

SPERBER, Suzi Frankl. **Formas da escrita cênica**. Campinas: Unicamp. Professora colaboradora e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – Unicamp e no Programa de Teoria e História Literária – IEL – Unicamp.

RESUMO

Uma das dificuldades do teatro contemporâneo pós-dramático é o desafio de construção de uma dramaturgia a partir do corpo do ator, desafio sobre o qual refletiremos. Como tecer uma trama corpórea compreensível para o público, com poucas palavras, com ações cênicas? Em princípio bastaria a justaposição de cenas? O público realmente compreende o que está sendo apresentado? Até que ponto a corporeidade apresentada consegue ser decodificada pelos espectadores? Que simbologia conseguiria delinear-se suficientemente e de que maneira?

Palavras-chave: teatro pós-dramático; dramaturgia; mimesis corpórea; Modigliani; Ame!

ABSTRACT

One of the difficulties of contemporary post-dramatic theater is the challenge of constructing a dramaturgy stemming from the actor's body, a challenge we will reflect on. How to weave a corporeal plot comprehensible for the public, with few words, with scenic actions? In principle, would the juxtaposition of scenes be sufficient? Does the public really understand what is being presented? To what extent can the embodied embodiment be decoded by the public? What symbology could be sufficiently delineated and how?

Keywords: Post-dramatic theater; dramaturgy; corporeal mimesis; Modigliani; Ame! (Love!)

Uma das dificuldades do teatro contemporâneo pós-dramático é justamente o desafio proposto pelo tema da mesa “Entre Dramaturgias”¹, desafio sobre o qual refletiremos – ou tentaremos refletir. Como tecer uma trama dramaturgical corpórea complexa, compreensível para o público, com o emprego de poucas palavras? Em princípio bastariam as ações cênicas? A justaposição de cenas? O público realmente compreende o que está sendo apresentado? Até que ponto a corporeidade apresentada consegue ser decodificada pelos espectadores? Que simbologia conseguiria delinear-se suficientemente e de que maneira? Ainda poderia perguntar se toda e qualquer corporeidade é igualmente expressiva, mas a pergunta já contém sua resposta: não, há corporeidades mais e menos expressivas, conforme a maturidade conquistada através de treinamento e através de um perseverante trabalho de expressividade fugindo de zonas de conforto.

¹ “O intuito da referida mesa temática foi refletir sobre distintas possibilidades de criação relacionadas à construção de dramaturgia. Partimos da ideia de discutir sobre formas da escrita cênica: o corpo na palavra ou a palavra no corpo, com a finalidade de tecer percepções sobre o ato da escrita em períodos históricos diferentes. A pergunta que subjaz é a respeito de como elaborar, discorrer sobre o próprio fazer (da escritura do drama) na transposição para/no palco”.

Havia pensado em refletir sobre *Ame!*, já porque revi o espetáculo algumas vezes, já porque tive a experiência de propor sutis ações, enquanto orientadora do diretor e, digamos, enquanto dramaturgista. Achava, então, que a proposta havia sido compreendida e, na verdade, verifiquei que é extremamente difícil ter um papel que faça sentido na criação de um espetáculo que vem sendo elaborado há anos. Isto é, se num primeiro instante tive a ilusão de ter observado alguma mudança, num segundo momento pareceu-me que a cena permanecia igual. Sem contar que a construção do espetáculo é feita de uma pluralidade de camadas. Procurarei explicar.

Juliano Jacopini havia sido o mestre de Mabê Henrique. Havia iniciado a atriz no treinamento pré-expressivo, a partir de influências de práticas experienciadas por ele mesmo. Estas experiências advinham dos cursos realizados por ele. O treinamento não se filiava, então, a um tipo de treinamento técnico próprio, pessoal e a uma teorização já elaborada, nem correspondia a uma metodologia desenvolvida por um único grupo. O próprio Juliano Ricci Jacopini caminhava em busca de descobertas tanto em sua prática de ator, como de mestre e diretor. Jacopini investiu em práticas a serem vivenciadas por Mabê, apostando que a partir daí adviria o conhecimento – tanto dele, como dela. Ele acreditava em novas formas de trabalhar o corpo do ator e em novos processos criativos.

Jacopini desenvolveu sua pesquisa construída em cima de mais apostas: confiar em que as associações advindas do trabalho tanto durante o treinamento pré-expressivo, como durante o desenvolvimento progressivo das cenas resultasse na construção de uma trama sólida. E não é assim sempre – fundamentalmente no processo colaborativo? As associações se dariam a partir da evocação ou surgimento involuntário de memórias para a escrita do corpo. Por um lado contribuíram as memórias do diretor-coordenador, sugerindo que a atriz, Mabê, baseasse a construção da cena não tanto a partir do treinamento pré-expressivo, mas sobretudo a partir da mimesis corpórea. A referência seriam obras de Amedeo Modigliani: “Retrato de Jean Cocteau (1916)”, “Rapariga Ruiva em Camisa (1918)”, “A Cigana (1918)”, “Retrato de Lunia Czechovska (1919)” e ainda: “Beatrice Hastings (1915)”; “Auto-retrato (1919)”; “Retrato de Leopold Zborovski (1918)”; “Retrato de Jeanne Hébuterne (1919)”. As referências práticas e teóricas, para tal proposta, foram as experimentações de atores do Lume, especialmente as de Raquel Scotti Hirson, que combinara, primeiramente, memória e mimesis corpórea, em que as palavras se tornaram movimento e os textos adquiriram forma e puderam ser dançados em micro sensações. Lembrando que a pesquisa de Hirson experimentara uma ramificação da mimesis corpórea, a mimesis de monumentos estáticos, iniciada no resgate da memória da casa onde viveu sua bisavó, viúva do poeta. Do monumento-casa houve expansão do olhar para as vidas que habitavam os corpos (aqueles aparentemente estáticos), criando uma nova dinâmica de observação que contribuiu para que a mimesis corpórea navegasse por campos estéticos diferenciados. Mas, atenção, as fotos usadas por Raquel tinham relação com sua vida, sua memória e a memória de sua família, assim fora descrito. E o espaço que se abria para as vidas dos corpos que habitaram a tal casa tinham todos, como linha de fuga, a própria Raquel Scotti Hirson. No caso de *Ame!* as memórias seriam as da atriz e de seus familiares, amigos, outras pessoas com quem convivera. Mas haviam partido de memórias de Juliano Jacopini. As memórias reais converteram-se em

pseudomemórias, criadas pela atriz. Sem deixar de lado as sugestões de seu mestre e diretor Jacopini.

A partir desses eixos [imagens, fotografias, depoimentos a serem trabalhados por intermédio de mimesis corpórea. Memória] entrelaçamos e inicia uma dança pessoal, criando frases em movimento, ativando e experimentando as matrizes existentes e novas que podem surgir no processo criativo, ativando suas memórias que vêm à tona por influência da leitura da obra que se está trabalhando, da história de Modigliani e da possível memória da obra plástica, fazendo nascer a personagem com uma/sua memória “inventada”. (JACOPINI, 2015, p. 14)

Deste lugar a atriz parte para o espetáculo que vem elaborando, trabalhando com o corpo, aproxima-se de uma possível memória que tenha vivido com alguém (familiares, amigos, amores), realizando uma ponte de ligação entre esse “alguém” e a obra, como se considerasse determinada personagem da obra de Modigliani uma pessoa de sua vida. A atriz lança para a obra a pergunta: “Você já amou alguém na vida?”

Aos poucos vai sendo escrita a trama do corpo, no corpo, procurando um caminho, um desvendamento próprios e dos espectadores.

O drama deveria nascer dela e nada mais autoral do que a vida. (JACOPINI, 2015, p. 24)

[...]

Sua história é conturbada e o desejo de falar sobre as formas de amor na vida dela é da própria Mabê. Queria trabalhar com a dramaturgia que nascesse da memória da vida dela. (JACOPINI, 2015, p. 25)

Li em “Depoimentos e arquivos na construção da dramaturgia contemporânea”, de Janaína Leite, que tem sido frequente o artista

[...] engajar-se em primeira pessoa e transformar a cena, a obra, num depoimento próprio, afirmado, que não se confunde mais com o discurso de uma personagem ou um autor-dramaturgo que não seja ele próprio. Este é um gesto marcante da contemporaneidade, frequentemente associado à performance, em que o trabalho passa a ser muito mais individual, sendo a performance a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido signico), seu roteiro, sua forma de atuação. (LEITE, 2014, p. 34)

Coincidentemente Janaína Leite cita, neste ponto do artigo, Renato Cohen, a quem ocorre justamente uma comparação com obra de artista plástico:

O performer vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; [...]. (COHEN, 2011, p.100, *apud* LEITE, 2014, p. 34)

No caso de *Ame!*, foram tramadas diferentes memórias. As de Jacopini funcionaram para formular a proposta inicial de que fossem trabalhados – via mimesis corpórea – os quadros de Modigliani citados. Mesmo aí, os impulsos vieram de momentos e circunstâncias muito diferentes da vida

do diretor. As memórias de Mabê Henrique foram aparecendo a partir de relatos parciais, a cada momento, disparados por detonadores que se fizeram sentir depois de um tempo, ou bem repentinos, ou ainda pela vontade de comunicar o mundo de imagens presentes que estavam então em sua mente. É importante sublinhar o que informou o próprio Jacopini: tratava-se de memória “inventada”. Inverto apenas a posição das aspas: “memória” inventada. Porque a fantasia reside na memória. A pulsão de ficção recorre ao imaginário e à simbolização. Daí que imagens e construções imagéticas, a saber, cenas possam ter sido criadas pela mente e apresentadas como se fossem “memória”. Assim a atriz foi compondo figuras que inicialmente pareciam corresponder a Jean Cocteau, à Cigana e Lúnia Czechovska. Os sobrenomes não poderiam ficar! Passaram a ser Jean, a cigana e Lúnia. A fim de caracterizar as personagens, Mabê apelou para a memória pessoal, de modo que apareceram traços tanto biográficos como autobiográficos. Mas também foi sendo criada uma micro biografia para cada personagem. O trabalho colaborativo – pois foi e vem sendo isto – criou necessidades e alimentou ilusões. Uma ilusão foi de que o público teria de apreender todos os detalhes do que havia ocorrido nas mentes de cada um: diretor e atriz. Daí que houve um momento, na série de apresentações que serviram para o amadurecimento do processo, em que foram afixados cartazes com tais micro biografias pelo espaço onde foi apresentado o espetáculo. As personagens mantiveram seus nomes próprios. Como eram nomes preenchidos com caracterizações criadas por Mabê, ou seres lembrados por ela, poderiam ter mudado para quaisquer outros nomes – acho que sem ônus.

A estas alturas, atrevo-me a formular perguntas de novo: num caso em que o processo colaborativo é de apenas duas pessoas, quem dirá a palavra definitiva? Quem formulará o ritmo, a estrutura, o andamento?

Quando me manifestei, agi um tanto como dramaturgista, papel que já havia exercido uma vez. Entre agir e ser ouvida há uma distância. E, sempre, tempo. Quis introduzir pausas, para sublinhar o caráter simbólico de um momento, de uma emoção ou intensidade. Mas eu havia absorvido os relatos das diferentes memórias que ainda estavam muito ativas quando de cada ensaio. Queria ver ou entender Jean, me confundia com Lúnia. A mãe parecia mais clara. Mas era Lúnia? E as demais personagens femininas? Esclareço: as dificuldades do espetáculo eram muitas. Como um mesmo corpo poderia incorporar diferentes personagens, de intensidades, conflitos, ambições, desejos diferentes? Como poderiam, de um só corpo, convergir e divergir emoções muito diversas?

A ansiedade, nos ensaios, já não era das personagens: era do diretor, coordenador, mestre, coautor e da atriz, criadora da mimesis corpórea, fonte das memórias mais ativas e presentes em cena. A ansiedade culminou em crise, alimentando trauma, decepção profunda, culpa talvez, confusão. Explodiu em uma solução para a cena: o suicídio.

Neste ponto da cena, dos encenadores e do público entraria ou bem a palavra FIM, pura e simplesmente, ou a consciência de que fora construída, com a matéria de que fora feita a cena pós-dramática, a saber, com fragmentos, mesclas, entrelaçamentos, multiplicidade de referências, em cena descolonizada, com a corporeidade da atriz, um espetáculo com aspectos de tragédia.

Segundo Aristóteles, a tragédia é feita de mimeses, ação e caracterização, as três componentes constituídas de *hamartia*, *anagnórisis*, *peripeteia*, *katharsis*. Ora, o espetáculo começa com uma dança – ritual, i.e., uma dança que, pela repetição dos movimentos, se converte em ritual. Anuncia, pois, um ciclo e o *mythos*. A redução ao mínimo de palavras – efeito da predominância da dramaturgia do corpo do ator – torna difícil a compreensão desta dimensão do espetáculo. Mas existe. Segue a informação sobre um parto e uma adoção da criança – e os temores não da criança a ser adotada, mas da futura mãe de adoção. Os temores revelariam que não houvera excesso, visto que a mãe em potencial tem dúvidas, consulta um confessor. Mas a partir da decisão tomada, a caracterização da personagem pela ação é a da autoridade, do centramento em si e em uma fantasia - introjetada em si – a respeito de sua expectativa sobre a criatura adotada. A incapacidade de compreender a alteridade do ser adotado corresponderia, no espetáculo, à *hybris*, isto é, ao excesso, à desmesura. Que, presente e contida na imagem que do outro faz a personagem protagonista, na economia dramática pela qual tudo converge e diverge de aspectos da memória-criação-aproveitamento da memória do diretor, encenador, pesquisador Jacopini, somada a fímbrias da memória construída a partir de relatos de memória de outros da personagem-protagonista-atriz Mabê Henrique, em movimentos centrífugos e centrípetos, reside na cabeça da protagonista.

Voltemos à dança, que caracteriza a cigana. A cigana é a de Modigliani, mas ficou sendo a mãe biológica, in-corporada pela filha personagem, anunciando, pelo vórtice da dança, o torvelinho das memórias. De repente, vem uma mudança súbita, ou peripécia (*peripeteia*²): tempo e espaço mudam. Mas isto ainda não é a reviravolta da trama. A reviravolta vai sendo gestada. As ações indiciam intensidade da protagonista, volúpia, uma desmesura se confrontada com as normas e expectativas da figura da autoridade adotiva. O conflito entre expectativas desta autoridade – mãe adotiva introjetada, que não precisa corresponder à realidade externa – e a verdade interna, inicialmente apalpada, revelada pela ação, é a centelha disparadora de uma reviravolta na ação dramática. Em um momento crucial, tudo parece que se declara e fica claro à protagonista, quando pressupomos que ela descobre alguma verdade sobre si mesma, sobretudo, e, quem sabe se a respeito de outras figuras ou ações. No momento em que ela se conscientiza da descoberta, toda a trama muda de direção. A revelação dessa verdade (que já era fato, mas que a protagonista ignorava) muda a perspectiva e reação da protagonista, que aceita seu destino, ajudando a que este ocorra. Não há mortos a serem vingados, ou criminosos – ou crimes - a serem punidos. O momento crucial não fica claríssimo, mas vem a ser a descoberta de tal verdade³, que a leva ao suicídio.

²A peripécia é a mudança das ações ou dos que agem em seu contrário (*metabolétônprattoménon eis tóenantíon*) e o reconhecimento consiste na mudança do desconhecido ao conhecido (*metaboléexagnoías eis gnósin*).” (ARISTÓTELES 2005, 1452 a 32-33, apud HIRATA, 2008, p. 84)

³Agir *di'ágnóian* é[...] uma condição da *hamartía*. Pode-se lembrar aqui que, quando se fala da ignorância das várias circunstâncias em que um dano é realizado, a que mais interessa é a ignorância da identidade da pessoa implicada na ação, pois o trágico reconhecimento é o da identidade das pessoas. A *hamartía* é o correlato da *anagnórisis*, nesse sentido ela só ocorre no enredo complexo. Por isso ELSE [Gerard F. ELSE] lê o capítulo 13 como parte integrante da

Tudo somado, haveria, em *Ame!*, excesso (*hybris*), erro trágico (*hamartía*), *anagnorisis*. Mesmo na personagem-protagonista, conforme as normas sociais, notaríamos o excesso (*hybris*) em ambicionar a pluralidade ainda confusa, em conflito com a outra *hybris*: a da autoridade introjetada). Enquanto dramaturgia poderia haver um erro, talvez, de ultrapassar os limites da capacidade de associações do público. Esta é a grande dificuldade das mímesis corpóreas complexas, em dramaturgias complexas. Conforme os rastros da tragédia fiquem mais bem compreendidos, tanto maior será o impacto e a empatia.

Parece não haver catarse, mas uma perplexidade que pode levar o espectador a pensar. Pretendia parar este artigo com a perplexidade.

Se o espectador conseguir vislumbrar o que fui alinhavando neste texto, a catarse apontaria para a necessidade de evitar o conflito entre as fantasias de si, em si, e as do outro, sobre o primeiro. O conflito residiria, finalmente, numa colisão entre a identidade que ainda se apalpa e a identidade que assoma a partir da centelha criada pelo conflito com a identidade fantasiada, criada pelo outro. Tudo configurado, em verdade, na mente da personagem-protagonista. As histórias reais de poetas e ficcionistas como Virginia Woolf, Florbela Espanca, Ingrid Jonker, Alfonsina Storni, (todas elas suicidas) não conhecidas por Mabê Henrique, seriam referências para a construção disto que se apresenta como jogo, experimento aparentemente com algum laivo de alegria, mas que elabora um espetáculo, em última instância, trágico. Sublinhado pela música-tema da cena inicial, de recriminação, de sentimento de rejeição, abandono, despedida. É o amor impossível de ser vivido com certo exorcismo e anúncio de morte.

Tu madre cuando te parió
Y te quitó al mundo
Corazón ella no te dió
Para amar segundo

Adío, adío querida
No quiero la vida
Me l'amargates tu

[...]

Va, buxcate otro amor
Aharva otras puertas
Aspera otro ardor
Que para mí sos muerta

Adio querida – antiga canção sefardi em Ladino

importante discussão sobre o enredo complexo que é tratado nos capítulos 10 e 11.11” (ELSE, 1957, p. 366, apud HIRATA, 2008, p. 89).

“Segundo Eudoro de SOUSA, a verdadeira natureza da hamartia constitui uma das mais brilhantes descobertas de Gerald F. ELSE: “O erro não é, como se tem pensado, uma parte do caráter do herói trágico, mas sim, uma parte estrutural do mito complexo, é o correlato da *anagnórisis*; “a razão por via da qual Aristóteles não a menciona juntamente com a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe, é talvez porque ela pode residir fora da própria ação dramática, como no Édipo, em que o erro se dera anos antes” (ELSE, 1957, p. 365). Como causa da ação trágica, é a *hamartía* que fornece a plausível razão para a reversa fortuna do herói.” (SOUSA, 1966, p. 132, apud HIRATA, 2008, p. 90).

O espetáculo também propõe o amor, certamente! O impõe, praticamente: Ame! Mas, enquanto canção sefardi⁴ sensual e grave, feita para mulheres, ainda que celebre nascimento, infância, juventude, a vida amorosa, não só anuncia, mas escolhe a morte para fugir do amor. Escolha de grupo humano desenraizado, correspondente aos judeus e aos ciganos, assim como seria cigana a mãe biológica, de acordo com o que inferimos se pensamos na relação entre ela e o quadro de Modigliani. O ciclo se fecha, depois de desesperada busca de amor, porque o amor também mata.

Hija Mía
 Hija mía mi querida, aman, aman
 No te echese a la mar
 Que la mar sta en fortuna
 Mira que te va a llevar

Que me lleve y que me traiga
 aman, aman
 Siete funtas de hondor
 Que m'engluta pexe preto
 Para salvar del amor

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ELSE, Gerald F. *Aristotles Poetics: The Argument*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957. ISBN 9780674288089
- HIRATA, Filomena Yoshie. “A hamartía aristotélica e a tragédia grega.” *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 2 nº 3, 2008, p. 83-96. ISSN 1982-5323 Em <http://www.afc.ifcs.ufrj.br/2008/FILOMENA.pdf> Acessado em 13-06-2017.
- JACOPINI, Juliano. *Corpografia: a memória como tessitura do drama*. Projeto, versão de 18/11/2015.
- LEITE, Janaina. “Depoimentos e arquivos na construção da dramaturgia contemporânea” *Revista aSPAs - ppgac – USP*, DOI: 10.11606/ISSN.2238-3999.v3i1p33-40 Em <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/viewFile/75494/86003> Acessado em 13/06/2017.
- SOUSA, Eudoro de. *Aristóteles. Poética*. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

⁴ Monodia que provém da música popular judaica espanhola medieval.