

BEIGUI, Alex. O Drama Minimal: Apontamentos para uma Poética-Política do Menos. Natal: UFRN/PPGARc; Docente; Ator e Diretor.

RESUMO

A partir de uma longa tradição dos estudos teatrais, percebe-se um movimento de afunilamento da cena teatral que influenciou e vem influenciando sobremaneira o texto teatral contemporâneo. Pode-se associar essa tendência a dois movimentos estéticos: ao Minimalismo, pautado na eliminação do excesso das formas simbólicas; e ao Desconstrutivismo, expoente da negação dos sistemas macropolíticos de interpretação do sujeito e das suas relações sociais. Soma-se à crise da representação, a crise do coletivo e da ideia de grupo, bem como o problema que a escrita teatral ocupa dentro e fora do espaço público em seu permanente jogo de acomodações do desejo privado do artista. Para avançarmos na questão, apontamos como marco desse afunilamento do drama e da cena a coletânea das peças de um ato intitulada *First Season*, de Israel Horovitz e mais especificamente seu texto *Acrobats*, marco da inserção da fisicalidade enquanto elemento da escrita dramática.

Palavras-chave: Drama. Minimal. Poética. Estética. Política.

ABSTRACT

From a long tradition of theatre studies one can note a particular move towards a shrinking of theatrical scene that has influenced and it is still influencing the contemporary theatrical text. This tendency can be associated to two aesthetic movements: the minimalism, which tries to eliminate the excess within the symbolic forms; and the deconstructivism which negates the macro politics of subject interpretation and of its social relations. Moreover, to the crises of representation is added the crises of the collective and of the idea of group, as well as of to the problem generated by the theatrical writing in and out public space within its permanent attempt to accommodate the individual desire of the artist. To advance further into the question, this work points out as the cause for this shrinking of the drama and of the scene the compilation of plays entitled *First Season* by Israel Horovitz and more specifically his text *Acrobats* which is considered the key for the physical insertion as an element designed for the drama writing.

Keywords: Drama. Minim. Poetics. Aesthetic. Politics.

O trabalho de fronteira entre as metodologias de pesquisa em Artes Cênicas envolve mecanismos contrários aos que costumam ditar o espaço de dispersão pós-moderno. Trata-se dos eixos de revisão e corte, continuidade e descontinuidade dos postulados herdados da tradição. Pensar as diferentes linguagens artísticas como mídias de subjetividade, modos de conexão entre diferentes modos de entrada no texto, no corpo e na cena torna-se um desafio dos estudos sérios na área que buscam organizar dramaturgicamente conceitos, ideologias, concepções filosóficas a partir das pistas fornecidas por artistas, contextos, processos criativos, depoimentos, filiações estéticas e

leituras. O fato é que a arte se traduz de modo complexo na linguagem. Os diferentes estágios de formulação, cujos efeitos extrapolam, em muito, a associação por contiguidade e/ou por similaridade, apontam para um permanente jogo entre tensão e relaxamento dos esquemas representacionais.

O movimento da arte como reconhecimento e superação do produto pela experiência-pensamento vem apontando para novas concepções críticas que envolvem não apenas os efeitos de interpretação, mas a investigação detalhada dos efeitos de presença¹. A aproximação cada vez mais forte entre imagem demiúrgica e imagem humana, entre extraordinário e ordinário, dificulta os elos que prendem e gerenciam modelos e normatizações. Todavia, surgem formas distintas de ordenamento lógico-sensível entre texto-corpo-cena. Contra os modelos reducionistas de matriz racionalista, o texto reaparece como forma de realidade sensível e performática. Se o paradigma nas ciências aponta para um conjunto de regras e normas coerentes, o paradigma artístico se desenvolve por um abalo e atrito nos universos de coerência entre forma e conteúdo, verdade e ficção, palavra e gesto, texto e cena. O tema binário do cérebro dividido, hemisfério esquerdo e hemisfério direito, foi responsável por vários efeitos colaterais no contexto da linguagem, principalmente no que diz respeito ao lugar do verbal e do não-verbal, do emissor e do receptor.

Pensar a criação como meio de ordenamento do que já existe provoca uma arqueologia do artista como agente responsável por testar paradigmas e, nesse sentido, torna-se condicionante: para rejeitar é preciso substituir ou co-habitar. A rápida mudança de nomenclatura no universo das artes visa não apenas demonstrar a criatividade linguística de seus leitores, mas problematizar o lugar da referência. Alguns exemplos entram nessa lista de modo mais enfático: “teatralidades”; “literariedades”; “performatividades”. O conjunto de textos escritos e cênicos produzidos nas últimas décadas revela a aptidão de criar, simultaneamente, solução e problema. Isso ocorre de acordo com a maior ou menor consciência dos parâmetros teóricos em que se está atuando. O aumento da apreensão individual dos fenômenos investigados em processos de criação revela um exercício de materialidade e recodificação, texto-mídia seja no teatro, ou na dança, ou na performance aparece como espaço reduzido, mínimo, minimal, o que não deve ser interpretado como desaparecimento do texto, mas como reconfiguração de uma estetização política da palavra como gesto. A palavra deixa de ser “sentido”, resultado entre “significado-significante” e passa a atuar como produção de presença, deixa de ser atômica para se tornar subatômica.

O texto deixa de funcionar como partícula e se torna onda, diminuindo a censura corpo-mente. Esse aspecto do texto na cena contemporânea causa no espectador a mesma sensação revelada por Einstein diante de seu espanto perante a Teoria da Relatividade: “Era como se o chão fosse retirado dos meus pés!”. A estratégia dos signos corpo e texto parece querer impedir qualquer fecho conclusivo. Dito de outra forma, reconhece-se a linguagem como algo

¹ Para uma investigação mais completa acerca do conceito de “presença” e seus efeitos estéticos, ver as obras de Hans Ulrich Gumbrecht.

que não se fixa Ela jamais permanece igual. Daí seu movimento de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Embora os condutores sejam sempre individuais, os agenciamentos são sempre coletivos; é por meio de agrupamentos e cartografias que o texto sai de sua condição de mapa e se torna decalque, para usar termos caros a Gilles Deleuze. Ao se referir ao teatro de Carmelo Bene e Samuel Beckett, escreve o autor:

Não se trata de um antiteatro, de um teatro dentro do teatro, ou que nega o teatro etc. Trata-se de uma operação mais precisa: começa-se por subtrair, retirar tudo o que é elemento de poder na língua e nos gestos, na representação e no representado. Não se pode nem dizer que seja uma operação negativa, na medida em que ela já estimula e desencadeia processos positivos. Então, retira-se ou amputa-se a história, porque a história é o marcador temporal do poder. Retira-se a estrutura, porque é o marcador sincrônico, o conjunto das relações entre invariantes. Subtraem-se as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, porque eles pertencem ao uso maior. Amputa-se o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a fala e ainda dá testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade (DELEUZE, 2010, p. 41).

É preciso entender que o texto não é só estrutura, ele é intensidade, exatamente como o corpo. Se a escrita e a leitura, em seus modos de realização óptica no Ocidente, são lineares e tipográficas; seus efeitos produzem uma presença dos sentidos (sinestesia). Há sempre uma fisicalização embutida no efeito da palavra. Porque a palavra é *performance*.

O “drama-minimal” *Acrobats*, de Israel Horovitz, é o melhor exemplo dessa equação entre o *lógos* (em sua tripla significação: *noûs* – intelecto; *noésis* – inteligência e *dianoia* – aplicação da razão discursiva) e a materialidade contida na escrita. Aqui, o texto atua dentro da ação corpórea, processualidade que aponta para uma unidade móvel de determinações contraditórias, como constamos no seguinte trecho da peça:

HOMEM: Eu quero que você saia de minhas costas, Edna. Você é como um peso de chumbo acorrentado a mim. Acorrentada a mim. Juro. Quero que você saia de minhas costas.

MULHER: Pronto?

HOMEM: pronto.

(Ela salta de suas costas para o chão do palco. Fica de cabeça para baixo firmando-se nas mãos, e ele segura-lhe os pés e anda com ela pelo palco como se fosse um carrinho de mão maluco.)

HOMEM: Eu quero que você saia de minhas costas.

MULHER: Se quer me deixar, deixe. Se quer ficar, fique. Eu realmente não estou ligando.

HOMEM: Eu odeio você, Edna. Eu odeio você.

MULHER: Você já disse isso. Já disse isso.

HOMEM: E é verdade. É verdade! Você vai ver quando eu for embora. Vai ver só. Quem é que vai lhe dizer para fazer os movimentos? Para pensar?

MULHER: Agora!

(Ele salta no ar e ela faz um movimento rotativo sob as pernas dele. Ele cai de frente e fica de cabeça para baixo apoiado nas mãos e ela passeia com ele como se fosse um carrinho de mão.)

HOMEM: Quando fizer os movimentos? Quando pensar? Quem

MULHER: Agora!

(Saltam para a posição de frente, segurando as mãos um do outro, sorrindo.)

HOMEM: Só quero que me veja quando eu me desembaraçar de você, filha. Quero que me veja. Quem eu quero, quando quero.

MULHER: Agora!

(Ele salta e fica na posição de cabeça para baixo apoiando-se nas mãos, e ela mergulha entre as pernas dele. Agora ambos começam a andar apoiados nas mãos de cabeça para baixo, em uma repetição de seu passeio cômico.) (HOROVITZ, s/d, pp. 201-202).

A escrita performática de Horovitz revela elementos que distorcem a percepção do sentido da palavra que não pode ser compreendida sem o gesto. A essa fisicalização do texto impõe-se uma desleitura dos sentidos que ele contém. O clássico e batido tema da separação amorosa cede lugar à dependência dos corpos do casal de acrobatas que, juntos, revelam um universo de dependência, simbiose, dor e exaustão. Há uma equivalência entre a palavra e o gesto, uma exploração do nível psicofísico da linguagem. O espaço individual provocado pela temática da desilusão amorosa abre-se para uma micropolítica dos corpos que experimentam, a partir dos movimentos que realizam e deixam de realizar, novas formas de entendimento a dois. Deparamo-nos com um diálogo de corpos e entre corpos que se instaura na linguagem, resultando em uma *performance* da palavra, cujo fim é dispor a personagem como modo e ato discursivo, através de sucessivos atos de fala. Percebe-se a criação de novos padrões textuais dentro do próprio sistema normativo, a exemplo das peças faladas de Peter Handke.

A dependência gerada entre a palavra e o gesto nos textos de Horovitz tem sua principal causa fincada na tentativa de teatralizar as múltiplas temporalidades que o sujeito comporta. Ao enfrentar a imagem teatral como ausência, o autor cria uma necessidade de revisar o quadro teórico continuamente, potencializando uma teia sincrônica de imagens anacrônicas. A postura epistemológica, aqui assumida, corresponde à ruptura com o distanciamento entre sujeito e objeto, escrita e fala. Em *Acrobatas*, percebemos a plena consciência do paradoxo da imagem que fornece um objeto por meio de sua ausência. As constantes aproximações mnemônicas encontradas no texto formulam um esquema sequencial das sensações dos personagens-corpos, conduzindo o leitor a dois modos de questionamento: 1) a estrutura pressupõe uma organização e um centro, pois se há um centro, os deslocamentos se tornam cada vez mais limitados; por outro lado, confirma-se o tempo todo que o centro não é um lugar natural, portanto não é fixo; 2) O centro é apenas uma função temporária dentro da estrutura textual, passivo, portanto, de inúmeras substituições e repetições.

Desse modo, o texto de Horovitz marca o início de um movimento que norteará toda a dramaturgia de fim de milênio, a saber: o de que operamos a partir de conceitos herdados, produzidos a partir de diferentes momentos políticos, estéticos e técnicos. Contudo, o que se perde no postulado pós-moderno é a ideia de “fonte”, uma vez que tudo começa com a estrutura, com a configuração e, sobretudo, com a relação de figuras que agem como emblemas de uma verdade apenas discursiva, ou como aponta os trabalhos do texano Bob Wilson: espaços pictóricos de citações passageiras. A ambivalência do signo em relação à duplicação da realidade constitui uma aventura sobre a natureza do referente, isto é, sobre aquilo que falamos. Logo, questiona-se a própria existência do real, sua compreensão, afirmando e negando, simultaneamente, a estrutura em que se atua. Mesmo porque não podemos

esquecer que a própria natureza do referente oscila entre referentes ficcionais e referentes reais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANTON, Katia. **Da Política às Micropolíticas**. São Paul: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**: um manifesto do menos. Trad. Fátima Saad, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

GUATTARI, Félix et al. **Micropolítica, cartografias do desejo**, Petrópolis: Vozes, 1986.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contratempo: Ed. PUC-RIO, 2010.

HOROVITZ, Israel. “**Acrobatas**”. In: Teatro Contemporâneo: quinze peças de um ato. São Paulo: Cultrix, s/d.