



FACULDADE CAL DE ARTES CÊNICAS

BACHARELADO EM TEATRO

SAMANTHA GILBERT

A DRAMATURGIA ALÉM DO TEXTO-DRAMÁTICO

NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

RIO DE JANEIRO

2015

SAMANTHA GILBERT

**A DRAMATURGIA ALÉM DO TEXTO-DRAMÁTICO
NO TEATRO CONTEMPORÂNEO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na Faculdade Cal de Artes Cênicas como parte dos requisitos exigidos para o título de Bacharel em Teatro.

Orientador: Prof. Mestre Alvaro de Sá

RIO DE JANEIRO
2015

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por inculcarem em mim desde cedo o gosto pelo conhecimento e o amor pela palavra.

A Mac, Lola, Mylo e Charlie, cuja lealdade silenciosa nunca exigiu nada em troca.

Ao Hermes Frederico pela acolhida cúmplice e generosidade incondicional.

Ao Amaral por tornar a travessia possível.

Ao meu orientador, Alvaro de Sá, cuja sabedoria, disponibilidade, encorajamento e bom humor iluminaram o meu caminho até aqui.

Cumprer notar que a ilusória exclusividade da língua, como forma de linguagem e meio de comunicação privilegiado, é muito intensamente devida a um condicionamento histórico que nos levou à crença de que as únicas formas de conhecimento, de saber e de interpretação do mundo são aquelas veiculadas pela língua, na sua manifestação como linguagem verbal oral ou escrita (...) No entanto, em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a modos de expressão, de manifestação de sentido e de comunicação sociais outros e diversos da linguagem verbal, desde os desenhos nas grutas, os rituais de tribos “primitivas”, danças, músicas, cerimoniais e jogos, até as produções de arquitetura e de objetos, além das formas de criação de linguagem que viemos a chamar de arte.

Lúcia Santaella.

RESUMO

A elaboração textual no teatro contemporâneo é manifestamente uma prática marcada pelo pluralismo de ideias e concepções. As expressões artísticas que afloraram no teatro ocidental no século XXI recorrem a escrituras cênicas em que os procedimentos de criação não focalizam mais em um universo ficcional, seja esse realista ou onírico-fantástico. Com o fim da tutela do gênero dramático no teatro, surgem novas formas de se pensar o texto para além do drama e, dessa maneira, não há mais um conceito único de dramaturgia que abarque todas as manifestações teatrais multifacetadas de hoje. O presente estudo se propõe a investigar quais são as peculiaridades dessa “nova” dramaturgia a partir do rompimento do teatro com a tradição textocentrista. A desierarquização dos elementos cênicos irá implicar numa ressignificação formal do texto dentro da atual realidade teatral. A dramaturgia da peça, *Ele Precisa Começar*, de Felipe Rocha, será analisada a partir das questões dramatúrgicas abordadas nesse trabalho com o intuito de exemplificar um texto teatral, cujos alicerces se apoiam nos conceitos contemporâneos de dramaturgia.

Palavras chave: Dramaturgia contemporânea, *Ele Precisa Começar*, Felipe Rocha

ABSTRACT

Dramaturgical practices in the contemporary theatre are clearly marked by the pluralism of ideas and concept. Artistic expressions that have flourished in the Western theater in the XXI Century make use of theatrical texts in which the creative procedures no longer focus on a fictional universe, whether this be realistic or fantastic-oneiric. The paradigm shift of the dramatic genre in the theatre leads to new forms of approaching the playwrights beyond the dramatic text and in this way, there is no longer a single concept of dramaturgy that encompasses all the multifaceted theatrical manifestations of today. The present study seeks to investigate the peculiarities of this new dramaturgy based on the break of the text-centrist theatre tradition. The de-

hierarchization of the theatrical elements will entail a formal resignification of the text within the current theatrical reality. The dramaturgy of the play, *Ele Precisa Começar*, (*He Needs to Start*) written by Felipe Rocha will be analyzed with basis on the dramaturgical questions covered in this work with the aim of exemplifying a theatrical text, which draws on contemporary concepts of dramaturgy.

Key words: Contemporary dramaturgy, *Ele Precisa Começar*, Felipe Rocha

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. O gênero dramático e seu declínio no teatro ocidental	
1.1 O gênero dramático – um breve resumo.....	12
1.2 O declínio do drama.....	14
1.3 Brecht – Dramaturgia não-aristotélica.....	15
1.4 Artaud – Texto escrito vs. materialidade cênica.	17
1.5 Beckett – E a “despalavra”	19
2. O teatro além do texto dramático	
2.1 Novas escritas cênicas	22
2.2 A dramaturgia do espectador.....	24
2.3 O espectador-autor.....	26
3. A escrita cênica de <i>Ele Precisa Começar</i>	
3.1 Felipe Rocha.....	29
3.2 Paradigma de dramaturgia contemporânea	30
3.3 O receptor-autor	36
4. Conclusão	43
5. Referências Bibliográficas.....	44

INTRODUÇÃO

Podemos dizer, sem receio de incorrer no exagero, que o texto dramático clássico enquanto tema de análise e estudo já foi exaurido no âmbito acadêmico, assim como em publicações, cadernos e manuais teatrais. No entanto, identificamos um campo ainda menos explorado no que tange um aprofundamento das questões oriundas da dramaturgia em manifestações teatrais e performáticas no contexto contemporâneo. O próprio conceito de dramaturgia contemporânea é ambíguo e abrangente, dado a natureza híbrida, interdisciplinar e permissiva dos processos atuais de elaboração do “texto” teatral e sua consequente transposição à cena. Se o teatro não mais encontra a sua materialização cênica a partir do cânone dramático aristotélico, ou seja, a partir de um texto mimético previamente escrito, tampouco ele encontra expressão a partir de um único modelo dramatúrgico que reflita o teatro do século XXI, cunhado de “pós dramático” pelo teórico alemão, Hans-Ties Lehmann (1999). O teatro atual vive uma época em que a noção de dramaturgia contemporânea sofre um esgarçamento sem precedentes. A desierarquização absoluta dos elementos cênicos, como texto, direção, atuação, corpo, música, luz, cenário, só para citar os mais óbvios, além da democratização dos processos criativos são alguns dos fatores que contribuem para um deslocamento paradigmático radical na criação artística do espetáculo. Se tomarmos a arte contemporânea de uma forma geral perceber-se-á uma patente pluralidade de estilos, técnicas, movimentos e estéticas e assim, não poderia ser diferente no teatro onde a transposição de um texto dramático para a cena também se torna uma prática que não mais obedece a regras ou padrões e tampouco podemos percebê-la enquanto estrutura estética definida. Há muito cruzamos o limiar onde cabia tentar definir um conceito único para dramaturgia que abarcasse todas as manifestações teatrais multifacetadas do século XXI.

“Talvez o mundo contemporâneo seja mais constelar, menos estrutural. Portanto, a produção de sentido se dá através de processos de interpretação, e uma mesma realidade pode suportar várias interpretações, sem que isso gere contradição” (COCCHIARALE, 2006, 68-69).

O objetivo desse estudo acadêmico visa a identificar e analisar os elementos além do texto dramático que compõem a organização do material dramatúrgico no contexto

contemporâneo. Estabelecer o que poderia ser essa “nova” dramaturgia que aflora nas formas teatrais atuais, cuja natureza estética híbrida e performática nega o texto fechado com linguagem mimética e predominantemente figurativa e pressupõe um campo semântico aberto à nova produção de sentidos.

Estamos perante uma busca dramatúrgica que tenta substituir a lógica do realismo burguês não só por uma lógica não-realista, mas por uma escrita com uma multiplicidade de centros. Ela trabalha com a forma do drama, inserindo nela outras percepções epistemológicas, e portanto, outras lógicas cênicas. No meu ver, essa multiplicidade de vetores temáticos e estruturalistas, junto com a relativa autonomia das linguagens cênicas, faz com que a lógica dos textos teatrais deve ser compreendida como uma estética de produção. (BAUMGÄRTEL, 2011 v. 16, n. 01, 3-4)

O primeiro capítulo engloba um sucinto resumo sobre o conceito de gênero dramático, a partir das teorias elaboradas por Aristóteles em sua *Arte Poética* – primeiro documento do ocidente a oferecer parâmetros específicos de construção literário-dramático – e cujos princípios teóricos fundamentaram e nortearam o teatro ocidental por cinco séculos, mais precisamente até o fim do século XIX, quando enfim o paradigma aristotélico dá os seus primeiros sinais de desgaste. Será analisado, a partir dessa perspectiva de crise da forma dramática, o momento em que os mecanismos de criação passam a transitar longe das hierarquias teatrais clássicas texto-ator-narrador. Traçaremos ainda um breve panorama sobre as transformações ocorridas na dramaturgia ocidental em meados do século XX – época em que o teatro finalmente testemunha o fim da era normativa do teatro textocentrista – a partir da obra dos emblemáticos diretores-dramaturgos, Bertold Brecht, Antonin Artaud e Samuel Beckett. Embora com propostas bastante diferenciadas, esses três expoentes do teatro do último século, tinham em comum, um fremente desejo de se pensar e criar um novo teatro. As contribuições e legado que deixaram irão redefinir o teatro moderno e influenciar as novas formas teatrais contemporâneas que irão aflorar no início do século XXI mundo afora.

O segundo capítulo se propõe a analisar a ruptura total entre forma dramática e encenação, assim como as particularidades dramatúrgicas contemporâneas que se configuram numa contextura para além dos cânones do drama clássico. Além dos elementos cênicos que passam a ser considerados autônomos no século XX e, por conseguinte, vistos potencialmente como material dramatúrgico, examinaremos

também o público como um dos elementos fundamentais da relação teatral a partir da noção do “receptor-atuante”, ou seja, a ideia do espectador/leitor que atua sobre o material linguístico que se apresenta a ele, não só sobre o texto falado, mas também sobre os demais elementos enunciativos, cujas vozes polifônicas ecoam na cena contemporânea e exigem dele uma fruição ativa do espetáculo. Não devemos confundir este termo com a noção de *espect-ator* (espectador + ator) de Augusto Boal (1931-2009) que propunha em seu Teatro do Oprimido (TO) que o espectador interferisse na ação dramática de forma a apresentar uma solução para a problemática levantada pela cena, a partir dos seus pontos de vista e experiências de vida particular. Neste caso específico, a dramaturgia é totalmente aberta a um desfecho inusitado a cada nova apresentação. O intuito do Teatro do Oprimido é tornar o espectador, além de atuante, também um sujeito crítico e indagante, passível de transformação social e política. No teatro contemporâneo e performático, no entanto, essa relação dialógica entre o ator e o espectador que interfere na escrita cênica, está mais interessada em investigar um novo ‘jogo teatral’ capaz de estabelecer uma nova forma de fruição do espetáculo. Aqui a participação do espectador

nas formas teatrais contemporâneas, também é aguçada pelo caráter de obra aberta do espetáculo e, que exatamente por isso lhe confere autonomia para decodificar aquilo que vê à sua maneira. No entanto, essa participação do público como cocriador da cena se dá a partir de uma relação sinestésica, onde cabe ao espectador atribuir significado artístico e estético ao espetáculo, uma vez que as estruturas pós-dramáticas pressupõem o receptor como elemento ativador da obra teatral. Sem essa dinâmica o espetáculo é passível de resultar num amontoado de fragmentos desconexos e até mesmo delirantes.

O capítulo três analisará o conceito de dramaturgia contemporânea em maior profundidade, a partir do estudo de caso do espetáculo *Ele Precisa Começar* do ator e autor Felipe Rocha, a título de exemplificação. Esse espetáculo foi escolhido justamente porque o autor/ator escreve o texto da peça assistida em tempo real, ele constrói e desconstrói a história a todo momento diante do espectador e tal recurso acaba expondo de forma engenhosa o processo de criação do texto teatral que, por sua vez, é ao mesmo tempo a própria dramaturgia do espetáculo assistido. Nada mais fecundo, do que analisarmos a dramaturgia contemporânea a partir de um texto contemporâneo, cuja metalinguagem presente evidencia justamente o processo de transposição do texto não-dramático para a cena. Na peça em questão o espectador

é inserido num jogo conceitual tipicamente contemporâneo onde o receptor é coautor, não só da própria elaboração da cena, mas também da produção de um sentido estético.

CAPÍTULO 1 – O gênero dramático e seu declínio no teatro ocidental

1.1. O gênero dramático – um breve resumo

Embora Aristóteles (384-322 a.C) não tenha sido o primeiro pensador a escrever sobre o teatro, o seu tratado sobre o tema em seu livro a *A Poética* foi o mais completo e o que mais exerceu influência acerca de tudo o que foi escrito sobre ele posteriormente. O gênero literário dramático, como o próprio nome sugere, pressupõe um texto escrito com a finalidade de ser dramatizado e pode ser dividido em quatro modalidades: tragédia, comédia, tragicomédia e farsa. No entanto, como não é o foco desse trabalho investigar o gênero dramático, tampouco seus subgêneros, faremos uma análise sucinta dos elementos que caracterizam o drama e que prescreveram as regras de escrita teatral no ocidente durante séculos, a partir dos princípios elaborados por Aristóteles. O propósito aqui é estabelecer as especificidades mais relevantes do gênero, afim de entendermos como se dão os procedimentos de escrita teatral contemporânea – que se configuram para além do texto-dramático – numa época em que os paradigmas dramatúrgicos de herança aristotélica há muito foram deixados para trás.

Para o filósofo grego a arte deve imitar tanto a natureza quanto às ações humanas e o drama é uma forma de arte que imita a ação por meio da palavra. Logo, o princípio de *mimesis* (imitação) é crucial para entendermos o teatro dramático que busca justamente imitar homens em ação a partir de uma imitação da vida real no palco. A ação dos personagens que agem naturalmente, com vícios ou virtudes, de acordo com a sua baixa ou elevada índole é retratada nos gêneros de poesia dramática com o intuito de se buscar um reflexo da realidade, ou seja uma ilusão da vida no teatro. O princípio de verossimilhança também associado ao gênero, determina que o conteúdo do enredo seja verossímil, em outras palavras, possível, coerente e não ilógico. Com essa premissa, Aristóteles descreve o princípio da causalidade como uma relação de fatos e acontecimentos, entre causa e efeito, encadeados dentro de uma unidade temporal, com começo, meio e fim segundo uma ordem criada pelo autor. No drama, a unidade da ação é imperativa. O encadeamento da ação dos caracteres em uma relação causal é que dará a ele o caráter verossímil necessário às artes. Na tragédia “[...] impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se

sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando. ” (ROSENFELD, 1985, 30). Essas características conferem ao drama uma estrutura rígida e fechada em si mesma. A ação que se desenrola no palco é restrita ao espaço e tempo presente da ficcionalidade, ela não reconhece nada anterior ou externo a ela.

Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma seqüência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser "preenche de futuro.(SZONDI, 2001, 32)

Os princípios aristotélicos visavam aproximar a *opsis* (encenação) ao máximo à verossimilhança e mimese da realidade, criando assim, não só a ilusão da vida cotidiana no palco, mas também uma empatia do público com a personagem e uma identificação com a cena. Segundo Aristóteles, a representação teatral dentro destes moldes seria capaz de provocar, no caso da tragédia – considerado pelo teórico como a forma mais elevada do drama – compaixão e temor no público ao mesmo tempo, e a união de ambas emoções é o que o pensador denominou de *catarse*, isto é, a purgação das emoções dos espectadores, alcançando assim o objetivo primordial do gênero dramático.

A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela ideia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica entre as partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é “anorgânico”, nocivo, não motivado. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo às partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (*catarse*), último fim da tragédia. (ROSENFELD, Anatol, 1985, 33)

Uma vez que a ilusão de realidade é criada e apresentada diante do espectador, este passa a crer naquilo que a ficção lhe apresenta, se tornando vulnerável a comoções, exultações e tantas outras reações emotivas geradas em decorrência da encenação. Essa manta emocional do qual o espectador é envolto, além do caráter ilusório da encenação dramática, colocam-no na condição de receptor passivo. Segundo Szondi,

“[...] este assiste à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo. (SZONDI, 2001, 30) O texto dramático forjado a partir das matrizes aristotélicas irá permear as noções de dramaturgia e representação teatral ocidental durante cinco séculos.

1.2. O declínio do drama

Na primeira metade do século XX, desponta na cena teatral um repúdio axiomático à tradição do gênero dramático clássico e alguns diretores e dramaturgos, dentre os quais, Berthold Brecht (1898-1956), Antonin Artaud (1896-1948) e Samuel Beckett (1906-1989), considerados os mais relevantes para a evolução do teatro no século XX, passam a rejeitar veementemente os princípios da mimese e da catarse. Ou seja, o texto com ênfase na causalidade linear, autorreferente e dialógico, cuja herança aristotélica havia moldado o modelo usual de dramaturgia ilusionista adotado no teatro ocidental, começa a entrar em declínio. O modelo estético-teatral rígido e fechado em si mesmo, peculiar ao drama burguês, não é mais capaz de ser representativo dos anseios e angústias do homem moderno que está inserido em um mundo que passa por grandes transformações políticas e sociais, além da Primeira Guerra Mundial. E assim sendo, o teatro, tanto na teoria quanto na prática, testemunha as primeiras investidas no sentido de se fazer uma “renovação” da escritura cênica, uma que fosse capaz de conduzir a um teatro no qual esse mesmo ilusionismo fosse rompido, e no lugar do realismo burguês vigente – focado no reconhecimento do mundo ficcional como imitação do mundo empírico do espectador – surgisse uma dramaturgia capaz de abordar os novos paradigmas da relação dramaturgia-cena e espetáculo-recepção. Podemos dizer então que o último século testemunhou uma ressignificação semântica radical no conceito de dramaturgia. E novas dramaturgias irão, por conseguinte, revelar novas formas de se pensar teatro.

Não é mais a ilusão de uma representação de um mundo empírico anterior ao texto dramático que interessa para este processo de significação, mas a criação de um mundo estético que se autossustenta [...], ou seja, um universo semiótico com meios linguísticos, que não se justifica por seu valor referencial, mas pela eficácia autopoietica [...] e performativa. (BAUMGÄRTEL, 2009, 128)

Podemos afirmar que vários são os fatores que contribuíram para o surgimento de um novo conceito para a relação entre a materialidade textual e o espaço cênico. No entanto, a partir do trabalho desenvolvido pelo diretor e dramaturgo alemão, Brecht, no seu Teatro Épico; na teoria do Teatro da Crueldade proposta por Artaud, ensaísta e dramaturgo francês que rejeitava fervorosamente a supremacia da palavra, assim como na obra de Samuel Beckett, um dos autores de vanguarda do Teatro do Absurdo, é que podemos perceber uma negação mais contundente das formas dramáticas tradicionais da prática teatral ocidental.

1.3. Brecht - Dramaturgia não-aristotélica

Os termos “dramaturgia aristotélica” e “não-aristotélica” surgem na teoria de Brecht como forma inegável de estabelecer-se uma cisão entre o teatro dramático e a proposta de seu teatro épico. Nos seus experimentos cênicos iniciais, a ação dramática não está mais tão presa aos princípios reguladores da estrutura clássica dos textos teatrais encenados mundo afora e como observa Gerd Bornhein, “a ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não dá tanta atenção à causalidade, as cenas se sucedem com independência e contiguidade, e mais alguns particulares” (BORNHEIN,1992, 317) Em *Estudos Sobre o Teatro*, obra onde desenvolveu a teoria sobre o Teatro Épico, o teatrólogo alemão propõe uma transição mais completa de um teatro de forma dramática para um de forma épica. Toda a base da relação tradicional entre público e palco, texto e apresentação, diretores e atores será transformada. O teatro épico procura manter a separação entre o palco e a plateia, através do que Brecht designou de efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), ou seja, levando as palavras, as imagens e a música não a representarem meramente um acontecimento ficcional, mas a mostrarem a realidade social e política, perante a qual o espectador poderia assim reagir criticamente e não emocionalmente à recepção do espetáculo. Dessa forma, Brecht propõe uma nova relação do espectador com a obra, que de passiva e empática, passa a ser reflexiva, crítica e ativa. Esse efeito de distanciamento, peculiar ao teatro épico, tem intuito didático que rompe com a ilusão aristotélica e recusa qualquer comunhão, em outras palavras, o teatro épico tem por fim pedagogizar e politizar e não mais provocar no receptor a catarse como finalidade suprema. No teatro brechtiano, a figura do narrador

funciona como válvula entre a história que se apresenta e a plateia que acompanha; e entre o local onde se realiza o espetáculo teatral e o mundo ficcional que é narrado. A eliminação da quarta parede – outro recurso de distanciamento preconizado por Brecht – permite um diálogo direto entre o ator e a plateia e com isso a ação dramática da personagem é interrompida para uma análise crítica. Outros elementos de distanciamento incluem, o *gestus*¹, a ausência de coxia, cenas que ganham títulos, a intervenção de música, cartazes e projeções de filmes de cunho histórico-político que tem como função comentar epicamente a ação narrada. Embora o teatro brechtiano não tenha implicado numa ruptura total da tradição hegemônica do teatro dramático que se baseia em um texto composto por diálogos entre personagens, ele [...] “entroniza uma objetividade épico-científica, que penetra todas as camadas da peça teatral e torna o processo que se desenrola sobre o palco o objeto da narrativa” (Szondi, 2001, 29). E se por um lado, Brecht não tenha plenamente subvertido a forma ilusionista e mimética do drama, como afirma Hans Ties-Lehmann, as suas propostas ideológicas e estéticas foram fundamentais para a evolução do teatro ocidental. “[...] o teatro pós-dramático se situa no espaço aberto pelas questões brechtianas na medida em que trabalha com uma nova consciência sobre o processo de representação e sobre a nova “arte de assistir [...]” (LEHMANN, 2007, 51). O legado deixado por Brecht para a história do teatro é de valor inestimável, mas talvez uma das suas maiores contribuições tenha sido no sentido de amalgamar as funções de dramaturgo e diretor tornando inseparável a criação do texto da encenação, embora outros dramaturgos também estivessem encenando seus próprios textos mundo a fora.

O trabalho de Brecht é significativo desta promoção do encenador ao domínio da criação artística: em Brecht, encenação e composição dramática estão ligadas, não podem ser separadas. Para ele, escrever uma peça e encená-la eram dois movimentos de um único e mesmo ato. A extraordinária influência exercida [...] pelo Berliner Ensemble sobre todo o teatro europeu, em grande parte, vem deste fato: em seus espetáculos a realização cênica não resulta somente de um equilíbrio ou de uma unidade do texto à iluminação, passando pela interpretação dos atores – possui coerência e significação próprias. Não se limita a traduzir, explica. Então a representação teatral constitui realmente uma obra autônoma – uma obra cujo autor é o encenador (DORT, 2010, 63).

1 O *Gestus* concebido por Brecht é um gesto que não busca o estereótipo, ele não pode ser trocado por outro gesto. O *gestus*, é um gesto que fala estritamente sobre o reconhecimento da condição social, profissão, nacionalidade, valores éticos e convicções de um determinado personagem.

A partir dessa nova abordagem na elaboração da escritura cênica, que não se dá mais por um texto previamente escrito por um autor, Brecht vai exercer uma enorme influência no pensamento da criação coletiva que irá despontar na década de 70 e que irá fazer consolidar o conceito de dramaturgia da cena.

De fato, através do trabalho do artista alemão, a noção de dramaturgia passa a estar relacionada não somente com a escritura de textos dramáticos, mas com a articulação dos diversos elementos que compõem a cena. Emerge então, exemplarmente no caso de Brecht, a figura do dramaturgo, ou seja, de um profissional que atua como um escritor da cena, que articula o texto escrito com todos os outros elementos cênicos. (BONFITTO, 2011, 56-61)

1.4. Artaud - Texto escrito vs. materialidade cênica

Para Antonin Artaud, o teatro de sua época caminhava para a morte. E assim, como Brecht, o artista múltiplo francês também se debruçou sobre a questão de pensar-se outro teatro, outra estética e conseqüentemente outra relação entre o ator e o espectador. Em, *O Teatro e seu Duplo*, obra na qual o autor expõe o seu Teatro da Crueldade, ele expressa o seu profundo descontentamento com o teatro vigente, cuja forma artística parece materializar-se apenas enquanto um simples reflexo do texto. A sua inquietação sobre a possibilidade de o teatro possuir uma linguagem própria, uma arte em si independente e autônoma, levam-no a voltar a sua pesquisa para o que considera a busca por uma linguagem teatral pura, ou seja, aquilo que, segundo ele, poderia ser considerado para além da materialização visual e plástica da palavra.

“O teatro [é uma] arte independente e autônoma [que] para ressuscitar, ou simplesmente para viver, deve marcar bem o que a diferencia do texto, da fala pura, da literatura e de todos os outros meios escritos e fixos. Podemos continuar a conceber um teatro assente na preponderância do texto, e de um texto cada vez mais verbal, difuso e maçador a que o estético da cena ficaria submetido. Mas esta concepção que consiste em fazer sentar as personagens numas tantas cadeiras ou sofás colocados em fila a contarem histórias umas às outras, por mais fantásticas que as histórias sejam, não é talvez a negação absoluta do teatro ... é, com certeza, a sua perversão.” (Artaud em carta a Benjamin Crémieux, 1931)

Para Artaud, o teatro ocidental só reconhece como linguagem a palavra escrita ou articulada gramaticalmente e afirma que essa linguagem literária deve dar lugar a uma

linguagem capaz de falar ao espírito e sentidos do espectador e não ao seu intelecto e só assim seria possível encontrar a verdadeira linguagem do teatro. Artaud idealizava um teatro provocante de sentidos diretos, que seria obtido através de uma linguagem física e simbólica e de uma encenação que valorizasse o visual, acústico e gestual e desprezasse o caráter psicológico do drama; palavras se transmutariam em sons, ritmos e gritos que ocupariam todo o espaço cênico até serem abruptamente interrompidos por um perturbador silêncio; efeitos sonoros dissonantes com tambores e gongos, além da iluminação frenética, numa exaltação às forças primitivas e místicas, conduziriam o espectador a um plano ritualístico e mágico capaz de provocar o encanto e fascínio na plateia; a obra teatral deveria propor uma experiência sensorial capaz de romper com as amarras sociais e comunicar ao receptor a linguagem dos sonhos e dos mistérios da alma; o fim da separação entre o espaço cênico e a plateia – a encenação seria desempenhada num espaço único – seria capaz, segundo a teoria artauniana, de promover uma comunhão entre atores e plateia e a separação entre teatro e vida deixaria de ser nítida. E embora o trabalho de Artaud e Brecht tenham sido opostos – o alemão introduziu conceitos objetivos, quase científicos no seu teatro épico e Artaud buscou um resgate das forças místicas e dionisíacas no seu teatro da crueldade – eles não se contradiziam, uma vez que ambos buscaram escapar à poética normativa da representação a partir do texto teatral fechado, considerado como o elemento hierarquicamente acima de qualquer outro.

[...] Apesar da diversidade existente em muitos níveis entre o trabalho desenvolvido por Brecht e aquele formulado por Artaud, também no caso do artista francês o fenômeno teatral é considerado em sua complexidade, a partir de uma relação não hierárquica entre os elementos da cena. Dessa forma, ainda que a percepção do teatro seja extremamente diversa entre eles, tanto o trabalho de Brecht como as elaborações de Artaud abriram caminho para o reconhecimento de uma noção de dramaturgia que não está relacionada especificamente com a palavra escrita, mas sim com o funcionamento e a articulação de cada elemento cênico. (BONFITTO, 2011, 56-61)

1.5. Beckett – E a “despalavra”

O dramaturgo e poeta irlandês, Samuel Beckett, é conhecido como um dos autores de vanguarda mais emblemáticos do Teatro do Absurdo, termo que acabou sendo cunhado em 1961 pelo crítico e jornalista de origem húngara, Martin Esslin (1918-2002), para descrever um teatro que despontava em diferentes partes do mundo e, cuja dramaturgia não-naturalista e anti-aristotélica tratava da realidade de forma inusitada e ilógica. O teatro do absurdo que aflora na Europa e na América do Norte num contexto pós-Segunda Guerra Mundial é um reflexo da atmosfera de desolação, solidão e desesperança que se abatera sobre o mundo e conseqüentemente sobre o homem moderno desiludido, que perdera todas as suas referências diante da destruição causada pela guerra. A angústia existencial e o sentimento de abandono irão permear as obras dos autores teatrais da época, cuja finalidade dos textos era ressaltar a futilidade do cotidiano e denunciar o absurdo da vida despida de um significado aparente, a partir de uma construção ilógica do enredo que dialoga diretamente com o *non sense* da existência. Para esses autores, a linguagem é encarada como um obstáculo entre os homens que estão condenados à solidão, assim essa incomunicabilidade humana irá se refletir na estética de produção dramaturgic, desconstruindo e fragmentando a linguagem num experimento da forma, onde os mecanismos da razão e da lógica são esfacelados e expostos em sua arbitrariedade. “Nesta forma de expressão teatral, a linguagem deixa de ser “o” veículo por excelência, da comunicação cênica, e passa a ser um objeto teatral entre inúmeros outros”.(movimentosdoteatro.blogspot.com.br/2004/10/estticas-dramatrgicas-do-final-do.html) Os textos são marcados por diálogos que deixam de obedecer uma lógica racional; repetição de palavras, inteligibilidade e falta de sentido geral; as pausas e longos silêncios entre as falas são tão importantes quanto as falas em si e constroem um jogo entre o dito e o não-dito; as estruturas dramaturgic não possuem necessariamente um enredo; a não linearidade temporal e espacial da narrativa é uma afronta direta ao realismo teatral.

Assim, se a dramaturgia tradicional tem histórias habilmente construídas, o Teatro do Absurdo conta com peças muitas vezes quase sem enredo, que se utilizam de situações gerais que giram em círculos, um amontoado de acontecimentos insólitos e personagens cuja construção dificilmente se adequa à psicologia dos personagens realistas. (YANES, 2013

yanesprofdearte.blogspot.com.br/2013/11/teatro-do-absurdo-3-ano-2-
semestre.html)

Beckett foi o dramaturgo que mais levou a sério a questão da insuficiência da linguagem que, segundo o autor, era incapaz de iluminar os recônditos mais sombrios da alma humana e, assim como define Esslin: “A linguagem nas peças de Beckett serve para expressar o desmoronamento, a desintegração da linguagem” (ESSLIN, 1961, 75). A dramaturgia beckettiana construída a partir da concisão da palavra, da economia poética, de um estilo do menos, era uma busca por aquilo que Beckett nomeou de “literatura da despalavra”, um antídoto à “apoteose da palavra”, peculiar aos textos teatrais clássicos.

[...] a desintegração linguística é muitas vezes abordada pelo mínimo uso da linguagem verbal, preferindo-se o gesto, a luz, o som, os símbolos cénicos, que oferecem ao público uma interpretação própria bem mais “real”, pois íntima e pessoal, do que um qualquer jogo de palavras que, aparentemente provido de sentido e verdade, era afinal vazio e artificial. (GOMES, Hélder: Carlos Ceia: s.v. "Abjecção", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, www.edtl.com.pt, consultado em 29-30-2015)

Ao colapsar as noções clássicas de espaço e tempo, teatro-ação, intriga, reconfigurar o conceito de personagem, instaurar o minimalismo da cena ao limpar do palco tudo que era acessório reduzindo-o ao seu essencial e, construir uma complexa e revolucionária dramaturgia, Samuel Beckett contribui de forma fundamental para a reinvenção do teatro moderno. E como disse Ronan MacDonald, autor de vários livros sobre o dramaturgo:

"[...] as regras teatrais foram viradas do avesso, a regra teatral foi examinada à luz do aborrecimento, da inacção e a acção necessária no teatro foi questionada. O facto de Beckett ter devolvido ao teatro os seus elementos essenciais deu-lhe um lugar único na história" (MacDONALD, 2006, uniblog.com.br/sobreteatro/130938/samuel-beckett.html)

O intuito de explanar neste estudo, um breve sumário acerca da complexa proposta ideológica e estética destas três vertentes visionárias do teatro do século XX, deu-se com o único propósito de contextualizar a descentralização do texto

dramático na História do teatro ocidental, afim de melhor analisar o conceito de dramaturgia – “a arte de escrever dramas” ou ainda a “arte da composição de peças de teatro” (PÁVIS, 2005,113) – no heterogêneo e híbrido teatro contemporâneo. Embora não exista um divisor de águas nítido que demonstre “de que forma” e “a partir de quando” se deu essa mudança paradigmática no teatro ocidental, podemos afirmar que elementos latentes do teatro épico, da crueldade e do absurdo permearam a transição gradativa de uma estética dramática para uma pós-dramática, tanto no que tange a dramaturgia, ou seja, do texto fechado em si para uma escritura cênica além da mimese representacional e que não obedece a nenhuma regra dramatúrgica, quanto no que diz respeito à figura do diretor que passa a ser o principal artista do espetáculo e cuja encenação vai além da subordinação ao texto na busca de uma linguagem cênica própria. Esse deslocamento hierárquico que abre precedente para que outros elementos cênicos ganhem relevância e sejam gradativamente considerados como elementos dramatúrgicos, fará com que pesquisas de linguagens teatrais mundo afora avancem até limites até então nunca antes exploradas.

Capítulo 2 – O teatro além do texto

2.1 Novas escritas cênicas

No momento em que a encenação teatral do século XX não se vê mais necessariamente subordinada a um texto previamente escrito, observamos uma ampliação no conceito de autoria do espetáculo que será fundamental para entendermos as transformações do teatro. Como constatamos nesse estudo, a crescente independência da matéria cênica do resíduo literário irá abrir precedentes para a desierarquização gradativa dos elementos cênicos e horizontalização do processo criativo, transformando inexoravelmente os protocolos de criação da dramaturgia. O teatro contemporâneo distingue de forma muito clara entre aquilo que é compreendido como *dramaturgia do texto* e aquilo que se refere à *dramaturgia da cena* ou, segundo o teórico de teatro Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, não devemos confundir a escrita dramática” que é concebida “como estrutura literária que se baseia em alguns princípios dramáticos”, com a escritura cênica, “que leva em conta todas as possibilidades de expressão da cena (ator, espaço, tempo)” (PAVIS, 2008, 131). Podemos afirmar que a ascensão do encenador nos séculos XIX e XX foi o agente propulsor do longo processo de emancipação da cena em relação ao texto e que possibilitou, com a evolução do teatro, que houvesse um significativo desenvolvimento técnico dos elementos cênicos isolados e que viriam a ser os pilares do que é hoje o teatro contemporâneo. No entanto, o modelo de autoria do espetáculo centrado nas figuras do dramaturgo/encenador ou diretor é contestado na década de sessenta e o teatro, influenciado pelo movimento de contracultura e pela *performance art*, passa, não só a questionar a relação hierárquica enrijecida do teatro convencional, mas também a buscar novas formas para as atividades teatrais que contemplassem a democratização do processo criativo. Esse desejo de estabelecer-se práticas mais horizontalizadas na criação irá propiciar o surgimento de grupos de teatro que irão experimentar novos modelos de escrita cênica, fazendo emergir no cenário teatral conceitos como *criação coletiva* e posteriormente *processo colaborativo*. Logo, se em meados do século XX, uma das mudanças no trato da escritura cênica, como afirmam André Carreira e André Silva, [...] foi a fusão das funções de diretor e dramaturgo. Dramaturgos encenavam suas próprias peças, fazendo inseparável a criação do texto e da encenação” (CARREIRA, 2008, 2), na segunda metade do século, a valorização

da autonomia da cena em detrimento à prevalência do texto ganha força total, impulsionando assim, um processo contínuo da desierarquização dos diversos elementos cênicos, que passam a contribuir em maior ou menor grau para a organização e realização do próprio material atinente à cena. A atividade teatral passa a experimentar novas formas e buscar outros caminhos para chegar-se a uma corporificação cênica e, portanto, a uma nova linguagem teatral. Com o desenvolvimento da encenação haverá uma dilatação da noção de *mise-en-scène*, e dessa forma, elementos como cenário, iluminação, sonoplastia, espaço e as partituras corporais dos atores passam a ser vistos como elementos autônomos, contribuindo em termos expressivos para a elaboração de um novo texto polifônico cada vez mais fremente de significados. Logo, encenar não se limitava mais meramente à representação da ação dramática com base em um texto, estendia-se a toda uma abordagem cênica, estética e política de uma determinada visão e contexto, ou seja, a encenação põe o espetáculo teatral em prática por meio dos seus elementos, afirmando a efetividade da teatralidade. Ou como definiu o autor e crítico literário, Roland Barthes (1915-1980) “O que é teatralidade? É o teatro menos o texto” (BARTHES, 2007, 23). Esse novo teatro que afirma que tudo aquilo que compõe a cena teatral pode potencialmente ser um enunciador cênico irá romper de vez com o paradigma clássico que se refere à dramaturgia apenas enquanto escrita teatral e não àquilo que envolve a poética do espetáculo. Segundo Pavis, “dramaturgia designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (PAVIS, 2008, 113). Neste contexto, o plano da criação contará com múltiplas vozes e, caberá à figura do diretor teatral, encenador ou “provocador cênico” – funções que podem existir ou não em determinado processo de montagem do espetáculo contemporâneo– orquestrar as vozes expressantes dos diversos colaboradores dentro do processo criativo. E assim, muitos espetáculos passam a ser criados em salas de ensaio a partir da investigação dos elementos cênicos como, espacialidade, sonoridade e visualidade, sem que o eixo de significação primordial do espetáculo seja predeterminado a partir da palavra ou enredo. Daí a terminologia oriunda de tais processos ter sido cunhada de *dramaturgia da cena*. O que podemos observar é que uma vez que o teatro passa a ser uma prática plural e democrática, há um esgarçamento do conceito de dramaturgia e, por conseguinte, novos termos despontam no cenário teatral contemporâneo para abarcar as diferentes abordagens adotadas durante a criação da textualidade cênica. A

Biomecânica do diretor vanguardista russo, Vsevolod Meyerhold (1874–1940) e o Teatro Antropológico do diretor italiano Eugenio Barba (1936), cujos trabalhos se concentram na corporeidade do ator, referir-se-ão à *dramaturgia da atuação* e *dramaturgia do corpo* para denominar a escrita cênica não verbal, onde o corpo do ator é a própria afirmação semântica da cena; a fusão entre teatro-dança –onde espetáculos sem enredo focam na composição poética da cena e na produção de sentidos também irá introduzir conceitos como, *dramaturgia do movimento* e *dramaturgia do gesto* e os grandes avanços tecnológicos irão provocar uma verdadeira revolução estética da cena, sendo responsáveis pelo surgimento de termos, tais quais, *dramaturgia da luz*, *dramaturgia do som*, *dramaturgia da imagem* e assim por diante.

“Na civilização midiática “pós-moderna”, a imagem representa um meio extraordinariamente poderoso, mais informativo que a música, consumido mais rapidamente que a escrita. As imagens cinematográficas e depois as de vídeo conquistaram seu poder graças à fascinação por elas suscitada.” (LEHMANN, 2007, 365-366)

Segundo Carreira, “o próprio fato de que se tenham multiplicado as acepções do termo ‘dramaturgia’, [...] indica que os deslocamentos de sentidos que experimenta o teatro implicam na transformação, não só de suas formas de criação, mas também da própria noção de teatro” [...] (Carreira, 2004, 8). A percepção acerca do que pode ser ou como pode constituir-se o texto – verbal ou não –na cena contemporânea já não pode mais ser descrita a partir da relação entre o texto e a cena, ou entre teatro e drama.

2.2 A dramaturgia do espectador

Podemos afirmar que a não hierarquização dos elementos traz uma profusão de novos signos à cena teatral e assim, como não poderia ser diferente, isso traz implicações consideráveis no que concerne à recepção do espetáculo contemporâneo, uma vez que a encenação se materializa para além da esfera dramática, ou seja, o enredo, o texto ou a história não são mais as matrizes semânticas a partir da qual o espectador se faz valer para a leitura e decodificação da

mesma. É claro que a estrutura dramática de ilusão do real (mimese) pode ser evocada, como veremos no estudo de caso do espetáculo *Ele Precisa Começar*, mas apenas como um dos elementos, e não como expressão central. Essa pluralização de signos presente nas práticas artísticas contemporâneas, todos passíveis de interpretação, inviabiliza uma recepção passiva do público. Ao contrário das formas teatrais dramáticas, onde a ação se desenrola de forma linear e causal a partir de um nexos lógico, o espectador agora não encontra uma orientação de leitura a seguir que lhe forneça pistas para um entendimento óbvio e racional da obra. Além dessa ruptura da unidade de ação, podemos afirmar que as unidades de espaço e tempo que também sofrem uma desestabilização na cena contemporânea, contribuem similarmente para mudar a forma como se dá a recepção do espetáculo. Na gênese estética do drama – onde o texto fechado que não reconhece nada externo a ele mesmo e cria a ilusão de um mundo fictício “real” – o espectador é transportado para a unidade espacial-temporal criada no palco e, a percepção espacial-temporal real do próprio espectador é eliminada. Nos moldes pós-dramáticos, por sua vez, o espaço e tempo configurados ao espectador não pertencem mais ao espaço e tempo da ficção. O espectador é lembrado a todo instante de que ele está num teatro e aquilo a que ele assiste está configurado no tempo presente. É exatamente nesta zona fronteira entre o que é real ou ficção e o que é vida ou teatro que a dramaturgia contemporânea transita. Se o texto evoca a forma dramática em algum momento, ele rapidamente o descarta enquanto forma predominante, se ele cria a “ilusão” para uma cena ele logo a destorce na cena seguinte, se ele flerta com elementos tipicamente fabulescos ou épicos ele tampouco se compromete. A natureza fragmentada e performativa intrínseca às encenações contemporâneas irá exigir que o espectador saia da contemplação passiva da obra, uma vez que se não o fizer ele incorre no risco de não conseguir fazer sentido algum sobre aquilo que assiste. Ele precisa preencher as lacunas semânticas geradas pela nova dramaturgia, “organizar” a estética descontínua da encenação, decodificar os signos da linguagem teatral específica e ainda estabelecer relações e sentidos possíveis entre os múltiplos conteúdos significativos gerados durante a recepção a partir da sua própria experiência, para que conjuntamente com a proposta cênica, participe na construção ativa de uma visão própria frente ao que lhe é apresentado, se posicionando como cocriador. Em outras palavras, o espectador é estimulado a participar física e criativamente desse processo, assim podemos afirmar que ele é o elemento ativador da obra. Isso ocorre porque a

forma pós dramática não se estrutura como obra e sim como objeto artístico, ela trabalha com o conceito de algo inacabado, e que para inteirar-se pressupõe o espectador atuante. A recepção, por sua vez, se dá de modo inverso: o objeto artístico é que penetra o espectador tocando-o em seu âmago, fazendo despertar sensações, lembranças, imagens e percepções oriundas da experiência singular do espectador-participante. Nesse sentido, o receptor realiza o ato de leitura do espetáculo, tanto a partir da investigação de elementos de significação propostos no texto cênico, quanto de outros mecanismos, que são evocados, percebidos e construídos durante a sua trajetória de leitura. Concluímos então, que se a encenação exige uma ressignificação dos elementos autônomos que são materializados no espetáculo contemporâneo, é inevitável que isso consequentemente acarrete numa ressignificação da experiência teatral em si para o receptor.

Estamos perante uma busca dramatúrgica que tenta substituir a lógica do realismo burguês não só por uma lógica não-realista, mas por uma escrita com uma multiplicidade de centros. Ela trabalha com a forma do drama, inserindo nela outras percepções epistemológicas, e portanto, outras lógicas cênicas. No meu ver, essa multiplicidade de vetores temáticos e estruturalistas, junto com a relativa autonomia das linguagens cênicas, faz com que a lógica dos textos teatrais deve ser compreendida como uma estética de produção. (BAUMGÄRTEL, 2011, v. 16, n. 01, 02)

2.3 O espectador-autor

A primeira personagem de uma obra é o próprio espectador; e fazer o público tornar-se consciente disso é uma conquista de um teatro que tem preferido tirá-lo de sua condição de consumidor passivo ao qual a sociedade do espetáculo o reduziu. [...] A obra triunfa na medida em que consegue criar um sentimento de coletividade, fazendo com que o público esqueça sua condição de comprador e consumidor de espetáculos, para fazê-lo sentir-se parte desse algo; o efeito cotidiano de assistir a uma obra teatral é transformado na ação central desse espetáculo. (OSCAR, 2007, 27)

Uma vez que o espectador deixa de ser passivo, contemplativo, percebemos um aumento expressivo de estratégias para ativá-lo, ou seja, para que ele participe cada vez mais como coautor, como cúmplice da cena. Esse subterfúgio se faz presente na própria dramaturgia: muita coisa não é explicada, dilatam-se os buracos e brechas a

serem completados pelo público, a costura do texto-cena é apresentada sem arremate, o texto em si é absolutamente fragmentário e assim, cabe ao leitor/espectador diante dessa conjuntura, o delicado trabalho de construir uma coerência essencialmente pessoal do espetáculo, uma vez que as possibilidades de entendimento em aberto requisitam do receptor a elaboração das suas próprias conexões e ligações do espetáculo. O jogo teatral contemporâneo que se apresenta de forma cada vez mais imprevisível, sem uma sequência predisposta, se propõe como experiência e, enquanto tal, só se efetiva inteiramente se o próprio espectador se dispuser a constituí-lo enquanto joga. O objeto artístico deixa de manifestar-se com significados fechados e materializa-se numa contextura que é um convite à imaginação e disponibilidade do espectador. Dessa maneira, podemos afirmar que a encenação, enquanto escritura da cena, é um texto sujeito a múltiplas interpretações que depende mais da criatividade do espectador do que da percepção meramente racional. Logo, sem a noção do receptor emancipado ³, a encenação não passa de uma polissemia vertiginosa e a contemplação passiva – que pressupõe uma significação previamente construída – não é capaz de decodificar da obra assistida. A cena pós-dramática exige que a recepção do espectador se dê além do viés textual, ou seja, o receptor precisa se configurar enquanto potência ativa na produção de sentido daquilo que é percebido, a partir de uma relação sinestésica capaz de interferir diretamente na encenação, transformando assim, o eixo estático da obra numa tessitura de vozes dialógicas entre ação e reação direta. Essa postura claramente artística do espectador, que é tomado como atuante, tece uma relação dialética entre autor, obra e leitor. O teatro contemporâneo caracteristicamente se dispõe a investigar a inserção do público como elemento fundamental da obra, ou em muitos casos, a própria dramaturgia é que se configura a partir da inserção do espectador plenamente dentro da cena. Podemos observar vários recursos cênicos usados em diversos espetáculos contemporâneos com o intuito de fazer o espectador imergir literalmente dentro da trama, peças que se confundem com instalações performáticas e inserem o espectador tão profundamente na ficção que pouco resta da experiência convencional de uma peça teatral. A proposta cênica extrapola o conceito de interação entre elenco e plateia, ela propõe uma narrativa em que ambos se confundem, diluindo as fronteiras entre realidade e ficção. O *Blind Date Project*, por exemplo, da companhia neozelandesa *Silo Theatre*, é um espetáculo que não é ensaiado e que nunca se repete. Anna, interpretado pela atriz *Bojana Novakovic*, vai a um encontro às escuras

num karaokê e recebe um pretendente desconhecido a cada apresentação. O diretor interage em tempo real, enviando via telefone instruções para os atores e, o público testemunha os desdobramentos imprevisíveis desse encontro no próprio bar na condição de *voyeur*, enquanto bebem e testemunham um encontro amoroso entre um homem e mulher que de fato não se conhecem. A peça *Sleep No More*, em cartaz em Nova York desde 2011, se passa num antigo hotel em Chelsea. O espetáculo, livremente inspirado em *Macbeth* de William Shakespeare (1554-1660), se desenrola pelos seis andares do fictício Hotel *McKittrick*. Os espectadores, junto com os atores, percorrem os quartos, corredores e escadas do prédio, sem conseguir distinguir exatamente quem é plateia e quem é elenco, uma vez que são instruídos a usarem máscaras venezianas durante toda a encenação. O público é encorajado a explorar a bel-prazer o cenário de cem cômodos, podendo remexer em gavetas, examinar documentos e abrir armários enquanto a narrativa se desdobra, com o objetivo de desvendar o mistério de um assassinato. A interação do público interfere diretamente na escrita cênica, pois nenhum público conseguirá repetir o mesmo desencadeamento de ações em apresentações distintas. O conceito que será esmiuçado no estudo de caso abordado no próximo capítulo desse trabalho e, do qual referir-me-ei como, espectador-autor, irá focar na interferência do espectador na escrita cênica em si. Não só no que tange a sua participação enquanto cocriador do espetáculo ou ativador da obra, a partir do conceito que identificamos nesse estudo como sendo peculiar à dramaturgia do espectador, mas também como as suas escolhas concretas – verbal, física ou espacial – podem interferir na narrativa do espetáculo. Como a presentificação tangível do espectador pode impactar ou até mesmo alterar a escrita cênica, colocando o ator na condição de receptor na própria cena em que atua. A poética performativa dessa dramaturgia viva que se configura no tempo real e presente do público que assiste, do espectador que interfere na tessitura cênica e do ator que passa a ser um fruidor decodificador dessa intervenção é o que torna o espetáculo *Ele Precisa Começar* uma experiência de fruição teatral indubitavelmente contemporânea.

Capítulo 3 – A escrita cênica de Ele Precisa Começar

3.1 Felipe Rocha

Nascido em Paris em 1972 e formado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-Rio), Felipe Rocha é ator, autor, músico, acrobata e bailarino. Fez estágio no *Théâtre du Soleil*, com a diretora *Ariane Mnouchkine* e durante anos foi integrante do Intrépida Trupe, grupo carioca inovador que mescla a linguagem teatral com a circense em seus espetáculos. No teatro trabalhou com diretores renomados como Amir Haddad, Aderbal Freire-Filho, Antonio Abujamra, Christiane Jatahy, Domingos de Oliveira, João Falcão, Moacir Chaves, entre outros. Em 2002 iniciou a sua primeira parceria com a Cia. Dos Atores, dirigido por Enrique Diaz em espetáculos que obtiveram sucesso de público e crítica, como *Não Olhe Agora* (2002), *Notícias Cariocas* (2004), *Ensaio.Hamlet* (2004), *Gaiyota - Tema para um conto curto* (2006). Em 2008, fundou ao lado de Alex Cassal o grupo de teatro Foguetes Maravilha, no qual atua como ator, autor e diretor. *Ele Precisa Começar*, é a sua primeira incursão pela escrita teatral. O espetáculo solo no qual atua e divide a direção com Cassal, estreou neste mesmo ano no Rio de Janeiro. O espetáculo percorreu teatros e festivais por todo o Brasil e em sua temporada paulista recebeu indicações da Folha e do Estado de São Paulo. O seu segundo texto teatral, montado pelos Foguetes Maravilha, *Ninguém Falou que Seria Fácil*, editado pela Editora Cobogó, recebeu os prêmios Shell, Questão de crítica e APTR (Associação de Produtores de Teatro do Rio de Janeiro), de melhor texto dramático. Outras montagens exitosas seguirem nos anos subsequentes, no entanto retratar a trajetória do emblemático grupo Foguetes Maravilha não é o foco desse estudo. A escolha desse autor para o estudo de caso apresentado nesse trabalho se dá justamente por acreditarmos que a dramaturgia de Felipe Rocha em *Ele Precisa Começar*, além de exemplificar de modo primoroso a escrita cênica contemporânea que rompe com as praxes e os cânones do texto dramático tradicional, se apresenta como uma nova linguagem a ser decodificada pelo espectador durante o ato de leitura do espetáculo a partir de um jogo cênico irreverente que questiona o próprio conceito de dramaturgia. Para que haja a efetivação de uma relação sinestésica entre a recepção e a obra teatral, será necessário que o receptor aqui esteja disposto a ‘reaprender’ a ler algo que se configura como um novo paradigma do fazer teatral e está mais intimamente

ligado ao conceito de participação ativa do público na construção de significados do que na fruição de consumo de um produto cultural. A crítica teatral e editora da revista eletrônica *Questão de Crítica*, Daniele Avila Small sobre o trabalho dos Foguetes Maravilha:

[...] o espectador precisa se desfazer do que ele já sabe sobre como se faz e sobre como se assiste teatro. Ele precisa esquecer as regras que ele já conhece e topa jogar com outras premissas. E ele vai precisar fazer isso de novo ao longo da peça, pois novos pactos serão estabelecidos até o final do jogo. O que me parece emblemático nesta noção de dramaturgia, e que norteia o que eu identifico como dramaturgia contemporânea, é a demanda de disponibilidade do espectador. Cada peça é uma peça. Cada dramaturgia propõe uma ideia de teatro diferente. Não importa se a peça conta uma história, inúmeras histórias, ou se ela não conta história alguma. O que importa é a cumplicidade que se estabelece com o espectador, o seu prazer de entrar no jogo (SMALL, 2010, <https://foguetesmaravilha.wordpress.com/>)

3.2 Paradigma de dramaturgia contemporânea

Podemos dizer que o engenhoso texto teatral elaborado por Felipe Rocha em *Ele Precisa Começar* nos coloca diante de uma dramaturgia contemporânea marcada pelo hibridismo formal e que extrapola os limites de uma linguagem puramente teatral. A mesma pluralidade que identificamos no artista é refletida no seu texto onde é possível observarmos múltiplas dramaturgias dentro do universo cênico criado pelo autor/ator, assim como: a *dramaturgia do ator*, *dramaturgia da cena*, *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do espectador*. Segundo Felipe, uma noção que se consolidou a partir da sua colaboração com o diretor Enrique Diaz

é a ideia de uma “estrutura dramaturgicamente múltipla e não linear – é pensar quase como música, no sentido de forças, volumes, intensidades e velocidades”, e se a partir dessa analogia pudéssemos conceber a dramaturgia de Felipe Rocha como sendo música, concluiríamos que *Ele Precisa Começar* seria, em sua aparente violação de toda a sintaxe musical, uma partitura indubitavelmente stravinskyana. A trama do espetáculo gira em torno de um autor que se encontra num quarto de hotel e decide escrever uma peça. Ele não tem nenhum tema específico sobre o qual escrever e ao se deparar com a tela em branco do seu laptop, decide que antes de mais nada precisa começar. Com esse embrionário, porém sólido pensamento em sua mente, ele digita a primeira frase do seu texto: ele precisa começar. Estas três palavras dão início ao jorro criativo

do autor, que divaga sobre uma miríade de desdobramentos para a sua narrativa ficcional, num jogo em que o público presencia o processo de criação de um texto teatral desprovido de regras, certezas ou soluções e que transita por um universo de possibilidades mirabolantes, onde cadeiras que levitam, um dinossauro ameaçador, uma fuga delirante da máfia romena, um salto de paraquedas – todos elementos da imaginação desse autor – coexistem no tempo real da encenação a partir do corpo e voz do ator. O ato de construir e desconstruir a história, não saber como continua-la, questionar o seu quilate artístico, permitir-se digressionar sobre assuntos irrelevantes e que aparentemente não levam a lugar algum, distrair-se com um objeto, perder a concentração para no momento seguinte retomar o fluxo criativo com entusiasmo renovado, são exemplos dos fragmentos do percurso caleidoscópico percorrido pelo ator que ao tentar construir uma história acaba por expor a construção de outra. A dramaturgia da peça, utilizando-se, dentre outros, do recurso da metalinguagem, expõe a elaboração do texto teatral enquanto obra artística em processo e apresenta-o ao público enquanto materialização cênica numa abordagem francamente inovadora. Como podemos observar, o princípio de causalidade – onde cada ação dever ser consequência de uma outra – é totalmente esfacelado no texto da peça. Afinal, o processo criativo não é algo linear, ele é cheio de curvas, desvios, bifurcações e recuos e assim, a dinâmica do texto-cena não podia ser diferente.

A criação mostra-se como uma metamorfose contínua – permanente mutação. É um percurso feito de formas em seu caráter provisório e precário porque hipotético. Um caminho de constantes transformações. O percurso criador é um contínuo processo de transformação buscando a formatação da matéria de uma determinada maneira e com um determinado significado. Processo que acontece no âmbito de um projeto estético e ético e cujo produto é uma realidade nova permanentemente experienciada e avaliada pelo artista e um dia experienciada e avaliada pelo receptor. (SALLES, 2012, 1)

Outra peculiaridade que emerge nas escritas contemporâneas e que se faz presente em *Ele Precisa Começar*, é o uso da linguagem narrativa pelo ator-narrador numa comunicação direta com o público. A função aqui – diferente do teatro épico de Brecht, cujo objetivo era despertar o olhar crítico do espectador através do distanciamento narrativo – é instaurar uma nova maneira de comunicação com o público. Essa busca por um novo diálogo entre ator e espectador evidencia à narrativização da cena como

forte tendência no teatro contemporâneo. As formas narrativas, são por natureza, estruturas menos delineadas e porquanto, mais sugestivas e evocativas. Elas deflagram os mecanismos imaginativos do receptor, que passa a compor o espetáculo diante dele a partir da enunciação do ator-narrador numa experiência compartilhada entre palco e plateia.

A partir do momento em que as cenas são resultado do jogo entre atores e público, ou seja, quando as imagens referentes aos figurinos, cenários, adereços ou lembranças dos personagens só se configuram de fato na mente do espectador pela enunciação do ator narrador, sem se apresentarem materialmente no espaço, acontece uma aproximação entre o ator e o público. Tornam-se, nesse contexto, interdependentes criativamente, de maneira que o ator passa a sugerir imagens verbal ou corporalmente – a partir de movimentações e gestos – e o espectador imagina o elemento referido e reflete a respeito dele. A narrativa criaria então uma relação bastante específica, se por um lado ela se configura como uma realização coletiva, por outro, possibilita uma individualização da recepção, em decorrência das imagens a serem construídas por aqueles que a ouvem. Em virtude dessa ambivalência “coletiva – individual”, o espetáculo se processa em duas instâncias para o espectador: uma externa, quando ouve ou assiste ao que é apresentado, e outra interna, quando é ativo e imagina o complemento daquilo que é suscitado pela fala. (MATIAS, 2010, *Investigações acerca do uso da narrativa no teatro contemporâneo*. Dissertação de mestrado, IA/Unesp).

O discurso narrativo direto, usado como forma predominante em *Ele Precisa Começar*, alterna entre o emprego da terceira pessoa, como o próprio nome sugere, e primeira pessoa. A opção por narrar a história da peça na terceira e primeira pessoa, brinca com a possibilidade de alternância entre um narrador onisciente, ou seja, um observador mais distanciado que conhece todos os aspectos da história, e um narrador-personagem, cuja visão parcial da trama assume um discurso imbuído de sentimento, uma vez que participa como protagonista do acontecimento ficcional. Assim, formas épica e dramática coexistem num contexto espetacular performático, fazendo com que a encenação se construa a partir do cativante jogo de intercâmbio entre linguagens distintas. O uso da terceira pessoa é empregado toda vez que o ator se refere ao autor. Como podemos observar no trecho inicial da peça, o ator compartilha com o público os meandros mentais do autor diante da autoimposta tarefa de escrever uma peça:

“Ele resolve começar. Ele não projeta uma estrutura do que ele quer dizer ou de onde ele quer chegar. Ele prefere começar da primeira frase, sem saber aonde ela vai dar. E resolve que a primeira frase é ele precisa começar”.
(ROCHA, 2008, 1)

Ou como podemos verificar num segundo exemplo, quando o autor elucubra sobre possíveis caminhos a seguir no processo de criação que ainda se encontra em estágio nebuloso:

“Ele se dá conta de que nesse ponto onde ele está, a história dele ainda pode ir pra qualquer lugar, pode ser qualquer coisa: pode ser um drama existencialista, ou uma comédia suave, uma obra conceitual, uma história de horror com monstros de lodo e acontecimentos sobrenaturais...” (ROCHA, 2008, 1-2)

Em contrapartida, a narrativa recorre ao uso da primeira pessoa nos momentos em que o ator, engolfado pela própria história que constrói, passa a ser o protagonista da narrativa ficcional. Desta maneira, o autor da trama—que é imaginado em cena pelo ator – e o ator/personagem se fundem, borrando a linha entre o vivido e o inventado. Se pensarmos fora do teatro, a ideia é ainda mais instigante, uma vez que Rocha escreveu o texto e – na condição de autor –imaginou durante o ato da escrita o ator dizendo aquelas palavras para um público. Ou seja, o processo real da elaboração do texto de *Ele Precisa Começar* é invertido no processo de encenação, e desta forma, podemos afirmar que as fronteiras entre o que é percebido como real e fictício, autor e ator, ator e personagem, criador e obra se diluem tanto no palco quanto fora dele. Há também outros momentos da encenação, em que o ator começa usando a terceira pessoa, mas à medida em que a história se desenlaça em tempo real e a narrativa ganha exaltação, a voz do autor passa a se confundir com a voz do ator/personagem na primeira pessoa:

Alguém pode bater na porta do quarto, e ele pode dizer que não quer ser interrompido, que ele não vai abrir a porta. Ele não quer parar agora, ele não quer perder o élan, ele já está na página 2, não é nada ainda, e já é alguma coisa, ele demorou muito pra começar, agora ele vai até o fim, e a pessoa, lá fora, pode continuar batendo na porta, pode insistir pra entrar, e começar a esmurrar a porta, aos berros, implorando pra ele abrir. E ele fala eu não vou abrir, eu estou trabalhando, olhando pros seus dedos, ágeis no teclado, como se nem fossem dele, eu não vou abrir, não precisa, eu mesmo lavo, ele diz, eu lavo com as mãos! Eu lavo as toalhas desse hotel inteiro! Mas eu não vou abrir essa porta! Eu não vou abrir! (ROCHA, 2008, 2)

Outra tendência na dramaturgia do ator contemporâneo e que também identificamos em vários momentos do espetáculo, é o uso do corpo como escrita cênica, ou seja, gestos e movimentos, cujas possibilidades imaginativas intrínsecas na construção da

ação dramática passam a ser o próprio texto dramatúrgico da cena. Num dado momento da encenação por exemplo, o ator fantasia junto ao público sobre possíveis lugares ali onde poderia esconder a personagem central da trama, Fátima, daquilo que supostamente a persegue e que se encontrava do outro lado da porta de saída do teatro.

Ela vai olhar pra porta, assustada, vai tentar trancar a porta com apreensão, ou com uma cadeira, vai olhar pra mim, perceber que eu exerço alguma influência sobre vocês, vai pedir que eu a esconda em algum lugar, qualquer lugar, pelo amor de Deus. (Aonde é que alguém poderia se esconder nessa sala? Por favor.) Ele tem vontade de ajudá-la. Mas acha que nenhum lugar na sala em que nós vamos estar vai ser bom o suficiente pra esconder uma pessoa. Pra esconder de verdade. Que o que quer que fosse que estivesse procurando por ela... (ROCHA, 2008, 3)

Esse algo que não sabemos ao certo do que se trata, mas que claramente representa uma ameaça que pode a qualquer momento adentrar o espaço cênico, vai sendo construído a partir do corpo do ator, que com bastante domínio técnico, começa a dar forma a um dinossauro, ou talvez um monstro, ou qualquer outra corporatura hostil, já que a materialização cênica de tal esforço depende, não só da imaginação e recepção do público para inteirar-se, mas também das referências individuais e subjetivas de cada receptor, como podemos observar na experiência abaixo relatada pelo ator e diretor Pedro Nercessian durante a cena em questão.

Eis que o ator começa a se exaltar, ele fica nervoso, grita, suas artérias e veias começam a ficar visíveis em seu pescoço. De repente ele, fazendo gestos de dinossauro, vem em direção a platéia. Ai, meu Deus! Ele está se aproximado, e ele baba, será que a participação da platéia é ser devorada? Ele já está a menos de dois metros de nós. Fico ainda mais nervoso, tento disfarçar comendo jujubas freneticamente. Droga, comi uma azul sem querer. Um gosto horrível de aniz me invade a boca. O dinossauro para a poucos centímetros de mim, me observa um pouco, tento não demonstrar medo, ele pensa: Pobre humano aterrorizado pelo teatro contemporâneo. E sai. Ou então pode ter sido o hálito de aniz que o espantara? O que importa é que eu estava a salvo, pelo menos por enquanto. (NERCESSIAN, 2008, <http://eleprecisacomecar.blogspot.com.br/>)

No teatro contemporâneo, a relação dialógica estabelecida entre ator e espectador que engendra um estreitamento entre palco e plateia é expandida. Há um forte desejo de envolver o receptor, não só apenas pelo discurso dialógico, mas também pelo

aspecto sensorial. Com essa premissa, a encenação busca uma maior aproximação física entre a cena e o espectador com o intuito de atingi-lo também em suas sensações. Essa aproximação inevitavelmente traz um caráter de performatividade para a cena que não se restringe mais à ficcionalidade da narrativa. Esse mecanismo teatral, que borra os limites entre realidade e ficção, entre vida e arte é amplamente difundido nas formas teatrais contemporâneas e segundo André Carreira: “Podemos dizer que a contemporaneidade se fez expert em destruir as barreiras entre a vida real e o espetáculo” (CARREIRA, 2004, 12.) Dentro desse contexto, a presentificação do local e tempo da ação surge como forte tendência. A noção basilar da presença do público no aqui e agora contamina a encenação, que lembra o espectador de forma recorrente que o acontecimento que se desenrola à sua frente está de fato acontecendo naquele instante, concretamente dentro daquele espaço cênico. De acordo com Hans Thies-Lehmann, “teatro significa tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente”. (LEHMANN, 2007, 18). Esse recurso é amplamente usado em *Ele Precisa Começar*, como podemos verificar em alguns trechos:

(Posso te pedir um favor? Tem uma hora em que eu vou dizer “Nessa hora, podia cair do teto um pano grande e suave que cobrisse a gente lentamente.” Eu vou pedir pra você, nessa hora, me cobrir com esse lençol verde água. Vai ser daqui a uma meia-hora, então não precisa ficar preocupado, pode ouvir a história tranquilamente e, na hora, se você esquecer, provavelmente alguém vai te cutucar. Obrigado.) (ROCHA, 2008, 1)

Nesse exemplo, o ator dá orientações a um espectador para que em dado momento ele interfira na cena com um lençol que lhe é entregue. O lençol fica ali visível e quando é chegado o momento ele executa, ao seu modo, a instrução dada. Não há subterfúgios ou a necessidade de esconder-se a engrenagem teatral, pois é justamente a concretude da ação sendo executada em tempo e espaço real que confere absoluta teatralidade à cena. Ou no exemplo seguinte, quando o ator pega uma cadeira vazia da plateia e propõe um jogo com o público: “Por exemplo: Se a gente resolver fazer essa cadeira levitar? A gente vai precisar tentar junto. [Tentamos.]” (ROCHA, 2008, 4). Ou em outro momento em que o ator fala sobre o próprio espetáculo assistido e propõe para quem não estiver gostando e quiser ir

embora, que se levante e faça o mesmo trajeto de volta daquele que foi percorrido até chegarem no espaço onde se encontram agora.

Esse é mesmo um ótimo momento pra alguém ir embora, se já estiver achando chato (à essa altura já deu pra perceber mais ou menos por onde a coisa vai caminhar). Não tem constrangimento nenhum. Eu não estou aqui. Eu não estou vendo, ninguém fica sem graça. A pessoa simplesmente se levanta, sem nenhuma crítica, caminha até a porta, desce a escada, passa pelo Hall de entrada do prédio, chega na rua, e fica muito surpresa ao encontrar comigo e com Fátima, encostados num carro-esporte conversível que ela estacionou rente ao meio-fio (ROCHA, 2008, 5).

Essa zona fronteira entre o que supostamente pertence à esfera da ficção e realidade acaba por criar um hiato limítrofe entre aquilo que é percebido pelo receptor como ficcional e aquilo que é cotidiano. Em que medida um acontecimento específico constitui o espetáculo ensaiado e em que medida ele se origina de modo espontâneo? Nessa contextura, a demarcação acurada entre a cena teatral, cuja premissa é de uma situação ficcional ensaiada, e aquilo que constitui o presente pragmático aparentemente não é mais explicitamente reconhecível nas formas teatrais atuais.

3.3 O receptor-autor

Quando o Felipe me deu o texto pra ler, em finais de 2007, o texto tinha dois terços escritos, e já tinha a operação principal: trazer um espectador para fazer parte do espetáculo. Isso me excitou muito. Dá vontade de experimentar. Será que dá pra fazer isso? Será que a gente tem como trazer o espectador como um ato voluntário? Não aquela coisa de cena de plateia que você joga um foco de luz lá e força o espectador a assumir esse papel. É um espectador que vai escolher estar ali. Virou parte do texto [...] (CASSAL, 2008, <https://ninguemfalouqueseriafacil.wordpress.com>)

Um artifício bastante explorado no teatro contemporâneo, é o espectador em dado momento do espetáculo ter a sua presença solicitada de alguma maneira pelos atores, afim de trazê-lo para o aqui e agora do acontecimento teatral. Assim, é corriqueiro observarmos propostas heterogêneas na busca de estabelecer-se novas formas de participação e interatividade entre público e plateia. Para encenações que investigam procedimentos de relação espectador-espetáculo, podemos afirmar então, que é

primordial que a dramaturgia seja pensada como tessitura aberta. Segundo Lehman, o texto pós-dramático no contexto performático “se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação.” (LEHMAN, 2007, 143). E nesse sentido, *Ele Precisa Começar* é um exemplo de texto teatral manifestamente aberto aos procedimentos de recepção e, embora o seu arcabouço dramático não possa ser considerado essencialmente pós-dramático, ele certamente se encaixa na descrição acima elaborada por Lehman. Se pensarmos que o teatro contemporâneo se manifesta como sintoma inequívoco da tensão entre arte e vida, e que certos espetáculos de caráter performativo transformam a cena em lugar de experimento, alterando assim o modo de recepção do espectador e afetando sua percepção do real, nada mais natural do que conceber o espectador dentro da cena na condição de personagem – não só como recurso de presentificação da cena em detrimento à sua representação – mas também como tentativa de fundir de forma irrevogável ficção e realidade. E é precisamente esse estratagema, adotado em *Ele Precisa Começar*, o grande trunfo da dramaturgia. O autor da trama, durante as suas divagações acerca da escrita da peça dentro da peça, acaba por criar perante o público uma personagem que, visivelmente transtornada, esmurra a porta do quarto de hotel onde o escritor se encontra, implorando para que a deixe entrar. O ator anda até a porta do teatro e abre-a numa atitude simbólica que parece convidar a ficção a invadir o espaço real da encenação:

Ela. Deve ter uns 28 anos, aproximadamente, um metro e... sessenta e cinco, um uniforme branco e azul claro, e um avental de babados, Um carrinho com tocas de banho e miniaturas de sabonete, um crachá no peito com o nome Fátima, a respiração arfante, os cabelos desfeitos, as meias sujas, caídas pelos tornozelos, o olhar apavorado de quem acabou de voltar do inferno pra vir contar cá em cima os horrores que viu, implorando a ele que a esconda ali dentro, que deixe ela entrar no quarto. Que, pelo amor de Deus, deixe ela entrar no quarto. E ele deixa. (ROCHA, 2008, 2)

Com essa descrição, a personagem é construída mentalmente pelos espectadores a partir da enunciação do ator. Descobrimos que a personagem, uma camareira chamada Fátima, está fugindo de algo e busca desesperadamente um lugar para se esconder. Alguns minutos depois, aquilo que persegue a camareira fugidia e que, mais

uma vez, transpõe a porta do quarto do hotel/teatro, irá ganhar a materialidade cênica de um dinossauro feroz, como mencionamos antes, a partir da imagem corporal do ator. Se aqui o corpo serve como suporte materializador da narrativa, no caso de Fátima, a materialização da personagem não se dá com o mesmo recurso teatral, nem tampouco se configura na imaginação do público apenas através da relação enunciador-receptor – a materialização em cena de Fátima ocorre a partir do corpo físico e concreto de um espectador voluntário:

Ele tem uma idéia: ele vai pedir a um de vocês que troque de lugar com a Fátima. E ele fica muito entusiasmado com essa idéia, ele precisa confessar, porque a idéia é ótima! Vai trazer um efeito dramático instigante, inesperado, vai colocar cada um de vocês na iminência de ocupar uma nova posição em relação à história, vai dobrar o número de pessoas contando essa história sem ônus algum, e o mais importante: vai resolver o problema da Fátima, por que se a coisa da qual ela está fugindo entrasse por aquela porta, qualquer coisa (a gerente do hotel, com uma toalha nas mãos, queimada do ferro-de-passar; uma gangue de mafiosos romenos, sedentos de sangue), se entrasse por aquela porta, na opinião dele não ia vê-la, no meio de vocês. Ela se confundiria com vocês. (ROCHA, 2008, 3)

Ao nosso ver, a ideia aqui vai além da proposta de interatividade, ela engloba não só a noção de dramaturgia viva, mas também concebe a interação do espectador como espinha dorsal do texto. Essa concepção textual acaba por ratificar a própria estrutura dramática da peça: se no plano da metalinguagem, o enredo dialoga justamente com a noção de tornar o receptor um coautor do texto teatral que está sendo escrito pelo autor-personagem, no plano da experiência ele convida um espectador para fisicamente cocriar o espetáculo junto ao ator.

A nova personagem não apenas nos é apresentada pelas palavras do ator (que, nesse momento, representa o autor da história), como é materializada, a convite do narrador, numa espectadora, que a isso se presta voluntariamente, com a garantia de que nada de mau lhe acontecerá se ela concordar com a proposta. A partir daí, não só o ator pertence a dois mundos – ao da cena e ao mundo literário onde vive Fátima (na verdade, uma falsa camareira que, como se verá depois, está sendo perseguida por uma gangue romena), mas também a platéia, na pessoa da voluntária, penetra nesse universo de filmes B e de pulp fiction e nele atua pelas palavras e ações do ator/autor. (SAADI, Fátima, 2008, eleprecisacomecar.blogspot.com.br/)

Se partirmos da premissa de que no contexto contemporâneo, o receptor é o elemento ativador da obra teatral, é no mínimo instigante perceber-lo também como agente produtor de sentido estético concretamente dentro da própria estrutura dramatúrgica do espetáculo. O texto de *Ele Precisa Começar* é estruturado de forma que a presença de alguém do público é o que possibilita a sua própria transposição à cena. É claro que numa proposta tal como essa, há sempre o risco iminente de que em dada apresentação ninguém se voluntarie como Fátima e, se porventura isso ocorresse, caberia ao espectador continuar construindo o espetáculo que se desenrola à sua frente, tanto a partir da narrativa enunciativa do ator quanto do seu próprio imaginário. No entanto, segundo Felipe Rocha, durante os três anos em que apresentou o espetáculo em espaços e cidades distintas, isso nunca aconteceu. Ao anunciar que precisa de alguém do público para se voluntariar ao papel da personagem, o ator propõe que o espectador que se dispuser a embarcar nesse jogo deverá trocar de lugar com a Fátima, ou seja, dirigir-se a uma cadeira vazia que está situada numa zona fronteira entre o palco e a plateia. O intuito aqui é evitar uma exposição invasiva, é permitir que ele continue sendo um receptor do espetáculo mesmo que ele agora assuma a responsabilidade de contribuir presencialmente na cocriação da obra teatral:

E eu vou dizer que a pessoa que topa trocar de lugar com a Fátima não vai precisar fazer nada além de levantar o braço, de modo que a gente saiba que é ela a nossa voluntária, e sentar naquela cadeira, que vai estar reservada para ela. (ROCHA, 2008, 4)

Uma música toca ao fundo e o ator dança e se diverte em cena enquanto espera que algum espectador se prontifique à incumbência exigida pela encenação, proferindo com um sorriso cúmplice nos lábios, “que a história não continua enquanto alguém não se oferecer. Eu tenho a noite inteira livre. ”, ainda acrescenta de modo gaiato. (ROCHA, 2008, vimeo.com/78771336) O que torna a proposta ainda mais deleitável aqui, é constatar que é irrelevante que o voluntário seja mulher ou homem, se aproxime ou não da descrição de Fátima enunciada pelo autor no início da peça, como sendo uma mulher de 28 anos, morena, de 1,65 cm. O que está em jogo, é a presentificação da personagem, em outras palavras, como que aquele corpo presente no tempo e espaço real dialoga de forma poética com a ficção da trama e se instaura como mais um elemento da criação que é compartilhado ao vivo com os demais

espectadores e com o próprio ator, que passa a atuar num campo aberto a possibilidades. Uma vez que a personagem ficcional da trama assume de repente um corpo real na encenação, ela pode ser uma senhora de 60 anos, um menino de 8 anos, um jovem negro e mesmo assim conseguir ser inquestionavelmente a Fátima do enredo, em cujo corpo as ações da peça estão sendo descritas. Isso demonstra de forma contundente a distância galgada entre o drama clássico, ilusionista e mimético por excelência, e as formas teatrais contemporâneas. É como se a simples presentificação da Fátima fosse capaz de torna-la mais real – independente do gênero e aparência física do corpo que a materializa – do que se ela fosse uma construção resultante de um processo de ensaio a partir do corpo de uma atriz que se assemelhasse às descrições da personagem explicitadas no texto. A proposta de trazer um espectador para dentro da dramaturgia só faz dilatar ainda mais a percepção que se tem do espetáculo enquanto tessitura aberta. Haverá espectadores com níveis heterogêneos de disponibilidade, alguns mais ativos que outros, mais cocriadores da cena ou não. Dentre os exemplos citados por Felipe Rocha, vale ressaltar um voluntário cego, com quem o ator caminhou pelo espaço para que fizesse um reconhecimento do ambiente e que quando sentiu a toalha felpuda da mesa em cena exclamou: “Essa é meio fresca!”, provocando riso generalizado na plateia. Ou quando o ator narra o momento em que Fátima está ao volante do carro dirigindo numa estrada tortuosa, flanqueada por um precipício rochoso e o cego indaga: “Tem certeza?”. Após o consentimento do ator, o voluntário cego exultante se põe a dirigir na cena, criando dessa maneira um momento lúdico de extrema poesia. Na trajetória de cocriação do espetáculo *Ele Precisa Começar*, passaram Fátimas que flertaram abertamente com o ator em cena, outras que fizeram discurso, um menino de 8 anos, homossexuais e até mesmo uma Fátima visivelmente transtornada, possivelmente bêbada. Quando algum voluntário mais exaltado perde o prumo, a própria construção dramática possibilita que a situação seja contornada de forma criativa sem que haja a necessidade de se interromper o jogo cênico. O ator dá voz ao autor, e com o emprego da terceira pessoa, cria falas para a personagem que se assemelham à didascálias, como por exemplo: “Ele vai pedir para ela parar de falar.” Ou. “Ele vai pedir para ela se sentar e ficar quieta”. Não há artifícios, no sentido de se tentar mascarar determinado desdobramento da ação. O jogo é absolutamente tangível e concreto. Assim como as encenações contemporâneas não estão mais subordinadas aos cânones operativos da escrita dramática, não existe também uma forma

idealizada de se pensar a Fátima, ou jugo de valores no que tange a contribuição do espectador à cena. A encenação abarca qualquer que seja a contribuição de cada voluntário sem nada exigir em troca. Cada espectador é único e cada contribuição individual irá forjar uma Fátima única, impossível de ser repetida, numa comunhão sublime entre espectador real e personagem ficcional, entre vida e teatro. A única orientação concreta oferecida à Fátima é sussurrada em seu ouvido pelo ator no final do espetáculo:

[Eu cochicho no ouvido de Fátima. Peço que ela vá até a minha mesa (aonde está um laptop, um abajur, uma pequena mesa de luz e um gravador k7) apague as luzes, feche a tampa do laptop, e saia pela porta por onde entrou.] (ROCHA, 2008, 15)

E com esse simples pedido, Fátima se levanta, fecha o laptop – num gesto que, ao mesmo tempo que encerra a escrita da peça ficcional, sinaliza o desfecho do espetáculo real – e sai concretamente pela porta por onde a personagem da ficção entrou. O final de *Ele Precisa Começar* é a consumação peremptória daquilo que, ao nosso ver, o espetáculo em sua essência busca investigar – o ato da criação até a sua concretização enquanto objeto artístico. No plano real, conseguimos identificar que o texto foi escrito por um autor que a transpôs para a cena e por isso mesmo se configura como objeto teatral. Da mesma maneira, a peça sendo escrita diante do espectador no plano da ficcionalidade acaba ganhando a mesma concretude a partir de Fátima. É como se o público tivesse presenciado o processo de criação que a materializou naquele breve encontro teatral, como se testemunhassem mais uma vez naquela ação, os fragmentos imaginativos que habitam os recôncavos da mente criativa do autor alcançando concretização na expressão artística teatral. Quando o espectador voluntário fecha a porta atrás de si, imergindo o teatro e aqueles ali presente na penumbra do desfecho, é como se percebêssemos o momento em que a criação artística deixa de pertencer ao artista que a engendrou. Poderíamos concluir ainda, fora desse escopo de análise, que uma vez que o receptor-leitor é abalizado como ativador da obra teatral, nada mais alegórico do que conceber o espectador como aquele que encerra a leitura do espetáculo.

O jogo entre a materialidade da cena e a realidade da platéia encontra equivalente no curto-circuito entre o tempo da trama e o tempo do espetáculo,

que convergem para o gran finale, alcançado depois de muitas aventuras e bastante hesitação, quando a espectadora Fátima encerra a camareira Fátima no laptop e sai, concluindo o espetáculo. (SAADI, Fátima, 2008 <http://eleprecisacomecar.blogspot.com.br/>)

4- CONCLUSÃO

A dramaturgia produzida na atualidade se configura como uma busca de compreensão e representação aberta da realidade através de propostas artísticas singulares e, dessa forma, podemos afirmar que cada artista, isto é, cada indivíduo traz em si sua própria dramaturgia em potencial, seu próprio processo de trabalho, resíduo biográfico, mecanismos de engendramento de sentidos, estratégias criativas, entre outros procedimentos, a partir da sua percepção do mundo e de si próprio em meio a esse mundo. Esse fluxo de criação heterogêneo, peculiar ao teatro contemporâneo, permite a produção de obras teatrais verdadeiramente discrepantes entre si, no sentido de produto acabado. O declínio do gênero dramático como forma canônica de representação possibilitou uma reorganização infinita dos elementos cênicos e, com isso, o objeto teatral pode abarcar uma abundância de formas e estéticas que, embora díspares na sua concepção dramaturgic e cênica, compreendem o mesmo multifacetado universo teatral contemporâneo. O estudo de caso de *Ele Precisa Começar*, analisado nesse trabalho é apenas um exemplo de texto que trafega nesse sentido. Para muitos teóricos teatrais não podemos pensar no pós-dramático como algo que extingue o drama dos procedimentos de elaboração teatral, uma vez que na maioria das manifestações artísticas atuais ele ainda surge de forma adelgada, fragmentada ou até mesmo falida. Em seu texto *Teatro Pós Dramático*, Lehmann, disserta sobre a necessidade de olhar a realização da arte teatral sobre outra esfera, conectada com a nossa sociedade atual, sem que haja uma ruptura completa ou negação de práticas teatrais anteriores, o que ele propõe é uma renovação e não uma destruição.

(...) ver como coisas muito experimentais, são compostas por elementos tradicionais, coisas que já existiam no teatro. Ou seja, o teatro pós-dramático não é a destruição do teatro, mas uma nova etapa que, com esse distanciamento, pode ser percebido como uma etapa dentro da história do teatro, que tem um desenvolvimento. (LEHMANN, 2007, 11)

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUMGARTEL, Stephan. **Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática in sobre performatividade**. Org. Edécio Mostaço, Isabel Orofino, Stephan Baumgartel e Vera Collaço. Santa Caratina: Letras Contemporâneas, 2009.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2006.

CONARGO, Oscar. **O teatro de ação ou as ficções reais**. Camarim – publicação da cooperativa paulista de teatro, São Paulo, n 39, ano 10, semestre 2007.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LEHMANN, Hans-Ties. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado - processo de criação artística**. São Paulo: Editora Intermeios, 2012

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Obras Consultadas

Artaud em carta a Benjamin Crémieux, 1931. Disponível em:
<https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/567/1/art5.pdf>. Consultado em 12-07-2015.

BAUMGÄRTEL, Stephen. Revista **O Teatro Transcende** do Departamento de Artes –CCE da FURB ISSN 2236-6644 Blumenau, 2011. Disponível em:
<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende>. Consultado em 07-2015

BONFITTO, Matteo. **Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura**. Pitágoras 500 Revista de estudos teatrais, departamento de artes cênicas 2237-387X. Disponível em:
www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/search/results. Consultado em 23-06-2015.

CARREIRA, André; SILVA, André. **Pensando uma Dramaturgia de Grupo**. Revista de Pesquisa, CEART - UDESC. Vol. 3, Nº1, 2008. Disponível em:
http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicass/andrefelipe_andre. Consultado em 01-08-2015.

CASSAL, Alex. 2008. <https://ninguemfalouqueseriafacil.wordpress.com>. Consultado em 24-08-2015.

GOMES, Hélder: Carlos Ceia: s.v. "Abjeção", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, www.edtl.com.pt, consultado em 29-07-2015

MACDONALD, Ronald. 2006, uniblog.com.br/sobreteatro/130938/samuel-beckett.html. Consultado em 04-08-2015.

MATIAS, Lígia Borges, **Investigações acerca do uso da narrativa no teatro contemporâneo**. Dissertação de mestrado, IA/Unesp, 2010. evistacena20.com.br/estudos-sobre-teatro/teatronarrativo. Consultado em 19-08-2015.

NERCESSIAN, Pedro. 2008. <http://eleprecisacomecar.blogspot.com.br>. Consultado em 24-08-2015.

ROCHA, Felipe. Ele Precisa Começar. www.novasdramaturgias.com/.../ele_precisa_comecar_felipe_rocha. Consultado em 08-2015.

SAADI, Fátima. 2008. <https://ninguemfalouqueseriafacil.wordpress.com>. Consultado em 22-08-2015.

SMALL, Daniele Avila, 2010. <https://foguetesmaravilha.wordpress.com/>). Consultado em 18-07-2015.

YANES, 2013 <http://yanesprofdearte.blogspot.com.br/2013/.../lei-do-audiovisual-todos-os-anos>. Consultado em 21-07-2015.