

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Da Cena ao Texto: Configurações da Teatralidade. Rio de Janeiro: UNIRIO; Professor Adjunto.

RESUMO

O conceito de teatralidade parece ter voltado ao centro dos debates teóricos que rediscutem a relação da cena com o texto. Esse conceito defende a autonomização da cena a despeito do recurso à dramaturgia. Na disputa entre as diferentes prerrogativas da cena ou do texto em relação à encenação, o conceito de pós-dramático relançou questões que atravessaram o teatro do século XX e continuam desafiando dramaturgos e encenadores. Algumas realizações recentes trazem novos elementos teatrais para o enriquecimento do debate.

Palavras-chave: Teatralidade. Dramaturgia Cênica. Texto & Encenação. Teatro Pós-dramático.

ABSTRACT

The concept of theatricality seems to have returned to the center of the debate in the theories that revive the questioning of the text in relation to its use in the scene. This concept advocates the empowerment of the scene despite the use of dramaturgy. In the competition between the different importance of text in relation to the staging process, the concept of post-dramatic theatre reopened the discussion about the issues that crossed the theater of the twentieth century and continue to present challenges to both Playwrights and Stage Directors. Some recent achievements bring new theatrical elements to enrich the debate.

Keywords: Theatricality. Stage Dramaturgy. Text & Scene. Post-dramatic-Theatre.

Na disputa entre as diferentes prerrogativas da cena ou do texto em relação à encenação, o conceito de pós-dramático relançou questões que atravessaram o teatro do século XX e continuam desafiando dramaturgos e encenadores. Algumas realizações recentes trazem novos elementos teatrais para o enriquecimento do debate. São, sobretudo, as realizações que disseminam na cena aspectos da discussão antes reservada aos territórios dos gêneros (literários) biográficos.

Uma das fronteiras mais disputadas da cena foi, durante muito tempo, aquela que a confrontava com o texto teatral. Quantos livros foram lançados por estudiosos que se voltaram para o drama, a crise do drama, a hegemonia do texto, a redescoberta da cena, a revalorização dos elementos da cena, a relativização do uso do texto pela cena... Descabida e desnecessária a rememoração dessas inúmeras referências já familiares ao nosso universo acadêmico brasileiro das artes cênicas, no escopo deste artigo. Porém, por mais que a relação tensa entre texto e cena tenha exposto suas características e possibilidades a uma situação paradoxal há, entre eles, um nexos inegável e provocador, espécie de chave com que se pode abrir cada um desses territórios para uma nova abordagem. Essa chave é o conceito de teatralidade.

Conceito singular, tornou-se plural: “Teatralidades contemporâneas”. É assim que a ele refere Sílvia Fernandes, no já clássico artigo em que faz um balanço das suas diversas possibilidades de entendimento na atualidade. Então, por que voltar a esse lugar? Se o conceito de teatralidade parece não ter saído do centro dos debates teóricos que rediscutem a relação cena-texto, haverá ainda alguma “casa cega”, nessa imensa tabela classificatória que aos poucos se vai construindo e que pretende cruzar, até o infinito de possibilidades, as categorias dos signos concretos da encenação com os elementos imateriais trazidos pelo discurso verbal dos textos?

Há sim, uma questão que parece ainda inexplorada: o tratamento dado à “escrita de si”, pertinente aos discursos autobiográficos, na e pela cena contemporânea.

Se, como gênero literário, a autobiografia e suas novas formas de inscrição pós-modernas, como a autoficção e a alterbiografia¹, oferecem matérias para reflexões que estão longe de se esgotar; no teatro, essas questões não são, em geral, examinadas pela teoria. Os desdobramentos de um autor sobre si mesmo, que pontuam a cena com insistentes propostas às vezes por uma geração ainda jovem, que surpreende pelo interesse na questão da memória², não estão, com a mesma frequência, presentes em estudos conceituais da teatralidade.

É nessa abertura que pretendo inserir uma cunha, e provocar questões, tópicos para uma futura reflexão.

Mas não sem antes referir a um raciocínio desenvolvido pelo teórico alemão Bernd Stegemann, no artigo “Depois do teatro pós-dramático” (2009)³, em que manifesta sua crença de que as mais recentes manifestações de inovação da cena alemã são demonstração da busca de libertação dos grilhões estéticos, que uma espécie de superestrutura do pós-dramático impôs, ao passar de discurso iluminador do fenômeno teatral à condição do que denomina “árbitro estético”, quando se torna legitimador “do desenvolvimento artístico” alemão (STEGEMANN, 2009, p. 22).

Stegemann passa em revista os pressupostos do teatro, que foram negados pela condição pós-dramática, e que abrangem os elementos que, para o Ocidente, sempre constituíram os alicerces do teatro, desde a *Poética* de Aristóteles: da ideia de mimese e verossimilhança, à constituição de personagens, da situação dramática ao conflito e ao enredo. Todos esses dispositivos, que ele examina em contraponto, foram gradualmente

¹ São conceitos com os quais trabalho em pesquisa sobre questões que a “literatura do eu” brasileira contemporânea tematiza e agencia, e que estudei e estudo, sobretudo no escritor Silviano Santiago.

² Falo de jovens autores cariocas como Felipe Rocha, Christiane Jatahy, Daniela Pereira de Carvalho, Rodrigo Nogueira, Walter Daguerre e outros, uma geração produtiva na primeira década do século atual.

³ O artigo, originalmente publicado na revista alemã *Theater Heute*, em outubro de 2008, é publicado no número 93 da revista americana *Theater*, na tradução de Matthew R. Price, para abrir o Fórum de debates, em Dossiê dedicado a marcar o décimo aniversário de publicação original do livro de Hans-Thies Lehmann, *O teatro pós-dramático*.

considerados obsoletos. Stegemann mostra como algumas consequências do pressuposto desse teatro, a de que o teatro não será mais uma linguagem a dar conta do mundo atual, já que, na verdade, não parece mais ser o teatro lugar de tradução do mundo, pelo menos não será mais o mundo exterior observável a base do que será exposto (pelo ator) em cena, tornando-se cada vez mais fechado. A autorreferencialidade passa a valor a ser induzido na exploração dos mais diversos elementos da concretude cênica, com ganhos, perdas e diversas consequências⁴.

Ora, o universo referido por Stegemann não é exatamente o nosso, brasileiro. A cena, pelo menos a do Rio de Janeiro, que posso observar como espectadora residente e frequentadora, ainda expõe uma diversidade de propostas que nem de longe reflete a radicalidade da crise alemã mencionada por Stegemann. Mas também aqui percebemos influências e consequências que as análises e propostas de Lehmann permitem observar. Aproveito as pistas para sondar aspectos que movimentam a questão central que me interessa aqui: que teatralidade se constrói quando está em jogo, entre cena e texto, a subjetividade interposta e autorreferida do autor?

1. Um primeiro ponto seria atinente ao campo de construção do real, a mimese: em que relação entre vida e obra acredita e torna possível uma teatralidade baseada na premissa do fato, do histórico, do verdadeiro, sincero e autêntico, se: a) o teatro instala-se no franco domínio da ficção, da criação?; b) se por mais que possa referir ao documentado, nada disso é mais o que era no mundo, quando transposto para a cena? Até uma entrevista reproduzida em cena, não se transformará em matéria de ficção? O jogo ilusão-realidade é inerente às artes, digamos, miméticas, como teatro e cinema. Não é desse jogo que se beneficia a ambiguidade que se instaura na cena, mesmo se o propósito seja a reconstituição “fiel” dos fatos biográficos?

2. Qual o regime estético (RANCIÈRE, 2005) pressuposto pelo teatro baseado nos fatos de uma vida vivida? Qual a sua autonomia em relação à autobiografia literária, por exemplo? Por outro lado, como se torna possível no teatro a autorreferencialidade autoral, que talvez se possa perceber na leitura de uma obra dramática? Enfim, considerando que tudo é visto no teatro pela figura interposta do ator em cena, e mesmo levando em conta que o ator é aquele mesmo autor que diz “eu” no texto, como apostar na fidedignidade do que se vê, se o paradoxo fundamental do teatro é seu princípio da “denegação” (UBERSFELD, 1996)?

3. Há obras teatrais cujos autores constituem a dobradiça texto-cena, porque são eles próprios, pelo menos em algum momento de suas vidas, encenadores de seus próprios textos. Portanto, em relação a eles se podem desdobrar aspectos mais aprofundados da autorreferencialidade: quem fala quando algum

⁴ A análise de Stegemann respeita as diversas passagens da modernidade à pos-modernidade, em relação às funções do teatro. Refere, por exemplo, à contaminação da cena pela perda do valor de referência do signo verbal no teatro e às consequências e dificuldades que isso foi trazendo e provocando para a escolha de uma interpretação ou performance do ator e à dimensão que o uso do corpo e da voz em cena ganhou depois que “virou pós-dramático” (STEGEMANN, 2009, p. 15), evidenciando esvaziamento.

personagem determinado diz “eu”? Quem é autofuncionalizado afinal, o personagem ou o ator? A questão se amplia, de modo que cabe, neste inciso, a pergunta mais anterior e geral: é possível fugir de si mesmo?⁵

4. Para que se escreve sobre si no teatro? E sobre o outro? Qual o sentido de uma vida, para ser nomeada numa obra dramática? A exemplaridade pode ocorrer sem proselitismo ou dogmatismo? Que vida escolher? Serão todas as biografias obras de história ou de imaginação? E as biografias teatrais? As biografias musicais?

A proposta mais evidente deste artigo é inventariar questões, abrir um novo estágio de investigação para futuros desdobramentos, descobertas e constatações. Importante é garantir a articulação de territórios e questionar a fronteira de estudos que ponham em contraste questões afetas à literatura, ao teatro, à recepção, à biografia e às teorias contemporâneas das artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Sussekind. Prólogo Sérgio Carvalho. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução Mônica Costa Netto.

STEGEMANN, Bernd. “**After postdramatic Theatre**”, tradução: Matthew Price. In: Theater, vol. 39: n. 3, Duke University Press, 2009: pp.11-23.

⁵ Penso em dois dramaturgos encenadores, cuja obra publicada já é respeitada e volumosa: um, falecido muito jovem, aos 38 anos, o francês Jean-Luc Lagarce (1957-1995); outro ainda vivo, mas também bem jovem para a produção que já apresenta, o libanês de nascimento, mas atual residente no Canadá, Wajdi Mouawad (1968), atualmente com 33 anos. Lagarce deixou diários e depoimentos, por meio dos quais é possível acompanhar o que pensava do teatro. Mouawad publica verdadeiros cadernos de encenação, em que fala das motivações, dúvidas e escolhas, antes e durante o processo de encenação, como fez com a tetralogia *Le sang des promesses*, todas as quatro peças publicadas *Littorals*, *Incendies*, *Forêts* e *Ciels*. A segunda peça roteirizou para o filme do mesmo nome, dirigido por Denis Villeneuve, em cartaz no Brasil com o nome de *Incêndios*.