

Poesia contemporânea e teatro: um ensaio sobre *Rede*, de Paula Glenadel



Poesía contemporánea y teatro: un ensayo sobre *Rede*, de Paula Glenadel

Gabrielle Mendes¹

Resumo

Prosa-poética-teatralizada. Tal é o termo que aqui utilizaremos para desenvolver um breve ensaio a respeito da obra *Rede* (2014), de Paula Glenadel. A autora de crítica e de poesia, professora da Universidade Federal Fluminense e tradutora, lança-se ao cenário da dramaturgia com a obra aqui em questão. *Rede* parece figurar como uma digna representante da cena teatral e poética contemporânea, pois transita entre gêneros distintos, que vão da forma teatral e da poesia à crítica de arte, por meio de personagens que atuam como nômades do discurso. As fronteiras entre personagem, texto e discurso social e histórico são borradas, elaborando um panorama espectral entre pensamento e encenação, em que o estranhamento reside não mais na narrativa em si, mas na mutação dela e da relação entre espectador e texto.

Palavras-chave: Teatro Contemporâneo. Poesia Contemporânea. Crítica.

Resumen

Prosa-poética-teatralizada. Tal es el término que aquí utilizaremos para desarrollar un breve ensayo sobre la obra *Rede* (2014), de Paula Glenadel. La autora de crítica y de poesía, profesora de la Universidad Federal Fluminense y traductora, se lanza al escenario de la dramaturgia con la obra aquí en cuestión. La red parece figurar como una digna representante de la escena teatral y poética contemporánea, pues transita entre géneros distintos, que van de la forma teatral y de la poesía a la crítica de arte, por medio de personajes que actúan como nómadas del discurso. Las fronteras entre personaje, texto y discurso social e histórico son borrosas, elaborando un panorama espectral entre pensamiento y escenificación, en que el extrañamiento reside no más en la narrativa en sí, sino en la mutación de ella y de la relación entre espectador y texto.

Palabras-clave: Teatro Contemporâneo. Poesia Contemporânea. Crítica.

¹ Mestra e doutoranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, com ênfase em poesia e poesia contemporânea. E-mail: gabriellemendes@hotmail.com.

“Tão pouca realidade chega até o vivente quer ele faça violência, quer ele semeie audazmente sobre a pedra e as águas.” É com a frase, do poeta e crítico de arte francês Jacques Dupin, que Paula Glenadel nos convida à leitura de seu mais recente livro, o surreal *Rede*, de 2014. A autora de poesia², ensaísta, tradutora e professora da Universidade Federal Fluminense, estreia no campo da dramaturgia com essa espécie de prosa-poética-teatralizada que, apesar de ainda não encenada, carrega elementos potenciais tanto para uma análise do ponto de vista dramaturgício, quanto da poesia.

A peça (denominarei assim apenas por uma facilidade formal), dada sua complexidade narrativa, não é simples de ser resumida. Ao carregar elementos vinculados ao terreno do absurdo e da surrealidade, a narrativa transita por uma teia poética de discursos sociais e históricos estabelecidos lançando-os à suspensão da crença e da crítica. Tais discursos mesclam-se a personagens que, por não terem características específicas, psicológicas e pessoais, desabroçam por meio das palavras e movem os fragmentos dramáticos desenraizando-os e nos levando, cada vez mais, à superfície da cena contemporânea de arte e de crítica.

Os 21 fragmentos que compõem essa obra são movidos, de certa forma, por textos³ que funcionam como pontos dispersos de uma intriga dramática. O primeiro deles e, talvez o mais importante para a história, é a carta encontrada no bolso do paletó de Gottwald, comprado em um brechó. Denominado “A leitura de Larima”, o fragmento desdobra-se em interpretações plausíveis para a carta recebida em que a análise prevalecente, feita por L’Amiral Larima, detecta, por fim, um pedido de ajuda.

GOTTWALD – “Meu belo Antônio,
Agora que vou viajar para bem longe, eu quero contar umas coisas a você. Descobri que tem coisas que eu gosto de olhar e não sabia. Aliás, eu não sabia que gostava tanto de olhar, sempre pensei que preferisse pensar. Que o olhar é a visão. Não pense que estou me repetindo, embora eu não tenha vontade nenhuma de parar neste momento para explicar a você como vejo (?) a diferença entre os dois. O olhar. A visão. Há coisas mais importantes e mais subterraneamente urgentes.

2 *A vida espiralada* (1999), *Quase uma arte* (2005) e *A fábrica do feminino* (2008).

3 Obviamente, os recortes aqui feitos não servirão para comportar todas as especificidades da obra, de modo que selecionei os momentos considerados cruciais à movimentação da peça e desenvolverei breve análise dos fragmentos em que a carta aparece, bem como trecho final da peça que diz respeito a outra carta encontrada *no vernissage*. Isso não exclui, obviamente, outros pontos importantes da peça que estão sendo desdobrados no desenvolvimento de minha tese a respeito da obra em discussão.

Então, vou enumerar para você algumas coisas que eu gosto de olhar: 1. Um aviso de 'PROIBIDO FU' pintado em um armazém em ruínas. 2. Um trem de ferro carregando minério de ferro. 3. O nome do fabricante de um guindaste: Gottwald. Gosto de olhar essas coisas porque elas estão ali – para ninguém. E elas me dão uma inexistência rara. Sendo para ninguém, elas me tornam *ninguém*. Ninguém, porém as olhou como eu. Isso faz de mim um ninguém especial, quase um alguém, Na hora em que eu as olhei, ninguém mais estava olhando para elas. Não do ângulo em que eu estou olhando. Não com os meus olhos, estes, que a terra há de comer.....”

[...]

L'AMIRAL LARIMA, *animado* – Mas assim mesmo vou arriscar um palpite. A pessoa que escreveu a carta tinha uma doença terminal e sabia que ia morrer, por isso fala de 'a terra vai comer' e tenta disfarçar com um eufemismo no começo, dizendo 'viajar para bem longe.' Longe mesmo... Além disso, com esse negócio de 'meu belo Antônio', creio que o autor era homossexual. Nem tanto pelo 'meu', mas sobretudo pelo 'belo'.
(GLENADEL, 2014, p. 20-21)

Interessante notar que por meio do discurso da personagem podemos perceber a entonação típica das interpretações literárias do meio crítico e acadêmico, em que se perscrutam palavras em busca de um sentido mais palpável. No caso desse excerto, que soa um tanto quanto cômico, a busca por uma interpretação positivista baseada na origem biográfica do autor, já era bastante criticada por Roland Barthes em *Crítica e verdade* (1970), na França do século passado. São nesses momentos que temos uma pista da potência do pensamento-escrita proposto por Glenadel, já que são as personagens a desenhar discursos que emanam de uma consciência poética criadora.

Por isso, é possível inferir que há certa influência simbolista na composição da obra, pois são as palavras, a escrita, o texto (ou textos) e a leitura que se faz deles a figurarem como elementos principais no desenvolvimento da narrativa. Sabemos que a função do teatro simbolista, que se constrói em oposição à ideia naturalista, é a de promover o sonho, o espaço onírico. O que confere legitimidade a essa representação é a construção poética daquele que se propôs ao exercício da escrita, essa é a materialidade, e não a representação do meio real. (ROUBINE, 2003, p. 125).

É claro que não se pretende aqui categorizar a obra ou trazer à tona comparações temporalmente indevidas, mas tão somente apresentar possibilidades de leitura que parecem adormecidas, mas que estão bem latentes. Essa espécie de reintrodução do simbolismo na contemporaneidade vem ao encontro da construção das “personagens

discursivas”, discutidas pelo professor Stephan Baumgärtel (2011, p. 7): “Trata-se de tentativas de evidenciar na fala de um ser ficcional não seu caráter, mas sua relação com um discurso que é uma força formadora não só das ações do ser ficcional, mas do universo temático do texto.”

Podemos falar aqui em universos temáticos, já que as leituras feitas no fragmento analisado motivarão a personagem Gottwald à busca do remetente da carta. Esse encontro, só podemos presenciar na leitura do fragmento “XIII – Tudo se transforma”, já que havia outros trechos, momentos, trânsitos discursivos ocorrendo no entremeio. Por fim, Gottwald encontra a origem da carta em um brechó, de propriedade de Nasser Ville. No diálogo entre ambos, descobrimos que o paletó fora trazido do sótão, onde vivera, há algum tempo, um artista que lá havia sido trancafiado pelo próprio Nasser Ville, com o objetivo de fazer com que suas pinturas tivessem maior valor de mercado. O artista em questão, Judas Nefasto, acostumou-se à vida confortável e ali permaneceu por um tempo até sair à superfície e, então, foi interpelado por Gottwald – no fragmento seguinte, “XIV – A galeria subterrânea” – com o intuito de verificar se Nefasto passava por algum perigo ou não.

JUDAS NEFASTO – Claro, vou explicar tudo [...] Fui ao brechó para tentar comprar duas telas que pintei na juventude, assim que comecei a estudar arte. [...] Eu já estava em condições melhores e queria reunir essa parte da minha obra. Nasser Ville, o dono do brechó, não quis vender. E aí ele teve uma ideia infeliz. Ele inventou de me fazer desaparecer para subir os preços das telas num leilão que fazia uns dias depois. Ele me convidou para descer ao porão da casa e ver as outras telas que estavam no depósito. Ele me trancou lá dentro. [...] (GLENADEL, 2014, p. 49)

A ideia do brechó é essencial para a análise que aqui se pretende fazer. Segundo a própria autora em entrevista concedida à Revista Qorpus, da Universidade Federal de Santa Catarina, o brechó é o espaço democrático por excelência. Nesse lugar, todas as coisas parecem ser insufladas por um espírito de desierarquização:

O brechó, na verdade, é um lugar muito interessante, onde todo tipo de coisas parecem ganhar vida, onde elas nos interpelam – sobre o humano, como não poderia deixar de ser. Os surrealistas, de certo modo, inventam essa alegoria, ao elegerem como extremamente interessantes os precoces dejetos da sociedade industrial, pela vertiginosa poesia do envelhecimento

desses objetos que surgem como promessas de uma novidade estonteante, mas já contêm na origem a sua ruína.⁴

Ora, a partir disso, podemos vincular a ideia de ruínas e democracia ao próprio ente artístico, no caso o teatral e o poético. Se pensávamos, durante certo tempo, ser a arte um território bem definido em aspectos formais, na contemporaneidade são necessárias outras lentes para a análise desse novo objeto que, por meio de um eterno retorno, recupera-se e se relança a novos contextos e a diferentes experiências.

Tendo isso em vista, é importante entender essa nova maneira por meio da qual a arte teatral e poética se apresenta: sem territórios fixos, sem predeterminações de origem ou de intenções. Paula Glenadel escreve uma obra muito curiosa tanto do ponto de vista da forma poética, que nesse caso vira uma peça teatral, quanto do ponto de vista do conteúdo, já que se trata, no fundo, de uma crítica à crítica, por meio de personagens espectrais. Tais personagens rompem com a ideia tradicional de *mimésis*, em que haveria a possibilidade de identificação, de verossimilhança, para elaborar uma tensão existente, não mais entre personagem e personagem, mas entre espectador e personagem. Essa relação tensional se constrói à medida que o texto se desenrola em cena e o estranhamento se erige por não mais conseguirmos identificar caracteres específicos, certezas, traçados do destino das personagens. Para Ryngaert (2008), tal esvaziamento nos conduz a uma percepção de personagens nômades, que se desvinculam da tarefa narrativa, ou seja, perdem uma de suas funções capitais.

A maneira como Paula Glenadel pontua a relação entre personagem e texto é que causa estranheza: falta cenário, há uma sensação de irrealidade, estamos sempre presos a termos e a ideias já conhecidas da modernidade que, ao serem proferidas pelas personagens, entram em um estado de suspensão, dúvida e confusão, como uma rede. Sabemos, no fundo, que se trata de uma crítica à crítica, mas como? Não conseguimos nos situar, ficamos confusos, parecemos estar sempre no entremeio, em um entre lugar entre a realidade (a crítica) e a irrealidade (a poesia como algo abstrato).

Tal impossibilidade é, provavelmente, o espectro da transmutação e transformação de obras literárias em poéticas da indefinição, da dúvida e da suspensão de significados.

4 Entrevista concedida a Sérgio Medeiros e disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-017/entrevista-com-paula-glenadel-sergio-medeiros/>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

Além disso, provoca no leitor diversos desconcertos no que tange à forma e ao conteúdo, os quais se amalgamam, de certo modo, convencendo-nos de que se trata de fato de uma prosa-poética-teatralizada. Esse termo já é o suficiente para nos suspender do território, por ora confortável, de gêneros literários categorizados.

Penso aqui a literatura e a dramaturgia como espécies de territórios. Mas como seria possível haver um território para algo impalpável? Para Michel Maffesoli, o território não se refere especificamente a algo físico. E mais: não é algo definido e definitivo. Para ele, o espaço não se reduz a um território *stricto sensu*, mas sim a algo mais amplo e relativo. O território é, ao mesmo tempo, individual e compartilhado. É transitório e instável. A própria existência se constitui como uma saída de si, do próprio território (MAFFESOLI, 2001, p. 87).

A partir da ideia da “saída de si” mencionada pelo autor, podemos indagar qual seria a posição do poeta-dramaturgo (para conversar diretamente com a obra de Glenadel) nesse âmbito. Se entendermos, nesse caso, a poesia como espaço da alteridade, essa concepção se encaixaria perfeitamente. O poeta é, justamente, aquele que motiva a saída de si próprio e de seu leitor. A poesia é o mote que atuaria como combustão para explosão ou o caminho para a fuga. O poeta-dramaturgo possui a capacidade de adentrar no território do outro sem ser o outro. E mais: pode simular territórios. Nesse sentido, poderíamos creditar à poesia e ao teatro uma das maneiras mais efetivas para a criação e dissolução de espaços e de identidades. É por meio dela que se atinge, ao mesmo tempo, individual e universalmente, as mais diversas e complexas paixões e relações humanas.

Glenadel, ao apresentar uma forma de crítica inserida em texto teatral, supera as barreiras do próprio dispositivo da crítica e insere, nela, um instrumento questionador e, ao mesmo tempo, *sensível*. Como ela mesma afirma em seu posfácio, esse *pensamento-escrito* em forma de mutações de poesia e da linguagem teatral tece a rede entre aquilo que é social, cultural e historicamente partilhado e aquilo que é subjetivo e, portanto, marcado e moldado por esses elementos.

Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços. O mesmo ocorre com a escrita: circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da

palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum. Platão destaca dois grandes modelos, duas grandes formas de existência e de efetividade sensível da palavra: o teatro e a escrita – que virão a ser também formas de estruturação para o regime das artes em geral. Ora, tais formas revelam-se de saída comprometidas com um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e tempo. (RANCIÈRE, 2005, p. 18)

Assim, o espaço do teatro, representado pelo formato em texto teatral, as identidades indefinidas e surreais das personagens que parecem ser espectros, somas e transições de identidades diversas, circulam na linguagem poética, escrita, e aos poucos dissolve os fundamentos da própria linguagem, da forma poética e teatral e da própria crítica literária.

Estabelece-se, então, um território ambíguo e propenso à dispersão e à dissolução provocadas pela ordenação, desordenação e reordenação das palavras. Como um rio discursivo, sinuoso, de diferentes profundidades, as palavras circundam a personagem sem dele se tornarem donas. Essa relação que creio ser essencial aqui, tanto para a poesia quanto para a dramaturgia, faz ser possível recuperar a visada simbolista presente em *Rede*, e tangenciar um índice do épico presente na obra. Ora, as personagens, enoveladas por essas palavras, também refletem a respeito da própria atuação enquanto seres existentes, ou não existentes, como fica claro no fragmento final da obra, em que o artista Judas Nefasto, após terminar a exposição de sua performance do sono, encontra, ao acordar, na própria boca uma carta:

Judas, sozinho na galeria, desperta. Tem um papel enrolado na boca. Cospe-o. Lê:
JUDAS NEFASTO – Um segundo antes de acordar para uma encenação, para uma encarnação, um texto sonha. No seu sonho, ele age. O texto trabalha dormindo. Ele é puro futuro sonâmbulo. Que ele cumpra, enfim, se for capaz, o seu destino. Que, enquanto peça, não seja mais do que pedaço, recorte, retalho, fragmento: quase. Os seus personagens estão, como não podia deixar de ser, meio perdidos, no meio do caminho. Tomemos o exemplo de Cristina Dolores, por assim dizer, crucificada entre dois mundos incompatíveis. Tomemos o exemplo de João Silêncio. Tudo o que ele faz parece predestinado a se corromper de dentro. O projeto é ridiculamente abolido por sua própria execução. Talvez o personagem mais importante seja aquele que parece menos, que fala menos. Quem sabe? A ação ramifica. Muitas linhas se entrelaçam e o traçado pode ser seguido de muitas maneiras. Muitos mundos são convocados, ainda que compareçam apenas pelos seus embriagantes estereótipos. O modo de ser da rede, sendo

armadilha, é a sedução. A paixão que os personagens têm pelos discursos, alguns francamente detestáveis, tem um quê de trágico. Afinal, como se diz, o peixe morre pela boca. Mas deixemos os estereótipos de lado, eles são crescidos o bastante para sobreviverem sem nós. Nós estamos tentando crescer o bastante para vivermos sem eles. E em nosso percurso, ficamos mais fortes, aprendemos a gostar de tudo. *Dá no mesmo*. Essa lição de Judas Nefasto parece ainda guardar algum frescor. É preciso meditá-la sempre, ruminá-la até que ela se abra como um fruto em nossa boca. (GLENADEL, 2014, p. 68)

Diante desse emaranhado de palavras, surgem também diversas perguntas. A primeira delas: quem elaborou esse texto? De quem é essa voz? Note-se que esse discurso surge como uma reflexão a respeito de todo o desenrolar da história. Não apenas como uma reflexão dos personagens, mas que também suscita no espectador a tensão em entender a origem da enunciação e seu propósito. Se reside aí um movimento em que o próprio homem é o objeto de investigação, tendo como método a análise de seu discurso, pode-se inferir que se trata de um consórcio entre o discurso simbolista (vazão das palavras) e o teatro épico (o homem como processo mutável, passível e possível de investigações).

Além disso, chama atenção o trecho: “Talvez o personagem mais importante seja aquele que aparece menos, que fala menos.” Quem seria esse personagem? Já que o próprio texto inserido na boca de Judas Nefasto afirma que diversos mundos podem ser convocados, elabora-se a ideia de que há uma personagem que parece ser a origem de todas as outras e é ela quem as insere no espaço da surrealidade e da abstração.

Crê-se aqui que a gênese de toda a proposta da obra está situada no brechó, o já mencionado espaço democrático, desierarquizado e repleto de ruínas que se tornam novas edificações. Assim, o personagem que menos fala, lá está. Não pela quantidade exata de falas, simplesmente, mas pelo fato de carregar em seu nome, “Nasser Ville”, do árabe criador de fábulas, motivos para tanto. O grande admirador de arte surrealista é quem parece relançar as personagens ao espaço da suspensão de valores, de discursos sectários ou libertários, desconhecidos ou repetidos. É um grande mercado de pulgas discursivo.

Nesse momento, faz-se essencial pensar no próprio papel da autora ao elaborar a obra e em que medida ela atuaria aqui como uma voz enunciativa que promove esse mecanismo do relançamento do discurso a novas experiências, reconstruindo ruínas. Para isso voltemos, então, à relação entre poesia e dramaturgia que aqui se propõe.

A própria autora, Paula Glenadel, no artigo “Théâtre minuscule: poésie contemporaine et éthique”, relativiza a ideia bakhtiniana de que há dois tipos de discursos, o monológico, relativo ao poético, e o polifônico, relativo à prosa. Como dito em parágrafos anteriores, o teatro, como o espaço do coletivo por excelência, parece emprestar à poesia contemporânea a mesma ideia de pluralidade. Desse modo, o eu lírico se dissolve em vozes teatrais. Assim, o teatro e a poesia se entrelaçam por meio do arranjo de diversas vozes, elaborando uma visão prismática e paradoxal do mundo, irreduzível a uma generalidade unificadora, sem que haja, necessariamente, progressão da intriga dramática ou personagens bem definidos.⁵

Surge então um novo percurso interpretativo para essa obra, em que será necessário suspender a tão corrente ideia da poesia como espaço somente do indivíduo e do teatro somente como território coletivo, para amalgamar ambas as visões sob a perspectiva de um teatro-poético em que a voz do eu lírico, portanto vinculada ao autor, se pulveriza e se erige discursivamente nas personagens.

Por fim, é nessa relação com o outro, plurivocal e pluridiscursiva, que se constitui o aspecto da ética na própria forma narrativa. A autora advoga por essa perspectiva, já que a relação com o outro se dá pela mediação discursiva, por meio da percepção de um outro existente, de um outro enunciador que interfere também em meu discurso, configurando mais uma relação entre o simbolismo e o épico.

A relação frutífera entre teatro e poesia é mais um dos elementos do brechó contemporâneo. Ao lermos, relermos, analisarmos, guardarmos e recuperarmos ideias, estamos também dando um sopro de vida a essas personagens que ficaram adormecidas. A potência da criação artística reside nesse entrelaçamento, entre formas e conteúdos e, principalmente, no caso da arte contemporânea, no apagamento e dissolução deles.

5 “Ainsi, tendu vers cette idée de théâtre, un tel texte poétique contemporain produirait, par l’arrangement des voix, une vision prismatique et paradoxale du monde, irréductible à une généralité unifiante, sans qu’il y ait nécessairement des personnages bien définis, ni la progression dramatique de l’intrigue.” (GLENADEL, 2014, p. 89)

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Honesko. Capecó: Argos, 2009.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. Estratégias de escrita teatral não-dramática e a oficina de dramaturgia no contexto contemporâneo: algumas reflexões preliminares. **O Teatro Transcende**, Blumenau, v. 16, n. 1, p. 2-11, jan. 2011.
- GLENADEL, Paula. **Rede**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.
- GLENADEL, Paula. Théâtres minuscules: poésie contemporaine et éthique. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 3, n. 23, p.87-96, set. 2014.
- MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 24, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Zahar: Rio de Janeiro, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Encarnar fantasmas que falam. Trad. Marta Isaacsson. **Cena**, Porto Alegre, v. 1, n. 6, p. 111-124, jan. 2008.

Submetido em: 10 jan. 2018

Aprovado em: 29 abr. 2018