



COSTA, F.S. **Apontamentos sobre dramaturgia mestiza: as misturas da memória.**
São Paulo: PPGAC da ECA/USP. Professor-pesquisador do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

RESUMO

Mais que um conceito, o termo dramaturgia mestiza reveste-se de múltiplas acepções, é uma pluri-imagem (ou miragem), que abre constelações sobre as artes cênicas professadas atualmente. O recorte centra-se, nesse momento, na presença do objeto, propulsor da memória, que se estende da materialidade à imaterialidade.

Palavras-chave: Dramaturgia; mestiçagem cultural; Ação; Objeto.

ABSTRACT

The research focused on the analysis of contemporary dramaturgy from individual and collective experiences, in which the word *mestiza* has several acceptations. More than a concept, this is a multi-image (or mirage) that opens constellations on the performing arts. This paper focused on the presence of the object and memory, which extends from its concreteness to immateriality.

Keywords: Dramaturgy; Cultural miscegenation, Action; Object.

A dramaturgia *mestiza* centra-se na análise das escrituras contemporâneas a partir de experiências individuais e coletivas, nas quais o termo *mestiza* reveste-se de múltiplas acepções. Mais que um conceito, a dramaturgia *mestiza* é uma pluri-imagem (ou miragem), que abre constelações sobre as artes cênicas professadas atualmente. Distancia-se da noção que a encerra numa camisa de força, impossibilitando-a de alumbrar outras possibilidades espetaculares. Na acepção aqui utilizada concentra-se nas artes cênicas, tomada enquanto paráfrase de Guinsburg: a intenção/intensão de atuar e a assunção da máscara, instauram o espaço “teatral” – porque o corpo do sujeito dessas ações é um corpo no espaço-tempo (2001, p. 16). A intenção de atuar, a assunção da máscara configurada por um corpo cênico e o espaço-tempo geram a dramaturgia. Dito de outra forma, o conceito aproxima-se da ideia do corpo em ação artística testemunhada (2006, p. 131). Ação que traz em si elementos da *performance*, englobando tempo, espaço e corpo. Ainda nessa perspectiva, o jogo compõe o terceiro elemento de criação, dado que atuar nos conduz ao brincar, às possibilidades de ‘mixturas’ e tensionamentos. É por meio da utilização do artifício e afirmando plenamente a teatralidade é que o jogo dramático [leia-se cênico] se transforma num instrumento de análise do mundo (RYNGAERT, 1981, p. 70). Assim, o conceito de dramaturgia fundamenta-se na cena, e “a partir do momento em que há cena, há olhar e

distância, jogo e alteridade” (BAUDRILLARD, 2007, p. 29). A ação instaura o diálogo entre o espaço-tempo cênico (composto por múltiplas variáveis) e o espectador. Uma vez mais dito de outra forma, a ação seria o território imaginário constituído pelo atuante e o espectador, ou ainda, a criação de experiências com realidades imaginárias. Partindo da noção elementar do teatro como “acontecendo agora”, o sujeito/objeto/ação nos conduz à ‘realização do impossível’ (KANTOR, 2008, p. 64), em que ação é entendida como uma sequência de eventos cênicos produzidos pela fricção dos atuantes e pelas diversas configurações de ‘personagens’. Nessa trilha tênue, ação traduz-se em intensidades. Recorrendo ainda a uma definição do linguista Ducrot (1977) – ligeiramente modificada –, ação seria toda atividade (permeada por intensidades) de um atuante quando caracterizada de acordo com as modificações que ela traz, ou quer trazer, ao mundo (cênico). Compreendem-se, portanto, todas as modificações possíveis trazidas à situação do corpo/objeto que age. Desse modo, configurar dramaturgias é lidar com realidades estranhadas.

Durante o século XX, o objeto foi motivo de especulações filosóficas e teatrais. No primeiro caso, Baudrillard (1973) chamou a atenção para as transformações do objeto no seio do lar burguês, alterando-se seus arranjos estruturais de forma significativa. Quanto ao teatro, Ubersfeld ressaltou que um determinado modo de ocupação do espaço e uma determinada relação dos personagens consigo mesmos e com o mundo vêm indicados de modo imediato (1989, p. 139). O objeto cênico pode ter um estatuto escritural ou uma existência cênica. Neste último aspecto, o corpo dos atores, os elementos do cenário e os acessórios adquirem uma importância relativa e variável, verificando-se deslizamentos entre essas três categorias. Por sua vez, Pavis diz que entende por objeto tudo o que pode ser manipulado pelo ator (2003, p. 174). Nos distintos graus de objetividade, o autor elabora uma escala, composta por dez categorias, que vai da materialidade à espiritualidade, observando que o objeto cênico *stricto sensu* é somente o mostrado e representado (2003, p. 174). Há ainda a relação texto-objeto que busca outra instância das aqui assinaladas: a articulação da estrutura textual enquanto objeto constituinte da cena. Tal é o caso de *Hamletmachine*, de Heiner Müller, em que a máquina Hamlet é também a própria forma como o texto se organiza. Não é um elemento que serve à cena, mas um objeto manipulável como tantos outros na sua construção, seja em sua materialidade ou em sua ‘espiritualidade’.

Essas observações sobre o objeto não abarcam todas as possibilidades, porém ressaltam práticas significativas. Nesse sentido, é suficiente lembrar que o teatro pós-dramático, como afirma Lehmann, poderia ser também um teatro pós-antropocêntrico. Sob esta denominação, seria possível colocar, por sua vez, o teatro de objetos sem atores vivos, o teatro com tecnologia e máquinas (como aquele do grupo “*Survival Research Laboratories*”) e um que integre a figura humana como elemento nas estruturas espaciais semelhante às paisagens (2002, p. 12).

Embora não estejam excluídas as diversas acepções de mestiçagem quanto a outras possibilidades, o recorte desse artigo centra-se na presença do objeto, que se estende da materialidade à imaterialidade, do objeto concreto à palavra posta na memória. Sob essa perspectiva, ele se constitui parceiro do jogo, um artefato concreto-imaginário gerador de tensionamentos poéticos,

propulsor de imagens de diversas ordens ou atrator que imanta corpo, gesto, movimento, palavra, entre outros. O corpo em devir objeto busca extrapolar seus limites. A palavra adere ao corpo ou se afasta deste num jogo de intensões. O objeto performático revela-se como elemento atoral. As dramaturgias do objeto fundam-se no movimento, tecendo relações intensivas que afetam os corpos que agem e são agidos simultaneamente. Ação configura-se como força transitória (energia) que atravessa e deixa resíduo ou memória que podem ser ativados. Fundamentalmente, trata-se de misturas em que os desenhos geram paisagens dramatúrgicas singulares.

Rodrigues sustentou que todo autor é autobiográfico. Nesse sentido, a irrupção da memória, em sua trajetória dramatúrgica, apresenta-se em diversas formas. Nestas, o autor busca traduzir em imagens, falas e estruturas de múltiplas ordens as memórias impregnadas em seu corpo, vistas por meio do buraco da fechadura. A explicitação cinematográfica da memória advém de formas não visíveis, como vestígios sonoros, espaços intervalares, bem como por formas visíveis que podem ser a articulação em três planos – realidade, memória, alucinação, como acontece em “Vestido de Noiva”, ou a caixa cênico-craniana dos movimentos interiores de uma personagem morta – “Valsa # 6” – feito que remete ao recurso empregado por Machado de Assis em “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. Já em “Toda Nudez Será Castigada”, outra morta se corporifica por intermédio da voz gravada, transmutando a ambiência acústica em imagens de uma realidade construída em cena. Quando Geni diz: “Herculano, aqui quem te fala é uma morta” (RODRIGUES, 1966, p. 267), a voz plasma cenicamente uma figura rediviva que anima e impulsiona as ações em *flashback*. Nós iremos ouvir/ver o depoimento de uma suicida, trazendo um passado que ganha corpo visível por meio de um gravador. Este mesmo objeto é também utilizado por Beckett (1976), na perscrutação das memórias de Krapp, as quais se convertem em imagens sonoras que se sobrepõem à figura do personagem. Tal como Rodrigues, Beckett, ao falar da memória, põe em jogo [*situ*]ações, inscrevendo-as na obra como vestígios, evocações que não colocam em relevo a figura do autor, que atuam como sombra no objeto-texto.

À busca pelo ‘empobrecimento’ da linguagem, Beckett (de)compõe o corpo em seus textos, até chegar a uma dramaturgia pós-humana, em que não há a presença física do corpo. Há, porém, a ausência de um corpo que se revela pela respiração e pela luz. Essa dramaturgia articula o som gravado e a luz, que respiram conjuntamente num espaço em que os vestígios são apresentados pelos diversos objetos espalhados pelo espaço. Em foco, temos aquilo que restou. Se, como dissera Benjamin, o mundo está presente no objeto, observou-se que a história/memória desse corpo ausente se manifesta num amontoado de detritos trazidos às suas histórias.

É também a partir de um amontoado de objetos empoeirados e espalhados numa sala que Hamed Taheri compõe a dramaturgia da cena de “Avenir! Avenir!”. Em tal peça, o espectador é conduzido a um ambiente onde escolhe um objeto entre os que estão amontoados. “A estrutura do projeto era como uma biblioteca. Um espectador, sozinho, deveria selecionar um fragmento (livro). Então, ele poderia vê-lo (lê-lo) sozinho” (TAHERI *apud* KOBIALKA, 2009, p. 83). Esse fragmento é posto em presença, num outro espaço, por quatro atores, imigrantes que vivem na Alemanha. Já em “*Home is our Past*”, como observa Kobialka, a peça:

“explores the idea of framing the memories or narratives we have never had or were not allowed to construct. To accomplish this, Taheri uses the idea of parallel action (sound/image, text/sound, text/text) that fills the eyes by force with the images that can never be fully framed but become an opening into yet unfolding” (2009, p. 84).

Nessa peça, Taheri dialoga com Kantor na composição de sua dramaturgia e incorpora um trecho filmado de “A Classe Morta”, trabalho que marca o início da exploração da memória nas criações artísticas do artista polonês. Afastando-se do drama, como princípio organizador da dramaturgia, Kantor (2008) buscou constituir outras textualidades cênicas, nas quais a memória, enquanto matéria que plasma forma e conteúdo, irrompe a moldura dramática. A memória actante configura-se na cena e reverbera no corpo do próprio autor, corpo sempre presente em cada espetáculo. Cabe ao espectador a “tarefa de elaborar a configuração ou permanecer no caos das impressões” (SÁNCHEZ, 2002, p. 155). A permanência nem sempre implica passividade, dado que, em determinadas criações:

“à fluidez da composição [dramatúrgica] deveria haver um correlato na disposição do espaço e na relação com o público. Kantor reivindica um público sentado em torno de mesas de café, em locais de jazz ou simplesmente o público de rua” (SÁNCHEZ, 2002, p. 155).

Mais recentemente, uma parcela significativa da dramaturgia contemporânea, ao buscar a memória como matéria, filiou-se aos procedimentos levantados sinteticamente. Em muitos casos, fronteira real e ficção não põe em jogo a fricção ator e personagem, mas situa-se na figura do próprio a(u)tor. Pretende-se que a presença do ator – ou do indivíduo-ator – ponha em cheque as construções de uma realidade. Não se trata de representar, nem mesmo de apresentar uma situação, mas exercitar-se numa zona problemática entre arte e vida, em que são buscadas manifestações de realidades estranhadas, fundadas num pensamento dual em que esses opostos são matérias porosas. Essas dramaturgias podem se apresentar como teatros do depoimento, do testemunho, das autobiografias, das memórias, das experiências vividas, dos corpos históricos, entre tantas outras possibilidades que se possam aventar. Narrar histórias pessoais põe em jogo a invenção que traz à cena os seus pequenos ‘teatros’ cotidianos, memórias do vivido e das experiências imaginadas. Nessas dramaturgias, o objeto é a memória que não se vela atrás de uma *persona* ou personagem ou mesmo da própria pessoa em cena, nem é parte da concepção do ator, converte-se na matéria da dramaturgia, compondo paisagens de ditos e não ditos que são dados ao espectador experimentar e tecer suas próprias ‘histórias’.

Em “Os bem intencionados”, a memória é um entranhado de situações. Não se trata de lembranças, mas de algo inscrito na carne numa trajetória de 27 anos de trabalho de um grupo teatral. É a memória de cada integrante, mas também de um grupo (coletivo). Se, nos anos 1980, o Circo Graffiti afirmava que “Você vai ver o que você vai ver”, o Lume, em 2012, propôs: “você vai ver o que você quer ver”, feito que implica o espectador. Nesse território de ambiguidades, nessa ambiência cênica de um bar, que é também um espaço da memória, a cerveja é de ‘verdade’, mas não identificada, não há rótulos.

Enfim, são figuras que derramam as 'gotas de história de cada um', tal como diz o programa do espetáculo.

Devido ao fato de a memória inventar, sintetizar, expandir ou superpor os acontecimentos, mesclar tempos e espaços, compor substâncias híbridas, por em cheque as relevâncias, criar pistas falsas e deformar a história pessoal e geral, como observa Izquierdo (2012), adentramos num campo de configuração dramaturgica em que se endereça à promessa do corpo. A memória é permeável e perene, apurada e confusa, assim como a dramaturgia que nasce dela. Na memória tudo é mistura, é a dramaturgia sola dos pés.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J. **Senhas**. Tradução de Kühner, M.H. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- BECKETT, S. **Krapp's last tape and Embers**. London: Faber and Faber, 1976.
- DUCROT, O. **Princípios de semântica linguística: dizer e não dizer**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- GUINSBURG, J. **De cena em cena**. Ensaios de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- IZQUIERDO, I. **Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações**. In: VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre: Campus Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.
- KANTOR, T. **Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva/SENAC, 2008.
- KOBIALKA, M. Tadeusz Kantor and Hamed Taheri. Of Political Theatre/Performance. In: **The Drama Review**, 53:4. New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2009, p. 89-92.
- LEHMANN, H. **Le Théâtre Post-dramatique**. Paris: Actes-Sud, 2002.
- PAVIS, P. **La Mise en Scène Contemporaine**. Paris: Armand Colin, 2007.
- RODRIGUES, N. **Teatro Completo**. v. 3. Tragédias cariocas. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **Teatro Quase Completo**. v. 4. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
- RYNGAERT, J. **O jogo dramático no meio escolar**. Tradução de Zurbach, C.; Guerra, M. Coimbra: Centelha, 1981.
- SANCHEZ, J.A. **Dramaturgias de la imagen**. Cuenca; Ediciones de la Univesidad de _____.
- _____. **Semiótica teatral**. Tradução de Monreal, F.T. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.