



Dramaturgia e reflexividade

Dramaturgy and reflexivity

Diogo Liberano¹

Resumo

Este artigo apresenta reflexões acerca das dramaturgias brasileiras *Colônia* (2017), de Gustavo Colombini, e *poderosa vida não orgânica que escapa* (2016), de Diogo Liberano. A partir de noções como “experiência” e “narrativa”, traçadas por Walter Benjamin em seu célebre ensaio “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, investiga um teor filosófico presente em tais dramaturgias analisadas, comprometidas com a necessidade de – a cada época – forjar um novo tipo de narrativa capaz de dizer tal época. Sem pretensão de esgotamento da questão, o artigo especula a hipótese de que se tratam de dramaturgias filosóficas, voltadas à manutenção da pergunta e à persistência de uma determinada dúvida.

Palavras-chave: Dramaturgia Brasileira Contemporânea. Reflexividade. Filosofia. Experiência. Narrativa.

Abstract

This article presents reflections on Gustavo Colombini's Brazilian dramaturgy *Colony* (2017) and Diogo Liberano's *powerful non-organic life that escapes* (2016). From notions such as "experience" and "narrative", traced by Walter Benjamin in his famous essay “The narrator – Considerations on the work of Nikolai Leskov”, investigates a philosophical content present in such dramaturgies analyzed, committed to the necessity of – at each epoch – forging a new kind of narrative capable of saying such an epoch. Without pretending to exhaust the question, the article speculates that they are philosophical dramaturgies, aimed at maintaining the question and the persistence of a certain doubt.

Keywords: Contemporary Brazilian Dramaturgy. Reflexivity. Philosophy. Experience. Narrative.

¹ Diogo Liberano é ator, curador, diretor, dramaturgo, professor e produtor teatral graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ) e doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica (PPGLCC/PUC-Rio). É professor da Faculdade CAL de Artes Cênicas desde 2014, coordenador do Núcleo de Dramaturgia Firjan SESI desde 2017 e diretor artístico e de produção da companhia carioca Teatro Inominável.

Epígrafe

- A imitação está, portanto, longe do verdadeiro, e se ela modela todos os objetos, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte de cada um, a qual não é, aliás, senão um simulacro. O pintor, diremos nós, por exemplo, nos representará um sapateiro, um carpinteiro ou outro artesão qualquer sem ter nenhum conhecimento do ofício deles; entretanto, se for bom pintor, tendo representado um carpinteiro e mostrando-o de longe, enganará as crianças e os homens privados de razão, porque terá dado à sua pintura a aparência de um autêntico carpinteiro.

[...]

- [...] na verdade, é necessário, afirmam, que o bom poeta, se quiser criar uma bela obra, conheça os temas de que trata, pois de outra forma não seria capaz de criar. É preciso pois examinar se tais pessoas, tendo-se deparado com imitadores deste gênero, não foram enganadas pela visão das suas obras, não se dando conta e que elas se acham afastadas em três graus do real, e de que, sem conhecer a verdade, é fácil realizá-las com êxito, pois os poetas criam fantasmas e não coisas reais, ou se a asserção que fazem tem algum sentido, e se os bons poetas sabem verdadeiramente aquilo de que, no julgamento da multidão, falam tão bem.

Platão, *A República de Platão*.

Experiência perdida, narrativa ultrapassada

“É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198), afirma o alemão Walter Benjamin em 1936, reconhecendo o quanto a modernidade foi, progressivamente, destruindo a noção de experiência. Em seu célebre ensaio “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, ao reconhecer a arte de narrar – a arte de contar histórias² – como um modo de trocar experiências, Benjamin também diagnostica que a mesma está se aproximando de seu fim.

No decorrer de seu ensaio, o autor sugere inúmeros agentes responsáveis por esse duplo extermínio: o da experiência e também o da arte de contar ou narrar histórias. Tais agentes, quando apontados por Benjamin na década de 1930, se intensificariam no decorrer de todo o século XX e início do XXI estimulados pela consolidação da burguesia e pelo avanço do alto capitalismo. São eles: o crescimento desenfreado da informação e da

² As citações feitas neste artigo do ensaio de Benjamin “O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” são a partir da tradução de Sérgio Paulo Rouanet (1985). No entanto, busca-se amparo também na recente tradução de Patrícia Lavelle (2018) intitulada “O contador de histórias”.

opinião, a falta de tempo do homem moderno bem como o excesso de trabalho que o torna refém de uma dinâmica indisponível à experiência.

Muito do que se comenta acerca do ensaio de Benjamin reafirma o fim da experiência e a destruição do gesto de contar histórias. É como se o autor alemão tivesse feito um diagnóstico final da relação entre experiência e narração incapaz de ser modificado pelas gerações seguintes. No entanto, à luz de algumas pesquisadoras e de alguns pesquisadores, o propósito de Benjamin poderia justamente ser outro: o autor vincula experiência e narração para que se perceba a interdependência entre tais domínios e, por extensão, para nos revelar que a baixa no intercâmbio de experiências está diretamente associada aos tipos de narrativa que cada época lança mão (ou não) para dizer e refletir a si mesma.

Para Jorge Larrosa Bondía, “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2001, p. 21). Parece-nos então que a experiência seria mais um modo do que propriamente um conteúdo, mais uma disponibilidade do que um produto final. Isso se confirma com a leitura que Gilles Deleuze faz junto à filosofia de Espinosa: “um modo é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e de ser afetado, do corpo ou do pensamento” (DELEUZE, 2002, p. 129).

Se a experiência é uma potência de afetar e ser afetado, logo, ela não é algo que se possa pegar ou que possa ser tornado objeto. Em outras palavras: se a experiência não pode estar dada de antemão, ela pressupõe um inacabamento originário, sem o qual a experiência da experiência não poderia vir a ser. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin em *Walter Benjamin ou a história aberta*, o que interessa na abordagem benjaminiana da experiência (*Erfahrung*) “é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da *Erfahrung* e o fim da arte de contar, [...] a ideia de que uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade” (BENJAMIN, 1994, p. 9).

Se assumirmos que uma das capacidades do contador de histórias é justamente a de “retirar da experiência aquilo que nos conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” e que, sobretudo, ele “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201), então se faz possível deduzir que uma obra artística,

se quiser apresentar-se como um espaço-tempo favorável à partilha de experiências, não pode ser indiferente ao seu leitor, não pode estar prontamente fechada a ele. Essa dimensão, Gagnebin pontua, “é a da abertura. O leitor atento descobrirá em ‘O Narrador’ uma teoria antecipada da obra aberta” (BENJAMIN, 1994, p. 12).

É a partir dessa premissa, dessa proposição e desse chamado, que a presente reflexão se anuncia. Acredito que Benjamin sinaliza a morte (da experiência e do gesto de contar histórias) para nos convocar à busca de outras maneiras de se intercambiar experiências, para que criemos outras narrativas possíveis e, por extensão, voltemos a dialogar com a nossa época (sempre em incessante transformação). Atento a essa indissociabilidade entre experiência e narrativa, lanço aqui um olhar crítico a duas dramaturgias brasileiras contemporâneas por ver nelas desdobramentos à provocação destinada por Benjamin.

São duas dramaturgias que, cada uma a seu modo, oferecem uma recusa a determinada teoria e tradição que ditam como deve ser o texto teatral, ao impor-lhe formas que, após o passar de décadas, já se revelaram ineficazes para dizer o mundo contemporâneo. Em linhas gerais, busca-se investigar – por meio de uma breve análise dessas dramaturgias – como é possível à escrita dramaturgica contemporânea, a partir de seus jogos com a linguagem, ser também um modo de abrir a experiência aos seus leitores.

Colônia: desconfiança insuperável na marcha das coisas

Colônia era o nome de um hospital psiquiátrico que existiu na cidade de Barbacena, em Minas Gerais. Lá, estima-se que, entre 1960 e 70, cerca de 60 mil pessoas morreram. A grande maioria delas nunca foi diagnosticada com nenhuma doença mental, eram simplesmente pessoas indesejadas: meninas grávidas antes do casamento, homossexuais, prostitutas, epiléticos, opositores políticos, alcoólatras. A instituição foi fechada nos anos 1980 e com ela, aparentemente, encerrou-se também o episódio que ficou conhecido como holocausto brasileiro.

Digo aparentemente porque, a despeito do que é divulgado como história factual e oficial de nossa realidade, o trabalho da criação artística parece existir justamente para impedir que tais fatos sejam esquecidos, ou seja, para reavivar a memória que temos (ou

não) de alguns acontecimentos. Nas palavras do tradutor Paulo Pinheiro, em sua introdução à *Poética* de Aristóteles:

[...] a *mímēsis* designa a inclinação do homem a representar as coisas tal como poderiam ou deveriam ser e não como são. Ela é, portanto, tão criativa quanto imitativa, ou seja, ela nos remete a uma ação ocorrida que é, no entanto, retomada e recomposta pela ótica inventiva do poeta mimético. (ARISTÓTELES, 2015, p. 9)

Enquanto uma espécie de *modus operandi* dissecado por Aristóteles em sua *Poética*, a *mímēsis* é um termo de difícil tradução que no decorrer de milênios significou, sobretudo, cópia, imitação e representação. No radical da palavra, porém, o tradutor Paulo Pinheiro encontrou a expressão *mímēma* que, por sua vez, seria algo como uma imagem poética. Ou seja, em sua obra, Aristóteles analisa o processo de composição de uma imagem que, tal como já citado, não seria uma mera cópia da realidade, mas sim uma imagem poética capaz de introduzir alguma diferença em relação aos fatos cotidianos e tornados história.

É em termos de uma imagem poética que a dramaturgia *Colônia* (2017), do paulista Gustavo Colombini, se apresenta. Em vez de narrativizar a história do hospital psiquiátrico de Barbacena ou de seus personagens, ultrapassa os fatos para encontrar novos e outros sentidos para o que já havia sido finalizado. Estruturalmente, a dramaturgia possui 20 páginas que, divididas em 11 partes, apresentam blocos textuais diversos a partir do mesmo mote: a palavra colônia. Assim, no percurso da dramaturgia, a possibilidade de lermos apenas um sentido para a palavra colônia é repetidas vezes impossibilitada: em seu jogo de linguagem, o dramaturgo desloca e empilha sentidos para que o universo semântico de uma mesma palavra se movimente por cenários como o da política e o da sociologia, da botânica, da ecologia e até mesmo da perfumaria. Mais que isso: ele nos pergunta sobre os sentidos fechados que temos em relação ao termo e aguça a nossa disponibilidade para ver além do óbvio. Destaco um trecho:

Outro exemplo de colônia é o Brasil.
Abril. Quarto mês do ano.
Homens e índios.
Índios são homens e mulheres.
Portugueses são homens.
Abril.
Feriado de abril.
Feriado de colônia.

Praia lotada, churrasco com os amigos.
Avenida Pedro Álvares Cabral, parada.
Parque do Ibirapuera. Feriado.
Os portugueses comem carne.
Os portugueses amam praia.
Água de coco. Floresta.
Diversidade de folhas. Animais selvagens. Portugueses amigos.
Seiva bruta, seiva elaborada, bainha, pecíolo, nervuras secundárias,
nervuras primárias, limbo.
Folhas. Caules. Troncos. Madeira. Nobre.
Caesalpinia Echinata. 30 metros de altura. 1 metro e meio de madeira nobre.
Pequeno pra quem vê de longe, gigante pra quem tenta abraçar.
Interior de forte coloração vermelha.
Duas metáforas para a cor vermelha: brasa e sangue.
Brasa: Brasil.
Sangue: Sangril.
Um país com um nome linguisticamente derivado da palavra “sangue”.³

Ora, mas quem fala tais palavras? Seria um personagem, esboço de alguma humanidade? Ou, ao contrário, quem fala na dramaturgia de Colombini é a própria linguagem? São perguntas que manifestam como a escrita contemporânea para teatro vem se desprendendo de seus modelos mais tradicionais. Parece-me evidente que, mais do que desafiar a si mesma e a sua composição, tal dramaturgia desafia também o nosso modo acostumado de ler determinado texto, desafia a nossa cognição.

Retomando Benjamin, acredito que uma operação que inúmeros dramaturgos contemporâneos estão fazendo é sustentada por aquilo que o alemão chamou de caráter destrutivo: ele, o dramaturgo, “tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo o momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal” (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Movido por essa desconfiança em relação ao progresso do homem moderno, acredito que a dramaturgia contemporânea está ciente de que cabe a ela transformar a história, interrompendo o encadeamento dos fatos e fraturando os sentidos acostumados. Para fazer experiência com o já vivido pela humanidade, torna-se determinante ao dramaturgo desfiar tempos mortos e espaços congelados, colocar em questão figuras humanas e um punhado de sentidos já pré-determinados; é como se o texto contemporâneo operasse – em termos cirúrgicos – uma desfibrilação do organismo morto

³ COLOMBINI, Gustavo. *Colônia*. São Paulo: GLAC, 2019.

(assassinado?) de nossa realidade. Como afirma Bondía, para que a experiência nos aconteça é necessário:

[...] um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2001, p. 24)

Ora, numa sociedade como a atual, rendida por um enxame informacional, onde parece que vivemos dentro de uma economia da opinião que nos rende e consome por todos os lados, reconheço a operação de Colombini como um preciso e precioso gesto de interrupção, pois sua dramaturgia nos impede de ter uma concatenação rápida dos sentidos. *Colônia* exaure a própria linguagem que, sendo moída pela dramaturgia, nos abre não apenas outros sentidos e sensibilidades, mas também a possibilidade da ignorância, do não saber como opinar, do silêncio e, por extensão, também da experiência de uma experiência.

Destaco essa possibilidade da ignorância como saldo do meu encontro com tal dramaturgia, em encenação dirigida por Viniciús Arneiro com performance do ator Renato Livera (em 2017). Lembro-me que minha sensação mais evidente foi sentir frio (não pelo ar-condicionado da sala de espetáculo), como se a peça teatral tivesse minado a minha energia, ralentado meus batimentos cardíacos, me colocando numa posição menos ativa, mais lenta e, por extensão, mais receptiva. Após muitos meses, quando finalmente li a dramaturgia, tive a mesma sensação, porém, dessa vez minha ignorância havia se traduzido em um aprendizado: percebi que *Colônia* não queria me impor um modo específico para a sua leitura, ao contrário, parecia me interpelar a cada página: caro leitor, haveria outro modo para ler essas palavras que não apenas lendo essas palavras?

Por isso destaco aquilo que chamo de um teor filosófico de tal composição textual, pois, ao se desprender de uma fábula, o que se instaura como coração de tal dramaturgia é justamente um modo distinto para olhar uma determinada questão: o controle e a exploração presentes nos sentidos mais imediatos que, comumente, associamos à palavra

colônia, em vez de serem denunciados passam a ser acumulados, amontados, listados. A reflexão sobre o assunto nasce, então, não de um esforço explicativo que pudesse encerrá-lo, mas sim de um gesto hiperbólico que evidencia que há mais onde havia apenas uma única definição.

A dimensão reflexiva de *Colônia*, dessa maneira, não se constrói a partir de um espelhamento fiel da realidade. Ao contrário, sua dimensão reflexiva – sua atividade reflexiva, sua reflexividade – nos chega a partir de sucessivos estranhamentos; é como se o espelho da dramaturgia tivesse em si um erro, como se estivesse trincado, assim, quando posto frente ao mundo, a imagem refletida anuncia em si mesma outros arranjos e outras experiências sobre esse mesmo mundo. A dramaturgia, assim, devolve à realidade do mundo a sua própria imagem, porém agora, desfigurada: marcada pela diferença, pelo dissenso e pela denúncia.

poderosa vida não orgânica que escapa⁴ ao candelabro humano

Sexta criação da companhia carioca Teatro Inominável, a peça teatral *poderosa vida não orgânica que escapa* nasce diretamente das reflexões filosóficas apresentadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua vasta obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Ao conceituarem a noção de Plano de Consistência, Corpo sem órgãos, os filósofos reconhecem a existência de uma série de relações e conexões que se opõem a um plano de organização e de desenvolvimento que visa certa padronização e homogeneização das diferenças humanas em sociedade. Para os autores, há uma poderosa vida não orgânica que escapa a essa tentativa de achatamento operada junto e sobre a singularidade de tudo aquilo que é múltiplo.

Como dramaturgo desta peça, partindo diretamente da filosofia de Deleuze e Guattari, busquei compor uma dramaturgia cujo protagonismo não estivesse numa figura humana, mas, em alguma presença considerada por nós inorgânica. Assim, em *poderosa vida...*, a narrativa apresentada diz respeito a um edifício de três andares no centro de uma grande cidade que é ocupado por três moradores, cada um residente em um dos seus andares. Quando confrontado com os vícios e fraquezas dessas humanidades que residem

⁴ O título desta dramaturgia é grafado integralmente em letras minúsculas com o propósito de ressaltar a desimportância e a invisibilidade de existências que não são semelhantes à existência humana.

em seus cômodos, o edifício decide, enfim, desabar; a matéria inorgânica se volta contra o ser humano, justamente aquele que se autoneameava criador do edifício.

Nesta dramaturgia, no entanto, a dimensão reflexiva sobre a condição humana buscou representar o homem para, somente a partir dessa imagem, oferecer uma dinâmica crítica a seus hábitos. Assim, o texto é composto pelo entrecruzamento de três cenas dialógicas e três solilóquios do edifício. Nas cenas dialógicas, acompanhamos encontros entre os três moradores humanos e, nos solilóquios, busca-se em teorias filosóficas o estímulo para colocar a condição humana em questão através do ponto de vista do edifício. Nas cenas em que se encontram, os três moradores travam conversas sobre questões aleatórias, revelando valores e morais como a culpa cristã, o aprisionamento à noção de falta e a autoindulgência. Destaco um trecho entre dois moradores:

posso fumar um cigarro aqui dentro?

cê fuma?

de vez em quando
ocasiões especiais

pode fumar
fica à vontade
a casa é sua
inclusive
aproveitando a intimidade que acabou de nascer
se quiser me descolar um
eu te acompanho

claro
pega aqui

tu fuma o vermelho?

cê fuma o branco?

fumo o que tem
quando tem

cê abaixou o som

cê tava socando a porta

não tô conseguindo identificar
qual é a música agora? ⁵

Enquanto dialogam sobre questões supérfluas, pouco a pouco, o próprio edifício – que poderíamos assumir mais como uma voz do que como um personagem – vai compondo um olhar bastante crítico sobre a condição desses seres humanos. É importante destacar que nesta dramaturgia a dita imagem poética (*mímēma*) mantêm ainda algum elo com a dita realidade. É mostrando tais moradores do edifício em sua intimidade que *poderosa vida...* dá as mãos ao seu leitor-espectador – cria com ele certo engajamento – para, somente a partir desse elo em comum, tecer a sua dimensão crítica e reflexiva.

Para pensar sobre o homem, esta dramaturgia escolhe se distanciar dele. Mais que isso, rebate a existência humana (e orgânica) a tudo aquilo que é menosprezado por ela e tachado de ruína, resto, escombros, matéria inorgânica. Em contraponto ao modo como *Colônia* abre alguma dimensão crítica à condição humana, interessa-me reconhecer que *poderosa vida...* faz outro caminho para se atingir um mesmo objetivo. Nesta fábula, os moradores do pequeno edifício são determinantes em sua insignificância, pois, de maneiras distintas, estabelecem breves identificações com o leitor; quando identificado com um personagem que, subitamente é posto em cheque pelo edifício, acredita-se que o leitor-espectador dessa criação possa perguntar a si mesmo sobre os seus hábitos e as suas morais.

Independente se isso confirma ou não algum modelo seguido pela criação dramaturgicamente contemporânea, parece-me importante ressaltar que a matéria da qual surge o texto em questão é estritamente filosófica. Em outras palavras, o interesse em compor dramaturgia é menos pela fábula apresentada e mais pelos questionamentos que ela possa abrir. O drama entre personagens, seus conflitos e as situações em que se encontram, são caminho para que o texto alcance alguma reflexão pretendida. Ou seja, a fábula existe para que os conceitos possam falar, ela existe para dar corpo e imagem às reflexões pretendidas pelo dramaturgo.

Como autor do texto, posso afirmar; não havia narrativa de antemão, sequer havia o desejo de contar a história desses personagens (que também sequer existiam). O que havia era uma matriz textual filosófica que me abria questões incontornáveis, impossíveis

⁵ Trecho da dramaturgia *poderosa vida não orgânica que escapa*, de Diogo Liberano.

mesmo, questões que não toleram respostas fáceis e rápidas. No entanto, foi justo o encontro – e o embate – com a filosofia de Deleuze e Guattari que abriram possibilidades inventivas para a narrativa ficcional que viria. Em seu último olhar aos personagens – e ao homem de maneira geral –, o edifício diz:

venta muito jornal nessa cidade
vez por outra
a ação do vento
empurra três ou sete manchetes
contra a minha cara

eles dizem cara
ao que nomeio fachada

aprendi na **lentidão** a digerir
a língua dos que cospem
palavras enfileiradas

aprendi a conjugar seus verbos

por exemplo: verbo julgar
eu julgo
eles serão julgados
simples assim

ouvi as mesmas palavras
cantadas e confessadas
doídas e declaradas
li o som dos sinos
o grito das bruscas freadas
o seco dos tiros
o susto dos tapas
e a confiança destemida nas pedaladas

faz tempo existo aqui
faz tempo morro a cada dia
sem pressa
nesse mesmo chão
que nunca foi o mesmo
porque dançam águas submersas
cintiladas de minérios sem nome
ventam torrentes de silêncio
adornadas em sol acordante

o sempre
como o nunca
ainda a mim não se declarou

inconstância metálica

comi notícia outro dia
de um escritor muito velho
que decidiu morrer
e se empacotou

fiquei movido
nunca havia pensado
em me desfazer

imagina se as coisas começassem a fazer isso com os que se aut nomeiam
seus criadores?

prendi a duvidar
duvidar é não ter certeza
mas o homem
como sempre
subestima sua iluminação

há uma poderosa vida não orgânica
que escapa ao candelabro humano

poderosa vida não orgânica que escapole suave
dançando fora da restrita humana compreensão

o homem:
poema curto e redundante

fundação das estruturas
bitola do ferro
colapso estrutural
colunas comprometidas
estalo dos palmares
estribos dos pilares
excesso de carga
falha no método construtivo
inexistência de análise do solo
infiltração
são todas as causas oficiais
que em séculos
eles conseguiram
aprisoanar em seus livros

mas e do homem
que fissa o monte
enlouquece a árvore
pisoteia os frutos
desnorreia as aves
desse homem
repetitivo

constante
incessante
deste cúmulo
ninguém vai falar?

o homem:
tragédia que faz trincar o prédio mais fortalecido

o homem: material inadequado
usando areia de praia pra edificar o próprio precipício

eles dizem eu com uma facilidade
estridente:

eu
eu
eu
eu
eu:
edifício fácil de ruir ⁶

Dramaturgia e reflexividade

Visando reconhecer como a escrita teatral contemporânea está implicada em abrir através de si mesma uma dimensão reflexiva e, partindo das dramaturgias brevemente analisadas anteriormente, chamo atenção para um aspecto estrutural e tradicional do texto dramático: o diálogo. Marca fundante desse tipo de gênero textual, o diálogo, em sua etimologia, vem do grego: *διὰ* (*diâ*) pode significar “através de” enquanto *λόγος* (*lógos*) remeteria à palavra e a argumento. O diálogo, assim, seria um procedimento utilizado para atravessar questões, movimentar o pensamento e a reflexão.

Nas dramaturgias analisadas, o diálogo (ainda que exista em *poderosa vida...*) perde o seu lugar para o discurso e para o jogo da enunciação. O empilhamento de palavras (dispostas em prosa ou em versos) abre outras dinâmicas de fala e sentido, pois, liberto das individualidades (personagens) que sustentariam um determinado diálogo, anunciam a reflexão enquanto emissora de si mesma. Numa dramaturgia, um edifício é que fala, noutra, é a própria fala que discursa.

Por isso, parece haver outro tipo de dramaturgia que aqui, sem esforço de fechamento e conceituação, chamamos de dramaturgias filosóficas ou reflexivas: aquelas

⁶ Trecho final da dramaturgia *poderosa vida não orgânica que escapa* de Diogo Liberano.

que se desprenderem de um enredo fabular, tão defendido por Aristóteles em sua *Poética*, para afirmar dinâmicas outras visando a afetação e a experiência do leitor. Dinâmicas que não simplesmente abandonam ou condenam os já conhecidos refrões do texto dramático, mas que fazem outros usos de seus personagens, diálogos e conflitos. Dramaturgias – aqui chamadas filosóficas – porque o conflito que se instaura nelas diz respeito à manutenção da questão – da dúvida e do paradoxo – em vez de um mero desfecho resolutivo.

Retomando o vínculo entre experiência e narrativa anunciado por Benjamin, podem-se assumir tais dramaturgias filosóficas como respostas desafiadoras ao tempo presente. Para validar essa hipótese, cito Jacques Rancière em *Paradoxos da arte política*:

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento [...] Ela consiste, sobretudo, em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser [...] (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Essa fissura ou, retomando Bondía, esse gesto de interrupção, revigora a presença da arte em relação à época em que ela nasce e na qual se apresenta. Mais que isso: informa a determinada época a presença de seu inacabamento. Não à toa, abri a presente reflexão com uma epígrafe de Platão. Por meio da análise dos diálogos presentes nos Livros III e X da *República de Platão*, percebe-se como a tese platônica deu origem a mais de 2500 anos de preconceito contra artistas em geral, uma vez que estes faziam um uso transformador da palavra, a despeito do uso restrito feito pelas instituições da pólis grega.

A palavra, no trabalho do dramaturgo, torna-se – antes de uma emissora da verdade – uma categoria dialética desinteressada em fechar sentidos, mas, ao contrário, em dispor as questões, ciente de que o olhar do leitor é aquele que determinará algum caminho ou sentido a ser alcançado ou não. Tais dramaturgias lançam a palavra no papel não para que encontrem certezas, mas, ao contrário, compreendem o uso poética da linguagem como um modo específico e privilegiado de afugentar definições e contornos precisos. São escritas que, cada uma a seu modo, buscam fazer roda com seus leitores a fim de que perscrutem – juntos – outros arranjos possíveis para os mesmos dilemas humanos.

Assim, a dramaturgia contemporânea, ou ao menos uma parcela de sua vastíssima poética, anuncia-se como um espaço de crítica a si mesma, porque compreende, de antemão, que precisa do leitor (seja ele um encenador teatral ou apenas um leitor solitário) para se constituir. Ou seja, ela não é fascista, não deseja que todas e todos leiam o mesmo e da mesma maneira. Antes de um texto fechado em si mesmo, poderíamos assumir algumas dessas dramaturgias como um convite à experiência do próprio texto e, por extensão, à experiência de quem o lê.

Em cada obra de arte, assim, poderíamos afirmar, há a manifestação de um problema filosófico. Porém, o problema nunca está dado nem já resolvido. Muitas vezes a dramaturgia é a própria manutenção da pergunta, a evidência persistente de um problema. Ora, numa época que já se automeiou da pós-verdade, as questões urgentes da vida em sociedade seguem sendo copiosamente emudecidas por temas midiáticos e sua progressiva reificação. Assim, caberá à escrita artística devolver ao mundo o encontro com as suas questões mais urgentes?

Eis uma revisão ou mesmo uma destruição da teoria platônica: reconhecer que a escrita artística diz sobre o tempo presente porque não busca encerrá-lo, ao contrário, possibilita que seus dilemas resplandeçam em outras escalas, durações distintas e velocidades estranhadas ao cotidiano. São escritos que trazem, como engenharia de si, a presença do leitor como parte constituinte do jogo dos sentidos; escritos democráticos, por assim dizer. Retomo, por fim, um trecho de Jeanne Marie Gagnebin sobre Benjamin e, visando revigorar o propósito do autor teatral contemporâneo, substituo o historiador materialista pelo dramaturgo:

Em lugar de apontar para uma “imagem eterna do passado”, como o historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o dramaturgo deve constituir uma “experiência” (Erfahrung) com o passado [...]. (BENJAMIN, 1994, p. 8, destaque com substituição nosso)

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única.** Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. In: **Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas/ Leituras SME.** Campinas: Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC, 2001.

COLOMBINI, Gustavo. **Colônia.** São Paulo: GLAC, 2019.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática.** Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

LIBERANO, Diogo. **poderosa vida não orgânica que escapa.** Rio de Janeiro, 2016, 73 p. Digitada, não publicada.

PLATÃO. **A república de Platão.** Organização e tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Submetido em: 25 mar. 2019

Aprovado em: 16 ago. 2019