, inclusive de forma quase literal. Nos dois casos a repetição é evidente e, de certo modo, o assunto principal que dali surge. Por sua vez, as diversas encenações já feitas de *A dama do mar*, de Henrik Ibsen, em seus próprios contextos linguísticos, culturais, poéticos e éticos, não deixam de carregar em si a problemática da repetição e da diferença. Nunca se trata de uma vontade abstrata e original de Ibsen enquanto autor vivo, no momento que escreveu. Há sempre uma outra coisa, não como uma falha em atingir a coisa em si, mas como uma nova singularidade que existe em relação, em um constante vir-a-ser. Não se trata de um original e de suas cópias, mais ou menos falhadas, mais ou menos bem sucedidas. A questão é justamente a de um *original impossível*. O problema de uma coisa que só é pelo que será. Que só é pelo que já foi. Uma coisa que existe em estado de devir. Mas que, ainda assim, existe. A esse respeito, o pesquisador André Lepecki, em *Singularities*, pergunta:

But what of the notion of original? If the original is not originary foundation but already in itself a differentiator calling for the new emerge thanks to an embracing of its persistence in remaining in difference to itself, as itself, this is because the original is never a stable ground but a turbulent spring.⁶ (Lepecki 2016, p. 132-133)

Toda dramaturgia textual, como “uma mola turbulenta” (*a turbulent spring*), propõe, em sua existência como tal, uma repetição infinita. Uma repetição que não tem origem para servir de base. E essas repetições, infinitas e sem base original, trarão sempre consigo a diferença. A dramaturgia, seja um texto ou uma sequência de movimentos corporais, propõe de saída a repetição que irá criar a diferença. Não como camadas que se sedimentam e revelam um esquema linear de um passado, mas como dispositivos instáveis que ativam potências aqui e ali. Um pouco como comemorar aniversários: “A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um “irrecomeçável”. Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira à “enésima” potência.” (Deleuze, 2018, *ebook*)

⁶ Em tradução minha: “Mas e a noção de original? Se o original não é base originária, mas já é um diferenciador que exige o novo surgimento, graças à sua persistência em manter a diferença para si mesmo, enquanto si mesmo, isso ocorre porque o original nunca é um terreno estável, mas uma mola turbulenta.”

2.3.3 Breve nota sobre singularidade

Quando se fala em *singularidade*, neste contexto, é importante delimitar o seu significado. O tema é complexo e exigiria um aprofundamento que não cabe nesta pesquisa, mas a menção desse conceito permite, ao menos, trazer algumas palavras do já citado pesquisador André Lepecki, no livro cujo nome é precisamente *Singularities*, no qual o autor convoca Didi-Huberman e Deleuze para encaixar este conceito no campo da dança e das artes performativas, delimitando o uso que faz do termo em sua pesquisa:

Throughout this book the word "singularity" is used in a very precise way. It is not synonymous to the "unique", to the "particular", to the "singular", and even less to the "individual". Rather, singularity is "irreducible, and, therefore, a bearer of strangeness" as a philosopher of art Georges Didi-Huberman proposes (2009: 81, translation mine)⁷. As essentially coextensive with strangeness, singularities are always producers of "multiplicity", "complexity", "bifurcation", and unanticipated swerves that implicate all the dimensions of the real.⁸ (Lepecki, 2016, p. 6)

Do mesmo modo que Lepecki, aqui o termo *singularidade* não é usado no sentido de algo único ou singular, nem como algo que possui uma subjetividade própria. Mas sim como uma ideia ligada à estranheza e à complexidade, conforme Georges Didi-Huberman. Tal noção evita (ou substituí, como propõe Lepecki) a concepção modernista da arte como geração de algo *novo*, o que promove um “desmascaramento da figura do artista como fonte única e original do novo.”⁹ (Lepecki, 2016, p. 6). A desidentificação do processo artístico como criador do novo amplia a noção da obra como um arranjo complexo de materiais, necessariamente submetido à realidade de seu contexto, mais em busca de estranheza do que de ineditismo.

A noção de singularidade, assim vista, é ressonante da ideia de repetição e diferença de Gilles Deleuze, posta anteriormente. Em suma, a diferença gerada pela repetição se dá como singularidade. O repetido não é o idêntico, tampouco o

⁷ Trata-se, no original, da seguinte referência: Didi-Huberman, George. 2009. *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit.

⁸ Em tradução minha: “Ao longo deste livro, a palavra "singularidade" é usada de maneira muito precisa. Não é sinônimo de "único", de "particular", de "singular" e muito menos de "individual". Em vez disso, a singularidade é "irreduzível e, portanto, portadora de estranheza", como propõe o filósofo da arte Georges Didi-Huberman (2009: 81). Como essencialmente coextensivas à estranheza, as singularidades são sempre produtoras de "multiplicidade", "complexidade", "bifurcação" e desvios imprevistos que implicam todas as dimensões do real.

⁹ Tradução minha a partir do original “debunking of the figure of artist as unique and original source of the new.” (Lepecki, 2016, p. 6)

contrário. O repetido está mais para o múltiplo, o complexo, o estranho. O repetido é possuidor de singularidade. Conforme citação destacada por Lepecki:

Singularities are turning points and points of inflection; bottlenecks, knots, foyers, and centers; points of fusion, condensation, and boiling; points of tears and joy, sickness and health, hope and anxiety, 'sensitive' points' (Deleuze *apud* Lepecki, 2016, p. 6-7)¹⁰

Trazer o conceito de singularidade, a partir da abordagem de André Lepecki, para o estudo do texto teatral contemporâneo tem intuito de trazer a dimensão da capacidade de esses textos serem portadores de multiplicidade e complexidade, além de “portadores de estranheza”. Tal estranheza, que no âmbito do teatro remete inevitavelmente ao *Verfremdungseffekt* brechtiano (que, embora geralmente traduzido para português como efeito de distanciamento ou distanciação, é, mais exatamente, um *efeito de estranhamento*), retira do texto teatral a ideia de um manual para a cena, de uma solução pacificadora para a instauração da cena teatral, e instaura a de um objeto portador e gerador de estranheza e, assim, também de afetos e sensibilidades. Um objeto que induz a repetição como geradora de diferença. Reforça, dessa forma, a sua não-filiação *a priori* a qualquer conjunto de características que visam apaziguar as suas contradições e desidratar a sua complexidade. Para utilizar Lepecki mais uma vez, realocando de forma livre suas palavras ao contexto desta pesquisa, o texto que se autorregula e se singulariza é um texto *inexact-yet-rigorous* (inexato-mas-riguroso). Uma transgressão disciplinada.

2.3.4 Categorizar para que(m)?

Se publicadas, como objeto prévio ou póstumo a uma determinada apresentação, o que manteria coisas tão diversas como *Íon*, *4.48 Psychosis*, *O beijo no asfalto*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Eighteen Happenings in Six Parts* e *Sul Concetto di Volto Nel Figlio di Dio*¹¹ em uma mesma prateleira de uma livraria? O que as mantêm unidas em uma mesma categoria? Enfim, qual é o grau de semelhança que carregam para poderem ser reconhecidas como iguais, ainda que diferentes? Essa semelhança é válida para além do ato de categorizar?

¹⁰ Em tradução minha: “As singularidades são pontos de inflexão e pontos de inflexão; gargalos, nós, *foyers* e centros; pontos de fusão, condensação e ebulição; pontos de lágrimas e alegria, doença e saúde, esperança e ansiedade, pontos sensíveis” (Deleuze *apud* Lepecki, 2016, p. 6-7)”

¹¹ Respectivamente, textos/peças de Eurípedes, Sarah Kane, Nelson Rodrigues, Bernard-Marie Koltès, Allan Kaprow e Romeo Castellucci.

Categorizar também ecoa uma problemática da repetição e diferença. Há de se ter um certo grau de repetição para que certas coisas se mantenham numa unidade possível. Mas, ao mesmo tempo, nessa repetição há diferença. Categorizar exige uma lógica, mais ou menos arbitrária, que permita uma mediação, mais ou menos impositiva, entre a coisa e seus usuários. Não deixa de ser irônico o fato de que as divisões categóricas de uma biblioteca só servem aos humanos, sendo absolutamente inúteis para as traças, que preferem usar critérios como tipo e idade do papel, indiferentes à semântica dos códigos nele inscritos. Esse processo é o que permite em determinado contexto *Hamlet* ser chamado simplesmente de 821.111 SHA,W, ou então ser lido por um computador como uma sequência de barras pretas enfileiradas. H A M L E T e 8 2 1 1 1 1 são, de qualquer forma, sequências de signos.

Funes, personagem do escritor argentino Jorge Luis Borges, não deixou de se indignar com o fato de os signos terem certas limitações e dificuldades, como o fato “de que os trinta e três orientais requererem dois signos e três palavras, em vez de uma única palavra e um único signo” (Borges, 2007, *ebook*). Tal indignação o levou a um ineficiente sistema, conforme Borges narra no conto *Funes, o memorioso*:

Em lugar de sete mil e treze, dizia (por exemplo) Máximo Pérez; em lugar de sete mil e catorze, A Ferrovia; outros números eram Luis Melián Lafinur, Olimar, enxofre, os bastos, a baleia, o gás, a caldeira, Napoleão, Agustín de Vedia. Em lugar de quinhentos, dizia nove. (Borges, 2007, *ebook*)

Usando a mesma lógica, eu poderia chamar *Hamlet* de *grampeador*, dentro de um sistema que fizesse sentido para, no mínimo, eu mesmo. É evidente que essa estratégia de Funes dificulta, e muito, a comunicação em sociedade. Para alguém não familiarizado com seu código, nove gramas de farinha de trigo serão de fato nove gramas, e não meio quilo, o que provavelmente o impediria de preparar um pão. Mas Funes buscava uma comunicação mais precisa, menos dependente de signos repetidos e generalizações por demais abrangentes:

Locke, no século XVII, postulou (e reprovou) um idioma impossível no qual cada coisa individual, cada pedra, cada pássaro e cada ramo tivesse um nome próprio; Funes projetou certa vez um idioma análogo, mas o rejeitou por parecer-lhe demasiado geral, demasiado ambíguo. [...] Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico cão abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quarto (visto de frente). (Borges, 2007, *ebook*)

Para além da excessiva excentricidade do personagem Funes, de Jorge Luis Borges, há uma preocupação legítima para a discussão aqui posta: como chamar coisas diferentes entre si pelo mesmo nome? Como dizer que as coisas tão distintas que têm sido feitas neste século são simplesmente teatro, performance ou dança? Como chamar os seus distintos modos de (des)organização semântica e perceptiva de *dramaturgia*? Como chamar a multiplicidade de textos que se fazem presentes de diferentes maneiras nos processos artísticos de *drama* ou *texto teatral*? Por outro lado, sabemos bem que o caminho contrário tampouco nos ajuda. A lógica da especialização excessiva, de fatiar as coisas em pedaços cada vez menores, não tem nos ajudado a desenvolver uma compreensão abrangente sobre o mundo atual. Há de se encontrar um equilíbrio para evitar cair nas armadilhas do excesso de abrangência, por um lado, e do excesso de especialização, de outro. Se podemos chamar certo conjunto de coisas de *dramaturgia* ou de *textos para teatro*, e, mesmo que com algumas falhas, conseguirmos estabelecer uma certa comunicação, é porque aceitamos um certo grau de generalização. Mas isso não indica que rejeitamos as suas singularidades.

O texto para teatro exige que todas as suas possibilidades existam sobre uma base de repetição mínima. Essa base foi, na história da dramaturgia, muitas vezes confundida com leis, parâmetros, regras, fórmulas, modelos. Acreditou-se que, para ser validada enquanto tal, uma dramaturgia deveria causar terror e piedade, ou evidenciar o reconhecimento trágico de uma personagem, ou ter unidade de ação, ou ter figuras que vivem um mundo ficcional verossímil, ou ter diálogo, clímax, rubrica e atos. O que não se percebia, talvez por não se conseguir olhar com o devido distanciamento, é que isso tudo não passava de repetição. Nenhuma dessas características conseguiria, por mais que tentasse, elevar-se à condição de verdade. Menos ainda à de origem. Quando se expande para lugares como *dramaturgia visual*, *dramaturgia de paisagem*, *dramaturgia corporal*, *dramaturgia da recepção*, os sinais começam a ficar mais claros. A repetição que garante uma coisa ser uma dramaturgia não é a repetição de modelos, fórmulas ou formas, mas repetição da coisa em si como geradora de diferença. A repetição que garante que coisas totalmente diferentes sejam ainda e ao mesmo tempo uma mesma coisa com suas múltiplas vidas. O que pode soar como a fraqueza da dramaturgia, sua intencionalidade para a mimese, o simulacro, o falso, o ilusório, pode ser justamente a sua força: o potencial de diferença a partir da repetição que ela permite (e propõe). A partir daí a dramaturgia pode deixar

de ser odiada como uma guia autoritária e um agente primeiro da falsificação, para se revelar como um *jardim de veredas que se bifurcam*.¹²

O texto para teatro (para além dos termos específicos, conforme já dito) como categoria é um passo necessário à compreensão desse objeto. Aceitar uma semelhança mínima em objetos tão distintos, a partir de uma repetição que os garante a singularidade (conforme sentido anteriormente proposto), é proporcionar um espaço para o arquivamento da dramaturgia contemporânea, portanto, da sua possível análise em conjunto. Tal categorização, nesse sentido, não é o da mera organização dos materiais em um espaço delimitado, fato que os textos já se submetem quando existem como livro em bibliotecas (às vezes ficando com a literatura, com o teatro ou com as artes), mas sim o de trazer para esses materiais marginais (no sentido de estarem à margem do que é comumente entendido como a obra de fato) a sua potência como arquivo que pode ser constantemente acessado e (re)ativado, repetido e singularizado. Assim, também, estudado e analisado em conjunto.

Temos, em suma, alguns modos de olhar o texto (que se relaciona ao teatro) na contemporaneidade que servem como guia para esta pesquisa: um texto na condição de *incompletude autônoma*; um texto propulsor de uma repetição geradora de diferença; um texto que assume a sua impossibilidade como *origem*; um texto que explora a sua potência de (gerar) singularidade(s); e, por fim, textos que podem ser vistos em conjunto. O caminho que essa pesquisa segue carregará, em maior ou menor grau, essas noções como base.

¹² Título de um conto de Jorge Luis Borges.

Capítulo 3

Tateando um novo caminho

É preciso, agora, traçar um caminho próprio. Não sem considerar, evidentemente, os caminhos já existentes, como na metáfora famosa de se apoiar nos ombros dos que vieram antes para enxergar mais longe. Mas, nesse caso, não se trata exatamente de enxergar mais longe. Não se trata de grandeza e amplidão. Está mais para um olhar que busca o *mais perto*. Um olhar mais inocente, menos carregado da pressão ideológica de alguns conceitos desenvolvidos anteriormente e que chegam a nós como uma verdade absoluta. Um olhar calmo que procura ver as coisas como são. E, conseqüentemente, como poderão ser.

O decorrer da pesquisa mostrou ser necessário considerar alguns conceitos que, para a abordagem aqui proposta, se mostraram fundamentais: *teatralidade* e *performatividade*. Tal escolha se justifica dentro de um contexto de viragem performativa dos estudos teatrais, que, conseqüentemente, acabaram por borrar as fronteiras entre teatro, dança, *performance art* e outros tipos de espetáculo. Ao mesmo tempo que as noções de performativo e de performatividade ganharam notoriedade para o entendimento do fenômeno teatral e espetacular como um todo, a própria noção de teatralidade foi retomada e atualizada, possibilitando ver o teatro de maneira mais ampla dentro de um contexto de relevância cada vez maior das características performativas nas artes cênicas. Os conceitos acabam por se interpenetrar, revelando-se menos dicotômicos do que um primeiro olhar parece mostrar.

Sem desconsiderar que são conceitos que podem e são utilizados em diversos outros contextos, sobretudo nos estudos ligados à antropologia, sociologia, ciência política e filosofia, aqui são considerados a partir do recorte específico do âmbito do teatro, sobretudo no que se refere à sua prática e à produção de obras. Dentro desse, um recorte ainda mais específico é feito a partir da questão: como os conceitos de performatividade e teatralidade podem impulsionar um olhar crítico e analítico para o texto no contexto do teatro contemporâneo?

Essa é uma tentativa de construir uma outra perspectiva de olhar para o texto que não seja, ainda que atualizada, a das teorias dos gêneros literários. Estas, embora tenham sido bastante úteis para a evolução da compreensão do texto para

teatro, acabam por viciar o olhar para o texto de forma a buscar incessantemente um arranjo de características dramáticas (ainda que como negação), com maior ou menor presença de matizes épicas e líricas, o considerando de forma automática como um objeto fechado em si próprio e sem relações com o seu processo de escrita, com o processo de criação teatral e com o processo de relação inevitável com o espectador/leitor. Da mesma forma, essa abordagem evita enfatizar os aspectos temáticos dos textos, cuja ênfase estaria em uma análise do enredo ou da trama, bem como evita, também, partir de conceitos ligados às características dramáticas como personagem, conflito, progressão dramática, diálogo e fábula - ainda que, como se fará notar, às vezes se recorra à tradição dramática para explicitar algumas alterações ocorridas na contemporaneidade.

É preciso dizer, no entanto, que evitar reproduzir tais abordagens em relação ao texto no contexto do teatro não é, necessariamente, um ato de negar sua relevância e eficácia. Creio que noções expostas em trabalhos como, por exemplo, o *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac, podem ser muito úteis a dramaturgos e dramaturgas que se utilizam de características dramáticas em seus textos, ainda que não escrevam dramas puros. Da mesma forma, noções acerca de um texto pós-dramático, que coadunam características do teatro pós-dramático tal qual visto por Hans-Thies Lehmann, também têm a potência de impulsionar criações. Isso sem falar nos escritos deixados por artistas, como Artaud e Brecht, que ainda influenciam produções textuais até aos dias atuais, sendo ainda pertinentes em diversos contextos. De todo modo, não creio haver um manual de feita possível para a dramaturgia contemporânea. Nesse sentido, a abordagem aqui realizada para observar o texto busca uma abertura das visões e possibilidades do texto em relação ao teatro contemporâneo, sem desconsiderar a existência de outros pontos de vista, mas, também, sem enfatizá-los e segui-los como únicos caminhos possíveis. A pertinência ou não dessa abordagem, as próximas páginas mostrarão.

3.2 Entre a teatralidade e performatividade

3.2.1 Teatralidade?

No início de um texto publicado pela primeira vez em 1988 na revista *Poétique*¹³, Josette Féral se empenhou em refletir sobre a teatralidade e, com isso, trazer de forma irreversível a questão para a teoria do teatro contemporâneo:

Colocar-se hoje a questão da teatralidade é tentar definir o que distingue o teatro dos outros gêneros e, mais ainda, o que o diferencia das outras artes do espetáculo, particularmente da dança, da performance e das artes multimídia. É esforçar-se por atualizar a natureza profunda do teatro, para além da multiplicidade de práticas individuais, teorias de atuação, estéticas. É tentar encontrar parâmetros comuns a toda realização teatral desde sua origem. (Féral, 2015, p. 83)

A proposta é complexa: “O projeto parece ambicioso, titânico, talvez irrealista” (Féral, 2015, p. 83-84). Achar a especificidade da linguagem teatral por detrás das múltiplas experimentações de artistas que se propõem a fazer teatro parece ser um esforço impossível, se não infrutífero do ponto de vista teórico. Patrice Pavis, em texto endereçado a Féral, expõe a sua desconfiança:

Precisamos da teatralidade para fazer análises concretas; será que ela não corre o risco de abstrair, de universalizar e de idealizar o que é apresentado como um uso concreto, particular e material de corpos, vozes, objetos e textos?¹⁴ (Pavis, 2007, p. 267-287)

E vai direto ao ponto:

Minha desconfiança quanto ao conceito de teatralidade é grande e talvez insuperável. A teatralidade tende, de fato, no discurso crítico, a designar uma essência indefinida da “especificidade” do teatro; teatro que, aliás, sabemos, é por natureza um gênero híbrido. A teatralidade é uma noção particularmente vaga e abrangente. É usada para descrever o que, ao final de cem anos de reflexões sobre a performance teatral, se tornou óbvio.¹⁵ (Pavis, 2007, p. 267-287)

A desconfiança de Pavis parece fazer sentido. Buscar a teatralidade de um espetáculo não seria buscar uma forma idealizada que traria uma definição arbitrária e excludente? Qual seria a utilidade de retomar esse conceito em meio a uma teoria teatral que reconhece a dimensão da *encenação*? É nesse ponto, como fica claro no

¹³ Tal artigo é fruto de uma conferência feita em 1987 no Departamento de Teatro da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Buenos Aires.

¹⁴ Tradução minha a partir do original: “*Avons-nous besoin de la théâtralité, pour faire des analyses concrètes; ne risque-t-elle pas d’abstraire, d’universaliser et d’idéaler ce qui se présente comme un usage concret, particulier et matériel des corps, des voix, des objets et des textes?*”

¹⁵ “*Ma méfiance vis-à-vis du concept de théâtralité est grande, et peut-être insurmontable. La théâtralité tend, en effet, dans le discours critique, à désigner une essence indéfinie de la «spécificité» du théâtre, théâtre dont on sait par ailleurs qu’il est, par nature, un genre hybride. La théâtralité est une notion particulièrement floue et passe-partout. On l’utilise pour décrire ce qui, au terme de cent années de réflexions sur la représentation théâtrale, est devenu une évidence.*”

decorrer do texto supracitado, que se percebe que a desconfiança de Pavis se pauta, a princípio, por encarar como equivalentes *teatralidade* e *encenação*. Pavis está a considerar a noção de teatralidade tal qual proposta por gerações de pensadores e fazedores de teatro da Rússia em períodos específicos da história, sobretudo, cada um à sua maneira, Chlovsky, Jakobson, Evreïnoff, Taïrov, M. Tchékhov e Meyerhold. Dentro disso, seria necessário considerar uma distinção radical na proposta de tais autores entre ver a teatralidade como um acontecimento na vida cotidiana e vê-la como uma categoria estética particular, o que pode até levar a paradoxal categoria de um *teatro teatral*. Da mesma forma, poderia se encarar a teatralidade conforme definida posteriormente por autores como Roland Barthes, que vai abordar o conceito sobretudo a partir do teatro realizado por Bertolt Brecht, ou então de Bernard Dort, que tece a sua definição a partir das poéticas propostas por Wagner e Craig, que é posteriormente continuada por Jean-Pierre Sarrazac. (cf. Fernandes, 2011)

Nesse sentido, uma vez que se aceite uma certa evolução nos estudos teatrais, a lógica seria encarar a *encenação* como um conceito mais apto para lidar com o teatro de agora. Porém, o próprio Pavis é provocado pelas noções de Féral e aceita refletir sobre o tema a partir do que vê no Festival de Avignon de 1998, propondo uma série de definições sobre a teatralidade no contexto do teatro contemporâneo. Assim, Pavis passa a reconhecer que sua desconfiança inicial, embora não totalmente desfeita, é amenizada quando se compreende que teatralidade e encenação são vistas hoje como conceitos distintos.

É importante considerar a desconfiança de Pavis por ela sintetizar a desconfiança de toda uma geração de artistas e pesquisadores: pensar na especificidade do teatro em meio a uma hibridização cada vez maior de gêneros e linguagens não seria uma atitude conservadora? Não seria uma tentativa romântica de salvar a pureza de uma linguagem que se despedaça na profusão de experimentações estéticas da contemporaneidade?

Tais pensamentos, a princípio pertinentes, são sintoma de, pelo menos, duas confusões. A primeira é a de se pensar que um conceito é fixado a um ou outro contexto histórico de sua elaboração, limitando-o às definições desse momento, como se não fosse passível de atualização e revalidação em outros contextos - que, por vezes, pode até o levar para uma conotação totalmente diferente da anterior. A segunda, que de certa forma se assemelha à primeira, é a de associar o conceito de *teatralidade* ao adjetivo *teatral*, ou seja, enxergar a teatralidade como apenas a

qualidade de um determinado objeto ou acontecimento, composto por um conjunto de características geralmente abstratas.

Josette Féral alerta e se empenha em desfazer tais confusões, revelando não apenas a pertinência de se pensar em *teatralidade* na atualidade como também a potencialidade do uso desse conceito para compreender o teatro feito na contemporaneidade.

A teatralidade segundo Josette Féral

O ambicioso projeto de Féral começa com um pressuposto de que a teatralidade não é estritamente um fenômeno que ocorre no decorrer de uma peça de teatro dentro de um edifício teatral. Para expor essa ideia, ela delimita três cenários hipotéticos em seu artigo *Theatricality: The specificity of theatrical language*.¹⁶ No primeiro, descreve uma situação de um espectador que entra no teatro antes do início da peça e vê o palco ainda vazio. Já haveria ali teatralidade? O espectador já enxerga aquele espaço que o circunda como um espaço em que vai ocorrer o teatro, um espaço com uma teatralidade em potencial. Com isto, Féral chega a uma primeira conclusão, de que

a presença do ator não é um pré-requisito da teatralidade. Nesse caso, o espaço é o veículo da teatralidade. O sujeito percebe certas relações dentro daquele espaço; ele percebe a natureza espetacular do palco. O espaço parece fundamental para a teatralidade, pois a passagem do literário para o teatral é, antes de mais nada, completada por meio de uma realização espacial do texto.¹⁷ (Féral, 2002, p. 96)

Em um segundo cenário, duas pessoas discutem no metrô. Uma está fumando e a outra reclama dessa situação de maneira incisiva, enfatizando que fumar ali é contra as regras. Uma discussão se alonga entre as duas, até tomar a proporção de que todo o vagão passa a ver e ouvir aquilo que acontece, por vezes até tomando partido em relação a uma ou a outra. Por fim, o veículo para em uma estação e o fumante desce. Ao sair, ele nota o grande *outdoor* de propaganda de cigarro e aponta

¹⁶ Note-se que este trabalho se utilizou de duas versões desse texto, o original em inglês (2002, *Sub-Stance*), aqui usada em tradução própria, e a versão em português publicada como parte do livro *Além dos limites* (2015, *Perspectiva*), de modo a aproveitar os pontos positivos de cada uma.

¹⁷ Tradução minha a partir do original: “...the presence of the actor is not a prerequisite of theatricality. In this instance, space is the vehicle of theatricality. The subject perceives certain relations within that space; he perceives the spectacular nature of the stage. Space seems fundamental to theatricality, for the passage from the literary to the theatrical is first and foremost completed through a spatial realization of the text.”

para o seu tamanho em relação à pequena placa que avisa ser proibido fumar. Praticamente todos no vagão conseguem ver essa ação. Há teatralidade nessa situação? A princípio, conforme Féral aponta, pode-se dizer que não, já que a história não está sendo encenada e os espectadores não foram formalmente convidados a assisti-la. Mas e quando se sabe que isso é de fato uma cena realizada por um ator e uma atriz dentro do viés do *teatro do invisível*, desenvolvido por Augusto Boal? A resposta de Féral é a seguinte:

(...) neste caso, a teatralidade parece derivar da consciência do espectador de uma intenção teatral dirigida a ele. Essa consciência alterou a maneira como ele olhava para o que estava acontecendo; forçou-o a ver teatro onde antes via apenas uma ocorrência comum. O espectador, assim, transforma em ficção o que ele pensava ser um acontecimento cotidiano. Re-semiotizando o espaço do vagão do metrô, o espectador foi capaz de deslocar signos e interpretá-los de forma diferente, revelando tanto a natureza ficcional do comportamento dos performers, quanto a presença da ilusão onde apenas a realidade comum era esperada. Nesse caso, a teatralidade aparece como resultado da intenção teatral que é afirmada pelos performers. O espectador deve estar ciente do segredo dos performers; sem essa consciência, há incompreensão e ausência de teatralidade.¹⁸ (Féral, 2002, p. 96-97)

Embora declare que o espectador precisaria saber que aquilo se tratava de uma cena, que “sem essa consciência, há incompreensão e ausência de teatralidade”, Féral adiciona uma nota de rodapé ao texto quando publicado como parte do livro *Além dos limites* (2015), ressaltando, à luz de uma conclusão que considera os três exemplos citados, que se pode “responder afirmativamente à questão colocada anteriormente (Esta cena é teatral?): sim, o espetáculo no metrô é portador de teatralidade, mesmo que o espectador ignorasse tratar-se de teatro.” (Féral, 2015, p. 88). Portanto, a ideia de que não há teatralidade na situação a não ser que o público saiba que se trata de atores representando é revista para se afirmar que há, sim, teatralidade na situação ainda que os que assistem a cena não saibam que se trate de teatro.

No terceiro cenário, alguém está tranquilamente sentado em um café, aproveitando uma deliciosa tarde de outono e observa os transeuntes. Esses passam normalmente, seguindo suas vidas, sem nenhuma pretensão de realizar um ato

¹⁸ “We might conclude that in this instance, theatricality seems to stem from the spectator's awareness of a theatrical intention addressed to him. This awareness altered the way in which he looked at what was taking place; it forced him to see theater where before he saw only a chance occurrence. The spectator thereby transforms into fiction what he thought was a quotidian event. Re-semiotizing the space of the subway car, the spectator was able to displace signs and to interpret them differently, revealing both the fictional nature of the performers' behavior, and the presence of illusion where only commonplace reality had been expected. In this instance, theatricality appears as a result of the performers' affirmed theatrical intention. The spectator must be aware of the performers' secret; without such awareness there is misunderstanding and absence of theatricality.”

ficcional, ou mesmo extravagante, para que fossem especialmente notados. Simplesmente estão a viver suas vidas comuns. Ainda assim, os olhos de quem observa (potencializado pela poesia das folhas caídas e pela cafeína, vale lembrar), começam a perceber uma certa teatralidade daquelas figuras, na forma como ocupam o espaço e realizam seus gestos. Nesse caso, é o olhar que dá àquela situação uma conotação teatral, o que, segundo Féral, nos permite

desenhar uma conclusão importante: a teatralidade tem pouco a ver com a natureza do objeto investido - o ator, espaço, objeto ou evento - nem é necessariamente o resultado de fingimento, ilusão, faz de conta ou ficção. Fossem tais condições pré-requisitos da teatralidade, não teríamos sido capazes de identificar sua presença na ocorrência cotidiana.¹⁹ (Féral, 2002, p. 97)

Com estes três cenários, Féral abre espaço para uma definição de teatralidade que envolve, como é realçado de diferentes maneiras em cada um dos exemplos, uma relação entre objeto e observador, entre atuante e espectador. Portanto, o ato do olhar é fundamental para essa noção que a autora está a construir:

Mais do que uma propriedade com características analisáveis, a teatralidade parece ser um processo que tem a ver com um "olhar" que postula e cria um espaço virtual distinto do outro, do qual pode emergir a ficção. (...) [Nos exemplos citados] a teatralidade ocorreu sob duas condições: primeiro, por meio da realocação de um performer do espaço cotidiano que ele ocupa; segundo, pelo olhar de um espectador enquadrando um espaço cotidiano que ele não ocupa. Essas ações criam uma fenda que divide o espaço em "fora" e "dentro" da teatralidade. Este espaço é o espaço do "outro"; é o espaço que define alteridade e teatralidade.²⁰ (Féral, 2002, p. 97)

É ressaltado, então, que a teatralidade precisa ser vista como um processo necessariamente *relacional*. Envolve *um* e *outro*. O "espaço do outro", curiosamente, não é apenas construído a partir da ação consciente do ator, do encenador, do cenógrafo ou do iluminador, mas também pode surgir a partir do olhar daquele que se coloca como espectador e constrói o espaço que observa como teatral, sendo ou não um edifício teatral de fato. Por isso, Féral coloca juntas essas duas palavras: teatralidade e alteridade. Ambas tem a ver com a capacidade de olhar o outro:

¹⁹ "...draw an important conclusion from it: theatricality has little to do with the nature of the invested object-the actor, space, object, or event-nor is it necessarily the result of pretense, illusion, make-believe, or fiction. Were such conditions prerequisites of theatricality, we would have been unable to identify its presence in everyday occurrence."

²⁰ "More than a property with analyzable characteristics, theatricality seems to be a process that has to do with a "gaze" that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge. (...) Theatricality has occurred under two conditions: first through a performer's reallocation of the quotidian space that he occupies; second through a spectator's gaze framing a quotidian space that he does not occupy. Such actions create a cleft that divides space into the "outside" and the "inside" of theatricality. This space is the space of the "other"; it is the space that defines both alterity and theatricality."

No caso em que a iniciativa pertence ao ator, o "outro" se torna ator por meio de um ato declarado de representação; no caso em que a iniciativa pertence ao espectador, o "outro" é inadvertidamente transformado em ator por meio de um olhar que inscreve teatralidade no espaço que o rodeia.²¹ (Féral, 2002, p. 98)

Para Féral, a teatralidade não pode ser uma coisa fixa com característica observáveis, mas sim “um processo de observar ou ser observado” (Féral, 2002, p. 98)²² que só pode surgir em uma fenda criada no cotidiano que o desloque e que instaure um outro olhar que permite a todos “passar do ‘aqui’ para ‘outro lugar’” (Féral, 2002, p. 98)²³. Isto a leva a romper com um certo idealismo de ver a teatralidade como uma característica abstrata, de natureza transcendental, que eventualmente é trazida ao mundo concreto pela habilidade virtuosa de certos artistas que conseguiriam, enfim, materializar certas características e qualidades definidas *a priori*. A definição de Féral, portanto, coloca a teatralidade não como uma qualidade ou um conjunto de características de um determinado objeto, mas sim como um processo que dá origem a um certo tipo de experiência do *ver* e do *relacionar*. A teatralidade aparece (ou pode aparecer) em um espaço de criação (atividade do artista) e recepção (atividade do espectador), podendo tanto estar em apenas um desses extremos, como também em uma série de combinações entre ambos, desde que estes instaurem algum tipo de ruptura da experiência cotidiana de onde pode brotar um espaço virtual que tensiona o ficcional por sobre a realidade cotidiana que o sustenta.

A partir daqueles cenários colocados, e da decorrente reflexão sobre eles, Féral aponta alguns pontos fundamentais da teatralidade, a saber: o ator, a atuação, a relação ficção vs. realidade, a estrutura e a proibição (que pode ser lido como um conjunto de regras necessárias a eclosão da teatralidade). Destes, por considerar ser uma boa síntese, abordarei brevemente a questão do ator e, conseqüentemente, seu corpo e sua presença.

É no ator que acontece de maneira mais evidente uma dupla anunciação: está inevitavelmente presente como si mesmo enquanto lida com uma série de signos que o ultrapassam. Isso se dá não apenas na relação do outro que é o personagem, mas com tudo que lida com um nível de narrativa ficcional que o transporta a um outro que

²¹ “In the case where the initiative belongs to the actor, the “other” becomes actor through an avowed act of representation; in the case where the initiative belongs to the spectator, the “other” is unwittingly transformed into actor through a gaze that inscribes theatricality in the space surrounding him.”

²² “a process of looking at or being looked at”

²³ “pass from “here” to “elsewhere.”

não ele mesmo enquanto sujeito cotidiano (nos exemplos de Féral: personagens fantásticos, acrobatas, marionetes mecanizadas, monólogos, diálogos, representações). Há um movimento constante entre aquilo que ele é e o que ele está constantemente a representar:

Podemos situar a teatralidade do ator em um processo de deslocamento em que seu próprio eu (self) está em jogo - em uma dinâmica cujas estruturas simbólicas são atravessadas por momentos de repouso durante os quais o ator deve enfrentar a ameaça sempre presente do retorno de si.²⁴ (Féral, 2002, p. 100)

Mas, como enfatizado anteriormente, tal processo de deslocamento não se dá apenas no ato do ator, mas também no ato do espectador, que através do seu olhar também passa de um lugar a outro (o ator em si e suas representações) no processo de construir a coesão daquilo que vê:

O paradoxo do ator é também o paradoxo do espectador: acreditar no outro sem acreditar nele totalmente. (...) Compreendendo a natureza fragmentária da ilusão momentânea, o espectador olha para um simulacro criado pelo ator, um simulacro que convida o espectador a cruzar por dentro do reino do imaginário, para ceder ao desejo de ser o outro, de transformação, de alteridade. Sua atuação transforma em signos o deslocamento pelo qual ele se distingue do "outro".²⁵ (Féral, 2002, p. 100)

Pode-se considerar, então, que o ator é aquele que age conscientemente de modo a tensionar a si mesmo como significante e significado, transitando entre aquilo que é no aqui e no agora e aquilo em que se transforma com o qual consegue habitar outros espaços e tempos. Mas, também, o olhar do espectador pode transformar alguém ou algo em ator, de modo que esse, mesmo sem ter a intenção, instaure uma experiência fora de sua própria materialidade, rompendo com a neutralidade de uma existência tautológica, sem significados para além daquilo que é.

Essa tensão entre real e ficcional parece ser um ponto chave para entender a teatralidade. Não se trata, todavia, de uma relação simplista do teatro como aquilo que é meramente ficcional, mas justamente dessa fricção de um ficcional que não consegue nunca se descolar por completo do real, sempre diante da ameaça, tal qual

²⁴ *"we may situate the actor's theatricality in a process of displacement in which his very self is at stake - in a dynamic whose symbolic structures are riddled with static moments during which the actor must confront the ever-present menace of the return of the self."*

²⁵ *"The paradox of the actor is also the paradox of the spectator: to believe in the other without completely believing in him. (...) Understanding the fragmentary nature of momentary illusion, the spectator looks at a simulacrum created by the actor, a simulacrum that invites the spectator to cross over into the realm of the imaginary, to yield to the desire of being the other, of transformation, of alterity. His performance transforms into signs the displacement by which he distinguishes himself from the "other."*

a do “retorno de si” do ator, do retorno à concretude não imaginativa do objeto concreto. O retorno do real. Nesse sentido, ficcional não é apenas entendido como o que é fabular ou narrativo, tal qual na tradição dramática, mas como tudo o que instaura uma camada de significado sobre a concretude do significante. Essa fricção inevitável, por sua vez, ressalta o caráter de processo da teatralidade, a sua existência como um movimento constante que ocorre, necessariamente, na relação entre observador e observado:

Portanto, em princípio a teatralidade aparece como operação cognitiva e até mesmo fantasmática. É um ato performativo daquele que olha ou daquele que faz. Cria o espaço virtual do outro, o espaço transicional referido por Winnicott, o espaço liminar mencionado por Turner, o enquadramento evocado por Goffman. Permite ao sujeito que faz, e àquele que olha, a passagem daqui para outro lugar. (Féral, 2015, p. 89-90)

Mais uma vez, essa percepção da teatralidade a distancia da perspectiva de um conjunto de qualidades: “a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias, nem propriedades qualitativas que permitam reconhecê-la com exatidão. Ela não é um dado empírico.” (Féral, 2015, p. 89-90). Ao mesmo tempo, enfatiza a sua condição de acontecimento relacional: “É uma situação do sujeito em relação ao mundo e ao seu imaginário. É essa situação das estruturas do imaginário, fundadas sobre a presença do espaço do outro, que permite o teatro.” (Féral, 2015, p. 89-90)

A teatralidade é colocada numa situação fronteira, no limite entre o eu e o outro, entre ficção e realidade e entre a capacidade imaginativa do observador e a materialidade crua do objeto. Esse limite, no entanto, não é como uma linha bem delimitada que, uma vez ultrapassada, define o dentro e o fora do teatro, o dentro e o fora de uma experiência subjetiva vinculada à teatralidade. Ao contrário, é um limite que carrega em si mesmo uma tensão que não consegue se resolver nunca, de modo que fica constantemente a puxar um lado e outro, impedindo que a percepção se estabeleça de forma unívoca tanto na materialidade (o real) quanto na imaginação (o ficcional). Essa estabilização, por sinal, estabeleceria o fim da experiência da teatralidade, assim como no final de um espetáculo tradicional em que a luz se acende e os atores se juntam para agradecer ao público à frente do palco, de modo que, nesse momento, são vistos somente como atores (bem como o cenário somente como cenário, a luz somente como luz, etc.), sem a fricção de serem, ao mesmo tempo, eles mesmos e uma outra coisa, estarem aqui e em outro lugar.

Diante de tais considerações, para além de exemplos pontuais que podem parecer limitadores, seria possível uma definição sintética de teatralidade dentro desse viés? O caminho mais simples, ao que parece, é aceitar a definição sintetizada da própria Josette Féral que, inevitavelmente, começa como negação para se tornar afirmação:

(...) a teatralidade não é uma propriedade, uma qualidade (no sentido kantiano do termo) que pertence ao objeto, ao corpo, ao espaço ou ao sujeito. Não é uma propriedade pré-existente nas coisas. Não espera ser descoberta. Não tem existência autônoma. Só pode ser apreendida enquanto processo e deve ser atualizada em um sujeito ao mesmo tempo como ponto de partida do processo e como sua conclusão. Resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos eventos e às ações um ponto de vista constituído por várias clivagens: espaço cotidiano – espaço da representação, real – ficção, simbólico – pulsional. Tais clivagens impõem ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção entre esses níveis. (Féral, 2015, p. 114)

Por fim, Féral chega a uma definição ainda mais simplificada, de modo que pode ser escrita na palma da mão: “No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a alteridade no interior da identidade, e a teatralidade nasce.” (Féral, 2015, p. 114)

Além do teatral

À luz da reflexão e da conceitualização proposta por Josette Féral, se pode afirmar que a teatralidade possui uma característica principal: é um processo necessariamente relacional construído entre alguém que olha e alguém ou algo que é olhado. Numa sintetização da própria autora: “A teatralidade não é, ela é *para* alguém, quer dizer que ela é *para o outro*.” (Féral, 2015, p. 165, grifo no original).

Esse ponto é fundamental para a compreensão do conceito no atual contexto do teatro. Uma vez que a teatralidade ocorre como um processo, e não enquanto uma qualidade fixa que está *a priori* presente (ou ausente) em determinado objeto, ela se estabelece como um acontecimento que ocorre em movimento contínuo. Se enfatiza, portanto, seu aspecto cognitivo, relacional, situacional e duracional. O que se torna fundamental é um processo de representação que se dá sob determinadas condições, e não a ligação, mais ou menos fiel, dessa representação à realidade:

Hoje parece clara a resposta à questão de saber se a teatralidade pode ser definida por meio da relação que a cena mantém com o real que toma por objeto. 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. Nesse sentido, é possível dizer que não há assuntos mais teatrais que outros, imitações mais teatrais que outras, e que a teatralidade tem a ver com o próprio processo de representação. (Féral, 2015, p. 99)

Tal entendimento reforça a diferença fundamental do conceito de *teatralidade* da ideia do *teatral* enquanto conjunto de características pré-determinadas. Torna sem efeito a análise do teatro a partir de um conjunto de características que enfatizam o teatral, o que permite noções como um espetáculo ou tema ser *mais teatral* ou *menos teatral*, bem como a noção de que determinadas experimentações de linguagem se afastam do teatro por deixarem de ter características teatrais. Há, sim, experimentações ao longo da história das artes cênicas que se afastaram do teatro, mas isso ocorreu por se afastarem (propositalmente ou não) da capacidade de se instaurar uma experiência de teatralidade, e não por deixarem de cumprir uma lista de pré-requisitos do que é (ou deveria ser) o teatro enquanto um gênero específico e bem delimitado, portanto, enquanto um objeto fechado. Essa distinção é especialmente importante pois influencia diretamente na análise do complexo e híbrido teatro feito na contemporaneidade.

Uma vez que a teatralidade não é vista como um conjunto de características da representação do real, deixa também de fazer sentido a sua colocação como antítese ao literário e ao textual. Dessa forma, análises de espetáculos que se pautam em encontrar o *teatral* como o que está ligado ao visual e o *textual* como o que está ligado ao que é dito se mostram insuficientes, uma vez que partem da hipótese de que a *teatralidade* é tão somente o *teatral* e, assim, novamente, de que existe um conjunto de características do que é visto em cena que o aproximam ou o afastam do teatro de forma independente do aspecto relacional que ocorre diante do público, independente do *processo* de representação que ocorre entre cena e público. Tal visão reforça uma falsa dualidade entre *texto* e *teatro*, uma vez que limita a percepção da teatralidade a certos aspectos visuais que surgem em contradição a um texto que a precede. Em última instância, como Patrice Pavis percebe no texto anteriormente citado, se confunde o conceito de teatralidade com o conceito de encenação, o que acaba por enfraquecer ambos. Dessa forma, tudo o que é colocado em palco é visto como a teatralidade possível de se captar visualmente e analisar, enquanto que tudo o que está ausente (sobretudo o texto em seus mais variados formatos) é encarado

como um acessório que só seria teatro na medida em que o que é escrito tem potencial de se materializar na cena, com graus distintos de eficácia.

Distinguir por completo a ideia de encenação da ideia de teatralidade é, portanto, fundamental. Enquanto a encenação lida com os aspectos visuais captáveis e a sua capacidade como significantes, considerando que se trata de uma escolha consciente de um encenador, a teatralidade está ligada a um processo relacional que se estabelece entre sujeitos, a percepção de como a realidade concreta do significantes gera um conjunto de significados a partir da própria relação que se estabelece entre objeto e observador, entre aquele que age e aquele que olha essa ação (ou aquele que está presente e aquele que contempla essa presença). Portanto, se dá como um *processo relacional*. Para a teatralidade, mais especificamente, essa camada de significações possíveis vão se dar de modo a gerar um outro mundo ficcional, com sua lógica e regulação própria. Não à toa, Féral vai destacar a ideia de clivagem e de alteridade na definição de teatralidade.

Com isso, se consegue sintetizar uma definição de teatralidade que, ainda que provisória, serve para impulsionar o pensar e fazer do teatro deste século: a teatralidade é um processo que se manifesta a partir de uma experiência compartilhada entre atores e espectadores, de forma a criar um espaço de ruptura de onde possam emergir aspectos ficcionais/representacionais (ligados ao *significado*) que se mantêm em relação dialética com as materialidades indispensáveis da realidade na qual se apoia (ligados ao *significante*).

Apesar da definição, há um problema que se mantém em aberto: a teatralidade enquanto conceito é sempre desafiada pela prática de artistas contemporâneos e, também, por acontecimentos que desafiam a estabilidade de nossas definições de verdade e mentira. Curiosamente, a teatralidade acaba por esbarrar necessariamente em outro conceito: a performatividade.

3.2.2 Performatividade?

A palavra *performance* permeia os mais variados campos do conhecimento humano e está presente em diferentes meios com significados distintos. No campo das artes, se estabeleceu enquanto uma linguagem artística, normalmente chamada de *performance art* (arte da performance). Diante de práticas que se iniciam experimentalmente no início do século XX e alcançam seu auge sobretudo a partir da

década de 1960, alguns teóricos começaram a se dedicar a teorizar sobre o termo que, possivelmente, poderia ser uma nova linguagem. Rose Lee Goldberg, Jorge Glusberg e Marvin Carlson são alguns dos nomes principais, enquanto em língua portuguesa o brasileiro Renato Cohen foi um dos pioneiros com sua pesquisa que resultou no livro *Performance como linguagem*. Ao mesmo tempo, Richard Schechner realiza uma ampla pesquisa sobre o termo, o utilizando para a compreensão não apenas do teatro e da arte da performance, mas também de fenômenos ligados a outras áreas do conhecimento da cultura, como antropologia e sociologia, assim como Judith Butler vai explorar o tema em uma perspectiva filosófica e política, desenvolvendo a ideia da performatividade de gênero. Já Erika Fischer-Lichte e Josette Féral vão abordar o conceito de performatividade no contexto do teatro e das artes espetaculares como um todo, como abordarei em detalhe adiante.

De forma inevitável, os autores que exploraram a ideia de performance se pautaram na teoria do ato de fala performativo, tal qual desenvolvida inicialmente por John L. Austin e continuada por John R. Searle. Como constata Erika Fischer-Lichte (2011), foi Austin que instaurou no debate o conceito *performativo* em seu ciclo de conferências realizado em 1955 na Universidade de Harvard, que posteriormente se tornou o livro *How to do things with words* (que em língua portuguesa foi publicado com o título *Quando falar é fazer*). A princípio, Austin começou a usar a palavra performatório (*performatory*), substituindo então pelo termo performativo (*performative*), até por considerar esta última palavra menos feia e, sobretudo, menos profunda, ressaltando a simplicidade da vinculação do conceito ao verbo realizar (*to perform*), no sentido mesmo de realizar ações.

Ao propor esse conceito, Austin instaurou uma inovação no campo de estudo da linguística. Em uma área até então acostumada à ideia da capacidade de constatação das palavras, na qual poderiam então ser compreendidas a partir da dualidade verdadeiro-falso e do sucesso ou fracasso de se remeter a algo (de comunicar, portanto), o pesquisador acrescenta a ideia dos *enunciados performativos*, que se opõem, a princípio, aos *enunciados constativos*. Em seus exemplos, se refere ao momento em que um barco é batizado e a declaração de um padre no momento do matrimônio. A ideia é simples: ao nomear um barco, essa enunciação não está constatando algo, mas sim instaurando uma realidade. A partir daquele momento, o barco de fato passa a ter esse nome. Da mesma forma, ao ser dito “eu vos declaro marido e mulher”, tais palavras instauram essa nova realidade de

duas pessoas estarem, a partir daquele momento, casadas. É evidente que, como reforça Austin, para que essas falas sejam de fato performativas, portanto, realizem uma ação transformadora da realidade, precisam estar dentro de um contexto específico, que passa por questões culturais, sociais e políticas, a começar pela autoridade de quem o fala ser reconhecida pela sociedade, além de, porventura, uma série de burocracias que acompanham a materialização desse novo estado.

Apesar de esse conceito influenciar pesquisadores até hoje, Austin acabou por modificar a sua teoria e deixou de utilizar a dualidade entre enunciado constativo e performativo para definir três tipos de atos de fala: locutivos, ilocutivos e perlocutivos. O avanço dessa nova definição está sobretudo na percepção de que, na verdade, toda fala é um ato, uma ação, e que suas diferenças, portanto, não podem ser analisadas como uma que realiza uma ação (performativa) e outra que não realiza ação nenhuma (conotativa). Dessa forma, Austin passa a afirmar que toda fala é um ato e pode, assim, ter êxito ou fracasso e ser verdadeiro ou falso, independente de seu caráter conotativo ou performativo. Portanto, toda fala é um ato performativo.

A perspectiva de um ato de fala performativo instaurou de forma definitiva o *performativo* como um conceito operatório que pode ser usado em estudos diversos, sobretudo ligados à linguagem, cultura e artes. Se, por um lado, *performance* tem um significado excessivamente amplo, podendo até ser usado como um substantivo (a performance de um atleta, por exemplo), o *performativo* permite a noção se condensar e se tornar útil para o entendimento de uma série de situações em que uma ação transformadora da realidade é realizada, indo além da ideia da fala em si e passando a incluir o corpo como um todo. O performativo, nesse sentido, está ligado a uma ação concreta e transformadora que não tem o intuito de conotar ou demonstrar algo, mas de instaurar uma realidade a partir de si mesma. Carrega, portanto, uma perspectiva auto-referencial e criadora. E, também, uma potência, no sentido primeiro da palavra de (ter o) poder de realizar algo.

A partir da evolução do estudo da performance, se chega ao conceito do *performativo*, que, para além de seus diversos usos, é particularmente interessante nos estudos do teatro e das artes espetaculares como um todo. Tanto que Erika Fischer-Lichte chega a cunhar o termo *estética do performativo*, que também intitula um de seus livros. O conceito, assim, adquire uma relevância especial para a compreensão do teatro contemporâneo.

O performativo do/no teatro

Ao circunscrever essa problemática ao âmbito do teatro, tal percurso de definição conceitual da performance acaba por levar inevitavelmente às teorias de Erika Fischer-Lichte, que, conforme analisa a pesquisadora brasileira Silvia Fernandes, percebe “a performance uma extensão natural do campo do teatro, e não um novo paradigma, como quer Schechner.” (Fernandes, 2011, p. 16) Em Fischer-Lichte, o teatro e a performance podem se reencontrar, o que traz a questão para o campo que aqui interessa:

Para Fischer-Lichte, o teatro experimentou um desvio performativo por volta dos anos 1960, que o transformou em evento, em lugar de obra acabada. A partir daí, não pode mais ser concebido como representação de um mundo ficcional que o público deveria observar, interpretar e compreender. Na verdade, a performatividade elude o escopo da teoria estética tradicional, pois resiste às demandas da hermenêutica de compreender a obra de arte. Para a ensaísta, entender as ações do artista é menos importante do que experimentá-las, fazendo a travessia do evento proposto. (Fernandes, 2011, p. 17)

Uma vez que o teatro é visto como um processo em aberto, ainda em vias de constituição na própria relação com o público no momento da representação (ou *re-representação*), acaba por ir de encontro a ideias ligadas à performance. A viragem performativa (ou desvio performativo) percebida por Fischer-Lichte no âmbito do teatro proporciona uma leitura que desinveste nos aspectos representacionais para olhar mais profundamente para a materialidade dos objetos e no seu potencial de ativação de experiências no contato com o observador. Os elementos de teatro deixam de enfatizar a comunicação de algo que está ausente, no sentido de constantemente reificar o que representam (tanto o ator quanto o cenário, a luz, o som, etc.), para colocar foco na concretude dos elementos, em sua corporeidade e materialidade, se revelando constantemente enquanto uma presença inevitável que não existe necessária e unicamente em função de representar algo ausente. Como Fischer-Lichte coloca em seu livro *Estética de lo performativo*:

(...) la corporalidad o materialidad no ha de ser entendida como excedente físico en el sentido de un resto irredimible, «un resto terrenal que sobrellevar penosamente», pues no surge de los significados que se le asignan a cada acción. Es, al contrario, anterior a todo intento de interpretación que pretenda ir más allá de la autorreferencialidad de la acción. El efecto físico motivado por las acciones parece prevalecer en este caso. La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus signico. (Fischer-Lichte, 2011, p. 36)

Há, portanto, um investimento na materialidade e na auto-referencialidade em detrimento da representação e da interpretação, não no sentido de instaurar uma oposição, mas sim uma independência em relação ao estatuto do significado. O foco deixa de ser a exposição dos objetos e a construção de ações que existem para representar uma outra coisa, um mundo ficcional, mas sim a intensificação da ação em si, buscando o seu potencial de produzir efeitos para além de suas possibilidades de significação. Mas então a performance não teria significado nenhum? Na mesma medida, o teatro que investisse na linguagem performativa também não? Partindo das colocações de Fischer-Lichte em relação à hermenêutica e à semiótica, recorro mais uma vez à ideia de Silvia Fernandes:

É evidente que tanto para a hermenêutica quanto para a semiótica, tudo que é perceptível em cena pode ser definido e interpretado como signo. No entanto, no caso da performance, a materialidade das ações e a corporeidade dos atores dominam os atributos semióticos. O evento envolve performers e espectadores em atmosfera compartilhada e espaço comum que os enreda, contamina e contém, gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico. (Fernandes, 2011, p. 17)

Ao se emancipar do simbólico e do representacional, a estética do performativo deixa de valorizar a ideia de uma obra fechada e finalizada, favorecendo, de um lado, o aspecto processual e, de outro, o aspecto relacional. Embora o espectador (que, nesse caso, não apenas observa, mas experiencia) possa construir seus significados e até mesmo as suas narrativas sobre a obra, essa não é a ênfase dada pelo artista, de modo que a sua ação não favorece esse tipo de fruição, se mantendo propositalmente sem significados fechados. A obra deixa de ter uma lógica intraficcional, tal qual a tradição do teatro dramático, para literalmente se abrir nesses dois sentidos: o processo é exposto e o resultado só se estabelece de fato no contato com o público, com menor ou nenhum controle do artista sobre a obra final. O artista que investe no caráter performativo vai buscar a instauração de um evento que é capaz de gerar experiências em si mesmo e no público, de modo que estas experiências sejam mais relevantes que o conjunto de significados possíveis de se tirar de sua observação distanciada. Nas palavras de Fischer-Lichte:

En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez mas acontecimientos en los que no estan involucrados solo ellos mismos, sino tambien los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modificaban las condiciones de produccion y recepcion artisticas en un aspecto crucial. La funcion esencial de dichos procesos ya no la desempeña una obra artistica de existencia independiente,

al margen de sus productores y receptores, una obra que surja como objeto a partir de la actividad del sujeto artistico, y que se confia a la percepcion y a la interpretacion del sujeto receptor. En su lugar nos las vemos con un acontecimiento al que pone en marcha y da fin la accion de varios sujetos: la del artista y la del oyente o espectador. Con ello se ha modificado igualmente la relacion entre el estatus material y el signico de los objetos empleados y de las acciones ejecutadas en la realizacion escenica. (Fischer-Lichte, 2011, p. 45)

É perceptível que essa alteração de ênfase se dá a partir de lógicas que são historicamente pertencentes ao teatro, ainda que se colocando em conflito com elas. A perspectiva de se colocar artista e público em um mesmo espaço em uma duração determinada de tempo traz inevitavelmente a conotação, senão apenas do teatro em si, do espetáculo de forma ampla. Apesar de se poder compreender a (arte da) performance como uma linguagem específica do campo das artes contemporâneas, que viveu seu auge na segunda metade do século XX, o conceito sempre se manteve em relação, ainda que conflituosa, com o teatro. Uma ação como a que dá origem a obra *Anthropométrie de l'Époque Bleue* (1960), de Yves Klein, de realizar a pintura de uma tela ao vivo, com um público assistindo, uma orquestra tocando e utilizando mulheres nuas como “pincéis humanos”, torna o ato de pintar uma ação evidentemente performativa. Mas também não seria teatral? Para além de performar no sentido de realizar uma ação, Yves Klein está a construir uma certa relação espetacular com o público que, ao mesmo tempo em que ajuda a fundar a ideia de performance como linguagem, flerta de forma irresistível com o teatro. Da mesma forma, a obra disparadora da introdução do livro de Fischer-Lichte, *Lips of Thomas*, de Marina Abramovic, que pode ser considerada um dos marcos da arte da performance, também flerta com elementos que podem estar no limite da teatralidade: embora realize uma ação extrema vinculada quase que completamente à dimensão de sua realidade (Abramovic machuca a si mesma até que alguém do público intervenha para dar fim à ação), a relação que estabelece no espaço diante de um público que a assiste carrega o espectro do teatro.

Paradoxalmente, na medida em que a ideia de performance se afasta do teatro, acaba também por estabelecer curiosas (e às vezes inesperadas) relações com o mesmo. Uma vez que se pressupõe uma relação com o público que se dá em um enquadramento específico, diante de um determinado espaço por um determinado período de tempo, o que se faz é instaurar uma experiência situacional, duracional e relacional. Não seriam essas também características do teatro?

Voltando à percepção inicial de Silvia Fernandes, pode-se reafirmar que, na percepção de Erika Fischer-Lichte, “a performance [é] uma extensão natural do campo do teatro” (Fernandes, 2011, p. 16). Em uma entrevista dada ao pesquisador brasileiro Matteo Bonfitto, Fischer-Lichte chega até a negar a dicotomia entre teatro e performance:

M.B. - *O Professor (Marvin) Carlson me disse, além de estar escrito no prefácio de seu livro, que em alemão, diferente da abordagem feita por (Richard) Schechner, não há diferença entre teatro e performance. Você poderia falar um pouco sobre isso?*

F.-L. - Nosso conceito de performance é mais amplo, enquanto que, para Schechner e os falantes da língua inglesa, esse conceito é mais restrito. Em inglês, quando se fala em teatro, pensa-se em dramaturgia; enquanto na Alemanha, falamos em teatro quando há performances, sejam elas provindas da dramaturgia, do teatro não dramático, da dança ou ópera etc. E, além disso, também falamos em teatro quando alguém faz uma cena na rua, mesmo que não seja algo muito elaborado, mas com pessoas assistindo. (...) Por que é assim, é difícil dizer, pois a discussão em inglês envolve a diferença entre teatro e performance. Para nós, tudo é teatro.

M.B. - *Então, não há dicotomia.*

F.-L. - Não. (Bonfitto, 2013, p. 131)

Ao propor uma estética do performativo, a pesquisadora alemã não parte de uma dicotomia entre teatro e performance, de modo que a segunda viria a substituir a primeira. Nessa percepção, todo teatro possui, inevitavelmente, um aspecto performativo. Por outro lado, a *performance art* pode eventualmente possuir também aspectos teatrais. Assim, se reconhece a região fronteira da ideia da performatividade, que flerta com a arte da performance e o teatro, mas também com a música, as artes visuais, a fotografia e o audiovisual. Mais do que fundar uma nova linguagem completamente autônoma, a performance acabou por exercer sua irresistível influência sobre o teatro e outras formas de espetáculo realizadas após meados do século XX. O performativo enquanto estética está, portanto, intimamente ligado às características do teatro contemporâneo. Embora se possa traçar diferenças fundamentais entre teatro e (arte da) performance, também é possível traçar proximidades que, justamente por serem problemáticas, são catalisadoras de pensamentos pertinentes para a compreensão do teatro contemporâneo.

O teatro performativo

Se o conceito de performatividade pode ser útil não apenas para a compreensão da arte da performance, mas também das múltiplas formas de teatro da contemporaneidade, há ainda a possibilidade de tomá-lo como base para definir a especificidade desse teatro. É o que faz Josette Féral ao propor a ideia de *teatro performativo*, o qual ela declara ser mais preciso do que o termo *teatro pós-dramático*, cunhado por Hans-Thies Lehmann, já que o teatro se utilizou amplamente de ideias ligadas à arte da performance e aos estudos da performance, que Féral resume em alguns pontos principais:

(...) transformação do ator em performer; descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão; espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto; [e] apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. (Féral, 2009, p. 198).

Fica evidente que a percepção das características performativas no teatro se dão necessariamente em contraponto a uma base anterior. Da mesma forma que Lehmann percebe que o paradigma do drama é superado, o que o leva a perceber um novo conjunto de características do teatro, Féral contrapõe as características performativas às dramáticas:

Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo, como nos espetáculos de A. Platel ou nos de Gómez Pena e Coco Fusco. (Féral, 2009, p. 207).

O teatro performativo seria, então, um contraponto ao teatro dramático. Nesse sentido, a questão passa a ser menos a de um teatro que deixa de existir para dar lugar a uma nova linguagem, como a *performance art*, mas sim a desestabilização de uma verdade que imperou por séculos na arte teatral: de que drama é teatro (e vice-versa). Deixa de fazer sentido indagar se o teatro contemporâneo deixou de ser teatro para se tornar alguma outra coisa, mas reforça-se uma vez mais que a especificidade do teatro está para além não apenas do drama, mas também de outros gêneros que porventura se impõem em alguns períodos históricos (o épico, por exemplo).

Mas, afinal, quais são as características de um teatro que se tornou *performativo*? São, de modo geral, todas as que se opõem aos parâmetros dramáticos? Por um lado, parece que sim. Por outro, não necessariamente. Ao evocar o performativo no contexto do teatro, Josette Féral traz algumas condições que servem de base para justificar essa nova classificação do teatro. Em suma, o teatro performativo investe mais no processo do que na obra final; mais na abertura de interpretações do que na obra fechada; mais na materialidade e na corporeidade do que nas representações; mais na relação com o público do que nos aspectos intra-ficcionais; mais na concretude da ação real do que na ação ficcional como parte de uma fábula; mais na composição dos diversos elementos do que na centralidade do texto; mais na presença dos performers do que na ausência do ator escondido por detrás da personagem.

Dentro dessas tantas possibilidades de rompimento e inovações, o corpo humano e sua presença continua sendo um fator fundamental, ainda que não indispensável (como se pode ver em algumas obras de Heiner Goebbels, por exemplo). Para Féral, as possíveis diferenças entre ator e performer podem ser uma chave para a percepção dessas alterações:

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se met en place*). (Féral, 2009, p. 209).

O teatro performativo parece se opor ao dramático para reconquistar sua própria potência de evento, acontecimento e espetáculo. Se reencontra com o público a partir da retomada de uma relação mais crível, sincera e aberta com ele. Deixa de investir de forma idealista na construção de uma ilusão verossímil, na mentira que se passa como verdade, para focar na verdade em si, na revelação da potência de construção de realidades que é própria do teatro e da linguagem de forma geral. As regras deixam de ser postas *a priori*, para surgirem no decorrer de cada um dos processos criativos instaurados pelos artistas ou grupos.

Em seu artigo supracitado, Féral conclui com uma afirmação concisa: “O teatro se distanciou da representação.” (Féral, 2009, p. 209). Tal afirmação pode servir de resumo para essa virada de perspectiva do teatro contemporâneo. Não interessa mais representar, mas *apresentar*, expor, estar junto. Logo em seguida a essa afirmação,

depois de defender e explicar sobre os aspectos performativos do teatro da contemporaneidade, a pesquisadora volta a uma questão fundamental: “Mas, ele se distanciou, de fato, da teatralidade? A questão merece ser colocada.” (Féral, 2009, p. 209).

E, assim, retornamos ao início. Se a teatralidade nos leva a pensar em performatividade, a performatividade, por sua vez, nos leva de volta à teatralidade. Longe de considerar tais conceitos como equivalentes, o que se estabelece é uma relação de complementaridade que não ignora as respectivas singularidades. No contexto específico dos estudos do teatro e das artes performativas, parece ser útil considerar tais conceitos não de forma isolada, mas como elementos que se interpenetram e servem de parâmetro para a compreensão dos fenômenos. Ficamos, assim, num movimento cíclico, mas não paralisante, o que nos assegura de não cair em defesas apaixonadas de linguagens estanques, seja de um lado ou de outro.

3.3 O texto entre a teatralidade e performatividade

Uma vez que se queira compreender o texto no contexto do teatro contemporâneo, surge um problema: diante das alterações evidentes que ocorreram nas últimas décadas, quais podem ser os parâmetros de análise a serem utilizados hoje? Em outras palavras, como analisar o texto no contexto de um teatro que se coloca como *pós-dramático* (Lehmann) ou *performativo* (Féral) e que, portanto, abre mão dos pressupostos épico-dramáticos, historicamente representados pelo texto dramático? Como uma possibilidade, busco, aqui, analisar o texto entre os conceitos de teatralidade e performatividade.

Tal escolha pode parecer estranha a princípio, já que as discussões que se dão após a chamada viragem performativa no teatro tendem a excluir qualquer ideia de texto como base, num gesto claro de radicalização das ideias anti-texto no teatro que já vinham desde o início do séc. XX (como em Artaud, Meyerhold e os espetáculos propostos por surrealistas e futuristas, por exemplo). Além disso, a revisão do conceito de teatralidade, visando encontrar uma especificidade do teatro para além de gêneros específicos, distanciou ainda mais o teatro do drama e, conseqüentemente, do texto dramático, desafiando de forma definitiva a fusão que perdurava por séculos. O texto - que, mesmo sob ataque, ainda conseguiu se manter firme no período de ênfase do épico, evidenciado pela enorme influência da

dramaturgia de Bertolt Brecht - perdeu de vez a sua força na segunda metade do século XX e deixou de ser um elemento essencial do teatro, sendo preterido para dar lugar a uma noção de teatro que enfatiza os aspectos visuais, corporais e energéticos que se colocam como uma situação/acontecimento relacional. Então, por que insistir no texto? Por que tentar ver o texto à luz *desses* conceitos?

Embora perguntar porquê seja um exercício necessário a todo pesquisador, é preciso fazer também uma outra pergunta: para quê? Afinal, para que pensar e analisar o texto no contexto do teatro sob a perspectiva de conceitos que parecem o excluir já de saída? Entre *por* e *para*, se têm dois direcionamentos importantes: o motivo e a finalidade.

O motivo, em suma, é a própria inevitabilidade. Não vejo mais ser possível ignorar tais conceitos para a compreensão do teatro contemporâneo e, nesse sentido, para a compreensão do(s) texto(s) que fazem parte, com diferentes graus de influência, desse teatro. Independentemente de se concordar ou não com noções como o *teatro pós-dramático* e o *teatro performativo*, ou com a ideia de que o teatro, tal como o conhecíamos em sua forma dramática, está definitivamente morto, não se pode negar que modificações profundas aconteceram. Embora tais transformações possam não ser definitivas, elas são um fato das últimas décadas de fazer teatral e parecem ser um desvio sem volta no percurso do teatro na história. Diante disso, julgo necessário desassociar o texto teatral do *drama*, por entender que o texto no contexto do teatro pode estabelecer diversos tipos de relação e está além de características de gêneros específicos.

A finalidade passa pela utilidade. Embora a utilidade possa ter a carga negativa do utilitarismo, creio que seja importante mantê-la no horizonte. Longe de concordar com abordagens ao estilo manual para o estudo do texto teatral, que enfatizam modelos pré-determinados e demonstram caminhos bem delimitados para os alcançar, penso a utilidade no sentido de algo que seja um propulsor de ação. Analisar e teorizar a respeito do texto no contexto do teatro contemporâneo pode ter a finalidade de impulsionar novas criações e experimentações, na perspectiva de *pensar o que ainda não foi pensado*. Da mesma forma, tal movimento pode servir como apoio na delimitação de um campo do saber para o texto que não dependa apenas dos parâmetros dramáticos-épicas (baseados na fábula e na ideia de ilusão), o que se torna uma perspectiva de análise que pode influenciar na delimitação de

ações diversas de fomento à dramaturgia contemporânea em suas mais variadas possibilidades.

Isto posto, o que segue é uma consideração do texto entre os conceitos de teatralidade e performatividade, de modo a servir de base para pensar em possibilidades e características mais específicas do texto no teatro do século XX.

3.3.1 Caminhos para a teatralidade do texto

Embora a teatralidade possa ter conotações diversas no decorrer do tempo, sendo usada dentro e fora do âmbito dos estudos teatrais, considero aqui a acepção mais recente do termo feita por Josette Féral, como posto anteriormente. Em suma, esse entendimento vê a teatralidade como um enquadramento ficcional por sobre o real que se dá necessariamente a partir de um processo relacional entre objeto e observador (atuante e espectador), de modo que depende do olhar consciente de um observador e, eventualmente, da ação intencional de um sujeito que constrói sobre si mesmo uma camada representacional no intuito de ser visto por um outro. Portanto, se trata de um processo de instauração de um espaço virtual que surge a partir da ruptura do real. Assim, pode-se colocar dois pontos como cerne dessa noção de teatralidade: a sobreposição entre ficção e realidade e a relação entre a ação cênica e o público.

Nesses moldes, a teatralidade não pode ser atribuída a um objeto fechado, pois se trata de um processo que surge no momento de uma relação. Portanto, em relação ao texto, se torna incoerente dizer se um texto é mais ou menos teatral, ou mesmo se possui ou não teatralidade de forma intrínseca. Porém, o que parece fazer sentido é pensar em termos de um *potencial de teatralidade*. De forma simples, chamo aqui de *potencial de teatralidade* elementos do texto que, na impossibilidade de possuírem uma qualidade de teatralidade por si, apontam para uma possível manifestação da teatralidade.

Mas o que seria um apontamento de teatralidade em um texto? Parece ser necessário dar um passo atrás e tentar olhar para o texto de teatro como se olha para um estranho objeto encontrado na praia depois do amanhecer. Ou seja, pensar como se nunca antes tivéssemos tido nas mãos nenhum texto de teatro.

O que é um texto de teatro?

Aprimorando a pergunta: o que torna um texto ser considerado uma outra coisa chamada teatro? De início, é por ele evocar em seu conteúdo algo que está ausente, algo que necessita ser ativado, que não está ali de fato. Evocar, portanto, uma presença para fora de si. Temos, assim, o **primeiro ponto**: esse tipo de texto carrega em si a necessidade de materialização do que está ali escrito.

Mas essa percepção não é totalmente suficiente, já que se pode alegar que uma receita de bolo de chocolate tem o mesmo propósito, ou seja, indicar a materialização de uma outra coisa. Que outra característica, então, pode indicar essa vocação do texto ao teatro? Num pensamento rápido, o **segundo ponto** pode ser: a materialização que o texto aponta não é a de um objeto qualquer, mas a de uma história específica, portanto, uma história que vai se materializar no momento presente.

Mas isso ainda não parece ser suficiente, já que um texto narrativo pode ser encarado como algo que pode também se materializar no presente através de um narrador diante de um público (como era comumente feito com a epopeia na Grécia antiga, por exemplo). O próximo passo, então, é pensar em um **terceiro ponto**, o que foi historicamente considerado o ponto fulcral do teatro: essa história que vai ser apresentada (presentificada) deve se materializar através de ações concretas.

Temos, assim, a percepção de um texto que se aprofunda nesses três pontos: **1)** carrega em si a necessidade de materialização do que está ali escrito; **2)** tal materialização é a de uma história específica que ocorre no momento presente; e **3)** essa história apresentada (presentificada) deve se materializar através de ações concretas. É claro que esse esquema nos leva, inevitavelmente, ao *drama*, palavra que no grego antigo significa justamente *ação*. Assim, o que levaria um texto a ser considerado um texto teatral é o seu modo de indicar a materialização de ações que *mostram* ao público uma história.

Historicamente, as duas principais estratégias que se estabeleceram para mostrar essa história foram o diálogo e a rubrica. O primeiro funciona de forma eficiente como promotor de uma ação no momento presente entre duas personagens, já que através de falas dirigidas uma à outra (justificadas, portanto, dentro da lógica intraficcional), se pode trazer ao público uma carga de informações necessárias ao andamento da história, sem a necessidade de se comunicar diretamente ao público.

A segunda não só auxilia a eficácia do diálogo, ao definir as emoções e as ações que acompanham a fala da personagem, como indica as características necessárias para a materialização do mundo ficcional proposto (descrição de cenários, de figurinos, de características físicas das personagens, de passagens de tempo, etc.). De modo geral, pode-se entender, no texto dramático tradicional, a fala das personagens como o que será dito em voz alta no palco e as rubricas como o que será realizado (ações) e mostrado (cenário, figurino) em cena. Portanto, se estabelece dois tipos de escrita: uma a ser *pronunciada* ao público, e outra que indica o que deve ser *mostrado* ao público.

Esse breve percurso faz alusão ao percurso histórico do reconhecimento das especificidades do texto teatral. É a percepção do texto de teatro como o que mostra uma história através da ação, e não da narração - noção que remete a Aristóteles - que permitiu a filiação rígida entre texto teatral e gênero dramático. Embora recursos épicos tenham sido usados já na dramaturgia grega antiga, passando por diversos teatros populares (teatros religiosos medievais, Commedia Dell'Arte, etc.) e alcançando maestria em Shakespeare, a ideia da história mostrada majoritariamente pela ação se manteve firme como especificidade dramaturgica no passar dos séculos.

Mas a pergunta se mantém em aberto: tais características dramáticas, historicamente reconhecidas e aceitas, são indicativas de *teatralidade*, conforme o conceito é aqui considerado? Ou seja, são elas suficientes para apontar um potencial de teatralidade de um texto?

Um texto *além* do drama

Agora se faz necessária uma certa rebeldia. Não é possível, e nem plausível, desconsiderar a história da dramaturgia desde os gregos antigos. Por outro lado, se tornou também impossível compreender as potencialidades do texto no contexto do teatro contemporâneo a partir desses mesmos pressupostos. É possível, partindo do mesmo olhar neutro ao se deparar com o texto, trilhar um outro caminho.

Voltamos para o exercício de olhar. Observo um texto que evoca a materialização de algo que está ausente. Serve, portanto, como um dispositivo de ativação. Ativa o quê? Uma história? Uma narrativa? Um mundo virtual? A vida de figuras virtuais? São todas opções possíveis, mas há um ponto anterior que parece fundamental: ativa uma situação. A situação pode conter a ação, mas não

necessariamente. A situação abarca acontecimentos em suas mais diversas possibilidades. Basicamente pressupõe três aspectos: **especialização, duração e relação**. Instaurar uma situação é delimitar um espaço no qual acontecerá algo por um determinado período de tempo e que estabelecerá uma relação com um observador.

Esse texto, visto aqui como hipótese, é um texto que indica a instauração de uma situação da qual, uma vez que exista um público, pode fazer emergir a teatralidade se promover a sobreposição de uma camada virtual que se mantenha em fricção com a materialidade dos elementos da realidade que a suportam. Assim, consoante com a abordagem do conceito aqui considerado, seria um texto com *potencial de teatralidade*, na medida em que ele é construído de forma a instaurar uma situação na qual a teatralidade pode emergir.

Mas resta ainda um detalhe importante: tal situação necessita instaurar uma ficção que se sobrepõe à realidade, mesmo sendo incapaz de encobri-la totalmente. Permanece, assim, no risco iminente do *retorno do real*. Dessa forma, o espaço instaurado é um espaço virtual sobreposto ao real que permanece em constante risco de desaparecimento, enquanto o tempo virtual que se cria permanece em relação de desencaixe inevitável ao tempo real. O observador é peça fundamental para sustentar essa sobreposição, combinando os elementos que vê na ação cênica com os elementos da realidade que inevitavelmente os permitem emergir. É esse olhar que, de forma ativa, (co)cria o ambiente ficcional e o mantém vivo por um determinado período, sem nunca conseguir se desvencilhar totalmente da concretude dos objetos. O olhar do espectador, portanto, conjuga significantes e significados num jogo constante e fluido, permanecendo sempre no risco desse retorno do real (e, por vezes, até desejando esse retorno, como quando ocorre a tensão do erro em um espetáculo que utiliza do improviso como recurso).

Sendo assim, esse texto (hipotético) precisa não apenas indicar o instaurar de uma situação, mas também organizar essa situação de modo a induzir o surgimento de um ambiente virtual, de uma camada de significados, de uma ficção. Assim colocada como uma segunda camada, o registro ficcional do texto é construído num intuito abertamente anti-ilusionista, já que assume a inevitável dupla enunciação do teatro e o risco constante do retorno do real, tornando a metateatralidade não apenas um recurso opcional, mas inevitável (ainda que possa operar em níveis muito sutis). Isto induz, necessariamente, o autor desse texto a considerar questões ligadas à sua

recepção, tanto enquanto texto em si quanto posteriormente na sua materialização, já que a ideia da relação do objeto criado com seu observador é *sine qua non*.

Um texto com potencial de teatralidade

Há, portanto, a possibilidade de se olhar para o texto antes de ele se estabelecer com as características dramáticas, mesmo sem se deparar, ainda, com exemplos concretos. Isto demonstra que o olhar que indica que o texto necessita materializar ações para mostrar uma história é uma possibilidade do texto de teatro, não sua verdade absoluta. O texto pode ser visto como o instaurador de situações que podem instaurar uma experiência ligada à teatralidade. Para tal, precisa lidar com a relação, necessariamente dialética, entre representação e materialidade, entre significantes e significados. Assim, pode-se encontrar um texto com *potencial de teatralidade*.

Aqui, parece ser necessário um alerta. O texto hipotético aqui posto pode simplesmente ser considerado, com base na teoria dos gêneros, como um texto dramático (rígido ou não), um texto épico ou até mesmo um texto lírico. Isto pois trata de especificidades que se colocam antes da especificidade de gênero, sendo assim anterior a qualquer classificação rígida. Tal categorização não se faz útil ao estudo aqui proposto pois limita o pensar o texto em características pré-determinadas por uma ou outra tradição. Essas categorias podem se encaixar de muitas maneiras na ideia de um texto que ativa uma situação na qual pode emergir uma experiência de teatralidade, mas não contém a exclusividade desse processo. Por outro lado, novas categorias, mais abrangentes, poderiam ser usadas, como *texto pós-dramático*, *texto não mais dramático*, *texto dramático transbordado* ou *texto performativo*. Todavia, essas novas categorias, embora mais pertinentes ao fenômeno da escrita teatral contemporânea, carregam ainda uma vontade de categorização que, a meu ver, vão de encontro à multiplicidade estética e formal do teatro e da arte contemporânea como um todo. Nenhum gênero parece possuir exclusividade na capacidade de instaurar a teatralidade, pois a teatralidade não está necessariamente vinculada às características específicas de gêneros, mas apenas se juntam a eles pela conveniência (ou jugo) de cada momento histórico.

Assim, pode-se sintetizar algumas questões fundamentais para pensar o texto à luz do conceito de teatralidade: **1)** a sua condição de indicar uma ausência, de exigir

a ativação de uma situação que é por ele proposto; **2)** o conjugar dessa situação com a potencialidade de emergir um ambiente virtual por sobre o real, de instaurar uma experiência ficcional (não necessariamente narrativa), uma camada de significados; **3)** a proposição dessa situação com potencial ficcional de modo a se colocar em relação a um ou mais observadores - já que é justamente nessa relação que, por fim, a teatralidade poderá emergir; **4)** a exigência da aceitação da dupla enunciação do teatro e do risco iminente do retorno do real como propulsor de uma experiência que assume sua condição virtual e não exige vinculação ilusória e enganadora do espectador; **5)** ao acomodar todas essas características, o texto precisa considerar a quem se dirige, de forma a equilibrar a sua exposição para fazer sentido tanto para seus ativadores em potencial (atores, diretores, encenadores, produtores) quanto para um leitor comum, de modo que considera uma dupla recepção: a do texto em si e a de sua (hipotética) materialização.

3.3.2 Caminhos para a performatividade do texto

Pensar o texto no contexto do teatro à luz do conceito de performatividade é, de saída, um problema. É evidente que praticamente todo o estudo desenvolvido a partir da ideia de performatividade no teatro desinveste na percepção do texto e de suas possibilidades. Quando considerado, o texto é visto justamente em suas limitações e fraquezas, como bode expiatório perfeito da crítica à tradição dramática. No cerne dessa crítica parece estar a percepção (limitante) de que o texto no contexto do teatro é considerado necessariamente um texto *dramático* (ainda que com matizes épicas). Mas uma outra abordagem parece ser possível.

Como fazer coisas com as palavras?

Conforme já citado, o mais famoso livro de J. L. Austin tem um título instigante: *How to do things with words* (Como fazer coisas com as palavras). No Brasil o livro foi publicado com um título que ia mais direto ao ponto, mas que perdia um pouco de sua carga poética: *Quando falar é fazer*. Ainda antes de abrir o livro, é possível perceber algumas coisas importantes. O título original indica uma possibilidade (é *possível* fazer coisas com as palavras) e um modo de feitura (*como* fazer tais coisas), tudo enquanto uma afirmação. Ao optar por utilizar o termo *words* (palavras), Austin

abre uma margem interessante: a ideia não se limitaria apenas à fala em si, mas, antes disso, à palavra. Portanto, apenas considerando o título, se abre uma margem para o entendimento de fazer coisas também com a palavra escrita, com o texto. O título na versão brasileira, por sua vez, afunila a questão: aborda o falar em si e sua possível condição de ser um ato, um fazer. A questão da palavra, ainda antes de se tornar uma fala através de um sujeito, fica ausente desse título. Ao abrir o livro se percebe que, de fato, talvez o título em português seja mais fiel ao conteúdo.

O que Austin explora em suas páginas é, em suma, a divisão entre enunciados constataivos e performativos, o que leva a noção de um *ato de fala performativo*. Resumidamente, conforme dito anteriormente, Austin percebe que na nossa comunicação há falas que são uma ação e, portanto, interferem diretamente na realidade, transformando-a. Mais a frente, Austin aprimora essa noção para definir três possibilidades: o ato locucionário, o ato ilocucionário e o ato perlocucionário, que se referem, respectivamente, ao ato de dizer algo, ao ato de tentar realizar algo a partir do que é dito e às reverberações (efeitos) em relação ao que foi dito. Tais definições surgem a partir da percepção de Austin que toda fala é um ato (e não somente aquelas vinculadas a um enunciado performativo, como antes), o que remete para a ideia de que toda fala tem um caráter performativo e não apenas de enunciação, embora algumas tenham o poder específico de modificar a realidade. (cf. Austin, 1990)

Aquele ímpeto inicial de compreender como as palavras *escritas* podem fazer coisas é frustrado pela leitura e compreensão das ideias de Austin. A teoria abarca questões ligadas especificamente à fala, encarando-a enquanto ato. Evidentemente tal ideia desperta um profundo interesse nos pesquisadores de teatro, já que o poder de ação da fala é questão fundamental deste. Porém, a fala só pode ser vista em seu potencial performativo se inserida em condições comunicativas que pressupõem contextos pautados exclusivamente na realidade da vida cotidiana. Transpor tais ideias para o campo da ficcionalidade é justamente murchar o potencial performativo dessas falas. Assim, utilizar a teoria de Austin como ferramenta para a construção de falas que sejam ação no contexto ficcional de um texto dramático pode ser útil do ponto de vista prático do dramaturgo, mas parece incoerente e ineficaz no ponto de vista conceitual. Dentro do contexto ficcional do teatro, uma fala, por mais que seja ação e modifique o movimento da histórica, jamais é performativa, pois seu limite de abrangência enquanto ação é puramente intraficcional, estabelecendo uma relação

extraficcional com o público apenas como fala constativa sem alteração da realidade.

Mas não seria possível o teatro realizar um ato de fala performativo? Dentre as muitas formas de teatro na contemporaneidade, em sua grande maioria influenciadas pela performance como linguagem, encontram-se possibilidades instigantes da utilização de atos de fala performativos. Em linguagens mais próximas de um ato político, por exemplo, a própria apresentação parece ocasionar reverberações na realidade de modo a possivelmente transformar a mesma. Mesmo assim, é válido pensar se tais atos, uma vez contidos em uma relação estética com um público, não ficariam necessariamente restritos a uma comunicação representacional, portanto não performativa na definição de Austin. É uma questão em aberto e que precisa ser revista em cada novo trabalho. De qualquer forma, tais questões parecem estar mais próximas do momento de apresentação em si do que de um possível texto que a suporte.

Apesar de Austin ser o responsável por trazer o conceito de performatividade para o centro do debate da linguagem, da cultura e da arte contemporânea, não parece ser possível utilizar suas ideias para, de forma direta, pensar a performatividade do texto e da escrita em si. Fazer coisas com as palavras, embora seja o intuito último de todo dramaturgo, parece só fazer sentido na realidade em si, e não na construção artística (ainda que não tenha um cunho ficcional).

Mas então não é possível pensar na performatividade do texto?

O texto no teatro performativo

A partir da percepção de que o performativo se liga à ideia de uma ação concreta transformadora da realidade que não possui o intuito de representar algo para além de si própria e, tampouco, ter um objetivo causal além de sua própria eficácia, se pode encontrar algumas possibilidades que essa noção traz ao teatro: ênfase no processo ao invés da obra final; busca por uma abertura de interpretações ao invés de uma obra fechada; foco na materialidade e na corporeidade em detrimento da mimese representativa; valorização do aspecto relacional entre performer e público ao invés das relações de figuras intra-ficcionais; ênfase na concretude da ação real e não na ação ficcional como parte de uma fábula; composição de elementos diversos ao invés de partir da centralidade de um texto;

investimento na presença dos performers em detrimento da ausência do ator camuflado por detrás da personagem.

Tais características partem, a grosso modo, da ideia de que a performatividade é um fator que, uma vez que invade o teatro, desafia a *mimesis*, a representação e a ficção. Também desafia, portanto, a ideia de um teatro comprometido com uma narrativa linear, vinculado à fábula e ao enredo. O performativo acaba por gerar uma nova estética no teatro que valoriza o real, a presença do performer e a relação com o público. Este último, por sua vez, é incentivado a participar de forma ativa da obra, de modo que possa ocorrer uma experiência sinestésica para além da interpretação racional de signos.

E como o texto pode se inserir nisso tudo? Ou não pode?

É evidente que, diante dessas características, o teatro performativo segue a tendência de superação e negação do texto. Isto se dá, sobretudo, por ser um teatro que busca se opor a qualquer concepção fabular, seja de cunho dramático ou épico. Mas, como já enfatizado, o texto não precisa se limitar às características rígidas desses gêneros. Ainda que a performatividade abdique das questões acerca da ficção, há ainda um inevitável aspecto de organização de materiais a serem ativados por ações concretas em um tempo e espaço específico diante de um ou mais observadores. Tem-se, assim, uma relação íntima com os mesmos pressupostos iniciais considerados para a teatralidade: espacialização, duração e relação. E, novamente, com a ideia da ativação de uma situação.

Assim, como base, temos novamente a possibilidade de um texto que lida com algo que está ausente, que exige uma presença para fora de si. Age no sentido de ativar uma situação na qual uma ação concreta, realizada em um espaço com uma duração determinada, pode ser vista/experimentada e, portanto, que estabelece relações entre aquele que age e aquele que contempla a ação. Mas isso não significa, no entanto, que um texto assim exista apenas como um manual de feitura ou um roteiro de ações (embora assim o possa ser também, a depender do contexto), de forma crua e pragmática. O modo como esse texto comunica a necessidade dessa ativação tem potencial poético em múltiplas vias. Para tal, assim como o texto pensado a partir da teatralidade, exige ao autor considerar a complexidade da recepção desse texto que, ao mesmo tempo, se dirige à artistas e ao público, servindo tanto para ativação de uma obra quanto para sua leitura autônoma. Um texto que se

assume enquanto parte de um processo, que é, ao mesmo tempo, um *elemento* e um *dispositivo*.

É evidente que um texto dessa natureza não precisa necessariamente existir, ou seja, não é condição necessária para o acontecimento em si. Existem outros pontos de partida para uma obra de cunho performativo, como é demonstrado em diversos processos artísticos das últimas décadas (para citar alguns dos mais famosos: Bob Wilson, Romeo Castellucci e Jan Fabre). Ainda assim, o texto no contexto do teatro contemporâneo pode ser considerado à luz do conceito de performatividade de modo a tensionar a sua potencialidade justamente diante da sua condição periférica, até de sua suposta inutilidade.

Um texto com potencial de performatividade

É evidente que o texto aqui considerado é, de saída, um texto pensado no contexto do teatro, ainda que esse teatro tenha fortes matizes performativas. Portanto, não se trata de uma reflexão acerca da performatividade do texto em um contexto que não o do teatro e das artes performativas no geral, o que levaria a reflexão para um outro caminho, mais ligado à capacidade performativa do texto em si, seja ele um texto literário, acadêmico ou pragmático em qualquer outro contexto.²⁶

Portanto, nesse contexto, à maneira do que foi considerado em relação à teatralidade, o que parece fazer sentido é também pensar em um *potencial de performatividade* do texto. Nisto, o texto não tem em si a expectativa de ser performativo, de realizar ações por si só, mas aceita e investe na sua condição de insuficiência, na necessidade de se relacionar com um leitor para almejar uma ativação por onde, enfim, possa exercer o seu potencial de performatividade. Não se trata, portanto, de regras pré-determinadas que o levam a proibições (o que um texto performativo *não* pode ser), mas sim de uma abertura para experimentações que se pautem por pressupostos performativos (no âmbito das artes performativas), ainda que se reconheça a impossibilidade de alcançá-los por completo.

Em suma, esse é um texto que investe: **1)** na ativação de uma situação através da ação concreta; **2)** na presença não representacional de sujeitos e objetos; **3)** no aspecto relacional desses elementos; **4)** na busca da irrupção do real; e **5)** na

²⁶ A esse respeito, é interessante a análise da pesquisadora Dela Pollock acerca da escrita performativa.

complexidade de sua recepção enquanto um texto que carrega em si uma ausência. Nesse sentido, acaba por carregar diversas das características do que foi anteriormente colocado para o texto com potencial de teatralidade, mas com ênfase na irrupção do real em detrimento da construção de uma virtualidade.

Da mesma forma que os conceitos de teatralidade e performatividade acabam levando um ao outro, tornando a reflexão sobre eles necessariamente cíclica, pensar o texto com potencial de teatralidade e performatividade também acaba por borrar as fronteiras conceituais. É mais coerente, assim, considerar esses conceitos como potencialidades presentes no texto de forma não excludente, sendo que cada texto vai orbitar mais atraído para um do que para outro, mas sem deixar de se movimentar nesse amplo espaço comum. As reflexões que seguem acerca do texto no contexto do teatro da contemporaneidade se dará à luz desses conceitos a partir da percepção de uma fronteira borrada, necessariamente fluida. Portanto, essa divisão rígida entre um e outro serve apenas como apresentação inicial de conceitos e será propositalmente abandonada em prol da análise de determinadas características que transitam entre teatralidade e performatividade, aceitando suas singularidades, mas sem abdicar de suas mútuas imbricações.

3.3.3 Nota para evitar um confronto

Antes de prosseguir se faz necessário um alerta. Para traçar um cenário teórico e conceitual minimamente consistente, os termos teatralidade e performatividade foram, até aqui, tratados de forma separada. Mas, como já pôde ser percebido, tais conceitos estão relacionados de múltiplas maneiras, por vezes se afastando ou se aproximando, mas sempre mantendo um horizonte de contaminações mútuas. O risco que se impõe é o de serem vistos como conceitos antagônicos, como que representando oposições rígidas e distantes. O pesquisador José A. Sanchez, no artigo *Dramaturgia en el campo expandido*, reforça:

Cuando hablamos de teatralidad vs. performatividad no estamos contraponiendo teatro dramático a arte de acción, contraposición estéril, sino dos paradigmas de comprensión, de comportamiento y de actuación social que se pueden manifestar tanto en el medio escénico, como en el de las artes visuales, el cine, la arquitectura o en general los modos de comunicación y socialización. (Sanchez, 2010, p. 25)

Assim, os termos não devem ser vistos como linguagens artísticas díspares, como se representassem unicamente o teatro dramático e a *performance art*, mas de fato como conceitos que nos servem de base para a análise e a interpretação de objetos diversos em contextos amplos. Dessa forma, o teatro pode ser observado em suas dimensões de teatralidade e performatividade, bem como a *performance art*, a dança, a ópera e outras tantas linguagens artísticas também podem ser vistas a partir desses conceitos. Portanto, uma ideia linear que encara a performatividade como ruptura do teatro enquanto modo dramático se torna equivocado. Como salienta Sanchez, as fronteiras não são assim tão rígidas, tampouco restritas a momentos históricos específicos:

Desde que se advirtió el inicio del giro performativo, comenzó a extenderse también al idea de que lo teatral ya no servía para responder a la liquidez de la experiencia. La ruptura de la teatralidad iba asociada a la alergia a la representación y a la aceptación de la lógica, entendidas ambas como imposiciones sociales / autoritarias. En contra, se optó por la autorepresentación y el azar. Sin embargo, las cosas no son tan sencillas: no hay blanco y negro. (Sanchez, 2010, p. 26)

Conforme aponta Sanchez, o que se vê a partir do giro performativo não é uma superação da teatralidade, mas sim uma complexização das relações entre sujeitos e suas representações. Uma vez que a teatralidade é devidamente reconhecida não como a vinculação a um gênero ou linguagem específica, mas como um processo relacional que envolve a construção de camadas representacionais por sobre o real, a performatividade aprofunda a compreensão da própria teatralidade, ao invés de substituí-la. As construções de representações continuam e até se intensificam, extrapolando a linguagem dramática e avançando, com apoio de novas tecnologias, para imbricações complexas entre real e virtual, corpo e imagem, sujeito e identidade. Entre ser e *se mostrar sendo*.

Ver tais conceitos como um confronto de forças antagônicas se mostra equivocado, o que não invalida suas diferenças fundamentais e suas ênfases distintas nas linguagens artísticas: de um lado, privilegiar a representação, de outro, privilegiar a realidade. Mantém-se, assim, uma relação conflituosa que tem como potência justamente a ideia de imbricação ao invés de superação. Assim, segundo Sanchez, a teatralidade

se caracteriza por una acentuación de la observación, de la consciencia de la observación, y por tanto de la representación y su construcción. La tensión extrema

hacia la fijación produjo la alegoría del mundo como teatro y del teatro como mundo. En este modelo los cambios están preestablecidos y en cualquier caso no afectan a la estructura misma del universo cerrado. El cambio existe, constituye la esencia de lo dramático, pero queda clausurado por los límites de la teatralidad. La realidad social se impone al sueño individual (la realidad eterna, en el modelo barroco, se impone al sueño biográfico). (Sanchez, 2010, p. 25)

Enquanto que a performatividade

ênfatiza la acción, el dinamismo, y por tanto huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante. Los cambios no son para ocupar otro lugar, sino para seguir socialmente vivos. La vida del sistema depende de la vida de los individuos que lo componen. No existe clausura, o al menos no existe modo de visualizar esa clausura. Los límites entre realidad y ficción son móviles y dependen de acuerdos permanentes y de las transformaciones que la situación experimenta. (Sanchez, 2010, p. 25)

A questão acaba por esbarrar, então, em uma questão fundamental dessa relação: a problemática entre ficção e realidade. As próprias noções do que é o real e do que é a ficção são postos à prova na cultura contemporânea, o que exige novas percepções acerca de suas relações. É dessa problemática, no âmbito do teatro, que se tratará em detalhes a seguir.

3.4 O texto entre a realidade e a ficção

Pensar o texto entre a teatralidade e a performatividade leva à percepção de uma questão fundamental na discussão do teatro contemporâneo: a relação entre realidade e ficção. No artigo *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, Erika Fischer-Lichte começa com uma síntese da problemática dessa relação que toca na essência do teatro:

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. Dito isso, o espaço real, a cena, pode simbolizar diversos espaços ficcionais; o tempo real que dura o espetáculo não é idêntico ao tempo da peça e o corpo real de cada ator representa em geral um outro: uma figura dramática, um personagem. Tais circunstâncias deram, frequentemente, espaço a inúmeras transgressões entre o ficcional e o real e continuam a fazê-lo. (Fischer-Lichte, 2013, p. 14)

Apesar da questão entre realidade e ficção estar presente como temática e como estrutura em vários artistas e coletivos teatrais recentes (penso em Romeo Castellucci, Rimini Protokoll, Gob Squad, Sergio Blanco, Raquel André, Janaina Leite e Cia Hiato, para citar alguns entre vários exemplos), por vezes sendo levada ao

limite, essa relação faz parte do teatro como linguagem em si e atravessa a sua história. No artigo supracitado, Fischer-Lichte aponta que há relatos de que alguns mistérios encenados na era medieval torturavam de verdade o ator que fazia o papel de Cristo, de modo que ao menos um deles acabou por morrer. Para além da confusão, proposital ou não, entre realidade e ficção no teatro, há uma tensão inevitável que atravessa épocas e linguagens: “Em toda interpretação, surge uma tensão particular entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico, entre o real e o ficcional.” (Fischer-Lichte, 2013, p. 15)

O teatro acontece justamente nesse (des)equilíbrio, uma vez que é incapaz de fixar o olhar do espectador em qualquer um desses mundos de forma unívoca e estável. Sendo assim, mesmo uma peça naturalista surgida a partir de um drama rigoroso carregará essa tensão. Uma peça de estética pós-dramática, por sua vez, pode partir desse mesmo drama rigoroso e enfatizar essa tensão, de modo que a associação do espectador ao mundo ficcional seja dificultada para poder emergir com mais força essa tensão com a materialidade do mundo real que o sustenta, induzindo a percepção do processo de ficcionalização que ocorre na cena. Para pinçar um exemplo deste último caso: a encenação de Katie Mitchell e Leo Warner, para o Schaubühne am Lehniner Platz, da peça *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, no qual a situação dramática é mostrada com rigor, mas através de uma encenação multimídia que revela artifícios da montagem do cinema, como os equipamentos e ângulos de filmagem e os efeitos sonoros realizados ao vivo, revelando o processo de artificialidade que envolve a construção daquela situação intraficcional.

O que está em jogo é, mais uma vez, a dupla enunciação inerente ao teatro, no qual coisa e signo se mantêm inevitavelmente juntos de modo que o observador seja incapaz de estabilizar sua percepção apenas no mundo ficcional, de forma que o mundo real invada incessantemente essa construção fictícia. Para abordar essa problemática, Erika Fischer-Lichte fala em dois campos distintos do teatro: *ordem de representação* e *ordem de presença*. Em suma, se referem, respectivamente, aos elementos que apontam a construção de uma representação e aos que se mantêm enquanto materialidade não-representacional. Há um deslocamento de uma ordem a outra que impede a estabilização da percepção, que faz com que estas ordens, portanto, se manifestem em uma tensão insolúvel na percepção do espectador:

Enquanto os procedimentos de encenação (como utilizar corpos “anormais” ou recorrer ao cruzamento dos papéis) podem dirigir ou mesmo fixar a atenção do espectador sobre o corpo fenomenal do ator, a dramaturgia possibilita, de tempos em tempos, que ela se detenha sobre a figura dramática. A frequência deste efeito depende da situação e da interpretação. Em outras palavras, o que aparece é uma multiestabilidade perceptiva, como acontece em casos em que a percepção se desloca entre a figura e o solo (por exemplo, entre um rosto e um vaso) ou entre duas figuras (por exemplo, entre um bico de pato e uma cabeça de lebre). O que, num dado momento, é percebido como o corpo fenomenal do ator, é percebido, no instante seguinte, como uma figura dramática e vice-versa. (Fischer-Lichte, 2013, p. 19)

Embora essa tensão faça parte da natureza do teatro, algumas obras investem em estéticas e estruturas no sentido de apaziguá-la, enquanto outras preferem levá-la ao máximo. Neste artigo, Fischer-Lichte cita, como exemplo dessa última opção, as obras *Giulio Cesare* (Societas Raffaello Sanzio), *O General do Diabo* (Frank Castorf), *Rudi* (Klaus-Michael Grüber) e as *Áudio-turnês* do Hygiene Heute. Em obras que se utilizam desse expediente, o deslocamento de uma ordem a outra é incentivado e passa a ser um elemento fundante de suas estéticas, se sobrepondo a qualquer temática, enredo ou narrativa. É um teatro que inflama a percepção:

A multiestabilidade perceptiva, que se manifesta no momento do deslocamento de uma ordem para a outra, é responsável por aquilo que nenhuma das duas é capaz de estabilizar de maneira permanente. A dinâmica do processo perceptivo ganha novos contornos a cada novo deslocamento. Ela perde seu caráter aleatório para delimitar um objetivo, ou então, ao contrário, cessa de perseguir um objetivo para tornar-se desgovernada, caótica. Cada deslocamento tem por resultado a percepção de uma outra coisa, uma coisa a mais – a saber, estes elementos suscetíveis de serem incorporados à nova ordem estabilizadora e que contribuem para sua estabilização. (Fischer-Lichte, 2013, p. 21)

O foco passa a ser o próprio deslocamento. Deixa de interessar a busca por uma percepção estável na ordem de representação, emulação da atenção linear e unificada do teatro ligado à literatura dramática, para dar vazão à crise. O que interessa é, em suma, favorecer a experiência do deslocamento, do trânsito, instaurando um estado de instabilidade que “transporta o sujeito perceptor entre duas ordens em um estado intermediário”, o que leva o observador a um “umbral”. (Fischer-Lichte, 2013, p. 21). Fischer-Lichte compara esse estado ao conceito de “liminaridade”, cunhado pelo antropólogo Victor Turner: “pode-se concluir que o deslocamento transporta o sujeito perceptor a um estado liminar.” (Fischer-Lichte, 2013, p. 21).

Ao investir nessa experiência liminal, buscando manter a percepção em um deslocamento constante, em um estado intermediário, o que o teatro faz é agir de

modo a não se vincular nem à ilusão nem à realidade. Nesse sentido, se desvincula de uma dramática rigorosa que buscava a instauração de uma experiência totalmente focada na ordem da representação, mas também - e ao mesmo tempo - se afasta de uma experiência ligada exclusivamente à ordem da realidade, de modo a buscar uma suposta pureza do real. O teatro assume sua condição fronteira e necessariamente instável.

Nesse contexto, o espectador passa a ter uma postura de autopercepção de seu próprio processo perceptivo que ocorre no seu ato de observar. Se torna, por um lado, ativo no reconhecimento desse processo, mas também, por outro, passivo ao perceber que não possui controle total sobre ele. A sua percepção é desestabilizada, mas ele se mantém parcialmente consciente desse processo:

Quando, durante um espetáculo, a percepção muda repetidamente e, devido a este fato, o espectador é frequentemente transportado a um estado entre as duas ordens, tal diferença perde cada vez mais sua pertinência e, ao contrário, a atenção do sujeito que percebe fixa-se na ruptura da estabilidade, no estado de instabilidade, na passagem. Quanto mais frequentemente o deslocamento aparece, mais o sujeito perceptor torna-se um viajante errante entre dois mundos, entre duas ordens de percepção. Neste processo, ele toma progressivamente consciência da impossibilidade de controlar essa passagem. Ele pode tentar, repetidas vezes, reajustar sua percepção à ordem de presença ou à ordem de representação. No entanto, notará rapidamente que, qualquer que sejam suas intenções, o deslocamento se opera espontaneamente e o propuliona para um estado entre as duas ordens sem que ele queira ou possa impedi-lo. (Fischer-Lichte, 2013, p. 21-22)

Se instaura, portanto, não uma busca pela ilusão da ficção, nem pela suposta verdade de uma realidade pura. Esse estado *entre* se manifesta em um potencial emancipatório e crítico, raramente encontrado na vivência cotidiana. O que se coloca em questão é o próprio processo perceptivo e suas potencialidades, sendo que “tal estado desestabiliza não apenas uma ordem de percepção, mas – ainda mais importante – o eu.” (Fischer-Lichte, 2013, p. 31). O teatro consegue, assim, reassumir a sua potência como lugar para o ser humano se ver a si próprio, não no sentido da mimese representacional da vida cotidiana, mas no sentido de revelar o processo perceptivo instável do olhar: “A experiência estética, em todos os casos, deve ser considerada como uma experiência liminar, como a experiência de estar no ‘entre-dois’” (Fischer-Lichte, 2013, p. 31).

Mas então essa tensão se manifesta somente na cena, no momento da apresentação e do encontro com o público? Uma vez que essa cena tenha se utilizado

de um texto, cabe somente a ela lidar com essa tensão, independente das características do texto em si?

É evidente que, tais quais as questões acerca da teatralidade e da performatividade, o foco dessa problemática é o teatro enquanto momento de apresentação e relação com o público. Mas, uma vez que se aceite que o texto se mantém presente no teatro contemporâneo, não parece ser possível que ele passe imune a essa problemática que se acentua na estética das últimas décadas. Se historicamente o texto, enquanto drama, é o grande responsável pela criação do mundo ficcional, ele precisaria agora pensar também no mundo real que sustenta essa ficção? Como o texto para teatro lida com a tensão entre realidade e ficção? O texto pode trazer para si a responsabilidade de lidar com essa tensão ao invés de empurrar essa problemática somente para a encenação? Como o texto se coloca diante dessa experiência liminar inerente ao teatro, que é enfatizada no teatro contemporâneo? O que seria um estado liminal no texto? O que é a realidade no/do texto?

A crise, que na história da dramaturgia pode ser vista como crise do drama, ganha novos contornos. Dentro desse contexto, não parece fazer sentido ao texto teatral investir de forma unívoca na ordem de representação, ou seja, na criação de um mundo ficcional coeso e fechado. O texto teatral contemporâneo parece carregar uma potência de trazer para si próprio, enquanto material relativamente autônomo, o jogo de percepção que conjuga, ao mesmo tempo, realidade e ficção. Em consequência, traz para si também a possibilidade de *seduzir* e *induzir* essa percepção em crise do espectador de modo a gerar uma experiência liminal. Seria isso possível apenas no texto? Ou é justamente nesse momento que o texto atesta a sua insuficiência no contexto do teatro *pós-dramático* ou *performativo*? Tais problemas levam mais uma vez à ideia de se pensar um texto que enfrenta não uma crise historicamente datada, mas uma crise constantemente renovada. Uma crise de si próprio enquanto representante maior da mimese representacional no teatro.

3.4.1 Crise da representação

No artigo *A Dramaturgia no tempo do “Pós-Dramático”*, Josef Danan propõe uma síntese da problemática entre texto e teatro contemporâneo: “Mais profundamente, é a própria natureza da representação que se encontra transformada.” Questionar a

representação, por sua vez, é mexer nas fundações do teatro: “A influência, em particular, da arte da performance, abalou a mimese, que fundava o teatro ocidental desde Aristóteles.” (Danan, 2019, p. 15)

Esse abalo pode ser considerado como um processo de crise da mimese? De forma mais ampla, uma crise da representação? Esse é um dos pontos matriciais da problemática do teatro das últimas décadas, estando presente nos principais estudos que colocam, por exemplo, o teatro como *pós-dramático* (Lehmann) ou *performativo* (Féral). Esteve também, de diferentes formas, em alguns dos principais artistas de teatro do século XX, como Artaud e Grotowski. Em suma, é a percepção da insuficiência da representação de ações, emoções e falas humanas como modo de fazer um teatro com potência crítica, sobretudo diante de uma sociedade que passa por transformações rápidas e drásticas. Tal modo representacional, levado ao limite pela linguagem naturalista dominante no século XIX e início do XX, passa a ser vista com desconfiança: representar o ser humano tal qual o é na vida cotidiana não coloca o teatro como mero simulacro da realidade, como ilusão, como mentira?

No teatro, esse momento de crise passa a ser amplamente conhecido como uma crise do drama, sobretudo a partir dos estudos de Peter Szondi. A pesquisadora Gerda Poschmann (1997), em *O texto teatral e o teatro fundamentado no texto*²⁷, traça esse paralelo ao analisar um processo de transformação da sociedade em sua percepção de mundo que acaba por afetar o campo da arte, desestruturando sua base representacional:

Essa transformação leva, primeiro, do princípio realista à abstração, de forma mais evidente no campo da pintura, mas também nos gêneros literários, e passa pela emancipação dos significantes para chegar numa suspensão do significado. A renúncia à função representativa da arte concreta depois dos excessos no realismo e naturalismo, bem como a delegação desta função à outras mídias, é concomitante com o desenvolvimento de formas artísticas não-representacionais que implicam a valorização da subjetividade, do valor do material artística para esta arte “concreta”, e de uma atribuição (às vezes) radical da produção de sentido para os receptores da obra de arte. (...) Passo a passo, a arte busca firmar a sua legitimidade como “anti-ficção”, numa articulação do significante decididamente não representacional e uma auto-reflexão desse significante emancipado agora do seu significado. (Poschmann, 1997, *arquivo digital*)

Em suma, a arte como representação da realidade deixa de fazer sentido depois de um período de amplo domínio desse entendimento no campo artístico.

²⁷ Conforme já referido no Capítulo 1, o acesso a essa referência se deu através da tradução disponível online (mas não publicada) de Stephan Baumgärtel do capítulo 2.1 do livro de Gerda Poschmann *Der nicht mehr dramatische Theatertext, Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Nyemeyer, 1997.

Como contraponto, se passa a investir menos num significado unívoco das obras que representam uma suposta realidade e mais na construção de significados a partir de signos não representacionais que se dão em relação ao observador. Segundo Poschmann, o valor dos materiais é fortalecido:

Característico para o séc. XX é a transformação da estética, partindo de uma arte representacional cuja forma serve à representação de um “conteúdo”, passando por uma linguagem que coloca o material dos significantes artísticos à serviço de uma autoreflexão (linguagem, cor, forma, luz, etc.), e que encontra seu uso independente da sua função representacional, para chegar à integração do observador/leitor no trabalho artístico. (...) Enquanto a representação pressupõe o caráter referencial da arte, este é negado ou investigado de forma auto-reflexiva pela arte não-representacional. Portanto, o interesse do observador é desviado, do representado (ou seja, os significados) para as superfícies materiais (ou seja, os significantes polivalentes). (Poschmann, 1997, *arquivo digital*)

Esse movimento atinge de forma ampla o campo das artes do século XX, mas se pode ver no campo da pintura e da escultura a questão de forma bastante evidente. Surge um tipo de pintura que abre mão de representar elementos da realidade de forma fidedigna, buscando ao máximo a perfeição de retratar a aparência real do objeto, e passa a experimentar a materialidade das cores e formas, assumindo inclusive as limitações do espaço da tela e revelando ao máximo o processo da pintura. Para pinçar um exemplo: Kandinsky. Na escultura, o auge dessa problemática é posta pelos escultores minimalistas (Donald Judd, Robert Morris, Tony Smith, etc.), que levam a materialidade ao limite ao fazerem esculturas que não passam de formas geométricas simples como cubos e retângulos, realçando ao máximo a materialidade do objeto. Tais exemplos radicais se dão dentro de um contexto no qual a representação fidedigna da realidade passa a ser feita de maneira mais precisa por novas tecnologias, libertando o artista de um trabalho mecânico ligado à ideia de perfeição da imitação. O exemplo da fotografia em relação à pintura é significativo, uma vez que a precisão de retratar a realidade que a fotografia possui acabou não por substituir a pintura, mas por libertá-la da lógica representacional, fazendo-a descobrir novas possibilidades que a fizeram adentrar ainda mais no campo reflexivo sobre a arte e suas funções.

Quando essa problemática atinge o teatro, se torna ainda mais complexa. Uma vez que a matéria prima do teatro seja a própria humanidade, tanto em sua materialidade (o corpo, a fala, o movimento, a ação) quanto nas imaterialidades (a emoção, os afetos, os processos psicológicos), como a ênfase nos significantes se

daria? Como evitar a representação do mundo humano uma vez que a própria concretude dos objetos seja parte deste mundo humano? Conforme alerta Poschmann:

No teatro, uma maior ênfase na materialidade dos significantes não implica automaticamente na liberação destes da sua função referencial. Ao contrário, ela corre o risco de intensificá-la. Por causa da especificidade semiótica do teatro de usar como signo o material heterogêneo proveniente do seu contexto cultural, ou seja, de colocar elementos reais da vida empírica como signos por um mundo ficcional, a representação teatral de ficção funciona tradicionalmente na base de uma “ilusão referencial”. (Poschmann, 1997, *arquivo digital*)

Em outras palavras, quando o público vê uma pessoa no palco é quase impossível ver de fato apenas a pessoa. Tudo o que essa pessoa possui, por mais neutro que se queira ser, trará ao observador uma carga referencial. Se é um homem, uma mulher ou uma figura não binária. Se veste roupas ou se está nu. Se as roupas correspondem às expectativas sociais daquele corpo ou não. Se possui cabelos, se são curtos ou compridos, se o cabelo é real ou uma peruca. Se a pessoa corresponde ao padrão de saúde ou se tem algum tipo de diferença, como a ausência de um membro. Até a postura das pessoas passa a significar: está com a coluna ereta? Está curvado? Olha para o público? Olha para baixo? Tem os olhos fechados? Tensiona os músculos ou está relaxada? Enfim, o corpo humano não consegue se manifestar apenas como materialidade. Haverá sempre uma tensão entre o sujeito e o que ele significa, “o que faz com que a representação pareça ser o critério para definir o teatro.” (Poschmann, 1997, *arquivo digital*)

Esse problema do entrelaçamento inevitável entre signo e significado do teatro é ainda mais forte no drama enquanto linguagem. A palavra, que por si já carrega essa inevitabilidade de ser referencial, é usada dentro de um sistema comunicacional fechado, como voz de um ator para dar vazão à voz de uma personagem, tornando-se uma comunicação intraficcional totalmente representacional. Assim, a crise da representação do campo das artes afeta o teatro diretamente como uma crise do drama, fazendo com que os artistas do teatro, na tentativa de se libertar da imposição da lógica representacional, assumissem uma postura anti-drama, de modo que “o teatro moderno acredita que pode existir enquanto arte somente ao emancipar-se do drama.” (Poschmann, 1997, *arquivo digital*)

O impulso de um rompimento com a ideia de representação no teatro pode ser sintetizada por um poema curto de Julian Beck, um dos criadores do *Living Theatre*,

cujas obras demonstraram a profunda transformação do teatro na segunda metade do século XX:

Para de representar. Agir.
Deixar de recriar. Criar.
Não imitar a vida. Viver.
Não criar imagens de idolatria. Ser. (Beck, 2018, p. 28)²⁸

Hoje, já passadas duas décadas do século XXI, o rompimento com a mimese representacional é um fato óbvio e o teatro atual parece conviver normalmente com diferentes níveis de representação, desde a mimetização fidedigna da vida cotidiana (ainda que dentro de uma encenação não-representacional) à mais abstrata e amórfica das estéticas, mas sem se preocupar em se filiar fielmente a simular qualquer tipo de realidade de modo a instaurar uma ilusão. Até porque tal capacidade ilusionista do teatro, se é que algum dia esteve presente, hoje parece ser completamente nula.

No entanto, tal qual Sarrazac considera a crise do drama, pode-se entender a crise da mimese não apenas como um momento histórico específico da história do teatro, mas como uma crise que surge em cada novo processo criativo. Ainda mais, pode-se entender o teatro como crise *per se*. Como se o teatro, pela sua natureza, exigisse uma existência sempre instável. A crise da representação passa pela possibilidade de falha iminente do teatro: independente da linguagem, por mais que o teatro deseje representar, nunca de fato terá pleno sucesso nessa representação. Por outro lado, por mais que pretenda revelar a realidade no palco, nunca terá sucesso completo, justamente devido às características inerentes da própria linguagem teatral. Haverá sempre uma distância insuperável entre coisa e signo, uma coexistência que impede a manifestação pura de qualquer um dos dois pólos: tanto da mentira, quanto da verdade.

Então, no teatro contemporâneo, como tal crise se manifesta em termos estéticos e éticos? Quais são as alternativas que o teatro contemporâneo tem apresentado à noção da mimese aristotélica ou mimese imitativa? O pesquisador Stephan Baumgärtel, no artigo *O sujeito da língua sujeito à língua*, sintetiza algumas transformações no que ele considera ser “dois impulsos estéticos” fundamentais:

²⁸ Poema retirado do programa da exposição *Living Theatre, Presente!*, realizado pelo Sesc Consolação, disponível em: https://issuu.com/sesc_consolacao/docs/living_theatre_presente_sem_marcas_75b40a502b3455

(...) o primeiro é a predominância da materialidade do signo sobre o seu significado. Os signos se apresentam, se instalam na cena, principalmente como realidade sensorial. Sua dimensão referencial fica vaga, pois mostra-se uma lacuna entre esta presença sensorial e a função mimética dos significantes no palco. Debilita-se, portanto, a relação entre o significante e seu significado habitual e social. O resultado é um confronto entre cena e espectador; um impacto da cena sobre o espectador que assume a forma de provocação e pergunta: lide comigo! Como você pode lidar comigo? (Baumgärtel, 2010, p. 111-112)

O afastamento da mimese traz ao teatro contemporâneo uma ênfase na materialidade das coisas, no signo, que é fruto, evidentemente, da contaminação do teatro pela arte da performance. Ainda que, como referido anteriormente, a presença unilateral do significante seja impossível, é esta que o artista prioriza de modo a confrontar o espectador com a instabilidade. Os elementos presentes em cena deixam de ser pensados exclusivamente como referentes a alguma outra coisa, mas investe-se também (ou prioritariamente) em sua potência enquanto coisa, em sua presença. A responsabilidade do processo de significação é dividida com o público, que ganha mais liberdade para fazer ligações representacionais aos signos que observa, o que leva Baumgärtel a descrever

(...) o segundo impulso fundamental das novas práticas teatrais: suas estruturas enfocam a recepção do espetáculo enquanto processo ativo de significação. Surge como desafio artístico novo a construção de arranjos perceptuais que problematizem para o próprio espectador a construção do seu olhar. Mais do que montar a fábula de um texto teatral, usa-se sua temática para montar arranjos cênicos que tematizem a si mesmo enquanto *arranjos de percepção* e provoquem criticamente uma recepção auto-reflexiva do espectador. (Baumgärtel, 2010, p. 112)

Assim, a partir desses dois impulsos, o teatro se afasta da lógica fabular para adentrar em uma lógica performativa, favorecendo a materialidade dos significantes em detrimento da lógica representacional imitativa. Mas o que é exatamente o que Baumgärtel chama de “arranjo de percepção”? Para o pesquisador, se trata de promover um “arranjo cênico [que] nos apresenta a experiência teatral como evento social aqui e agora”, sendo que no “centro dela está o encontro entre ficção e realidade social no ato da apresentação-percepção.” (Baumgärtel, 2010, p. 112). Ou seja, a materialidade apresentada e seus possíveis significados se mantêm numa relação constante, ou até mesmo em conflito: “Numa encenação entendida enquanto instalação de um arranjo cênico, o mundo empírico e o mundo ficcional se permeiam estruturalmente e se problematizam mutuamente” (Baumgärtel, 2010, p. 112).

Há, portanto, um investimento na relação inevitável que o teatro instaura entre ficção e realidade. O foco deixa de ser o fazer a ficção se sobrepor ao real, buscando ao máximo evidenciar o mundo ficcional de um enredo em detrimento dos signos que lhe dão corpo, mas sim o de revelar a coexistência problemática e instável entre eles, assumindo a coautoria do observador.

De certo modo, tais ideias coadunam-se com as ideias da *performance* enquanto linguagem. No entanto, não se trata exatamente de linguagens equivalentes. Na verdade, a performance como linguagem fica sempre mal encaixada no teatro, gerando tensões insolúveis que desafiam constantemente seus limites. Em certa altura de seu mais conhecido livro, Hans-Thies Lehmann aponta que “o teatro não é performativo na plena acepção do termo”, pois “ele tão somente age como se fosse” (Lehmann, 2017, p. 378). O autor argumenta:

O teatro só é “real” de modo ambíguo, mesmo quando tenta escapar à falsa aparência e se aproxima do real. O teatro impregna cada representação de dúvida sobre se algo é representado; cada acto, da incerteza sobre se foi um acto; cada tese, cada posição, cada obra, cada sentido, de indeterminação e de potencial cancelamento. Talvez o teatro não possa saber se realmente fez algo, se exerce alguma influência e se significa ainda alguma coisa. Daí que - fora o entretenimento de massas lucrativo e ridículo do musical - faça cada vez menos. Produz cada vez menos significado talvez porque, próximo do ponto zero (no *fun*, na imobilidade, no silêncio dos olhares), pudesse acontecer alguma coisa: um agora. (Lehmann, 2017, p. 378)

Assim, a crise de representação do teatro se manifesta como uma crise insolúvel que não é superada meramente pela intrusão de elementos performativos que promovem a ênfase do real, mas que se mantém como uma tensão inevitável entre a existência do teatro na contemporaneidade e suas próprias limitações. O teatro não consegue se manter como teatro e se afastar da ideia da representação ao mesmo tempo, permanecendo sempre em um campo de potencial ineficácia enquanto agente da realidade. Por mais que busque o real, estará sempre fadado ao risco de se limitar à aparência. E é justamente nessas tensões que parece residir a potência do teatro na contemporaneidade. Não mais mera representação de um suposto real, mas tampouco apenas o próprio real por si. O teatro se estabelece em um lugar fronteiro, liminal. Representar é tudo o que lhe é possível, ainda assim é no que ele mais falha. Para a cena contemporânea, a representação se torna algo entre cadáver e assombro.

Um texto não representacional

Mas então o texto teatral, como representante máximo da lógica fabular, deixa de fazer sentido? Ou, pelo contrário, ele é parte dessa construção de um “arranjo de percepção” da cena contemporânea? O texto consegue lidar com a assombração de uma representação em crise? Para o texto teatral a crise da representação se dá como um aprofundamento da crise do drama enquanto linguagem. Portanto, uma crise do texto em relação à sua própria origem: uma crise do texto dramático.

Então, uma vez que as potências miméticas e representacionais do teatro sejam desidratadas, como o texto se coloca? Qual a alternativa do texto para além de construir um enredo que consiga representar a vida humana cotidiana? Para continuar com a reflexão de Baumgärtel:

No que concerne a dramaturgia do texto teatral escrito, ela acompanha o desdobramento formal das práticas teatrais, de uma mimese predominantemente representacional (portanto realista e embutida numa narrativa) para uma mimese de produção (em cuja estética a vida empírica aparece transformada em estrutura performativa, em *écriture*). (Baumgärtel, 2010, p. 114)

Para o pesquisador, a mimese representacional do texto dramático é substituída por uma *mimese de produção*. Ou seja, o que é posto não é a imitação de ações da vida humana, mas a revelação do processo de produção dos significados a partir dos significantes propostos pelo texto. Se investe justamente nesse *processo* de significação, no trânsito que ocorre na relação inevitável entre a representação e a materialidade na qual ela necessariamente se apoia. Assume-se o aspecto relacional na construção de significados, o que acaba por revelar também a artificialidade dessa construção, bem como de seu potencial criativo. Surgem, então, novas possibilidades, junto a novos problemas:

Como achar um equivalente verbal para a meta-teatralidade e performatividade cênica? Como o texto teatral pode apresentar a língua enquanto prática representacional e performativa? Quais são as características formais desta escrita? Quais formas e estruturas textuais, quais características gramaticais e sintáticas, constituem uma prática textual que permite uma construção do significado somente no ato de leitura, na experiência da leitura? Como se configura a relação texto e cena dentro da visão da textualidade performativa? Um texto que valoriza na sua estrutura o arranjo cênico mais do que a narrativa ficcional, leva automaticamente a um textocentrismo renovado? Podemos entender a performatividade textual enquanto resposta formal necessária às condições sociais contemporâneas de organizar o poder social? (Baumgärtel, 2010, p. 114)

Tais questões parecem só poder ser respondidas satisfatoriamente através da prática teatral dos artistas, nesse caso, das escritas múltiplas dos e das dramaturgas. Nesse sentido, apesar da pertinência das *perguntas*, importam menos as *respostas* teóricas do que as práticas, pois são os artistas que, junto ao público, vão perceber a eficácia de uma ou outra estética dentro do contexto específico daquele momento de recepção. Por mais que se esboce algumas características gerais desse novo texto *além do drama*, são as obras que vão apontar os caminhos de maneira satisfatória. Mais ainda, tais considerações teóricas podem e devem funcionar justamente como um impulso para essas novas criações, de modo a libertar os artistas de amarras que possam estar inconscientes, uma vez que estes estão inevitavelmente dentro de um referencial estético de sua cultura e de seu tempo, influenciados de múltiplas maneiras pela tradição.

Se, por um lado, a crise de representação que afeta o teatro acaba por distanciá-lo do texto, a mesma crise acaba por fazer o texto ganhar uma força até então oculta. Esse elemento de crise parece servir como uma base sólida para as múltiplas possibilidades que se abrem. Mais do que se opor ao drama de forma a evitar seguir uma lista de características, como se cumprisse um *checklist* de teatro pós-dramático, pensar a crise da representação no teatro é considerar esse amplo contexto que se manifesta de maneira sintetizada no momento de recepção de cada pessoa que se coloca como espectador. Em suma, é mais uma maneira de reforçar o aspecto relacional do teatro e do texto.

3.4.2 Cansaço da ilusão

A crise da representação se coloca como uma base conceitual sólida para compreender o teatro contemporâneo que afeta, inevitavelmente, o texto. Para o texto essa crise se mostra, sobretudo, como crise dos elementos pautados na lógica da representação dramática: personagem, diálogo e conflito. Em suma, afeta como um todo a lógica de mostrar um enredo verossímil e convincente, de modo que possa ser visto como um recorte possível de nossas vidas humanas. É possível afirmar que essa crise tem se intensificado no teatro do século XXI? Será que essa é uma demanda que se potencializou com as transformações sociais das últimas décadas? Talvez seja o caso de se pensar em um *cansaço da ilusão*.

Em entrevista concedida ao Centro de Dramaturgia Contemporânea da Universidade de Coimbra²⁹, o dramaturgo português José Maria Vieira Mendes, ao refletir sobre as relações conflituosas entre realidade e ficção em suas obras, cita um exemplo curioso: o filme *Os mercenários*, de Sylvester Stallone. Na sequência de filmes, que tem o quarto previsto para ser lançado em 2022, grandes figuras dos filmes de ação norte-americanos se juntam para representar personagens que são mercenários contratados para realizar uma arriscada missão. Nada muito surpreendente para os filmes comerciais de ação de Hollywood que buscam grandes bilheterias. Mas o que Vieira Mendes destaca de interessante no filme é a justaposição de identidades dessas figuras: em vários momentos há referências a personagens famosos representados anteriormente por esses atores em outros filmes (como em *Rocky*, *O exterminador do futuro*, *Duro de Matar*, etc.) e também aos próprios atores e suas vidas pessoais, já que estes são extremamente conhecidos do público. Assim, várias camadas de identidades se juntam e transitam, passando pelo personagem dentro do enredo do filme, por personagens de outros enredos e pelos próprios atores em suas vidas reais. Neste caso, essa é a estratégia principal do filme, já que sua maior força diante do público é justamente a fama desses atores e o fato de já terem representado anteriormente personagens icônicos no cinema norte-americano. O interesse do público, portanto, parece estar menos no enredo proposto no filme e por suas personagens e mais nos próprios atores e nas lembranças dos outros personagens que já representaram, fazendo com o que o filme aconteça com essas camadas postas propositalmente em simultâneo. As enormes bilheterias e a longevidade da série provam que o interesse por esse tipo de combinação entre realidade e ficção e por diferentes camadas de representação em um mesmo enredo provoca interesse do grande público no mundo inteiro, independente da consciência desse público da complexidade dessa relação.

Tal exemplo pontual se junta a muitos outros vistos nas últimas décadas que apontam para um gosto especial da atual sociedade pela revelação de aspectos reais dentro de uma ficção, ou mesmo da própria realidade em si: a febre anualmente renovada pelos *reality shows* (quando se parecia desgastado, o *Big Brother* atingiu picos de audiência em 2020 em diversos países); o sucesso de público de peças teatrais que possuem no elenco atores e atrizes de fama, no qual grande parte do

²⁹ Entrevista realizada em 2013 por Fernando Matos Oliveira e Mickaël de Oliveira.

público assiste para ver essas figuras para além das personagens que representam³⁰; a audiência de programas de televisão, séries e filmes que abordam histórias e fatos reais; a produção sempre renovada de filmes biográficos, entre outros. No campo das artes performativas, esse movimento pode ser visto na explosão da performance como linguagem com sua ênfase nos aspectos reais: interessa o *performer* em si, a ação em si, os objetos em si, a experiência concreta entre artista e público, o risco real de acontecimento inesperado (e potencialmente perigoso). Tais sintomas podem ser vistos, conceitualmente, como o avanço de uma *estética do performativo* (Erika Fischer-Lichte, 2011).

Perceber, ainda que de maneira simplificada, a amplitude desse desejo pelo real serve para evitar colocar o teatro contemporâneo em um pedestal, como supra sumo da estética do novo século. Há, nas mais variadas linguagens, das eruditas às populares, esse desejo, ainda que esse possa não ser elaborado conceitualmente. Estamos todos cansados da ilusão.

Embora não seja possível avançar a discussão nessas breves linhas, as recentes agitações políticas parecem também ser mais um sintoma desse cansaço. Se aproveitando da insatisfação das pessoas com a política tradicional e com o seu “teatro”, ou seja, o seu conjunto de ações e discursos que têm sido geralmente associado, com maior ou menor razão, à enganação, à mentira e à ilusão, líderes populistas têm ganhado espaço no mundo todo com um comportamento associado à espontaneidade, à sinceridade e à verdade, ainda que tais supostas qualidades se manifestem como nefastos e assustadores discursos, por vezes explicitamente xenofóbicos, racistas, homofóbicos e sexistas. A estratégia que tais políticos utilizam parece se pautar em grande parte pelo desgaste da política tradicional e sua associação, no senso comum, à mentira e à ilusão. A retórica inflamada dessa política parece ativar uma energia dormente em sociedades profundamente cansadas e desiludidas.

Especificamente no campo do teatro, reconhecer tal cansaço passa por toda a problemática da crise do drama e da representação. Passa, evidentemente, pela crise desse teatro visto como enganação, mentira e ilusão. Em artigo intitulado (*Des-)crença. O jogo com a ilusão*, Nikolaus Müller-Schöll reflete sobre o tema e, em certa

³⁰ Me refiro sobretudo a peças que possuem no elenco atores e atrizes famosos por atuarem em novelas na televisão, algo bastante comum no Brasil e que, creio, deve ocorrer em outros países também.

altura, compara o surgimento do palco italiano do século XIX com a tela de cinema e a televisão: “teatro e mídias visuais trabalham do século XVIII ao século XX para concretizar a utopia do século XVII que podia somente sonhar com a realização da ilusão impecável.” (Müller-Schöll, 2015, p. 207). Nesse sentido, os herdeiros da lógica ilusionista no teatro seriam o cinema e alguns conteúdos televisivos (e, mais recentemente, das plataformas de *streaming*), deixando espaço na linguagem teatral para as “rebeliões práticas das vanguardas teatrais do início do século XX.” (Müller-Schöll, 2015, p. 207). O teatro se cansou da ilusão na mesma medida em que outras linguagens surgiam com potencial maior de instaurar o que antes era o objetivo do teatro: verossimilhança, naturalidade, causalidade de ação e sua utilização como educação moral.

Nesse sentido, é impossível desconsiderar Brecht no processo de emancipação do teatro. Ele se mostrava cansado da ilusão do drama burguês, que acabava por levar o público à alienação, e propôs ativamente a construção de um teatro emancipatório que fizesse as pessoas (re)assumirem a sua potência de agir de forma transformadora no mundo. Para Brecht, é preciso suspeitar e desfazer a ilusão, tanto dentro quanto fora do teatro, de modo que a revelação do processo teatral em suas obras (da materialidade do próprio edifício teatral ao processo de construção da personagem pelo ator) serve como reflexo de que a organização social, tal como se apresenta, é também uma construção humana e, portanto, mutável.

Müller-Schöll coloca Brecht como “o ponto de virada na história da ilusão teatral” (Müller-Schöll, 2015, p. 207). Porém, a maneira como Brecht rompe com a ilusão não é exatamente a mesma que a do teatro contemporâneo - como o pesquisador observa, no referido artigo, em Castorf, Wooster Group, Grace Ellen Barkey e Heiner Goebbels, para depois analisar com maior profundidade em obras de Rimini-Protokoll e Walid Raad. Isto, pois, em Brecht ocorre um processo de desconstrução que, obviamente, necessita de uma base solidificada: “somente quando algo já foi construído é que se pode desconstruir” (Müller-Schöll, 2015, p. 207). Dessa forma, o rompimento com a ilusão em Brecht não é necessariamente uma ruptura dos processos ilusionistas do teatro dramático, mas sim uma espécie de “otimização da ilusão” (Müller-Schöll, 2015, p. 207), ou seja, os processos brechtianos se dão sobre uma abordagem específica da ilusão, visando uma utilização desta para seus fins, sem realizar uma ruptura drástica. Se, por um lado, é evidente que Brecht é um representante da recusa da ilusão na história do teatro, por outro não se trata

de uma ruptura em prol da realidade em si, mas da construção de um teatro ainda pautado na verossimilhança da ficção - denominado por ele como *teatro épico*.

Esse movimento de ruptura com a lógica ilusionista se arrasta e chega com força renovada no século XXI, se ampliando de modo a romper os limites da lógica fabular e representativa. Da mesma forma que a sociedade parece se cansar da ilusão em vários campos, o público de teatro também se cansa. E também seus fazedores. Não é diferente no campo da dramaturgia textual e dos escritores para teatro. No texto esse rompimento aparece como um reconhecimento do processo artificial de construção dos processos de representação, que é então *evidenciado*, ao invés de encoberto. O texto deixa de investir na construção de um mundo virtual coeso que aparenta ser verdadeiro (portanto, no ato de *iludir*) e passa a investir em duas possibilidades: a verdade em si posta em cena ou a revelação do processo de construção da mentira, sendo que estes dois geralmente estão presentes de modo conjunto. Dito dessa forma, importa menos o romper com o drama no sentido de desafiar suas formas, estruturas e características e mais no sentido de desafiar sua capacidade de iludir e instaurar ficções. Se investe na complexidade da relação entre verdade e mentira, entre essência e aparência, entre revelação e ilusão.

Não no sentido de se delimitar um texto ideal, mas sim o de materializar a discussão teórica, pode-se trazer alguns exemplos contemporâneos. O prólogo do texto *A ira de Narciso*, de Sergio Blanco, começa da seguinte maneira:

Olá a todos. Boa noite. Espero que estejam bem. Obrigado por estarem aqui. Muito obrigado. Antes de começar eu gostaria de deixar uma coisa bem clara, eu não sou Sergio Blanco. Meu nome é Gilberto. Gilberto Gawronski. Isso quer dizer que o que estão vendo não é o Sergio Blanco e sim o Gilberto Gawronski. Eu vou fazer todo o possível para parecer-me a ele. Para ser ele. Bom, não precisamente ele, Sergio, e sim seu personagem, quer dizer o personagem de Sergio. Então vou fazer o esforço de ser ele e lhes peço que também façam o esforço de acreditar que sou ele. (Blanco, 2014, *arquivo digital*)

Gilberto Gawronski é, no caso, o próprio ator Gilberto Gawronski. Isto, pois, essa foi a versão brasileira do texto, traduzida por Celso Curi, que foi base para a encenação realizada no Brasil com direção de Yara de Novaes. De qualquer forma, trata-se de uma comunicação proposta pelo dramaturgo que coloca o ator diante do público em sua condição de ator que assume transitar em diversas camadas representacionais. Esse ator, primeiro, assume não ser Sergio Blanco, ou seja, assume não ser o autor dessa fala que sai de sua boca. Mas, mesmo assim, declara

que vai “fazer todo o possível” para se parecer com este autor, ou melhor, “ser ele”, ao que ele prontamente esclarece: “não precisamente ele, Sergio, e sim seu personagem, quer dizer o personagem de Sergio”. O Sergio que ele representa é não o próprio Sergio, mas o personagem Sergio, uma camada inevitável de ficcionalização. É claro que essa confusão é proposital, de modo que revela não a problemática somente dessa peça e desse ator, mas do teatro como um todo. Por fim, Gilberto/Sergio ainda pede ao público o *esforço* de acreditar que o ator é, na verdade, o personagem. Essa fala, ao mesmo tempo potencialmente cômica e provocativa, carrega toda a problemática aqui abordada acerca da teatralidade e toca em um ponto fulcral: a eficácia da representação depende do esforço (e da boa vontade) do espectador. A representação de um personagem, nesse caso, não tem o intuito de instaurar uma ilusão, mas sim de compartilhar com o espectador a construção de uma representação e de uma narrativa. É um processo conjunto de acesso à camada ficcional.

5 dias em março, de Toshiki Okada, começa com o personagem “1A”, na cena 1, dizendo (ao que tudo indica, ao público):

Pois então, vou contar o que aconteceu nos cinco dias de março, começando pelo primeiro dia. Ah! Isso aconteceu em março de 2003. Ao acordar pela manhã, ah, é a história de um cara chamado Minobe que, ao acordar no hotel, pensou “como vim parar aqui? E quem é, afinal, essa garota deitada na cama?”; mas logo se lembrou, ah “se não me engano, ontem à noite, é isso! estou em Shibuya, no motel” e, por isso, ele acordou ali, mas o correto é dizer que era o segundo dia dos cinco dias de março; e como quero contar a história desde o início, vou contar o que aconteceu no dia anterior, quando ele esteve em Roppongi (Okada, 2018, p. 11)

A hesitação de 1A pode ser vista de uma forma potente: se trata da hesitação do próprio dramaturgo ao se deparar com o desafio de mostrar/contar uma história ao seu público. A lembrança da história ocorre de forma entrecortada, revelando a subjetividade do processo de narrar e, conseqüentemente, o quanto esse é um processo necessariamente enviesado. O personagem-ator-narrador entra e sai da história, transitando entre narrar e fazer parte da história, sempre deixando lacunas inevitáveis. No final da peça, é o 10A (o mesmo ator-personagem, só que agora na cena 10?) que diz:

Depois de vomitar, fiquei um pouco melhor e caminhei em direção à estação, mas, naquele instante, a Shibuya tinha voltado a ser a Shibuya de sempre. Mas agora isso era o de menos. Por fim, ah! faltou fazer a última cena dos *Cinco dias em março*. Depois de Yikki se despedir de Minobe e antes de acontecer isso com ela, Minobe devolveu os vinte mil ienes para ela e, para isso, eles foram até o caixa eletrônico para

Minobe sacar o dinheiro e, enquanto isso, Yukki fica esperando ele do lado de fora e, uns tempos depois, ele saiu da agência e devolveu os vinte mil ienes para ela. E foi assim que terminou a última cena dos *Cinco dias em março*.

O **10A** começa a encenar que está em pé esperando. Um tempo depois, o **10B** entra em cena.

10B Desculpe pela demora (*devolve vinte mil ienes*)

10A Obrigada (*guarda o dinheiro na carteira*)

10B Bem, então é isso. Até mais!

10A Até...

10B Mas, então, até a estação, podemos ir juntos.

10A É mesmo.

Os dois deixam o palco. (Okada, 2018, p. 64-65)

A peça acaba com a lembrança de que faltou ainda um último detalhe da história, ou melhor, de que “faltou fazer a última cena”. Pelo visto, isso é dito ao público pelo próprio ator/personagem que, então, passa a narrar essa cena para, em seguida, dizer: “E foi assim que terminou a última cena dos *Cinco dias em março*”, num evidente recurso metateatral. Mas, ao que parece ser o fim, segue uma cena dramática, um diálogo que mostra exatamente a cena que foi narrada anteriormente, com cada narrador representando uma personagem anteriormente citada. A história passa, mesmo nesse pequeno trecho, por essas três camadas: a lembrança instável, a narração precisa e a situação dramatizada.

É claro que recursos narrativos são muito antigos na história do teatro, remetendo até ao teatro grego antigo, passando por nomes importantes como Shakespeare e Brecht. Mas, no caso de *5 dias em março*, o que parece ser a cerne da peça não é a utilização de recursos épicos para favorecer o andamento da história fabular, mas sim como revelação da instabilidade da narrativa e do processo de construção do ambiente ficcional do teatro, processo este que acaba por importar mais do que a própria fábula narrada. Narrar, nesse caso, não é um recurso para aprimorar a verossimilhança da história narrada, tampouco para revelar um ponto de vista oculto, mas sim para instaurar a revelação da teatralidade como um processo instável e relacional.

In on it, de Daniel MacIvor, começa com uma nota inicial interessante. A primeira informação que o autor considera importante dar aos leitores (e potenciais encenadores) é a clarificação das camadas representacionais que o texto apresenta:

In On It tem três realidades distintas (que se sobrepõem e se cruzam): a PEÇA, o ESPETÁCULO e o PASSADO. A PEÇA é a história de Ray: muitas vezes, parece que

ela acontece num ambiente bastante teatral e artificial. O ESPETÁCULO: o que está acontecendo aqui, agora, esta noite, e consiste basicamente em Esse Aqui e Aquele Ali discutindo a peça e seu desenvolvimento e, de vez em quando, sua relação amorosa. E o PASSADO consiste em Esse Aqui e Aquele Ali se conhecendo e se tornando amantes. (Maclvor, 2012, p. 91)

Fica evidente que a indicação é para que os mesmos atores transitem entre essas três instâncias representacionais: peça, espetáculo e passado. Com isso, o processo de passar de um a outro acaba por ser inevitavelmente revelado (ainda que o modo como isso ocorre se altere em cada encenação). Especialmente o “espetáculo” atrai interesse para esta discussão. Nesses momentos, os personagens/atores focam-se no acontecimento do momento presente diante do público, enfatizando a presença dos atores no palco que passam a discutir “a peça e seu desenvolvimento”, o que faz com que a ficção do enredo tenha a sua construção revelada e enfatizada. Mas, ao mesmo tempo, discutem também a relação amorosa entre eles, o que faz realidade e ficção se confundir ainda mais: a relação que se discute é a dos personagens, dos atores ou das duas instâncias propositalmente sobrepostas? Na camada da “peça”, o autor ainda declara que a história “acontece num ambiente bastante teatral e artificial”, reforçando o enredo como um acontecimento necessariamente artificial e, portanto, propondo que essa artificialidade seja revelada através de sua própria exaltação. O texto de Maclvor constrói a sua poética justamente em torno dessa relação propositalmente ambígua entre ficção e realidade, evitando a tentativa de instaurar uma ilusão verossímil para enfatizar a problemática de se construir histórias ficcionais diante de um público em cima de um palco.

A última cena de *Por Elise*, de Grace Passô, acontece depois do fim da peça. Sim, pois depois da rubrica final “Blackout. Fim da peça.”, vem ainda mais uma cena, intitulada “O mar termina onde?”. Nela está escrito o que parece ser uma rubrica:

A peça acabou.

Acendem-se as luzes. Os atores estão lá, como de costume, para receber os aplausos. O público aplaude. Os atores aplaudem.

Mas, aos poucos, os atores começam a fazer a Cerimônia das Palmas. E quando o público percebe, também acompanha os atores.

Mentira. Não era o fim. Deus é recomeço. (Passô, 2012, p. 59)

Mentira. Não era o fim. Por que Grace Passô opta por adicionar mais essa cena depois de ter escrito “fim da peça” em uma rubrica da cena anterior? Como essa

cena pode ir para o palco de fato? Uma vez que o que ela descreve não é, em certo sentido, necessário de ser escrito (supõe-se que esse momento de aplauso vai ocorrer de qualquer forma ou, então, que não se trata de algo totalmente controlável), qual seria o intuito de insistir nessa última cena? Creio que esta seja uma escolha para enfraquecer o drama, ou seja, a fábula que foi anteriormente mostrada (embora não como um drama rigoroso). O final da história contada (do enredo) não é o final do acontecimento teatral em si. As luzes se acenderem, os atores se revelarem como atores e os aplausos fazem parte desse acontecimento complexo que é o teatro. Portanto, não apenas esse final, mas toda a peça se revela como “mentira”. Essa quebra, bastante discreta, de Passô mostra de maneira sutil a descentralização do enredo do texto contemporâneo, em detrimento do reconhecimento do teatro como um acontecimento mais amplo, necessariamente instável e relacional. O texto, ao invés de negar a complexidade (e o fracasso potencial) desse acontecimento, lida com ele de forma criativa. Encontra potência em suas insuficiências.

O que está em jogo, enfim, é uma relação inevitável entre ilusão e realidade. Se há um evidente cansaço da ilusão, isto não ocorre no sentido de se querer acessar uma realidade crua e total - o que parecer ser, de fato, impossível -, mas sim da vontade de enxergar a revelação do processo desse ilusionismo inevitável (e desejável). Assim sendo, conforme as dramaturgias aqui citadas, não se trata de necessariamente abandonar qualquer processo ficcional e fabular, mas de trazer para o centro o processo de construção desta camada de ilusão que, ao invés de tentar se sobrepor, convive dialeticamente com a realidade que lhe dá suporte. O autor se revela como aquele que escreveu o texto e construiu a ficção que será mostrada, se utilizando de estratégias para mostrar ao público essa construção. Nesse sentido, a conclusão de Müller-Schöll em seu artigo se torna pertinente para a reflexão aqui proposta:

O que o jogo com a ilusão nas formas teatrais contemporâneas sugere é outra concepção da verdade e realidade: uma concepção que não mais busca definir ambos pelo modelo *adequatio intellectu et rei*, mas ao invés disso como dimensões jamais completamente definíveis, mas também não inexistentes. Embora, ou melhor, já que estas dimensões constantemente se afastam de nós, temos que nos agarrar a elas, mesmo que não em um modo de possuí-las, mas em termos da crença numa ilusão que desde sempre esteve em permanente desconstrução. (Müller-Schöll, 2015, p. 213)

Em suma, o que importa para o campo do texto no teatro contemporâneo é ter esse cansaço da ilusão no horizonte, que gera, ao invés de uma ênfase unívoca na realidade, uma relação ambígua entre ilusão e verdade encontrada em recursos de revelação do processo de ficcionalização, bem como da percepção que todo enquadramento da realidade é, já, uma ficção. Isso não faz gerar, no entanto, um determinado gênero com regras fixas. Para além de se filiar a uma corrente estética específica e seguir os moldes de um texto além do drama, o texto contemporâneo precisa lidar (crítica e criativamente) com esse cansaço: do público, dos fazedores de teatro e do escritor. Um cansaço generalizado.

3.4.3 A ficcionalização (inevitável) do real

Em livro intitulado *A partilha do sensível*, os filósofos Muriel Combes e Bernard Aspe questionam Jacques Rancière sobre alguns temas no âmbito da estética e da política. O capítulo 4 começa com uma pergunta direta: “*Refere-se à ideia de ficção como sendo algo essencialmente positivo. Porquê?*” (Rancière, 2010, p. 41). Na resposta, Rancière aborda detalhadamente as diferenças entre a *razão das ficções* e a *razão dos fatos* e de como tais diferenças se atenuam na percepção contemporânea, mostrando não apenas a ficção como ato positivo, mas também inevitável.

O cerne da questão passa por dissuadir o preconceito da ficção como sinônimo de falsidade, sobretudo no pensamento que embasa a arte, uma vez que “a separação entre a ideia da ficção e da mentira define a especificidade do regime representativo das artes.” (Rancière, 2010, p. 41-42). Rancière afirma que já em Aristóteles há uma posição que afirma, se opondo à Sócrates, a posição da *mimesis* como diferente da ideia de gerar ilusão: “Fingir não é fabricar ilusões, mas elaborar estruturas inteligíveis” (Rancière, 2010, p. 42). No entanto, tal ideia de Aristóteles - que induz a organização dos acontecimento a partir de uma lógica causal, em oposição à “desordem empírica” dos fatos - é depois posta à prova, mas sem abalar a diferença fundamental entre ficção e mentira: “O agenciamento ficcional já não é o encadeamento causal aristotélico das acções ‘segundo a necessidade e a verosimilhança’. É um agenciamento de signos.” (Rancière, 2010, p. 43).

A percepção da ficção como um *agenciamento de signos* é fundamental para a sua compreensão dentro do âmbito do fazer artístico. Aqui, neste contexto, se liga em especial a capacidade histórica de fabulação da dramaturgia e sua relação (íntima

e conflituosa) com a realidade. O interesse dessa questão para o contexto aqui colocado pode ser resumido na seguinte frase de Rancière: "O real deve ser ficcionado para ser pensado". (Rancière, 2010, p. 45). Tal afirmação ressalta a impossibilidade de se acessar a realidade de maneira direta e crua, pois é necessário sempre definir um enquadramento para conseguir enxergá-la, de modo que esse processo tem inevitavelmente uma camada de agenciamento de signos, portanto, de ficção. Mas, a tal percepção, Rancière faz uma ressalva importante:

Não se trata de afirmar que tudo é ficção. Mas, antes, de constatar, em primeiro lugar, que a ficção da idade estética definiu modelos de conexão entre apresentação de factos e formas de inteligibilidade que tornaram ininteligível a fronteira entre a razão dos factos e a razão da ficção, e, em segundo lugar, que estes modos de conexão foram retomados pelos historiadores e pelos analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias é algo que depende de um mesmo regime de verdade. O que não tem nada a ver com nenhuma tese acerca da realidade ou irreabilidade das coisas. (Rancière, 2010, p. 45)

Não se trata, portanto, de negar a existência da realidade, mas de assumir que esta só pode ser acessada através do mesmo processo de ficcionalização das coisas inventadas, ou seja, que, na mesma medida, todo acesso à realidade depende da ficção e que toda ficção tem como base a verdade. Novamente, isso não significa enxergar tudo como uma construção falsa que se opõe à verdade inata das coisas (como se houvesse uma verdade que antecede e se sobrepõe ao saber), mas de compreender que o real necessita de uma certa organização de signos para ser acessado. A associação direta da ficção com a mentira se torna, então, inócua. É sempre necessário um processo de construção, organização ou agenciamento. E é justamente essa postura que une arte, política e ciência:

A política e a arte, tal como os saberes, constroem "ficções", isto é, reagenciamentos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que vemos e o que dizemos, entre o que fazemos e o que podemos fazer. (Rancière, 2010, p. 45).

A ficção, ao contrário do que o senso comum pode eventualmente apontar, se mostra com um potencial de apreensão, compreensão e modificação da realidade. Nesse sentido, pode servir como revelação *do* mundo e ação *no* mundo. Tal percepção traz interessantes reflexões para o âmbito do teatro e da dramaturgia. O teatro, enquanto agenciador de signos, lida sempre com a construção de ficção, independente de lidar com um enredo criado? O texto para teatro tem a potência de criar ficções mesmo quando não cria um enredo? O teatro, enquanto instaurador de

um processo de ficcionalização do real, se mostra como revelador de todo e qualquer processo de apreensão da realidade? O texto é, em suma, um agenciador de signos e atos? O teatro é, essencial e inevitavelmente, político e científico (no sentido de promover saberes)?

Tais questões se mostram pertinentes em um teatro contemporâneo que se coloca como *performativo* e, conseqüentemente, contra a representação. Partindo desses pressupostos sobre a ficção, a realidade que o teatro parece tentar levar para o palco se mostra, em última instância, um desejo inalcançável. É claro que falo de um certo *teatro da realidade* que se mostra com a intenção explícita de fazer irromper o real. Nikolaus Müller-Schöll, em seu artigo *(Des-)crença. O jogo com a ilusão*, percebe essa falha inerente do teatro como acesso à realidade a partir da obra *Cargo Sofia Zollverein*, de Rimini-Protokoll/Stefan Kaegi:

Se os trabalhos anteriores de Rimini Protokoll afirmavam, em uníssono com a pesquisa acadêmica da teatralidade, o velho preconceito de que o mundo inteiro também é de alguma forma um palco, então esta produção sugere que o aspecto teatral da realidade, se o tomarmos a sério, causa o efeito de não poder afirmar nada sobre a realidade que já não estivesse contaminado pela encenação dessa mesma realidade. Assim, ambos se tornam duvidosos, tanto o teatro quanto o mundo. (Müller-Schöll, 2015, p. 210)

Consoante a percepção de Müller-Schöll, a problemática que de fato torna o teatro contemporâneo interessante não é a máxima “o mundo inteiro é um palco”, mas sim o fato de que o teatro é tão duvidoso quanto o mundo (e vice-versa), de modo que a realidade não é apenas algo “teatral”, mas que a sua apreensão é impossível sem um enquadramento que a induz, inevitavelmente, a uma espécie de encenação. Não se trata, portanto, da realidade ser um teatro, mas de que a ficcionalização necessária para a sua apreensão é da mesma natureza da usada no teatro. Nesse sentido, não há uma verdade encoberta pela teatralização (do mundo ou do palco) que poderia se revelar num esforço consciente dos artistas, mas sim uma verdade que só é acessível pela ficcionalização dela própria. Da mesma forma, o teatro que quer mostrar a realidade é tão ficcional quanto o que se apoia em histórias inventadas.

Pode se concluir, daí, que o teatro contemporâneo tem menos a ver com a exposição de aspectos reais (uma ênfase no performativo, portanto) e mais a ver com a exposição/revelação do processo (inevitável) de organização de materiais para se poder acessar o real (uma mescla de teatralidade e performatividade, então). Ranciére aborda a questão da seguinte forma, que serve, aqui, como síntese (ao

pensar, para esse contexto, “literatura” tanto como o texto para teatro como o teatro em si):

A soberania estética da literatura não é o reino da ficção. É, inversamente, um regime de indistinção tendencial entre a razão dos agenciamentos descritivos e narrativos da ficção e os agenciamentos da descrição e da interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social. (Ranciére, 2010, p. 43)

A partir dessa percepção, é possível afirmar que a estética do teatro (e do texto) contemporâneo não seria, assim, a ênfase do real em oposição ao ficcional - uma dualidade infértil -, mas a ênfase na revelação da relação conflituosa entre a ficcionalização inevitável do olhar diante dos fenômenos "reais" que lhe servem de base. Novamente um lugar entre signo e coisa, ilusão e materialidade, ficção e realidade. Para essa discussão, é interessante voltar ao artigo de Müller-Schöll que, depois de analisar algumas obras de Walid Raad em seu projeto *Atlas Group*, chega à seguinte conclusão:

Se no caso de Kaegi o espectador tinha que pensar se o teatro que trabalha com materiais reais não cria meramente uma aparência ilusória da realidade, no caso de Raad ele tem que se perguntar se o teatro, na construção da ilusão, não deixa transparecer também um pouco da realidade. Enquanto em Kaegi a crença na realidade reproduzida de modo literal é sucessivamente abalada, Raad chega a criar uma crença num conteúdo real existente naquilo que é apenas imaginário e fictício na ilusão percebida enquanto tal. (Müller-Schöll, 2015, p. 213)

Portanto, a noção de que a obra do Rimini Protokoll lidaria com a verdade e a de Walid Raad com a mentira é uma percepção frágil e simplista das obras. Se tratam, na verdade, de agenciamentos de signos que se colocam como ficção e revelam graus diferentes de acesso à realidade, ao mesmo tempo que se instauram a si mesmas enquanto realidade. Müller-Schöll continua:

Se compararmos ambos os casos, eles demonstram algo sobre a relação entre ilusão e realidade que se poderia talvez definir como um reconhecimento kantiano: a ilusão pode paradoxalmente ser compreendida como “aparência necessária” ou “objetiva”, uma compreensão equivocada da realidade que é, ao mesmo tempo, o único acesso a ela. Ela se assemelha ao que o jovem Marx descreveu com a palavra *ideologia*, ou a psicanálise sob o termo *fantasma*. Como engano necessário, a ilusão mantém seu direito sendo ela mesma uma realidade, mesmo que o material da ilusão já não corresponda mais à realidade e, por definição, não se acerte com o real. (Müller-Schöll, 2015, p. 213)

Os exemplos que servem de base para as reflexões de Müller-Schöll revelam que esta problemática entre ficção e realidade se dá na soma de diversas camadas

das obras. Se em *Cargo Sofia Zollverein* são usados elementos reais no momento da apresentação, como os caminhoneiros búlgaros que narram a sua história real ao público, as obras de Walid Raad, um misto entre exposição e uma performance do artista com ares de palestra, usam a ficção que aparece a partir de realidades inventadas. O processo de ficcionalização ocorre, assim, em dois níveis: na composição dos materiais (textos, roteiros, fotos, montagens, seleção dos participantes) e nos modos de expor esses materiais ao público. Com isto, as fronteiras entre as linguagens são borradas. As obras são, de fato, não apenas o momento da apresentação (o público dentro do caminhão em movimento e um tipo de palestra ficcional ao público, respectivamente), mas todo esse conjunto de materiais que se relacionam com o público de diferentes modos e extrapolam a relação atuante-público do teatro tradicional. Dentro disso, como se pode refletir especificamente sobre o texto? Existem textos nesses exemplos? Se sim, onde estão?

3.4.4 Um texto expandido

Para lidar com a complexidade do teatro contemporâneo (que se mescla com outras linguagens, num rompimento proposital de fronteiras), parece ser necessário pensar em um *texto expandido*. Conforme mostrado em exemplos anteriores (Sergio Blanco, Toshiki Okada, Daniel Maclvor e Grace Passô), há textos em formatos mais tradicionais que lidam com a problemática da ficção e realidade, de modo que o processo de ficcionalização é revelado a partir de diferentes estratégias. Porém, nem sempre é possível encontrar exatamente um texto escrito em formato de um documento único (físico ou digital), o que não significa, no entanto, uma ausência de texto. O texto, usado tanto como base quanto como complemento da obra, pode estar presente em formatos diversos, se manifestando enquanto uma composição de materiais. Essa materialidade, então, passa a exercer relação com o processo criativo da obra como um todo.

Tal percepção se conecta especialmente com a questão da relação entre ficção e realidade, pois é justamente esse processo de composição de materiais - ou de *agenciamento de signos*, como coloca Rancière (2010) - que pode ser visto como ficção, independente de esses materiais serem reais ou inventados e de estarem ao serviço de uma narrativa real ou inventada. Um texto expandido, nesse sentido, é um

texto que se manifesta enquanto essa composição complexa de materiais que visa a construção de uma ficção, sendo que esta, por sua vez, permite a percepção do real, ou seja, permite o real ser *olhado* e *pensado* (cf. Rancière, 2010, p. 45). O texto no âmbito do teatro contemporâneo que lida com essa problemática parece precisar desse agenciamento para conseguir se materializar com a potência necessária, promovendo uma multiplicidade de formas que se manifestam a partir das necessidades de seus próprios processos criativos. Alguns exemplos podem ilustrar possibilidades deste texto expandido (sem limitá-lo a ser somente assim), que vão desde complexas junções interdisciplinares e intermédias, até a textos que promovem uma composição bastante discreta enquanto objeto final.

Walid Raad, em seu projeto *The Atlas Group*, organiza uma série de materiais sobre a guerra do Líbano entre 1975 e 1990 que dão apoio a algumas de suas performances e são mostrados em espaços expositivos. Conforme o site oficial explica:

The Atlas Group was a project undertaken by Walid Raad between 1989 and 2004 to research and document the contemporary history of Lebanon, with particular emphasis on the Lebanese wars of 1975 to 1990. Raad found and produced audio, visual and literary documents that shed light on this history. The documents were preserved in The Atlas Group Archive with a selection available on this site. (The Atlas Group)

O site serve como um arquivo para os materiais coletados por Raad entre 1989 e 2004, um espaço que expõe e organiza esses materiais para consulta: fotografias, documentos, vídeos, colagens e diários. Mas, o que poderia ser apenas um site que organiza materiais reais para eventuais pesquisas se torna uma espécie de obra de arte multifacetada criada por Raad. Isto, pois, é impossível saber quais desses materiais se tratam de objetos reais a respeito da guerra e quais são invenções do artista (se é que todos não são criados por ele). A confusão entre realidade e ficção é proposital e alimenta a força poética dos materiais. O artista rearticula elementos da realidade e cria novos olhares para os objetos expostos, de modo a revelar não apenas o seu processo de ficcionalização, mas também os fatos que se mantêm como pano de fundo.

Em *I only wish that I could weep* (Eu só queria poder chorar), um pequeno vídeo que mostra, em ritmo acelerado, diferentes dias do pôr do sol é apresentado como sendo um documento enviado para o *The Atlas Group* em 2000 que, depois de meses de pesquisa, descobriu se tratar de um vídeo gravado por um agente de

segurança denominado “Operator 17”. A história, que aparece em letras brancas sobre um fundo preto antes do vídeo em si, contextualiza e explica que esse agente de segurança era o responsável por manipular a câmera 17, que servia para vigiar um ponto política e militarmente estratégico, mas que, no entanto, acabou por alterar a direção da câmera para filmar o pôr do sol, o que o levou a ser demitido (o que justifica o seu anonimato). O simples retratar de um pôr de sol em Beirute se torna, neste enquadramento, um relato emotivo da guerra do ponto de vista de um soldado anônimo.

Em *They thought they would be safer at home* (Eles pensaram que estariam mais seguros em casa), o que aparece são colagens de fotografias sobrepostas que encaixam pessoas verificando algo no chão com tapetes com texturas orientais. O nosso olhar para essas imagens é guiado por um pequeno texto que explica que as imagens provêm de folhas de um caderno encontrado no meio dos pertences pessoais de Yussef Bitar, supostamente o principal investigador de carros-bomba do Líbano durante as guerras, que declarava que sua acuidade forense era fruto menos de seu treinamento militar na França, Estados Unidos e Egito e mais da sua paixão por tapetes orientais. Nosso olhar que, eventualmente, apenas veria com interesse uma colagem provavelmente feita por um artista, passa então a enxergar essas diversas camadas que sustentam uma história por trás desses objetos, abrindo espaço para a percepção da ficção.

Esses são apenas alguns exemplos, dentre os vários presentes no site, que demonstram a relação delicada entre ficção e realidade na obra de Walid Raad. Há uma evidente concretude real nos materiais, quando se vê fotografias, vídeos, escritos e desenhos que são “reais”. No entanto, um olhar demorado também torna evidente que há um nível de invenção na organização e enquadramento desses materiais, que deslocam o olhar do que é real para instaurar uma camada de representação, de ilusão. Tal camada, no entanto, não encobre a realidade. Pelo contrário, acaba por trazer um olhar poético que revela aspectos reais das guerras vivenciadas no Líbano. As histórias inventadas não estão a serviço da mentira, mas de tornar complexo o olhar sobre uma realidade de difícil apreensão. Para o contexto desta pesquisa, é interessante notar que, uma vez que são suporte para as performances presenciais de Raad, esses materiais cumprem a função de um texto, uma organização de signos diversos que ajudam a promover a materialização de uma situação. Não se trata, obviamente, de um texto escrito de forma linear, mas de um

texto enquanto composição de materiais diversos. Somada a esse pode haver, possivelmente, um texto com ações e falas usado para dar suporte ao momento da performance do artista, mas que não pode ser visto como o único texto dessa performance. Nesse sentido, esse conjunto pode ser entendido como um texto expandido.

Na projeto denominado *Coleção de Pessoas* (*Coleção de Amantes*, *Coleção de Colecionador_s*, *Coleção de Artistas* e *Coleção de Espectador_s*), Raquel André apresenta *performances* baseadas em um processo de coleta de materiais diversos, sempre a partir da relação da artista com outras pessoas. Em *Coleção de amantes*, obra datada como “2014-2024”, a artista resume seu processo da seguinte forma, conforme consta em seu site oficial:

Encontro-me com pessoas desconhecidas em apartamentos desconhecidos, para junt_s tirarmos pelo menos uma fotografia que comprove uma intimidade. Até 2020, colecionei 269 amantes, entre Lisboa, Ponta Delgada, Rio de Janeiro, Loulé, Minde, Paredes de Coura, Sever do Vouga, Ovar, Manaus, Barreiro, Bergen, Stavanger, Oslo, Varsóvia, Cincinnati, Portland, Guimarães, Viana do Castelo, Covilhã, Santiago do Chile, Buenos Aires, Angra do Heroísmo, Genebra, Dro, Dublin, Montpellier, Lima, Cusco e Porto. Pessoas de todas as nacionalidades, gêneros, idades, backgrounds sociais e políticos. (...) Esta Coleção apresenta-se em espetáculo, livro, exposição, conferência, revela-se infinita nos seus desdobramentos. (Raquel André, *site oficial*)

As fotografias tiradas pela artista acabam sendo um tipo de testemunho de seu processo artístico, revelando o longo percurso que antecede o momento nas quais são apresentadas ao público, em uma performance que a artista se coloca presente com um computador, um microfone e um projetor de imagens. De fato, há um processo de colecionar amantes que se mantém como rastro nas fotografias, mas também na imaterialidade da experiência subjetiva de Raquel. Em relação à obra *Coleção de colecionador_s*, a artista declara: “Organizo também a minha própria história como colecionadora do efêmero, através da documentação em vídeo dos encontros com est_s colecionador_s.” (Raquel André, *site oficial*). Assim, em cada obra a artista utiliza diferentes estratégias para documentar o processo e a experiência, gerando materiais que posteriormente são organizados para serem compartilhados com o público. Novamente se pode refletir: onde está o texto? Embora seja possível organizar em formato de livro, como ocorre com a publicação de *Coleção de amantes* pelo Teatro Nacional D. Maria II, este parece ser o caso de se pensar também em um texto expandido. Há fotografias, vídeos, objetos e relatos que se mesclam e se tornam uma composição de signos feita pela artista, que dão suporte

às performances presenciais, se relacionando com o público em diferentes camadas, revelando-se “infinita nos seus desdobramentos.”

Algo similar pode ser encontrado nas obras de Mohamed El Khatib. Em *Acabar em beleza* (Portugal) ou *Partir em beleza* (Brasil), o artista recolhe materiais diversos para abordar o difícil momento do falecimento de sua mãe. Na sinopse da peça quando apresentado na MiT 2019, no Brasil, se afirma que o artista parte de “entrevistas, e-mails, textos, documentos administrativos, memórias, lugares e outras fontes ‘reais’”, para então construir “sozinho no palco, a história do luto, da descoberta inesperada do câncer ao falecimento de sua mãe, em 2012.” (MIT SP 2019, *site oficial*). Quando apresentado no Teatro Nacional D. Maria II, em Portugal, a descrição da peça traz uma percepção interessante ao dizer que a obra “explora as modalidades de diálogo”, ressaltando a importância da noção de fragmento: “fragmento de uma relação, de uma história, de uma paisagem, de tudo o que restará de nós (...); fragmento da língua materna, fragmento da linguagem teatral, fragmento da escrita.” (Teatro Nacional Dona Maria II, *site oficial*). A obra foi publicada em livro, em edição da editora Bicho do Mato para o Teatro Nacional D. Maria II, com a seguinte descrição (no *site* da livraria do teatro):

Mohamed El Khatib queria escrever um texto a partir de entrevistas realizadas com a mãe. No dia 20 de Fevereiro de 2012, a morte interrompe subitamente este projeto. O desmoronamento interior do filho órfão é assumido numa narrativa descontínua, elaborada a partir de materiais heterogêneos: excertos de diário, documentos administrativos, mensagens eletrônicas, telefonemas, SMS, fragmentos de conversas com o pai, com o corpo clínico, transcrição de gravações, vídeos... Narrativa autobiográfica, escrita íntima pontuada por elementos ficcionais, *Acabar em beleza*, peça em um ato fúnebre apresenta-se como uma cartografia de emoções em torno de um acontecimento universal e profundamente privado - a morte da mãe - onde não faltam a ironia, o humor - e a poesia. (Livraria do TNDM II, *site oficial*)

A descrição demonstra com clareza a heterogeneidade dos materiais colhidos e utilizados por El Khatib, bem como a mistura de fatos reais e criações ficcionais, mesclando autobiografia e autoficção. Para além do objeto autônomo que é o livro, a noção de texto nessa obra acaba por se expandir também para a ideia da composição de materiais diversos, borrando as fronteiras entre realidade e ficção. Nesse sentido, o texto que dá suporte à performance teatral não é somente a organização de falas e ações do *performer*, mas todo esse conjunto de materiais que passou por um processo de elaboração do autor, de modo a criar estratégias de fazer esses materiais se relacionarem com o público.

Janaina Leite também se utiliza de autobiografia e autoficção em muitos de seus trabalhos, como *Conversas com meu pai* e *Stabat Mater*. Em sua última obra, *Camming - 101 noites*, a dramaturga brasileira realiza uma performance virtual fruto de uma “experiência imersiva em plataformas de sexo pago”, como diz a sinopse no site da plataforma MIT+, onde estreiou, que continua:

(...) a artista dá continuidade à investigação sobre o universo da pornografia, iniciada em seu trabalho anterior, “Stabat Mater”, e faz um paralelo entre o livro de contos “As Mil e uma Noites” – no qual a personagem Sherazade precisa entreter o rei, contando histórias noite após noite, para que não lhe tirem a vida – e as *camgirls* profissionais, que têm garantir a atenção dos clientes, já que elas recebem de acordo com o tempo de permanência dos usuários. Assim, seu trabalho vai além do sexual, passando também pela narrativa imaginária, dramática e até terapêutica. (MIT +, *site oficial*)

Na performance virtual, Janaina mostra diversos trechos de vídeos no período em que foi *camgirl*, ação realizada justamente para gerar materiais para a performance, na qual a artista sempre se utilizou de uma máscara. Junto a isso, vemos relatos e diálogos escritos na tela de conversas reais que ela teve com os homens que utilizavam a plataforma e pagavam para vê-la por vídeo. Para a reflexão aqui proposta, é evidente a relação entre a realidade e a ficção, uma vez que esses materiais são, ao mesmo tempo, reais e carregam uma camada inevitável (e desejada) de ficção. São estes que acabam por servir não apenas como referências e estímulos à criação, mas como seu suporte, seus signos. É possível compreender a organização que Janaina Leite faz desses vídeos (utilizando trechos, transcrevendo e relatando), somada a intertextualidade que cria com a história d’*As mil e uma noites*, como uma escrita de um texto expandido, que existe como uma materialidade que é ativada pela performance virtual ao vivo.

Esses quatro exemplos - que não têm a função, aqui, de servirem como únicas possibilidades, tampouco como modelo a ser seguido - ajudam a compreender a possibilidade do que aqui estou chamando de *texto expandido*. Como já dito, não se trata de considerar os diversos materiais dos quais todo escritor e toda escritora se apoiam como parte do texto, mas sim de identificar que, em algumas obras, um conjunto de materiais é organizado de forma a gerar uma composição que serve de suporte ao acontecimento performativo/teatral, podendo ser visto, portanto, conjuntamente como um texto (expandido). Portanto, tal texto não existe somente enquanto uma organização de palavras, mas de signos diversos: fotos, vídeos, desenhos, documentos e colagens que normalmente se somam às palavras numa

composição intermídia. A esse texto pode ainda ser somado um texto com ações e falas, algo como um roteiro mais pragmático para a performance, que serve como organização do momento da performance, mas que não chega a substituir ou tornar menor o anterior.

Embora seja possível pensar em um texto expandido em outros contextos, essa é uma característica especialmente importante para se pensar no texto entre a ficção e a realidade. De modos distintos, esses exemplos demonstram a tese de que é necessário ficcionalizar o real para que este seja percebido e pensado (cf. Ranciére, 2010), fazendo com que tanto a realidade quanto o processo ficcional sejam revelados em conjunto. Nisso, não importa o quanto as obras refletem a realidade em si, como uma entidade totalmente autônoma e crua, mas sim o quanto compõem materiais que mesclam ficção e realidade, independente de ter como foco a invenção de histórias ou o enquadramento de fatos reais. Nesse sentido, Walid Raad aborda a realidade tanto quanto Mohamed El Khatib. E, por outro lado, El Khatib cria ficções tanto quanto Raad. O espaço fronteiriço ganha relevância. Com isso, o teatro encontra potência para instaurar uma experiência liminal em uma sociedade complexa com abundantes recursos de ficcionalização.

3.5 O texto entre

O que pode ser considerado o elo entre os conceitos de teatralidade e performatividade no campo das artes é o reconhecimento da existência do observador. Mais especificamente, nesse contexto, do espectador, do público ou da audiência. Embora seja quase óbvio considerar o público na definição do teatro - por se tratar de uma linguagem necessariamente espacial, duracional e relacional - tal percepção foi muitas vezes negligenciada (ou mesmo abertamente rejeitada) no decorrer da história do teatro. O que torna possível dizer que o século XX, para o teatro, foi um momento de descoberta do espectador (Fischer-Lichte, 1997).

A ênfase do espectador no início do século XX acompanhava o que Peter Szondi chamou de *crise do drama*, que se manifestava também como sintoma da crise da cultura europeia de forma ampla. Tanto que a busca por um novo modo de ver e fazer teatro foi explosiva no período após a revolução soviética de 1917, tendo em nomes como Meyehold e Kershentsev a defesa de um teatro revolucionário que tirasse a condição de passividade do espectador, comum ao teatro considerado

burguês. Na Alemanha, no mesmo período, Georg Fuchs defendeu ideias similares, enfatizando que a experiência dramática acontece, de fato, no público e de modo diferente em cada pessoa. O mesmo pode ser dito das ideias do teatro futurista de Marinetti, com a especificidade de buscar provocar o público de maneiras que chegam até a ser cômicas, como a proposta de colocar um pó alérgico nas cadeiras para causar comichão no espectador. Antonin Artaud também não pode ser deixado de fora dessa lista em sua busca por um teatro que servisse para resolver a crise da cultura ocidental a partir da destruição do racionalismo e do logocentrismo, um teatro que agisse como uma peste e contaminasse o público. (cf. Fischer-Lichte, 1997, p. 41-60). Por sua vez, Bertolt Brecht alterou por completo o percurso do teatro ocidental com seu *teatro épico* que também se pautava em conduzir o público a uma experiência politicamente emancipatória e esclarecedora, enfatizando a necessidade de sua postura ativa. No Brasil, mais tarde, Augusto Boal seguiria pelo mesmo caminho em suas proposições de *teatro fórum* e *teatro do oprimido*, que também colocavam a experiência do público como central.

Esses nomes citados, de forma não exaustiva, delineiam como os fazedores de teatro do século XX, ainda que em países e ideologias variadas, pensaram na questão do público e em como o teatro precisava ser pensado e realizado a partir da consideração dos efeitos a serem produzidos nesse público - o que remete, de certa forma, a Aristóteles em sua reflexão sobre a *katharsis*. Mais do que o reconhecimento da inevitabilidade da relação cena-espectador para o alcance de uma experiência teatral, tais ideias geralmente consideravam o espectador de modo a induzi-lo a um tipo de experiência pré-determinada pelo artista, geralmente a partir de um espectro ideológico. Tais ideias influenciaram as experimentações radicais que parte do teatro realizou a partir dos anos 60, quando começou a se deixar invadir pela *performance art*. Da mesma forma, serviram de base para se pensar a teatralidade como uma experiência inevitavelmente relacional, rompendo com a ênfase intraficcional e ilusionista do drama rigoroso e se voltando mais para a relação palco e platéia e para a participação do público no processo de significação dos elementos cênicos.

No entanto, tais ideias não necessariamente refletiam sobre as questões perceptivas do público como o observador de um acontecimento de caráter estético, ou seja, não lidavam com a problemática da recepção em si, tema fundamental na história da arte e que se tornou fulcral nos estudos teatrais das últimas décadas.

Jacques Rancière, ao refletir sobre a questão da recepção em *O espectador emancipado*, se refere a ideia de uma “terceira coisa”:

Há a distância entre o artista e o espectador, mas há também a distância inerente à própria *performance*, na medida em que esta se encontra - enquanto espetáculo, enquanto coisa autônoma - entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador. No âmbito da lógica da emancipação existe sempre, entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado, uma terceira coisa - um livro ou qualquer outro texto escrito -, algo que é estranho tanto a um como a outro e a que ambos podem remeter-se para verificarem em comum aquilo que o aluno viu, aquilo que diz do que viu e o que pensa do que viu. Passa-se o mesmo com a *performance*. A *performance* não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade entre causa e efeito. (Rancière, 2010, p. 24–25)

Essa *terceira coisa*, que Rancière define transpondo suas ideias do aprendiz emancipado para o espectador emancipado, é a que está no meio do caminho entre as outras duas coisas, no caso, a coisa-artista e a coisa-espectador. É o que pertence um pouco a um e outro pouco a outro, mas que mesmo assim escapa aos dois. Escapa ao espectador, como objeto externo que é, uma coisa fora de si, mas escapa também ao artista criador, coisificando-se como objeto autônomo, também coisa fora de si, ainda que, eventualmente, se utilizando de seu próprio corpo. Se abre a possibilidade de se pensar essa “coisa” que acontece *entre* atuante e espectador como algo relativamente autônomo, algo que, ao mesmo tempo, pertence e escapa ao objeto e ao observador. Tal discussão ocorre na esteira do debate sobre a autonomia estética das obras de arte como um todo.

Antes de procurar entender como essa descoberta do espectador (e sua emancipação) influencia também a abordagem do texto teatral - o que gera a percepção de uma *descoberta do leitor* e de uma *descoberta do autor*, para aproveitar o termo Fischer-Lichte -, se faz necessário entrar em um debate que coloca a linguagem teatral em atrito com a tradição artística como um todo, de modo a aprofundar a compreensão do teatro como uma linguagem essencialmente relacional.

3.5.1 Teatro contra a autonomia estética

A questão da consideração do público não é exclusividade das artes cênicas. Perpassa uma longa discussão a respeito da autonomia estética das obras de arte como um todo. Essa percepção vê a obra de forma independente aos aspectos

contextuais de sua fruição, inclusive a necessidade de um observador, o que leva à percepção de uma certa subjetividade da obra, contrapondo-se à ideia de ser um mero objeto. Essa condição impede a percepção do momento de fruição da obra como uma relação observador-objeto, favorecendo a ideia de um encontro entre subjetividades (a do observador e a da obra em si) que não se modificam uma à outra e que não possuem existência interdependente. É a partir dessa base de pensamento que Michael Fried vai escrever o polêmico artigo *Art and objecthood* (em português *Arte e objetividade* ou, em certas traduções, *Arte e objetualidade*), publicado na revista *Artforum* em 1967, no qual vai associar o aspecto relacional da arte ao teatro e, este último, a uma qualidade depreciativa: “a arte entra em degeneração à medida que se aproxima da condição do teatro” (Fried, 2002, p. 142). O que teria levado Fried a expressar tamanho rancor pelo teatro?

Ao observar as esculturas minimalistas dos anos 1960 (a que ele prefere chamar de esculturas *literalistas*), Fried vai perceber uma qualidade teatral nas obras, no sentido de instaurar uma situação que exige a relação com um observador para se manifestar enquanto obra de arte. Uma vez que se tenha meramente um cubo de madeira pintado de preto, uma coisa que se afirma enquanto coisa, cabe ao observador transformar a coisa em obra de arte, complementando-a enquanto signo. Tais obras, portanto, exigem o olhar ativo do público, uma perspectiva *performativa* do observador. Nesse sentido, a obra só passa a existir enquanto tal ao ser observada, ao se colocar em relação.

Tal crítica a uma certa qualidade teatral nas esculturas minimalistas é colocada dentro de um determinado contexto da discussão sobre arte. A ideia de algo fechado, autônomo e autossuficiente é fundamental para a visão de Fried a respeito do que é arte. E é justamente a necessidade do relacional, do duracional e do situacional que ele vai enfatizar como características teatrais nas esculturas minimalistas. São obras que necessitam, para se firmarem como tal, de um certo tipo de relação com quem a vê, dentro de uma situação específica que acontece em um determinado espaço por um determinado tempo:

A sensibilidade literalista é teatral porque, para começar, está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista. (...) a experiência da arte literalista é a de um objeto *em uma situação* - que, virtualmente por definição, *inclui o observador*. (Fried, 2002, p. 134)

Fried critica a escultura literalista justamente por ela ser tão *pervertidamente* teatral: “A sensibilidade literalista é (...) uma sensibilidade já teatral, já (o que é pior) corrompida ou pervertida pelo teatro” (Fried, 2002, p. 140). O que ele problematiza, em suma, são as características consideradas teatrais que exigem da obra um contexto expositivo específico de forma a gerar uma situação e necessitar de um observador. Portanto, a ousadia de Donald Judd, Tony Smith ou Robert Morris seria a de prever (e enfatizar) que suas obras necessitam de um observador.

Aqui, é preciso parar para refletir: que tipo de arte é essa que precisa de alguém para olhar pra ela? Não sei se isso é exclusividade da minha família, mas aprendi com minha avó que os quadros devem ficar pendurados nas paredes e não trancafiados dentro do armário. Ela estava equivocada? Fried está a militar, afinal, em favor de uma tradição que vê a obra de arte não como um objeto (e por isso ele vai criticar a *objetividade* dos minimalistas) que se faz como arte na relação com um observador, seja ele um leigo ou um crítico profissional, mas sim como uma obra que existe por si mesma, de forma autônoma e intrínseca, a se manifestar de forma sempre presente e instantânea, sem depender sequer do tempo e do espaço para existir. É nisso que reside a sua vitória definitiva contra toda a perversidade: “Quero afirmar que é devido a sua presentidade e a instantaneidade que a pintura e a escultura modernistas eliminam o teatro.” (Fried, 2002, p. 144).

Mas pode mesmo algo, obra de arte ou não, existir sem um observador que verifique e valide essa existência? Como se ratifica a existência de algo se não em relação a um outro que o diferencia e o individualiza? Como uma pintura mantém suas características pictóricas em um museu de luzes apagadas?

É curioso que Fried tenha ligado a literalidade das esculturas minimalistas a uma qualidade teatral. Ou seja, é justamente a sua capacidade não-representacional, portanto a sua filiação com sua própria materialidade crua, que a possibilitaria ser o dispositivo de uma experiência situacional e duracional, portanto, na visão de Fried, teatral. Para isto, é importante ressaltar, se faz necessário que essas esculturas tenham um certo padrão antropomórfico no sentido de seu tamanho, pois se fossem pequenas ou muito maiores, provocariam outro tipo de experiência (mais ligado ao objeto cotidiano e ao monumento, respectivamente). Ao que parece, Fried está a ver essas esculturas como *corpos* que acabam por agir em um espaço. Mas, por serem obviamente estáticos, essa ação só ocorre no momento de interação deles com um

observador que se desloca, portanto, como um espectador. Ou seria uma interação com um outro ator?

A análise de Fried coloca a experiência teatral do público diante dessas obras como uma experiência de um espectador de teatro, mas também abre margem para vê-lo como um ator de teatro que atua junto ao objeto dentro de um cenário. Então, que *performa*. De certa forma, tal problemática se conecta com a da passividade-atividade do público, tantas vezes discutida ao longo da história do teatro. O espectador de teatro teria espaço para agir? Seria também parte do espetáculo? O próprio processo de geração de significados a partir da materialidade que percebe não é já um tipo de postura ativa? De todo modo, e é isso que Fried ressalta, uma peça de teatro só se completa de fato enquanto obra quando se encontra com o público. É uma existência interdependente:

Pois o teatro *tem* uma audiência - ela existe *para* uma - de um modo que outras artes não têm; de fato, isso mais do que qualquer outra coisa é o que a sensibilidade modernista considera intolerável no teatro em geral. Deve-se assinalar aqui que a arte literalista possui, ela também, uma audiência, ainda que essa seja de algum modo especial: o fato de o observador ser confrontado pelo trabalho literalista em uma situação que ele experimenta como *sua* significa que há um sentido importante em que o trabalho em questão existe *exclusivamente* para ele, mesmo que não esteja sozinho com o trabalho naquele momento. (...) Basta a alguém entrar na sala em que o trabalho literalista foi colocado para que se *torne* o observador, uma audiência de um só - quase como se o trabalho em questão o *esperasse*. E na medida em que o trabalho literalista *depende* do observador, que é *incompleto* sem ele, o trabalho o *estava* esperando. E uma vez dentro da sala, o trabalho se recusa, obstinadamente, a deixá-lo sozinho - o que equivale a dizer, o trabalho se recusa a parar de se confrontar com o observador, de distanciar-lo, de isolá-lo (tal isolamento não é uma solidão assim como tal confrontação não é uma comunhão). (Fried, 2002, p. 142)

Portanto, há nessas obras literalista uma incompletude. Elas apenas se tornam obras, de fato, quando entram em contato com um observador. Em outras palavras, *Black box* (Tony Smith, 1962), o cubo preto anteriormente citado, seria apenas de fato uma caixa preta, um objeto sem nenhuma conotação específica, até que colocado em um espaço expositivo (tradicional ou não) onde pode se confrontar com um observador, para finalmente se *completar*. Tais obras dependem dessa relação. Voltando à questão colocada anteriormente: mas qual obra não depende? Talvez a minha avó realmente soubesse alguma coisa sobre arte.

Ao que parece, a análise de Fried é bastante coerente ao enquadrar a teatralidade como um fenômeno que surge a partir de uma relação entre observador e objeto. Nesses termos, o teatro não apenas *pode ter ou não* um público, mas *necessita de* um público para de fato existir. E, a partir dessa relação, é possível se

instaurar um espaço de ficcionalização que tensiona o real, gerando uma experiência que surge como ruptura da percepção cotidiana - o que vai ao encontro da definição de Josette Féral de *teatralidade*. Todavia, essa ficção não é necessariamente dramática nem fabular, no sentido de instaurar uma narrativa linear e coerente sobre algo que se passa em outro tempo e espaço, mas sim de toda e qualquer capacidade representacional, concreta ou abstrata.

O que está em discussão, em suma, é a dupla enunciação de coisa e signo. A princípio, isso vale para a escultura minimalista e para o teatro. Mas nas últimas décadas se mostrou pertinente para a arte contemporânea como um todo. A reflexão atual parece assumir de forma definitiva a tensão inelutável entre coisa e signo, entre a materialidade e seu potencial de virtualidade. Para tal, precisa considerar de forma inevitável a relação com o observador, pois é justamente nessa relação que o signo pode se manifestar, ainda que sem conseguir se emancipar por completo do objeto. Nesse sentido, numa postura que se opõe a Fried, não existiria nenhuma arte que não tivesse uma dose de teatralidade, pois todas pressupõem a relação com um observador que é incapaz de estabilizar coisa ou signo de forma intrínseca. Ao analisar as reverberações das ideias de Fried, a pesquisadora Juliana Rebentisch expõe a questão nesses termos:

Sendo nem coisa nem signo e ao mesmo tempo ambos simultaneamente, o objeto não parece como claramente definível; parece que ele se esquia de qualquer determinação de seu significado ou de sua literalidade, para, em vez disso, confrontar o observador com uma dinâmica de produções contraditórias de sentido e de suas subversões que não pode acalmar-se nem na projeção de um determinado sentido nem na afirmação de fatos formais. Apesar de toda a suposta evidência de sua forma, não se pode esclarecer de fato onde no objeto se localizam suas significâncias formais ou contedísticas. (Rebentisch, 2017, p. 106)

Há um processo sempre em curso entre coisa e signo, entre literalidade e referencialidade, “pois o movimento oscilante entre coisa e signo não pode nem ser superado na construção do significado, por meio de uma estética simbólica, nem reduzido de maneira positivista a uma mera literalidade.” (Rebentisch, 2017, p. 105) A autonomia da obra é, assim, rejeitada, enfatizando o ato de recepção como um *ato performativo* que não se limita nem apenas ao objeto nem apenas ao observador:

Já que os significados com os quais a obra quase se aproxima ao observador não são lidos como objetivos na obra nem estritamente produzidos pelo observador, esse se experimenta em relação ao objeto como ‘performativo’, ou seja, como produtor sem que as forças agentes subjetivas possam ser completamente controladas. (...) [Assim,]

devemos compreender a experiência estética em sua produtividade, sua performatividade. (Rebentisch, 2017, p. 106)

Fica evidente que tal ideia se coaduna com a diluição de fronteiras entre teatralidade e performatividade, já que, a grosso modo, o processo da teatralidade carrega um traço de ato performativo, enquanto a performatividade abre caminho para a possibilidade de uma experiência teatral (representacional) do observador. A percepção do processo de recepção se tornou fundamental para pensar não apenas o teatro, mas a arte contemporânea como um todo. Isso traz para o centro do processo artístico a noção de que toda obra criada é necessariamente aberta a interpretações múltiplas e incapaz de exercer controle total no processo de criação de signos do observador. Enfim, enfatiza a sua existência em constante trânsito, no estado *entre* observador e objeto.

Se isso está consolidado em relação ao teatro em seu momento de relação com o público, como influi especificamente na questão do texto para teatro?

3.5.2 A descoberta do leitor

Se podemos chamar um conjunto de ideias e práticas que ocorreram no decorrer da primeira metade do século XX como *a descoberta do espectador* no teatro (Fischer-Lichte, 1997), considero que o mesmo pode ser dito em relação ao texto teatral. Portanto, é possível esboçar um processo de *descoberta do leitor*.

Não se trata, no entanto, de perceber em minúcias se esses foram processos concomitantes. De modo geral, nos exemplos citados anteriormente que representam a chamada descoberta do espectador, os artistas trabalham de modo muito distinto com o texto, por vezes o preterindo em prol de um teatro mais pautado no corpo e na visualidade, como em Meyerhold e Artaud, e outras vezes se utilizando de uma escrita que rompe com certos paradigmas de sua época, mas mantendo o texto como central, como Brecht. Mas tais exemplos pontuais, colocados assim de forma cronológica, podem acabar por contribuir para uma falsa sensação de linearidade de um processo evolutivo do teatro, ainda que não seja essa a intenção inicial. A *descoberta do leitor* a que me refiro aqui não visa ser um processo historicamente datado, mas um modo de percepção do texto teatral que pode se dar em cada novo processo de escrita. Feito esse alerta, é possível citar alguns exemplos do século XX que deixam

transparecer em suas obras o reconhecimento da existência do leitor e, por consequência, um investimento em elementos e estratégias de comunicação com ele.

Quando Peter Handke intitula seu texto escrito em 1966 como *Insulto ao público*, já demonstra que está a pensar na relação que este vai estabelecer com o público. Além dessa evidente relação no momento da apresentação, Handke se utiliza de uma escrita que busca provocar o próprio leitor do texto. Logo no começo, há uma comunicação direta em uma chave ao mesmo tempo propositiva e provocativa que indica algumas “instruções para os atores”:

Ouvir as ladainhas nas igrejas católicas.
Os gritos de incentivo e os coros de xingamento nos estádios de futebol.
Os coros falados nos ajuntamentos de pessoas.
Ouvir o movimento das rodas de uma bicicleta colocada sobre o selim, até que seus raios atinjam o ponto de repouso; e observar-lhe os raios, até que eles atinjam o ponto de repouso.
Ouvir o aumento gradativo de volume de uma betoneira, desde o momento em que o motor é acionado.
Ouvir as intervenções nos debates.
Ouvir Tell me dos Rolling Stones.
Ouvir as entradas e saídas dos trens em ocorrência simultânea.
Ouvir a parada de sucessos da Rádio Luxemburgo.
Ouvir os tradutores simultâneos na ONU.
No filme *A Armadilha de Tula*, ouvir o diálogo do chefe dos bandidos (Lee J. Cobb) com a mocinha, no ponto em que ela pergunta ao chefe dos bandidos quantos homens ele ainda vai mandar matar, enquanto ele, à medida que vai se recostando, pergunta: Quantos são ainda? Nisso, observar o chefe dos bandidos.
Ver os filmes dos Beatles.
No primeiro filme dos Beatles, observar o sorriso de Ringo Starr no momento em que, depois de ter sido sacaneado pelos outros, ele se senta à bateria e começa a tocar.
No filme *O homem do oeste*, observar o rosto de Gary Cooper.
No mesmo filme, observar a morte do mudo, que, com a bala na barriga, desce a rua inteira, deserta, atravessando a cidade abandonada e, aos pulos e aos saltos, solta gritos estridentes.
No zoológico, observar os macacos que imitam os humanos e as lamas cuspidadeiras.
Observar os trejeitos dos preguiçosos e dos inúteis, enquanto caminham pelas ruas ou jogam nos fliperamas. (Peter Handke *in* Dantas, 2010, p. 189-190)

O que Handke pretende ao escrever essas frases? De fato está propondo ações a serem realizadas pelos atores e atrizes? Ou está apenas os provocando? Está se dirigindo apenas aos atores ou também aos potenciais leitores do texto que não o lêem no intuito de realizar uma performance teatral? Tais instruções parecem propor, de fato, ações concretas a serem realizadas pelos atores que participarão do processo de encenação, o que com certeza influencia na relação desses com a obra e na qualidade de sua atuação. Mas, evidentemente, essas ações não são totalmente controláveis. Por mais que as “parada de sucessos da Rádio Luxemburgo” sejam colocadas para os atores ouvirem na sala de ensaio, é pouco controlável a ação de

um ator sair pelo bairro e observar “os trejeitos dos preguiçosos e dos inúteis, enquanto caminham pelas ruas ou jogam nos fliperamas”, sem que isso se transforme em um mero cumprimento de uma ordem exótica ou uma formalidade em um processo que quer romper com a tradição. Independente dos atores de fato seguirem essas instruções e realizarem essas ações, elas já estão, por um lado, influenciando a cena pelo fato de terem sido escritas e fazerem parte do texto. Por outro, estão se comunicando diretamente com o leitor desse texto, qualquer que seja ele, de modo a provocar uma ação, ainda que essa nunca se concretize.

Tais frases geram, no mínimo, reações e pensamentos naqueles que estão lidando com o texto. Problematizam, provocam, sugerem, deslocam. Instigam o corpo à ação. Propõem um tipo de relação ampliada entre autor e atores, mas também entre texto e leitores. Não se trata de seguir a tradição da rubrica e fazer instruções precisas à encenação (algo que Handke utiliza neste mesmo texto em outro momento, é verdade), mas sim de estabelecer uma relação com o leitor a partir do texto em si, não necessariamente em sua materialização como cena. O texto sabe que é lido para além da cena que possivelmente vai gerar e investe poeticamente nessa relação.

Heiner Müller, em *Descrição de um quadro*, também se utiliza de uma comunicação incomum na tradição, quando, no final do texto, escreve em itálico:

DESCRIÇÃO DE UM QUADRO pode ser lido como uma pintura que se sobrepõe ao assunto de ALCESTE, citando a peça Nô KUMASAKA, o 11º Canto da ODISSEIA, OS PÁSSAROS de Hitchcock e A TEMPESTADE de Shakespeare. O texto descreve uma paisagem do outro lado da morte. A ação pode ser uma qualquer, já que as sequências são passado, explosão de uma memória numa estrutura dramática morta. (Müller, 1997, p. 81)

A quem se dirige essa frase? Ao potencial encenador? À produtora de uma companhia teatral ou à curadora de um festival? Isso, em itálico, pode ser encarado como uma didascália? Müller parece assumir uma comunicação direta com seu leitor, independente das intenções desse leitor, para fornecer uma chave de leitura para uma peça que é totalmente fora das estruturas tradicionais dramáticas. Mas essa comunicação não é feita em um sentido explicativo, como um manual para se alcançar o verdadeiro significado do texto, mas como uma outra camada poética instaurada pelo próprio autor que, ao se assumir enquanto escritor que escreve para um potencial leitor, se comunica diretamente com ele. Entre campo referencial, intertextualidade e descrição de ação, Müller escreve não para controlar a recepção de seu texto, mas, pelo contrário, para abri-lo ainda mais. Ao afirmar que “o texto descreve uma

paisagem do outro lado da morte”, o que é posto não é uma solução para a encenação, como em uma rubrica tradicional, mas uma provocação a um processo, tanto o processo de criar uma peça a partir do texto, quanto o processo de criação de significados que faz parte de toda a leitura.

Tais formas de comunicação são emblemáticas, pois ao mesmo tempo que se dirigem diretamente ao leitor e, portanto, reconhecem a sua existência, trazem uma nova camada de significados, mantendo essa comunicação no campo de uma experiência poética. Mas não necessariamente essa comunicação com o leitor se dá nesse campo. Ela pode ser mais direta, pragmática até. No início de uma versão³¹ de *A procura de emprego*, Michel Vinaver opta por escrever uma nota:

NOTA DO AUTOR

A peça foi escrita em 1970, isto é:

- dois anos após as agitações estudantis de maio de 68 e os eventos políticos decorrentes que quase derrubaram a quinta república francesa; a ação radical persistiu pelos anos seguintes, principalmente nas escolas e universidades;
- dois anos após a legalização do aborto no Reino Unido, e cinco anos antes que uma lei semelhante fosse votada na França.

A ação da peça se desenrola em Paris, na época em que foi escrita.

12 de abril de 1989 (Vinaver, 2005, *arquivo digital*)³²

Pode-se ler isto apenas como uma nota do autor, como de fato o é. Mas, para a discussão aqui proposta, não deixa de ser curioso o recurso utilizado por Vinaver. Novamente: a quem se dirige essa nota? Ao encenador? Ao leitor despretensioso? O fato de o autor fazer questão de, quase 20 anos depois da escrita da peça, localizar as condições espaço-temporais de seu texto, demonstra que a sua escrita deve ser entendida dentro de um contexto específico, de modo que isso possivelmente revele significados específicos. Mas, ao escrever essa nota, o autor acaba por acentuar a condição de insuficiência do texto, uma vez que esse se mostra escancaradamente vulnerável ao contexto de sua recepção. Até por essa nota ser consequência de uma publicação em livro de seu texto, Vinaver sabe que o texto se dirige a leitores

³¹ Conforme observação dos tradutores para a edição brasileira, que optaram por mantê-la, essa nota do autor não consta da edição francesa, mas na edição inglesa de David Bradby: Michel Vinaver. *Play:1*. London, Methuen Drama, 1997.

³² Acessado através da tradução não publicada de Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald, com a colaboração de Heloisa Jahn, a partir do original: Vinaver, Michel (2005) **La demande d'emploi**. Théâtre complet, vol. 3, L'Ache, Paris, 2005.

múltiplos, não apenas a artistas que o vão tornar uma apresentação teatral, de forma que opta por se comunicar diretamente com esses leitores, ainda que na forma discreta e estruturalmente tímida de uma nota do autor. Nesse mesmo texto, é possível ver ainda um modo de escrita que acaba por revelar a presença do autor na lógica de montagem das falas das personagens:

Wallace – O senhor nasceu no dia 14 de junho de 1927 em Madagascar
Louise – Meu bem
Fage – Sou fisicamente
Wallace – É óbvio
Louise – Que horas são?
Nathalie – Pai não faça isso comigo
Fage – É um ideal que a gente constrói junto quer dizer que não se trabalha só pelo holerite
Louise – Você deveria ter me acordado
Fage – É o que eu ia fazer mas você dormia tão relaxada
Wallace – O que faziam seus pais em Madagascar em 1927?

(Vinaver, 2005, *arquivo digital*)

Como demonstra esse trecho, síntese da estrutura usada na peça inteira, a linearidade dramática é destruída para dar vazão a uma estrutura caótica, evidentemente realizada pelo próprio autor, que passa a guiar o olhar do público através dessa situação dramática propositalmente fragmentada. Se rompe, então, com o paradigma do autor ausente do drama clássico, para dar lugar a um autor que se coloca como o organizador das ações a seu próprio interesse, de modo a conduzir a percepção do leitor/espectador a seu modo. Tal presença pode ser vista como consequência inevitável da descoberta do leitor, como será visto adiante.

Nem tão discreta assim é Gertrude Stein. Em um de seus textos - considerado uma de suas “peças paisagem” - a dramaturga opta por um título instigante: “Quero que isto seja uma peça”³³. Em baixo, como uma legenda ao título, está escrito “uma peça”, algo comum a vários de seus textos. Ao mesmo tempo que a autora parece enfatizar o fato de que isso que escreve é, sim, uma peça, ela aponta a potencial falha de seu ato de escrita: *quero que isto seja uma peça*. É um desejo e, assim, pode ou não alcançar êxito. A peça começa enfatizando esse desejo;

Queria que isto fosse uma peça e falada inteligentemente.
Os americanos são muito inteligentes.
Outros também são.
É verdade, de fato.
E todos os homens são corajosos. (Stein, 2000, p. 240)

³³ Conforme tradução para português de Júlio Castañon Guimarães.

Em seguida há onze cenas curtas que contêm apenas algumas frases, sem especificar se são falas de personagens, rubricas ou a fala da própria autora, embora pareça ser um diálogo em alguns momentos:

Cena X

O fim dessa pequena placa.

Você quer dizer que não gostou da cerâmica. Você quer dizer a marrom. Não amarela. Gostei muito delas de cara. Era muito grande. Esta não é a maneira de dizer que você verá novamente. Mas não queremos. (Stein, 2000, p. 241)

A comunicação com o leitor, aqui, parece ser propositalmente ruidosa. Não há indicações claras do que deve ser feito em cena, como uma didascália tradicional faria, tampouco definição de espaço ou de personagens. De fato, não é possível se pautar na lógica do drama para lê-la. No entanto, tais ausências também não manifestam claramente o desejo pela materialidade dos atores no palco ou qualquer coisa do tipo. Parecem ser mais uma escrita que se abre a ser completada por um processo de encenação e/ou um processo de imaginação do leitor. A autora demonstra seu desejo e aponta algumas pistas do que pode vir a ser a peça, induzindo o leitor/encenador a completá-la. Um texto que quer ser lido. É de se notar que Gertrude Stein escrevia peças na primeira metade do século XX, sendo que sua linguagem experimental e não-dramática é pioneira e antecede em várias décadas a noção de uma escrita para teatro mais livre e experimental. Seu modo de assumir a comunicação com um leitor pode parecer ser tímido de início, mas se mostra com enorme potência por ser pioneiro e disruptivo em seu tempo.

A descoberta do leitor, no entanto, não se materializa apenas na forma de uma comunicação direta com este, seja de forma poética ou pragmática. O que torna esse processo relevante na dramaturgia não é simplesmente a presença ou ausência de elementos como a nota do autor ou uma didascália duvidosa, mas sim um conjunto de ideias que faz com que autores rompam com o paradigma dramático do autor ausente na escrita teatral. Tais ideias passam, em suma, pela percepção do texto como um elemento que se relaciona com leitores que possuem diferentes objetivos e que, por sua vez, vão criar um conjunto de significados a partir de sua relação com a obra. Não se trata, portanto, apenas de descrever o que deve estar em cena ou o que deve ser feito pelo encenador, mas estabelecer uma comunicação que permita uma relação ativa entre autor-texto-leitor. Para ampliar as possibilidades dessa discussão,

recorro ainda a mais um exemplo, dessa vez utilizando signos que não são propriamente palavras escritas:

100
91
84
81
72
69
58
44
37
38
42
21
28
12
7

(Kane, s/d, *arquivo digital*)³⁴

Trata-se de um trecho do texto *4.48 Psicose*, de Sarah Kane. A quem esse texto se dirige? Uma vez que isso vire uma performance teatral, tais números serão ditos por uma atriz ou serão escritos em uma parede? A escolha do espaço entre os números propõe algum tipo de significado específico por parte da autora? O leitor desse texto, ao se deparar com esse trecho, terá a mesma percepção que o espectador ao ver esse trecho encenado? Tal escrita, em números e com esse espaçamento específico, só faz sentido em um suporte como uma folha de papel (ou a simulação de uma folha em formato digital). Nesse sentido, há um flerte evidente com a poesia concreta, mas aqui cabe apenas a percepção de uma escrita que propõe se relacionar com um leitor, mesmo que de forma indireta, ou mesmo propositalmente confusa. A presença desse trecho revela uma aceitação, por parte da autora, de que o texto se comunica com um leitor em potencial. É uma comunicação direta com esse leitor, sem considerar apenas o texto como mediação entre ideia e palco, ainda que não se manifeste na forma de uma fala direta entre escritora e leitor, como nos exemplos anteriores. Logo em seguida a essa escrita em números, o texto continua:

³⁴ Arquivo digital não publicado com tradução de Laerte Mello.

Não foi por muito tempo, eu não estive lá muito tempo. Mas bebendo café amargo eu sinto aquele cheiro medicinal numa nuvem antiga de tabaco e algo me toca naquele lugar ainda soluçante e uma ferida de dois anos atrás se abre como um cadáver e uma vergonha há muito enterrada brande sua fétida e decadente mágoa. (Kane, s/d, *arquivo digital*)

Não parece haver uma chave de leitura clara para os números anteriormente mostrados. No entanto, a comunicação direta com o leitor parece continuar. Não há indicação de quem é que fala, sendo possível compreender como uma fala da própria dramaturga. Se é ela que fala, para quem ela fala? Esse mesmo texto tem ainda mais um ponto curioso para essa reflexão, ao acabar com a seguinte frase: “por favor abra as cortinas”. Afinal, quem é que deve realizar essa ação? Que cortinas são essas que até então estavam fechadas? É só com o fim do texto que o teatro começa? Ou essa é uma história que só pode existir atrás da cortina? Essa ação é proposta ao próprio leitor?

Tais exemplos pontuais, todos do século XX, não servem como proposição de uma prova irrefutável de um processo, por parte da dramaturgia, de descoberta do leitor. São, sim, demonstrações de utilização de uma escrita que problematiza a própria existência do texto teatral, reconhecendo não só a existência de um leitor como as suas diversas possibilidades interpretativas. São, nesse sentido, textos em que o autor se coloca em comunicação com o leitor, ainda antes de (ou concomitante a) o pensar como um espectador. Com isso, se aceita que o texto se manifesta de fato nesse processo de leitura, portanto, na *relação* com o leitor. É um texto que mantém suas possíveis significações em suspenso até que se depare com um leitor que, conforme a sua subjetividade e o contexto da recepção, preenche e *co-cria* a obra.

Em suma, *a descoberta do leitor* é a aceitação do fato óbvio de que um texto é escrito *para* uma outra pessoa. Que toda escrita pressupõe um leitor, um interlocutor, e que especialmente na escrita para teatro esse leitor é também um ativador em potencial do texto, alguém que o vai performar. Nesse sentido, a anunciação de um texto teatral lida com uma dupla recepção: o leitor e o espectador em potencial. E essas formas de recepção não são excludentes entre si. Considerá-las em simultâneo pode ser uma potência da escrita para teatro no contexto contemporâneo.

3.5.3 A descoberta do autor

Ao considerar a *descoberta do leitor*, surge também a percepção de uma possível *descoberta do autor*. Tais coisas não acontecem necessariamente em simultâneo. Enfatizar aspectos de uma relação com o leitor em um texto não exige que o autor se coloque e assuma sua presença enquanto tal. Um manual de montagem de um armário, por exemplo, pode se dirigir diretamente ao seu leitor, mas o seu autor é não somente anônimo como, de fato, desnecessário para a eficiência da comunicação. No campo da literatura, no entanto, esses processos parecem se misturar. Uma vez que o autor reconheça a presença de um leitor para completar o sentido de seu texto, ele passa a enfatizar a sua própria presença enquanto aquele que escreve, ou seja, aquele que organizou as palavras que estão postas de tal maneira que, se fosse outro, aquele texto simplesmente não existiria tal como é. Se nos gêneros lírico e épico, bem como em outros modos de escrita reflexiva e filosófica, essa presença assumida do autor não causa estranheza, não acontece o mesmo no drama.

A presença do autor é especialmente paradigmática na tradição da literatura dramática, pois esta carrega fortemente a ideia da ausência do autor no texto, que deveria se tornar invisível perante a ação das personagens, que agiriam, por sua vez, como se tivessem vida própria e autônoma. O bom autor dramático é aquele que desaparece por trás da situação que construiu, de modo que são as falas e ações das personagens que mostram a história ao público, como se não fossem mediadas por um autor, mas simplesmente *acontecessem* diante dos olhos do espectador de forma autônoma. Sarrazac, ao refletir sobre a crise do diálogo em seu *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, resume a questão:

Na concepção clássica do teatro, o autor está obrigatoriamente ausente. Nas dramaturgias modernas e contemporâneas, ele se torna de certa forma presente. Seja de modo explícito, com a voz do rapsodo sobrepondo-se então à dos personagens; seja de modo implícito, como montador. (Sarrazac, 2012, *ebook*)

Assim, pode-se afirmar que o processo de epicização do teatro iniciou também um processo de aparição do autor no texto teatral, pois todo o tipo de estruturação épica já pressupõe uma colocação do autor na cena - ainda que de forma implícita, pois a sequência entrecortada de cenas já é demonstração de um processo de intervenção do autor no decorrer da situação mostrada. Outros recursos épicos

podem ainda reforçar essa presença, como a presença de comentários e citações do próprio autor, mesmo que disfarçados em um personagem dramático ou mesmo em um narrador que se dirige diretamente ao público.

A dramaturgia contemporânea, por sua vez, radicalizou ainda mais essa presença. Agora, a presença do autor não ocorre apenas de forma mediada pela estrutura épica, como que camuflada em um mundo ficcional ainda autônomo, mas avança para uma presença nua, na qual o autor não apenas se desvencilha de uma suposta obrigação de ausência, mas investe em sua presença como um recurso poético e comunicacional. O autor está presente e é a partir dele que a história será contada, se essa ainda existir, ou então que as situações não-fabulares serão postas em cena. Mesmo em textos que mantêm uma certa estrutura dramática, essa presença se impõe, como observa Sarrazac:

O drama moderno e contemporâneo, quando ainda opta por comunicar um ponto de vista, volta a questionar essa “estrutura de perspectivas fechadas”, desde que não pode mais se escorar num consenso preestabelecido. O autor vê-se na necessidade de instaurar, acima das perspectivas contrastadas dos personagens, uma instância não ficcional para orientar explicitamente o juízo do leitor, ou do espectador. Vemos inicialmente aparecer em Villiers um tipo de “rubrica polimorfa” (Monique Martinez-Thomas), organizadora, intérprete ou crítica do texto dialogado, improvisando-se narrador ou poeta, propondo ações ou encenações opcionais. (Sarrazac, 2012, *ebook*)

Dentro das características consolidadas de diálogo e rubrica, é nesta última que o dramaturgo contemporâneo encontrará um meio propício de se colocar no texto, de fazer dialogar a si próprio com o leitor e/ou espectador. Isso se relaciona, de certa forma, com a ideia de *romancização* do drama, como colocada por Sarrazac, que se torna uma forma mais explícita de presença do autor do que o recurso da montagem. A utilização de recursos líricos também apontam para esse potencial, pois o autor acaba por se colocar como um *eu lírico* (mais ou menos ficcionalizado) no qual transpassam as histórias e emoções presentes em cena, fazendo a peça convergir para o ponto de vista afetivo do sujeito no mundo. No entanto, conforme já exposto, os textos podem ainda se emancipar dessas características tradicionais dos gêneros literários e propor outros tipos de escrita que mantêm a lógica da rubrica apenas como um antepassado distante.

O investimento na presença do autor pode ocorrer de diferentes maneiras, por vezes enfatizando aspectos épicos e líricos, por vezes encontrando novas maneiras de fazer e escrever teatro. Uma delas, paradigmática para considerar essa questão,

é a do teatro que se utiliza de fontes e materiais reais para compor uma narrativa a ser levada para cena. Nesse caso, ao contrário do autor se ausentar para dar vazão a aspectos do real, o que acontece é o oposto, sendo que o real passa a ser drasticamente influenciado pelos recursos narrativos do autor que o apresenta ao público, ainda que esse procure dar vazão a pontos de vistas distintos. Keli Freitas, em *Osmarina Pernambuco não consegue esquecer*, utiliza em seu processo os diários de Osmarina Pernambuco, brasileira nascida em 1919 que tinha o hábito de registrar seu cotidiano, com riqueza de detalhes, em seus diários. Alguns trechos do texto, em versão mostrada à 6ª edição do projeto *Janela de Dramaturgia*, deixam transparecer como a autora se coloca na escrita, se assumindo como mediadora da relação entre o leitor e os diários de Osmarina:

A primeira vez que li um diário de Osmarina Pernambuco, lembrei-me daquela que ficou conhecida como a mulher que não consegue esquecer. Assisti a uma reportagem sobre ela na televisão, e nunca mais a esqueci.

A mulher que não consegue esquecer chama-se Jill Price.

Americana nascida em 1965, Jill Price entrou para a história da neurociência como o primeiro ser humano desprovido da capacidade de esquecer. Não é nenhum gênio da matemática ou da física, registra funcionamento normal de todos os outros aspectos do seu intelecto, exceto este: é capaz de lembrar, em detalhes, cada momento de cada dia que viveu.

Por isso, é claro que quando li pela primeira vez um diário de Osmarina Pernambuco, pensei em Jill Price, assim como já não posso me lembrar de Jill Price sem pensar nos diários de Osmarina Pernambuco. (Freitas, 2018, p 39)

Embora se possa colocar que a utilização dos diários ocorre como um material qualquer do processo de escrita, comum na construção de qualquer tipo de texto, nesse caso os diários parecem se incorporar ao texto final se mantendo enquanto um material autônomo e real no qual a dramaturga lida de forma subjetiva, enfatizando a sua presença e o modo como estabelece relação com essa outra escrita, como fica claro no início: “A primeira vez que li um diário de Osmarina Pernambuco”. Os trechos do diário passam a fazer parte da composição da autora, de modo a servir não apenas como estímulo à criação, mas como um material retirado da realidade e enquadrado na ficção criada. O texto escrito por Keli Freitas se mostra como uma comunicação direta entre a própria Keli Freitas e o leitor, potencialmente estabelecendo também uma relação direta com o espectador.

Outra possibilidade é a de textos considerados autobiográficos que exploram experiências reais próprias do autor, que passam então por um processo de estetização para serem compartilhadas com o público. Nesse sentido, tais obras

podem ser consideradas como *autoficção*, no sentido de partirem de experiências pessoais do próprio autor que passam por um processo de ficcionalização, fazendo com que realidade e ficção se misturem aos olhos do público. Um exemplo potente desta última são as obras do dramaturgo Sergio Blanco. Em *A Ira de Narciso*, ele escreve:

Há pouco o Gilberto lhes esclareceu algo e eu gostaria de esclarecer uma segunda coisa antes de começar. Isto não é um monólogo. Não é um solo. Não é um solilóquio. É um relato. E como todo relato vai avançando progressivamente durante uma hora e meia. Assim, vou pedir que tenham paciência e que se entreguem ao jogo da progressão que nem sempre é dramática, mas quase sempre é narrativa. Bem, agora sim podemos começar. (Sergio Blanco, 2014, *arquivo digital*)

O Gilberto referido no texto é Gilberto Gawronski, ator que atuou na encenação brasileira da peça de Blanco. Como dito anteriormente, trata-se de um texto utilizado especialmente para essa versão, com tradução de Celso Curi, sendo que, em outras montagens, o nome citado se adapta ao ator que atua. Embora toda a peça tenha esse caráter autobiográfico, se utilizando de acontecimentos que parecem ser acontecimentos reais da vida de Blanco, esse trecho interessa particularmente à questão aqui proposta. Quem é que está falando? Ora, se é Gilberto, o ator, porque ele vai se referir a si mesmo em terceira pessoa? Mas se é Sergio, o autor, para quem é que ele se dirige se não é o próprio Gilberto? Fica claro que ele se dirige ao público e que a confusão é proposital. Durante a peça toda, é Sergio que fala através de Gilberto, que procura ser Sergio. Nesse momento específico, no entanto, é o próprio Sergio dramaturgo que quer falar com o público, para além do Sergio personagem-narrador. Portanto, Sergio assume não somente a sua presença autoficcional enquanto personagem, mas também a sua presença enquanto autor que dialoga ao mesmo tempo com o leitor e o possível espectador.

Tais exemplos são alguns entre muitos. Por vezes o autor se mostra de maneira explícita e, em outras vezes, de maneira implícita e discreta. Os exemplos citados anteriormente referentes à descoberta do leitor também acabam por funcionar nesse contexto. Handke, Müller, Vinaver, Stein e Kane, cujos textos são cronologicamente anteriores a estes de Freitas e Blanco, também apontam em diferentes obras para um processo de se assumirem presentes no texto, de forma a instaurarem uma comunicação direta com o público/leitor, ainda que mediada em diferentes graus por personagens, narradores e/ou situações. De todo modo, o que aqui chamo de *descoberta do leitor* e *descoberta do autor*, termos inspirados na noção

de descoberta do espectador (Fischer-Lichte, 1997), são maneiras provocativas de percepção de uma presença concomitante do autor e do leitor que se acentua na dramaturgia contemporânea e que acaba por influenciar diretamente as estéticas propostas. São reverberações da intrusão da noção de performatividade nas artes cênicas, mas também de uma ideia de teatralidade que assume o aspecto necessariamente relacional na construção da representação, portanto algo que acontece antes de tudo, no caso do texto teatral, entre autor e leitor.

3.5.4 Além do intraficcional

É inevitável não ver as estratégias poéticas e comunicacionais do texto contemporâneo sem a sombra da tradição dramática. O texto dentro do paradigma dramático se utiliza majoritariamente de dois elementos: diálogos e rubricas. O drama rigoroso busca colocar em cena personagens que agem e dialogam em um tempo e espaço ficcionais que tenham uma lógica interna verossímil. Quando muito, um monólogo surge justificado dentro dessa lógica interna, como um personagem a falar em voz alta o que escreve em um diário, ou a falar consigo próprio em frente ao espelho, ou até ao estabelecer um falso diálogo com uma pessoa surda. A epicização do drama, no entanto, permite ao texto incluir elementos novos, como personagens que falam diretamente ao público, atores que comentam as ações de seus personagens e até textos que se propõem a estar materialmente presentes na cena (em forma de placas ou projeções, por exemplo). É evidente que, conforme crítica já feita anteriormente, tais elementos já estavam presentes, em diferentes graus, antes do processo de epicização percebido por Peter Szondi a partir do final do século XIX, como em Shakespeare e no próprio teatro grego clássico, que usavam abundantes recursos épicos.

A revolução que elementos épicos proporcionam em uma escrita até então rigorosamente dramática começa pela aceitação de que o público que acompanha a história mostrada através do drama (portanto majoritariamente através de ações e diálogos de personagens) é ciente de que o que vê é a construção artificial de um enredo ficcional (mesmo que esse trate de histórias reais). O épico instaura não apenas novas ferramentas estilísticas ao dramaturgo, mas uma nova perspectiva de ver o teatro que rejeita a ideia ilusionista do drama rigoroso para enfatizar um

processo emancipatório do público, que se assume como corresponsável pela construção ficcional proposta em cena e sua conseqüente interpretação e reflexão.

Se o texto teatral de cunho épico parte da aceitação da existência do espectador e da necessidade de esse ser um elemento ativo na construção do acontecimento teatral, pode-se dizer que ele utiliza estratégias extraficcionais? De certa forma, pode-se dizer que sim, já que um ator que se dirige ao público para falar sem a intermediação de uma personagem está rompendo com a lógica intraficcional. Por outro lado, no épico esse recurso é utilizado em prol da construção da ficção. Apesar de estratégias distintas, o drama e o épico possuem uma mesma *ênfase intraficcional*, ou seja, todos os elementos presentes no texto estão em prol de construir o mundo ficcional e fazer avançar o enredo. O cerne desse teatro continua a ser a fábula. Portanto, mais do que uma ideia de um rompimento revolucionário, pode-se compreender que os elementos épicos colocam no teatro, desde os antigos gregos, sementes para se pensar em um *texto em relação*, que parecem finalmente germinar no teatro contemporâneo de cunho performativo.

No texto contemporâneo, o que parece surgir como rompimento da lógica fabular dramática/épica não é apenas a consideração da existência do espectador - portanto, da fala proferida não apenas por uma personagem em direção a outro personagem, mas do próprio ator em direção ao público -, mas a emancipação da lógica intraficcional de maneira mais ampla. Nesse sentido, a escrita deixa de estar restrita à construção unívoca do enredo, mas se abre para seu caráter processual e insuficiente, assumindo a relação de forma mais ampla: não apenas da possibilidade de falar com o público, mas do próprio texto em sua materialidade com seu receptor, seja ele leitor ou espectador. Se abrem possibilidades de uma escrita que parte de uma lógica não necessariamente contra, mas *além do intraficcional*.

Tal abordagem do texto, portanto, permite uma escrita que se potencializa a partir de sua condição relacional, que considera não apenas o conjunto de significados como algo sólido e estável, mas o próprio processo de construção desses significados como algo que se dá, em última instância, na relação do texto com um sujeito. Como Kerstin Hausbei e Geneniève Jolly apontam no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*:

Nessas dramaturgias contemporâneas, a construção do sentido global da obra deslocou-se radicalmente do palco para a plateia, uma vez que o espectador não é

mais capaz de posicionar-se numa relação hermenêutica com o palco: não se trata mais de descobrir o sentido, mas de procurar um. (Sarrazac, 2012, *ebook*)

O espectador é convidado a completar a cena e procurar um sentido compatível com a sua subjetividade e o seu contexto. Ao dramaturgo não interessa a indução de um ponto de vista único, mas a abertura para a multiplicidade de visões. Alguns exemplos podem ilustrar algumas das diversas possibilidades dessa abordagem.

Em *Tentativas contra a vida dela*, Martin Crimp coloca um subtítulo curioso: “17 situações para o teatro”. A opção pelo termo *situação* parece, já de início, enfatizar os aspectos reais do contexto no qual a cena acontecerá. Antes das cenas, o autor avisa: “Esta é uma peça para um grupo de atores cuja composição deve refletir a composição do mundo além do teatro”, de modo que “cada situação em palavras – os diálogos – se desvele contra um mundo específico – um desenho – que melhor exponha sua ironia” (Crimp, 2010, p. 26). Dessa forma, enfatiza que os significados possíveis de suas cenas escritas vão condicionar a maneira com que são colocados em cena, o que inclui o modo como os atores lidam com o texto e a situação que é criada para dar vazão a esse texto. A cena (ou situação) 4 começa da seguinte forma:

- Ela é o tipo de pessoa que acredita naquela frase que vem na nota fiscal.
- “Agradecemos a preferência”
- Ela não vai além dessa frase...
- Nunca.
- ...e nem fala com o motorista.

Pausa

- Quando chega uma carta endereçada “à inquilina”, ela primeiro prepara...
- O quê? Uma xícara de chá?
- Sim. E então ela se senta à mesa da cozinha para abrir a carta. Ela abre e lê a carta com a mesma atenção que ela daria a uma carta do seu próprio filho, que está morando nos Estados Unidos.
- Canadá, na verdade.
- Ela é o tipo de pessoa que acredita que os números da sorte / foram sorteados
- Toronto. (Crimp, 2010, p. 26)

Os atuentes que falam - que não chegam a ser personagens no sentido dramático - parecem falar sobre a personagem central da história, de modo a construir para o público essa figura ausente. Essa construção, no entanto, é cambiante, como se o processo de criá-la acontecesse ali, naquele momento, e estivesse aberto a modificações. Mas, como se vê no decorrer do texto, a construção dessa “inquilina” não serve para a continuação de sua história ficcional, como se progredisse gradativamente, mas se limita a esse acontecimento extraficcional de sua construção

narrativa. Apesar de a maioria das cenas/situações serem formadas por diálogos, é evidente que não se trata de um uso do diálogo dentro de uma lógica dramática: não há indicações de personagens, as cenas não se dão como a progressão de uma mesma ação principal e as falas não servem para demonstrar a personalidade dos falantes como um sujeito único. Essas situações criadas por Crimp enfatizam o aspecto concreto do contexto nos quais as falas vão se enquadrar, de modo que o aspecto extraficcional se sobrepõe ao intra, ainda que não haja estratégias de uma comunicação direta entre atores e público.

Outro dramaturgo interessante de se considerar nesse âmbito é Rodrigo Garcia. Por atuar ao mesmo tempo como dramaturgo e encenador, Garcia acaba por escrever textos propositalmente incompletos que vão somente concretizar a sua complexidade em cena. Na verdade, para o autor, os textos nem sequer têm valor por si. Na introdução de *Atirem as minhas cinzas ao Mickey*, ele aponta:

A literatura é uma parte e apenas uma parte das minhas peças de teatro, e desvinculadas as palavras do que acontece em cena estas ficam alarmantemente desprotegidas, num tal ponto que acho que só se confirmam como bloco legível pelo mero facto de estarem confinadas a um livro, com as suas capas de livro e as suas páginas numeradas e coladas, agrafadas ou cosidas.

Nunca me envergonhei de que os meus textos não chegassem a valer por si mesmo, já que foram escritos como contraponto imprescindível de momentos teatrais precisos, de uma realidade cênica.

Acredito que cada palavra se vincula a um corpo suado ou sujo de lama e mel, a uma voz distorcida pelo cansaço ou pelo nervosismo... (Garcia, 2016, p. 9)

É evidente que ele enfatiza o momento de concretização do texto como o que de fato possui, em sua obra, potência artística e comunicacional. Assim, o texto sozinho deixa as palavras “alarmantemente desprotegidas”, sem a potência cênica que lhes cabe. Os seus sentidos só vão aflorar na concretude da cena. Ainda que Garcia diga que seus escritos não valem nada por si, é evidente que, uma vez publicados, se tornam um objeto relativamente autônomo. E é na leitura desse texto-objeto que se percebe as estratégias de Rodrigo Garcia enquanto dramaturgo. A parte 2 de *Atirem as minhas cinzas ao Mickey* começa assim:

Hoje, para qualquer mente considerada normal, uma floresta é mil vezes menos atractiva do que a Eurodisney ou um centro de lazer com os seus problemas de estacionamento. Para uma mente considerada normal, hoje, as cadeiras são mais apetecíveis do que árvores deitadas. E os copos de plástico de usar e deitar fora atraem-nos e deslumbram-nos mais do que o rio. E as luzes que mudam de cor, capazes de gerar ambientes agradáveis, são extraordinariamente mais desejáveis do que uma estrela. E as cores e texturas nas novas calçadas embriagam-nos como nunca o conseguiram a neve e a areia do deserto. E os semáforos luminosos levam-

nos onde queremos, ou seja: a desterrar dos nossos corações a ideia de andarmos perdidos. E emocionamo-nos frente a actores que representam ficções para não entrarmos nós próprios em mundos inexplorados. E já ninguém deseja vislumbrar sombras. Por isso a iluminação está cuidada e pensada para não enfatizar sombras em lugares públicos. (Garcia, 2016, p. 13)

Não há indicação alguma de como essas palavras aparecem em cena. São ditas por alguém? São apenas lidas? São projetadas ao fundo? São transformadas em ações que as demonstram? São apenas uma provocação ao processo criativo da peça? É claro que, uma vez que o autor é o próprio encenador, tais indicações podem pairar na cabeça deste, que escreve as palavras e mantém a sua possível encenação apenas para si, ainda que em um plano não totalmente consciente. Por outro lado, ao observar apenas o texto, se percebe que seus sentidos vão se completar na materialização. Ou seja, não se trata de uma suposta clareza de ser a indicação da fala de alguém ou um roteiro de ações precisas, mas há uma organização de palavras que parece se dirigir ao leitor de modo a desafiá-lo. O que é narrado nessa escrita não está a serviço de construir um mundo ficcional, mas de estabelecer relações múltiplas com os potenciais leitores/espectadores, bem como com o potencial encenador (ainda que, nesse caso, seja a mesma pessoa). Nesse sentido, há um investimento no caráter extraficcional do texto, de modo que revela a ausência do seu contexto de recepção ao mesmo tempo que pede por sua construção.

Tais exemplos revelam algumas possibilidades de investimento nos aspectos extrafissionais do texto de maneiras que não são óbvias. Isso enfatiza que romper com a lógica intraficcional não é somente colocar um ator ou personagem para falar diretamente com o público, ou então fazer aparecer o nome das cenas em letreiros, mas também encontrar formas mais livres de escrita que reconheçam o necessário trânsito entre o dentro e o fora da ficção, a verdade e a mentira da representação. É uma escrita que reconhece, ao mesmo tempo, a *autonomia* e a *incompletude* do texto. Um paradoxo necessário à dramaturgia contemporânea. Assim, os sentidos do texto e da peça não se darão unicamente dentro de si próprio, menos ainda atrelados apenas a um enredo, mas surgem justamente na relação com esse outro que é o leitor/espectador.

A escrita para teatro na contemporaneidade reconhece a possibilidade de enfatizar o que está fora da ficção, portanto, os elementos que se relacionam com o que está fora da obra, ligados à concretude, materialidade e realidade do mundo compartilhado do qual surgiu e existe. No entanto, seguindo a natureza representativa

inevitável do teatro, se mantém numa relação instável com toda e qualquer instância ficcional, uma vez que lida, no mínimo, com a tendência fabular e narrativa do próprio leitor em seu processo de fruição. Explode a tradição do diálogo e da rubrica, mas sem abrir mão de seus escombros. Em suma, passa pela percepção de um texto que só cria sentido em relação com um outro que é externo a ele. Um texto que busca contato com o mundo em múltiplas vias. Um texto-polvo.

3.5.5 Um novo diálogo

É inerente ao teatro considerar a inelutável dupla enunciação de seus elementos (atores, figurinos, objetos do cenário, luzes, etc.), que ao mesmo tempo são a própria objetualidade e apontam para a representação de uma outra coisa que não a si mesmos. Ainda que, intuitivamente, todo o processo teatral vai considerar essa dupla enunciação na busca de se comunicar com seu público. Ao texto teatral ocorre o mesmo. Tudo o que é escrito, uma vez que tem a potência de ser materializado em cena, vai lidar com essa condição. Mas, anterior a esse processo de materialização, as próprias palavras enquanto signos carregam por si certos problemas de enunciação. As palavras carregam significados que se condicionam inevitavelmente ao contexto de recepção, estando em risco constante de falhar em seu intuito comunicativo e, no caso de um texto teatral, também falhar em seu intuito de instaurar materialidades.

Enfatizar essa aparente obviedade (afinal, tudo no mundo está inserido em um contexto) ocorre na esteira do processo anteriormente colocado de descoberta do autor e do leitor. Um texto está sendo escrito por um sujeito dentro de um contexto específico, que possui uma identidade específica e, assim, o seu lugar de fala.³⁵ E será lido por outro sujeito também dentro de um contexto específico e com sua identidade e lugar de fala (ou, nesse caso, lugar de escuta?). Assim, *sujeito* é colocado nos dois sentidos do termo: de indivíduos à mercê de sujeições diversas do seu entorno. A esta camada, ao texto teatral, cabe uma outra: o contexto da materialização do texto em forma de apresentação. Novamente uma ampla variedade de elementos interferem nos processos de recepção em seus contextos específicos.

³⁵ Me refiro aqui ao conceito tal qual colocado pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro em seu livro *Lugar de Fala* (Pólen Produção Editorial LTDA, 2019).

O contexto interfere nos processos de interpretação e significação do texto e da cena (possivelmente consequente de um texto) em camadas diversas. Questões culturais da vida em sociedade se somam a questões pessoais subjetivas como lembranças específicas, traumas e histórias de vida, bem como a questões que ficam no trânsito entre a vida pessoal e a social: condição econômica, nacionalidade, língua, gênero, cor, sexualidade, etc. Dentro dessa perspectiva, é praticamente impossível crer em um processo de recepção unívoco que dá vazão a um sentido único e geral. Para o campo aqui considerado, o texto só gerará significados a partir e conjuntamente com o contexto no qual ele é recebido. Se faz necessário estabelecer um diálogo com o receptor.

Dentro dessa problemática, vale ressaltar - com as devidas ressalvas em relação aos diferentes significados no qual o termo *texto* é empregado - o conceito de *texto da performance* trazido por Lehmann:

Com o desenvolvimento dos Estudos da Performance, assumiu destaque o facto de a *situação da representação no seu todo* ser constitutiva para a significação e o estatuto de cada elemento específico. O tipo de relação com os espectadores, a posição temporal e espacial, o lugar e a função do processo teatral no campo social são os factores que constituem o texto da performance, e são eles que “sobre-determinarão” os outros dois níveis. (Lehmann, 2017, p. 123)

O contexto de recepção acaba por se sobrepôr, no sentido de servir como base e induzir todos os processos cognitivos envolvidos na recepção, que geram sentido ao serem vistos em sua totalidade, na soma de signos emitidos e capacidade de significação do receptor. Lehmann aborda a questão da transformação que necessariamente ocorre do texto para teatro (o “texto escrito e/ou oral”) quando é colocado em seu contexto de recepção, bem como a necessidade desse fato ser considerado:

Assim, para o teatro pós-dramático, o texto escrito e/ou oral que é transferido para o teatro e o *texto* - no sentido amplo do termo - da encenação (incluindo os actores; os seus acrescentos, reduções ou deformações “para-linguísticas” do material linguística; os figurinos, a luz, o espaço, uma temporalidade própria, etc.) surgem segundo uma óptica diferente na sequência de uma *mudança de concepção do texto da performance*. Mesmo que a modificação estrutural da situação teatral - o papel do espectador dentro dela e os processos de comunicação adoptados - não surja em todas as variantes do teatro pós-dramático, não é apenas *um novo tipo de texto da encenação* (e menos ainda um novo tipo de texto teatral), mas um modo de utilização dos signos no teatro que revolve por completo estes dois níveis do teatro, através da qualidade estruturalmente alterada do texto da performance: ele torna-se mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que experiência transmitida, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais impulso energético do que informação. (Lehmann, 2017, p. 123-124)

Lehmann ressalta, então, que o teatro que ele denomina como pós-dramático não instaura um novo tipo de texto da encenação ou de texto teatral, mas sim uma consideração em diferentes níveis deste texto da performance, ou seja, desse contexto de recepção que é inevitável e que influencia diretamente no(s) processo(s) de significação, de modo que investe, a grosso modo, na materialidade dos signos e não na eficácia de representações e significações unívocas. O processo de significação se mantém em aberto e se completa somente no momento da relação com o público.

O texto, no sentido da materialidade de uma escrita como tem sido aqui empregado, tem de lidar constantemente com as alterações de seus contextos de recepção, bem como do seu contexto de escrita. Um exemplo simples são as traduções de textos entre diferentes línguas. Grande parte do desafio do tradutor é dar conta não apenas de encontrar a palavra que equivale ao sentido tal qual proposto pelo dicionário, mas sobretudo a de encontrar um equivalente ao significado contextual da palavra, ou seja, em seu significado inserido na cultura daquele tempo-espaço específico. Outro exemplo pertinente passa pela questão da corporificação do texto, processo fundamental na relação entre texto e artes performativas. Embora o texto não necessariamente lide apenas com o que é dito em cena, esse é um fator que ressalta sua condição contextual de significação. Um mesmo discurso proferido por um homem branco idoso ou por uma mulher negra jovem carregará camadas de significados diferentes, bem como possíveis tensões e contradições. O mesmo vale para qualquer sujeito e como este se coloca em relação ao público: está nu ou com roupa? Como é esta roupa? Fala sussurrando ou grita? Fala com boa dicção ou tem dificuldades? Fala com sotaque? Seu corpo está rígido ou relaxado? Sua voz é compatível com as expectativas geradas pelo seu corpo? O seu corpo é compatível com as expectativas geradas pelo seu discurso? Afinal, *quem fala e o que é falado* são dois objetos distintos ou são uma mesma coisa?

O processo de escrita, então, precisa considerar essas questões contextuais, tanto ao do momento da escrita em si quanto ao do potencial momento da recepção. Nesse sentido, sendo um texto, cabe a consideração de uma dupla enunciação de um modo específico: o texto se dirige, ao mesmo tempo, ao leitor e a um (hipotético) espectador. Em outros termos, o texto pode ser lido por alguém que vai encerrar a relação com ele na experiência própria da leitura e também por alguém que vai ampliar a relação para ativá-lo enquanto situação diante de um público.

Tal percepção, aparentemente simples, salva o texto de cair em duas armadilhas: por um lado, a de se afundar em uma lógica interna fechada, por vezes até hermética; de outro, a de servir para um utilitarismo cru de ser apenas um manual de feitura com indicações precisas para o ativamento de uma situação (a exceção de isso ocorrer como uma chave poética proposital). A primeira é o risco de o texto, uma vez que abre mão de estruturas consolidadas, perder sua capacidade comunicativa e servir apenas para os intuitos autorregulados de seu autor. A segunda passa por uma praticidade excessiva: uma vez que o texto se liberta de servir unicamente o enredo e passa a investir nos aspectos ligados à teatralidade e à performatividade, na ideia de instaurar uma situação que depende da relação com um público, há o risco de entrar na lógica da receita de bolo, uma escrita que só faz sentido no interior do processo artístico, como mera passagem de um ponto ao outro, sem reverberar para além de seus envolvidos diretos. Tais armadilhas exigem do dramaturgo e da dramaturga contemporânea um equilíbrio frágil entre *poiesis* e *praxis*, entre liberdade e estrutura, entre poética e ética.

É justamente a noção dessa dupla possibilidade de recepção, de leitores em geral e de fazedores de teatro, que traz ao dramaturgo a fricção necessária que pode impulsionar o processo de escrita e levar a um texto que, ao mesmo tempo em que aponta a ausência da situação que quer ativar, se torna presente enquanto um objeto em si. A isso, se soma ainda o fato de que esse leitor ativa o texto no próprio ato de leitura, gerando camadas de significado que escapam ao controle do texto em si e de seu autor. A problemática da relação como fundamento da teatralidade invade o campo do texto, tornando pertinente perguntar: o texto existe se ninguém o lê? O texto instaura uma camada de virtualidade (narrativa ou não) por sobre a sua própria materialidade de modo a ambos coexistirem na recepção do leitor?

Assim, se adiciona uma camada de percepção ao texto teatral contemporâneo: este não é só visto pelas suas possibilidades estruturais internas, mas também a partir da dupla relação que estabelece com seus leitores em potencial. Se instaura a possibilidade de um novo diálogo, não apenas o diálogo intraficcional entre personagens, não apenas o diálogo possível entre ator e público, mas um diálogo entre autor e receptor. Por sua vez, se faz necessário considerar a dupla possibilidade desse receptor, como leitor comum e como artista de teatro em um processo. De toda forma, uma relação dialógica, mas que se dá, em contraponto à tradição dramática, como um *novo diálogo*.

Visto dessa maneira, o texto teatral contemporâneo acaba por considerar a relação coisa-signo duplamente: enquanto si, como coisa que gera signos, e enquanto a hipotética coisa que vai potencialmente ativar e que, por sua vez, também gerará signos. É, portanto, um texto necessariamente *em relação*. Um texto que precisa de forma indissociável se manifestar enquanto coisa e apontar para algo além, fazer sentido enquanto algo a ser lido e carregar a potência de manifestar algo a ser visto, ouvido e percebido. É a isso que chamo, em suma, de *incompletude autônoma*. Isto traz ao texto um constante *jogo do impossível*. Afinal, o que está escrito pode se tornar corpo? E se não pode, já não existe enquanto potência de linguagem? E se existe, já não tem autonomia suficiente? E sem tem autonomia, porque insinua constantemente sua incompletude?

Enfim, um texto *entre*. Uma escrita relacional.

Conclusão

Creio que uma síntese satisfatória para esta dissertação seja, de maneira simplificada, a delimitação de um modo de ver o texto no contexto do teatro contemporâneo que considera alguns pontos principais: **1)** sim, existe texto no teatro contemporâneo; **2)** o texto não é necessariamente dramático (tampouco épico); **3)** o texto é visto em uma condição de *incompletude autônoma*, portanto, algo que existe de forma interdependente ao teatro, mas como um objeto em si; **4)** o texto contemporâneo abre mão da ideia de ser o momento original da cena (o que é, de fato, impossível) e aposta na sua potência enquanto instaurador da *repetição que gera diferença* e na construção de sua *singularidade*; **5)** o texto precisa considerar as problemáticas da cena contemporânea de modo a trazer para si a responsabilidade de lidar com elas, ao invés de relegá-las apenas à encenação; **6)** as possibilidades desse texto podem ser exploradas a partir de sua consideração sob os conceitos de *teatralidade* e *performatividade*, de modo a se perceber como o potencial instaurador de uma *situação*; **7)** como representante histórico da construção da ficção, o texto encontra potência menos na negação desta e mais na consideração de um lugar *entre* ficção e realidade, na revelação do processo de ficcionalização; **8)** o texto amplia as suas ferramentas como a palavra escrita em papel ou livro (digital ou físico) para encontrar potência como um *texto expandido* que se utiliza de materiais diversos; **9)** em oposição à ideia do autor ausente do drama, o texto descobre a presença do autor e do leitor; **10)** se assume a inevitável condição relacional do texto (à luz da condição análoga do teatro) de modo a instaurar um *novo diálogo*: um texto que se completa na relação com seu leitor.

Tal síntese, longe de simplificar as questões aqui propostas, serve para apontar os principais pontos abordados nesta dissertação. Resta, então, tecer uma conclusão que consiga refletir sobre o texto tendo essas questões como base. Algo que aja mais no sentido de abrir do que de fechar as questões. Assim, o texto no contexto do teatro contemporâneo é visto em um lugar *entre*, portanto, um lugar instável e de trânsito constante. Mais do que afirmações categóricas (e categorias afirmativas), procurou-se criar aqui um terreno no qual se pudesse assentar algumas ideias sobre o texto, ao mesmo tempo reconhecendo materialidades já existentes e apontando possibilidades por vir. Com isto, se procurou instaurar a possibilidade de olhar para o texto sem depender de filiações a uma ou outra tradição e sem recorrer

à teoria dos gêneros, que parecem ser insuficientes para compreender a complexidade do texto para teatro na contemporaneidade.

Por fim, é preciso ressaltar que essa dissertação demonstra algumas características que parecem existir num plano anterior às estruturas e temáticas dos textos em si. Procura organizar um certo imaginário de possibilidades no qual o texto para teatro se insere na contemporaneidade. Serve, assim, para clarificar certas pulsões da dramaturgia contemporânea que lidam, ao mesmo tempo, com funções atemporais do texto no teatro e com imposições do contexto social, político, ético, poético e estético deste início de terceira década do século XXI. Mas, evidentemente, são enviesadas pelas limitações de minha percepção enquanto dramaturgo e pesquisador e, a partir disso, não pretendem dar conta de revelar todas as bases da dramaturgia contemporânea.

Já foi enfatizado que, no contexto desta pesquisa, não importa traçar um conjunto de regras fixas para o texto contemporâneo, tampouco definir um conjunto de temas mais propícios ou pertinentes. Na verdade, o que o teatro contemporâneo parece propor (e o texto se inclui nisso) é justamente uma ausência de formas e temáticas pré-determinadas. Se rompe com perspectivas de outros tempos como a de o teatro provocar certos sentimentos (como terror e piedade) ou estar ao serviço de uma educação moral. E, ao adentrar o século XXI, se torna estranho exigir do teatro uma filiação política-ideológica rígida através de linguagens (como outrora foi o realismo socialista) ou de temáticas específicas (como um teatro dedicado exclusivamente aos conflitos internos do sujeito livre burguês). A potência política, social e filosófica do teatro na contemporaneidade parece estar justamente em seu ato, em sua condição performativa e (necessariamente) relacional.

Portanto, definir exatamente os temas abordados na dramaturgia contemporânea se torna contraproducente. Os temas vão inevitavelmente variar conforme o momento e o lugar de cada dramaturgo, por vezes fazendo com que um mesmo texto promova diferentes temáticas conforme o contexto no qual é encenado. O que parece ser importante em relação aos temas é a propensão do texto para teatro na contemporaneidade de revelar, com maior ou menor intensidade, seu *processo* e, com isso, sua maneira de revelar as temáticas. Nesse sentido, importa menos o tema em si, mas o modo como se acessa esses temas. A liberdade (ou a sua ausência) de organizar os signos de modo a gerar narrativas e discursos passa a interessar, revelando e problematizando os modos da percepção. Em outras palavras, o grande

tema acaba se tornando a metateatralidade, o teatro colocado como um ato relacional e coletivo. Um modo de aguçar o olhar para ver melhor todos os temas *da* e *na* vida.

No sentido das estruturas, pode-se considerar que há, a grosso modo, duas facetas da escrita para teatro: uma que age em favor da estética cênica dominante, outra que age contra. Primeiro, uma escrita que se aproveita das convenções amplamente aceitas e usadas em cena e escreve *para* ela, de modo a lhe servir com a maior eficácia possível. Segundo, uma escrita que parte da insatisfação com essas convenções, com o que é visto em cena, e, portanto, escreve *contra* ela, de modo a exigir a instauração de uma outra estética cênica. Assim, um texto que promove *continuidade* e outro que promove *ruptura*. No contexto do teatro contemporâneo, tudo se torna mais complexo. Uma vez que não há uma única estética cênica dominante, se torna difícil falar em continuidade ou ruptura. Com exceção de certo teatro voltado ao consumo (como o musical e a comédia), cada nova obra parece exercer uma pressão sobre a arte cênica de modo geral, de forma que acaba por agir sempre em um horizonte de ruptura. Um traço forte da cena contemporânea é justamente uma rebeldia constante contra toda e qualquer característica estética rígida. Paradoxalmente, cada artista da cena parece criar a sua própria tradição e, ao mesmo tempo, romper constantemente com ela.

No artigo *Dramaturgismo: Aspectos entrevistados*, a pesquisadora brasileira Silvana Garcia associa o processo do teatro contemporâneo ao mito de Sísifo:

(...) mal comparando, tal como no mito de Sísifo, o teatro está destinado a sempre voltar à estaca zero, redefinindo-se a cada espetáculo. Qualquer espetáculo diz, antes de qualquer outro enunciado, ou como seu primeiro enunciado, quem ele é e a que veio. (Garcia, 2021, p. 21-22)

Assumindo a metáfora também para o caso do texto para teatro, o dramaturgo contemporâneo agiria, nesse sentido, tal qual Sísifo a rolar infinitamente a pedra para o topo do monte, ainda que essa venha sempre a escorregar de volta ao vale. A metáfora parece pertinente. A escrita para teatro na atualidade parece sempre partir do zero em cada nova criação, de modo que tudo o que é gerado é desmanchado ao final do processo. Não há mais um conjunto de regras fixas no qual se apoiar e cada novo processo criativo, individual ou coletivo, obriga o dramaturgo a criar o seu próprio terreno que servirá de base. É preciso carregar a pedra desde o começo, de novo, de novo e de novo. A questão aponta para a ideia de *autorregulação* e *singularidade*,

abordadas em diferentes pontos dessa dissertação. Cada novo texto exige uma nova estrutura, uma nova linguagem, uma nova estética.

Os pontos principais que foram traçados nesta pesquisa para se ver a relação do texto com o teatro feito no século XXI se tornam, portanto, uma maneira de olhar para o texto que evita a delimitação de estruturas pré-determinadas e de temáticas pré-definidas como pertinentes. Ao invés disso, optou-se por construir um modo de olhar que abre possibilidades ao texto, sobretudo em um lugar transitório, fronteiro, liminal. Assim, em suma, o texto foi posto *entre* os conceitos de teatralidade e performatividade, que o leva a ser visto também *entre* a ficção e a realidade. Somado a isso, o texto é visto em seu aspecto relacional, portanto um lugar *entre* observador e objeto, de onde surge a percepção de uma dupla descoberta: a do autor e a do leitor. Se reforça, assim, que a potência do teatro contemporâneo é menos a mera exposição de aspectos da realidade, como que se pretendesse um acesso puro ao real, e mais a exposição/revelação/construção do inevitável processo de organização de materiais necessário para se poder acessar o real, ou seja, da ficcionalização enquanto enquadramento necessário para se apreender o real e, então, refletir sobre ele. Nisso, se torna evidente a potência da dramaturgia em sentido amplo e, também, do texto como objeto autônomo (ainda que expandido).

O teatro, enfim, não precisa se refugiar em nenhuma outra linguagem para continuar a existir no século XXI, mas sim se aprofundar na potência de suas próprias especificidades. E, nisso, o texto pode ser um aliado fundamental.

Referências Bibliográficas

- Aristóteles (2004). **Poética**. Lisboa: *Fundação Calouste Gulbenkian*.
- Austin, John L. (1990). **Quando dizer é fazer, palavra e ação**. Porto Alegre: *Editora Artes Médicas Sul*.
- Barthes, Roland (1987). **O prazer do texto**. São Paulo: *Perspectiva*. Tradução: J. Guinsburg.
- Baumgärtel, Stephan (2010). **O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea**. *VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, Brasília, Vol. 9, nº 2, julho/dezembro 2010. p. 111-126.
- Birkenhauer, Theresia (2012). **O tempo do texto no teatro**. (Tradução: Stephan Baumgärtel), *Cena*, 11. Disponível em: <https://doi.org/https://doi.org/10.22456/2236-3254.25752>
- Bonfitto, Matteo (2013). **Entrevista com Erika Fischer-Lichte**. *Concept*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131-141.
- Borges, Jorge Luis (2007). **Ficções**. São Paulo: *Editora Globo*. Tradução: Carlos Nejar.
- Danan, Josef (2019). **A Dramaturgia no Tempo do “Pós-Dramático”**. *Revista Cena*, Porto Alegre, nº 29, p. 14-23 set./dez. 2019. Tradução: Clóvis D. Massa. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>
- Danan, Josef (2020). **O texto ausente**. em *A presença do texto na dança e nos teatro contemporâneo*. (org. Mickaël de Oliveira), Edição: Centro de Estudos de Teatro / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Dantas, Cristina Leite (2010). **Outro Kaspar: a língua como recurso ao ator para a elaboração de um ser ficcional no palco a partir de peças-faladas (Sprechstücke) de Peter Handke**. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010. Orientador: Prof. Dr. Ewald Hackler.
- Deleuze, Gilles (2018). **Repetição e diferença**. São Paulo: *Editora Paz e Terra*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado.
- Garcia, Silvana (2021). **Dramaturgismo: aspectos entrevistados**. em *Entre: dramaturgismo* (org. Antonio Duran, Daniel Cordova e Michele Rolim). Porto Alegre: *Goethe-Institut*.
- Féral, Josette (2015). **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: *Editora Perspectiva*.
- Féral, Josette (2008). **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. *Sala Preta*, No.8, 2008. p. 197-210

- Féral, Josette (2002). **Theatricality: The specificity of theatrical language**. *Sub-Stance* Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality. p. 94-108. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3685480>
- Fernandes, Silvia (2011). **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. In: *Repertório*, Salvador, no 16, p.11-23.
- Fried, Michael (2002). **Arte e objetividade**. *Arte & Ensaios*, 9, 130–147.
- Fischer-Lichte, Erika (2011). **Estética de lo performativo**. Tradutores: David Martínez Perucha, Diana González Martín. Madrid: *Abada*.
- Fischer-Lichte, Erika, & Borja, M. (2013). **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. *Sala Preta*, 13(2), 14-32. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>
- Fischer-Lichte, Erika (1997). **The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective**. Iowa City: *University of Iowa Press*.
- Kilomba, Grada (2019). **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Lisboa: *Orfeu Negro*.
- Lehmann, Hans-Thies (2007). **Teatro pós-dramático**. São Paulo: *Cosac Naify*.
- Lehmann, Hans-Thies (2017). **Teatro pós-dramático**. Lisboa: *Orfeu Negro*. Tradução: Manuela Gomes e Sara Seruya.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). **“Teatro Pós-Dramático, Doze Anos Depois.”** *Revista Brasileira de Estudos Da Presença* 3, no. 3 (2013): 859–78. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266039703>.
- Lepecki, André (2016). **Singularities: dance in the age of performance**. *Routledge*.
- Mateus, Osório (1977). **Escrita de teatro**. Lisboa: *Bertrand Editora*.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2015). **(Des-)crença. O jogo com a ilusão** (Tradução: Benedikt Mensing, Maíra Wiener e Stephan Baumgärtel), *Urdimento*, v.2, n.25, p.204-215, Dezembro. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102252015204>
- Oliveira, Mickaël de (2020). **Prefácio. A presença do texto na dança e nos teatro contemporâneo**. (org. Mickaël de Oliveira), Edição: Centro de Estudos de Teatro / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Pavis, Patrice (2007). **Chapitre XVI. La théâtralité en Avignon In : Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène**. 4 e édition revue et augmentée [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007. Disponível em: <http://books.openedition.org/septentrion/13739>
- Pavis, Patrice (2008). **Dicionário de Teatro**. São Paulo: *Perspectiva*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.

- Poschmann, Gerda (1997). **Der nicht mehr dramatische Theater text, Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse**. Tübingen: Nyemeyer. (acessado através da tradução não publicada de Stephan Baumgärtel, professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, do capítulo 2.1: *O texto teatral e o teatro fundamentado no texto*)
- Rancière, Jacques (2010). **Estética e política. A partilha do sensível**. Porto: *Dafne Editora*.
- Rancière, Jacques (2010). **O espectador emancipado**. Lisboa: *Orfeu Negro*.
- Rebentisch, Juliana (2017). **Autonomia? Autonomia! Experiência estética nos dias de hoje**. *Urdimento*, v.3, n.30, p. 101-111. Tradução: Stephan Baumgärtel.
- Sánchez, José A. (2010). **“Dramaturgia en el campo Expandido”** En *VVAA. Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, CENDEAC-Centro Párraga, Murcia, 2011, pp. 7-27.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: *Cosac Naify*.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2017). **Poética do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: *Perspectiva*.
- Schneider, Rebecca (2011). **Performing Remains**. *Routledge*.
- Szondi, Peter (2001). **Teoria do drama moderno: (1880-1950)**. São Paulo: Cosac e Naify. Tradução: Luiz Sérgio Repa.

Referências de obras e artistas

- Blanco, Sergio (2014). **A ira de Narciso**. Arquivo digital não publicado usado para a montagem brasileira com atuação de Gilberto Gawronski e direção de Yara de Novaes. Tradução: Celso Curi.
- Beck, Julian (2018). **Living Theatre, presente!** Catálogo da exposição. Sesc Consolação. Disponível em: https://issuu.com/sesc_consolacao/docs/living_theatre_presente_sem_marcas_75b40a502b3455
- Crimp, Martin (2010). **Tentativas contra a vida dela**. (acessado através da tradução não publicada de Daniela Ávila com versão das letras das músicas por Felipe Vidal).
- Garcia, Rodrigo (2016). **A história de Ronald, o palhaço da McDonald's e outras peças**. Lisboa: *Artistas Unidos / Livros Cotovia*. Tradução: John Romão e Tiago Rodrigues.

Kane, Sarah (s/d). **4.48 Psicose**. Arquivo digital não publicado. Tradução: Laerte Mello.

Freitas, Keli. (2018). **Osmarina Pernambuco não consegue esquecer** (trecho). Catálogo do projeto Janela de Dramaturgia. Centro Cultural Banco do Brasil Belo Horizonte. Disponível em:
<https://janeladedramaturgia.com/edicoes/edicao2018.pdf>

Maclvor, Daniel (2012). **A primeira vista / In on it**. Rio de Janeiro: *Editora Cobogó*.

Müller, Heiner (1997). **Descrição de um quadro** Catálogo da exposição *For Heiner Müller*. Centro Cultural de Belém. Tradução: João Barrento.

Okada, Toshiki (2018). **5 dias em março**. São Paulo: *n-1 edições*. Tradução: Lica Hashimoto.

Passô, Grace (2012). **Por Elise**. Rio de Janeiro: *Editora Cobogó*.

Stein, Gertrude (2000). **Gertrude Stein: cinco peças**. *O percevejo*, n. 9, ano 8, 2000, p. 239-250. Tradução: Júlio Castañon Guimarães.

Vinaver, Michel (2005). **La demande d'emploi**. *Théâtre complet*, vol. 3, L'Arche, Paris, 2005 (acessado através da tradução não publicada de Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald, com a colaboração de Heloisa Jahn).

Referências de sites na internet

The Atlas Group. <https://www.theatlasgroup1989.org/> - Acessado em: 20/08/2021

Raquel André. <http://cargocollective.com/raquelandre> - Acessado em: 20/08/2021

MIT SP 2019. <https://mitsp.org/2019/partir-com-beleza/> - Acessado em: 20/08/2021

MIT SP 2016. <https://mitsp.org/2016/em-palestra-performance-grada-kilomba-desfaz-a-ideia-de-conhecimento-universal/> - Acessado em: 31/08/2021

Teatro Nacional Dona Maria II. <https://www.tndm.pt/pt/calendario/acabar-em-beleza/> - Acessado em: 20/08/2021

Livraria do TNDM II. <https://www.tndm.pt/pt/livraria/acabar-em-beleza/> - Acessado em: 20/08/2021

Mit +. <https://mitmais.org/evento/camming-101-noites/> - Acessado em: 20/08/2021

Entrevista a José Maria Vieira Mendes.

https://www.uc.pt/org/centrodramaturgia/4/mno/mendes_jose_maria_vieira - Acessado em: 30/07/2021