

JACOPINI, Juliano Ricci. **Presença de Formas Simples na Dramaturgia Ficcional de Si**. Campinas: Unicamp. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – Unicamp; orientação: Suzi Frankl Sperber; Capes. Diretor, dramaturgo e ator.

RESUMO

Este artigo é um exercício de diálogo entre formas de escritas performativas do drama e a teoria da pulsão de ficção (SPERBER, 2009). Uma análise da ocorrência de formas simples na construção de dramaturgias contemporâneas, no caso, de “Ame!”, espetáculo da Cia. Labirinto de Teatro.

PALAVRAS-CHAVE: formas simples. pulsão de ficção. dramaturgia. escritas performativas.

ABSTRACT

This article is a dialogue exercise between forms of performative writing of drama and the theory of the instinct of fiction (SPERBER, 2009). An analysis of the occurrence of simple forms in the construction of contemporary dramaturgies, here through "Ame!", a piece of Cia. Labirinto de Teatro.

KEYWORDS: simple forms. instinct of fiction. dramaturgy. performative writing.

O conceito de dramaturgia na cena contemporânea vem sendo desdobrado. O que antes, na história do teatro, relacionava o sentido da palavra ‘dramaturgia’ só e apenas ao texto - ou seja, algo criado por dramaturgos em seu ofício da escrita – se alarga para camadas mais plurais, em que o conceito se estende para mais linguagens do fazer teatral e das artes do corpo atravessado pela ideia de composição.

Quando proposta a mesa “Entre Dramaturgias” no Seminário de Pesquisas do Programa de Pós de Graduação em Artes da Cena (Unicamp) o intuito fora refletir sobre possibilidades de criação relacionadas à construção de dramaturgia, em nosso caso, ainda especificamente sobre o texto, porém, sobre novas abordagens do/no ato de sua escrita.

Particpei da mesa junto à minha orientadora de doutorado, a Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, que trouxe para discussão reflexões sobre as formas de composição de uma escrita performativa do drama, no caso especial, do espetáculo “Ame!” do qual participou como dramaturgista, e eu como diretor-dramaturgo junto à atriz-dramaturga Mabê Henrique. A fala de Sperber junto também ao texto ao qual tive acesso antes de sua publicação (que compõe o rol de artigos desses anais) reinauguram novas percepções possíveis para que eu possa dialogar em meus estudos no que de fato se configura como uma das partes do resultado de minha pesquisa: a autoria de um texto teatral nascido no corpo do ator.

Apresento panoramicamente o processo: “Ame!” parte de dois princípios disparadores da pesquisa criativa: o primeiro são obras do artista plástico Amedeo Modigliani (Livorno, 1884 – 1920); o segundo memórias pessoais vividas pela atriz. O intento: entretecer essas matérias – externas (obras

plásticas) e internas (memórias) a fim de fazer nascer uma dramaturgia autoral ficcional.

Em meu mestrado havia pesquisado possibilidades do trabalho com a leitura do texto na construção de espetáculos. Quanto à história do texto de teatro, via-se, desde finais da década de sessenta, o declínio do texto e a ascensão do corpo no fazer teatral, com o deslocamento do “textocentrismo”, no teatro, para o ator e seu corpo como pedra fundamental da criação para as artes cênicas. A desvalorização da palavra, no teatro, fez com que meus interesses se voltassem para retomar esse valor, por enxergar na palavra, historicamente, também a ação e seu inestimável poder.

Partilhei, ainda no mestrado, conversas com grupos de teatro, a fim de recolher materiais para a análise de formas da escrita e da leitura do texto de teatro feita por atores – e por um público interessado diretamente no texto dramático – e, dentre os grupos, estive com o Grupo XIX de Teatro¹ (São Paulo), em que uma peculiaridade se acentuou. Nas falas de Luis Fernando Marques (Lubi), Juliana Sanches e Janaina Leite², havia o traço de uma produção da escrita do texto que acontecia de forma diferenciada, poderia dizer até mesmo inovadora: o texto nascia verticalmente, ou seja, em experimentos da cena através de procedimentos criados pelo próprio grupo como “Seminários Temáticos”, em que Lubi dizia que era uma forma de “embriagar-se do tema”. Os atores recolhiam materiais históricos, pessoais, poéticos, criando um grande acervo documentário que servia como disparador para suas experimentações criativas. Assim nasceram “Hysteria”, “Higiyene” e “Arrufos”³, por exemplo: espetáculos com textos verticais que apenas no final da montagem iam para o papel - documento escrito, o texto dramático.

Janaina Leite, em especial, ressalta, nessa forma criativa, dando continuidade a seus processos de pesquisa que culminam no pressuposto de uma de escrita performativa da cena, que seria uma forma contemporânea de criação dramática, caso, este, que pode especialmente ser estudado em recente publicação de seu livro “Autoescrituras Performativas: do diário à cena”, em especial na construção dos espetáculos “Festa de Separação: um documentário cênico” e “Conversas com meu pai”, em que os aspectos autobiográficos da criação para a cena vêm à tona, ou seja, a própria vida é material para criação e torna-se de fato o acontecimento artístico, revivendo-se.

Colocar a própria vida como material para criação desponta cada vez com maior intensidade, ou ainda, com maior necessidade. Mas por que falar de si?

[...] não se questiona o fato de que *há* a vida, *há* a experiência sobre a qual se pode falar. E é a ideia mesma de uma vida que pode ser partilhada que nos dá uma “garantia de realidade” como diz Hanna Arendt: “A presença de outros, que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos, garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos”

[...]

Narramos nossas vidas e ideias de nós como atos de fala que têm como função performar uma imagem de nós mesmos e daquilo que chamamos de nosso passado.” (LEITE, 2017: 8-9)

¹ www.grupoxix.com.br

² Diretor e atrizes do Grupo XIX de Teatro.

³ Espetáculos do Grupo XIX de Teatro.

O ser humano carrega em si traços constituintes de seu vivido, estes que constroem sua identidade. Ao falar de si, o artista expressa sua voz via camadas ficcionais, não relatando o que de fato aconteceu, mas sim aquilo que possivelmente pode ser dito. Existem graus de ficcionalização em todo relato, mesmo sendo ele documental, ou autobiográfico, e, talvez, trazer o si próprio para o jogo das relações criativas – as memórias, os eventos vividos, as histórias pessoais – é uma necessidade de transformação, como se se pudesse “recontar” a própria história no mundo, construindo um “era uma vez” de uma outra história, essa outra a mesma, esse outro, o outro de si mesmo.

Podemos tratar os elementos de um trabalho diário, qualquer que seja ele, em constante relação com o que queremos que nasça e cresça dentro de nós, com o que queremos fazer com nossa vida. Qualquer *práxis* humana pode ser o fundamento de um trabalho sobre a vida. Não falo metaforicamente, quero dizer *trabalho sobre vida* no sentido literal: a própria vida, um material como a madeira para o carpinteiro ou as sementes e as plantas para o jardineiro. Mas, em nome de quê há que se *trabalhar* sobre a própria vida? Onde está a necessidade? A vida já não é uma riqueza plena e perfeita, um presente, uma abundância? Às vezes, porém, sente-se que a vida é opaca, densa, em outras que ela é linda, luminosa, cheia de dons e surpresas e, mesmo assim, sentimos que toda essa riqueza esconde uma possibilidade ainda maior, um botão esperando abrir-se para uma outra perfeição. Em ambos os casos, é como se a própria vida estivesse implorando para ser vivida em uma outra intensidade. Sim, ela – em outro lugar – é completa e não tem faltas, mas e eu? Onde estou eu? (BIAGINI, 2013: 18-179)

“Ame!” parte da vida da atriz para compor uma dramaturgia autoral-ficcional, via corpografia, que venho tentando definir como uma possibilidade procedimental criativa para o trabalho do ator/diretor em processo colaborativo dentro das perspectivas contemporâneas das escritas performativas do drama na cena teatral, onde, pelo encontro da memória pessoal (referencial interno) com material coletado (referencial externo), nasce um possível e potente caminho para a criação ficcional.

A corpografia faz parte de minhas pesquisas de doutoramento com participação integral da atriz Mabê Henrique (ambos somos da Cia. Labirinto de Teatro⁴). Ao buscar tecer um drama corpóreo, aqui, a ideia do drama nascido verticalmente, não no papel, mas na ação do ator, em seu corpo, buscou-se desenvolver práticas direcionadas à criação coletiva dramatúrgica de um corpo que cria em cena pela codificação de memórias vividas, ressignificadas ficcionalmente. A ideia, nesta experiência prática, é a possibilidade de enxergar a memória como parte e extensão do corpo, que quando estimulada para a criação, toma ação e imaginário em diálogo / em composição cênica.

Retomo: como disse, Sperber participou como dramaturgista de “Ame!” na reta final da montagem do espetáculo. Agora, traz contribuições da análise literária para refletir sobre a cena, o drama, a história que é apresentada pelos moldes da “[...] cena pós-dramática, a saber, com fragmentos, mesclas, entrelaçamentos, multiplicidade de referências, em cena descolonizada, com a

⁴ www.cialabirinto.com.br

corporeidade da atriz, um espetáculo com aspectos de tragédia.” (SPERBER, 2017: no prelo)

Sperber, no artigo que compõe esses anais, debruça sua atenção, especialmente, no texto dramaturgico que foi criado, reconhecendo, no mesmo, aspectos de tragédia, o que me despertou o interesse em encontrar a ocorrência de formas originárias do discurso (enquanto oralidade) que sustentam a criação do drama. Portanto, trarei reflexões à luz da teoria da pulsão de ficção (cunhada por Sperber), sobre a presença das formas simples contos de fadas e mito, na tentativa de firmar a hipótese de que essas formas estão disponíveis e presentes em textos complexos ou não, ficcionais ou não, e que em “Ame!” os traços originários das formas ocorrem.

Tratando-se de uma teoria fundamentada com base na investigação sobre oralidade e formas simples (literatura), a pulsão de ficção seria a necessidade inata do ser humano de criar, o que pressupõe a existência de universais/ saberes básicos. Seriam eles: simbolização, efabulação e imaginário que possibilitam a comunicação.

Partindo do desenvolvimento da linguagem na criança, a teoria toma por base a expressão do ser humano como necessidade para comunicar algo no mundo, e isso se dá via elaboração de emoções profundas e eventos vividos que se expressam pela via do imaginário e a utilização de simbologia. Seria uma força criativa que cada indivíduo tem em si, como maneira própria de produzir conhecimento por meio do vivido, da experiência – e também matéria fundamental para a recepção.

Sperber ainda postula que a pulsão de ficção está à disposição, mas precisa ser estimulada, pois é o estímulo que desperta circunstâncias do vivido (familiar, histórico, cultural, social), muitas vezes caladas e oprimidas, para recuperação da própria voz, ou seja, da autoria para o indivíduo.

É importante ressaltar que na construção da dramaturgia que nos colocamos em exercício, não buscávamos estruturá-la com a presença das referidas formas. O caso é outro! De que as formas estão presentes, inconscientemente, como recurso imperioso e estrutural da oralidade no ser humano.

Ora, “Ame!” parte das memórias vividas pela atriz que, em confluência com quadros de Modigliani, suscitaram uma relação. Esse fora o jogo inicial proposto: para que Mabê relacionasse obras do pintor a pessoas de sua vida, estas que tivessem em sua trajetória (constituição) uma relação de amor, o universal que inicialmente, sem termos clareza, selecionamos para o trabalho. Ocorreu que foram selecionadas obras de Modigliani e relacionadas às seguintes pessoas de sua vida: “A Cigana (1918)” – mãe biológica; “Retrato de Lunia Czechovska (1919)” – mãe adotiva; “Retrato de Jean Cocteau (1916)” – dois professores de teatro; “Rapariga Ruiva em Camisa (1918)” – ela mesma, mais jovem; “Autorretrato (1919)” – namorado; “Beatrice Hastings (1915)” – ex-namorada; “Retrato de Leopold Zborovski (1918)” – pai adotivo; “Retrato de Jeanne Hébuterne (1919)” – ela mesma, no futuro.

Fotografias, memórias escritas e narradas, poemas, músicas e uma série de elementos começaram a ser levantados, que serviram como disparadores junto aos quadros selecionados. Todo esse material foi fundamental para o trabalho, já que partimos da técnica da mimesis corpórea

do Grupo LUME Teatro⁵. Afinal, era do corpo que se pretendia que o drama nascesse, e o LUME traz em sua história criativa uma pesquisa de dedicação intensiva ao estudo do corpo.

A mimesis corpórea não é a imitação estereotipada de um corpo que se observa, mas o desenvolvimento e expansão do olhar para que seja possível absorver diferenças que compõem a corporeidade de um indivíduo a ser estudado, um olhar que detecta informações que podem até mesmo estar revestidas pelo cotidiano de um corpo, e que imprimem no ator uma memória para seu corpo. (FERRACINI, 2006)

Matrizes corporais surgiram, no corpo de Mabê, advindas da codificação das fotografias/ quadros selecionados, via mimesis corpórea. Para essas matrizes postas em relação, a memória do vivido surgiu como elemento complementar que engrenou a tessitura do drama. Personagens nasceram com “memórias” inventadas, pela via do vivido por Mabê, em uma trama relacional.

Tínhamos claro que não queríamos narrar a vida da atriz, mas, pela narrativa dos eventos vividos pela atriz - sua história - tecer uma dramaturgia ficcional. Assim, os personagens do drama levam o nome próprio dos quadros de Modigliani e suas vidas são compostas “emprestadas” da vida de Mabê, com graus de ficcionalização.

O drama é simples. Narra a trajetória de vida de Jeanne, de seu nascimento até sua morte, apresentando complicações relacionadas a eventos com o amor. Aqui, um primeiro sinal da expressão maior: tudo o que tem vida, nasce e morre. Uma narrativa que tem caráter pendular – pulsão de vida (contos de fadas) e pulsão de morte (mito) – ou as duas pulsões tanto no conto de fadas, como no mito, sendo a pulsão de morte recessiva, digamos, no conto de fadas, e dominante no mito, e vice-versa.

O conceito de historicidade e historicização implica a inserção da compreensão de um evento dentro de uma linha histórica. O caso *fort-da*⁶ revela que o indivíduo tem a necessidade de construir uma efabulação que apanhe a circunstância, coloca-a em um tempo circular e cíclico que, visto à distância, ressignifica a história dessa pessoa (SPERBER, 2009:93)

“Ame!”! O imperativo acompanhado do ponto de exclamação já suscita o convite (ordem?) no tipo de ação proposta – amar – tem que ver com contos de fadas. Isto é: com o desejo de superação, sendo que o desejo de superação está relacionado ao amor, o que é complicado e o espetáculo apresenta essas complicações. Nos contos de fadas há a presença da capacidade do ser humano de superar suas dificuldades, pois a vida é superior à circunstância de “viveram felizes para sempre”. A dificuldade existe e superá-la seria a afirmação do ser humano na sociedade.

Em diversos contos de fadas aparece, como personagem principal, uma menina submetida a provações e/ou castigos infligidos pela madrasta [...]. Alguma entidade sempre a ajuda.

⁵ www.lumeteatro.com.br

⁶ O caso *fort-da* refere-se a um estudo de Sigmund Freud usado por Suzi Sperber como base para explanação e teorização do conceito pulsão de ficção. Vide: “Ficção e Razão: uma retomada das formas simples”.

[...] O recurso a uma entidade que ajuda com os conselhos, sugestões ou revelações também existe em diversos contos, [...] (SPERBER, 2009:177).

A personagem Cigana é a mãe biológica da personagem Jeanne, que entrega a filha para Lunia, a “madrasta”, que, tem dúvidas sobre a adoção (quando conversa com o padre, por exemplo), se seria “capaz de criar essa menina? Digo, de dar o amor que ela merece, nem menos por não ter vindo de mim e nem mais por piedade”⁷ (JACOPINI, 2017: 125), deixando a Deus o cargo do destino “se não fosse essa a vontade de Deus, Ele não a teria colocado em meu caminho”⁸ (JACOPINI, 2017:126), ilusoriamente, pois sua relação com Jeanne se entretetece de convenções projetadas na filha.

Mabê dá voz para essas personagens ao tempo que lhe é dada voz para falar de si, numa espécie de mimesis de si divergida: onde algo que foi vivido pelo outro é necessário para resolver algo interno de si. Mabê se inflige dores/sofrimentos para entender e perdoar suas mães.

Ainda, o professor de francês Jean seria a personagem do drama que aludiria a “entidade” dos contos, pois é com quem Jeanne consegue expor seus problemas, mesmo que não claramente, e ouve do professor não recomendações, mas verdades sobre o quão complicado é o amor. A personagem passa por um quadro nítido de depressão, que pode parecer, a primeiros olhos, não ter motivos plausíveis que a levem ao suicídio. Mas, pessoas em estágios depressivos, apresentam sempre motivos para se matar?

Em uma depressão, o que impera é o silêncio. Não há esperança! Aqui desvencilhamo-nos dos contos de fadas. Por mais que um suspiro de esperança ensaie se instaurar quando Leopold, personagem do pai adotivo, fala com Jeanne sobre Deus, não há mais saída senão a morte. Para ilustrar a derrocada da heroína dessa tragédia pós-dramática, em que, até certo ponto do drama a protagonista é apresentada apenas por outras personagens, assim, aparentemente como uma personagem plana, e apenas quando lhe é dada a voz se entende a complexidade que a constitui, portanto, uma personagem esférica, todavia que se fundamenta com característica dos contos de fadas “[...] em verdade composto de características de outras personagens – representativas dos aspectos em conflito do ser humano”. (SPERBER, 2009: 203) O que não é Jeanne fala sobre e de Jeanne! Valho-me, ainda, da análise de Sperber (2009) sobre “Fita Verde no cabelo”, deslocando o mesmo dado para o caso de “Ame!” em que “[...] o espaço, assim como a trajetória, são interiores. Por isso os contos de fadas conseguem apresentar iniciações. E as personagens de oponentes configuram os confrontos internos a serem vencidos, a fim de que o protagonista se desenvolva”. (215)

Agora, tomo o gancho sobre as iniciações - ritual e cíclico - e chego ao mito.

Cigana - Pra que ficar colhendo tanta semente inútil e estéril que só serve de alimento ao outros. Sortudas são as que ficam! E nesse ato de desprender, largar mão – podem, na terra, continuar o ciclo que interrompemos para a nossa sobrevivência egoísta.

⁷ Extraído do texto “Ame!”

⁸ Extraído do texto “Ame!”

(Retira o chapéu e o vestido branco que estava sobre a cabeça)

De que vale uma massa cheia de vida se dentro de uma casca seca e já morta? É desperdício.

(Começa a mastigar, incessantemente. Cospe.)

Odeio amendoim!⁹

(JACOPINI, 2017: 124)

A didascália que antecede esta fala inicial do espetáculo é “a luz vai ao poucos revelando, no centro da arena, uma mulher-espantalho, que acaricia a barriga despejando agouros sobre a vida.”¹⁰ (JACOPINI, 2017:124), referindo-se, assim, à Cigana, personagem que surge como aparição em transformação, dando sinais de ser, a princípio, um espantalho que, aos poucos, começa a se movimentar, o que lhe dá um caráter metamórfico corporal de espantalho-mulher que, anuncia de antemão a descrença na vida, portanto, uma pulsão de morte.

A cena segue e os espectadores presenciam o nascimento de Jeanne, em meio à plantação de amendoim. Essa semente se torna um símbolo de amargura que passa o desgosto de mãe para filha, mas que as une em sua natureza. É possível, ainda, aludir a figura da Cigana como que de um “deus” que vem para advertir não apenas a Jeanne que está por vir, mas a própria Cigana que dará a luz a uma menina que terá, em sua vida, um fim trágico, “Trata-se, nessa perspectiva, da verdade inquestionável que relaciona o passado e o futuro, apontando para o sentido de destino, irremissível, da existência humana”. (SPERBER, 2009: 267)

O mito indica os riscos de determinados excessos (hybris) e pretende indicar os limites para a ação humana em sociedade. Em “Ame!” a mitificação é recorrência constante, ainda mais se nos recordarmos que Jeanne ganha voz no drama quando adolescente, (antes, se fala de Jeanne que é apresentada pela Cigana e Lunia), e, em certa medida, os conflitos surgem na adolescência e eles têm que ver com mitificações e seus utilitarismos sociais. Exemplifico: Lunia quer que Jeanne aprenda francês para ao menos poder ensinar esta língua; o sexo não é aceito senão para procriar, seguindo convenções. Tudo necessita ter o seu porquê, porque há projeção e a projeção pretende encontrar uma utilidade. O utilitarismo coloca limite para a ação humana.

A forma do mito depende de uma função – que corresponde a um universo e ideias – diferente: a construção de limites para existência humana e, na melhor das hipóteses, a sua superação pelo potencial criativo do ser humano, pela palavra, pela forma e pela voz, possíveis a partir da apresentação de episódios reveladores dos riscos de ultrapassagem desses limites e da consequência dessa ousadia ou loucura: a morte e transformação em outra coisa. (SPERBER, 2009:276)

Em “Ame!”, o grande problema é a questão da identidade! Limite! A identidade não deveria ter limites, pois é constitutiva do sujeito. Jeanne é lançada contra si mesma, como Mabê muitas vezes também o foi, como todos nós também o somos... Desordenar a construção da identidade pode ser a

⁹ Extraído do texto “Ame!”

¹⁰ Extraído do texto “Ame!”

destruição de uma pessoa que, no limite, pode morrer. Que, no limite, pode se matar!

A pulsão da morte, na medida em que existe, está vinculada a um desejo de aniquilação pessoal e até da descendência, por isso tenta impedir tanto a procriação como o casamento. Enquanto isso, interpelando-se a si mesmo, o indivíduo tiraria uma força da vida, autoprotetora, que tanto pode ser astúcia, como pode ser representada por uma harpa, ou por uma galinha (de ovos de ouro, por exemplo). O impulso para a vida está no amor, sobretudo a si mesmo. (SPERBER, 2009: 185)

Para Mabê foi atribuída à voz - à autoria -, a possibilidade de recontar sua própria história, e isto não foi generosidade, mas reconhecimento de algo que fundamental. A morte é necessária e ela se expressa na narrativa ficcionalizada por ser alteridade. As coisas não são duais, são plurais. A narrativa de “Amel!” se instaura via oralidade do já vivido e revela a presença das formas primordiais – uma em que predomina a vida, mas não isenta a morte, e uma em que predomina a morte, como compensação da vida, pois vida e morte estão juntos.

Toda história narra vida e morte – os pontos da imanência – pulsão! Desejo e busca – combustível da vida – existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIAGINI, M. Desejo sem Objeto. In: **Revista Brasileira Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr, 2013.

FERRACINI, R. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006

JACOPINI, J. **Corpografia: a memória como tessitura do drama**. Qualificação de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

LEITE, J. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

SPERBER, S. **Ficção e Razão: uma retomada das formas simples**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

_____. **Formas da Escrita Cênica**. 2017 no prelo.