



Teoria e escrita teatral na contemporaneidade

Théorie et écrite théâtrale dans la contemporanéité

Lígia Souza de Oliveira¹

Resumo

As produções teatrais vêm se mostrando cada vez mais plurais e diversas. Da mesma forma, os textos teatrais também propõem um afastamento de formatos já reconhecidos do drama burguês, do drama épico e também do teatro de pós-guerra. Nesse sentido a teoria teatral na atualidade também acompanha e reflete essas produções teatrais e textuais. Este artigo faz parte da dissertação de mestrado *Personne: alguém ou ninguém? a condição da personagem na obra Vocês que habitam o tempo, de Valère Novarina*, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e orientado pelo professor Walter Lima Torres Neto, no qual apresentamos quatro teorias que pensam o teatro e a dramaturgia na contemporaneidade, indicando suas confluências e contradições. Além disso apresentaremos, a partir das noções de dramaturgia, seus olhares sobre a questão do personagem, que consideramos um dos elementos mais importantes para se perceber a ruptura com questões da representação e figuração. As teorias elencadas são: o texto pós-dramático, o texto performativo, o drama rapsodo e o texto como máquina preguiçosa.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea. Texto pós-dramático. Texto performativo. Drama rapsodo. Texto como máquina preguiçosa.

Résumé

Les productions théâtrales sont de plus en plus plurielles et diverses. De même, les textes théâtraux proposent également un éloignement des formes déjà reconnues du drame bourgeois, du drame épique et du théâtre d'après-guerre. En ce sens, la théorie théâtrale d'aujourd'hui également accompagne et reflète ces productions théâtrales et textuelles. Cet article fait partie de la thèse de maîtrise *Personne: quelqu'un ou personne? La condition du personnage dans l'œuvre Vous qui habitez le temps, de Valère Novarina*, développé dans le Programme de Études Supérieures en Lettres de l'Université Fédérale du Paraná sur direction de Walter Lima Torres Neto. Dans cet article nous présentons quatre théories qui pensent le théâtre et la dramaturgie dans la contemporanéité, en indiquant leurs confluences et contradictions. En outre, nous présenterons, à partir des notions de dramaturgie, les regards sur la question du personnage, que nous considérons comme l'un des éléments les plus importants pour percevoir la rupture avec des questions de représentation et de figuration. Les théories énumérées sont : le texte post-dramatique, le texte performatif, le drame rhapsode et le texte comme une machine paresseuse.

Mots-clés: La dramaturgie contemporaine. Le texte post-dramatique. Le texte performatif. Le drame rhapsode. Le texte comme machine paresseuse.

¹ Pesquisadora, dramaturga e professora. É estudante de doutorado em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. Bolsista da Fundação de Amparo e Apoio à Pesquisa de São Paulo. E-mail: oli.ligia@gmail.com

Introdução

Os preceitos do drama burguês até hoje são encontrados na nossa cultura e prática teatral, principalmente no campo do entretenimento de massa. E é também por isso que ainda encontramos na dramaturgia contemporânea alguns elementos que respondem a esse domínio da forma dramática. Porém, às problemáticas instauradas pela soberania do drama burguês se somaram outras, talvez mais importantes e mais pulsantes na nossa atualidade.

Os preceitos burgueses - o diálogo intersubjetivo, o personagem psicologizado, as relações particulares, a estrutura enrijecida da fábula, com seu percurso de acontecimentos extremamente codificado, e outros (DIDEROT, 2005) também foram amplamente discutidos por Peter Szondi em seu *Teoria do drama burguês* (2004), no qual ele apresenta vários outros parâmetros que intentam apresentar este período tão conhecido pelos textos teóricos de Diderot, como por exemplo a construção de uma obra atemporal, com inadequação de forma e conteúdo, a supervalorização da unidade de tempo e a dependência do fato na construção ficcional. Porém, de certa maneira estes parâmetros foram reelaborados, se não completamente, pelo menos em grande escala, pelas inovações do drama épico e do teatro do pós-guerra, por exemplo. Szondi também escreve sobre essa transição em seu livro *Teoria do drama moderno* (2003), em que nos fala sobre a crise que se instaura nessa estrutura burguesa, e sobre o que ele chama de epicização do drama, que nada mais é do que o afrouxamento desses preceitos enrijecidos.

Porém, apesar deste desenvolvimento produzido principalmente pelo épico e pelo teatro de pós-guerra, enfatizamos fortemente a visão do teórico alemão Hans-Thies Lehmann, que afirma a impossibilidade de continuidade de uma reflexão, na contemporaneidade, a partir destes dois gêneros, pois eles têm o texto como base para a construção do teatro e a apresentação de um mundo ficcional baseado na representação, mesmo que distorcida:

O teatro do absurdo, assim como o de Brecht, pertence à tradição dramática; alguns de seus textos ultrapassam as fronteiras da lógica dramática e narrativa, mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. (LEHMANN, 2007, p. 88)

O que gostaríamos de ressaltar é justamente essa constatação de que, apesar das grandes problematizações, os exemplos do teatro épico e do pós-guerra ainda atuam no campo do ficcional, da representação e do textocentrismo de maneira geral. Portanto, apesar da distância temporal, o teatro contemporâneo ainda está nesta luta contra os principais parâmetros do teatro dramático, consolidado pelo drama burguês e que se estende até o pós-guerra mesmo que de maneira enfraquecida.

Neste trecho, Lehmann faz referência ao teatro pós-dramático como a resposta possível para a problemática que está posta desde o Drama Burguês, mas podemos tranquilamente colocar esta situação de simbiose e troca entre o texto e as questões da cena de maneira mais abrangente, abarcando outras teorias da contemporaneidade.

Outro fato importante e que também influencia a configuração da escrita contemporânea é o surgimento do cinema. Podemos fazer um paralelo com o advento da fotografia que impulsionou uma reformulação das questões da pintura e a libertou para caminhos fora da figuração. Já que a fotografia cumpria o papel de fidelidade ao real de maneira mais eficaz, a pintura se mostrou livre para percorrer caminhos da abstração e outras experiências vanguardistas. O surgimento do cinema fez o teatro repensar seu papel de “representação animada de pessoas em ação” (LEHMANN, 2007, p. 82) que se tornara muito melhor executada pelo audiovisual. Ressaltou-se então, o fator do processo vivo no teatro, e com esse movimento reflexivo alargaram-se as possibilidades de experimentação na cena.

Portanto, como é de se esperar, a crise do drama e a invenção do cinema proporcionaram uma crise na própria linguagem teatral. Esse período de crise é de difícil delimitação devido à sua proximidade e recorrência na contemporaneidade, estando ele ainda latente e em desenvolvimento nas obras atuais. Mas o que se pode perceber é que, dada a supervalorização de seu processo vivo, os agentes da cena começaram por estimular as produções que se focavam nessa condição, ressaltando o cenocentrismo como foco da produção teatral de uma certa faixa de artistas.

Mas os dramaturgos não pararam de produzir e de dialogar com essas novas questões que, pondo em cheque essa concepção fabular ainda existente nas vanguardas, os instigaram a produzir a partir de uma visão distinta da relação entre literatura e teatro. Longe de ser um movimento reacionário, as produções textuais encontraram no seu cerne

uma maneira diferente de serem encenadas e de, antes de tudo, tornarem-se provocadoras/questionadoras dos parâmetros formais e ideológicos da arte na contemporaneidade.

Portanto, há que se ressaltar que as questões da dramaturgia contemporânea não são mais somente a recusa e o combate dos preceitos do drama burguês. A literatura dramática está se debruçando sobre a possibilidade e as maneiras de relacionamento entre a palavra e a cena, num questionamento permanente sobre como o status da palavra pode ser impulso e ao mesmo tempo impulsionado pelas criações teatrais.

Algumas teorias vêm tateando o que pretende essa nova escrita teatral. Todas essas tentativas estão vinculadas com as questões que se relacionam com o universo multidisciplinar do teatro contemporâneo. Neste artigo apresentaremos: o texto pós-dramático, o texto performativo, o drama rapsodo e o texto como máquina preguiçosa.

O texto pós-dramático

Para introduzir algumas questões acerca do texto pós-dramático, desenvolvido principalmente por Hans-Thies Lehmann, serão utilizados seus artigos “Do logos à paisagem: texto na dramaturgia contemporânea” (LEHMANN, 1997) e “Just a word on a page and there is drama - Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático” (LEHMANN, 2009), e o capítulo 5 do livro *Teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2007) intitulado “Texto”. A partir daí iremos apontar algumas questões importantes para o entendimento do texto teatral na contemporaneidade.

O teórico, nos três escritos, enfatiza a relação entre o texto e a cena que, desde o início do século XX, vêm se modificando de maneira instigante. Ele defende a ideia de texto da encenação, de *performance text*, de experiências de escrita e leitura como uma ação performativa e outras condições que neste estudo serão tangenciais. Portanto, nos ateremos às questões compartilhadas sobre a escritura pós-dramática num sentido mais restrito.

No início do artigo “Do logos à paisagem: texto na dramaturgia contemporânea”, o teórico alemão indica que a produção atual de alguma maneira rompe com a visão logocêntrica que era fortemente defendida desde a antiguidade até o século XIX. Ainda frisa que o logocentrismo não está embasado no uso da palavra e sim numa visão

estrutural, ordinária e racional. O que se tenta repudiar neste teatro atual, segundo Lehmann, é a ordem, a causalidade, a hierarquia, o telos e a arquitetura.

Neste estudo Lehmann nos sinaliza um terreno instável pelo qual a escrita teatral vem caminhando ao afirmar que “o teatro está e estava procurando discursos liberados tanto quanto possível das restrições de objetivo (telos), hierarquia e lógica causal”² (LEHMANN, 1997, p. 56, tradução nossa) e opera na dramaturgia um espaço fora do racional, o *chora*³. Sua definição se dá na constituição de um “espaço que deveria tornar possível pensar intuitivamente um paradoxo insolúvel do ponto de vista lógico” (LEHMANN, 2007, p. 246). Para Lehmann, o *chora* incorporado ao teatro referencia um espaço que “implica um status de linguagem definido por uma multiplicidade de vozes, ‘um polílogo’, uma desconstrução do sentido fixo, uma desobediência às leis da unidade e do sentido centrado” (LEHMANN, 1997, p. 57) que se torna inapreensível do ponto de vista lógico. Esse *chora*, não concebível materialmente, evoca na dramaturgia conceitos como “a dimensão do som não manipulado, o silêncio, o acaso” (LEHMANN, 1997, p. 57), o que se contrapõe diretamente às questões do drama burguês.

O pesquisador alemão exalta ainda, agora em seu livro *Teatro pós-dramático*, a utilização da palavra como fala, som, amplitude e volume, desconsiderando totalmente sua grafia e construções da ordem da escrita. Ele referencia o valor do texto na contemporaneidade apenas através da fragmentação, da sua utilização como som e por fim de sua função de interrupção ou perturbação de “imagens-cênicas auto-suficientes” (LEHMANN, 2007, p. 248), supervalorizando cada vez mais a cena em detrimento do texto.

O teórico ressalta, ainda, o conceito de paisagem textual, fazendo referência direta à dramaturga Gertrude Stein e sua *Peça paisagem*. Lehmann utiliza-se desta noção para ressaltar a necessidade de a escrita considerar o forte apelo da dimensão visual nas produções teatrais, explicado pela sua aproximação com as artes visuais e com a performance.

Lehmann se detém à ideia de dramaturgia visual para compor o todo do espetáculo junto aos seus elementos, inclusive o texto. Ele afirma:

2 Tradução nossa do original em inglês.

3 *Chora* é um termo criado por Julia Kristeva, fazendo referência a Platão em seu diálogo “Timeu”.

A dramaturgia visual não deve ser entendida como uma prática livre do texto e apenas visualmente dominada, mas significa uma *opsis*, que é independente de hierarquias, conectado ao texto como sendo ele mesmo uma qualidade espacial e arquitetônica, que prefiro em outros contextos qualificar como pós-dramático. (LEHMANN, 1997, p. 59)

Portanto, Lehmann se apoia na necessidade de se considerar o texto dentro da concepção da cena. Ele sustenta a ideia de que o texto teatral é um elemento da encenação. Todas as suas concepções sobre a dramaturgia revelam essa visão de permanente relação com a cena, dada a sua crença no cenocentrismo.

Logo, o teatro pós-dramático como “uma tentativa de conceituar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata” (LEHMANN, 2007, p. 223) não cabe a utilização do léxico personagem. Para ele se trata da construção de um “corpo falante” (LEHMANN, 2007, p. 258) numa concepção que aborda a constituição de uma presença cênica, longe das arquiteturas psicológicas dos personagens dramáticos.

A construção desse ser cênico passa pela desumanização do corpo e da voz do ator, numa tentativa conceitual de morte do corpo cotidiano: “O corpo do teatro é sempre da morte. O palco é um outro mundo, com um – ou nenhum – tempo próprio e permanece ligado a ele um fator de medo inconsciente de dirigir um olhar proibido e voyeurístico ao reino dos mortos” (LEHMANN, 2007, p. 331). Com isso, o teatro pós-dramático trata de evidenciar a construção do corpo falante fora da concepção dramática. Ele agora é concebido mais como som e imagens corpóreas num jogo cênico no qual os outros elementos não se colocam como subordinados a este novo ser. Numa referência direta à Artaud, ele define:

Mediante a distorção com timbres e frequências mais altos, depois novamente em alturas ‘humanas’, mediante a diversificação das vozes corporais individuais e sua combinação com ruídos e outras vozes, alcançar uma pluralidade sem um centro fixável, um destronamento do eu – sujeito objeto, como vítima sacrificial do impulso que o atravessa, não em sua identidade mais pessoal. (LEHMANN, 2007, p. 258-259)

Para concluir uma reflexão acerca das proposições de Lehmann, se faz necessário levantar uma considerável ocorrência. No capítulo 5 do livro *Teatro pós-dramático*, intitulado “Texto”, o autor se preocupa em discutir a utilização do texto dramático pela cena, citando encenadores e montagens que trabalham com o texto, porém dando ênfase à

cena construída a partir dele e não ao que a dramaturgia propôs para a cena. Palavras como fala, sonoridade, ressonâncias, música, voz e semiótica auditiva são constantemente encontradas no seu estudo, e proposições da palavra escrita, das ferramentas literárias, mesmo concordando que estas não podem se desligar de noções do teatro contemporâneo, não são consideradas.

Ainda no seu livro *Teatro pós-dramático* Lehmann cita Bernard Dort, concordando que “a união de texto e cena nunca se realiza plenamente, havendo sempre uma relação de subordinação e de compromisso” (DORT, 1998, p. 173⁴ apud LEHMANN, 2007, p. 245). A mesma questão é reforçada por ele no artigo: “E podemos também lembrar o grande crítico francês Bernard Dort, que insistia que a santa união do texto e do palco nunca acontece realmente, e que uma certa relação de supressão e meio-termo prova-se inevitável” (LEHMANN, 1997, p. 59). As duas citações revelam o olhar tendencioso do crítico, ao dar a entender que uma visão mais apurada acerca do texto teatral como palavra escrita, separada de sua encenação, de uma cena que a complete, se refere a uma posição mais convencional e textocêntrica acerca da escrita teatral. Além disso, a discussão sobre qual linguagem se sobrepõe à outra, como um cálculo de forças, parece um tanto ultrapassada se considerarmos que a escrita contemporânea se apresenta menos impositiva e mais propositiva.

No artigo “O pós-dramático na dramaturgia” a pesquisadora brasileira Rosângela Patriota corrobora esta visão:

Quando se fala de teatro contemporâneo ou pós-dramático considera-se somente a discussão sobre os elementos mais cênicos e, num movimento de revolta e afirmação, deixa-se de lado a discussão sobre o texto que é criado a partir dessas outras e atuais consciências da linguagem teatral. (PATRIOTA, 2008, p. 44-45).

Portanto, podemos perceber que a conceituação apresentada por Hans-Thies Lehmann muito revela sobre a prática teatral contemporânea que se propõe a trabalhar com um texto teatral e pouco nos fala sobre o texto teatral em si, como um material passível de análises e considerações que reflete e questiona a produção teatral contemporânea, através da materialidade de sua linguagem, a palavra escrita.

4 DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Arles, 1988.

A dramaturgia performativa

Assim como o conceito de teatro pós-dramático, o termo dramaturgia performativa⁵ parece explorar uma recusa radical em relação à herança do drama burguês. Além disso, o termo teatro performativo sugere a substituição do termo pós-dramático para designar algumas das produções atuais mais arrojadas. A crítica teatral e os estudos recentes alegam que nas experiências teatrais contemporâneas podemos perceber uma maior apropriação de elementos da arte da performance do que de outras linguagens. Mais que isso, Josette Feral, pesquisadora canadense, considera que o cerne da produção teatral contemporânea está fundamentado em questões próprias da performance. Essas características Féral aponta logo de início em seu estudo “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, elencando as principais confluências. São elas:

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, apelo à receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia e etc. (FERAL, 2008, p. 198)

Esses pontos apresentados por Féral delineiam uma visão estruturante do teatro contemporâneo. O conceito de dramaturgia performativa opera, segundo ela, a partir desses parâmetros, e constrói um pensamento bem particular sobre o entendimento de texto teatral na contemporaneidade.

A primeira característica que devemos perceber como fundante de um pensamento performático na dramaturgia contemporânea é a retirada do referente externo e da racionalidade como a vivenciamos no nosso dia-a-dia. Na composição da obra trabalha-se no terreno das dúvidas e das incertezas na qual o espectador constrói sua própria experiência desligada de uma noção realista do mundo.

No artigo “O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea”, o pesquisador Stephan Baumgartel inicia sua reflexão diferenciando o uso do signo e do significado na dramaturgia performativa. Para ele, o performativo é o movimento de materializar o signo, afastando-o do seu significado cotidiano. Neste sentido, o autor afirma que “os signos se apresentam, se instalam na cena,

⁵ A dramaturgia performativa foi discutida no Brasil principalmente pelo teórico Stephan Baumgartel, a partir dos estudos de Josette Féral e Richard Schechner sobre o teatro performativo e a performance.

principalmente como realidade sensorial” (BAUMGARTEL, 2010, p. 111) distanciando-se da sua dimensão referencial, e tornando nebulosa a sua função mimética. Essa modificação no uso dos signos retira o espectador da sua zona de conforto e reivindica: “Lide comigo!” (BAUMGARTEL, 2010, p. 112). A remoção do significado desbanca a narrativa fabular e propõe um olhar sobre a estrutura cênica que se constrói, o que além de dar uma abertura maior às leituras da obra também faz florescer uma posição crítica do espectador, não só racionalmente, mas principalmente intuitiva e subjetivamente.

O fato de o teatro contemporâneo estar focado mais na “construção de arranjos cênicos em vez de narrativas” (BAUMGARTEL, 2010, p. 112) corrobora para que a escrita teatral também vá pelo mesmo sentido. O lugar fabular da escrita é substituído por um engenho linguístico, pelo uso diferenciado da língua, criando um outro universo a partir das palavras, substituindo o entendimento racional por outras formas de percepção:

Nesta escrita performativa, o foco na língua enquanto habitat e ferramenta do discurso, enquanto fenômeno processual e meio de interpelação, faz com que a estrutura do texto teatral tome a língua como seu próprio material. Esta linguagem textual não descreve mais predominantemente personagens, mas o funcionamento produtivo da língua, ou seja, a relação dinâmica entre língua e consciência humana, entre discurso e percepção. (BAUMGARTEL, 2010, p. 114)

O que Baumgartel explicita é que através do arranjo cênico se constrói uma maneira distinta de relacionamento entre texto e público, em detrimento da soberania da fábula. Para ele, assim como o arranjo cênico, a língua também tem a mesma capacidade de subtrair a prioridade do enredo no teatro. Esse procedimento re-significa o termo dramaturgia, a noção de acontecimento no teatro, o que se chama de performativo.

Essa característica da dramaturgia performativa de se relacionar com a língua independente de um mote realista, criando através dela outras maneiras de ocupar o espaço e o tempo, acessando outros modos de percepção e de vivência dos acontecimentos, está relacionada a como encaramos e entendemos o falar no teatro. Tradicionalmente, na concepção dramática, falar é agir, no sentido de que esta fala produz uma ação que faz a narrativa caminhar e o diálogo se efetiva como utilizamos cotidianamente – acessa-se uma fala pragmática. Já no sentido performático, conforme Baumgartel, “um agir que é falar implica fazer através dos meios linguísticos com que a língua se revele nas suas dimensões criativas e interpelantes sobre seus usuários”

(BAUMGARTEL, 2010, p. 124). Portanto, falar é agir no sentido de que esta fala produz uma língua dinâmica, que nos desloca do universo conhecido e cotidiano da realidade.

E seguindo esta lógica propomos um olhar específico sobre o sujeito ficcional para o teatro performativo. Josette Féral ressalta a posição de performer destes corpos em cena:

Vale ainda dizer que nas outras formas teatrais (particularmente as dramáticas), o teatro performativo toca na subjetividade do performer. Para além dos personagens evocados, ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria, sejam as do performer em cena ou das máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte visual, simulação. (FERAL, 2008, p. 208)

Já Baumgartel descreve o personagem do texto performativo relacionando-o com a concepção de que falar é agir, na qual a própria palavra age e toma o lugar desse ser atuante, o personagem ou o performer:

O texto performativo, portanto, instala um campo de forças conflitivas. Este campo é construído não entre personagens através de uma narrativa agonal e dialogada, mas no interior da língua a através da dominância de qualidades materiais e sensoriais do significante sobre o significado. (BAUMGARTEL, 2010, p. 125)

Porém, quando recorremos à noção de performatividade como atinente às produções atuais que se desligam da questão textocêntrica clássica, de certa maneira nos opomos à existência anterior da performatividade na língua. Entretanto, por hipótese, se desconsiderarmos o teor fabular das peças de Eurípides, Shakespeare, Ibsen, Tchekhov, entre outros, com certeza iríamos encontrar uma língua residual. Portanto, pode-se compreender que a língua possui um caráter performativo essencial a ela própria. Podemos encontrar alguns exemplos em certos dramaturgos do teatro do pós-guerra que já exploraram a língua, pondo-a em tensão em relação ao seu uso cotidiano. A performatividade neste sentido aponta para um objetivo essencial do escritor, que é construir uma linguagem única e necessária para aquele universo ficcional também único, fora ou dentro da fábula.

Comprendemos que estas questões ainda são exploradas na escrita contemporânea e que os autores atuais produzem em suas obras experiências singulares no campo da exploração da língua. Porém as experimentações encontradas nas obras textuais da

atualidade não se limitam a esse tensionamento da língua. Outras propriedades inovadoras são encontradas na dramaturgia contemporânea.

O drama rapsodo

Já as obras teóricas do francês Jean Pierre Sarrazac vão de encontro às questões acerca do texto no teatro contemporâneo. Para introduzir suas análises nos detivemos aos livros *O futuro do drama* (2002), sua tese de doutoramento escrita em 1980, e o *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), organizado pelo professor a partir do Grupo de Pesquisa sobre o Drama que coordena na Universidade de Paris III.

Ao contrário das teorias mais vigentes no estudo do teatro contemporâneo - o teatro pós-dramático na Europa e o teatro performativo na América do Norte - o estudo de Sarrazac propõe a continuidade do uso do termo drama para designar as produções dramáticas da atualidade. Ele acredita que o movimento é de transformação e nunca de superação. A sua concepção sobre a escrita na atualidade passa pela oposição à dialética, considerando mais frutífero e estimulante uma ideia de mudança, pois “se o drama pode hoje parecer ultrapassado, é enquanto forma dura, forma primária, não admitindo a intrusão de motivos épicos ou líricos que lhe retirariam, precisamente, o caráter primário” (SARRAZAC, 2002, p. 231).

A partir disso é importante elucidar o caminho que ele traça para construir a sua teoria. Na apresentação do *Léxico do drama moderno e contemporâneo* ele elabora seu pensamento a partir de um entendimento do transbordamento dos gêneros e não simplesmente de uma epicização do drama, como propõe Peter Szondi.

As questões de Sarrazac passam pela concepção de autor rapsodo, que apesar de nascer de preceitos épicos, nele não encaixa perfeitamente, e, portanto, se opõe parcialmente a ele. A epicização do drama abriu caminho para uma mudança radical nos elementos-chave do drama absoluto. Com isso, a epicização acabou por instalar uma forma quase tão rígida quanto à do drama burguês, numa trajetória dialética de contraposições de forças, beirando ao que Sarrazac chama de “Dialética Apologética do Novo” (SARRAZAC, 2002, p. 224).

Portanto, a questão central a ser combatida por Sarrazac não é o estado de crise e colapso que se instaurou desde o final do século XIX, desestabilizando a soberania do

drama e colocando em dúvida as questões que regem o próprio teatro. A questão central a que se opõe o teórico francês é justamente a substituição de uma teoria dominante por outra de igual força, mas de procedimentos completamente opostos. Sarrazac enfatiza o momento produtivo, no sentido de proporcionar a reflexão e a mobilização para a transformação. Refutando a instauração de escolas hegemônicas e opostas no decurso da história, o teórico propõe a substituição da

Ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, 'fim', pela ideia de uma crise sem fim, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga. (SARRAZAC, 2012, p. 32)

Para o teórico francês, não se trata de uma oposição ferrenha às questões soberanas do drama, e sim, uma "(re) abordagem" (SARRAZAC, 2002, p. 229) a partir da explosão dos gêneros. Este movimento ele chama de "transbordamentos incessantes" (SARRAZAC, 2002, p. 231) das características congeladas do épico e do lírico, recondicionando o status de dramático e conseqüentemente dos outros gêneros. Essa transformação que ocorre na estrutura das peças da atualidade revela as diversas possibilidades de apreensão do mundo, que, conforme Sarrazac:

Abre caminho para todas as peças que serão, ao mesmo tempo, um jogo - épico - sobre os homens, um jogo - dramático - dos homens entre si e um jogo - lírico - em que cada homem, cada sujeito exala sua própria subjetividade. (SARRAZAC, 2012, p. 28)

A ideia de um drama rapsodo vem da origem do termo em grego, remetendo ao poeta itinerante. Rapsodo significa algo que é formado de retalhos, fragmentos. O seu sentido etimológico literal deriva do termo costurar (SARRAZAC, 2012, p. 152). Somando à ideia de comunhão dos três gêneros o estudo de Sarrazac propõe uma teoria aberta em si própria, com conceitos que tentam dar conta de uma infinidade de combinações dramáticas, que refletem a multiplicidade e diversidade de estéticas na atualidade.

O teórico elenca as principais características do drama rapsodo no posfácio de seu livro *O futuro do drama*, no qual ele desenvolve de maneira mais ampla pontos norteadores do autor rapsodo:

Recusa do 'belo animal' aristotélico e escolha da irregularidade, caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção das formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante, que não poderíamos reduzir ao 'sujeito épico' szondiano, desdobramento (nomeadamente em Strindberg) de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária). (SARRAZAC, 2002, p. 229)

Ou seja, a multiplicidade que decorre das produções da atualidade propõe, segundo Sarrazac, revelar a tentativa de fugir à ordenação e à união dos elementos do drama. Esse fator culmina numa dramaturgia de fragmentos, que se estrutura na própria impossibilidade de organicidade e na sua condição própria de multi, de afirmação e oposição em si própria, confirmando que "a escrita rapsódica não apenas conduz a uma crise salutar do drama, como cria esse espaço privilegiado de confronto e tensionamento onde lutam e se superpõem as formas" (SARRAZAC, 2012, p. 154).

No livro *O futuro do drama* Sarrazac elenca três possibilidades de desdobramento do personagem. Apesar da sua referência às obras anteriores à década de 1980, época da escritura do livro, podemos refletir e observar ainda o mesmo desdobramento em obras da contemporaneidade. Neste livro ele aponta as possibilidades do personagem criatura, da figura, da função coral nos personagens e por fim no entendimento de personagem zé ninguém. Apresentaremos rapidamente a definição de cada uma dessas designações.

O personagem criatura se dá numa relação direta com a anatomia e também universo existencial na junção do ser humano com outros seres. Numa definição antropomorfológica, o personagem criatura se dá:

[Quando] um corpo é exibido, e uma linguagem é convocada. Corpo e linguagem que não estão em sintonia, que se separam e que provocam, através de uma estranheza mútua, a mais aguda das interrogações sobre a presença do homem no seio do universo socializado. (SARRAZAC, 2002, p. 103)

Já a ideia de figura se dá na impossibilidade de delineação do perfil do personagem, não somente da ordem de sua psicologia histórica e social, mas também na nebulosidade, na construção de um sujeito:

A figura previne desde o início este reconhecimento equívoco baseado num efeito de realidade. O autor rapsodo recusa a coalescência da personagem de teatro e da pessoa humana. Ele pensa, assim, evitar qualquer confusão

entre a arte e a realidade. Mas a elevação simbólica da personagem caminha ao lado de uma majoração e de uma acentuação do seu corpo. E esta presença teimosa do corpo proíbe qualquer fuga para a abstração ou para o céu das alegorias. A figura não representa, portanto, nem a hipótese nem a dissolução, mas um novo estatuto da personagem dramática: personagem incompleta e discordante que se dirige ao espectador para ganhar forma. Personagem a construir. (SARRAZAC, 2002, p. 107-108)

A concepção de personagem coral se dá na inserção de uma consciência e reflexão sobre a sua própria condição, numa apropriação direta da função do coro no teatro grego ou ainda na reflexividade do teatro épico de Brecht. Porém essa reflexão se dá num contexto ideológico, passivo, em contradição com o personagem dramático que tem por essência a ação. O discurso desse ser individualizado reflete a condição e a voz de uma coletividade estagnada:

Essas personagens desempenham, imperturbavelmente, o papel da sua camada social e realizam, até o esgotamento dos seus recursos vegetativos, o destino monótono do Outro em si próprios [...]. Em breve, não serão mais do que vozes sem timbre, existências hipotéticas e indistintas, partículas de um magma, eco múltiplo de uma única voz matriarcal, totalizante e totalitária. (SARRAZAC, 2002, p. 114)

Por fim, o entendimento de um personagem zé ninguém passa pelo desconhecimento de sua própria condição:

O indivíduo, ao viver uma situação econômica e existencial que o faz descer à categoria do sub-humano, a um estatuto de dependência total, nem por isso encontra incentivo para uma revolta: anestesiado ou vítima de convulsões, contribui para a sua própria destruição. (SARRAZAC, 2002, p. 121)

Para sintetizar essas possibilidades numa visão que concentre um entendimento do personagem contemporâneo através das pesquisas e teorias de Sarrazac e seu drama rapsodo, a descrição do personagem em seu léxico nos leva a perceber uma desconexão em si mesmo, numa percepção do trânsito de discursos e certezas repentinas. Isso seria um reflexo da movimentação entre os gêneros épico, lírico e dramático na qual o:

‘Quem fala aqui?’ é a pergunta que subsiste, desde que tudo se passa como se a fala, uma vez emancipada das necessidades da encarnação, e como que independente, passasse por uma voz que, não obstante não é nem diretamente a do autor, nem obrigatoriamente a do narrador - o eu épico sendo o agente de um projeto assegurado -, nem completamente a do ator. Esses personagens do entre-dois talvez reiterem em pontilhados nossas

identidades vacilantes e nosso engajamento, eles não desaparecem do palco como poderíamos esperar, assombram-no graças às reminiscências e desejos que se esgotam, sempre lá, não mais plenamente lá. (SARRAZAC, 2012, p. 139-140)

Ao resumir o pensamento de Sarrazac observa-se uma problemática no cerne de sua teoria. Pelo fato de seu pensamento sobre dramaturgia apresentar uma transformação permanente de seus preceitos, dada a sua constituição de costura, fragmentação e deslocamentos, não poderia ser esta própria concepção uma ordenação, um congelamento de suas proposições? Essa recusa à consolidação de um pensamento uno não é em si mesma um paradoxo? A recusa à dialética, no cerne do drama rapsodo, propõe um composto de movimentos e desterritorialização em um mesmo ponto, um mesmo nicho, o que pode resultar num olhar isolado de si próprio.

A máquina duplamente preguiçosa

Outro olhar sobre a dramaturgia contemporânea é a colocação de Ryngaert no livro *Ler o teatro contemporâneo* (1998). O autor propunha uma analogia aos conceitos que Umberto Eco defende no livro *Lector in fabula* (1986) quando o teórico italiano propõe que “o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo” (ECO, 1986, p. 11). Ryngaert adiciona: “O nosso corpus [dramaturgia contemporânea] reúne os mais preguiçosos de todos” (RYNGAERT, 1998, p. 03). Essa ideia de que a dramaturgia contemporânea é o texto mais preguiçoso de todos não se fundamenta somente no fato de os textos teatrais serem, conforme Ryngaert, “abstratos e enigmáticos” (RYNGAERT, 1998, p. 03), mas também na necessidade deste texto ser concretizado na cena, o que pressupõe um ator que realize seu porquê de existir.

Aproximando-nos então de uma proposição do que seria um personagem teatral contemporâneo a partir dessa constituição de dramaturgia como máquina duplamente preguiçosa, recorreremos ao livro *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition* (RYNGAERT; SERMON, 2006) para apresentar algumas ideias do que ele considera ser a “figura”.

Iniciamos a discussão citando o pronunciamento do dramaturgo francês Bruno Tackels sobre a sua própria obra:

Eu prefiro, de minha parte, tentar criar dramaturgias fora da representação – fora da fábula, dos personagens, dos diálogos. Manter esta fronteira estreita onde o que se representa se anula em sua própria representação, por exagero de estilo, um deslocamento, uma indeterminação de signos [...] Minha ideia seria mais que, antes de tudo a renúncia à permanência de um nome, de uma identidade social, sexual, subjetiva, identificável, acentuando o jogo que o discurso propõe a ele mesmo [...] ainda que em indivíduos e seus artifícios psicológicos únicos.⁶(TACKELS apud RYNGAERT, 2006, p. 8, tradução nossa)

A ausência de um nome, identidade social, nos distancia das proposições mais tradicionais de personagem. Constatando, então, o desgaste da palavra personagem, Ryngaert nos propõe o uso do termo ‘figura’ para designar esses seres que povoam o texto teatral contemporâneo.

Ryngaert acredita que o conceito de figura revela uma percepção desligada da unicidade e linearidade do termo personagem. Segundo o pesquisador,

A figura coloca a questão do personagem como forma de aparição antes de considerá-la como uma entidade substancial; faz um jogo de figuração mais que um objeto hermenêutico. A outra parte que é a técnica, no sentido muito geral de convenção ou de código de escritura. (RYNGAERT, 2006, p. 11)

E nessa acepção, o que se destaca é o movimento da figura não mais em direção à fábula, mas sim às palavras que se movimentam na poética do texto, cada vez mais desvinculadas de convencionalismos e regimes teatrais e literários.

Desvendar essa figura que povoa o texto teatral é, em grande parte, movimentar um jogo permanente da linguagem, percebendo nas palavras faltantes e no sentido obscuro, uma maneira diversa de confrontar e descobrir este sujeito ficcional. Nas palavras é que se instaura o jogo da figura, na relação entre elas e o universo do texto.

Após alguns exemplos de texto teatrais que trabalham com essa perspectiva, Ryngaert pontua questões acerca do personagem contemporâneo e suas ambiguidades com a palavra no artigo “Encarnar fantasmas que falam”:

Não somente a palavra não está em harmonia com a situação, como ela não está necessariamente com sua fonte emissora. Distorções são identificáveis. Um texto abundante pode provir de um emissor fantasma ou então, uma figura muito bem desenhada pode não pronunciar nada daquilo que anunciava a silhueta. (RYNGAERT, 2008, p. 117)

6 Tradução nossa do original em francês.

Mas as possibilidades de jogo entre emissor e palavra são infindáveis, e se modificam a cada proposição textual, de acordo com o mergulho do dramaturgo no desconhecido.

A transformação do estatuto do texto teatral e principalmente do personagem teatral pede o movimento de igual força na relação deste com o seu objeto de desejo: o ator. O texto teatral visa à cena, logo, a figura, visa ao ator.

Pensando sobre as modificações na relação entre texto de cena (passando de uma relação mais indicadora para o jogo e a troca entre as linguagens) o ator vê-se confrontado, ou melhor, provocado por esse novo ser que povoa o papel. O texto teatral contemporâneo apresenta um novo tipo de personagem, “uma figura, uma voz, uma sombra apenas dotada de um perfil” (RYNGAERT, 2008, p. 111).

Podemos perceber em várias ocasiões que o primeiro movimento do ator ansioso é a tentativa de preenchimento das lacunas do personagem, de forma a transformá-lo novamente num ser completo, psicologicamente unificado, ainda em busca de um sentido direcionador. É Ryngaert quem confirma: “Em alguns espetáculos, a cena constrói personagens para textos reticentes, em uma ação impositiva que testemunha o quanto a representação não sabe renunciar à presença majestosa dessas figuras” (RYNGAERT, 2008, p. 111). É claro, somente a presença do ator, a representação física, carnal, do sujeito cotidiano já nos remonta à imagem do homem real, como conhecemos.

O que o ator deve produzir, através das proposições ofertadas pela dramaturgia, é um entendimento arriscado da figura contemporânea, através de “efeitos combinados com a palavra, superabundante ou, ao contrário, fortemente lacunar [...] o que modifica seu status cênico convidando-o a reinventar os estilos de representação existentes” (RYNGAERT, 2008, p. 112).

E a partir deste desligamento da necessidade de sentido e de segurança no mergulho teatral é que o ator se entrega ao jogo das palavras e da linguagem ofertada pelo dramaturgo. É dessa maneira que se perceberá a formação de um novo sujeito, de uma nova acepção de identidade – esta, refratária – que convida o espectador a também perceber suas próprias concepções de maneira diferente, arriscando-se também no mergulho no desconhecido.

Conclusão – A contemporaneidade

Para finalizar, gostaríamos de ressaltar principalmente que neste artigo não tentamos de maneira alguma tentar dar cabo de um tipo de teatro ou totalizar as experiências na contemporaneidade. Qualquer tentativa neste sentido acaba por se mostrar falha e muitas vezes superficial. O que pretendemos é apresentar uma parte das teorias teatrais que tentam discutir o teatro contemporâneo e seus elementos principais, sem com isso ditar quais são os parâmetros e as diretrizes que as produções devem apresentar. O vínculo entre teoria e prática deve sempre ser uma relação de simbiose na qual ambas se retroalimentam e se fundem.

Para falar sobre teatro e dramaturgia contemporânea se faz sempre necessário uma reflexão acerca do contemporâneo. Para tanto, finalizamos este estudo com a apresentação do texto “O que é o contemporâneo?”, do filósofo italiano Giorgio Agamben, publicado em 2009, por compreendermos que a definição dada pelo autor não se dirige especificamente ao nosso tempo presente. Mais que isso, o filósofo Agamben discorre sobre a possibilidade de se pensar um posicionamento contemporâneo que pode ser entendido e indicado em todas as épocas.

Utilizando-se de reflexões de filósofos como Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Michael Foucault e Walter Benjamin para embasar algumas questões no entendimento do contemporâneo, Agamben inicia com o questionamento: “O que significa ser contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p. 57). A partir desta primeira pergunta, a sua reflexão se desenvolve como um descolamento de seu próprio tempo, sua própria época, pois compreende que aquele que adere à contemporaneidade de maneira perfeita não a pode perceber, por conta de sua proximidade constante:

É verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este [tempo], nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

Propondo esse espaço de flutuação entre os tempos, Agamben nega a nostalgia ou a atemporalidade e nos propõe um olhar específico e singular sobre o nosso próprio tempo. O poeta, num movimento de aproximação e afastamento, povoa o contemporâneo numa

percepção fora da correspondência histórica ou da anacronia, pois ao seu próprio tempo se conecta e se dissocia, vivenciando-o de várias perspectivas, em vários ângulos ou distâncias.

E ainda adiciona: o que se deve ver/vivenciar no contemporâneo é o escuro e não a luz. A partir da teoria das *off-cells* desenvolvido pela neurofisiologia, Agamben cita o trabalho que a retina faz quando vivenciamos a escuridão: “O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Portanto, vivenciar a escuridão da contemporaneidade se faz num trabalho ativo, longe da ideia de passividade e inércia da aceção comum de escuridão como somente a ausência de luz. É esse o trabalho do artista ou poeta contemporâneo, distanciar-se das luzes da nossa época para aprofundar-se na escuridão da contemporaneidade.

Seguindo com esse entendimento, o filósofo discorre sobre o fato de não enxergarmos as luzes de algumas estrelas do universo, dada a sua distância. Ele reflete sobre as luzes que, na escuridão da contemporaneidade, a nós se dirigem, mas que não podemos captar.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo, é antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida a nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. (AGAMBEN, 2009, p. 65)

Essa luz que busca nos alcançar é justamente a nossa época que, singularmente, tenta se comunicar conosco. Mergulhar nesse escuro e se arriscar em busca da sua luz é o papel do poeta, do artista contemporâneo.

E, finalizando, Agamben complementa com uma informação que dá sustentação às suas considerações. Ele enfatiza a necessidade de compreensão, não só do que é racional, mas também a incorporação da vivência de aceções de outras épocas contemporâneas:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do

seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

E é a partir desta vivência no escuro somado ao desconhecido de outros tempos que emergem as obras artísticas da contemporaneidade. Portanto, reforçamos que mesmo as teorias que hoje tentam discutir e promover a obras teatrais e dramatúrgicas da atualidade, se apresentam enquanto uma tentativa de absorver a luz invisível que as obras teatrais nos proporcionam. Não somente a prática teatral, mas também sua teoria segue por esse caminho nebuloso das ideias contemporâneas, tentando tatear algumas experiências que, por sua proximidade com o atual, só podem ser completamente apreendidas com a experiência do tempo, ficando para nós, agora, somente o exercício dos sentidos e da apreensão das sensações.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos. 2009.

BAUMGARTEL, Stephan. O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea. **Revista VIS**, Brasília, UNB, v. 9, 2010.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Cosac Naify. São Paulo, 2005.

ECO, Umberto. **Lector in fábula**. São Paulo: Perspectiva. 1986.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, n. 8, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. From logos to landscape: text in contemporary dramaturgy. **Performance Research**, London (Routledge), v. 2, p. 55-60, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. Just a word on a page and there is drama. In: MOSTAÇO, Edécio et al. (Org.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 49-86.

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

PATRIOTA, Rosângela. O pós-dramático na dramaturgia. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Org.). **O pós-dramático: um conceito operativo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre; SERMON, Julie. **Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition**. Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Encarnar fantasmas que falam. **Revista Cena**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 06, p. 111-124, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Campo das Letras. Porto, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Cosac Naify. São Paulo, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Submetido em: 29 ago. 2017

Aprovado em: 01 dez. 2017