

## **“Tapão de campo”: a emoção desterritorializada.**

*Paula Fernández*(UFBA)

GT: Processo de criação e expressão cênicas.

Palavras-chave: Emoção , Processo de criação, Direção teatral.

Na peça *Tapão de campo*<sup>1</sup>, assistimos desde o início um drama começado: uma mãe e sua filha abandonaram a cidade para exilarem-se no campo, onde a filha se aborrece e a mãe fuma sem parar. Ambas revisam o vínculo familiar, submetendo-se aos testes de revistas e às lembranças de um passado compartilhado que nem sempre coincidem. Então choram. E choram praticamente durante os sessenta minutos que dura a obra, com abundantes lágrimas, babas, mucos e borbulhas de saliva. Entre as duas tenta media o personagem masculino: *O campo*; uma espécie de sonhador fracassado que tenta tirar proveito dessa relação deteriorada.

O diretor Federico León, ao utilizar o choro como suporte fundamental da peça, produz uma modificação substancial em alguns elementos de composição do drama, como por exemplo, o conflito, o diálogo, a tensão, o clímax, e a sucessão causal de ações e cenas. Ao aumentar o componente emotivo, o diretor argentino provoca uma série de deslocamentos, substituições e subtrações nos diferentes elementos da cena. As mudanças que se efetuam na sua inter-relação convertem a obra em um sistema dotado de uma lógica de funcionamento particular.

Em *Tapão...* o que se percebe como o conflito principal fica fora da representação. A obra começa com a mãe e a filha já instaladas no campo, sofrendo as conseqüências de uma decisão que foi tomada com anterioridade: abandonar a cidade e refugiar-se na solidão do âmbito rural. A primeira cena, titulada “A decisão ou uma mudança”, deixa de lado os motivos e as crises que levaram os personagens a tomarem essa decisão, e diretamente coloca diante do espectador as suas conseqüências: um estado anímico de pranto prolongado.

Durante o transcurso da peça, o conflito - como confrontação e choque de diferentes vontades - fica relegado ante a presença do choro. Por sobre os propósitos e objetivos dos personagens prevalece o estado emotivo. O que os personagens *querem* ou *podem fazer* fica totalmente subordinado ao que *sentem*. Assim, León pula por cima do conflito e da fabula e instala-se em um espaço intermédio: coloca na cena um drama

começado e desloca a emoção do lugar periférico e subordinado que comumente ocupa na configuração dramática, e a coloca no centro da cena. Já não é a fábula a que possibilita e justifica a aparição do estado emotivo, mas o estado emotivo - com todas suas variantes - o que produz narração e permite ao espectador construir uma história. Na peça o que realmente importa são as derivações dos fatos e não os fatos por si mesmos; por essa razão, a obra começa e instala-se no meio, em um tempo no qual o passado e o presente interagem produzindo um constante devir cênico. Como explica Deleuze:

O interessante nunca é o modo como alguém começa ou acaba. O interessante é o meio, aquilo que acontece no meio. Não é casual que a velocidade maior esteja no médio. (As pessoas) Pensam em termos de futuro o de passado. Mas o passado ou inclusive o futuro é a *historia*. O importante, pelo contrario, é o devir. (...) O meio não significa estar no seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico, ao contrario. É a via pela que os tempos mais diferentes comunicam-se. Não é o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. (2003:82).

Ao começar pelo meio, León converte a peça em um extenso desenvolvimento cujas inflexões dependem diretamente das mudanças emotivas dos personagens. Nesse devir cênico, a representação por momentos assume a lógica causal própria do drama - segundo a qual cada momento ou cena deve “conter o germe” da seguinte - e por momentos quebra esse principio e apresenta textos e ações desconexas.

Em *Tapão...* as lembranças, as confissões e as seqüelas afetivas tornam-se mais importantes que a interagir que os personagens efetuam no palco. Por sobre as relações intersubjetivas prevalece o passado como condicionante do vínculo mãe - filha e da sua revisão atual. A peça não se alimenta de um sucesso crucial ou isolado que teve lugar no passado, mas do passado mesmo. Detalhes cotidianos e/ou disparatados da época, que as mulheres moravam na cidade, aparecem como lembranças e confissões sujeitas a uma forte carga emocional. A predominância do mundo íntimo dos personagens (seus sentimentos) por sobre as relações interpessoais faz com que a obra se construa em torno de uma verdade subjetiva que limita as possibilidades dramáticas do diálogo.

Na peça de Leon a estrutura dialógica - suporte fundamental da forma dramática - aparece fortemente vulnerada. Ao não existir uma verdade objetiva ante a qual os

personagens tenham que se posicionarem e/ou pronunciarem-se, o diálogo enfraquece e não consegue provocar o avanço da ação. Sua principal função é a de conter em seu interior pequenos monólogos subjetivos, através dos quais os personagens tentam - com dificuldade - exprimir seus sentimentos e expor a sua interioridade.

Por outro lado, a confrontação dos personagens por meio do diálogo não conduz ao clímax nem aporta verdadeira tensão emocional à obra. A tensão se constrói através de mudanças de ritmos, ou ações inesperadas, como o choro demorado, o nu das mulheres, ou a ação na que *O Campo* sai levando-se à filha, justo antes do final. Esta ação constitui o clímax da peça e dá lugar a uma nova subtração: o sucesso conflituoso que deriva desse fato (o *servis* que *O campo* realiza à filha) não é representado; León “pula” este episódio e encena unicamente as suas conseqüências: o estado borrado e inerte com que a filha acaba a obra.

Em relação a esta cena ausente poder-se-ia pensar que, comparado com o teatro, o cinema dispõe de meios mais eficazes para encenar a violência que o diretor argentino resume em uma rubrica que inclui a idéia do passo do tempo, eletrochoques, trabalhos forçados e estupros reiterados. Mas inferimos que a decisão de não encenar o *servis* não se deve a uma inadequação ou insuficiência de meios, mas a um critério de composição que perpassa a obra toda: León escolhe deixar fora da cena os acontecimentos, e escolhe basear a peça na variação constante dos estados emocionais que devem destes “supostos” fatos. Neste sentido, a tensão cênica não provém de um acontecimento específico, mas da construção de estados emotivos que realizam os atores. A obra toda se percebe como uma coreografia de estados anímicos.

Ao transformar-se no elemento estrutural da peça, o choro desloca e subtrai alguns elementos de composição, mas não chega ao extremo de eliminá-los. No interior do sistema que constitui a obra, o choro abre linhas de fuga sobre o diálogo, o clímax, a tensão, etc., e desta forma questiona o lugar predominante que geralmente ocupam na configuração do drama.

Ao dilatar o estado emocional e expandi-lo à totalidade da obra, León faz que um elemento considerado menor, subordinado ou geralmente dependente de uma estrutura ou raciocínio maior, ganhe peso e modifique o sistema todo. A função da emoção já não é a de secundar um texto, antecipar o clímax, definir o caráter dos personagens, ou aportar tensão ao diálogo. A emoção funciona como suporte dos demais elementos da cena, os perpassa e modifica, gerando deste modo intensidades que questionam as normas que regem o gênero dramático.

O diretor trabalha na desterritorialização da emoção, no sentido em que Deleuze entende que “*Desterritorializar-se, é dizer, abrir, implica compor linhas de fuga, um princípio de violência geral contra as formas cristalizadas*”. Desde o puramente formal, o pranto realista das atrizes é descomposto através da abundante produção de lágrimas, mucos e babas e mediante sutis e constantes variações que alimentam sua extensa duração no tempo. A manifestação prolongada do choro produz um efeito perturbador no espectador; gera uma tensão que contrasta com as situações e textos disparatados da peça. Isto impede que o espectador chegue a identificar-se com os personagens e a sentir compaixão deles: o choro provoca riso e/ou surpresa, mas não conduz à catarse trágica.

A desterritorialização aplica-se também aos nus: o texto dos personagens justifica a ação de despir-se, e neste sentido o fato propriamente dito não surpreende ao espectador. O que resulta inquietante é que quando ficam sem roupa os personagens parecem não assumir o seu nu: corporalmente não tomam conta da situação, é dizer, prosseguem atuando exatamente igual que quando estavam vestidos. No transcurso da cena que estão despidas a forma em que se conduzem as atrizes consegue “neutralizar” esse fato, o qual resulta totalmente perturbador.

Tanto no caso dos nus como no do choro a prolongação no tempo e a proximidade no espaço ajudam a torná-los inquietantes e perturbadores. O choro e os nus prolongam-se no tempo e obrigam ao espectador a acompanhar e confrontar “de muito perto” com a particularidade de estes fenômenos.

Desterritorializar o choro e os nus significa fugir do sentido que está implícito na sua *forma*, submetendo-os a uma constante variação. Assim, a conotação social, artística e cultural que pesa sobre esses elementos é desarticulada: o choro escapa a sua significação melodramática ou trágica, os corpos despídos rejeitam a carga erótica, esteticista, religiosa, antropológica, etc. que o teatro geralmente lhe adjudica. Todos esses pressupostos sobre a forma “pranto” e sobre a forma “nu” são parte do horizonte de expectativa do espectador e atuam direcionando seu olhar. Neste caso, secundar desde a atuação o que já está implícito na forma equivaleria a sublinhar o evidente, é dizer, a reduzir e empobrecer o fenômeno teatral. Privar à forma da sua conotação mais evidente ou geral significa abri-la a outras intensidades dramáticas.

<sup>1</sup> Estréia: 1997 Apresentações até: 2001. Dramaturgia e direção: Federico León. Intérpretes: Jimena Anganuzi, Paula Ituriza e Germán de Silva. Sala: Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires. Argentina.

**Bibliografia:**

DELEUZE, G. – BENE, C. **Superposiciones**. Buenos Aires: Artes del Sur, 2003.  
LEÓN, Federico. **Registros**. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2005.