UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO – ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

NAYARA MACEDO BARBOSA DE BRITO

DA PERSONAGEM FRAGMENTADA A UM REGIME DE ATUAÇÃO FIGURAL

SALVADOR
2019

NAYARA MACEDO BARBOSA DE BRITO

DA PERSONAGEM FRAGMENTADA A UM REGIME DE ATUAÇÃO FIGURAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: prof.ª Dr.ª Antonia Pereira Bezerra

SALVADOR
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Brito, Nayara Macedo Barbosa de
Da personagem fragmentada a um regime de atuação figural / Nayara Macedo Barbosa de Brito. -- Salvador, 2019.
173 f. : il

Orientadora: Antonia Pereira Bezerra.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2019.

1. Teatro contemporâneo. 2. Dramaturgia contemporânea. 3. Regimes de atuação cênica . I. Bezerra, Antonia Pereira. II. Título.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PPGAC
Escola de Teatro
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

Nayara Macedo Barbosa de Brito

"DA PERSONAGEM FRAGMENTADA A UM REGIME DE ATUAÇÃO FIGURAL"

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 18 de novembro de 2019.

Profª. Drª. Antônia Pereira Bezerra (Orientadora)

Prof. Dr. Djalma Thürler (PÓS-CULTURA/UFBA)

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (PPGAC/UFBA)

Prof. Dr. João Alberto Lima Sanches (PPGAC/UFBA)

Av. Araújo Pinho, 292 – Canela Salvador-BA 40110-150
ppgac@ufba.br 0055 714 3283 7858 www.ppgac.tea.ufba.br

AGRADECIMENTOS

Com minha amada tia Cristina, que me acolheu e abriu meus caminhos nesta terra (sagrada) da Bahia – a ela dedico esta tese,
Com meu amado pai José Francisco, pelo apoio incondicional apesar da saudade cultivada, e com sua companheira Ivanete (Netinha), por acreditarem em mim,
Com meus amigos e colegas de turma – Diego, Ludimila, Jones, Cecília e Enjolras –, marinheiros do mesmo barco,
Com minha amiga Priscila, irmã paraibana com quem tenho dividido as dores e os amores nesta terra,
Com minha recém-chegada companheira Cristina, pela paciência e apoio dados na reta final,
Com Patrícia Peixinho, pela escuta sensível e força dada,
Com Damar, pelas transmutações operadas,
Com Rebeca de Oliveira e Maciej Rozälski, companheiros da cena *¼ de identidades*, pela abertura, disponibilidade e compreensão,
Com Antonia Pereira, orientadora desta pesquisa, pela leitura e condução amiga,
Com a Escola de Teatro, o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e a Universidade Federal (pública, gratuita e de qualidade, ainda!) da Bahia, onde tenho passado muitas horas de aprendizagem,
Com Leandro (Léo) Dias, secretário administrativo, pessoa fundamental para o funcionamento do PPGAC, pela disponibilidade e pela sempre boa vontade com as/os estudantes;
Com a bolsa concedida pela CAPES, fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa (com que lamento não percebo o cenário em que as atuais pós-graduandas e pós-graduandos estão ingressando?),
Com Hebe Alves, pela confiança depositada,
Com Cleise Mendes, pela inteligência e competência inspiradoras!,
Com Diógenes Maciel, Djalma Thürler, João Sanches e Paulo Henrique Alcântara, pelas considerações e contribuições sempre tão generosas em cada leitura,
E com o Diógenes companheiro de longa, longa (it’s a long, long, long...) e feliz data, pelo afeto contínuo e pelas inteligência e competência igualmente inspiradoras,

Com minhas alunas e alunos da Escola de Teatro e do Bacharelado Interdisciplinar em Artes, que dão sentido a tudo isso,
Com Fabiane Leal, pela escuta sensível e pelo acolhimento,
Com Alice e Júlia, pela confiança e pelos meses de convivência feminina e feminista, com quem aprendi tanto...

... esta tese se fez possível. A todas essas pessoas e instituições, minha imensa gratidão.

RESUMO

A personagem teatral, tal como construída pela tradição dramática aristotélico-hegeliana, já há muito deixou de ser a única configuração de ser ficcional encontrada sobre os palcos. Seu ideal de unidade, sempre buscado e igualmente frustrado ao longo da história do Teatro ocidental, como Levy-Candeias (2012) mostra, é efetivamente condenado pelas dramaturgas e dramaturgos modernos, que, por consequência, deram cabo da personagem tanto no plano ficcional quanto no plano estrutural-dramatúrgico. Embora ela ainda possa se manifestar contemporaneamente, as intervenções realizadas sobre sua configuração tradicional se desdobraram ao longo do século XX e, sob as Forças de isolamento, deformação e dissipação, chegaram a se apresentar, em peças de autoras como Gertrude Stein, Peter Handke, Valère Novarina, Marcio Abreu e Grace Passô que tomamos como objeto de análise, como Figuras, nos termos de Lyotard (1979) e Deleuze (1981). Diante da ausência das bases de apoio que, naquela tradição, asseguravam uma rede semântica com a qual atrizes (leia-se, atrizes e atores) e espectadoras (leia-se também espectadores) poderiam se orientar – a saber, a personagem enquanto uma totalidade acabada, nos termos de Hegel (2004), e a ação dramática organizada enquanto narrativa linear –, que outras bases de atuação cênica são demandadas por essas Figuras? Que desafios elas trouxeram/trazem para o trabalho das atrizes? É a essa investigação, bem como à análise da passagem da personagem aristotélico-hegeliana para a Figura, que se dedica esta tese. Na experimentação prática que também compreendeu nossa pesquisa, confrontamos o texto de *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*, de Stein (2005), com uma série de técnicas advindas de poéticas ou de pensamentos sobre o teatro que dão ao corpo, em sua materialidade física, uma ênfase que não se percebe nas formas de atuação correspondentes à tradição com a qual cotejamos nosso objeto de estudo. A autonomia da atriz em relação ao texto que essas perspectivas de atuação pressupõem, bem como a ideia de "estados" ou de "qualidades de energia" que atravessa tanto os discursos sobre os textos quanto sobre o trabalho atoral, orientam a reflexão que trazemos ao final.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea. Figura. Regime de atuação figural. Atriz.

ABSTRACT

The theatre character, as constructed by the Aristotelean-Hegelean dramatic tradition, for a while now, has no longer being the only kind of fictional being found on the stage. Its unity ideal, as searched as equally frustrated along Western Theatre`s history, as Levy-Candeias (2012) shows us, this unity ideal is effectively condemned by the modern playwritters, therefore ending the character in both fictional and structural-dramaturgical plans. Although it can still manifest itself contemporaneously, the interventions on its traditional configuration unfolded along the 20th century and, under the isolation, deformation and dissipation's Forces, resulted, in plays of authors such as Gertrude Stein, Peter Handke, Valère Novarina, Marcio Abreu e Grace Passô – object of our analysis in this theses – in the emergence of the Figures, in Lyotard's (1979) e Deleuze's (1981) terms. Faced with this absence of support that, in that tradition, ensured a semantic web in which the actresses (therefore, both actresses and actors) and the spectators could guide themselves – namely, the character as an absolute totality (HEGEL, 2004) and the dramatic action organized as a linear narrative –, what other acting basis are demanded by these Figures? What challenges they have brought or bring to the actresses' craft? It is to this investigation, as well as to the analysis of the transition between the Aristotelean-Hegelean characters to the Figures, that this thesis engage. In the practical experiment that our research also covers, we confronted the text of *Part IV. The question of identity. A play*, by Gertrude Stein (2005), with a series of techniques stemming from poetics or thoughts on theatre that give to the body, in its physical materiality, an emphasis not seen in the acting conventions related to the tradition we collated with our object of study. The actress' autonomy in relation to the text theses acting perspectives presuppose, as well as the idea of "states of being" or "energy qualities" that cross the discourses about the texts as much as the ones about the actorial labor, guide the reflection that we bring at the end.

Keywords: Contemporary dramaturgy. Figure. Figural acting regime. Actress.

RESUMÉN

El personaje teatral, tal como la construye la tradición dramática aristotélico-hegeliana, ya hace mucho nos es la única configuración de ser ficcional encontrada en el escenario. Su ideal de unidad, siempre buscado e igualmente frustrado en lo decurso de la historia del Teatro occidental, como Levy-Candeias (2012) nos presenta, es efectivamente condenado por las dramaturgas y dramaturgos modernos, que, en consecuencia, exterminó las personajes tanto en el plano ficcional cuanto en el plano estructural-dramatúrgico. Aunque él aún pueda manifestarse contemporáneamente, las intervenciones realizadas sobre su configuración tradicional en el decurso de lo siglo XX, especialmente aquellas realizadas sub las Fuerzas de aislamiento, deformación y disipación, les plasmaron, en piezas de autoras como Gertrude Stein, Peter Handke, Valère Novarina, Marcio Abreu e Grace Passô que sacamos como objeto de análisis, en Figuras, en los términos de Lyotard (1979) e Deleuze (1981). Frente la ausencia de las bases de apoyo que, en aquella tradición, aseguraban una red semántica con la cual actrices (léase, actrices y actores) espectadoras (léase también espectadores) podrían orientarse – a saber, el personaje como una totalidad cerrada, en los términos de Hegel (2004), y la acción dramática organizada como narrativa linear –, ¿qué otras bases de actuación escénica son demandadas por esas Figuras? ¿Qué desafíos ellas han metido al oficio de las actrices? Es a esta investigación, así como al análisis del pasaje del personaje aristotélico-hegeliano para las Figuras, que se dedica esta tesis. En la experimentación practica que también comprende la nuestra pesquisa, confrontamos el texto de *Parte IV. La cuestión de la identidad. Una pieza*, de Stein (2005), con una serie de técnicas provenientes de poéticas o de pensamientos sobre el teatro que dan al cuerpo, en su materialidad física, un énfasis que no se percibe en las formas de actuación correspondientes a la tradición con la cual cotejamos nuestro objeto de estudio. La autonomía de la actriz en relación al texto que esas perspectivas de actuación presuponen, así como la idea de "estados" o de "calidades de energía" que traviesan tanto los discursos sobre los textos cuanto sobre el trabajo actoral, orientan la reflexión que traemos al final.

Palabras clave: Dramaturgia contemporánea. Figura. Regimén de actuación figural. Actriz.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Quadro *Três estudos de Lucien Freud* (1969), de Francis Bacon 70
2. Quadro *Homem carregando uma criança* (1956), de Francis Bacon 72
3. Frame do registro audiovisual de *Quad II* (1981), tele-peça de Samuel Beckett 72
4. Quadro *Figura no lavabo* (1976), de Francis Bacon 74
5. Quadro *Papa Inocêncio X* (1953), de Francis Bacon 77
6. Quadro *Paisagem* (1978), de Francis Bacon 78
7. Registro pessoal de um experimento com a sonoridade do texto de *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça* 123
8. *Print* do momento 1 da cena *¼ de identidades* – As Figuras en passent. Espanto. Eu. Eu não. Aos olhos do cachorrinho (Vigília?) 132
9. *Print* do momento 2 da cena *¼ de identidades* – Ego 132
10. *Print* do momento 3 da cena *¼ de identidades* – Vento/respiro 132
11. *Print* dos momentos 3.1 – Desejo e 3.2 – Ataque da cena *¼ de identidades* 132
12. *Print* do momento 4 da cena *¼ de identidades* – Espanto (desenvolvido. "Qual é ele?!") 132
13. *Print* do momento 4 da cena *¼ de identidades* – Aos olhos do cachorrinho (Vigília?) ("Eu sou eu porque o meu cachorrinho me conhece") 132
14. *Print* do momento 4 da cena *¼ de identidades* – O Grotesco ("Diz isso com lágrimas") 132
15. *Print* do momento 4 da cena *¼ de identidades* – Singular ("Aí!") 132
16. *Print* do momento 5 da cena *¼ de identidades* – Risochoro 133
17. *Print* do momento 6 da cena *¼ de identidades* – Poses ("A natureza humana 133
18. *Print* do momento 7 da cena *¼ de identidades* – Funk ("A natureza humana é negligenciada") 133
19. *Print* do momento 8 da cena *¼ de identidades* – Cachorrinho 133
20. *Print* do momento 8.1 ou 9 da cena *¼ de identidades* – Diário 133
21. *Print* do momento 9.1 da cena *¼ de identidades* – Namoradinha 133
22. *Print* do momento 10 da cena *¼ de identidades* – Tensão sexual 133
23. *Print* do momento 11 da cena *¼ de identidades* – Eles estão vindo. Desespero 133
24. *Print* do momento 12 da cena *¼ de identidades* – Criança 134
25. *Print* do momento 13 da cena *¼ de identidades* – Bichos 134

26. *Print* do momento 14 da cena *¼ de identidades* – Beckett. Memória 134
27. *Print* do momento 15 da cena *¼ de identidades* – Coração 134
28. *Print* do momento 16 da cena *¼ de identidades* – Pássaro 134
29. Foto (autoria de Junior Lopes) de *1/4 de identidades* (2018) 136
30. Foto (autoria de Nana Moraes) do espetáculo *PROJETO bRASIL* (2015), da companhia brasileira de teatro 137
31. Quadro *Figura no lavabo* (1976), de Francis Bacon 137
32. Esboço de encenação de Vsevolod Meyerhold para *A morte de Tintagiles* (1905) 138
33. Foto (autoria de Junior Lopes) de *1/4 de identidades* (2018) 138
34. Foto (autoria de Junior Lopes) de *1/4 de identidades* (2018) 138

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO 13

Breve percurso sobre algumas perspectivas de atuação decorrentes da mutação da personagem 17

Da necessidade de renovação lexical 23

Situando o corpus de análise 25

2. A QUESTÃO DA PERSONAGEM (DA TRADIÇÃO ARISTOTÉLICO-HEGELIANA) 31

À diferença da realidade 31

Uma totalidade acabada 37

3. DO DESVIO RUMO AO FIGURAL 50

Da perda de identidade à "impersonagem" 57

Figura, figural 64

3.1 | Isolamento 66

3.2 | Deformação 72

3.3 | Dissipação 75

Outras categorias de análise 81

3.4 | Nome 80

3.5 | Identidade 83

3.6 | Fala 90

4. SOBRE UM REGIME DE ATUAÇÃO FIGURAL 103

Fala-personagem-atriz 103

Figuras em cena (breve análise-interpretação de encenações das peças componentes do corpus em estudo) 108

EXCURSO PRÁTICO (OU RELATO EM DESVIO): *¼ DE IDENTIDADES* SOB O REGIME FIGURAL 120

A cena e sua gênese 120

O contexto 120

A improvisação inicial: criando a célula-mãe da cena ¼ de identidades 121

As Figuras de ¼ de identidades 125

A resistência interna ao figural 139

A recepção 140

Das apresentações no Ato de 4 *e da resistência externa ao figural* 140

Concessão sem capitulação 143
CONSIDERAÇÕES FINAIS E OUTRAS REFLEXÕES NECESSÁRIAS 147
Sujeito-trajeto-objeto 147
Das inquietações: problematizações sobre a metodologia 149
Das respostas alcançadas 157
REFERÊNCIAS 161
Obras 161
Teoria e crítica 161
APÊNDICE 168

1. APRESENTAÇÃO

> TREPLEV – Todos para os seus lugares. Está na hora. A Lua já está a subir?
> YAKOV – Está sim, senhor.
> TREPLEV – Tens o metanol? E o enxofre? Quando aparecem os dois olhos vermelhos, tem de se sentir ao mesmo tempo o cheiro a enxofre. *(para NINA)* Pode ir lá para cima. Está tudo em ordem. Nervosa?
> NINA – Muito, muito.
> [...]
> NINA – É tão difícil de representar, a sua peça. Não tem personagens vivas, nenhuma.
> TREPLEV – Personagens vivas! A vida não tem de ser reproduzida como é, nem como deveria ser. É a vida que vemos em sonho que nós temos de reproduzir.
> NINA – A sua peça tem tão pouca acção. São frases, escritas só para serem lidas. E acho que uma peça tem de incluir sempre o amor…
> (TCHEKOV, 1992, p. 10-11)

Nina, personagem d'*A Gaivota* (1895), de Anton Tchekhov, apresenta uma queixa. A ausência do que ela chama de "personagens vivas" e a raridade de ações têm sido uma recorrente no teatro desde então, e o comentário feito pela personagem encontra eco, ainda, em muitas das atrizes e atores[1] que, na atualidade, vêm se debruçando sobre certas dramaturgias[2]. Nelas, os elementos de uma dada tradição de escrita para a cena se fazem ausentes ou, quando não tanto, são transformados, funcionando de acordo com outras convenções. Diante desse quadro, uma série de dúvidas e de possibilidades se abrem no caminho do texto à cena, das palavras do papel ao corpo das atrizes.

Uma das principais discussões que *A Gaivota* apresenta diz respeito às diferenças poéticas entre a escola Naturalista, relacionada, na peça, à personagem Arkádina, e a escola Simbolista, associada à peça escrita por Treplev – não por acaso, filho de Arkádina – e que Nina interpreta. Pensada desse modo e traduzida como um conflito de gerações, *A Gaivota* traz à tona as transformações formais, e as tensões delas decorrentes, operadas na estrutura dos textos dramáticos naquele contexto histórico e cultural.

---

[1] A partir daqui, como forma de provocação política à linguagem e em razão do fato de a autora dessa tese ter se colocado na função de atriz-pesquisadora, sempre que nos referirmos ao trabalho atoral utilizaremos o substantivo no feminino, embora tratando, sempre, do trabalho de ambos atrizes e atores. Nas citações diretas, quando for o caso, manteremos o substantivo no original masculino. O mesmo tratamento será dado às leitoras/es, espectadoras/es e pesquisadoras/es.

[2] A título de exemplo, podemos citar, aqui no Brasil, o trabalho das atrizes da Cia. Club Noir (cf. Geraldo Jr. et al., 2010), o de Ana Kfouri sobre os textos de Samuel Beckett e Valère Novarina (cf. Kfouri *in* Lopes, 2011; 2014) e o da companhia brasileira de teatro, tanto a partir das dramaturgias autorais do grupo quanto nas encenações de dramaturgos franceses (principalmente) contemporâneos. A esses dois últimos trabalhos nos referiremos no capítulo intitulado *Sobre um regime de atuação figural*.

A questão que nos interessa tratar aqui se refere aos desafios que o advento dessas configurações dramatúrgicas, e seus desdobramentos no século seguinte, acarretou para o trabalho das atrizes. Conforme veremos a partir do estudo de Elinor Fuchs (1996), o Simbolismo trouxe consigo provocações que tiveram como resultado uma espécie de xeque-mate na "personagem viva" de cuja ausência Nina se ressente – e por "personagem viva" leia-se a personagem da tradição aristotélico-hegeliana, sobre a qual trataremos no próximo capítulo, *A questão da personagem*. Em seu lugar, o que se viam nas peças daquela escola eram figuras sem "passado, nem contexto histórico-social" (que dariam, ao que parece, a "vida" referida por Nina), possuidoras "somente [de] contexto poético", "um fragmento em correspondência com outros fragmentos, objetos e imagens, extremamente vaga[s]." (CANDEIAS, 2012, p. 14).

Essa formatação de "personagem", ou "ser ficcional" (cf. BONFITTO, 2017; 2006), ou "Figura" (cf. RYNGAERT; SERMON, 2006) – termo central para a nossa discussão, como se verá – colocou em questão, em última instância, a própria presença viva/materialidade da atriz em cena, frequentemente condenada por pensadores e artistas como Jean Moréas, Albert Mockel (cf. FUCHS, 1996, p. 29-30), Maurice Maeterlinck e Gordon Craig. Estes últimos chegam, inclusive, a propor a substituição do corpo humano em cena pelo de uma "supermarionete", numa sugestão que evoca o século XVIII, quando já se fazia a distinção entre o assim chamado "teatro dos vivos" e "teatro dos bonifrates", isto é, dos bonecos (cf. OLIVEIRA, 2010). Num texto publicado em 1907, intitulado, a propósito, *O ator e a supermarionete*, Craig critica o fato de a atriz (de sua época) pretender imitar a natureza "como [o faz] uma máquina fotográfica". "Meu prazer", dizia o autor,

> não é competir com o mais esforçado dos fotógrafos. Eu quero sempre almejar obter algo inteiramente oposto à vida como a vemos. Essa vida cotidiana, adorável assim como é para todos nós, para mim não é algo que se deva pesquisar, ou devolver para o mundo, mesmo que sob alguma convenção. Eu penso que meu objetivo deveria ser [...] resgatar as coisas belas do mundo imaginário. [...] O objetivo do Teatro como um todo é a restauração de sua arte e ela deve começar por banir a ideia de imitação, esta ideia de reproduzir a natureza, pois enquanto a imitação existir no Teatro, o Teatro jamais será livre. (CRAIG, 2012, p. 112)

Como observa a professora Lúcia Romano (2005, p. 20), a marionete é uma imagem que retorna com frequência ao pensamento sobre teatro, nos "momentos em que [ele] tenta afirmar-se como arte autônoma, livre da imitação da natureza e das ambições de realismo e psicologismo." Para os artistas que compartilharam desse projeto de autonomia no início do século XX, como Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud e Tadeusz Kantor, a marionete surge

“como tema e símbolo para a perfeição da forma teatral” (2005, p. 20). Nós a reconhecemos também, de maneiras mais ou menos explícitas, nas encenações de algumas das peças que compõem o nosso corpus de análise, sobre as quais falaremos adiante.

Ao acusar a atriz e, com ela, o teatro de pretender imitar, qual máquina fotográfica, a realidade, Craig está se referindo às convenções propostas pelo Naturalismo contra o qual o movimento simbolista se levanta. Diferentemente dos artistas daquela escola, o que esse diretor ambiciona é uma atriz ideal, cujos gestos simbólicos seriam capazes de “corrigir a imperfeição natural do corpo humano, segundo a orientação de um encenador, que [domaria e modelaria] a personalidade rebelde do intérprete” (ROMANO, 2005, p. 18); e a tomada de outro nível de realidade que não o empírico/sensível (nos termos de Platão) como referência para a criação artística: o nível do imaginário, operado por uma lógica diversa da que coordena o teatro contra o qual o autor faz sua crítica.

“É a vida que vemos em sonho que nós temos de reproduzir”, diz Treplev n’*A Gaivota*. Em suas pesquisas, o professor Jean-Pierre Sarrazac (2011; 2013b) observa uma série de investidas da dramaturgia do final do século XIX em direção ao onírico, notadamente a partir das peças de um período da produção de August Strindberg que deu origem a uma forma dramática à qual o próprio dramaturgo chamou de “jogo de sonho”. Caracterizado por uma “recusa da visão direta”, oferecendo “um ponto de observação sobre o mundo – ponto de afastamento e de tensão” (SARRAZAC, 2013b, p. 99), essa forma encontra desdobramentos ao longo do século XX no trabalho de diretores como o já citado Artaud, em cuja cena tudo “deveria convergir para a criação de uma experiência de sonho” (GUEDES, 2011, p. 54). No caso dos dramaturgos daquela virada de século XIX/XX, suas estratégias iam no sentido de uma “decomposição dramática”, de modo a parcelar, distorcer e redistribuir “sem descanso os elementos tirados do que nós estamos acostumados a chamar ‘realidade’” (SARRAZAC, 2013b, p. 100-1). Mimetizavam, assim, a lógica estrutural do sonho, que mistura tempos, espaços, personagens, temas... “Convocando os monstros do sono para a vida diurna e aumentando assim a figurabilidade do real, o jogo de sonho promove uma grande obra de *desfiguração* – heterotópica – do espaço clássico (aristotélico-hegeliano) e da forma dramática” (2013b, p. 101 – grifo do autor).

O que essas investidas demonstram são, noutros termos, as estratégias líricas empregadas na dramaturgia desde aquele período até as contemporâneas a nós e que, segundo discussão apresentada pela professora Cleise Mendes (2015), foram historicamente

negligenciadas pela crítica, a partir da tese szondiana (2011) sobre o drama moderno e em função do contexto político na qual ela surge, que deu ênfase às estratégias épicas. Em seus desdobramentos contemporâneos, segundo Mendes, a presença do lírico pode ser encontrada tanto na "linguagem das réplicas" e na "tessitura do diálogo", onde é mais comumente percebida, quanto em outras instâncias da composição dramatúrgica, pelas quais adquire uma função estruturante. Entre as estratégias empregadas, a professora destaca o predomínio da função poética sobre a representativa da linguagem, evidente nas dramaturgias de Valère Novarina; a união de som e sentido, com ênfase na musicalidade das palavras, como realizou Gertrude Stein ainda no começo do século XX; a subjetivação de espaço e tempo, claramente empregada na *Esperando Godot* becketteana; a presença de enunciações em feixes de monólogos ou fluxos de reminiscências, que podemos identificar nos "dramas analíticos" de Ibsen (cf. SZONDI, 2011, p. 30-9); até a "presença da repetição como recurso para fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de [...] variações temáticas" (MENDES, 2015, p. 9); entre muitas outras.

Em síntese, podemos dizer que a modernidade estética da qual a tensão Naturalismo-Simbolismo é representativa se caracterizou, entre outros aspectos, conforme indicam Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon (2006, p. 110), por uma emancipação/autonomia da cena em relação a um *ideal* mimético – entendido como o da identificação absoluta entre o real e o representado, que reflete, por sua vez, outro ideal, o de unidade da personagem, buscado e sempre frustrado ao longo da história, como também veremos no próximo capítulo, a partir do estudo de Maria Lúcia Levy-Candeias (2012); nos simbolistas, esse caráter idealista se volta, como vimos, para a atriz. Tal processo de emancipação é muito importante para compreendermos o funcionamento das personagens (por ora, ainda vamos chamá-las assim) dos textos que iremos discutir e a partir de um dos quais experimentamos um exercício prático atoral. Neles, as personagens não são representações de um indivíduo ou tipo (cf. BONFITTO, 2017, p. 96), nem são tomadas apenas como "vetores [ou espelhos] do imaginário, mas [...] [são] produtor[a]s de formas e imagens entre outras formas e outras imagens", tornando-se operadoras e reveladoras "privilegiad[as] das tensões entre realidade e teatralidade, figuração e imaginário"[3] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 110 – tradução nossa).

[3] "[...] personnages non plus seulement comme des vecteurs d'imaginaire, mais aussi comme des producteurs de formes et d'images parmi d'autres formes et d'autres images. […] Le personnage […] devient alors l'opérateur et le révélateur privilégié des tensions entre réalité et théâtralité, figuration et imaginaire […]."

Breve percurso sobre algumas perspectivas de atuação decorrentes da mutação da personagem

Há, ainda, outro processo emancipatório importante nessa conjuntura e que também gerou implicações no trabalho da atriz. É a ele que Raymond Williams (2010) se refere em *Drama em cena* ao discutir a gradual autonomia que cena – e, portanto, atriz – e texto ganham entre si, pelo menos desde a montagem d'*A Gaivota* por Constantin Stanislavski, em 1898. De acordo com sua análise, a referida montagem (a segunda do texto em questão e a primeira bem sucedida) de Stanislavski revelou, pela primeira vez, a necessidade da escritura de um texto paralelo ao do autor dramático, um texto que preenchesse as lacunas deixadas por aquele e que se mostrava como necessário para completar o sentido da ação dramática. Ao fazer o exercício de descrição de algumas das cenas d'*A Gaivota*, cotejando o texto tchekhoviano com o paratexto stanislavskiano, Williams observa como "a representação da cena [...] não se baseia em apenas um texto, mas em dois: primeiro, o texto de Tchekhov; segundo, o 'caderno de direção' (*production score*) que Stanislavski preparou para a peça" (WILLIAMS, 2010, p. 161). Trocando em miúdos, a "fala dramática é de Tchekhov, mas a maioria das ações que a acompanham é de Stanislavski" (2010, p. 161)[4]. Esse exemplo demonstra como a literatura dramática começa a se desobrigar das convenções do teatro daquele período – de "'entradas e saídas solenes e grotescas, [com] personagens que fala[vam] com o rosto sempre virado em direção ao público'", segundo Émile Zola (*apud* PAVIS, 2010, p. 9) – na mesma medida em que a encenação, por seu turno, vai conquistando autonomia em relação ao texto. Na leitura que Hans-Thies Lehmann (2007) apresenta em *Teatro pós-dramático*, a partir daquele momento os dramaturgos começam a escrever para um teatro – e, acrescentamos, para uma forma (ou formas) de atuação – ainda "por ser inventado".

Se o caderno de direção stanislavskiano aponta para a cisão entre as instâncias literária e cênica, a pesquisa que esse diretor desenvolve sobre o trabalho da atriz revela também – é preciso que reconheçamos – o início de uma autonomia da criação atoral em relação ao texto

[4] Outras experiências, no entanto, não foram tão bem sucedidas. Peter Szondi (1975), em *Das lyrische Drama*, cita o caso da encenação do drama lírico *A guardiã*, de Henri de Régnier, na qual fala e movimento também são separados, mas de maneira distinta à elaborada por Stanislavski para o texto de Tchekhov, porque atendendo a demandas de outra escola estética. No caso dessa montagem d'*A guardiã*, enquanto as atrizes liam o poema do fosso do teatro, invisíveis ao público, a ação acontecia no palco sob a forma de pantomima. Segundo a tese do teórico húngaro, o fracasso de tal experiência se deu pela contradição entre o anti-ilusionismo pressuposto na separação entre o que era fala vocalmente enunciada e o que era efetivamente mostrado em cena, visualmente, e a manutenção de "recursos ilusionistas com os quais se pretendia conferir uma aura de mistério à representação e às vozes." (1975, p. 143-4 *apud* LEHMANN, 2007, p. 99). A completa "renúncia à ilusão de uma realidade reproduzida", necessária para a plena atualização cênica de um texto daquela natureza, segundo Lehmann (2007, p. 99), "só ocorreria mais tarde, na forma teatral pós-dramática."

dramático. Apesar de o "cerne desse trabalho [ainda serem] as motivações do personagem" (SILVA, 2013, p. 68) que a atriz deveria (re)construir conforme as circunstâncias dadas no texto pelo dramaturgo, na fase em que formula o Método das Ações Físicas a ênfase recai sobre as ações concretas que essa atriz deveria executar (ao invés de "interpretar"). Pensadas enquanto ações psicofísicas, nas quais as ações internas e externas à atriz confluiriam (a segunda como catalisadora da primeira), Stanislavski (1989, p. 1) elucida esse método dando como exemplo a cena em que Lady Macbeth, no ponto culminante de sua tragédia, deveria se ocupar do "mero ato físico de lavar uma mancha de sangue em sua mão". Como observa Bonfitto (2006, p. 26 – grifo do autor), a atriz que a interpreta não deve buscar se emocionar – confundindo, como diria Ludwik Flaszen (2007, p. 88), sua psique com a da personagem –, mas simplesmente se concentrar "em *como* lavará as mãos, podendo variar e experimentar várias possibilidades de combinação entre alguns dos elementos constitutivos dessa ação física", como o ritmo, a intensidade, etc.

Trabalhando inicialmente com Stanislavski, Meyerhold se separa, depois, do mestre para investigar possibilidades cênicas e expressivas a partir de uma perspectiva distinta da do realismo que marca o Teatro de Arte de Moscou. Partindo da dramaturgia de Maeterlinck, ampliando seu espectro, depois, para a de outros simbolistas, o diretor lança talvez as primeiras propostas para (parafraseando Lehmann) um teatro ainda por ser inventado. Em suas pesquisas, Meyerhold alça "o movimento ao estatuto de um meio de expressão essencial destinado a manifestar o 'diálogo interior', mais importante em Maeterlinck do que o 'diálogo exterior necessário'" (PICON-VALLIN, 2013, p. 9) aos dramas naturalistas encenados no TAM; para ele, o movimento, "muito mais do que as palavras, revela a alma do personagem" (2013, p. 10).

Nesse projeto, o diretor enfrentou algumas dificuldades, como traz Beatrice Picon-Vallin (2013). À semelhança do que vamos observar com as atrizes que, contemporaneamente, se debruçam sobre as dramaturgias que prescindem de "personagens vivas", como as escritas desde aquele período, Meyerhold enfrenta o desafio de trabalhar com atrizes que, vindas do TAM ou da jovem Confraria do Drama Novo que ele mesmo criara, careciam de um método novo sobre o qual se apoiar, razão pela qual acabavam repetindo o tom realista que aprenderam em sua antiga formação. Segundo Picon-Vallin (2013, p. 25-6), o diretor retira da experiência com o Teatro-Estúdio a lição de que era "'preciso primeiro formar um ator novo, [para só] depois propor-lhe novos objetivos.'" Nessa empreitada pedagógica, vale ressaltar que Meyerhold recusa a rejeição à intérprete e sua materialidade corporal, que era indispensável a Maeterlinck. Em seu teatro, não se trata

> de fazer atuarem marionetes [...], ‘seres privados de vida’ que substituiriam o ator de carne e osso, esse intermediário desajeitado entre o poeta e o espectador, destruidor do sonho e, portanto, da arte. [...] [Apesar disso,] ele chega a propor ao ator as técnicas “deslumbrantes” e complexas que depreende do funcionamento do teatrinho de marionetes – o controle do gesto e do som pela suspensão plástica e vocal, a mistura da rigidez com o excêntrico, da humanidade delicada e do monstruoso, da abstração e da materialidade. (PICON-VALLIN, 2013, p. 27)

A recusa à rejeição, pelos simbolistas, da atriz “de carne e osso” e a ênfase na corporeidade observadas em Meyerhold são compartilhadas décadas depois pelo chamado Teatro Físico. Surgido na Inglaterra nos anos 1970 e tendo como os seus principais mestres Étienne Decroux, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, como observa Romano (2005, p. 239), sua definição redundante “não o faz *a priori* um teatro diferente dos outros”. O que, então, pergunta-se a autora, “ele vem integrar (ou reintegrar) à arte do ator?” (ROMANO, 2005, p. 189). A ênfase na corporeidade retoma, também aqui, considerações a respeito da relação do corpo com o texto dramatúrgico que interessam à problemática abordada nesta tese e que resulta em características como uma “nova disposição no papel do ator”, que participa diferentemente do processo de criação, e a “transformação no emprego dos recursos expressivos e na sua relação com a personagem dramática” (2005, p. 32). Prescindindo do (ao menos exclusivo) uso de personagens para apoiar a sua atuação ou de uma construção mental do papel que só fisicalizaria posteriormente, a atriz oferece simplesmente (?!) a sua presença, expondo seu corpo em ação na qualidade do estar-em-cena a que Eugenio Barba (1994) chamou de extracotidiana.

Valendo-se do que Romano, citando um estudo intitulado *The Actors Presence: Three Phenomenal Modes*, do dramaturgo e crítico norte-americano Bert States, refere-se como sendo um modo “auto-expressivo” de atuação, aproximando-se do gênero lírico já evocado, em termos de conteúdo, o Teatro Físico desloca seu interesse do cosmos ficcional dado pelo texto dramático para a “percepção da materialidade, temporariamente estável, da ‘experiência humana em fluxo’, [...] representada na existência [...] e nas ações do corpo, compartilhando com o espectador um assunto comum, que é o humano” (ROMANO, 2005, p. 200). Nisso, o Teatro Físico demanda um reordenamento da relação da atriz com os meios expressivos disponíveis, na medida em que “não basta apenas a habilidade do ator de dizer bem um texto ou caracterizar propriamente a personagem dramática” (2005, p. 192). Nesse sentido, são incorporadas (o verbo não poderia ser melhor) uma série de recursos que vão desde o uso de máscaras de diversas tradições, passando pela aplicação de princípios da dança contemporânea

e da mímica até o que se podia apreender da performance e das artes plásticas, ampliando o repertório expressivo da atuante. Essa estratégia, a contar pelas considerações realizadas por Daniel Silva (2013) e Matteo Bonfitto (2006; 2017), que citaremos na sequência, parece ter se tornado a chave da/para a reconfiguração do ofício da atriz no teatro dito contemporâneo.

Também interessado em pensar a nova "maneira de [a atriz] 'habitar' o palco" do qual as "personagens parecem ter sido banid[a]s" e atentando para "a relação entre personagem e ator a partir do ponto de vista deste último", Silva (2013, p. 12; 159) volta o seu olhar para um recorte do teatro do século XXI que, herdeiro das transformações operadas a partir daquela virada de século, vai na direção do abandono do estatuto ficcional das ações apresentadas em cena, preterido em relação à instância do real que nela se insurge, como é caso dos Biodramas aos quais o autor se refere. Em franco diálogo com o chamado teatro performativo – terminologia apresentada por Josette Féral (2009) como uma alternativa ao pós-dramático de Lehmann, cuja relação com a tradição dramática pressuposta já de saída na nomenclatura limitaria o espectro de análise das experimentações cênicas observadas pelo menos desde a década de 1960 –, Silva (2013, p. 59) observa "a penetração de práticas advindas da *performance* e da dança" no trabalho das atrizes dos espetáculos[5] que analisa, trabalho no qual percebe o trânsito "entre o depoimento autobiográfico e a realização de ações que remetem ao performativo e não à construção de um personagem ficcional" (2013, p. 95). Longe de apontar para uma convenção única, o que este pesquisador conclui em sua análise é a necessidade na qual a atriz se vê, já há algumas décadas, de lançar mão "de distintos registros de atuação, que lhe permitam e facilitem o trânsito entre esses diversos estados cênicos" (2013, p. 95) demandados pelas teatralidades contemporâneas (cf. FERNANDES, 2010).

Essa "ampliação dos requisitos e do repertório técnico do ator" (SILVA, 2013, p. 164), que, como vimos, tanto Meyerhold quanto os artistas identificados ao Teatro Físico já haviam reconhecido como necessária, é uma realidade percebida também por Matteo Bonfitto (2017). No ensaio intitulado "O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?", o professor faz o exercício de tentar reunir alguns aspectos constituintes do horizonte paradigmático da atriz da cena chamada pós-dramática, apesar da multiplicidade com que ela se apresenta. Uma diferença que ele observa em relação à atriz dramática, conforme apresentada ali à guisa de contraponto,

[5] São eles: *Não desperdice sua única vida* (2005 – Cia. Luna Lunera); *Estamira – Beira do Mundo* (2011 – Beatriz Sayad e Dani Barros); *Clube do Fracasso* (2010) e *O Fantástico circo-teatro de um homem só* (2011 – Cia. Rústica); *Entulhos, Vazio abarrotado* (2006) *De quem é meu espaço?* (2007) e *Corpos subjetivos em espaços móveis* (2009 – Zona de Interferência).

é – reiterando o ponto já levantado – a ausência de personagem ("viva", como diria Nina n'*A Gaivota*) e de enredo linearmente estruturado (como também reclamado por Nina, ao se referir à ausência de "ação") como bases de apoio. Uma vez ancorado nessas bases, o trabalho atoral se inseriria na esfera da representação, fazendo referência a códigos e convenções socioculturais reconhecíveis (cf. BONFITTO, 2017, p. 90). Como traz Romano,

> A ilusão cênica, provocada pela imbricação íntima do ator com a personagem dentro de uma estória, é rompida e dá lugar a um modelo diferenciado da relação ator/personagem. Para tanto, o *ator/performer* fundamenta-se num processo de transformação, [...] essa transformação é o **reconhecimento de uma alteridade ficcional, que rompe com o cotidiano** [...] (ROMANO, 2005, p. 196-7 – grifos em negrito nossos)

Assim, por sua vez, "os processos e procedimentos que [diversamente] [...] comportam [...] um grau significativo de auto-referencialidade", isto é, não de uma referencialidade externa, baseada em códigos e convenções socioculturais, são "considerados como constitutivos da esfera da presentação" (BONFITTO, 2017, p. 90) e "desencadeiam um deslocamento necessário em termos de atuação" (2017, p. 96). Nesses casos, a atriz deve se apoiar "sobre qualidades expressivas que podem ser produzidas a partir da sua relação pragmática com os materiais de atuação" (2017, p. 97) e, dentre esses, o texto dramatúrgico previamente escrito não necessariamente é excluído:

> se considerarmos [...] alguns procedimentos colocados em prática por Jerzi Grotowski, ou por Tadeusz Kantor, vemos que, apesar de ter sido definido antecipadamente, o texto foi frequentemente explorado de maneira a produzir resultados que, em termos de atuação, estão muito mais próximos da esfera da presentação. (BONFITTO, 2017, p. 90)

Em 1994, Luís Otávio Burnier já distinguira, na tese de doutoramento intitulada *A arte do ator: da técnica à representação*, duas formas de atuação que, mesmo não tratando das questões ligadas à cena pós-dramática (o livro de Lehmann só seria lançado em 1999), como o fazem Silva e Bonfitto em seus estudos, apontam para compreensões muito semelhantes às apresentadas por esses pesquisadores. A forma a que eles chamam de representativa e a qual ligam ao domínio do dramático, Burnier chama de "interpretativa". Intimamente relacionado ao aspecto textocêntrico que é parte da tradição dramática, na qual o trabalho da atriz está necessariamente vinculado a um texto literário, "interpretar" significa, nessa compreensão,

realizar “uma tradução de uma linguagem literária [dramática] para a linguagem cênica”, de modo que a atriz funcione como um intermediário, colocando-se entre a personagem, com quem efetiva uma identificação psíquica, e o espectador, “entre algo, que é ficção, e alguém real e material” (BURNIER,1994, p. 27).

O que ocorre é que essa relação não encontra correspondência nem nas propostas cênicas libertas da submissão ao *logos* dramático, nem numa série de textos dramatúrgicos escritos desde a virada do século XIX para o XX. Se, como observa Silva (2013, p. 160), naquele início de século XX “o trabalho que o ator realizava em cena podia ser claramente percebido como a constituição de uma alteridade”, isto é, de um Outro diferente dele mesmo – uma personagem –, não só os dramaturgos, mas diretores como Meyerhold, Grotowski e Brecht, reconhecidos por suas investigações sobre o trabalho da atriz, “tensionaram essa acepção, fazendo com que o personagem aos poucos adquirisse outros contornos” e com que “a pessoa do ator, suas opiniões, particularidades e segredos [começassem] a ser percebidas [sic] através do universo ficcional que ainda se apresentava em cena” – no que Silva enxerga um embrião dos Biodramas contemporâneos.

Filiada às pesquisas desenvolvidas por Grotowski e continuadas por Eugenio Barba, a segunda forma de atuação que Burnier distingue é a “representação”, que, independendo de um texto dramático e/ou literário, apoia-se no que a atriz cria a partir de si mesma e que toma a forma de ações físicas e vocais. Nesse sentido, apesar do conflito lexical, a representação conforme entendida por esse pesquisador teria uma clara relação (embora não possam ser tomadas como sinônimos) com a ideia de presentação oriunda da cena pós-dramática e performativa. Toda a pesquisa desenvolvida posteriormente no LUME Teatro, grupo formado originalmente por Burnier, Denise Garcia e Carlos Simioni em 1985, toma como base essa ideia de uma atuação representativa (ou não interpretativa) que busca na própria atriz e seu trabalho sobre si mesma – ecoando Stanislavski – a sua matéria-prima. Segundo Ferracini, desde aquele diretor russo,

> passando por Meyerhold, Artaud e [...] Grotowski, a palavra *interpretação* (no sentido descrito acima de intérprete do texto literário) veio perdendo espaço à medida que o ator, cada vez mais, passa a ter domínio de sua arte. Cada vez menos ele está atrelado ao texto literário e/ou dramático e cada vez mais vai encontrando parâmetros objetivos de articulação de seu corpo e sua alma, sem a necessidade de uma personagem. (FERRACINI, 2003a, p. 79 – grifo do autor)

Nina, nesse sentido, seria uma atriz "interpretativa". Se ela resiste à peça de Treplev – assim como muitos de nós, atrizes ou espectadoras, resistimos a certos textos da dramaturgia produzida pelo menos nos últimos cem anos – é, talvez, de um lado, por um desejo de "preservar a ideia de um *sentido* preexistente ao discurso dramático" (ÜBERSFELD, 2005, p. 70 – grifos da autora) que a personagem enquanto uma totalidade acabada, nos termos de Hegel (2004), e elemento unificador dos diversos signos presentes no texto, segundo Übersfeld, assegura. Bonfitto (2017, p. 94-5) entende esse processo, no qual a atuação da atriz está apoiada por uma rede semântica (o texto dramático ou literário) que orienta a ela e à espectadora, como o de produção de *significado*; ao passo que (e aqui também encontramos um conflito lexical) a atriz pós-dramática, pelo processo de conexão entre suas instâncias interior e exterior, "desencadeado a partir não de conteúdos previamente estabelecidos [como o Método das Ações Físicas stanislavskiano fazia a partir do texto], mas [...] dos elementos que envolvem a exploração e execução dos materiais de atuação" (2017, p. 94), produziria *sentido* – caso que exigiria da espectadora uma participação mais ativa no processo de recepção/co-criação do espetáculo.

De outro lado, podemos entender que essa resistência se dá pelo fato de que, em não havendo "personagens vivas", mas antes, identidades mal definidas, não há, ou há de maneira reduzida, o potencial de simpatia/empatia (cf. RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 133) – e, por consequência, o interesse e a capacidade de envolvimento – que, em certa medida, a identificação psicológica atriz-personagem – estendível à espectadora – garante. Da mesma maneira, não há, ou há de maneira reduzida, como já dissemos, os apoios que a existência do que n'*A Gaivota* é chamado de "personagem viva" e "ação" davam à atriz e "que lhe permitiam tradicionalmente construir e balizar seu jogo"[6] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 163 – tradução nossa).

Da necessidade de renovação lexical

Em outra publicação, Ryngaert (2008, p. 114) questiona: "O que se tem então no teatro se não mais o 'eu' sobre a cena, quem é este 'outro' e como se pode representá-lo?". O teórico encontra eco em Fuchs (1996, p. 176), que questiona: "se a personagem está 'morta', então que noção de nós mesmos enquanto plateia o teatro está refletindo de volta pra nós?". Apesar da

[6] "[...] des appuis qui lui permettent traditionnellement de construire et de jalonner son jeu [...]."

aproximação ao real que Silva (2013) verifica, ou seja, à pessoa da atriz ela mesma, numa tendência que remonta a Grotowski (cf. BOFITTO, 2017, p. 90), havemos de reconhecer, ainda, como indica Romano (2005, p. 197), uma "alteridade ficcional", sobretudo nas peças que compõem o nosso corpus de análise – *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça* (1936), de Gertrude Stein; *Gritos de socorro* (1967), de Peter Handke; *Vocês que habitam o tempo* (1989), de Valère Novarina; *PROJETO bRASIL* (2015), de Marcio Abreu; e *Vaga Carne* (2016), de Grace Passô –, que não são reconhecidas pela crítica sob a rubrica do Biodrama ou do Teatro Documentário. Como observa ainda Bonfitto (2017, p. 98), "em muitos casos o ator pós-dramático deverá [inclusive] compor ou incorporar seres ficcionais que não podem ser remetidos a indivíduos ou tipos humanos". O pesquisador propõe, então, como opção lexical alternativa a "personagem", de compreensão demasiado comprometida com a tradição dramática (ou aristotélico-hegeliana, conforme discutiremos a seguir), utilizarmos "um termo mais abrangente, tal como actante (ou atuante) ou ser ficcional" (2017, p. 96).

De nossa parte, tomando como referência a discussão empreendida por Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon (2006) no livro *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition* e pensando nas peças do nosso corpus, optamos por utilizar um termo mais específico: "Figura". Apropriado especialmente pela crítica teatral francesa a partir da noção de "regime figural" lançada por Jean-François Lyotard (1979) e desenvolvida por Gilles Deleuze (1981), esse termo nos auxilia a pensar as dramaturgias que "envolvem um processo de figuração que não é mais figurativo (ilustrativo, narrativo)", conforme o paradigma representacional de que falam Silva (2013) e Bonfitto (2017), "mas performativo (poético, rítmico)"[7] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 162 – tradução nossa), mais recorrente no paradigma presentacional – o que não corresponde, contudo, à ausência de ficção que a valorização do tempo-espaço objetivos do acontecimento cênico presente na leitura lehmanniana sugere.

Em *Francis Bacon: lógica da sensação*, Deleuze (1981) constrói sua compreensão do que seja Figura à medida que levanta e analisa certos aspectos da pintura de Bacon tais como "isolamento", "deformação" e "dissipação", aspectos que, no terceiro capítulo desta tese, intitulado *Do desvio rumo ao figural*, tomamos como categorias de análise das Figuras presentes nas peças de nosso corpus, bem como noutros textos das dramaturgias moderna e contemporânea que comentamos brevemente ao longo do nosso estudo, conforme se verá. A

[7] "[...] mais performatif (poétique, rythmique)."

essas, juntamos ainda outras categorias, elencadas por Ryngaert e Sermon no referido livro, a saber: “nome”, “identidade” e “fala”, que completam os eixos através dos quais tecemos a análise das peças objeto de nosso corpus.

Situando o corpus de análise

Gertrude Stein, cuja produção dramatúrgica remonta às primeiras décadas do século XX, no contexto das vanguardas estéticas, junta-se ao nosso corpus por apresentar um grau de experimentalismo formal que prenunciou ou mesmo antecipou muitas das dramaturgias mais radicais escritas nos últimos anos, no que diz respeito ao desmonte das categorias da forma aristotélico-hegeliana, sendo, ainda hoje, “considerada impossível de representar” (LEHMANN, 2007, p. 80). O autor de *Teatro pós-dramático* vê em Stein um dos “antepassados do teatro de hoje”: segundo o teórico alemão, ela teria antecipado traços de uma “*desfocalização* e de uma equivalência das partes, da renúncia a uma época orientada teleologicamente e da predominância de uma ‘atmosfera’ sobre os procedimentos dramáticos e narrativos” (2007, p. 103 – grifo do autor) somente vistos de maneira mais abrangente na segunda metade do século XX. A escolha específica de *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*, escrita em 1936, se dá pelo fato de ela tratar, como o próprio título já diz, da questão da identidade, uma das categorias analíticas levantadas por Deleuze para a análise da pintura de Francis Bacon e de que, como indicado acima, lançamos mão para a abordagem das peças em estudo.

Peter Handke e Valère Novarina, contemporâneos de geração, são representativos de uma fase da produção dramatúrgica europeia na qual encontramos desdobramentos daquelas primeiras provocações lançadas na virada do século XIX/XX, notadamente no que concerne ao tratamento formal dado aos textos e ao interesse desses autores pela materialidade das palavras, como se verifica também em Stein. Esse interesse fica claro no posicionamento de Novarina (cf. KFOURI, 2011, p. 45), para quem urge que se ponha um fim no sistema de *reprodução* vigente – e com tal afirmação o autor está se referindo, se bem compreendemos, àquele mesmo teatro criticado por Craig, fundado na ideia de uma (suposta) fotografia da realidade, de uma imitação, cuja justificativa teórica se encontraria na noção de *mímesis*, vide a *Poética* de Aristóteles, fruto de um debate ainda não esgotado, o qual também animamos em nosso segundo capítulo.

Quanto a Handke, as chamadas “Peças Faladas”, da qual *Gritos de Socorro* é a última representante, participam explicitamente da esfera da autorreferencialidade que citamos acima

a partir do ensaio de Bonfitto (2017, p. 90). Como resume Samir Signeu (2015, p. 46) na publicação dessas peças, elas se dão em um ato e "não há uma história a ser contada. [...] Também não há personagens, mas oradores, atores falantes [...] [e] a língua é utilizada como instrumento de investigação e campo de sonoridade". De forma semelhante, Novarina (2011, p. 20) atenta para a sonoridade da língua, ao discernir as Figuras de *Vocês que habitam o tempo* pelas identidades rítmicas das vozes que as constituem.

Mais recentemente, encontramos, na cena brasileira, os reflexos das transformações operadas na escrita dramatúrgica e na personagem dramática ao longo do século passado em dramaturgos como Marcio Abreu, que dedicam uma atenção especial, mais uma vez, à materialidade das palavras, entendidas elas mesmas como ação "na medida em que dispara movimentos, desdobra-se, reverbera e deixa vestígios" (ABREU, 2016, p. 7). Nesse sentido, a atenção ou mesmo a preocupação com a materialidade do fenômeno cênico, com o estado de presença compartilhada entre atrizes e público, como atesta Danielle Ávila Small (2015), aparece como uma constante em sua dramaturgia e teatro. Mas, para estabelecer uma relação efetiva (por ato falho, quase escrevemos *afetiva*) com essas palavras, como bem observa Luciana Romagnolli (2016, p. 85), "é preciso saber ouvir".

Completa o nosso quadro Grace Passô, cuja rota de desvio em relação ao modelo aristotélico-hegeliano é aberta, entre outros procedimentos, pela separação entre fala e ação que, tendo sido proposta já em 2010 na peça *Marcha para Zenturo*, na qual, segundo a própria dramaturga, estabeleceu-se um "jogo em que as reações sofriam um estranho retardo, nas falas e nos gestos, [numa] dinâmica vertiginosa" (PASSÔ, 2012, p. 9), efetiva-se de maneira mais simbólica em *Vaga Carne*, que partiu de seu interesse em "criar uma situação em que o que se fala e o que se age fosse vertiginosamente diferente"[8]. Nessa peça, o cenário designado como "um corpo de mulher" e o corpo mesmo da atriz funcionam, nos âmbitos da ficção e da performatividade, como espaço de atuação/intervenção das palavras, metaforizadas pela Figura designada como "uma voz". Esse corpo, inerte aos comandos de "uma voz", remete-nos à imagem da marionete simbolista, ao mesmo tempo que reitera o confronto entre as materialidades do corpo da atriz e a das palavras, objeto da atenção da série de perspectivas de atuação que citamos antes.

Como a leitora pôde perceber, à exceção de Abreu e Passô, os demais dramaturgos e dramaturga que compõem o nosso corpus são europeus ou estadunidenses, assim como a

[8] Conferir a entrevista concedida pela dramaturga à Revista Cardamomo no link https://www.youtube.com/watch?v=KxCp2A1mqG0. Último acesso: 06 de outubro de 2019.

maioria dos que citamos em comentários mais abreviados ao longo dos capítulos. Isso se deve ao fato de a maior parte da fortuna crítica sobre a questão da personagem moderna e contemporânea a que tivemos acesso e que tomamos como referencial teórico vir daquelas regiões, especialmente da França, tratando, portanto, em larga escala, da produção de seus compatriotas. Mas se elegemos essas dramaturgas e dramaturgos foi também a fim de demonstrar a necessidade de revisão das bases de trabalho da atriz a partir das demandas colocadas (também) por essas dramaturgias ao longo do último século. Tal necessidade, reconhecida por pesquisadores como Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, Matteo Bonfitto e Daniel Silva, pode ser observada também – e especialmente, diríamos – numa série de dificuldades apresentadas por atrizes na lide com os textos dessa tradição.

Um primeiro exemplo que podemos citar é o de José Geraldo Jr., ator da Club Noir, companhia dirigida por Juliana Galdino e Roberto Alvim. A respeito de *Tríptico*, série de espetáculos realizados pela companhia a partir de textos do dramaturgo norte-americano Richard Maxwell, diz o ator:

> Tendo em mãos autores contemporâneos de textos tão enfáticos quanto à questão formal, fomos percebendo neles a necessidade de revisão dos nossos próprios meios de traduzi-los cenicamente. Depois das tentativas frustradas de utilizar um instrumental que nos era mais próximo, fomos percebendo a necessidade de nos despojar destes recursos. [...] Tarefa nada fácil, que tem me obrigado dia após dia a abandonar padrões de interpretação e a dimensionar um teatro que se revigora através da fala, no instante da emissão. (GERALDO JR. et al., 2010, p. 120)

Cristina Dantas (2010), em pesquisa realizada sobre Peter Handke, também indica alguns dos desafios enfrentados por um dos atores que ela convidou para trabalhar com outro texto desse dramaturgo, *Kaspar* (1967), entre os quais: a dificuldade em lidar com a não linearidade e com o "desconforto de um texto sem 'personagem', sem uma suposta identidade que a sustente". A atriz, segundo a pesquisadora, é provocada a criar o seu próprio ser ficcional "a partir de sua singularidade [e] do arranjo das técnicas disponíveis" (2010, p. 28), como também observam Bonfitto (2017) e Silva (2013).

Na experiência da diretora Zilá Muniz (2010) e do Ronda Grupo de Dança e Teatro sobre *Gritos de socorro*, as palavras dos (no mínimo) dois oradores sugeridos por Handke não aparecem faladas/enunciadas verbalmente no espetáculo *Socorro*, mas funcionaram, no processo de criação, como pré-textos para algumas improvisações propostas às dançarinas e

como disparadoras de um estado de urgência em cena. No cruzamento entre dança contemporânea e teatro de formas animadas, o grupo optou por colocar bonecos para atuarem junto com as dançarinas, sem hierarquias, o jogo proposto se dando a partir das materialidades desses corpos de naturezas distintas – no que percebemos um eco das marionetes simbolistas, verificado também em *Vaga Carne*, como se verá na análise da sua encenação.

A respeito da primeira encenação de *Vocês que habitam o tempo* no Brasil, realizada em 2009 no Rio de Janeiro por ocasião do evento *Novarina em Cena*, Claudio Serra, que atuou ali como assistente de direção, fala das estratégias de aproximação do texto aos corpos das atrizes que participaram da montagem e das orientações da diretora Claude Buchvald, para quem "cada pedaço do corpo fala a língua" e para quem a atriz não deveria interpretar, mas "cavar mais profundamente" e ser "esquartejad[a] pelo espaço e pelo tempo" (SERRA, 2011, p. 92). Além desta experiência, trazemos para o debate o trabalho da atriz e pesquisadora Ana Kfouri, cuja imagem poética do "eu vazado" se aproxima muito das Figuras descritas por Deleuze e que buscamos reconhecer nas dramaturgias analisadas.

Enfim, em *PROJETO BRASIL*, o "regime figural" aparece menos ligado a um trabalho de atuação específico, do qual poderíamos apreender princípios ou estratégias, que a escolhas da encenação quanto à relação estabelecida entre as atrizes e os enunciados, notadamente em alguns dos DISCURSOS que compõem o texto e a dramaturgia do espetáculo.

Esses exemplos apresentam não apenas dificuldades, mas também alguns procedimentos e formas de abordagem a essas dramaturgias. Discutimos melhor cada caso no quarto capítulo, *Sobre um regime de atuação figural*, no qual ensaiamos um desdobramento da noção deleuzeana de Figura e de sua apropriação à crítica à dramaturgia por Ryngaert e Sermon (2006) propondo a ideia de um "regime de atuação figural", através do qual podemos pensar respostas práticas possíveis e já realizadas às provocações que essas dramaturgias vêm fazendo ao trabalho das atrizes.

No quinto e último capítulo, elaborado sob a forma de um *Excurso prático (ou relato em desvio): 1/4 de identidades sob o regime figural*, apresentamos o relato analítico e crítico do processo de criação da cena *¼ de identidades*, que realizamos à guisa de experimentação prática sobre o texto *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*, representativa, nesta ocasião, do regime figural ao qual associamos os demais textos dramatúrgicos do nosso corpus de estudo. Nessa seção, refletimos como a perspectiva de trabalho atoral remontada às pesquisas de Meyerhold, passando por Grotowski, Barba, pelo Teatro Físico e pelo LUME Teatro nos

legou técnicas e metodologias de criação que servem de base para a composição do que entendemos como Figuras e como essas técnicas e metodologias vão ao (feliz) encontro das poéticas forjadas pelas dramaturgas e dramaturgos que trouxemos a debate.

Por ora, vamos iniciar a discussão seguindo os passos de uma série de pesquisadores que, com bastante competência, têm analisado o processo de mutação pelo qual a personagem de teatro vem passando, de maneira mais acentuada desde o advento do Simbolismo, e que se nos apresenta como um dos principais elementos desestabilizadores das bases (dramáticas) do trabalho atoral. Robert Abirached (1978), com o seu *La crise du personnage dans le théâtre modern*, é a primeira grande referência para os que vem se debruçando sobre a questão; além dele, destacamos Elinor Fuchs (1996), com o conhecido *The death of character: perspectives on theatre after modernism*; Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon (2006), que reuniram suas pesquisas em torno da temática no já citado livro *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*; e, no Brasil, Maria Lúcia Levy-Candeias (2012), que publicou um estudo sobre *A fragmentação da personagem*.

É importante destacar que a crítica mais recente tem atuado num sentido que vai à revelia da ideia de morte – da personagem, do drama, do autor, das grandes narrativas, etc. – que marcou o século XX. O livro de Ryngaert e Sermon, por exemplo, apresenta uma abordagem, como os próprios autores afirmam, otimista, uma vez que aponta para um estado não de decomposição (pós-dramática), mas de recomposição, em novas bases, da personagem – esta "unidade de base do texto teatral", como já disse Anne Übersfeld (2005, p. 33). Mais que isso, entendem a personagem, como quer que ela se constitua hoje e como quer que a chamemos – Figura aparecendo, sem dúvida, como uma opção que lança chaves de análise produtivas –, como sendo, ainda, o ponto nevrálgico da forma dramática, e a sua crise, "longe de ser mortífera", como o índice "de sua vitalidade"[9] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 7 – tradução nossa). Pensada desse modo, a personagem constitui "um campo crucial de operações, de explorações e de investigações"[10] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 59 – tradução nossa) na atualização cênica do texto dramatúrgico.

É também por esta razão que, em nossa pesquisa, enfocamos nesse elemento, na tentativa de apontar para soluções ou aproximações possíveis para/aos desafios que essas dramaturgias vêm lançando aos profissionais da cena, em particular às atrizes. É a personagem,

[9] "Loin d'être mortifère, la 'mise em crise' du personnage est ainsi devenue [...] l'un des signes de as vitalité."
[10] "[...] le personnage constitue [...] un champ crucial d'opérations, d'explorations et d'investigations [...]."

afinal, que "permite colocar em questão os protocolos de enunciação e de representação"[11] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 114 – tradução nossa); quer "não seja uma substância, mas uma *produção*, [...] ela é um *sujeito da enunciação*. Ela é o sujeito de um discurso marcado com o seu nome e o ator que assumir esse nome deverá proferir esse discurso." (ÜBERSFELD, 2005, p. 74 – grifos da autora). O enfoque que damos, aqui, a esse elemento vem do fato de que nessas dramaturgias, nas proposições cênicas que elas insinuam, o discurso poético torna-se predominante sobre os demais elementos, passando a constituir o seu centro; e não podemos esquecer, como já sugeriu Übersfeld (2005), que é da boca (e corpo!, portanto) da atriz que ele sai.

[11] "[...] permet de poser la question des protocoles d'énonciation et de représentation [...]."

2. A QUESTÃO DA PERSONAGEM (DA TRADIÇÃO ARISTOTÉLICO-HEGELIANA)

Nossa ideia inicial era, a partir do destrinçar do binômio aristotélico-hegeliano, usado com frequência por Jean-Pierre Sarrazac e pelos demais integrantes do Grupo de Pesquisa sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo (*Université Sorbonne Nouvelle – Paris III*) para qualificar um modelo de drama que vem sendo problematizado pelo menos desde o final do século XIX, chegar a uma síntese do que seria a personagem constituída nessa tradição, antes de partirmos para a discussão sobre suas reformulações mais recentes. O intuito era evitar o uso da acepção demasiadamente vaga de "drama tradicional" – e seus corolários "dramaturgia tradicional", "personagem tradicional", etc., acepções que buscam uma aproximação a algumas poéticas a que comumente, e às vezes até equivocadamente, ligamos a Aristóteles.[12]

No entanto, tão logo começamos a aprofundar nossa leitura sobre as obras de referência do binômio indicado – a saber, a *Poética* de Aristóteles e o volume IV dos Cursos de Estética de Hegel – e sobre os conceitos nelas articulados, deparamo-nos com uma incoerência fundamental no entendimento da personagem (da tradição) dramática (conforme o modelo aristotélico-hegeliano) que talvez ainda não tenha sido suficientemente levada em conta. Propomos, pois, iniciar este capítulo a propósito da personagem teatral com a problematização dessa questão, que – intuímos – nos levará a leituras ainda mais potentes sobre suas configurações contemporâneas.

À diferença da realidade

No que diz respeito à *Poética*, é preciso lembrar que os elementos e características que muitas vezes qualificamos como "aristotélicos" nas obras dramáticas são, na verdade, fruto de uma interpretação deste tratado de referência para o teatro ocidental efetuada por um grupo de intelectuais italianos e introduzida na França no século XVI.

Operada posteriormente às transformações que conformaram o Renascimento no século XII e que, segundo o professor Ruy Afonso Nunes (1968, p. 37), tiveram na irrupção do pensamento de Aristóteles um dos fatos mais proeminentes, a referida interpretação se dá na

[12] São dramaturgias consideradas tradicionais aquelas de características aristotélicas (vide as categorias de sua *Poética*), mas também, grosso modo, a de estética realista/naturalista, pautada pela verossimilhança com a realidade externa à obra e, desse modo, por uma figuratividade; a do melodrama; a do neoclassicismo francês; e a da concepção hegeliana.

esteira da série de traduções das obras aristotélicas operadas entre os séculos XII e XIII nos mundos cristão e mulçumano, com imensas repercussões culturais nos séculos subsequentes (NUNES, 1968, p. 36). O aristotelismo, linha de pensamento inspirada no sistema filosófico e científico de Aristóteles que se faz dominante a partir de então, torna-se, entre os doutos da França do século XVI que se debruçaram sobre as traduções e comentários da *Poética*, mais "que uma teoria, uma ortodoxia em relação à qual cada poeta [poderia] se situar" (ROUBINE, 2003, p. 21), fazendo do referido tratado "a base de uma estética moderna" (2003, p. 21-2).

> A França letrada logo se apaixona pelos debates provocados pelo modelo dramatúrgico descrito na *Poética*. Todo autor que pretenda qualidade ou que vise conquistar um poder econômico-intelectual deve reivindicar um conhecimento aprofundado da *Poética* e de seus comentadores. O corolário dessa situação será que a ignorância dos preceitos de Aristóteles se tornará o argumento fundador de toda condenação crítica. (ROUBINE, 2003, p. 22)

Ao falarmos em drama "aristotélico-hegeliano", no que diz respeito ao primeiro elemento do binômio, estamos nos referindo a um drama conceitualmente pautado pelas normas do aristotelismo enquanto doutrina poética adotada na França classicista.[13] Dela, talvez a regra mais conhecida seja a das três unidades – tempo, espaço e ação –, das quais apenas a última é, de fato, mencionada por Aristóteles, no livro VIII de sua *Poética*.

Mas o que nos interessa aqui é entender que, ao contrário de algumas interpretações correntes – e neste ponto começam as contradições –, tal doutrina não propunha uma "representação do real", baseada num "mimetismo fotográfico" – a despeito de, conforme Roubine (2003, p. 24), constituir uma tentativa de instauração de um realismo no teatro. Na poética não só descrita como normatizada pelo tratado de Aristóteles, sobre a qual os franceses se empenharam, é concedida – mais que isso, recomendada – aos poetas uma margem de criação que ultrapasse o que seria a realidade sensível das aparências superficiais (ROUBINE, 2003, p.

---

[13] Isso se seguirmos a leitura de Sarrazac (2010, p. 4), para quem o modelo aristotélico-hegeliano é o mesmo a que Peter Szondi, em sua *Teoria do drama moderno* (2011), chamou de "drama absoluto", um drama que "repousa no tripé 'acontecimento interpessoal no presente' [e que se baseia no] critério aristotélico-hegeliano do 'belo animal' que supõe ordem, extensão e completude", características reclamadas também pelos neoclassicistas. Um detalhe importante a ser considerado, contudo, é que a forma dramática "absoluta" definida por Szondi deve ser entendida como um modelo abstrato, que não encontra exemplo prático na dramaturgia, o que a diferencia efetivamente do modelo neoclássico francês, observável nas obras de dramaturgos como Corneille e Racine. Apesar disso, segundo Candeias (2012), para Szondi esse seria o modelo mais próximo de uma manifestação pura do gênero dramático, enquanto que para Hegel seria a tragédia grega. (Sobre o gênero dramático como abstração, ver também o tópico "O gênero dramático e seus traços estilísticos fundamentais" constante no livro *O teatro épico* (1985), de Anatol Rosenfeld).

25) e vá no sentido de um "embelezamento" da natureza. Assim, os neoclássicos viam em suas regras

> o meio de fornecer uma representação perfeita de um modelo que não o seria obrigatoriamente. A arte, através do domínio das leis do Belo, permite "corrigir" a natureza sem lhe ser infiel. É o caminho de uma *idealização* da qual, doravante, a produção teatral "literária" na França não irá se separar até o final do século XVIII. Esse processo se baseia no conceito da *bela natureza,* conceito que não será questionado antes de Diderot e dos teóricos do drama burguês. Estes recusarão a *bela natureza* em nome da *natureza verdadeira,* voltando assim ao estrito realismo que, por um momento, tentara Chapelain [...]. (ROUBINE, 2003, p. 30 – grifos do autor)

A Razão daquele contexto histórico visava um retorno aos valores do mundo Antigo e suas representações porque via neles, notadamente na poética aristotélica, um "modo de conhecimento científico" – e, portanto, um meio racional de superação de um obscurantismo – que os faria alcançar a "perfeição criadora". O que os neoclássicos buscavam era, assim, a imitação não da natureza, mas dos "bons modelos" herdados da cultura greco-romana, como o "belo animal"[14] aristotélico.

Neste ponto, é preciso lembrar que a compreensão de *mímesis* de Aristóteles difere da de Platão exatamente no ponto em que, para esse, a poesia seria uma *deformação* da realidade, por sua vez uma versão imperfeita do plano das ideias; poesia, nesse sentido, seria uma cópia de 3º grau, a cópia da cópia, à qual estaria associada, não por último, uma intenção de engano[15]. Para o autor da *Poética*, por outro lado, a poesia seria uma *(re)criação* a partir dos mitos formantes do imaginário coletivo da cultura ática e da realidade sensível na qual habitavam (ROUBINE, 2003, p. 25).

Seja por deformação, seja por criação, o que podemos depreender daí é que a *mímesis* não se trata, em todo caso, do que comumente chamaríamos de um "espelho fiel da realidade".

---

[14] No livro VII de sua *Poética*, Aristóteles compara a estrutura do mito trágico a um ser vivente, um animal que não deve ser nem tão pequeno, que não o consigamos enxergar (e que por isso não é belo); nem tão grande que não possamos apreender a sua totalidade (e que também por isso não é belo). Esta é a margem de criação dos poetas em sua reelaboração dos mitos enquanto estrutura/enredo das tragédias, que deveriam "ter uma extensão bem apreensível pela memória", "tal como os corpos e organismos viventes devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo" (*Poética*, VII, 114 1451 a 44 11-14). Como afirma Hélène Kuntz (2012, p. 41) em verbete sobre o tema elaborado para o *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, "Acima de tudo, a metáfora do 'belo animal' implica uma concepção da fábula como totalidade ordenada, que vem garantir uma regra de encadeamento lógica constantemente evocada ao longo da *Poética*."

[15] No livro X de sua *República*, Platão levanta a hipótese de um pintor, sendo bom o bastante, conseguir fazer com que sua pintura de um sapateiro, carpinteiro ou outro artesão, mostrada de longe, engane crianças e homens privados de razão, que acreditarão estarem vendo, de fato, um sapateiro/carpinteiro/artesão real.

O problema – ou, se quisermos, a contradição – se coloca, então, não a partir dos neoclássicos, mas da tradução (portanto, interpretação) do verbo utilizado para designar a atividade do poeta: *mimesthai*, em seu significado grego, não se limita à compreensão atual do *imitar*, que, fazendo eco à crítica platônica, é "associada a noções [de arremedo, cópia, falsificação, plágio, reprodução subserviente] que o espírito artístico moderno tratou de execrar" (BARBOSA, 2011, p. 161). Mas foi por esta compreensão que se tomou a personagem de teatro como uma "imitação fotográfica" (para usar o termo de Roubine (2003)), uma "cópia fiel" de uma pessoa da vida "real", ou seja, de fora dos palcos, do além-teatro – como podemos deduzir a partir da crítica que Gordon Craig (2012) dirige às atrizes e ao teatro do início do século XX, em *O ator e a supermarionete*.

Esse mesmo olhar é livre e frequentemente lançado sobre o Realismo (sécs. XIX-XX) e seus procedimentos de criação, aos quais se associa a noção limitada ou mesmo equivocada de *mímesis* que temos exposto. De acordo com Marcos Barbosa (2011, p. 168), "um dos pilares da crítica aos procedimentos do Realismo [é] a reiteração da metáfora especular (ator, cena e drama como espelhos de um evento natural)". De forma bastante lúcida, o autor compara as poéticas de Stanislavski e Meyerhold, reconhecidamente distintas, citando um comentário feito por Beatrice Picon-Vallin (2013) a respeito da cenografia utilizada na montagem meyerholdiana de um texto de Maurice Maeterlinck – a qual retomaremos no último capítulo – , montagem que, segundo aquela crítica, não teria buscado "*nenhuma semelhança com a realidade*" (BARBOSA, 2011, p. 170 – grifos do autor), pelo fato, entre outros, das colunas do palácio representado em cena estarem envolvidas por trepadeiras. Pergunta-se, então, Barbosa: "em que [tal escolha cenográfica] abstrai a presença do dado concreto e mundano de 'palácio'? [...] Será mesmo possível a ocorrência de uma cena que não tenha 'nenhuma semelhança com a realidade'?" (2011, p. 170). No sentido em que o autor coloca a questão, "nenhum teatro [seria], *stricto senso*, realista [pois se o fosse teria] perdido seu lugar na *mímesis*, deixa[ndo] de ser uma operação de criação poética e [tornando-se], por assim dizer, o 'mundo em si'" (BARBOSA, 2011, p. 171).

Por outro lado, há entre nossos principais teóricos quem reconheça uma tradição de identificação pessoa-personagem que remonta ao teatro da Antiguidade. Em *O nascimento da Tragédia*, Nietzsche (2007, p. 71) diz, a respeito de Eurípides, que esse tragediógrafo teria levado o espectador à cena, de modo que o "espelho" do palco passou a mostrar "aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas da natureza." Adensada depois do século XVI e desembocada no realismo-naturalismo de meados

do século XX, essa identificação chegou a se dar de tal forma que houve casos em que a atriz e seu duplo chegaram a ser confundidos como uma só persona, um ser só.[16]

É comentando sobre essa tradição que Ryngaert inicia um capítulo a propósito da personagem, no já conhecido *Introdução à análise do teatro*:

> Quando assimilamos a personagem a uma pessoa, julgamos poder explicar uma pela outra, saltar ao *referente* para justificar a construção artística, encontrar o modelo na vida para justificar seu *retrato*. [...] toda uma tradição oriunda do teatro clássico apoia-se na noção de caráter, ou de essência, e acabou por estender-se a todas as formas de teatro. (RYNGAERT, 1995, p. 129-130 – grifos nossos)

Essa identificação também é parte da discussão que Anatol Rosenfeld (2014) apresenta no ensaio "Literatura e personagem", em que trata da questão da ficção, ligada, no entendimento do autor, ao conceito de *mímesis*. Segundo ele,

> boa parte dos leitores [...] põe o mundo imaginário quase imediatamente em referência com a realidade exterior à obra, já que as objectualidades puramente intencionais [...] são tomadas na sua função mimética, como reflexo do mundo empírico. [...] Esta apreensão, quando muito unilateral, tende a deformar e empobrecer a apreensão da totalidade literária, assim como o pleno prazer estético no modo de aparecer do que aparece. (ROSENFELD, 2014, p. 42)

Rosenfeld chama de "objectualidades puramente intencionais", que constituem o "mundo mediado no palco pelos atores e cenários" (2014, p. 29), à construção, no interior de uma obra de arte literária (por exemplo, um texto dramatúrgico), de um universo ficcional provido de autonomia ôntica, isto é, cuja existência independe da realidade empírica – que podemos comparar ao que Roubine (2003, p. 25) chama de "realidade sensível das aparências superficiais" –, à qual ele pode ou não se referir. É o "mundo *fictício ou mimético*, que frequentemente reflete momentos selecionados e *transfigurados* da realidade empírica exterior à obra", sendo, portanto, "*representativo* para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra" (ROSENFELD, 2014, p. 15 – grifos nossos). Acreditamos que

---

[16] Foi o que se deu com a atriz Vivien Leigh, que, tendo interpretado Blanche Dubois na versão cinematográfica de *Um bonde chamado Desejo*, dirigida por Elia Kazan, bem como numa montagem londrina dirigida por Laurence Olivier, passou a manifestar sintomas muito semelhantes aos vividos pela personagem e que vieram a se confirmar depois como sendo de um distúrbio bipolar. Sobre o caso, conferir: "*Good acting, or reality?*". Em: <http://www.helenroulston.com/good.html>; e "*A streetcar named Desire*". Em: <http://www.moviediva.com/MD_root/reviewpages/MDStreetcarNamedDesire.htm>. Último acesso: 30 de janeiro de 2018).

essa compreensão é válida mesmo para as formas dramatúrgicas e teatrais identificadas contemporaneamente sob a alcunha de Documentário ou Biodrama, na medida em que, embora tragam para a cena dados, como os próprios nomes indicam, documentários ou biográficos dos artistas envolvidos ou de terceiros, eles estão inseridos num "enquadramento cênico" (SILVA, 2013, p. 76) que lhes confere um status distinto do referente à realidade.

Em suma, e ainda citando Barbosa, o que observamos numa leitura mimética da realidade é a atuação em concomitância de dois vetores: um de semelhança, que, conforme expomos, costuma-se tomar como exclusivo; e um de diferença. Pensada a partir dessa relação, a *mímesis* seria um "operador que reforma o mundo, no trânsito entre a percepção, a deformação e a devolução de um dito 'real'" (BARBOSA, 2011, p. 163-4).

Essa diferença em relação ao mundo seria então, já desde Aristóteles, constitutiva da personagem teatral, que se coloca em relação a esse mundo de distintas maneiras, a depender do registro/convenção da peça em questão. Ainda de acordo com o pensamento de Aristóteles, a *mímesis*, longe de ser uma reprodução da realidade, é uma "operação de transformação poética"[17] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 112 – tradução nossa), segundo Robert Abirached[18], essencialmente dialética, ao se situar entre o real e o imaginário numa tensão contínua, que não se resolve (algo entre, por exemplo, o sonho acordado dos simbolistas e a ilusão de realidade dos naturalistas).

Outra importante observação, nesse sentido, é efetuada por Rosenfeld (2014, p. 33), para quem a personagem, apesar de projetada como um indivíduo "real", é sempre uma "configuração esquemática", uma determinação entre uma infinidade potencialmente possível. Inclusive devido às limitações quantitativas das obras de ficção, que dispõem de um número necessariamente limitado de palavras, "as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação de pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto" (ROSENFELD, 1985, p. 34). Por causa dessa determinação, elas não podem apresentar "a mutabilidade e a infinitude das determinações de seres humanos reais" (1985, p. 33). Ao invés disso, o autor/a ou a dramaturga/o realça "aspectos essenciais

[17] "La mimésis est une óperation de transformation poétique […]."
[18] Em diversas passagens, Ryngaert e Sermon (2006) fazem referência ao *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, livro de Robert Abirached que, lançado em 1978, inaugurou a crítica sobre a personagem e suas configurações a partir do modernismo teatral. Infelizmente, no percurso desta pesquisa, não tivemos acesso a esse estudo fundamental para a problemática de que estamos tratando.

pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir" (1985, p. 35).

É a partir dessas reflexões que Barbosa, referindo-se a algumas experiências operadas nas artes cênicas ao longo do século XX, coloca em questão a possibilidade de alcance do artista a uma abstração completa em relação à realidade.[19] E aponta, nesse sentido, para a necessidade de superação da oposição improdutiva que se estabeleceu entre "uma liberdade pautada pelo 'abstracionismo' e [...] um jugo representado pelas amarras do real" (BARBOSA, 2011, p. 167) ou, acrescentamos, da dicotomia entre "texto-fabulação-personagem [e] cena-performance-ator"[20] que Ryngaert e Sermon (2006, p. 114 – tradução nossa) trazem à tona em seu estudo – oposições que a elucidação do conceito de *mímesis* faz cair por terra.

Uma totalidade acabada

No que diz respeito ao segundo par do binômio trazido a debate, começamos por dizer que Hegel entra nessa história ao fazer, também ele, no século XIX, uma leitura da *Poética* e a organização do que bem depois Anatol Rosenfeld (1985, p. 27) chamou, num estudo próprio, dos "traços estilísticos fundamentais" do drama.

Hegel elabora, num tópico intitulado "A poesia dramática", constante no volume IV de seus *Cursos de Estética* (2004), uma compreensão do que seria o drama e, por conseguinte, a personagem (dramática), a partir de seu pensamento dialético, no qual a relação entre dois elementos excludentes entre si (no caso, as poesias épica e lírica) levaria à superação de ambos pelo alcance de um terceiro que, ao passo que conteria os dois anteriores, se apresentaria de forma independente e, mesmo, superior[21].

---

[19] Dois comentários apreendidos no contexto do processo de criação da cena *¼ de identidades*, de que trataremos mais à frente, colaboram com essa discussão. A despeito de se orientar sob um aqui entendido regime de atuação figural, pelo qual levamos à cena uma dramaturgia que claramente foge aos parâmetros do modelo aristotélico-hegeliano, uma das espectadoras identificou, em alguns momentos da referida cena, aquilo a que chamou de um "hiper-realismo" (tendência das artes plásticas dos anos 1960 que, "em diálogo cerrado com a fotografia", ambiciona "atingir a imagem em sua clareza objetiva" (ver nota 109). O outro comentário foi feito pelo próprio diretor da cena, que, em dado momento do processo, se sentiu incomodado com o que chamou de um "abstracionismo excessivo" da dramaturgia criada. Vê-se, neste caso, como um mesmo trabalho suscita leituras que tanto enxergam uma tendência à abstração da realidade quanto uma sua versão "hipertrofiada".

[20] "[...] des oppositions dualistes texte-affabulation-personnage *versus* scène-performance-acteur."

[21] Para um melhor entendimento da lógica dialética hegeliana e sua compreensão da poesia dramática, ler o volume IV dos *Cursos de Estética* de Hegel (2004) e seu comentário no capítulo "A personagem segundo Hegel" do livro *Dramaturgia: a construção da personagem*, de Renata Pallottini (2015).

Em sua análise, o autor se detém um pouco mais do que Aristóteles na questão da personagem. O princípio da unidade de ação – tornado regra e ampliado para as categorias de tempo e espaço pelos neoclássicos, como já colocamos – é estendido por Hegel à personagem dramática. Diz o teórico: "O indivíduo dramático [...] deve ser nele mesmo [*an ihm selber*] plenamente vivo, uma totalidade acabada, cujo modo de pensar e caráter" – respectivamente apreensíveis por "tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão" e pelo "que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou qual qualidade" (*Poética*, VI, 111 1450 a 30 10-14) – "concordam com sua finalidade e agir" (Hegel, 2004, p. 219).

Em diversas passagens, Aristóteles se refere às personagens como sendo os elementos responsáveis por fazer avançar a ação da peça: elas "assumem caracteres [isto é, qualidades específicas/dominantes ou um conjunto de qualidades] para efetuar certas ações" (*Poética*, VI, 111 1450 a 32 9-10). A relação entre personagem e ação (ou carácter e mito, dois dos elementos componentes da tragédia), levantada por Aristóteles e recorrentemente comentada por Hegel, é, como podemos perceber, fundamental para essa tradição.

Em *Dramaturgia: a construção da personagem* (2015), Renata Pallottini retoma estas mesmas leituras com o propósito de apontar os mecanismos pelos quais a personagem teatral vem sendo concebida ao longo da história do teatro ocidental ou, pelo menos, em suas principais escolas estéticas. Neste caminho, faz o exercício teórico de compreensão do que seja a personagem de tradição dramática, exercício que também empreendemos aqui. Ao tratar de Hegel, a autora observa como a sua lógica dialética, que pressupõe um movimento interno entre elementos opostos, encontra na ideia de *ação* um correspondente no drama[22].

> Ação é o resultado de posições antagônicas, contraditórias, excludentes, resultado que, numa terceira posição, incorpora e supera as antecedentes. [...] [Entendida pela ótica da dialética hegeliana, a] personagem [seria] [...] a portadora do subjetivo, que se objetiva na ação dramática. [...] [E] o drama seria [...] o espetáculo de uma luta entre personagens vivas que perseguem alvos opostos [...]. (PALLOTTINI, 2015, p. 41-2-3)

> [...] é na *ação* da peça, seja no diálogo como nas atitudes tomadas, tudo isso fruto de opções, paixões, vontades, colisões, que se mostrará com melhores

[22] Drama entendido, nesse contexto, enquanto um dado conceito histórico retomado por Peter Szondi a propósito da elaboração de sua *Teoria do drama moderno* e que se refere a uma dada forma de literatura teatral que, tendo surgido no período renascentista, encontrou acabamento – no sentido duplo de culminação e esgotamento – com Hegel no final do século XVIII.

> recursos o caráter da personagem (PALLOTTINI, 2015, p. 95 – grifo da autora)

Também Rosenfeld (1985) comenta a elaboração hegeliana do drama, no tópico intitulado "O gênero dramático e seus traços estilísticos fundamentais", do livro *O teatro épico*. Embora discorde da hierarquização dos gêneros demonstrada pelo autor alemão e da própria ideia da Dramática como síntese de gêneros anteriores ("A ação apresentada por personagens que atuam diante de nós é um fato totalmente novo que não pode ser reduzido a outros gêneros" (1985, p. 29)), Rosenfeld reconhece em sua dialética a importância da ação, que "originando-se na intimidade do caráter atuante, se decide no mundo objetivo, através de colisões entre indivíduos" (1985, p. 28), donde o diálogo intersubjetivo ser a forma do drama por excelência, o meio que carrega a ação.

É importante observar que a própria origem etimológica da palavra *personagem* contém essa relação. Segundo o Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa (1966 *apud* SALGUEIRO, 2011, p. 41-2), a palavra latina *persona* (donde "pessoa") designava, na Roma Antiga, "a máscara que os atores usavam nas cenas, justamente para tomar a individualidade da figura que encarnavam ou representavam." E acrescenta "que *persona* provém do etrusco *phersu*, máscara, correspondendo ao Gr. *Prósopon*, rosto, face, feição."

Em *Ideias do teatro na formulação da ideia de pessoa*, José Estevam Salgueiro (2011) observa como *persona* ganha a relação exposta acima a partir da adição do sufixo *agem*, que traz, entre outros, o sentido de *ato, ação* (segundo o Dicionário Michaelis). *Personagem* seria, assim, a máscara em ação.

> [...] a relação entre *persona* e *personagem* é a relação entre o fixo, o estático e o dinâmico, em movimento. A máscara é fixa, imediatamente reconhecida por sua forma e repetição, e, quando essa máscara se movimenta e se atualiza, se presentifica diante de testemunhas, emerge a *personagem*. [...] O movimento, ação, transforma a máscara em *personagem*. (SALGUEIRO, 2011, p. 45 – grifos do autor)

Além disso, a máscara teria, em si, a propriedade de ancorar o ser ficcional (a personagem, se quisermos) "no mundo dos signos e da representação [...] [, assegurando] a cesura entre a cena e o real"[23] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 111 – tradução nossa), servindo de intermediadora entre esses dois planos, e, ao mesmo tempo, separando a

[23] "La *persona* (étymologiquement: 'masque') ancre l'être théâtral dans le monde des signes et de la représentation. Elle est ce qui assure et stigmatise la césure entre la scène et le réel […]."

personagem do ator, evitando assim a confusão que a identificação entre ambos poderia provocar, como já comentamos.

> O ator perde então sua identidade por se tornar inteiramente um ideograma em movimento; sua máscara, muito mais que um emblema de ilusão, se oferece ao espectador pelo signo de uma realidade diferente da vida cotidiana [...].[24] (ABIRACHED, 1978, p. 19 *apud* RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 111 – tradução nossa)

Essa discussão nos faz remeter a outra, empreendida por Ryngaert e Sermon (2006, p. 115) no livro *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Comentando um estudo de Florence Dupont, os autores apresentam as diferentes relações e funções estabelecidas entre a máscara e o ator nos teatros grego e romano da Antiguidade. Se para o primeiro, a máscara, derivada do *prosopôn* que queria dizer também "rosto", "face", como indicado acima, se esta máscara buscava esconder o rosto do ator com esse novo "rosto fictício"; para os romanos, a *persona*, substantivo derivado do verbo *per-sonare*, ou seja, "fazer ressoar através", enquanto máscara, buscava antes "desfigurar o intérprete", e não fazê-lo "encarnar" uma figura, como consta na definição do Dicionário citada acima. Isso quer dizer que enquanto que o ator grego tentava se omitir por detrás da máscara sem, no entanto, consegui-lo (DUPONT, 2000, p. 155 *apud* RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 115), o romano, justamente ao assumir o uso da máscara, torna presente a sua própria face sob ela; a presença do ator é assumida *no* uso da máscara, assim como a teatralidade daquele evento. De acordo com Ryngaert e Sermon, esse tipo de teatralidade estaria mais próximo de certas poéticas operadas na contemporaneidade, cujas estruturas fazem da atriz "um lugar de expressão neutralizada, apenas atravessada por e manifestando os sucessivos estados de fala, que lhe escapam totalmente ou em parte"[25] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 117 – tradução nossa); as falas, nesse sentido, "*personam*", ressoam através da atriz.

Essa compreensão, conforme se verá no quarto capítulo, encontra correspondência na imagem do "eu vazado" evocada pela atriz Ana Kfouri (2014), por sua vez referenciada na ideia novariniana de uma atriz vaginada, que representa "com todos os buracos, com todo o interior do corpo esburacado, não com seu troço [falo] teso". Com essa metáfora, Novarina (2005, p.

---

[24] "L'acteur perd alors son identité pour devenir tout entier un idéogramme en mouvement ; son masque, beaucoup plus qu'un emblème d'illusion, s'offre au spectateur pour le signe d'une réalité différente de la vie quotidienne […]."

[25] "[...] c'est faire de l'interprète un lieu d'expression neutralisé, seulement traversé par et manifestant des états de parole succcessifs, lui échappant tout ou partir."

24) está sugerindo uma forma de atuação cênica na qual o sentido não é previamente determinado pelo texto dramático, que, nesse caso, seria apenas traduzido cenicamente, mas se faz múltiplo na performance mesma do texto. Assim, a máscara "física" à qual, segundo Ryngaert e Sermon, pouco se tem recorrido no teatro contemporâneo é substituída pela própria linguagem teatral, que "'funciona, em relação à fala cotidiana, como uma máscara e como um jogo de impressões: ela é, ela mesma, *persona*'"[26] (ABIRACHED, 1978, p. 19 *apud* RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 111 – tradução nossa).

Num sentido mais amplo, poderíamos pensar, como o encenador norte-americano Richard Foreman, que

> uma peça não é povoada por personagens individuais; antes, consiste num sistema linguístico tomando a forma de "personagens que são como uma série de espelhos, refletindo-se e misturando-se uns nos outros", sistema que é ele mesmo uma série de espelhos refletindo os "código, formas e opções sociais disponíveis... numa dada sociedade."[27] (FUCHS, 1996, p. 172 – tradução nossa)

Assim, nas poéticas construídas pelas dramaturgas e dramaturgos cujas peças elegemos como objeto de estudo – relembrando: *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça* (1936), de Gertrude Stein; *Gritos de socorro*, de Peter Handke (1967); *Vocês que habitam o tempo* (1989), de Valère Novarina; *PROJETO bRASIL* (2015), de Marcio Abreu; e *Vaga Carne* (2016), de Grace Passô – é

> pela linguagem que se cava o vão entre a plateia e o palco, a cena e o real. Os tratamentos poéticos aos quais os autores submetem os dizeres de seus personagens, os regimes de enunciação desnaturalizados que eles propõem, fazem o papel de filtro "desrealista" da representação: ritual ou linguística, a *persona* é "instituição dessa outra vida, irredutível ao pitoresco social ou à caracterização psicológica".[28] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 111-2 – tradução nossa)

---

[26] "[...] 'le langage théâtral' [...] fonctionne, par rapport à la parole quotidienne, comme un masque et comme un jeu d'empreintes : il est lui-même *persona*."

[27] "[...] a play is not peopled by individual characters, but rather consists of a language system taking the form of 'characters who are as a series of mirrors, reflecting and blending into each other' under the impact of the flow of language, itself a series of mirrors reflecting the 'code and forms and social options available... in a given society.'"

[28] "[...] par le langage que se creuse l'écart entre la salle et le plateau, la scène et le réel. Les traitements poétiques auxquels les auteurs soumettent les dires de leurs personnages, les régimes d'énonciation dénaturalisés qu'ils proposent, jouent le rôle de filtre 'déréalisant' de la représentation : rituelle ou linguistique, la *persona* est 'instituition de cette autre vie, irreductible au pittoresque social ou à la caracatérisation psychologique'."

Essa compreensão da linguagem como *persona*, ou seja, como máscara que, em ação, dá origem a personagem(ns) – ao menos no sentido etimológico da palavra – é observada também por Matteo Bonfitto (2006), que lança mão da ideia de "actante-texto" para pensar uma série de construções dramatúrgicas operadas no último século. Atentando para a ausência de intriga, referindo-se ao caráter agônico da ação dramática, ausência essa fruto do que o autor chama, a partir da semiótica de Tzvetan Todorov, de um excessivo processo de modalização[29] da ação dramática, que passa "a ser vista não somente enquanto execução, mas também enquanto intenção ou possibilidade" (2006, p. 133-4), Bonfitto percebe como, na ausência de intriga e, mesmo, de narrativa linear (BONFITTO, 2017, p. 92), restam os enunciados, ou o que seriam os discursos de personagens que já não existem. Observa, dessa forma, "um deslocamento de funcionalização da 'personagem' para o 'texto'. É no texto que podemos encontrar, nesse caso, os predicados antes presentes na personagem" (BONFITTO, 2006, p. 134).

No seu já conhecido *Para ler o teatro*, Anne Übersfeld (2005) apresenta uma série de conceitos operativos elaborados a partir do modelo actancial de Algirdas J. Greimas: actante, ator, papel e personagem, unidades hierarquicamente articuladas entre si. Nessa leitura semiológica, a personagem seria "um agregado complexo [de traços distintivos] reunido sob a *unidade de um nome*" (2005, p. 73 – grifos da autora) e responsável pela enunciação de um discurso. A autora afirma que, de um modo geral, às personagens são atribuídas funções actanciais dentro da estrutura sintática na qual a ação dramática é organizada analiticamente por este modelo, podendo atuar na condição de destinadora, destinatária, sujeito, objeto, adjuvante ou oponente.

Apesar da ausência de personagens e de enredo linear e dramaticamente construído percebida por Bonfitto (2017) colocarem em questão a própria eficácia da utilização desse modelo na análise para uma série de textos da dramaturgia do último século, é a partir dele que o pesquisador chega à conclusão de que o actante, sendo tudo aquilo que age e responsável, numa estrutura dramatúrgica, por articular os enunciados em funções (embora talvez não mais as relacionadas aos operadores actanciais de Greimas), pode ser qualquer coisa: humano,

[29] Modalizar é o ato de "1. dar feição diferente a; 2. variar; 3. LINGUÍSTICA inserir (num enunciado) elementos que expressam atitudes" (cf. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/modalizar>. Último acesso: 21 de maio de 2018). No contexto em que Bonfitto a aplica, modalização significa a transformação do caráter agônico objetivo da ação dramática. Nesse processo, o "drama" é reenviado de volta à sua origem etimológica na palavra *práxis*: segundo R. Dupont-Roc e Jeans Lallot, "práxis, em grego, cobre um campo mais largo que 'ação' e designa também, para um sujeito humano, o que nós qualificamos por 'estado' – felicidade ou tristeza por exemplo" (ARISTÓTELES, 1980 *apud* SARRAZAC, 2010, p. 6).

animal, objeto, inclusive o próprio texto. Nesses casos, ainda segundo Bonfitto (2017, p. 90), não haveria mais uma referencialidade pautada em "códigos e convenções sócio-culturais" reconhecíveis, mas apenas uma autorreferencialidade: as personagens simbolistas, por exemplo, como observa Candeias (2012, p. 14), "não [têm] passado, nem contexto histórico-social, somente contexto poético. [Elas são] apenas um fragmento em correspondência com outros fragmentos, objetos e imagens, extremamente vaga[s]."

Outro termo, no entanto, menos técnico que actante-texto e mais específico que "ser ficcional", também sugerido por Bonfitto (2017, p. 96), parece ter ganhado a simpatia da crítica, ao menos da francesa, que também se viu às voltas com a necessidade de uma renovação conceitual diante das proposições poéticas apresentadas pelas dramaturgias de que estamos tratando, conforme já indicado na *Apresentação*. Referimo-nos ao termo Figura, cuja discussão será objeto do próximo capítulo.

Por ora, queremos trazer à tona mais uma passagem da *Poética*, particularmente interessante ao nosso estudo. É aquela em que Aristóteles diz que "Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres" (*Poética*, VI, 111 1450 a 33 1-2). Ora, não é precisamente o seu contrário o que se verifica em algumas dramaturgias contemporâneas? "Se [...] alguém ordenar discursos em que se exprimam, por bem executados que sejam os pensamentos e as elocuções, nem por isso haverá logrado o efeito trágico" (*Poética*, VI, 112 1450 a 34 1-4). Em concordância, Hegel sustenta que

> a pintura e a expressão do mundo interior de caracteres distintos em situações determinadas [...] não é suficiente, e sim sua colisão de *fins* deve se destacar e se impulsionar e impelir para frente [...]. [...] ação como ação e não a exposição. [...] os meros discursos e as tiradas da chamada bela dicção, caso lhes faltem a verdade dramática [i.e., ação], não se sustentam. (HEGEL, 2004, p. 220 e 225 – grifo do autor)

Se os dramaturgos e dramaturgas de que iremos tratar fazem uso do que Hegel chama de "bela dicção", é para parodiá-la ou, em todo caso, questioná-la em seus propósitos. À sua maneira, podemos entender, como Nina n'*A Gaivota*, que, de fato, lhes falta ação e lhes sobram discursos (não necessariamente monologizados ou proferidos por uma única fonte enunciadora; podemos encontrar diálogos que não impulsionam uma ação).

Além dos Cursos de Estética, outro estudo hegeliano tem servido de referência aos pesquisadores interessados na questão é o *Aesthetics: lectures on fine art*, do qual, entre outros,

Elinor Fuchs (1996) lança mão para apresentar a trajetória teórica que a personagem de teatro vem percorrendo desde as primeiras considerações a seu respeito, com Aristóteles, e que teriam chegado ao seu apogeu com a leitura efetuada por Hegel no começo do século XIX, ainda sob influência do movimento alemão "Tempestade e Ímpeto", que deu origem aos valores românticos ligados ao mundo interior e à sentimentalidade. Por essa razão é que, apesar de em alguns momentos se identificar com a leitura aristotélica, Hegel revê o peso dado pelo teórico grego aos elementos constituintes da tragédia e enxerga na personagem a principal peça da engrenagem dramática.

Esse mesmo espírito será responsável por dar à personagem de teatro uma "cor" até hoje vista, se não tanto nos palcos, certamente nas produções dos meios de comunicação de massa. Tal cor, pensada de acordo com os valores românticos, corresponderia à subjetivação do conflito antes – ou seja, nas formas clássicas – objetivado na ação operada entre personagens. A ação dramática passa a ser entendida como resultado da vida interior subjetiva do indivíduo, não podendo ser admitida autonomamente enquanto uma sequência de eventos encadeados, caminhando para um fim – nesse sentido, não poderia haver, como afirmara Aristóteles, tragédia sem caracter.

Tal concepção pode ser observada no chamado drama burguês do século XVIII (SZONDI, 2004), caracterizado pela privatização da vida das personagens e por uma sentimentalidade ("autocomiserativa e privatista", segundo Sérgio de Carvalho (2007, p. 15)) àquela altura aproximadora da relação palco-plateia. Nascido de uma classe social ascendente e que criticava os privilégios da aristocracia e toda a estrutura social representada pela figura dos reis e dos príncipes, esse então novo modelo dramatúrgico vai, de distintas maneiras nos diferentes países onde se manifesta, em função das "diferenças políticas e sociais na posição da burguesia inglesa, francesa e alemã" (SZONDI, 2004, p. 174), promover modificações na natureza do conflito dramático que, nos séculos seguintes, resultarão em formas dramatúrgicas então inimagináveis.

Um exemplo dado por Peter Szondi, na teoria que elabora sobre o gênero, é esclarecedor no que diz respeito à transformação do conflito dramático. Na análise que faz d'*O mercador de Londres*, texto de Georg Lillo, detém-se no que seria a melancolia de uma das personagens (Maria, filha do mercador que dá título à peça). Na tentativa de entender a sua origem (da melancolia), o teórico chega à conclusão de que ela está na interiorização do conflito, na medida

em que sua realização entre as personagens é negada, pois elas estão “convencidas da bondade uma da outra”.

Em Diderot, a redução da ação dramática ao espaço privado da pequena família burguesa é ainda mais evidente. Mas, diferentemente de Lillo, no autor de *O filho natural* e *O pai de família* há um otimismo: ele vê o teatro como o lugar aonde os cidadãos deveriam ir para ver homens virtuosos, com quem gostariam de viver e cuja virtuosidade é a sua real natureza, quando não estão condicionados a circunstâncias sociais que a destroem. Este dramaturgo vê na “pequena família burguesa e sentimental” uma utopia real, “em cujo isolamento o burguês desprovido de direitos pode esquecer sua impotência na monarquia absoluta [a peça foi escrita antes da Revolução Francesa] e, apesar de tudo, certificar a impressão de que a natureza humana é boa” (SZONDI, 2004, p. 140).

A hipótese de Szondi, assim, é a de que o burguês da França e da Alemanha (cujo principal representante seria Lessing) reage à sua impotência política e social fugindo “em direção ao mundo dos sentimentos” (2004, p. 141). Donde sua diferença em relação à sentimentalidade inglesa (protestante e pós-revolucionária), cujas personagens reagem, antes, à impotência dos instintos, suprimidos com vistas à tomada de poder político e social.

Esse processo será radicalizado pela classe que assume o lugar de oprimida enquanto a ordem burguesa se instala. Na breve análise que tece a respeito da relação entre a classe operária e o melodrama, Luís Alberto de Abreu observa que, ao ser introduzida no contexto urbano e separada dos valores da comunidade camponesa – e, portanto, de sua história, cultura e tradição –, a classe operária se vê impossibilitada de ter a posse do mundo concreto, restando-lhe apenas “o mundo interior, dos sentimentos e das virtudes” e “o próprio corpo como posse real” (ABREU, 2001, p. 65). Pensado desse modo, não poderia ter sido à toa que o melodrama ganhou “forma e força entre a população pobre e periférica, na França do século XVIII”, mantendo, até hoje, “incomparável força de comunicação com o público” (2001, p. 65). É por isso que, segundo Abreu, as personagens desse gênero estão bastante distantes de representar o homem do século XVIII, porque, ali, o “mundo, com sua rede complexa de contradições, inexiste, ou é simples moldura para a ação” (2001, p. 65).

Mas muito antes dos autores do gênero burguês ou do melodrama – curiosa anacronia –, é Shakespeare quem, já no século XVI, criando personagens como Hamlet, dotadas de conflitos internos tais como o sintetizado na máxima “ser ou não ser?”, torna-se paradigma para um tipo de construção valorizada no século XVIII. Nesse período, os teóricos passaram a olhar

"quase que exclusivamente" para o dramaturgo inglês, "à medida que avançavam [na elaboração de um] padrão de interioridade para a personagem"[30] (FUCHS, 1996, p. 25 – tradução nossa). É principalmente a partir dele que Hegel observa a primazia e o princípio de unidade da personagem no teatro romântico, assim como, em analogia aventada por Fuchs (1996, p. 27), Aristóteles observa e define a partir das tragédias gregas o princípio da unidade de ação. Shakespeare é valorizado pelos críticos românticos por sua capacidade de caracterização das personagens, que, pensadas sob os mais variados aspectos, como comportamento, paixões, etc., "parecem, ao leitor/espectador, existir não apenas no interior, mas fora da narrativa dramática que lhes dá vida"[31] (FUCHS, 1996, p. 24 – tradução nossa), diferentemente das tragédias clássicas, cujas ações não necessariamente serão reconhecidas no contexto da vida empírica.

No entanto, como também observa Fuchs (1996), há um limite para esse processo de interiorização/subjetivação da personagem mesmo para Hegel, que verifica como o conflito interno, tão bem apresentado nas personagens shakespearianas, é levado ao extremo em autores como Schiller, Goethe e Kleist, que compõem suas personagens com uma tal variedade de aspectos que não conseguem reuni-las numa unidade, fazendo com que "cada personagem se [destrua] como personagem" (HEGEL, 1975, v. I, p. 243 – tradução nossa) e que, no drama, só restem os aspectos subjetivos por si. Nesses casos, a crítica do teórico alemão recai sobre o uso da "'indecisão e vacilação da personagem, e do homem como um todo, [...] [como] o tema principal de todo o drama, [...] [mais interessado em] mostrar que nenhuma personagem é internamente firme e autoconfiante'" (HEGEL, 1975, v. II, p. 1229 – tradução nossa).

A despeito da crítica hegeliana, esse processo seguirá se fazendo presente, e de maneira ainda mais determinante, no século XX, quando, segundo Fuchs (1996, p. 169-170 – tradução nossa), a consciência "substituiu a ação como a fascinação central do palco, [tornando-se] seu assunto e princípio estrutural"[32], apontando, desse modo, para a subjetivação do drama. Em todo caso, apesar da valorização desse elemento, Hegel entendia como necessário que a ação dramática não sumisse sob as profundezas da interioridade das personagens. Afinal, se "O indivíduo dramático [...] deve ser nele mesmo [*an ihm selber*] plenamente vivo, uma totalidade

---

[30] "[...] theorists looked almost exclusively to Shakespeare as they began to advance a standard of inwardness for character […]."

[31] "[...] Shakespeare's characters seem to the reader/spectator to exist not only within but outside the dramatic narrative that gives them life."

[32] "Consciousness replaced action as the central fascination of the stage – it became both subject and structural principle."

acabada" (HEGEL, 2004, p. 219), como já citamos, é para que de suas "paixões, vontades e colisões" (PALLOTTINI, 2015, p. 95) surja a ação da peça. Assim é que o "modo de pensar e caráter [da personagem] concordam com sua finalidade e agir" (HEGEL, 2004, p. 219).

Essa concepção de personagem enquanto uma totalidade acabada é desenvolvida por Pallottini (2015) numa reflexão da qual destacamos três palavras-chave: harmonia, coerência e verossimilhança, das quais a última (encontrada originalmente, como num eterno retorno, em Aristóteles) funciona como síntese. Apesar de seu entendimento não ser menos problemático que o de *mímesis*, neste ponto nos limitamos a dizer que exigir da personagem que ela apresente verossimilhança quer dizer que ela deve ser bem construída, solidamente arquitetada ou adequada aos fins da ação (cf. PALLOTTINI, 2015, p. 29), no mesmo sentido empregado por Aristóteles ao se referir a "caracteres bons". Ou seja, as personagens

> devem ter uma direção de pensamento (*diánoia*, pensamento ou discurso), pelo qual dirão e deixarão manifesto aquilo que efetivamente pretendem fazer e farão, de acordo com seu caráter (*ethos*). A personagem que tem um claro *ethos* e que vai ao seu fim, forçosamente terá uma boa diánoia, e será [boa, i. e., bem construída]. (PALLOTTINI, 2015, p. 30)

Tudo isso vai depender da organização do material, do modo como ele é escolhido, selecionado e montado de forma a apresentar uma coerência interna, que não necessariamente terá semelhança com a lógica da realidade empírica – e é por esta razão que, para Antonio Candido, "'o aspecto mais importante para o estudo do romance [e, para nós, também dos textos dramatúrgicos] é o que resulta da análise de sua composição, não da sua comparação com o mundo'" (CANDIDO, 2011, p. 75 *apud* PALLOTTINI, 2015, p. 32). Por fim, a autora conclui afirmando que "a caracterização [da personagem] é um conjunto de traços organizados, que visam a pôr de pé um esquema de ser humano" (2015, p. 91). Noutro trecho, completa: "o total da construção de uma personagem [é] um processo de estruturação de um *ser humano fictício*, mais ou menos cheio de detalhes [...], mas *sempre coerente*, capaz de convencer e de cobrar uma espécie de existência própria." (2015, p. 89 – grifos nossos) – a autonomia ôntica de que fala Rosenfeld (2014) no ensaio citado anteriormente.

Gostaríamos de encerrar este capítulo chamando atenção para um aspecto dessa tradição que provoca um impacto direto nas formas de atuação que lhes são correspondentes. Referimo-

nos ao caráter logocêntrico[33] que essa perspectiva apresenta. Como Lúcia Romano (2005, p. 208) nos traz, "mesmo a ideia de ação [dramática] é entendida como um modo de pensamento (e não um padrão representando algo que é feito corporalmente)." Como veremos a seguir, "o modelo hegeliano, mesmo sem elucidar o problema do aspecto sensorial do teatro[34], tornou-se dominante para o pensamento sobre o drama, deixando a materialidade do corpo numa posição marginal" (ROMANO, 2005, p. 210). Para ela, o teatro ocidental solucionou "a instabilidade da relação entre a palavra e a carne, subjugando o soma [i.e., o corpo vivo] ao *logos* [i.e., o pensamento, as palavras]" (2005, p. 210).

Ligado às convenções de um teatro(s) e de uma dramaturgia(s) logocentrados estaria um modo de atuação cênica e um corpo que Novarina (2005) designa como "fálico" – em oposição ao "vaginado" que citamos antes. Esse modo, como também veremos adiante, nós o percebemos, por exemplo, na "declamação empolada e estridente", ilustrada por "cinco ou seis gestos" a cada palavra, vista nos palcos classicistas, conforme a (pejorativa, diríamos) descrição elaborada à época por Luigi Riccoboni (cf. PORTICH, 2008).

Mas, nas dramaturgias objeto de nosso debate aqui, a lógica é outra. Correspondendo mais às pesquisas empreendidas pelos artistas citados no *Breve percurso sobre algumas perspectivas de atuação...*, elas demandam outro estar-em-cena (SILVA, 2013), num trabalho em que o corpo se liberta da sujeição ao logos dramático e ao textocentrismo para se tornar ele mesmo, autonomamente, produtor de significação e sentido (BONFITTO, 2005, p. 253). Segundo Bonfitto, esse

> deslocamento adquire um valor fundamental, na medida em que o "olhar" nesse caso, seja ele interno, externo ou dialógico, não poderá mais ser determinado pelo rolo compressor do *logos*. Um imenso espaço [...] abre-se. Um espaço "problemático" pois não é organizado, sinalizado e não revela percursos para sua exploração. Um espaço que concentra em si todos os "tabus" da tradição logocêntrica: a ambigüidade, a autonegação, a imprecisão, processos que criam fluxos inesperados e que não oferecem um padrão de

[33] Segundo o E-Dicionário de Termos Linguísticos, o logocentrismo é um "Termo cunhado pelo filósofo francês Jacques Derrida, que critica o pensamento ocidental por sempre [tê-lo] privilegiado [...], isto é, a centralidade da palavra ('logos'), das ideias, dos sistemas de pensamento, de forma a serem entendidos como matéria inalterável, fixadas no tempo por uma qualquer autoridade exterior." Disponível em: http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/logocentrismo/. Último acesso: 28 de janeiro de 2019.

[34] Segundo a professora Loren Kruger, Hegel se dedica à (segundo ela) problemática relação entre "a idéia de uma ação dramática coerente, legível e instrutiva", da qual participaria um ser humano fictício e sempre coerente, como Pallottini (2015) resume, e a assim considerada "materialidade confusa e dependente dos eventos teatrais e suas plateias imprevisíveis" (KRUGER, 2000, p. 549 *apud* ROMANO, 2005, p. 210) – o que nos remete inevitavelmente às queixas dos simbolistas quanto à materialidade dos corpos das atrizes, incapazes, segundo eles, de representar em cena a "história eterna do Homem" porque "sua anedótica presença" contradizia/traía o próprio conteúdo da encenação (FUCHS, 1996, p. 30).

> repetibilidade. O espaço da in-corporação, um espaço que não depende e muitas vezes precede a análise. O "espaço-do-corpo" não encontra reflexos em nenhum espaço físico existente, nem mesmo naqueles desconstruídos pela pós-modernidade. É o espaço da com-presença. Ele ultrapassa dicotomias. É nele onde processos fisiológicos, perceptivos, emocionais e intelectuais interagem numa batalha na qual o que se vê representa somente um fragmento de uma das facetas de um caleidoscópio que gira, em desequilíbrio constante. (BONFITTO, 2005, p. 253)

Teremos a oportunidade de desenvolver melhor a discussão sobre essa perspectiva de trabalho atoral no terceiro e, especialmente, no quarto capítulos. Antes, quisemos voltar no rastro do processo que levou a personagem da tradição aristotélico-hegeliana às suas configurações contemporâneas. Nesse percurso, e já de saída, percebemos uma incoerência no entendimento de que essa personagem representaria a realidade baseada num mimetismo fotográfico (ROUBINE, 2003), incoerência essa, deduzimos, decorrente da tradução do verbo que em Aristóteles se refere a processos de (re)criação poética, aproximado ao sentido atual de "imitação", mais ligado à visão platônica de arremedo/cópia do real e que a interpretação de Hegel no século XIX, influenciada pelos valores românticos do mundo interior/sentimentalidade, acabou por reforçar. Nesse sentido foi que toda uma tradição dramática operou a partir da identificação entre a máscara (*persona*) e a pessoa da atriz.

Nas poéticas contemporâneas, contudo, a *persona* de um "indivíduo dramático plenamente vivo, uma totalidade acabada" (HEGEL, 2004) é substituída pela própria linguagem, oferecida "ao espectador pelo signo de uma realidade diferente da vida cotidiana" (ABIRACHED, 1978) e como fruto do processo de modalização da ação dramática (BONFITTO, 2006), que fez restarem das personagens apenas os seus enunciados.

O que o leitora vai encontrar na sequência de nosso estudo é a investigação dos desvios operados nas dramaturgias em relação à tradição aqui esmiuçada e que, por sua vez, provocaram o (e foram provocadas pelo) deslocamento indicado por Bonfitto (2005). Em nossa análise, buscamos forjar a ideia de um regime figural (nos termos de Lyotard-Deleuze), do qual uma série de peças escritas no último século teriam se aproximado.

3. DO DESVIO RUMO AO FIGURAL

Falamos de Romantismo, drama burguês, melodrama, de interiorização e subjetivação dos conflitos compreendendo-os como um ponto no processo de desenvolvimento – ou *mutação*, no termo de Sarrazac (2010) – da forma dramática; mais especificamente (e teleologicamente), como o ponto culminante na formação do que seria a personagem de tradição aristotélico-hegeliana.

Mas eis que o tempo e, com ele, a história não são lineares, como quer o nosso espírito cartesiano, ainda em voga, ao menos, paradoxalmente, para a autora desta tese. Se dizemos isso é para alertar a leitora de que o processo descrito acima não se verifica somente a partir do século XVIII ou um pouco antes, com Shakespeare, mas há cerca de 2.500 anos. Ou é isso que Nietzsche afirma ao acusar Sócrates de introduzir na cultura humana a ideia de um "eu separado, de uma autoconsciência individual", a partir da qual o homem começa a "percorrer o horizonte psicológico do Ocidente"[35] (FUCHS, 1996, p. 28 – tradução nossa).

Segundo este teórico, Eurípides teria aplicado o pensamento socrático – reduzível à máxima "Tudo deve ser inteligível para ser belo" (NIETZSCHE, 2007, p. 78) – à tragédia, provocando nela mudanças estruturais, ao que parece, irreversíveis e dando início ao processo de individualização das personagens que nos interessa agora analisar, numa tentativa de compreender como elas chegaram às suas atuais configurações. Conforme indicamos brevemente antes, Nietzsche entende que o espectador

> foi levado por Eurípides à cena. [...] os tragediógrafos [...] anteriores a [ele,] [...] quão longe deles estava o propósito de trazer à cena a máscara fiel da realidade, [...] tendência inteiramente divergente de Eurípides. Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as *linhas mal traçadas da natureza*.
> [...]
> Eurípides [...] transportou o mundo todo de sentimentos, paixões e experiências [...] para a alma de seus heróis cênicos; [...] procurou, para esses novos caracteres, também nova palavra e novo tom; (NIETZSCHE, 2007, p. 70-1 e 74 – grifos nossos)

[35] "Nietzsche accuses Socrates of introducing to human culture the self […] as a separated, self-conscious individual. From this moment on, [man] begins to loom on the psychic horizon of the West."

É impressionante a semelhança entre a descrição elaborada pelo filósofo alemão e o processo de transição observado no século XVIII, do neoclassicismo para o teatro burguês – muito embora os dois processos tenham se dado por razões bastante distintas, sobre as quais não iremos discorrer agora.[36]

Como se pode notar na citação acima, "Nietzsche não [tinha] outra coisa que desprezo pela representação de personagem dramática individualizada, [...] [considerando-a] acima de tudo o erro fatal do 'salto mortal rumo ao drama burguês' [NIETZSCHE, 1967, p. 91 e 108]"[37] (FUCHS, 1996, p. 28 – tradução nossa). Para o autor, "Eurípides é o ator com o coração pulsante, com os cabelos arrepiados" que, ao se valer da imitação de pensamentos e afetos de maneira "altamente realista", teria se perdido numa "via naturalista e inartística" (NIETZSCHE, 2007, p. 78).

Sem querer entrar no mérito segundo o qual Nietzsche considera um tratamento naturalista como não artístico, com os breves comentários que trouxemos até aqui fica clara a aproximação da poética euripidiana aos procedimentos de psicologização das personagens que tiveram seu apogeu no século XX, notadamente com o naturalismo norte-americano (vide as peças de Arthur Miller, Tenessee Williams e Eugene O'Neill). Mesmo os neoclassicistas, apesar de tomarem as tragédias antigas (não necessariamente as euripideanas) como modelo de criação, se bem observarmos, também apresentaram uma tendência para a psicologização, através do uso de solilóquios e confidências, elementos que revelam um desequilíbrio entre os traços épico e lírico – i.e., entre ação e psicologia (cf. CANDEIAS, 2012), um desequilíbrio, portanto, na forma dramática segundo a lógica hegeliana.

Maria Lúcia Levy Candeias (2012) faz constatação semelhante à do filósofo alemão no livro *A fragmentação da personagem*. Se Nietzsche vê em Eurípedes a representação do mundo de "sentimentos, paixões e experiências do homem da vida cotidiana", a autora observa em Sêneca (que viveu cerca de cinco séculos depois daquele) a interiorização do conflito, com os heróis divididos entre razão e paixão: construção igualmente psicologizada dessas figuras. Ambos os tragediógrafos teriam, com a psicologização de suas personagens, abalado a estrutura da tragédia antiga, dando origem a uma série de novos gêneros considerados menores por alguns críticos, como Nietzsche. Nas transformações (e apesar delas) operadas no drama a partir de então, podemos enxergar a formação de uma tradição a que tentamos descrever há pouco

---

[36] A respeito das razões para as mudanças operadas por Eurípides, ver os tópicos 11 e 12 d'*O nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche (2007, p. 69-81). Para aquelas operadas no drama e que resultaram na forma burguesa, ver a *Teoria do drama burguês*, de Peter Szondi (2004).

[37] "Nietzsche has nothing but contempt for the representation of individuated dramatic character. […] Character is above all the fatal flaw of the 'death leap into the bourgeois drama.' [Nietzsche, 1967, p. 91 e 108]"

sob a alcunha “aristotélico-hegeliana”. E este nosso exercício nos trouxe à seguinte conclusão: é no seio do que seria o ápice dessa tradição, localizada na forma dramática burguesa, que se explicita o princípio que, explorado depois, irá dissolvê-la: a subjetivação/interiorização do conflito, elemento em si contraditório ao drama.

Se, como sugere Candeias (2012, p. xvii-xviii), o cristianismo conduz os seus fiéis à referida interiorização do conflito pelo exame de autoconsciência que lhes é solicitado, o fato da peça *O mercador de Londres* (1731), “protótipo do drama burguês” (SZONDI, 2004, p. 75) – para lançarmos mão de pelo menos um exemplo que embase a argumentação apresentada –, ser definida formal e tematicamente pelas “máximas da conduta puritana [leia-se, protestante]” (p. 73-4) faz com que sua ação resulte “do conflito [interior] latente [...,] que aparece como contragolpe” (p. 74) à repressão dos instintos, orientada pela ascese intramundana que pauta a racionalidade da cultura burguesa puritana.

Na peça em questão, um mercador se vê levado à ruína financeira por sucumbir aos instintos da sua sexualidade, contrariando a ética protestante a que Max Weber (2004) se refere, discutindo as afinidades que ela apresenta com o que o sociólogo chama de o “‘espírito’ do capitalismo”, e que Szondi toma como referência para sua análise-interpretação d’*O mercador de Londres.* Se a falha do herói trágico tinha razão de ser na *moîra*, i.e., no Destino, instância metafísica, e a do sujeito representado no drama épico do século XX será de ordem social, a falha do herói burguês é de sua exclusiva responsabilidade, na medida em que se orienta pela ética aqui referida. Donde podemos entender o processo de interiorização do conflito que vimos evocando.

No entendimento de Hegel (1975), conforme apresentado em crítica feita a Schiller, Goethe e Kleist, tal interiorização vai resultar numa psicologização que decorre “da valorização da subjetividade em detrimento dos aspectos objetivos, [fomentando, dessa forma,] o desaparecimento do próprio gênero dramático, já que este depende do equilíbrio entre o épico e o lírico” (CANDEIAS, 2012, p. xv), consoante a sua lógica dialética. Entendida desse modo, a psicologização, quando excessiva, transforma-se num fator de fragmentação da personagem (e do drama como um todo), assim como ocorre nas peças de Tchékhov e Strindberg, o primeiro “por conferir-lhes [às personagens] uma subjetividade tão pregnante que seu verdadeiro eu não sofre influências externas, o segundo, por uma psicologização minuciosa” (CANDEIAS, 2012, p. 13).

Nesse tipo de elaboração, a caracterização de cada ser em particular se sobrepõe à relação entre personagens, ou seja, à ação; nesse passo, elas se isolam a tal ponto que o drama (etimologicamente *ação*, cuja forma elementar é o diálogo intersubjetivo) se vê impelido a recorrer à separação das instâncias constituintes de sua síntese, a saber, os traços líricos e épicos. Eis uma linha de entendimento das personagens modernas e contemporâneas: isolamento pela ultra psicologização. Há uma segunda linha, contudo, que nos interessa comentar porque é o sustentáculo dessa primeira.

Se Hegel reclama o princípio de unidade para a construção das personagens dramáticas, é certamente respondendo a demandas históricas e sociais ou à estrutura de sentimento[38] (cf. WILLIAMS, 1983) em que estava inserido, que aspirava a uma concepção unitária de indivíduo. Oriunda do projeto Iluminista, essa concepção tomava o indivíduo como um ser

> totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou "idêntico" a ele – ao longo da existência do indivíduo [usualmente descrito como masculino]. O centro essencial do "eu" era a identidade de uma pessoa. (HALL, 2015, p. 10-1)

Hall acrescenta que "Grande parte da história da filosofia ocidental consiste em reflexões ou refinamentos dessa concepção de sujeito" (2015, p. 18) e lembra que a "formulação primária" dada a essa concepção por René Descartes é fruto da dúvida que atingiu a esse e outros filósofos seus contemporâneos a partir do "deslocamento de Deus do centro do universo" que marcou o período compreendido entre o humanismo renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII. Para o sociólogo jamaicano-inglês, "o fato de que o sujeito moderno 'nasceu' no meio da dúvida e do ceticismo metafísico nos faz lembrar que ele *nunca* foi estabelecido e unificado como essa forma de descrevê-lo parece sugerir" (HALL, 2015, p. 18 – grifo do autor).

---

[38] Em nota do prefácio a *Drama em cena*, Luiz Fernando Ramos (2010, p. 8) apresenta esse conceito como "um operador central em toda a obra de [Raymond] Williams, [que] se constitui em seus primeiros estudos sobre as convenções do cinema e do teatro. Ele se refere aos modos de sentir de uma determinada época, no que eles extrapolam as condicionantes estruturais ligadas às relações econômicas e sociopolíticas, expressando-se no plano da cultura em obras concretas. Segundo Maria Elisa Cevasco, Williams cunha esse termo 'na tentativa de descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições'. Maria Elisa Cevasco, *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 151."

Nesse sentido, e para Candeias (2012, p. 78), o problema residiria antes no caráter "ideal" de tal concepção. Ao investigar as personagens do teatro ocidental, ao menos as dos movimentos e períodos mais significativos, a autora verifica como a sua "integridade" vem sendo corrompida desde os clássicos, na medida em que o "ideal unitário" a que ela se refere é frustrado ao longo da história.

Apresentando as concepções de homem e sociedade que podemos observar no Ocidente em diferentes períodos, Candeias comenta como, por exemplo, no mundo de Eurípides o homem é entendido não como uma unidade, mas como um ser composto por uma parte racional e outra irracional. Se o herói trágico é considerado uma imitação "melhorada" (diz Aristóteles (*Poética*, II, 105 1448 a 7 6-7): "os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós") é porque é elaborado apenas em sua face racional, formalizada no carácter unívoco que se apresenta na coerência entre seus pensamentos, palavras e ações (ou simplesmente entre o *ethos* e a *diánoia*). Eurípides, como vimos, buscou a representação do homem tal como ele é (até onde isso é possível), nem "melhorado" nem "piorado", mas composto por essa dupla face que deu às suas personagens um caráter individualizado. O poeta teria frustrado, desse modo, o ideal de unidade a que outros tragediógrafos quiseram alcançar em suas peças, nas quais o subjetivo (leia-se, psicológico) coincide com o objetivo (leia-se, ação) (cf. CANDEIAS, 2012, p. xii).

Já na cosmovisão cristã, predominante no período Medieval, a unidade do homem com o divino, perdida no Paraíso, só pode ser alcançada num plano superior e através de uma vida dedicada ao bem. O homem aparece, então, como dividido entre uma parte sagrada, em que é imagem e semelhança de Deus, e uma parte, por assim dizer, mundana, em que é corpo (e não por acaso as formas teatrais encontradas no período dividem-se entre as profanas, como as Farsas e as Soties, e as religiosas, como os Mistérios e os Milagres). Concomitante à inviabilidade da unidade do homem no seio desta cosmovisão, e à revelia do que discutimos antes, verifica-se, já na passagem para o Renascimento, o esvaziamento do aspecto subjetivo das personagens, que, como em Gil Vicente, transformam-se em *tipos*, importando mais suas ações/funções no mundo objetivo do que propriamente sua caracterização individual.

No período renascentista, o ideal de unidade, que encontra eco na noção platônica de essência (em contraponto à aparência), "[elegendo] sempre uma característica como fundante" (CANDEIAS, 2012, p. 79), é abalado pelas representações operadas pelo cristianismo e por Maquiavel. Aliás, segundo Candeias (2012, p. xvii-xviii), é principalmente devido à influência

desses dois últimos – notadamente do cristianismo, por estimular o exame de autoconsciência e o arrependimento, valorizando o conflito interno – que o drama do começo do século XIX é psicologizado. Assim é que o Romantismo "transpira esse ideal [de unidade] em quase todas as obras", ao mesmo tempo em que o apresenta como "inatingível no presente momento histórico" (CANDEIAS, 2012, p. 79).

Segundo Candeias (2012, p. 79), por sua vez o Naturalismo quer suplantar tal ideal ao se aproximar do positivismo científico, que busca observar a realidade de forma imparcial, "sem conceitos preestabelecidos". Além deste, outro fator de frustração do ideal de unidade a que temos referido é indiretamente sugerido por Szondi (2011, p. 87), ao concluir, a partir da análise d'*Os Tecelões*, de Hauptmann, que "a linguagem naturalista pressupõe o eu épico [conotado na constituição do *milieu*, i.e., do ambiente,] [...] [e que a] relativização do drama em função do narrador [...] reflete-se no plano interno como relativização dos personagens em função do *milieu*, que aparece estranhado em relação a eles." Segundo o teórico, tal procedimento provocaria, em última instância, a ausência de identidade entre "poeta, espectador e *dramatis personae*" (uma das chaves para o entendimento das dramaturgias identificadas ao que estamos chamando aqui de um regime figural, como se verá). Em todo caso, para Candeias, o processo de fragmentação da personagem se deu e continua a se dar pela redução desse ideal de unidade.

Também em acordo com a abordagem histórica das formas artísticas, Ryngaert e Sermon (2006, p. 83 – tradução nossa) defendem que "os modos de definição do personagem são uma espécie de teste sensível da época a que pertencem"[39]. No que diz respeito ao período mais recente da história ocidental, no exame da produção dramatúrgica realizada nas últimas décadas, os autores compreendem que muitas das personagens com que temos nos deparado correspondem a identidades já mais assumidamente distantes do ideal unitário comentado por Candeias. Corresponderiam, no sentido em que os autores colocam, à concepção de identidade desenvolvida na modernidade tardia e entendida por Hall (2015, p. 11-2) como "formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam".

> O sujeito [pós-moderno] assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes

[39] "[...] les modes de définition du personnage sont une sorte d'épreuve sensible de l'époque à laquelle il appartient […]."

> direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos e uma confortadora "narrativa do 'eu'" (ver Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2015, p. 12)

Segundo o sociólogo, o deslocamento/descentração do sujeito iluminista/cartesiano de seu lugar no mundo social e cultural e de si mesmo, essa perda de um "sentido de si" (HALL, 2015, p. 10) estável é decorrente de "uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno", das quais destaca "*cinco* grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas" (2015, p. 22 – grifo do autor) realizados na segunda metade do século XX: o marxismo, a psicanálise freudiana, o estruturalismo de Saussure, a filosofia de Foucault e a segunda onda do movimento feminista.

Em sua análise, Ryngaert e Sermon percebem o afastamento da personagem moderna e contemporânea do antigo ideal de unidade como igualmente decorrente das rupturas descritas por Hall; embora não se refiram explicitamente ao sociólogo, citam a psicanálise, a filosofia da linguagem e a crítica marxista para fundamentar a sua argumentação. Segundo os autores, para essas linhas de pensamento o sujeito é formado por falas diversas (suas, de outrem...), mas falas, em todo caso, *interessadas*, quer dizer, que não são apenas um meio de comunicação, mas, antes, "uma atividade, [uma ação,] uma representação – quando não uma manipulação"[40] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 84 – tradução nossa). Esse entendimento nos dá uma chave de leitura para os jogos linguísticos operados em muitas das dramaturgias escritas no último século.

Tal visão segue em diálogo com Candeias (2012, p. 70) na medida em que a autora afirma que "a partir da vigência dessas teorias científicas [não as mesmas citadas pelos teóricos franceses, mas que colaboram no mesmo sentido], a preferência dos dramaturgos por figuras multifacetadas é significativa." Para Ryngaert e Sermon (2006, p. 84) seria, então, com esse contexto epistemológico habitando o imaginário dos dramaturgos, que uma boa parte do teatro dos últimos sessenta anos vem sendo escrita. Dizemos "boa parte" porque, conforme Candeias alerta, "não é possível adotar essas afirmações de modo absoluto, uma vez que a dramaturgia

[40] "[...] une activité, une représentation – quando ce n'est pas une manipulation [...]."

contemporânea não apresenta exclusivamente esse tipo de figura" (2012, p. 70), objeto de nosso interesse.

Em resumo, a autora indica o relativismo do mundo moderno – do qual a episteme mencionada acima, composta por tantas outras referências, seria um reflexo – como a principal causa da fragmentação da personagem. A esse, acrescentamos outro motivo, problematizado por Fredric Jameson em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997), qual seja: a reificação do homem pelo sistema econômico vigente, discussão de fôlego que, embora iniciada em nosso estudo anterior[41], terminou por escapar aos limites que essa própria pesquisa foi se impondo.

Da perda de identidade à "impersonagem"

Anterior ao estudo de Candeias, outro importante contributo para a discussão é a leitura que Elinor Fuchs (1996) opera em *The death of character: perspectives on theater after modernism*. Apesar de citar Nietzsche e sua queixa a Eurípides por introduzir no teatro a ideia socrateana de indivíduo separado, o foco do estudo desta crítica norte-americana localiza-se num período bem mais recente da nossa história, quando as características fragmentárias observadas por Candeias em muitos dos principais movimentos estéticos do Ocidente teriam chegado a um ponto alto, apresentando-se de maneira estruturante ou, quando não tanto, certamente de maneira mais explícita. É o período em que, segundo a autora, aparece "um número de peças cujas preocupações giram em torno da fragmentação da identidade, da alienação da linguagem e, portanto, do questionamento do texto propriamente dito"[42] (FUCHS, 1996, p. 174 – tradução nossa).

De acordo com ela, ao "apogeu hegeliano" da personagem nos palcos românticos seguiu-se a sua decadência com o advento do movimento simbolista, que buscou, como na espiral nietzschiana, um retorno à "objetivação do subjetivo", conforme descrito num manifesto publicado pelo crítico Jean Moréas em 1886.

---

[41] Ver dissertação de mestrado intitulada *Formas de ser um, de ser só. Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea*, orientada pelo prof. Dr. Clóvis Dias Massa e defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em abril de 2015. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122538>. Último acesso: 07 de fevereiro de 2018.

[42] "A number of plays have appeared whose concerns revolve about the fragmentation of identity, the alienation of language, and thus the questioning of text itself."

O que se entende a partir da crítica de Moréas (e de outras publicadas no período que Fuchs cita) é que o movimento simbolista deu início a um processo de rejeição à imagem e à materialidade humanas – e, por conseguinte, à caracterização da personagem – vistas como um empecilho para a concretização cênica do que seria a "Ideia", que, segundo Fuchs, pretendia assumir a função de "alma" do drama inicialmente ocupada pelo enredo (na tragédia grega) e, depois, pela personagem (no teatro romântico).

Desse modo, a personagem representada por um ator, em razão da sua natureza material-orgânica ontológica, torna-se um problema para os teóricos e críticos, assim como para os artistas do Simbolismo, que em diferentes publicações ora comentam a necessidade de um "estilo de atuação que resolvesse o problema da presença viva do ator em cena [o que, em sua opinião,] desviava o foco da audiência para a 'anedótica e individual, ao invés da história eterna do homem'"[43] (ROBICHEZ, 1957, p. 49-50 *apud* FUCHS, 1996, p. 30 – tradução nossa)); ora criticam uma montagem (no exemplo citado, não por acaso de um *Hamlet*) em que "'as melhores qualidades individuais [deveriam] permanecer relativamente desimportantes numa história [...] para que a realidade da atmosfera criada [pelo herói simbólico, imaginário e pouco abstrato não fosse] desintegrada'"[44] (COOK, 1956, p. 56 *apud* FUCHS, 1996, p. 31 – tradução nossa).

Para Candeias, assim, não só o Simbolismo, como todas as demais vanguardas artísticas da virada do século XIX/XX vão de encontro à ideia de personagem íntegra (ou de personagem enquanto uma totalidade acabada, nos termos de Hegel), ao enxergarem o indivíduo como um ser alienado (conforme o processo descrito por Jameson (1997) e comentado por Carvalho (2004)) ou como em processo de transformação (utopia de uma nova sociedade que daria origem a um novo homem ou vice-versa).

Algumas décadas mais tarde, já naquele contexto epistemológico comentado por Ryngaert e Sermon (2006), encontramos, no âmbito teórico, o advento do Pós-estruturalismo como "articulador-chefe da 'crise da representação'"[45] (FUCHS, 1996, p. 2 – tradução nossa) – correspondendo, no âmbito estético do teatro, à crise da representação ancorada no modelo aristotélico-hegeliano –, a partir das ideias de Michel Foucault sobre o "fim do homem", de

---

[43] "[...] a performance style that would solve the problem of the live presence of the actor onstage who could mislead the audience into focusing on the merely 'anecdotal and the individual, not the eternal history of man.'"
[44] "'[...] the finest of (individual) qualities', he writes, 'must remain relatively unimportant in a story […]. Otherwise the reality of the atmosphere created by the symbolic Hamlet will be disintegrated […].'"
[45] "[...] chief articulator of the 'crisis of representation' [...]."

Roland Barthes sobre a "morte do autor", da morte das "grandes narrativas" de que fala Jean-François Lyotard, entre tantas outras. A esses discursos pós-estruturalistas, Fuchs acrescenta ainda a influência que a cosmovisão oriental exerceu sobre o Ocidente, a partir do século XX, como um fator contribuinte para a rejeição da ideia de um "Eu" definido (aquele do sujeito do Iluminismo a que se refere Hall (2015) e que a filosofia ocidental constituiu a partir de Descartes). Para o Budismo, por exemplo, não existe algo como um "eu contínuo", assim como não existe um ser pensante, mas "apenas pensamento; ninguém para sentir, mas apenas sentimentos" e, nesse sentido... "nenhum ator [ou personagem], mas apenas ações visíveis"[46] (FUCHS, 1996, p. 175 – tradução nossa).

Essas reflexões foram provocadas em Fuchs por um espetáculo a que a autora assistiu na década de 1970 e que foi, para ela, um marco, o sinal de uma mudança de paradigma. Em *Leave it to beaver is dead*[47], do canadense Des McAnuff, segundo a autora, o

> problema da subjetividade é central, [...] [não nele mesmo, mas] apenas para o espectador, que sente como se ela [a subjetividade] estivesse caindo pelo espaço. A peça pergunta: O que é uma pessoa? Pode alguém "ter" uma identidade, "possuir" uma, alcançar "autodomínio", a mais alta evolução da subjetividade sob o antigo paradigma? Ou identidade consiste na mudança pessoal contínua sem nenhum "eu" inerente? Se esta última opção, seria o tema da interpretação de papeis a nova adaptação a um mundo em mutação acelerada, como a peça, em parte, sugere? Ou sua aparição é meramente a verdade que "sempre já", como Derrida gosta de dizer, permanece sob a máscara de auto semelhança que (como a peça também, em parte, sugere) foi destinada a ser retirada?[48] (FUCHS, 1996, p. 6 – tradução nossa)

---

[46] "'There is no thinker, there is only thought; no one to feel, but only feelings; no actor, but only visible actions."

[47] De acordo com o site *The Canadian Encyclopedia*, logo após sair do Ensino Médio, Des McAnuff ingressou num curso de Teatro do Instituto Politécnico Ryerson, em Toronto. *Leave it to beaver is dead* foi escrita originalmente ali e fez, de imediato, o nome de McAnuff. O texto destacou-se em um concurso de roteiros para o qual concorreram estudantes de todo o Canadá, em 1973. Segundo o diretor Paul Bettis, então dramaturgo do *Factory Lab Theatre*, o diálogo da peça – que, segundo o próprio McAnuff, trata essencialmente sobre uma clínica de drogas que se transforma em algo chamado de Show, onde as pessoas vão para representar suas fantasias – era "extremamente vívido de uma maneira poética e desleixada" ao mesmo tempo. Bettis realizou uma montagem do texto para inaugurar o *Theatre Second Floor*, já em 1975. É só em 1978 que o autor dirige sua própria versão do texto, numa produção que estreou no *The Public Theatre* e que foi bastante premiada. Segundo o site *Kolumbus*, a apresentação no *New York Shakespeare Festival*, naquele mesmo ano, "foi proclamada por alguns como a peça mais importante da temporada, enquanto outros a consideraram insignificante." Citando uma crítica que Elinor Fuchs escreveu para o *Soho News*, diz: "A peça parece ser uma pedra angular em ideias da literatura ocidental dramática de Aristóteles a Artaud. Pode ser uma daquelas poucas peças depois das quais o teatro nunca é o mesmo. O diálogo era uma colagem de sons e imagens emprestados da cultura popular, especialmente da televisão, com doses liberais de violência. O resultado pode ser caracterizado como um 'Beckett sitcom'." Para mais informações, conferir: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/des-mcanuff-profile e http://www.kolumbus.fi/catherine.jelley/beaver.html. Último acesso: 07 de agosto de 2019.

[48] "The problem of subjectivity is central to the play, [...] not a problem itself, only to the spectator, who feels as if she is falling through space. The play asks: What is a person? Can one 'have' an identity, 'own' one, achieve 'self-mastery,' the highest evolution of subjectivity under the old paradigm? Or does identity consist of

Noutro trecho, conclui afirmando que "o que tomamos como identidade humana desintegrou-se no escrutínio em frases discretas e gestos que podem ser percebidos como objetos."[49] (FUCHS, 1996, p. 172 – tradução nossa).

Toda a reflexão que esta autora tece está pautada na ideia de que haviam entrado em uma "nova cultura ou [em] uma nova maneira de ser"[50] (FUCHS, 1996, p. 1 – tradução nossa), ao que preferimos falar, com Raymond Williams (1983), numa nova estrutura de sentimento, percebida especialmente a partir das produções artísticas que marcaram a década de 1960, assim como em seus desdobramentos nas produções das décadas seguintes, e que ficou conhecida teoricamente como Pós-modernismo. Nessa estrutura de sentimento, a ideia de um "Eu" definido, ao qual estaria associada a personagem da tradição aristotélico-hegeliana, é problematizada; esse "Eu" passa a ser entendido como uma "sucessão de máscaras. [...], [como] uma nova, flexível e multiplamente definida personalidade"[51] (FUCHS, 1996, p. 18 – tradução nossa).

Em *Poética do drama moderno*, Sarrazac (2017) traz um exemplo quase literal disso a que Fuchs se refere. O autor observa como na peça *A Caixa de Pandora*, segundo drama da trilogia Lulu, escrita ainda em 1894 pelo dramaturgo alemão Frank Wedekind, a personagem tem sua identidade alterada a cada novo amante ou marido com quem se relaciona e por quem é abusada. Ao longo da peça, é identificada ora como uma "fada", ora chamada de Ellie ou Nellie (em provável referência a Helena de Tróia); noutro momento, como Mignon (segundo o teórico, destacando seu aspecto andrógino); genericamente, como Eva; até nomes de animais, graciosos ou repulsivos; e, por fim, como uma vítima anônima de Jack, o Estripador. Dinâmica semelhante se processa também, quase um século depois, com *Roberto Zucco* (1988), de Bernard-Marie Koltès. Diz Sarrazac que quando o dramaturgo se apropriou do Roberto Succo real e o arrancou da crônica policial para o teatro, passou a empilhar

> as máscaras e, sob essas máscaras, o rosto de Roberto Zucco [...] termina por se apagar ou por deixar aparecer aquele sem traços nem contornos [...]. Para

---

continuously changing personae with no inherent self? And if the later, is the role-playing subject a new adaptation to a world in accelerating mutation, as the play in par suggests? Or is its appearance merely the truth that 'always already', as Derrida likes to say, lay beneath the mask of self-sameness that (as the play also in part suggests) was destined to be stripped away?"

[49] "[...] what we have taken to be human identity disintegrates on scrutiny into discrete sentences and gestures that can be perceived as objects."

[50] "[...] new culture or a new way of being."

[51] "[...] succession of masks. […] a new, flexible, multiply-defined personality […]."

> além do criminoso em série, [...] Zucco se consente em Ícaro em seu voo, depois Hamlet no final da peça, visitado pelo espectro de seu Pai, depois Cristo, [...] Judas e ainda Anjo Exterminador, sábio estudante da Sorbonne, Golias, Sansão [...], Woyzeck, Pierre Rivière [...] e muitas outras figuras ainda, em todas elas, 'desconhecido' para ele mesmo e enigmático para os outros. Superposição de máscaras, o Zucco de Koltès, aspira à paz da transparência e da invisibilidade. (SARRAZAC, 2017, p. 194)

Segundo a proposição teórica que Sarrazac lança, o trânsito entre essas múltiplas identidades transforma Lulu e Zucco em *impersonagens*. No livro citado, o autor inicia o capítulo a esse respeito usando a mesma expressão de Nina (d'*A Gaivota*) que citamos na *Apresentação*, afirmando que "os teatros moderno e contemporâneo nos incitam a ficar de luto pela personagem *viva*" (2017, p. 145 – grifo do autor). E mostra com exemplos como no teatro moderno essa personagem dita "viva" começa a ser implodida através de uma série de pretextos endógenos à própria fábula.

A começar pela conhecida *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello, o teórico observa como na didascália

> O DIRETOR – Pois não! Ponha a caixa, ponha! ([...] Quem quiser tentar o translado cênico desta peça, precisa valer-se dos meios possíveis, a fim de obter o máximo de efeito, no sentido de que estas Seis Personagens não se confundam com os Atores da Companhia. [...] O meio mais eficaz e conveniente [...] é o uso de máscaras para as Personagens [...], [que] não deverão aparecer como 'fantasmas', porém como 'realidades criadas', construções imutáveis da fantasia e, por conseguinte, mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos Atores. (PIRANDELLO, s/d., p. 8-9)

a recomendação do uso das máscaras pode ser lida como uma recusa do autor em relação à personagem, como um processo de retorno à *persona*, no sentido etimológico que comentamos antes.

Noutro exemplo, percebe na confidência "Em mim, há uma lacuna. Não consigo preenchê-la. Em mim, há um maremoto. Eu não consigo represá-lo. Algo quer fazer com que eu desapareça" (PINTER, 1979, p. 32 *apud* SARRAZAC, 2017, p. 148), da personagem Hirst de *Terra de ninguém* (1975), de Harold Pinter, mais que "a simples expressão de um mal-estar existencial": percebe a expressão da "vontade do dramaturgo de acabar com a personagem como *substância* (psicológica, social, etc)" (SARRAZAC, 2017, p. 148 – grifo do autor). O mesmo pode ser observado em muitas das peças de Strindberg, de quem o teórico cita a entrega da navalha à senhorita Júlia, lida não apenas como o desenrolar trágico do drama homônimo, mas como o intento do dramaturgo de dar cabo à personagem – a todas as personagens.

E se não morrem de vez – no âmbito da ficção e, metaforicamente, enquanto elemento estrutural da forma dramática –, devemos reconhecer que elas perdem o atributo que, segundo Hegel (1975), lhes caracteriza enquanto "personagens vivas": a capacidade de agir, de tomar decisão, tornando-se, pouco a pouco, "'[...] apenas o que elas fazem dos outros e o que os outros fazem delas'" (SARRAZAC, 2017, p. 151). Dessa forma, as personagens estariam realizando o que o teórico chama de uma "passagem ao neutro", na qual assumem uma espécie de passividade ativa no seio do drama, passividade essa que mais impede a troca dialogada que a estimula.

Nessa perspectiva do neutro, "a personagem se torna, a seus próprios olhos, um enigma, interrogando-se a si mesma" (SARRAZAC, 2017, p. 158), cheia de uma "estranheza radical para com os outros e para consigo" (2017, p. 186). Somada ainda a outros processos que o teórico cita – fissão do caráter, coralização, testemunho –, a impersonagem surge, enfim, de ações de *des*personalização, de uma *des*subjetivação e *im*pessoalização do indivíduo representado dramaturgicamente.

As sucessivas máscaras – referidas também como um "camaleonismo" (SARRAZAC, 2017, p. 195) – sobrepostas a Lulu e Zucco são lidas pelo teórico como a impossibilidade dessas personagens de coincidirem consigo mesmas e de se conhecerem, tendo o fio de sua identidade a todo momento rompido e sempre precariamente reatado.

> Dessa ausência de continuidade nasce a *impersonagem*, da qual se poderia dizer que ela é a *diferença* da personagem. A impersonagem se constitui a partir desse jogo pelo qual [...] não é mais do que a confrontação e a diferença de suas máscaras sucessivas. [...] [A] impessoalidade cria uma personagem aberta a todos os papeis, a todas as possibilidades da condição humana. A impersonagem é, fundamentalmente, *transpessoal*. [...] é a personagem que saiu definitivamente do quadro tradicional da mimese na medida em que "extravasa a representação e faz advir simulacros", diria Deleuze. (SARRAZAC, 2017, p. 188-9 e 194 – grifos do autor)

Neste ponto, devemos discordar de Sarrazac. Os exemplos que o autor traz para desenvolver a sua noção de impersonagem, como os já citados Lulu e Roberto Zucco, embora apresentem essa não coincidência consigo mesmos, transitando entre personas múltiplas, não chegam a romper "definitivamente" com "o quadro tradicional da mimese" (aqui entendida como a *mímesis* aristotélico-hegeliana). Isso porque o referido trânsito encontra-se justificado dramaticamente, de modo a que as personagens ainda conservam, num fundo não tão fundo, uma unidade identitária: fada, Mignon ou Eva, sabemos que Lulu é Lulu, que ela sobrevive, ainda que precariamente, por detrás das máscaras que lhe impõem; Hamlet, Cristo ou estudante

da Sorbonne, no interior do drama sabemos que essas não passam de referências intertextuais trazidas para citar momentos da vida de Zucco.

Mas para seguirmos na discussão sobre a renovação lexical demandada por essas dramaturgias, é oportuno voltarmos um pouco sobre o rastro do desenvolvimento teórico da referida noção sarrazaqueana. Encontramo-la indicada com a acepção de impersonagem inicialmente, e de maneira muito breve, no ensaio "O jogo dos possíveis" (SARRAZAC, 2009) e, depois, no ensaio "Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano" (SARRAZAC, 2013a). Nesse último, o autor questiona-se sobre a necessidade, percebida por ele, de se "falar de uma despersonalização da personagem" e sobre a pertinência de "evocar o devir impessoal da personagem" (2013a, p. 7), lançando reflexões que só desenvolve de maneira mais ampla no referido capítulo do *Poética do drama moderno*. No entanto, muito antes de propor essa denominação, ainda durante as investigações que resultaram na sua tese de doutoramento, publicada em 1981 sob o título *O futuro do drama* (SARRAZAC, 2002), o autor também chegou a utilizar o termo "figura". O fez, contudo, sem partir do mesmo referencial teórico de que Ryngaert e Sermon se valem na sua própria utilização do termo – e nem o poderia: o estudo de Deleuze de que esses autores partem é lançado no mesmo ano que a tese de Sarrazac em formato de livro; vejamos, pois, brevemente, como e com que compreensão a "figura" aparece ali.

Num capítulo intitulado "Figuras de homens", Sarrazac (2002, p. 106-7) chama atenção para o fato de que "o drama contemporâneo [tende], globalmente, a alargar o campo da personagem: num primeiro momento, através do corpo singular da criatura; depois, através do território simbólico da figura". Para o autor, as personagens de Samuel Beckett e de Jean Genet são representativas de um "movimento pendular que funda uma nova dialética da figura e da criatura" (SARRAZAC, 2002, p. 104), esta última[52] caracterizando-se como dirigida "ao *atípico*, ao monstruoso" (2002, p. 104 – grifo do autor). Segundo Sarrazac (2002, p. 104), as "figuras heráldicas, as criadas, os negros ou os clientes de *Le Balcon* [*O Balcão*] despem a sua natureza humana, abandonam os adereços de personagens individualizadas para habitarem o seu próprio sudário." Mais à frente, conclui: "A morte, em Genet, decompõe a personagem e recompõe a figura" (2002, p. 105), que, por sua vez, "não representa [...] nem a hipóstase nem a dissolução, mas um novo estatuto da personagem dramática: personagem incompleta e

[52] No primeiro tópico do referido capítulo, intitulado "A personagem criatura", o autor se dedica a esse tipo de personagem; o segundo tópico, "A figura: personagem a construir", é dedicado ao termo que ora exploramos.

discordante que se dirige ao espectador para ganhar forma; personagem *a construir*" (2002, p. 107-8 – grifo do autor).

Essa forma que a figura ganha, ainda segundo o autor, assume o "lugar de conflagração do individual no coletivo", sendo aquilo que "*socializa* a personagem" (SARRAZAC, 2002, p. 109 – grifo do autor). Embora defenda que a figura, tal como a entende, previne o "reconhecimento equívoco baseado num efeito de realidade" entre personagem e espectador, colocando-se "a salvo do naturalismo e desencorajando toda e qualquer identificação" (2002, p. 107) por parte do público, não cremos (repetimos), como Sarrazac afirma já no *Poética do drama moderno* a partir dos exemplos que evocamos acima, que a impersonagem (seu desenvolvimento teórico) tenha saído "*definitivamente* do quadro tradicional da mimese [...] [e] extravasa[do] a representação" (SARRAZAC, 2017, p. 194 – grifo nosso). Mais próxima, talvez, de obter tal êxito (num sentido, aqui, despido de juízo de valor) estão as Peças Faladas de Peter Handke, as peças-paisagem de Gertrude Stein, bem como boa parte da dramaturgia de Valère Novarina, nas quais reconhecemos não tanto impersonagens quanto as Figuras conforme pensadas por Ryngaert e Sermon (2006) a partir da análise que Deleuze faz da pintura de Francis Bacon. É sobre elas que passamos, agora, a discutir.

Figura, figural

Há muito figura vem sendo utilizado para designar o que já não pode mais ser lido como personagem *stricto sensu* e que tampouco, cremos, se encaixa nos limites da impersonagem – embora apresente identidades múltiplas, ela ainda tem sua construção mimética ancorada na tradição aristotélico-hegeliana. De acordo com Cristina Dantas (2010, p. 73), é pelo menos desde os anos 1920, com o Expressionismo (muito antes, portanto, da tese de Sarrazac (2002)), que o termo passa a ser utilizado em virtude do "desconforto dos diretores e atores de usarem [...] 'personagem'" para se referir às peças daquela escola estética. Segundo a pesquisadora, já naquele período "Manifestava-se a opinião [de] que o ator no palco – em certos papéis – não era mais personagem" e, embora ainda não se soubesse dizer bem o que ele era, o uso de figura, "na sua natureza indeterminável", resolvia provisoriamente o problema.

Mas a questão da renovação lexical demandada por uma série de dramaturgias escritas a partir de então é seriamente considerada pela crítica e, por volta da segunda metade do século XX, o termo, antes provisório, passa a ser utilizado justificadamente para se referir aos seres

ficcionais que "escapam da influência da palavra 'personagem' ao questionarem seus pressupostos", conforme discutidos anteriormente, "ou frustrá-los"[53] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 10 – tradução nossa).

"Figura", conforme utilizada por Ryngaert e Sermon em suas análises, toma como base a noção homônima lançada por Jean-François Lyotard (1979) e desenvolvida depois por Gilles Deleuze (1981). Em Lyotard, ela aparece pela primeira vez num livro intitulado *Discurso, Figura*, escrito na sequência das revoluções sociais que marcaram o ano de 1968, especialmente na França, das quais o filósofo participou ativamente. Por esta razão, como observa Federico Jiménez Losantos em prólogo à edição espanhola do livro, à altura de sua escrita Lyotard "equiparava a *impossibilidade* da função artística com a impossibilidade da política ou, mais exatamente: [com a impossibilidade] de que a ideologia política [...] pudesse continuar se desenvolvendo"[54] (LOSANTOS, 1979, p. 18 – tradução nossa; grifo do autor). A noção de figura se insere, então, na proposição de uma "alternativa de desconstrução ou de alteração da organização formal das coisas"[55] (1979, p. 18 – tradução nossa), para o quê, segundo Lyotard, fazia-se necessário abandonar o paradigma dialético hegeliano (estendido, nesse sentido, para além de sua aplicação estética) e, em seu lugar, assumir "uma certa imitação do artista na conduta [...], no comportamento político radical"[56] (1979, p. 18 – tradução nossa). O movimento artístico é, então, tomado como modelo de uma política libidinal.

Como parte da criticada "organização formal das coisas", o discurso logocêntrico é igualmente atacado: a discussão apresentada pelo filósofo vem, justamente, a posteriori da

> complexa e dificultosa – e, sem dúvida, discutível – tarefa de desmonte logocêntrico através da reivindicação da figura contra o discurso linear e, também, depois de defender a existência dessa sombra ou espessura de linguagem que superaria a *significação* da coisa para estabelecer ou reafirmar uma relação de *designação* ou fio direto com a coisa referida.[57] (LOSANTOS, 1979, p. 24 – tradução nossa; grifos do autor)

---

[53] "[...] êtres de fiction qui échappent à l'emprise du mot 'personnage', parce qu'ils em remettent en cause les présupposés ou les déjouent."

[54] "[…] por el tiempo en que escribía *Discurso, Figura*, Lyotard equiparaba la *imposibilidad* de la función artística con la imposibilidad de la política o más exactamente: de que la ideología política (el marxismo, por ejemplo, diríamos hoy) pueda seguir desarrollándose."

[55] "Una alternativa de desconstrucción o alteración de la organización formal de las cosas."

[56] Esta crisis deriva, según Lyotard, del necesario abandono de la dialéctica mientras se dan los primeros pasos (como es su caso) hacia una cierta imitación del artista en la conducta o, mejor, comportamiento político radical.

[57] "[…] tras la compleja y dificultosa – y sin duda discutible – tarea del desmonte logocéntrico a través de la reivindicación de la figura contra el discurso lineal, y después, también, de propugnar la existencia de esa sombra o espesor del lenguaje que superaría la *significación* de la cosa para establecer o reafirmar una relación de *designación* o hilo directo con la cosa referida […]"

Embora, ainda segundo Losantos, a questão do figural lyotardiano vá além da mera problemática entre a preferência do discurso ou, de outro lado, o desprezo ao *logos*, postura então "quase normativa" que não resultava "muito mais renovadora em suas análises do fenômeno artístico que o hegelianismo e seus epílogos"[58] (1979, p. 23 – tradução nossa), queremos nos deter sobre este ponto, que é também do interesse de Deleuze no desenvolvimento que opera a partir da análise da pintura de Francis Bacon.

Para Lyotard, a arte teria o lugar de "refutar a posição do discurso"[59] (LYOTARD, 1979, p. 32 – tradução nossa), por conseguinte, da supremacia do logocentrismo, refutação que só poderia acontecer de dentro mesmo do discurso, na medida em que apenas do seu interior "é que é possível passar para a/dentro da figura"[60] (1979, p. 32 – tradução nossa). Se, como acredita o filósofo, os "homens de linguagem"[61] fecham na clausura do sistema vigente "tudo aquilo que implique sentido" (1979, p. 31 – tradução nossa), a diferença que a figura provoca ao refutar o discurso de dentro é que, mesmo enquanto linguagem, ela não apresenta uma significação. A figura é, assim, ela mesma, uma forma de discurso que transcende o símbolo (LOSANTOS, 1979, p. 22).

Noutro livro (*Affirmative Ästhetik*, citado por Lehmann (2007, p. 58) em *Teatro pós-dramático*), o próprio Lyotard leva essas reflexões para o âmbito da cena, propondo um teatro não dominado pela lógica da representação, da ilustração ou do significado. Esse teatro, a que chamou de "energético", o filósofo o descreve com a ajuda da seguinte metáfora: "'Tenho terríveis dores de dente. Cerro o punho, as unhas se cravam na palma da mão. Duas contrações

---

[58] "[…] la postura, hoy casi normativa, de crítica al Logos no resulta mucho más renovadora en sus análisis del fenómeno artístico que el hegelianismo y sus epígonos."

[59] "La posición del arte supone desmentir la posición del discurso."

[60] "Únicamente desde el interior del discurso cabe la posibilidad de pasar a y dentro de la figura."

[61] "[…] na *figura* lyotardiana o ponto de partida está na definição de Freud acerca dos processos *primários* do inconsciente, caracterizados pela produção de imagens que permanecem, sem a palavra que possa acompanhá-los à consciência aos processos 'secundários' determinados pela linguagem, como uma reserva 'energética' ou 'libidinal', segundo Lyotard, em perpétua pressão sobre o verbal, *textual*, e sobre o *visível*. [...] na medida em que a designação e a significação da linguagem são subvertidas, na medida em que o valor do significante é desvalorizado e o da designação exterior é acentuado, essa energética 'figural' atravessa imagens e palavras, interioridade e exterioridade, cruza o espaço abismal entre as palavras e as coisas. [...] Lyotard se dedica a recorrer àqueles pontos básicos nos quais se assenta a consideração 'linguística' do inconsciente [...] para defender sua tese, palmo a palmo, em território freudiano." (LOSANTOS *in* LYOTARD, 1979, p. 23 – tradução nossa; grifos do autor). (No original: "[…] en la *figura* Iyotardiana el punto de partida está en la definición de Freud acerca de los procesos *primarios* del inconsciente, caracterizados por la producción de imágenes que permanecen, sin la palabra que pueda acompañarlos a la conciencia a los procesos 'secundarios' determinados por el lenguaje, como una reserva 'energética' o 'libidinal', según Lyotard, en perpetua presión sobre lo verbal, *textual*, y sobre lo *visible*. […] en la medida en que se subvierten la designación y la significación del lenguaje, en la medida en que se devalúa el valor del significante y se acentúa el de la designación exterior, esa energética 'figural' atraviesa imágenes y palabras, interioridad y exterioridad, franquea el espacio abismal entre las palabras y las cosas. […] Lyotard se dedica a recorrer aquellos puntos básicos en los que se asienta la consideración 'lingüística' del inconsciente […] para defender sus tesis, palmo a palmo, en territorio freudiano."

de energia. Isso quer dizer que o gesto da mão representa, ilustra a dor de dente? O signo é de quê?'" (LYOTARD, 1982, p. 12 *apud* LEHMANN, 2007, p. 58). Nesse teatro, pleno de "sinais arrebatadores compostos por gestos corporais e vocais reativos" (2007, p. 58) e, em termos conceituais, nitidamente semelhante àquele sonhado-praticado por Artaud, a relação com a realidade referida não se orientaria pela ideia de uma *mímesis* figurativista, senão por uma espécie de "equivalência pré-conceitual" marcada por "'forças, intensidades, afetos em sua presença'" (LYOTARD, 1982, p. 21 *apud* LEHMANN, 2007, p. 58).

Em Deleuze, esse pensamento é traduzido na forma de uma oposição do figural em relação ao figurativo – mas algo distinto e aquém, numa escala possível, do abstracionismo. Seu interesse sobre a pintura de Bacon e a leitura que faz dela em *Francis Bacon: lógica da sensação* vêm ao encontro de sua filosofia da diferença e da crítica a (um tipo de pensamento associado ao logocentrismo e designado por) representação, entendida pelo filósofo como a "reprodução de modelos que subordinam a diferença à identidade", que buscam "reduzir todo tipo de diferença a [...] padrões universais" (MARTINS, 2010, p. 42). Como lembra India Mara Martins (2010), além da pintura, Deleuze procura na literatura, no cinema e noutras áreas aliados que, como Bacon, reforcem sua posição contra a representação.

Para Ryngaert e Semon, que trazem essa discussão para o campo da literatura dramatúrgica, Figura/figural surge como uma alternativa à noção de pós-dramático de Lehmann para pensar as dramaturgias que "envolvem um processo de figuração que não é mais figurativo (ilustrativo, narrativo), mas performativo (poético, rítmico)"[62] (2006, p. 162 – tradução nossa). Essa proposição alternativa se dá em consideração ao fato de que a crise que reconhecemos na forma dramática – repetimos, aquela de tradição aristotélico-hegeliana, ancorada na ação intersubjetiva (modelo actancial, agônico) – não implica, segundo esses autores, a ausência de ficção que a valorização do tempo-espaço objetivos do acontecimento cênico presente na leitura lehmanniana sugere. Ao contrário, para Ryngaert e Sermon a fala continua a convocar situações e presenças imaginárias e os dramaturgos ainda "contam histórias, ficcionalizam situações, inventam comunidades imaginárias"[63] (2006, p. 113 – tradução nossa).

De nossa parte, enxergamos muitas aproximações entre os aspectos da obra de Bacon que Deleuze levanta e analisa para a construção de sua própria compreensão de Figura e as (aqui chamadas) Figuras presentes nas dramaturgias modernas e contemporâneas cuja análise

---

[62] "[...] les écritures engagent un procès de figuration qui n'est plus figuratif (illustrative, narratif), mais performatif (poétique, rythmique)."

[63] "[...] les auteurs contemporains n'en ont pas forcément fini de raconter des histoires, de fictionnaliser des situations, d'inventer des communautés imaginaires ;"

e crítica temos acompanhado em nossas pesquisas. Doravante, tomamos esses aspectos como categorias de análise do corpus em estudo, conforme discussão que segue abaixo.

3.1 | Isolamento

O primeiro aspecto, que temos tomado como a pedra de toque no estudo dos textos dramatúrgicos escritos a partir da virada do século XX, é o isolamento. Central para o entendimento do corpus abordado em nossa dissertação (ver nota de rodapé n. 41), essa questão é apresentada por Sarrazac (2012) com muita clareza na introdução ao *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Para o autor, "essa crise [do drama, nos termos de Szondi (2011)], que irrompe nos anos 1880, é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. [...] novas relações [que] instalam-se sob o signo da *separação*." (2012, p. 23 – grifo do autor).

> O homem do século XX – o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico, etc. – é sem dúvida um homem "massificado", mas é sobretudo um homem "separado". Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que não obstante, agarra-o como a uma tenaz, separado de Deus e das forças simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. (SARRAZAC, 2012, p. 23)

Como já sabemos, segundo a lógica dialética(-hegeliana) da leitura de Szondi, que Sarrazac retoma, essa separação encontrou formalização dramatúrgica na separação mesma entre o sujeito/subjetivo/lírico e o objeto/objetivo/épico, cuja síntese era/é o princípio da forma dramática. Dessa ruptura é que vem a fragmentação e crise de todos os elementos centrais àquele modelo, como o diálogo, a fábula, o conflito e a personagem.

Conforme já foi discutido no início deste capítulo, a subjetivação do conflito, em lugar da sua inter-*ação*, apresenta-se como um fator de fragmentação e isolamento da personagem, que, dessa forma, impele o drama a recorrer aos traços líricos e épicos que lhes são parte. Por essa linha de raciocínio, teríamos o isolamento como consequência da ultra psicologização a que a personagem é submetida.

Muitas décadas mais tarde e já em outro contexto histórico-cultural, essa força de isolamento, como vai chamar Deleuze (1981, p. 43), seguirá atuando e se revelando em

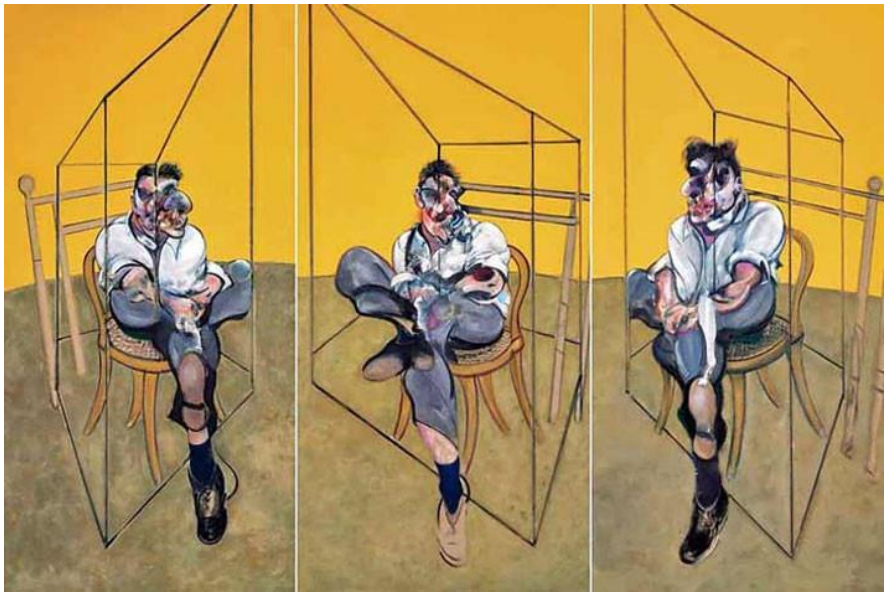
dramaturgias como as de Grace Passô. Em *Marcha para Zenturo* (2010), por exemplo, a autora refina dramaturgicamente um jogo surgido durante as improvisações para a criação do espetáculo, no qual "as reações [das personagens] sofriam um estranho retardo, nas falas e nos gestos" (PASSÔ, 2012, p. 9). Tal qual num Tchékhov futurista, as personagens tecem ali, de forma muito particular, um "diálogo de surdos": a resposta para uma pergunta feita só chega ao seu interlocutor depois que o espaço entre uma fala e outra já foi preenchido por novas perguntas e respostas, também a descompasso, de modo que o que se ouve são, quando muito, ecos de uma fala já passada. Assim, ninguém está, nunca, presentificado a ninguém e todos estão isolados em seu próprio tempo.

Mas se tal convenção forjada pelo diretor Luiz Fernando Marques no processo de criação do *Marcha...*, que percebemos com mais clareza na leitura do texto assinado por Passô e pelo grupo *espanca!*, causa estranhamento ao tensionar o diálogo dramático, elemento fundamental do modelo aristotélico-hegeliano, um século antes, concomitantemente aos assim chamados "dramaturgos da crise" – Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann – encontramos experiências de escrita como as de Gertrude Stein, que radicalizaram no rompimento com esse modelo, tensionando todos os seus elementos estruturantes, apresentando, por exemplo, uma voz(es) enunciadora(s) que não se identifica(m), como tampouco o(s) interlocutor(es) a quem ela(s) se dirige(m), não deixando claro, sequer, se ele(s) existe(m).

Dinâmica semelhante é percebida novamente a partir dos anos 1950 com Francis Bacon, em cujas pinturas Deleuze observa o recorrente procedimento de isolamento das Figuras no contexto da composição pictórica dos quadros, isolamento realizado, segundo o próprio Bacon, conforme citação de Deleuze (1981, p. 2 – grifos do autor), "para conjurar o caráter *figurativo, ilustrativo, narrativo,* que a Figura teria necessariamente se não estivesse isolada."

Em havendo duas figuras, observa Deleuze, há necessariamente uma história insinuada ou que tende a se insinuar. Elas são isoladas, então, no sentido da composição de relações não narrativas entre si. Mas são isoladas, também, de um ambiente inteligível – o mais próximo que encontramos disso sendo uma cadeira, cama ou pia onde, em alguns casos, a Figura se encontra apoiada. No mais, o que temos é o seu isolamento visualmente denotado ou reforçado pela presença de formas geométricas que a circundam e, completando a composição, "grandes chapados de cor viva, uniforme e imóvel" (DELEUZE, 1981, p. 3), que não guardam relação de profundidade ou distanciamento com a Figura, mas estão ao seu lado, no mesmo plano que

ela. De acordo com Deleuze (1981, p. 17), são esses os três elementos de base presentes nos quadros de Bacon: Figura, contorno e estrutura (o chapado).



1. *Três estudos de Lucian Freud* (1969), de Francis Bacon. Fonte: https://bit.ly/2L2sB5w

O contorno – que, no tríptico acima, aparece como uma espécie de cubo no qual a Figura está inserida –, Deleuze o entende como sendo uma membrana que "assegura a comunicação nos dois sentidos [dentro-fora; fora-dentro]" (1981, p. 17) entre os demais elementos da composição. Ao invés da *inter*ação entre Figuras diversas, o que o filósofo percebe nesses quadros é o movimento de uma única Figura em relação ao chapado e vice-versa, o que é, ao fim e ao cabo, um movimento da Figura sobre si mesma. Assim, segundo o filósofo, o isolamento não limita

> a Figura à imobilidade; pelo contrário, [...] [torna] sensível uma espécie de encaminhamento, de exploração da Figura em seu lugar, ou sobre si mesma. É um campo operacional. A relação da Figura com seu lugar isolante define um fato [uma situação em lugar de uma ação, como diríamos no âmbito da dramaturgia] [...] E a Figura, assim isolada, torna-se uma Imagem, um Ícone. (DELEUZE, 1981, p. 1)

Ainda nesse sentido, Deleuze (1981, p. 7) observa como "a Figura [...] sentada numa cadeira [...] às vezes [...] parece mesmo à espera do que vai se passar. Mas o que se passa, ou vai passar, ou já está passando [ou já se passou, acrescentamos], não é um espetáculo, uma representação." No já citado "Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano", Sarrazac (2013a) chama atenção para o fato de

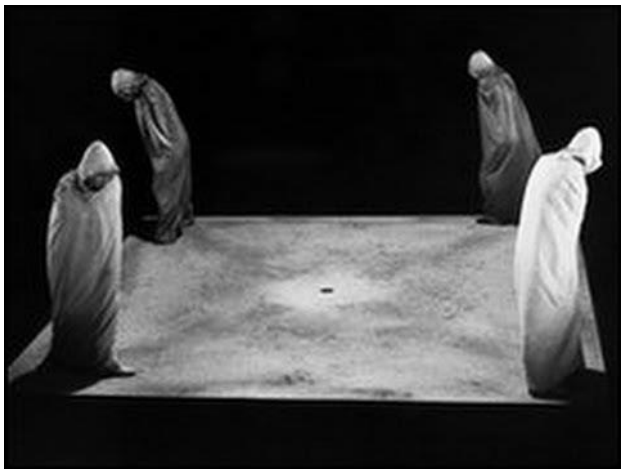
que, nas dramaturgias modernas e contemporâneas, há uma frequência de peças que iniciam suas narrativas num momento posterior à catástrofe que, no modelo aristotélico-hegeliano, seria o cume do enredo. Em decorrência dessa mutação na forma dramática, as personagens, antes ativas (*persona* (máscara) + *agem* (ação)), teriam se tornado reflexivas (cf. SARRAZAC, 2017, p. 175), o presente dramático funcionando apenas como um pretexto para a evocação e ruminação do passado. É o caso de peças como *John Gabriel Borkman* (1897), de Ibsen, ou *Dentro* (2002), de Newton Moreno.[64]

A espera é, aliás, desde Tchékhov, e de maneira emblemática em Samuel Beckett, um dos grandes temas da dramaturgia europeia do século XX. Não por este motivo, mas por outro que o tangencia, Deleuze também aponta uma semelhança entre os trabalhos de Bacon e Beckett: o movimento de translação de suas Figuras.

Oriundo de uma espécie de recorte de um movimento que a Figura poderia fazer – um passeio numa calçada, por exemplo, como nas imagens abaixo –, essa translação é o já indicado movimento da Figura sobre si mesma (nesse sentido, um movimento também de rotação). Lembramos da Winnie de *Dias Felizes* (1961), de Nagg e Nell de *Fim de partida* (1957) e de Didi e Gogô em *Esperando Godot* (1952), claro. Mas é devido às figuras presentes em *Quad* (1981) que podemos dizer, com Deleuze (1981, p. 22), que nunca "Beckett e Bacon estiveram tão próximos, por um pequeno passeio ao modo dos personagens de Beckett, que também se deslocam aos trancos sem sair do círculo ou do paralelepípedo."

[64] Como defendemos em nossa dissertação (BRITO, 2015, p. 46), nessa peça de Newton Moreno o presente mostrado em cena, a saber, a transa entre o Homem e o Rapaz, serve apenas para que aquele "evoque os encontros que realizava com Binho [personagem apenas evocada nas falas], para que reconstitua seus passos na busca de recuperar a sensação que era tocar a carne do outro e, (re)analisando-se, entenda quem é e como vive hoje." Nesse sentido, *Dentro* aproxima-se da técnica analítica (cf. SZONDI, 2011, p. 30) utilizada por Henrik Ibsen em, por exemplo, *John Gabriel Borkman*: ali, a personagem que dá título à peça "vive há oito anos, em quase completa solidão" no "grande salão de gala da casa" onde se abrigou após cumprir outros oito anos de pena numa prisão, resultado de um roubo no banco onde era diretor. No andar de baixo da casa vive sua esposa e, alhures, sua cunhada. "A noite de inverno em que transcorre a peça marca o encontro desses três seres, acorrentados pelo passado [cujos acontecimentos – i.e., a colisão dramática que provocou a corrente situação das personagens – serão apenas evocados em suas falas] e agora profundamente estranhos um ao outro." (SZONDI, 2011, p. 33).

2. *Homem carregando uma criança* (1956), de Francis Bacon. Fonte: https://bit.ly/2ZkDFQA



3. Cena de *Quad II* (1981), tele-peça de Samuel Beckett dirigida pelo próprio dramaturgo. Fonte: https://bit.ly/2ZoMoFu

Divididas em *Quad I* e *II*, essas tele-peças, transmitidas pela primeira vez por uma TV alemã em 1981[65], apresentam em sua dramaturgia a repetição de sons e do que podemos entender como uma coreografia executada pelos, assim chamados no texto, "jogadores" ("*players*"). Sem se comunicarem verbalmente, essas Figuras giram em torno do tablado e em direção ao seu centro, no qual se encontra um quadrado menor, delimitado apenas pela luz – uma "zona de perigo" que o autor chama de "E" e a qual as Figuras evitam, assim como evitam o contato umas com as outras, criando um padrão de tensão interna. Vale ainda comentar que *Quad I* é em cores, cada jogador usando um capuz de cor diferente – branco, azul, vermelho e amarelo, mesmas cores primárias utilizadas no quadro de Bacon reproduzido acima.

Longe de apelar para a racionalidade do espectador, tanto o quadro de Bacon quanto a tele-peça de Beckett obedeceriam ao que Cézanne chamou de uma "lógica da sensação" – donde o título do livro de Deleuze que trazemos a debate. Nesses casos, a forma estética proposta remeteria a sensações, não a um objeto que buscaria representar (como no regime figurativo), agindo "imediatamente sobre o sistema nervoso, que é a própria carne" (DELEUZE, 1981, p. 19).

---

[65] A transmissão quase completa encontra-se disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M&index=3&list=RDLPJBIvv13Bc. Último acesso: 14 de janeiro de 2019.

> [...] eu *me torno* na sensação e alguma coisa *me acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. [...] Seguindo as palavras de Valéry, a sensação é aquilo que transmite diretamente, evidenciando o desvio ou o desgosto de uma história a ser contada. [...] Bacon não deixa de dizer que a sensação é aquilo que passa de uma "ordem" a outra, de um "nível" a outro, de um "domínio" a outro. Esta é a razão pela qual a sensação é a mão da deformação, o agente da deformação dos corpos. (DELEUZE, 1981, p. 19 – grifos do autor)

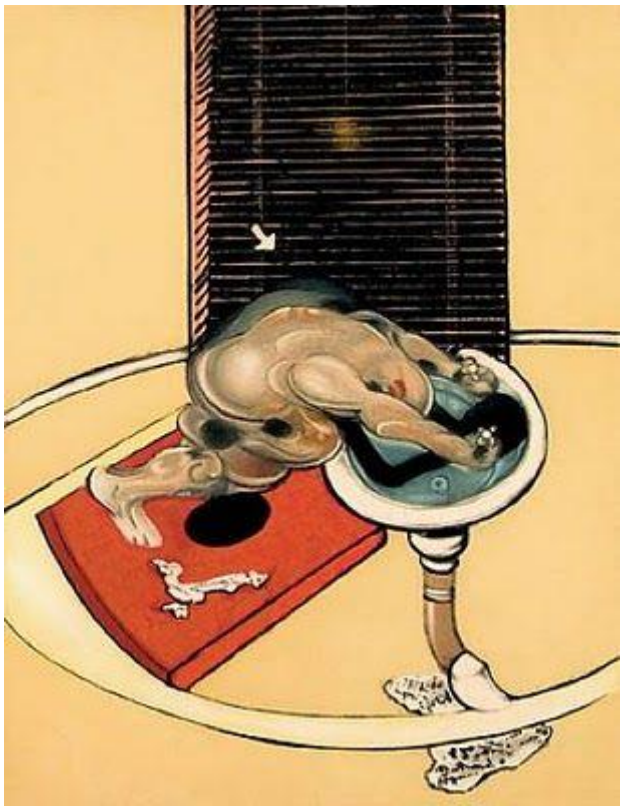
Os movimentos repetitivos de translação dos quadros, mas poderíamos dizer também das peças de que tratamos aqui, se explicariam pela "elasticidade da sensação" que atravessa cada obra. Essa seria a chave para a compreensão (sensação? (o verbo, não o substantivo)) de quadros como *Três estudos de Lucian Freud* (1969), que reproduzimos acima. Como nos outros trípticos do pintor, encontramos diferentes qualidades (níveis) de sensação em cada quadro que o compõe, revelando movimentos internos ao tríptico e à Figura que o habita, não decorrendo dessas transições de qualidades, em princípio, uma narrativa – embora a leitora/espectadora tenha autonomia para produzi-la, se for este o caso.

No limite, diz ainda Deleuze, "é um movimento no mesmo lugar, um espasmo, que testemunha [...] *a ação das forças invisíveis sobre os corpos* (de onde vem [sic] as deformações do corpo devidas a esta causa mais profunda)" (DELEUZE, 1981, p. 22 – grifos do autor). A Figura como um corpo isolado, mas também como um corpo deformado, conforme se verá adiante.

Em síntese, o filósofo afirma que as principais forças que atuam sobre as Figuras de Bacon são as de isolamento, deformação e dissipação. Neste ponto, ainda que não tenhamos espaço para desenvolver uma reflexão aprofundada a tal respeito, gostaríamos de lançar a hipótese de que haveria uma relação entre o que em Bacon é chamado de lógica da sensação e o que seria a estrutura de sentimento atuante à época em que o pintor produziu os quadros que trazemos à tona a partir da leitura de Deleuze. Gostaríamos, noutra oportunidade – e convidamos outras pesquisadoras a fazê-lo –, de pensar as forças exteriores que Deleuze observa como sendo a estrutura de sentimento da época em que tanto Bacon quanto Beckett produziram, que são as décadas seguintes ao final da II Guerra, de modo que isolamento, deformação e dissipação não seriam mais do que procedimentos encontrados como resposta estética ao(s) modo(s) de sentir daquela época.

Não nos aventurando a aprofundar essa discussão aqui e agora, passemos ao segundo aspecto/categoria analítica, o da deformação das Figuras.

3.2 | Deformação



4. *Figura no lavabo* (1976), de Francis Bacon. Fonte: https://bit.ly/2HegGQE

Imagem de abjeção. Neste quadro, o elemento do contorno, a membrana que separa e comunica a Figura ao chapado é o lavabo, que delimita o espaço circularmente. Deleuze observa como a Figura em questão tenta escapar "por um ponto de fuga no contorno para se dissipar na estrutura material" (1981, p. 9) e como, para tanto, ela se alonga, contorce e distorce. Um espasmo a domina e ela "tenta escapar por um de seus órgãos, para reencontrar o chapado, a estrutura material" (DELEUZE, 1981, p. 8) e nele se dissipar. Essa a relação necessária, segundo Deleuze, com a estrutura material: é o movimento sobre si em função dessa estrutura e na passagem pelos diferentes níveis de sensação que promove a deformação das Figuras e as liberta de sua função narrativa.

O próprio Bacon, em entrevista a David Sylvester (*apud* MARTINS, 2010, p. 43), fala sobre a questão, comentando que seu "processo pictórico [...] vai da forma à deformação" e que o que ele pretende é "distorcer a coisa até um nível que está muito além da aparência, mas na distorção voltar a um registro da aparência", ecoando, assim, a compreensão de Barbosa (2011,

p. 163-4), que trouxemos antes, do que seja a *mímesis*: “operador que reforma o mundo, no trânsito entre a percepção, a deformação e a devolução de um dito ‘real’”.

Neste ponto, Deleuze traz Antonin Artaud e sua ideia de um corpo *sem* órgãos para a discussão, afirmando que “a Figura é precisamente [esse] corpo sem órgãos [...] que se define pela *presença temporária e provisória* de órgãos determinados” (1981, p. 24-5 – grifos do autor). A ausência de órgãos significa, em Artaud, a ausência da lógica funcional e cartesiana segundo a qual esses órgãos, cada qual com sua função assinalada e imutável (ELIAS, 2012, p. 4), se combinam num organismo.

Em tom de manifesto, o filósofo diz:

> “[...] Nada de boca. Nada de língua. Nada de dentes. Nada de laringe. Nem exôfago [sic]. Nem estômago. Nem ventre. Nem ânus”. Toda uma vida não orgânica, pois o organismo não é a vida, e a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo, e portanto não orgânico. Assim a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, toma um movimento excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. (DELEUZE, 1981, p. 24)

Apesar da nomenclatura contrariante, essa noção artaudiana encontra eco noutra lançada por Novarina. Em *Carta aos atores*, o dramaturgo apresenta a ideia de um corpo *com* órgãos como sendo o corpo interior das atrizes, associando esse interior (tanto das atrizes quanto dos atores) ao feminino, a um *modus operandi* ligado à anatomia feminina. Ele traz, nesse sentido, a imagem de um corpo (in)vaginado, esburacado:

> Todos os grandes atores são mulheres. Pela consciência aguda que têm de seu corpo de dentro. Porque sabem que seu sexo está dentro. Os atores são corpos fortemente vaginados, vaginam com força, representam com o útero; com a vagina, não com o pau. Representam com todos os buracos, com todo o interior do corpo esburacado, não com seu troço teso. Não falam com a ponta dos lábios, toda *sua fala* lhes sai pelo buraco do corpo. Todos os atores sabem disso. E querem impedi-los disso. De serem mulheres e de vaginarem. Querem que indiquem, mostrem uma coisa depois da outra, fálus com sentido, membros másculos tesos que designam, flechas bem adestradas que apontam o sentido, indicadores e executores. (NOVARINA, 2005, p. 24)

Enxergamos nessa reflexão de Novarina as metáforas para dois modos de atuação cênica distintos. O corpo que o ensaísta designa como “fálico” seria, como dissemos antes, aquele ligado às convenções de um teatro(s) e de uma dramaturgia(s) logocentrados, pautados pelo primado da racionalidade (avessa, nesse sentido, à sensação cezanneana) e nos quais são definidos sentidos prévios ao momento de seu acontecimento com/diante do público/leitora; é o organismo cartesiano que Artaud rejeita.

Essas características, nós podemos associá-las às formas ligadas à tradição aristotélico-hegeliana que comentamos no início, dentre as quais talvez a mais significativa seja a do neoclassicismo francês. Segundo percepção descrita por Luigi Riccoboni (1979) em *Da Arte de Representar*, elaborada no início do século XVIII a partir da observação de atores da Comédie Française do período, assistir a esses profissionais em cena era como ver "'meninininhos amestrados na escola por algum pedante para subir ao palco; depois de decorada a cantilena que os inocentes vão recitar, eles fazem cinco ou seis gestos por palavra'" (1979, p. 13-4 *apud* PORTICH, 2008, p. 83). Em sua descrição, vai além e critica a declamação "empolada" e "estridente" empregada aos textos de Racine, Corneille, etc. na pretensão de "imitar a grandiloquência grega" e diferenciar a fala trágica "de outros gêneros dramáticos e da linguagem extrateatral" (PORTICH, 2008, p. 83). Guardadas as proporções, entendemos que os regimes de atuação possivelmente metaforizados pela ideia de um corpo fálico trariam elementos de convenções como a descrita por Riccobini.

Já o corpo a que Novarina chama de "vaginado" seria este – assim o entendemos – apto a lidar com uma série de dramaturgias produzidas a partir das vanguardas históricas ou mesmo apto a trazer outros sentidos e possibilidades a textos clássicos, como fizeram tantos encenadores notadamente a partir da segunda metade do século XX ("ver o velho texto todo queimado, todo destruído pela dança do ator levando todo seu corpo dentro dele" (NOVARINA, 2005, p. 13)), a condição para isso sendo "esburacar-se"; noutros termos, permitir que os sentidos se façam e o atravessem na performance (i.e., na ação) mesma desses textos, conforme eles irão reverberar no corpo de cada atriz com quem entrar em contato.

Ainda não vamos entrar na discussão sobre os regimes de atuação, que terá lugar no próximo capítulo. Mas para seguir com Novarina, e ainda sem sair de Bacon, vamos ao comentário que o dramaturgo faz sobre dois dos personagens de sua primeira peça, *O ateliê voador* (1974). Apesar de conservar elementos-chave do modelo dramático, como a intriga e a forma dialogada, representando a relação de exploração entre um casal de patrões e seus empregados, a leitura que o próprio autor faz das personagens Senhor Boucot e Senhora Boca (em tradução de Angela Leite Lopes) nos remete às Figuras baconeanas. Diz ele:

> Boucot tem escapamentos por toda parte, quer tapar tudo com a boca). Seu medo enorme do ânus ("O que é isso?"), porque é por ali que tudo escapa. Boucot sem ânus, Boucot buraco sem fundo, apertando continuamente seu esfíncter bucal, consoando duramente, articulando, atacando com a boca musculosa; [...] Partitura de Madame Boucot. Ela nunca foi pensada como "personagem", mas como algo que viesse mascarar, fissurar, furar, tal qual um branco, uma síncope, uma expiração, um excesso. (NOVARINA, 2005, p. 11 e 14)

Os buracos, nós podemos percebê-los na *Figura no lavabo* (1976) reproduzida acima: eles aparecem tanto na espécie de piso que se vê colado à pia-contorno quanto em alguns pontos no corpo mesmo da Figura. Mas há os quadros em que o buraco é a própria boca da Figura, tendo a mesma função de escape que Novarina atribui à do Senhor Boucot, o que também será objeto de observação de Deleuze. Notadamente em *Papa Inocêncio X* (1953), o filósofo pensa ser o grito, ali percebido, a operação pela qual o corpo se escapa pela boca.

5. *Papa Inocêncio X* (1953), de Francis Bacon. Fonte: https://bit.ly/2zdCrff

Mas escapa de quê?

3.3 | Dissipação

Por fim, a respeito das forças atuantes sobre a pintura de Bacon, e comentando ainda as dinâmicas operadas entre a Figura, o contorno e o chapado, Deleuze observa como um dos efeitos provocados por essas dinâmicas é o do desaparecimento da Figura ou a sua dissipação no próprio chapado em relação ao qual se movimenta. Nesses casos,

> O chapado se [abre] como um céu vertical ao mesmo tempo que se [encarrega] de mais a mais de funções estruturantes: os elementos de contorno determinarão de mais a mais as divisões, as seções planas e as regiões no espaço que forma a moldura livre. Mas ao mesmo tempo a zona de borramento ou de limpeza, que faz surgir a Figura, vai agora valer por si mesmo [sic], independentemente de toda forma definida, aparecer como pura Força sem objeto [...]. (DELEUZE, 1981, p. 16)

A título de exemplo, podemos citar o quadro *Paisagem*, de 1978:

6. *Paisagem* (1978), de Francis Bacon. Fonte: https://bit.ly/2zcfjxv

Enquanto que o contorno, semelhante ao do tríptico de *Três estudos de Lucian Freud*, permanece inalterado, o chapado se abre conforme a descrição de Deleuze, como um céu vertical, cujas partes o contorno-cubo passa a interligar. Já em lugar da Figura, temos a presença de uma área marcada por "*traços assignificantes* destituídos de função ilustrativa ou narrativa" (DELEUZE, 1981, p. 3 – grifos do autor), valendo, segundo o filósofo, por si mesma.

A ausência de Figuras e consequente proeminência do chapado e do contorno, que, segundo Deleuze, assumem funções estruturantes, nos remetem a uma experiência anacrônica – no sentido de que radicalidade semelhante só pode ser vista de novo cerca de dois séculos depois – realizada pelo arquiteto, cenógrafo e pintor Jean-Nicolas Servan (Servandoni), quem, na mesma França do período neoclássico, criou espetáculos nos quais "nenhuma ação humana

ocorria efetivamente [...] [e nos quais] as ‘personagens’ [pintadas no dispositivo cenográfico] funcionavam [apenas] como referência para a apreensão da proporção espacial proposta pelas imagens” (TUDELLA, 2013, p. 401). A ausência de atrizes, diferentemente do que seria observado depois com os simbolistas, se justificava pela escolha poética do artista em elevar o discurso visual a primeiro (e, até onde fosse possível, exclusivo) plano, fundamentando a espetacularidade da cena na ação da luz.

Tudella comenta ainda que os seus espetáculos buscavam a “emoção [...] através da apresentação sucessiva de espaços tratados de modo próprio, pela luz”. Poderíamos pensar que ele já atuava, ali, segundo a lógica da sensação de que Cézanne fala e que Deleuze retoma. No entanto, apesar de desconsiderar “a narrativa linear da representação teatral da época” e de deslocar a função do cenário de mero acessório para protagonista da cena (no diálogo com a iluminação), ele ainda buscava a representação figurativa da realidade, ao empregar um “alto grau de excelência na ilusão de profundidade” (TUDELLA, 2013, p. 399). Donde a necessidade de pintar figuras humanas em seus cenários, para, como dito, referenciar a proporção dos mesmos.

Mas o procedimento baconeano de dissipação também nos remete a experiências de escrita que, indo além do laconismo presente em tantas das dramaturgias do pós-II Guerra, se apresentam basicamente na forma de uma grande didascália. Pensamos, por exemplo, na peça *Descrição de uma imagem* (1984), de Heiner Müller. Escrita a partir do desenho que uma estudante de cenografia fez de um sonho que tivera (cf. MORAES, 2018, p. 7), o texto apresenta uma voz narrativa não identificada e descreve o referido desenho, acrescentando a essa descrição, intertextualmente, referências a outras obras. No entanto, também este artista não se furta a introduzir uma figura humana. Logo no início da descrição, lemos:

> uma mulher que domina a metade direita da imagem, sua cabeça divide montanhas, o rosto é suave, muito jovem, o nariz longo demais, um inchaço na base, talvez de um soco, o olhar no chão, como se não pudesse esquecer uma imagem e ou não quisesse ver outra, o cabelo comprido de mechas, loiro ou cinza esbranquiçado, a luz dura não diferencia, a roupa um casaco de pele esburacado [...]. (MÜLLER, s/d, p. 1),

descrição que segue nas linhas subsequentes. Mas segue como que dissipada entre os demais elementos que compõem a imagem, não tendo função narrativa.

Voltando mais uma vez a Beckett, podemos identificar esse movimento de dissipação da Figura na cena da já citada Winnie de *Dias Felizes*, que do primeiro para o segundo ato da

peça vê seu corpo ainda mais soterrado no monte indicado na rubrica – correspondente aos contornos de Bacon –, a tendência sendo desaparecer de todo, num terceiro ato imanente.

Antes de seguirmos com a discussão, queremos trazer um último exemplo, ainda no que se refere à força de dissipação. É o espetáculo *PROJETO bRASIL¸* do qual tomamos a dramaturgia como um dos componentes do nosso corpus de análise. Na rubrica inicial, lemos:

> *preto sobre preto*
> *espaço que sugere movimento*
> *parede curva, sobrepalco circular que gira, sentido espiral*
> *fim de festa*
> (ABREU, 2016, p. 53)

Na proposta da encenação, criada conjuntamente com a dramaturgia e texto, conforme apresentação constante na sua publicação (ABREU, 2016, p. 51), o monocromatismo negro abrange todos os elementos visuais da cena e só é quebrado por um vermelho que surge no DISCURSO 11. Noutra cena/DISCURSO, o preto aparece, também, numa tinta que é jogada contra as atrizes e o fundo, ele mesmo já preto. Essa imagem será levada a um átimo ao final do espetáculo, quando, quase sucumbidos à exaustão, as quatro atrizes e atores ("*4 pessoas. 4 bichos. eles estão ali. eles se movem. os bichos se movem sutilmente. 3 bebês. 1 mulher e 3 bebês. [...] imagens difusas*" (ABREU, 2016, p. 79) se deixam largar encostados na parede curva, sentados sobre o chão. No que podemos ver, talvez, a imagem de dissipação de Figuras – embora, aqui, não isoladas – na estrutura, como sugere Deleuze.

Ou, para ficarmos apenas com a rubrica citada acima, parte do texto dramatúrgico que é, afinal, neste momento, o nosso interesse e objeto de análise, e não a encenação – e que, apesar de ter sido construído com ela, quando da publicação sofreu um tratamento poético específico para esse fim, perceptível notadamente nas rubricas dos DISCURSOS não verbais, que não funcionam como mera descrição ou indicação objetiva da cena –, será que não podemos dizer que a cor chapada ("preto sobre preto"), a parede curva (a estrutura), o movimento e o sobrepalco circular (o contorno), tal como colocados, lembram uma descrição de um quadro de Bacon? Essa impressão é corroborada por um comentário que Danielle Ávila Small tece em crítica ao espetáculo. Sobre a cenografia de Fernando Marés, diz ela:

> É um preto aberto, declarado. Vemos o chão e as paredes. Não há uma dinâmica de separação entre figura e fundo na relação entre os atores e o cenário. O movimento autônomo do dispositivo cenográfico emancipa o fundo, torna-o independente, causador mais que ferramenta. (SMALL, 2015, s/p)

Com esses exemplos, trazidos na tentativa de investigar a pertinência da concepção de Figura (e da força de dissipação atuante sobre ela) elaborada por Deleuze para a análise de algumas dramaturgias modernas e contemporâneas, pudemos considerar que a tendência ao desaparecimento da figura humana, disparada inicialmente pelo seu isolamento, não conseguiu se efetivar (ainda – conseguirá um dia?) mesmo nas dramaturgias mais contestadoras da tradição aristotélico-hegeliana, desde os simbolistas até as escritas de autores como Müller, Beckett e Abreu, e mesmo antes, em experiências isoladas como a de Servandoni. O que não quer dizer que a presença da figura humana, notadamente dentro do chamado regime figural, não possa ser e não venha sendo problematizada, tanto no texto quanto na cena.

Em todo caso, como observam Ryngaert e Sermon, a introdução do termo Figura nos discursos acerca da dramaturgia/teatro tem provocado deslocamentos consideráveis na nossa compreensão sobre os seres ficcionais na cena: enquanto que a personagem (leia-se, a aristotélico-hegeliana) é entendida como uma entidade substancial, pré-existente à representação, ao acontecimento cênico, parecendo à leitora/espectadora "existir não apenas no interior, mas fora da narrativa dramática que lhes dá vida"[66] (FUCHS, 1996, p. 24 – tradução nossa), a Figura é tomada sob uma aparência que até pode adquirir alguma substância no decorrer da cena[67], mas que existe apenas nela e cujo aspecto mais interessante é, antes, a forma como aparece em cena e na relação com os demais elementos que a compõem.

Outras categorias de análise

Além daquelas indicadas por Deleuze a propósito de sua análise da obra de Francis Bacon – isolamento, deformação e dissipação –, queremos trazer para a nossa própria análise outras categorias, aventadas por Ryngaert e Sermon em *Le personnage théâtral contemporain*, aproveitando o espaço para cotejá-las com as peças que compõem o nosso corpus.

Essas categorias, ou pontos de referência dramatúrgicos, que se apresentam com maior ou menor relevância em cada texto, são propostas para nos auxiliar na leitura das

[66] "[...] characters [that] seem to the reader/spectator to exist not only within but outside the dramatic narrative that gives them life."

[67] Segundo Ryngaert e Sermon (2006, p. 11), "A figura coloca a questão da personagem como forma de aparência antes de considerá-la como uma entidade substancial. Faz dela uma questão de figuração e não um objeto hermenêutico." (No original: "La figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme une entité substantielle. Elle en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique.")

personagens/Figuras – ou de quaisquer configurações que haja no trânsito entre essas possibilidades, que, diga-se de passagem, não são exclusivas. Como afirmam os autores, entre "a tradição realista de personagens arquitetados e certas figuras de hoje [...] o estatuto do personagem se declina sobre modos intermediários, que dá as costas à totalidade"[68] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 138 – tradução nossa).

Vamos nos ater a apenas três delas, mais ligadas à constituição (imprecisa, sintética, fragmentária) das identidades que aparecem nos textos em questão e que problematizam o modelo aristotélico-hegeliano que descrevemos no início, passando a desempenhar "funções que ultrapassam o quadro de suas atribuições habituais"[69] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 98 – tradução nossa).

3.4 | Nome

Como Übersfeld (2005, p. 80) já afirmara, o "questionamento 'moderno' da personagem passa pelo questionamento do nome", sob cuja unidade os traços distintivos da personagem são, ou eram, reunidos. Assim, um aspecto para o qual Ryngaert e Sermon chamam a atenção são os nomes dados a essas Figuras, nomes em geral difíceis de pronunciar, opção que afirmaria as Figuras como o que são: "uma máscara, um figurino no qual o ator [...] pode se transformar em personagem. [...] [mas cuja] metamorfose nunca se completa"[70] (2006, p. 76 – tradução nossa).

Um exemplo disso é o uso dos acrônimos, que aparecem em peças como *Predição* (1965), de Peter Handke (a, b, c, d), *A primeira vista* (2006), de Daniel McIvor (L, M) e *O Silêncio* (livre tradução) (1967), de Nathalie Sarraute (H1, H2, F1, F2, F3, F4). Reduzidos ao estatuto de "falantes" ("*parleurs*"), segundo Ryngaert e Sermon, cada um possuiria uma linha temática, uma nota enunciativa e uma possível dualidade. Nesses casos, as Figuras são identificadas pelo que os autores chamam de número de registro ("*numéro matricule*"), mas não são completamente desprovidas de identidade: uma observação importante realizada por esses críticos franceses é a de que o que alguns dramaturgos têm feito nos últimos sessenta anos

[68] "Entre la tradition realiste de personnages architecturés et certaines figures d'aujourd'hui [...] le statut du personnage se decline sur des modes intermédiaires, qui tournent le dos à la totalité."
[69] "[...] fonctions qui dépassent le cadre de leurs attribuitions habituelles."
[70] "[...] un masque, un costume, dont l'acteur s'affuble pour se transformer en personnage. [...] la métamorphose ne s'accomplit jamais totalement."

é escolher uma única "característica civil" como ponto de referência para a Figura em questão, mantendo-a abaixo do que seria um "efeito-personagem"[71].

A escolha por essa designação genérica, dizem ainda os autores, implica duas grandes formas/possibilidades sobre as quais os dramaturgos têm se debruçado: a primeira buscaria "enxugar" ou "essencializar" a relação interpessoal fundadora do modelo dramático aristotélico-hegeliano, importando mais o espaço entre personagens que suas identidades. Essa linha seria, em princípio, oposta àquela que comentamos antes, na qual a (às vezes ultra) caracterização das personagens se sobreporia à rel*ação* entre elas.

A outra linha enfatizaria a proliferação desses seres designados genericamente, suas breves aparições e a igual importância que possuiriam entre si (à diferença, por exemplo, das personagens neoclássicas, apresentadas na lista introdutória segundo a ordem de importância na trama). Essa possibilidade instauraria um "regime enunciativo e narrativo original, fundado sobre a variação e a variedade de sequências [de cenas, aparições]"[72] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 69 – tradução nossa), nas quais as Figuras teriam apenas uma breve apropriação das falas, breve o suficiente para não enxergarmos nela um ser estável, personalizado, com o qual o espectador poderia se identificar. A elaboração de uma personagem enquanto totalidade acabada, nos termos hegelianos, é, assim, inviabilizada pela dinâmica dessas estruturas dramatúrgicas.

As Figuras das peças que compõem o nosso corpus de estudo, no entanto, não são designadas por acrônimos, muito embora em *Gritos de socorro* Handke (2015, p. 213) apenas indique que o texto deve ser enunciado por, no mínimo, duas oradoras ou oradores. Tanto as questões dessa peça quanto as de *Vaga Carne* (cuja Figura é identificada como "uma voz" (PASSÔ, 2018, p. 13)), de *PROJETO bRASIL* e de *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*, que não dão nomes aos sujeitos enunciadores, serão desenvolvidas mais à frente.

---

[71] Essa ideia de "efeito-personagem" é desenvolvida num estudo de Vincent Jouve, que a entende como "o conjunto de relações que ligam o leitor aos atores da narrativa. [...] a identidade de um ser romanesco [ou teatral] é o produto de uma cooperação entre o texto e o leitor" (1992, p. 109 – tradução nossa) (No original: "L'effet-personnage, c'est donc l'ensemble de relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit. [...] l'identité d'être romanesque est le produit d'une coopération entre le texte et le lecteur."). Ao falar em "efeito-personagem", Jouve está considerando a personagem numa acepção expandida, que abriga tanto pessoas quanto figuras abstratas, animais ou plantas, desde que se apresentem "humanizados", "antropomorfizados", garantindo, assim, um triplo regime de leitura, no qual a personagem pode ser observada como suporte do sistema narrativo; como objeto da simpatia/antipatia da leitora/espectadora, na medida em que provoca a ilusão de ser uma pessoa real, empírica; e como suporte também das investidas do inconsciente da leitora/espectadora. No cotejamento desta ideia, Julie Sermon (2004) discute a de "efeito-figura" em sua tese de doutoramento, na qual se refere aos seres ficcionais constituintes das dramaturgias de que também estamos tratando aqui.

[72] "[...] un régime énonciatif et narratif original, fondé sur la variation et la variété des enchaînements."

Preferimos tratar, neste ponto, da nomenclatura empregada por Novarina em *Vocês que habitam o tempo*.

Essa peça conserva, da tradição aristotélico-hegeliana, o elemento didascálico da lista de personagens, que reproduzimos a seguir:

> O VIGIA
> A MULHER DAS CIFRAS
> JOÃO DO TEMPO
> O FAREJADOR DE BABADO
> O HOMEM DE OUROS
> A CRIANÇA DAS CINZAS
> O GUARDA DE PEDRINHA
> JEAN-FRANÇOIS
> AS CRIANÇAS PARIETAIS
> OUTREM
> (NOVARINA, 2005, p. 146)

Podemos observar que o dramaturgo combina, numa mesma lista, Figuras com nome próprio (JEAN-FRANÇOIS), Figuras que, num drama épico, poderiam ser lidas como personagens-tipo (A MULHER DAS CIFRAS, O FAREJADOR DE BABADO, O HOMEM DE OUROS, A CRIANÇA DAS CINZAS, O GUARDA DE PEDRINHA, O VIGIA), além de duas Figuras que parecem representar coros (AS CRIANÇAS PARIETAIS, OUTREM).

Buscar, no texto, a justificativa para tais designações é como procurar agulha num palheiro. Mesmo assim, encontramos algumas pistas, que nos levam a lugares, ainda, insuspeitados – há referências indiretas, bastantes sutis, nas falas das Figuras umas em relação às outras.

Por exemplo: as "cifras" que qualificam A MULHER DAS CIFRAS, a contar pelo que diz na cena X, parecem ser as cifras monetárias: "a cada momento, toda quantia, mesmo forte, corre o risco de ser mentalmente ultrapassada por um centavo. [...] muito-muito grande participação nas cifras" (NOVARINA, 2005, p. 188). Essas cifras apareceram antes, homonimamente, numa fala de JEAN-FRANÇOIS, quando disse, na cena VI: "Cifrei minhas cinzas em dois; [...] Toda minha música sai sem uma palavra" (NOVARINA, 2005, p. 164), o "cifrar", nesse caso, dizendo respeito à notação musical. Por sua vez, as cinzas contidas nessa mesma fala podem ser associadas a A CRIANÇA DAS CINZAS, por aí seguindo, num jogo complexo de referências mútuas que, nesta ocasião, seria exaustivo esgotar, principalmente se nossa intenção for encontrar alguma coerência entre as falas propriamente ditas e os nomes dados às Figuras responsáveis por enunciá-las.

Em sua própria lide com essa peça, que ajudou a levar à cena em 2009, conforme discutiremos no próximo capítulo, Claudio Serra apresenta uma interpretação possível dessas Figuras. Segundo ele,

> Os seres que atravessam o texto são cotidianos, mas em momentos extraordinários, o que os coloca em suspensão. São seres da rua, da estrada, da escola, seres completamente desprotegidos, sem nada que os cubra diante do público. Nesse território de completa realidade e exposição, é inevitável a ruptura com o cotidiano: todos entram em cena à beira do abismo e não podem se expressar a não ser reinventando a própria linguagem, o próprio corpo. (SERRA *in* LOPES, 2011, p. 94)

Nesse sentido, entendemos que a manutenção da lista de personagens/Figuras enquanto elemento didascálico, a livre associação que fizemos com o que poderiam ser personagens-indivíduos, personagens-tipo (BONFITTO, 2006, p. 127) e coro, considerando seus nomes, e a interpretação deles enquanto seres cotidianos feita por Serra, não correspondem a uma (re)aproximação ao modelo aristotélico-hegeliano, pelo menos não mais que as outras peças do nosso corpus.

3.5 | Identidade

Nessa perspectiva de análise, identidade está relacionada com a noção de "carácter", não como o que se diz de um sujeito que ele tem ou não um "bom caráter", mas conforme a compreensão aristotélica que o toma como a "'linha de condução geral de um personagem, de uma inclinação majoritária'"[73] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 18 – tradução nossa). Algo próximo da "personagem íntegra" apresentada por Candeias (por sua vez, próxima do sujeito essencialista do Iluminismo de que fala Hall (2015)), "aquela cuja construção psicológica conserva um traço dominante e que, movida por vontade determinada, age cumprindo seus objetivos" (2012, p. 2); "são íntegras se e quando dominadas por uma única força (ciúme, orgulho, ira) que se contrapõe a sua ética" (2012, p. 26).

Mas atentem: se trazemos esta categoria para discussão, é mais para destacar a sua ausência ou precariedade nas Figuras presentes nas peças que elegemos para análise. Na

[73] "[...] 'la ligne de conduite générale d'un personnage, d'une inclination majeure'."

recentíssima *Vaga Carne*, por exemplo, o sujeito da ação é discriminado simplesmente como "uma voz". Onde tradicionalmente estaria a lista de personagens, lê-se:

> Quem: uma voz.
> Onde: um corpo de mulher.
> (PASSÔ, 2018, p. 13)

Contudo, antes de chegar a esse onde indicado, encontramos "a Voz, no breu", um ser que, pelo que nos conta, é capaz de transitar/habitar por entre diferentes matérias (pato, café, estalactite, etc.). Ao longo do texto, essa voz vai dando outras pistas, que nos ajudam a organizar alguns dados com os quais podemos compor minimamente o que seria a sua identidade. Ela diz, por exemplo, [1] que não tem começo nem fim e que, portanto, também não tem vida (PASSÔ, 2018, p. 18). Mais à frente, diz [2] ser um "fluxo sonoro", para quem não existe trajetória ou cronologia, para quem o tempo é puro (2018, p. 33). [3] Diz também poder se comunicar tanto com "palavras de um bicho humano" quanto "em Código Morse, em sons inaudíveis, em ondas magnéticas, ou qualquer outra coisa assim" (2018, p. 17), não se tratando, pois, de uma voz especificamente humana. Quanto a essa humanidade, após um tempo habitando o corpo da mulher, ela [4] tem estranhas experiências como a do esquecimento (2018, p. 33) e a da carência (2018, p. 46), que aparecem ali como sendo fundamentalmente humanas.

Pelos quatro tópicos levantados, podemos traçar um esboço de perfil para essa Figura, esse "quem" responsável por falar: não se trata de um ser humano, muito embora, pela escolha de falar com "palavras de um bicho humano", ela se apresente antropomorfizada. Não se trata, sequer, de um ser mortal. Sua existência se resume, ao que parece, em habitar matérias distintas, sem critério aparente, e talvez tenhamos que nos contentar com essa sendo a sua linha de condução geral. Contudo, podemos entender que ela apresenta uma construção psicológica na medida em que, já ao final do texto, apega-se ao feto que habita o ventre da mulher e, tal qual uma mãe, diz:

> Eu vou te pegar no colo, eu vou pegar essa carninha no colo, repolhinha, repolhinha da mamãe, [...]. Não vou deixar minha repolhinha viver de qualquer jeito nesse mundo do capeta, com esses bichos ferozes... Tenho que ensinar essa carninha a viver. (PASSÔ, 2018, p. 47-8)

Já para a análise de *PROJETO bRASIL*, a leitora deve considerar, como já foi dito, que "O texto e a dramaturgia [...] foram criados em simultaneidade com a criação do acontecimento teatral" (ABREU, 2016, p. 51). Por este motivo, faremos remissão não apenas ao texto

conforme publicado, mas também – e de certa forma antecipando a discussão que terá lugar no capítulo seguinte – aos signos propostos pela encenação, que as rubricas constantes na versão publicada do texto poetizam, mas não esgotam.

Advertência feita, voltemos, agora, à questão da identidade. Ao final da primeira grande fala desta peça, encontramos o inverso do proposto em *Vaga Carne*: "não há uma voz dizendo nada pra vocês aqui" (ABREU, 2016, p. 55). Essa "voz ausente" que "não nos fala" também não apresenta o seu "sujeito enunciador ausente", ainda que, à semelhança de *Vaga Carne*, ele fosse apenas "uma [ausência de] voz". As rubricas que precedem cada uma das cenas indicam simplesmente a quantidade de homens e mulheres/atrizes e atores que participam dela, sem, no entanto, nomeá-los.

Uma dessas cenas merece especial atenção, dentro da nossa discussão. Na sequência de uma cena que mimetiza um estupro (o DISCURSO 5), temos

> *1 mulher e 1 homem* ***desfigurados****. trôpega, a mulher se aproxima do microfone no centro do sobrepalco circular e tenta falar.* [...] *os outros atores aproximam-se dela. agora 2 mulheres e 2 homens. desfigurados.* (ABREU, 2016, p. 63 – grifo nosso)
>
> (DISCURSO 7) *resta apenas 1 homem. desfigurado. num canto do sobrepalco circular. seu rosto se ilumina. ele tenta articular sua fala. ele hesita. aproxima-se. ocupa o proscênio. se endereça ao público.* (ABREU, 2016, p. 65)
>
> (DISCURSO 8) *1 mulher, desfigurada, entra em cena antes do homem terminar sua fala.* [...] *ela começa a se limpar.* [...] *ela dá um banho nele.* (ABREU, 2016, p. 69)
>
> (DISCURSO 9) *1 mulher e 1 homem, nus, no centro do sobrepalco circular que gira. são 2 bebês. são 2 bichos. são 1 bicho e 1 bebê. são 1 homem e 1 bicho. são 1 bicho e 1 mulher. são 1 mulher e 1 bebê. são 2 bichos. são 1 bebê e 1 homem. são 2 bebês. são 1 bebê e 1 bicho. são 1 mulher e 1 bebê. são 2 bebês. são 2 bichos. (...) são 1 bebê e 1 homem.*" (ABREU, 2016, p. 69)

Nos chama atenção a caracterização deste homem e desta mulher como *desfigurados*. Devemos contextualizar: a exaustiva cena de estupro que precede as rubricas citadas acima deixa a atriz e o ator, que no início do espetáculo estão bem arrumados e vestidos com roupas que, segundo Small (2015), lembram aquelas clichê de Réveillon, só que pretas; essa cena deixa o ator e a atriz "em frangalhos". Além do suor e das roupas rasgadas, eles também estão manchados por uma tinta preta que outra atriz jogara neles, ainda durante aquela cena. Por essa razão, podemos entender "desfigurado" como "descaracterizado", "irreconhecível" – assim

como, em alguns casos de acidentes ou crimes, diz-se da vítima que ela ficou “desfigurada”, normalmente referindo-se ao seu rosto, tornado difícil de se *identificar*.

Mas esse sentido de desfigurado (o oposto de “sentido figurado”? A denotação de uma realidade? Não. Ainda há *mímesis*) vai se transformando na sequência das cenas e, ao chegar ao DISCURSO 9, a identidade daqueles seres que habitam o palco, já despidos e limpos da tinta que haviam lhes jogado, varia inclusive em relação a sua própria condição de ser humano, flutuando entre mulher/homem, bebê e bicho. As imagens que a atriz e o ator mimetizam no dito sobrepalco circular nos remetem a anatomias outras que não aquelas, humanas, com que se apresentaram até ali.

Se as Figuras de Bacon, humanas, em todo caso, se valem de dispositivos (as Forças atuantes, como Deleuze (1981) prefere) como a deformação para escaparem do regime figurativo, os *desfigurados* do *PROJETO bRASIL* se despem de seus papeis sociais (o papel-mulher, o papel-homem), já manchados, para tangenciarem outras possibilidades de ser/estar no mundo, e sem sucumbir, como temia Bacon, à ilustração – “há uma dimensão de diálogo com o real, sem a ingenuidade ou pretensão de reproduzi-lo” (ABREU, 2016, p. 8). Na crítica já citada, Small esclarece:

> Sem personagens fictícios, mas citando [, entre outras,] figuras da história atual do mundo em que vivemos, sem criar uma história, como no drama ou na tragédia, mas nos fazendo olhar para a história do nosso país, sem apresentar uma narrativa, mas comentando e elaborando em imagens as narrativas sobre a nossa identidade histórica cultural. (SMALL, 2015, s/p)

Das peças que trazemos a debate, aquela que problematiza mais diretamente a categoria em questão é a de Stein, a começar pelo título: *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça.* Nela, reconhecemos uma voz em primeira pessoa logo na fala inicial: “Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece” (STEIN, 2005, p. 71). Mas, mais uma vez, não temos nenhuma indicação clara, meta-textual, didascálica, de quem emite essa fala.

Num ensaio intitulado “Ver-ouvir Stein”, Inês Cardoso, uma das tradutoras da dramaturga, atentando para a estrutura de suas peças, diz:

> Stein, em suas peças, joga com os elementos que compõem uma dramaturgia, mudando-os de função, *a ponto de atos funcionarem, por vezes, como personagens* e de rubricas confundirem-se com falas, para dar apenas dois

> exemplos, dentre muitos, dos jogos críticos, realizados pela escritora, com a retórica e as estruturas dramáticas. (CARDOSO, 2005, p. 63-4 – grifo nosso)

A subversão que a dramaturga faz dos elementos estruturais da forma dramática é digna da atuação dos movimentos da vanguarda estética que tiveram lugar naquele início de século XX. A leitura que Cardoso faz do jogo criado com a tradicional divisão neoclássica de uma peça em atos e cenas vem contribuir com a nossa reflexão a respeito das identidades das fontes enunciadoras das falas que compõem *Parte IV*... A sugestão de que os atos – e, acrescentamos, as cenas – indicados pela autora funcionam, eles mesmos, como personagens da peça, provoca interpretações que, em nossas primeiras leituras, não chegamos a fazer.

Seguindo a linha de raciocínio sugerida por Cardoso, as falas deixam de ser um fluxo da palavras, dividido por critérios que podemos levantar indefinidamente, para assumir um dialogismo que, de qualquer forma, não obedecerá à lógica agônica da tradição aristotélico-hegeliana.

> ATO I CENA III
> Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece.
>
> ATO I CENA I
> Agora esse é o jeito que eu joguei esse jogo.
> Mas não mesmo não como um é um.
>
> ATO I CENA I
> Qual um está aí eu sou ou outro um.
> Quem é um e um ou um é um.
> [...]
> (STEIN, 2005, p. 71)

Mas há também – vamos recuar um pouco no que acabamos de dizer – a introdução, em algumas falas específicas, do que podemos ou não ler como elementos didascálicos indicadores do sujeito enunciador. Eles são designados por “Coro” e “Lágrimas”, como no excerto abaixo:

> CENA II
> [...]
> Coro. Isso não tem nada a ver natureza humana não tem nada a ver com coisa alguma.
> Coro. Não não com um cachorro.
> Lágrimas. Não não com um cachorro.
> Coro. Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece.
> Coro. Isso não prova nada sobre você isso só prova alguma coisa sobre o cachorro.

> Lágrimas. Sim daí eu te disse natureza humana não é nada nada interessante.
> (STEIN, 2005, p. 77)

Podemos fazer algumas considerações a respeito da identidade a partir do conteúdo mesmo das falas. Em "[...] eu sou eu ou outro um" (STEIN, 2005, p. 71), por exemplo, percebemos a indefinição da identidade dessa Figura, identidade que estaria assegurada apenas pelo reconhecimento do cachorro, como colocado na fala que abre a peça, "Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece" (2005, p. 71), afirmação, em todo caso, refutada mais à frente, quando diz "[...] mas talvez ele não me conhece e se ele não conhecesse eu não seria eu" (2005, p. 72).

Mas o texto sugere também outras possibilidades de definição de uma identidade. A lembrança: "Mas não há lembrança na mente humana" (STEIN, 2005, p. 75) – logo, não há a possibilidade de constituição de uma narrativa formante da sua subjetividade. O dinheiro, que, segundo podemos interpretar a partir da leitura da peça, teria formado uma subjetividade própria: "Dinheiro tem alguma coisa a ver com a mente humana" (2005, p. 75). A localização espaço-temporal: "Eu sou eu onde" (2005, p. 71), "Você entende qualquer coisa melhor sabendo onde ela está ou não./ Coro. Ou não./ Coro. Não não porque para saber onde você está você tem que se lembrar" (2005, p. 75). Acontece que os vislumbres de possibilidade de reconhecimento de um Eu são, a todo momento, negados ou frustrados pela fala seguinte.[74]

Mesmo assim, o texto insiste em perguntas do gênero "Como vai você o que você é" (STEIN, 2005, p. 72) ou "E como você gosta do que você é" (2005, p. 75), perguntas que, como também coloca, "tem a ver com a natureza humana" (2005, p. 72). Esse aspecto especialmente nos conduz um passo atrás e nos lembra que, antes de uma identidade particular, há a natureza humana, que nos une e identifica entre si. Há algo de instintivo, de pré-social que, segundo o texto, é negligenciado, mas que (ou exatamente porque) nos lembra a nossa condição de animais – ora mulher/homem, ora bebê (em nossa fase humana mais instintiva), ora bicho, como no DISCURSO citado do *PROJETO bRASIL*, ora uma quinta, sexta... possibilidades.

---

[74] Lá atrás, quando apresentamos a noção de impersonagem de Sarrazac (2017) evocando dois exemplos trazidos pelo teórico (ver pág. 60), defendemos a compreensão de que em Lulu e Zucco conservam unidades identitárias a despeito das máscaras que lhes são sobrepostas ou das referências intertextuais que vêm compor a peça e as personagens. Na(s) Figura(s) presente(s) na referida peça de Stein, por sua vez, não conseguimos reconhecer uma tal unidade, um Eu estabilizado. Mas será que ele não estaria ainda lá, debaixo dos escombros da linguagem que tenta dar conta de um sujeito não-mais-Iluminista ou não-mais-sociológico (nos termos de Hall (2015)), cujo núcleo definidor não é mais autônomo, mas tampouco forjado na relação com o Outro?

Mas sigamos com Novarina. A afirmação de Ryngaert e Sermon (2006, p. 80 – tradução nossa) de que "o personagem dirá o que é [...] e será sempre o que dirá"[75] parece ser axiomática para a dramaturgia desse autor. Como veremos a seguir, ele atribui a cada Figura de *Vocês que habitam o tempo*, ao invés de um aspecto psicológico dominante, uma identidade rítmica própria (NOVARINA, 2011, p. 19-20). Mas se engana a leitora que acha que vai apreender essa rítmica facilmente pela leitura e/ou enunciação das falas. Não conseguimos, em nossa análise, ratificar o comentário do autor a esse respeito.

Para não anteciparmos a discussão sobre a "fala" nessa peça – que só podemos separar das outras categorias, a muito custo, para efeitos de análise –, vamos pontuar apenas os trechos em que a questão da identidade é abordada mais diretamente.

Em algumas falas d'A CRIANÇA DAS CINZAS, por exemplo, vemos problematizados os nomes – que comentamos aqui e não no tópico anterior por considerar a interpretação realizada como mais pertinente para discutir a categoria de "identidade" – com que essa Figura é referida e/ou autorreferida:

> A CRIANÇA DAS CINZAS – Diga primeiro *se meu nome é* realmente João Veto *ou se não. Se não for, me afirme.* Risque em nulo se não for o caso. (NOVARINA, 2005, p. 157 – grifos nossos)
>
> A CRIANÇA DAS CINZAS – [...] Meu nome de moça é: moça da Solidão e de João do Germe. (NOVARINA, 2005, p. 190)
>
> A CRIANÇA DAS CINZAS – Janjão Urso, Hurluciana Ritaldo. Tenho dois nomes, de tanto que *não me sinto mais muito bem num e noutro.* Desde que tem na minha vida alguma coisa que é sem vida me chamam de Janjão do fim dos tempos. (NOVARINA, 2005, p. 191 – grifos nossos)

Enquanto que, em nenhum momento, nem A CRIANÇA DAS CINZAS nem as demais Figuras são referidas entre si ou autorreferidas exatamente pelo nome que o dramaturgo as designa na lista de personagens, esta Figura em questão indica, ao longo de diferentes cenas, cinco nomes que lhe podem ser atribuídos, sem que nenhum deles lhe caiba ("não me sinto mais muito bem num e noutro" (NOVARINA, 2005, p. 191)). O máximo de precisão que encontramos no raio de indefinição em que atuam esses seres está na primeira fala citada, onde ela pede para que seja afirmada pelo que não é.

A imprecisão identitária aparece também, pontualmente, nas longas falas d'O HOMEM DE OUROS e d'A MULHER DAS CIFRAS:

---

[75] "[...] le personnage dirait ce qu'il est [...] et il serait toujours ce qu'il dirait."

> O HOMEM DE OUROS – [...] passei todo o meu futuro correndo atrás de mim, no dia seguinte do qual eu teria muito rapidamente querido começar por ter acabado de ter cessado de ser. (NOVARINA, 2005, p. 170)
>
> A MULHER DAS CIFRAS – Será que você tinha a sensação que o mundo estava ausente? ou que você mesmo você estava em alguém que não seria? (NOVARINA, 2005, p. 193)

Assim como aparece a articulação da questão da identidade com a fala, que passamos a comentar.

> O HOMEM DE OUROS – Quando nós falamos, será nós mesmos no fundo de nós que nos ouvimos? ou outra pessoa que não é nós que falaria no lugar das palavras? (NOVARINA, 2005, p. 176)

3.6 | Fala

Ligada, como não poderia deixar de ser, à identidade, a fala é, para Ryngaert e Sermon (2006, p. 80 – tradução nossa), a principal constituinte da personagem teatral, tendo com esta uma relação de circularidade na qual "o personagem dirá o que é (no momento onde ele estiver) e será sempre o que dirá."[76]

Nessas dramaturgias, a fala – e o sistema enunciativo no qual está inserida – possui, também ela, a marca da fragmentação e da perda de identidade. Isso se manifesta, por exemplo, na reunião de procedimentos, formatos e recursos distintos entre si num mesmo texto, tais como o comentário, a autobiografia, as repetições e os fluxos de vozes que se cruzam e dos quais, como também discutimos antes, não sabemos a(s) origem(ns) ou o(s) destinatário(s) – uma possibilidade sendo o próprio autor falando diretamente para o espectador, "independentemente do filtro identitário do personagem"[77] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 25 – tradução nossa). É como se quem falasse fosse, antes, atravessado por essas falas, que pouco ou nada lhe dizem respeito.

A pluralidade de formas textuais e de modos de construção é assumida já de entrada na publicação de *PROJETO bRASIL*, na qual se lê:

> Esta peça é uma composição dramatúrgica articulada em 16 discursos verbais e não verbais, de natureza performativa, cujos títulos estão grafados em

[76] "[...] le personnage dirait ce qu'il est (au moment où il l'est) et il serait toujours ce qu'il dirait."
[77] "[...] indépendamment du filtre identitaire du personnage."

> negrito ao longo do texto. Algumas referências: o discurso 2 foi criado a partir de improvisações do ator Rodrigo Bolzan em sala de ensaio; o discurso 4 é uma adaptação de uma sequência de discursos públicos reais, proferidos pela ex-Ministra da Justiça da França Christiane Taubira; os discursos 7 e 15 são textos originais escritos por Marcio Abreu durante o processo de criação da peça; os discursos 6 e 12 foram escritos coletivamente, num critério de composição com palavras no espaço, e transformados em música por Felipe Storino; o discurso 10 é uma adaptação de um discurso público real proferido na ONU por Pepe Mujica, ex-Presidente do Uruguai.
> [...]
> (ABREU, 2016, p. 51)

Ao invés de comentar cada forma em específico, vamos nos ater àquelas que nos provocam mais reflexão sobre a fala e, continuando a discussão anterior, sobre os seus sujeitos enunciadores, os "quens" que as pronunciam.

O que fica evidente na leitura dessas dramaturgias é a valorização da fala em preterição a sua fonte enunciadora. No DISCURSO 10, por exemplo, vemos o texto – originalmente, um discurso proferido por Pepe Mujica – transitar da boca do que seria a "personagem-Mujica" ou, mais genericamente, uma "personagem-político", minimamente caracterizada enquanto tal ("*vemos a imagem de 1 homem vestindo apenas 1 casaco e 1 óculos diante de 1 microfone*" (ABREU, 2016, p. 70)), para a boca do ator-ele mesmo, no momento em que este abandona o microfone (e a personagem) e passar a ler a legenda do discurso, projetada ao fundo da cena, o texto deixando de ser falado em espanhol (a língua da "personagem") para ser falado em português, até habitar somente a boca dos espectadores, quando o ator cessa a leitura da legenda em voz alta e a segue em silêncio junto com a plateia até o final do texto, assumindo ele mesmo, diríamos, o papel de espectador. Nesse último momento, podemos pensar, por um lado, que o texto passa a ser "enunciado" pela máquina que o projeta, o que faz de maneira impositiva, coercitiva; por outro lado, entendemos que o texto passa a habitar a "boca" dos espectadores, pois, ainda que não o falem em voz alta (houve pelo menos uma apresentação do espetáculo em que isso aconteceu, segundo comentário compartilhado pelos artistas[78]), o fazem mentalmente. Em todo caso, com essa cena fica claro como importa mais o discurso em si do que quem o enuncia. Ou melhor: como a relação fala-fonte enunciadora compõe camadas de sentido próprias a cada distinta participação de distintos sujeitos.

Outro aspecto que merece ser comentado é a dificuldade/incapacidade/ineficácia de se concluir uma fala ou simplesmente uma palavra. Isso acontece nos DISCURSOS 3, 5 e 7. No primeiro caso, por quedas sucessivas que impedem a atriz de "dar" o seu texto, quedas que vão

[78] Informação verbal recolhida no contexto de uma oficina da qual participamos com a companhia brasileira do teatro, quando da vinda de *PROJETO bRASIL* a Salvador, no primeiro semestre de 2016.

aparecer de novo no DISCURSO 13; nos dois últimos casos, por uma espécie de falta de ar que impossibilita a fonação das palavras.

> (DISCURSO 5) Ar ar eu ar esse sou ar ar ar eu de esper que não se descansa verme minei. (ABREU, 2016, p. 63)

É inevitável associar esse DISCRUSO asmático com as atrizes pneumáticas conclamadas por Novarina. Na já citada *Carta aos atores*, o dramaturgo solicita que

> Respirem! Pulmoneiem! Pulmonear não é deslocar o ar, gritar, inflar, mas, pelo contrário, conseguir uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastá-lo todo antes de se inspirar de novo, ir até o fim do fôlego, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, da pontada de lado depois de correr. (NOVARINA, 2005, p. 09)

Escrita em função dos ensaios com o elenco da primeira montagem d'*O ateliê voador*, o autor, num recurso estilístico semelhante ao que usamos ao citar Nina no início desta tese, fala da personagem Sr. Boucot como quem fala das atrizes. Refere-se, então, a ele como um "grande engolidor de texto", um "grande comedor de palavras" (NOVARINA, 2005, p. 10); como um grande orador, mas não um que obedece à retórica francesa em sua lógica "inteligente e inteligível" e sim um que opera "mudanças de ritmo", que apresenta "argumentos sobressaltados, saltos, desabamentos".

Abreu, em seu trabalho como diretor à frente da companhia brasileira de teatro, já encenou textos como *Suíte 1*, de Philippe Minyana, *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce, *Isso te interessa?* (*Bon, Saint Cloud*), de Noëlle Renaude e *Esta criança*, de Joël Pommerat, dramaturgos franceses contemporâneos discutidos pela crítica daquele país na mesma perspectiva que trazemos aqui com base (principalmente) nos trabalhos de Ryngaert e Sermon, reunidos no *Le personnage théâtral contemporain*, já longamente citado. Segundo Small (2015), essas montagens, bem como outras de dramaturgos contemporâneos de outras nacionalidades, têm sido determinantes para a formação da companhia. E, embora (ainda) não tenham montado nenhum texto de Novarina, podemos afirmar que sua dramaturgia também é uma importante referência para a escrita de Abreu.[79] Por esse motivo é que entendemos que estruturas dramatúrgicas como a do DISCURSO 5 do *PROJETO bRASIL* dialogam, num nível

[79] Informação verbal recolhida noutra oficina que fizemos com este diretor, em Porto Alegre, no ano de 2013, dentro do Festival do Teatro Brasileiro: Cena Paranaense. Naquela ocasião, Novarina foi citado como uma referência importante para a produção dramatúrgica contemporânea.

intertextual, com a poética de Novarina, especialmente, mas também com as escritas de outros dramaturgos de destaque na cena francesa contemporânea.

Mas voltemos ao texto. Essa mesma fala do DISCURSO 5 é retomada, dessa vez por um ator, no DISCURSO 7, e desenvolvida longamente. Em determinado momento do discurso, o fôlego parece ser retomado e as palavras, antes interrompidas, saem de sua boca como num jorro, um fluxo fragmentário.

> [...] o governador vai pra televisão e cara de pau uma tragédia a gente não sabe no que acreditar nem pra onde olhar eles jogaram tinta vermelha na fonte na frente do palácio e baixaram a bandeira a meio mastro e eu acordei uma chuvarada na hora de voltar do trabalho o ônibus parou na enchente uma ventania todo mundo desceu [...]. (ABREU, 2016, p. 66)

Percebemos uma clara semelhança entre esse DISCURSO e o texto de *Gritos de socorro*, de Peter Handke, notadamente na mistura de temas e imagens do cotidiano que aparecem nas duas. Senão, vejamos:

> imediatamente após o atentado, as autoridades reuniram todos os meios ao seu alcance para precisar as circunstâncias do assassinato: NÃO, não se preocupem inutilmente, aproveitem as alegrias da vida: NÃO, a afirmação segundo a qual as pessoas em questão foram obrigadas a subir no avião não tem fundamento: NÃO, o perigo de perder o contato profissional é atualmente reduzido [...]. (HANDKE, 2015, p. 215)

Também nessa peça não temos identificado o quem, a fonte enunciadora responsável pelas falas. Na longa rubrica que introduz o texto, o dramaturgo diz apenas que "esta peça falada pode ser interpretada por vários oradores; [...] dois (homens ou mulheres) no mínimo" (HANDKE, 2015, p. 213).

Caracterizadas pela autorreferencialidade e metateatralidade, essas "Peças Faladas" (*Sprechstücke*), como o próprio Handke denominou o conjunto dos seus primeiros textos – *Predição* (1965), *Insulto ao público* (1966), *Autoacusação* (1966) e *Gritos de socorro* (1967) –, assim como a dramaturgia steineana, são consideradas por Lehmann (2007) como parte da genealogia do que o teórico alemão chamou de teatro pós-dramático.

Nelas, como observa Samir Signeu (2015, p. 46), que traduziu e organizou o volume em português das *Sprechstücke*, "a língua é utilizada como instrumento de investigação e campo de sonoridade", no que poderiam ser interpretadas (e assim o fez Marvin Carlson, de acordo com Signeu (2015, p. 47)) como experiências de concretização ou de ilustração, no âmbito da estética, das ideias do filósofo da linguagem Ludwig Wittgenstein, que "se aprofundou no

estudo da linguagem e seu funcionamento, sua função, sua lógica, seus jogos, sua capacidade e seus limites."

Embora não explicitamente assumida pelo autor, a relação com essa linha teórica pode ser apreendida na própria apresentação que Handke fez quando da publicação de suas "Peças Faladas". Diz o dramaturgo que elas "mostram o mundo não sob a forma de imagens, mas antes sob a forma de palavras; as palavras das Peças Faladas não representam o mundo como uma coisa que estaria fora das palavras, mas antes como o mundo no contexto das próprias palavras" (HANDKE, 2015, p. 49). Ou seja, as palavras são empregadas aí não com a função figurativa/representativa que têm no teatro da tradição dramática, pela qual "formariam imagens", representações do mundo em cena, mas com uma função performativa, no sentido dos atos de fala de John Austin (1990) e dos jogos de linguagem de Ludwig Wittgenstein (1994)[80]. Essa perspectiva é compartilhada também, vale dizer, por Stein, em quem "a reprodução da realidade dá lugar ao jogo de palavras" (LEHMANN, 2007, p. 104), e por Abreu (2016, p. 7), para quem palavra é ação, "na medida em que dispara movimentos, desdobra-se, reverbera e deixa vestígios". A função performativa fica explícita na fala que abre outro de seus espetáculos, *Vida*:

> Quem brilha? (Pausa) foneticamente a pergunta é uma modulação ascendente na emissão da frase. Perceberam? Quem brilha? Eu pergunto. Se eu pergunto e vocês me respondem, alguém me responde, podemos começar o diálogo. (ABREU, 2015, s/p)

Ainda de acordo com Signeu (2015, p. 208), *Gritos de socorro* pode ser considerada uma colagem, um *ready-made* verbal onde estão presentes desde propagandas e reportagens

---

[80] Austin entende que existem tipos diferentes de proferimentos, isto é, de emissão concreta de uma sentença por determinado falante, em dado momento. Em alguns casos, a linguagem é utilizada para descrever, relatar ou realizar uma constatação (os "constatativos" a que Austin (1990) se refere). Noutros casos, a sentença proferida não descreve, relata ou constata alguma coisa, mas, antes, corresponde, ela mesma, à realização de uma ação. Os proferimentos "performativos", como Austin os chamou, não descrevem ou declaram um ato, mas, em seu próprio proferimento, realiza-o – donde a ideia de "ato de fala". É o caso, por exemplo, do juiz que, no contexto de um matrimônio, ao proferir a sentença "Eu vos declaro marido e mulher", efetiva o enlace dos noivos. Wittgenstein (1994), por sua vez, com a ideia de "jogos de linguagem", entende que os indivíduos, numa situação de interação, valem-se da linguagem não apenas para transmitir informações uns aos outros, mas criam, através dela, uma rede de estratégias pela qual "empenham-se constantemente em posicionar-se através do que dizem" (MAINGUENEAU, 1996, p. 21) na tentativa de controlar a interpretação do seu interlocutor. O entendimento, comum a ambos os filósofos, de que a linguagem é uma forma de ação e não de descrição do real; noutros termos, não um meio, mas uma "atividade que modifica a situação" (1996, p. 19) nos ajuda a pensar essas dramaturgias em que a palavra é dispensada da função mimética figurativa exercida na tradição que descrevemos antes e, como traz Novarina (2011, p. 13), de sua função instrumental em que faz da linguagem o lugar de expressão do sujeito. Ajuda a pensar as dramaturgias em que as palavras articulam-se segundo outra proposição mimética, na qual a linguagem, tomada como "uma força do homem [...], uma oferenda, uma dança, uma materialidade" (NOVARINA, 2011, p. 13), e as sentenças proferidas, realizam e são, em seu proferimento mesmo, ações.

jornalísticas até receitas médicas e sinais de trânsito. Dessa forma, aqui, novamente, importa mais o discurso que sua fonte enunciadora. Mas, ao invés do conteúdo, do significado das palavras, o interesse deve recair, ainda segundo rubrica inicial, no modo como elas estão organizadas e na urgência que esse modo gera nas oradoras. É uma espécie de jogo, no qual as oradoras devem, como num caça-palavras falado, procurar por "socorro", pela palavra "socorro". À maneira não figurativa, não narrativa de Bacon, "elas [as palavras] exprimem foneticamente a necessidade de socorro, fora de toda situação determinada, real" (SIGNEU, 2015, p. 208). Ao invés de uma personagem pedindo socorro, um jogo performativo que produz a necessidade de socorro.

A referência ao cotidiano, a estrutura de colagem e o caráter não representativo das palavras caracterizam também os DISCURSOS 6 e 12 de *PROJETO bRASIL*, escritos, como já citamos, "coletivamente, num critério de composição com palavras no espaço" (ABREU, 2016, p. 51), e depois musicados.

> Chefe mortinho, tadinho/
> Travessias lágrimas daí/
> Entre ficção/
> Realidade/
> O sangue sangrento subiu enjoado/
> Uzôme/
> Cadeado gente fina fulano bagaça sem sentido pressão/
> Pelamordedeus (ai, ai, ai, ai)/
> Dona violência (ô yes, ô yes)/
> [...]
> (ABREU, 2016, p. 64)

Como nos traz o professor Júlio Guimarães (2000, p. 237), também a dramaturgia de Stein foi objeto de musicalização. *Quatro santos em três atos* (livre tradução) (1928) e *A mãe de todos nós* (livre tradução) (1947) foram transformadas em óperas[81] pelo compositor Virgil Thomson, contemporâneo da escritora, os textos de Stein funcionando, aí, como libretos. Pelo menos no segundo caso, o texto ainda revela uma narrativa – a vida de Susan B. Anthony, um dos principais nomes do movimento sufragista norte-americano – e se organiza em atos e cenas, como na estrutura operística, sem jogar com esses elementos como faz em *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*. Apesar da manutenção dessas estruturas, a dimensão fônica desses

[81] Registros audiovisuais de uma montagem de *Quatro santos em três atos*: https://www.youtube.com/watch?v=YrneAej8rh4; e de uma montagem de *A mãe de todos nós*: https://www.youtube.com/watch?v=AYQ6lNVy-C4. Último acesso: 30 de janeiro de 2019.

textos não deve ser desconsiderada ou atenuada de alguma forma em relação aos seus outros trabalhos.

Uma das grandes marcas de sua escrita, a musicalidade fica evidente nas leituras realizadas pela autora de seus próprios textos. A gravação de *Se eu lhe dissesse (Um retrato completo de Picasso)* (1923), por exemplo, foi trabalhada pela cantora e compositora Adriana Calcanhotto, que criou um fundo instrumental a partir do registro em áudio da leitura de Stein, sublinhando/acentuando o desenho melódico apresentado pela própria dramaturga.[82]

Segundo Lehmann (2007, p. 104), a dramaturgia steineana "emancipa [...] o potencial fonético em relação ao semântico, o som em relação ao sentido". O recurso à repetição, como no poema emblemático "uma rosa é uma rosa é uma rosa", obriga os olhos e os ouvidos a transporem o âmbito representativo das palavras e atentarem para a sua materialidade e sonoridade. Como lembra o teórico, esses procedimentos aparecerão algumas décadas mais tarde na chamada música minimalista de Philip Glass e Steve Reich, dois de seus compositores seminais.

Surgido no mesmo contexto histórico-cultural que viu nascer dramaturgias como as das experiências cênicas comentadas por Elinor Fuchs (1996) e contrariando os valores já estabelecidos pela música europeia de vanguarda, o Minimalismo tem "como própria essência a escolha de processos de repetição, claros e perceptíveis, os quais vão articular e coordenar toda a micro e a macroforma da obra" (CERVO, 2005, p. 48). Para tanto, os compositores desse movimento desenvolveram técnicas específicas, com as quais podemos fazer paralelos com a dramaturgia aqui abordada.

Uma dessas técnicas, o "processo aditivo linear" foi desenvolvido inicialmente por Philip Glass[83], que, trabalhando com o músico indiano Ravi Shankar, percebeu como "na música ocidental o ritmo é dividido, enquanto que na música hindu parte-se de pequenas unidades rítmicas que, colocadas em seqüência, formam ciclos ou unidades maiores" (CERVO, 2005, p. 52).

> A técnica de processo aditivo linear articula processos de repetição baseados em adição de figuras a partir de um padrão base. Por exemplo, se temos um padrão 1-2, após um certo número de repetições adiciona-se mais um elemento

[82] Esse trabalho é uma das faixas do álbum *A fábrica do poema*, lançado em 1996, que a leitora-ouvinte pode conferir no link: https://www.youtube.com/watch?v=8-rFbi0N-0I. O registro do áudio original com a leitura de Stein também se encontra disponível: https://www.youtube.com/watch?v=FJEIAGULmPQ. Último acesso: 30 de janeiro de 2019.

[83] Cervo (2005) lança, a título de exemplo de uma composição realizada a partir do processo aditivo linear, a peça musical (peça, aqui, não relativa a teatro) *Two Pages*, que pode ser conferida no link: https://www.youtube.com/watch?v=LrVOsp5J8kA. Último acesso: 07 de fevereiro de 2019.

> 1-2-3, gerando assim um processo gradativo de adição linear. Esse processo pode ser regular [...] ou ainda irregular [...]. (CERVO, 2005, p. 52)

Estrutura cuja semelhança fica nítida nesse trecho de *Parte IV*...:

> CENA III
> E a mente humana.
> Coro. E a mente humana.
> Lágrimas. E a mente humana.
> Coro. É a mente humana.
> É claro a mente humana.
> (STEIN, 2005, p. 77)

Recurso semelhante se observa também na longa fala que inicia *Vocês que habitam o tempo*:

> A MULHER DAS CIFRAS – O exterior está no exterior do exterior. O interior não está no exterior de nada. O interior está no exterior do interior. O exterior não está no exterior dele. O interior não está no interior do exterior. [...] Você não está no interior do exterior. Ele está no interior dele. O exterior não está no exterior de nada. Nada está no interior dele. (NOVARINA, 2009, p. 147)

Para Novarina (2011, p. 19), em lugar da psicologia, é a palavra que coloca as Figuras de *Vocês que habitam o tempo* em movimento, numa "espécie de circularidade, como os planetas ao longo de suas diferentes órbitas" – o que nos remete ao movimento translatório das Figuras de Bacon. Por este motivo, talvez como uma maneira de distinguir melhor uma Figura da outra – distinção que, neste caso, não pode ser feita por seu caráter psicológico, inexistente –, é que há na peça "toda uma instrumentação e uma orquestração de vozes e de identidade rítmica das vozes que criam pouco a pouco algo no tempo e no espaço" (2011, p. 20), conforme comentamos brevemente mais acima.

A partir desse dado, buscamos, na leitura da peça em questão, atentar para possíveis idiossincrasias no uso da fala/palavras em cada Figura, no esforço de identificar características que revelassem sua "identidade rítmica", como buscou Novarina. Nessa investigação, o que percebemos foi que o padrão (sempre precariamente) estabelecido para cada Figura se alterava a cada cena, refazendo-se em função do jogo com quem, nos termos de Sarrazac (2011, p. 55), realizavam um "confronto dialógico".

Uma dessas Figuras, O FAREJADOR DE BABADO, por exemplo, na cena X apresenta um padrão de fala muito parecido com o da Figura com quem "dialogiza" ali, A MULHER DAS CIFRAS, apresentando elementos narrativos como "No dia seguinte", sem, no entanto, deixar

de frustrar nossas expectativas (ingenuamente geradas) em relação ao estabelecimento de uma narrativa/fábula.

> A MULHER DAS CIFRAS – [...] No dia seguinte à noite da minha infância, o céu foi céu estrelado: vistas do espelho da terra onde elas miravam suas aparências, as estrelas aparentes nos pareciam estrelas estreladas. [...]
> O FAREJADOR DE BABADO – [...] No dia seguinte à tarde, recomecei a ter dor de outrem. Vendo meu corpo ausente em dois, eu lhe cantei a canção de João-em-Duplos: [...]
> (NOVARINA, 2005, p. 188 e 192)

Antes, na cena de número VII, suas falas parecem mais servir de apoio às longas tiradas d'O HOMEM DE OUROS, que, por sua vez, se assemelha bastante, por suas próprias falas, a um contador de histórias – nosso olhar tende a reconhecer, aí, um esboço mais claro de uma estrutura narrativa, que, como tal, também não se efetiva.

Ainda longe de percebermos a "orquestração de vozes e de identidade rítmica das vozes" como Novarina as entende e, em todo caso, enquanto leitura crítica, enquanto análise autônoma, sem a obrigação de ratificá-las, encontramos uma estrutura recorrente em algumas cenas que nos remete à já citada música minimalista. Nessa estrutura, temos a enunciação de uma longa fala (que equivaleria à manutenção de um mesmo tom num intervalo de tempo considerável, também característico desse movimento musical), entrecortada por uma mesma e repetitiva fala de outra Figura (equivalente à repetição de pequenos trechos, também característico do movimento citado), à sequência da qual uma variação se daria no padrão que a Figura anterior vinha seguindo.

> O HOMEM DE OUROS – [...] depois passei todo o meu futuro correndo atrás de mim, no dia seguinte do qual eu teria muito rapidamente querido começar por ter acabado de ter cessado de ser.
> O FAREJADOR DE BABADO – Depois de Villenoise?
> O HOMEM DE OUROS – Eu estava de saco cheio de sacolejar pra frente só o meu corpo de nada; de noite, eu perambulava só em mim e de preto e sem nada ver nem saber.
> O FAREJADOR DE BABADO – Depois de Villenoise?
> O HOMEM DE OUROS – Num Peugeot usado limão-azul-claro eu fazia toda noite oito vezes a volta da cidade de Que pra ver se ela estava mesmo em mim.
> O FAREJADOR DE BABADO – Depois de Villenoise?
> O HOMEM DE OUROS – Ponçon, Ivraie, Ifaux, Verdy-o-Grande, Verdit-Pequeno, Nussy-Aldeias, Monceuau-Ponteau, Lubien-Serrien, Rivas-do-Buraco-Verdadeiro: eu tudo fiz, eu fiz de tudo, não conseguia nada, em todo lugar eu ia a lugar nenhum [...]. No final das contas re-bem contadas em extremis; uma vida em gol, marcada sem gol: só viagem até meus semelhantes, só labores a serem feitos aqui. Só o peso do futuro que nos impede de ir pra trás.
> O FAREJADOR DE BABADO – Depois de Villenoise?

> O HOMEM DE OUROS – Em Villenoise, eu vivia minha vida pequenina de qualquer um, eu vivia, eu vivi qualquer coisa assim dentre mim: [...]. (NOVARINA, 2005, p. 170-2)

As reticências correspondendo a, pelo menos, uma página inteira da publicação onde encontramos esta peça, em que a fala d'O HOMEM DE OUROS segue. O mesmo modelo estrutural aparece também na cena IV, entre A CRIANÇA DAS CINZAS e O VIGIA, e, um pouco diferente, na cena IX entre o mesmo O FAREJADOR DE BABADO e JEAN-FRANÇOIS. Dessa perspectiva, a dimensão musical do texto estaria não apenas nas repetições, assonâncias e aliterações das palavras, no ritmo que, já na leitura em voz alta (a leitora pode testar), o texto adquire, mas também num nível macro, em que a disposição das falas entre si obedeceria a lógicas como a da música minimalista que trazemos como referência.

Um último aspecto que gostaríamos de destacar no que diz respeito à categoria analítica da "fala" é o uso de neologismos de que faz Novarina e que vemos mais explicitado numa das falas d'A CRIANÇA DAS CINZAS: "Não são algarismos 1 2 3 4, os algarismos são: pi, tal rire, renata, tral, devum, lab, tov, ilif, eluif, uptério, doducre... Não são segunda-feira/terça-feira mas são azuldia, clândia, diadia, vanjedia [...]" (NOVARINA, 2005, p. 154).

Em *O teatro dos ouvidos*, um dos textos filosóficos/ensaísticos/utópicos em que o dramaturgo tece considerações a respeito da práxis cênica e do trabalho atoral, encontramos reflexões sobre a língua que pode nos auxiliar a compreender o uso que o autor faz dos neologismos. Novarina, referindo-se a si mesmo na 3ª pessoa, segundo entendemos, diz renunciar a "qualquer ideia de expressão, de troca, comunicação, mestria, aprendizado" (NOVARINA, 2011, p. 19) que a língua possa ter e afirma o seu propósito não de dominá-la – como fez ou quis fazer a tradição da retórica francesa –, mas de conduzi-la ao seu fim. Ou, ao menos, ao fim da função que lhe atribuíram, como aos órgãos a função que lhes cabe no organismo e que Artaud, com sua proposta já citada de um Corpo sem Órgãos, rejeita.

Ao afirmar ter "aceitado ver as coisas sem ter palavras para designá-las [...]. O mundo [se tornando] incompreensível por que [...] havia renunciado a nomeá-lo", Novarina está dizendo que também ele, assim como Handke, conforme comentamos, opta por trabalhar com as palavras da perspectiva da performatividade (cf. AUSTIN, 1990; WITTGENSTEIN, 1994). A língua não como instrumento, utensílio, mas como matéria, "a própria matéria da qual você é feito" (NOVARINA, 2011, p. 40). Ou, como diria JEAN-FRANÇOIS, "Você também não está em carne, você só é somente palavra que fala" (NOVARINA, 2005, p. 164), caso em que as falas atuariam como máscaras, configurando *personas*, como já sugerira Robert Abirached (1978, p. 19 *apud* RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 111).

No capítulo que segue, chegamos à observação das relações que se têm tecido entre essas dramaturgias e a prática atoral, atentando inicial e notadamente para aquelas tecidas entre os enunciados encontrados nesses textos, as Figuras-fontes enunciadoras e as atrizes que lhes dão corpo. Na sequência, realizamos uma breve análise e interpretação de algumas das (principais) montagens das peças componentes de nosso corpus de estudo, em diálogo com as questões já levantadas e discutidas neste capítulo, buscando nessas montagens, especialmente no trabalho desenvolvido por/com suas atrizes, aspectos comuns que possam ser lidos como princípios indicadores do regime de atuação figural a que temos aludido.

4. SOBRE UM REGIME DE ATUAÇÃO FIGURAL

Fala-personagem-atriz

Submetido a uma problematização diante das proposições que as dramaturgias que temos analisado até aqui lhe colocaram, o trabalho da atriz se vê impelido à conquista de um tipo distinto de atenção e disponibilidade à fala e de um corpo que corresponda a esse outro paradigma. É a essa questão que Ryngaert e Sermon dedicam o último capítulo de *Le personnage théâtral contemporain*. Segundo esses autores, com o advento de proposições dramatúrgicas orientadas pelo que seria um regime figural (conforme entendido no âmbito desta pesquisa), os recursos de que as atrizes dispunham para o seu trabalho entram em contradição ou, no mínimo, se tornam insuficientes. Numa publicação anterior àquela realizada com Sermon, Ryngaert (2008) já expusera suas questões a respeito do trabalho atoral no confronto com essas dramaturgias. Referimo-nos ao artigo "Encarnar fantasmas que falam", no qual o teórico atenta para o fato de que a "observação e a imitação de seres humanos não tem mais sentido [...] neste encaminhamento" (RYNGAERT, 2008, p. 116) que foi sendo dado aos textos dramatúrgicos.

Já no diálogo com Sermon (2006, p. 118 – tradução nossa), os autores lembram que o "método naturalista do jogo do ator como 'construção do personagem'"[84] tem como uma de suas ideias fundantes a de que a atriz "encarnaria" um outro ser, no sentido de que "entraria na pele de um outro", num paradigma ou forma de atuação a que Luís Otávio Burnier (1994, p. 27) chamou de "interpretativa" e na qual haveria uma "identificação psíquica" entre atriz e personagem. Embora esse paradigma tenha sido questionado por diversos diretores ao longo do século XX, como citamos na *Apresentação*, ele ainda habita o lugar-comum dos discursos sobre o trabalho atoral, sendo, de acordo com Ryngaert (2008, p. 112-3), frequentemente empregado pela mídia televisiva em entrevistas com suas atrizes, nas quais se recorre amiúde a expressões do gênero comentado pelos teóricos; por sua vez, ainda segundo o autor, as profissionais respondem em termos como "'meu' (teu, seu) personagem", o que faz com que o ser ficcional adquira "uma espécie de independência na evocação de seus efeitos e gestos."

Em crítica já citada, o autor questiona a assimilação feita entre uma pessoa e uma personagem, pelo que se julga "poder explicar uma pela outra, saltar ao referente para justificar a construção artística" (RYNGAERT, 1995, p. 129). Segundo o teórico, o maior contribuinte

[84] "[...] la méthode naturaliste du jeu de l'acteur comme 'construction du personnage' [...]."

para essa confusão teria sido o teatro burguês, ao conferir à personagem "todos os atributos de uma identidade social e psicológica [...], [fingindo] esquecer a máscara e [simulando] acreditar na assimilação" (RYNGAERT, 2008, p. 113). De acordo com Anne Übersfeld (2005, p. 81), nas convenções de encenação do drama burguês e da tragédia histórica, o "indivíduo-ator" deveria assumir ou imitar "determinações verdadeiramente individuais [...] [, estivesse] ou não por sua compleição física próximo delas."

Em si, essas convenções não são problemáticas; elas respondem a demandas estéticas colocadas por um dado contexto histórico-cultural. Mas se tornam uma questão a partir do momento em que, conforme também observa Ryngaert (1995, p. 130), as bases dessa tradição, apoiadas na noção platônica de essência, da qual os "modos de sentir da dramaturgia contemporânea" (ver nota 38) já não compartilham – ao menos em sua totalidade –, são estendidas a todas as outras formas de teatro. Tal extensão contrariaria as tendências observadas ao longo da análise que tecemos no capítulo anterior e que solicitam à atriz "fazer luto da [...] lógica que conduz a justificar o personagem pela pessoa" (RYNGAERT, 2008, p. 114), assim como a assimilar a atriz com a personagem. Segundo Ryngaert (2018, p. 114), uma parte relevante das encenações realizadas "ao longo do último século, [e] reforçadas nestes últimos vinte [agora, trinta] anos, visam sair desta tautologia".

Anteriores a essas encenações, e, na verdade, como parte de um projeto estético-político que transborda a concretização cênica, encontramos as propostas realizadas por Bertolt Brecht, cujas Peças Didáticas constituíram, para Elinor Fuchs (1996), um dos experimentos mais extremos contra a personagem burguesa/aristotélico-hegeliana e consequentemente contra a assimilação pessoa-personagem-atriz que Ryngaert critica. Em *A Decisão* (1930), segundo a autora, o "eu autônomo não é [tomado como] meramente uma ilusão burguesa, mas tem o peso moral de um crime. A separação analítica entre ator e personagem [como já evocada por Pirandello em *Seis personagens*...] é ela mesma parte da ficção"[85] (FUCHS, 1996, p. 33 – tradução nossa).

Na fábula, quatro agitadores de origens distintas estão indo para a China levar aos operários "o ABC do comunismo" (BRECHT, 2004, p. 239). Com o objetivo de não serem reconhecidos e, assim, alvejados pelos contrarrevolucionários, os agitadores são orientados a usarem máscaras que simulam uma espécie de *des*identidade, encobrindo a sua verdadeira:

[85] "[...] the autonomous self is not merely a bourgeois illusion, but has the moral weight of a crime. The analytical separation of actor and character is itself part of the fiction […]."

> O DIRETOR DA CASA DO PARTIDO – Agora vocês não são mais vocês mesmos. Você não é mais Karl Schmitt, de Berlim, você não é mais Anna Kjersk, de Casan, e você não é mais Peter Sawitsch, de Moscou. Vocês não têm nome nem mãe, são folhas em branco sobre as quais a revolução escreve as suas instruções. [...] *dá-lhes as máscaras e eles as colocam* – A partir deste momento vocês não são mais ninguém, a partir deste momento, e talvez até o seu desaparecimento, vocês são operários desconhecidos, combatentes, chineses, nascidos de mães chinesas, pele amarela, falando apenas chinês, no sono e no delírio. (BRECHT, 2004, p. 241)

Através do procedimento proposto no âmbito da ficção, Brecht desvela/relembra para o público o elemento *persona* (máscara) que constitui toda personagem do teatro burguês e que se coloca *sobre* a atriz, não devendo, por isso, se con*fundir* com ela. Como dissera Abirached (1978, p. 19 *apud* RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 111 – tradução nossa), a atriz perde sua identidade "por se tornar inteiramente um ideograma em movimento; sua máscara, muito mais que um emblema de ilusão, se oferece ao espectador pelo signo de uma realidade diferente da vida cotidiana".[86] É simbólico o fato de que um dos agitadores, levado por crenças pessoais que contrariam a conduta esperada de um revolucionário, retira sua máscara e é, por isso, morto por seus companheiros, em comum acordo com ele próprio. Metaforicamente, podemos pensar que, ao retirar a máscara de sobre a atriz, ao se desassimilar a atriz à personagem, ela morre ("os teatros moderno e contemporâneo", disse Sarrazac (2017, p. 145 – grifo do autor), "nos incitam a ficar de luto pela personagem *viva*"). O que resta dela no decorrer do século XX e que novas relações podemos construir com essa atriz é o que investigamos – e, nesse sentido, é muito curioso que Brecht tenha considerado *A Decisão* como "o modelo para o teatro do futuro" (cf. KOUDELA, 1991, 59) – ou, como diria também Sarrazac (2002), o devir, o futuro do drama.

Esse mesmo pensamento é compartilhado por Fuchs, para quem a estratégia brechtiana de alienação da atriz em relação à personagem, desenvolvida ao longo de sua trajetória artística, funcionou como uma etapa no processo de fragmentação não só da personagem como também da atriz, i.e., "da personalidade individual como um foco *coerente* da obra dramática"[87] (1996, p. 172 – tradução nossa, grifo nosso). Ainda de acordo com a autora, "a dramaturgia analítica

---

[86] "'L'acteur perd alors son identité pour devenir tout entier um idéogramme en mouvement ; son masque, beaucoup plus qu'iun emblème d'illusion, s'offre au spectateur pour le signe d'une réalité différente de l avie quotidienne, [...]."

[87] "[...] of the individual personality as a coherent focus of dramatic work."

de Brecht é um desafio direto às técnicas psicológicas de atuação e seu apelo essencialista para uma natureza humana transcendente”[88] (1996, p. 33 – tradução nossa).

A mutação sofrida pela personagem na passagem ao que chamamos de Figura é determinante para a mutação demandada no trabalho mesmo das atrizes e nas relações – noutros termos, nas novas convenções – que estabelecem/devem estabelecer com essas Figuras e com as falas que lhes são atribuídas. O conjunto da poética brechtiana foi, de fato, um grande contribuinte nesse sentido, dentro desse processo. Mas, nas peças escritas mais recentemente, enquanto que a fonte enunciadora dos textos se torna cada vez mais diáfana, a atriz “permanece sendo [a] portador[a] de uma presença, [de uma materialidade] cujas formas e efeitos combinados com a palavra [...] [seguem modificando] seu status cênico, convidando-[a] a reinventar os estilos de representação existentes” (RYNGAERT, 2008, p. 112).

É a essa materialidade que dá ênfase uma série de criações realizadas notadamente a partir dos anos 1970 e que, transitando numa área de cruzamento entre o Teatro, a Dança, a Mímica e o Circo, foram reunidas sob a alcunha de Teatro Físico. Apesar de ter (o repensar d)a relação do corpo com o texto dramático como um dos seus focos de interesse, no livro *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*, Lúcia Romano (2005, p. 222) observa como “a herança cultural logocêntrica” de que falamos anteriormente pareceu “se impor, mesmo entre espetáculos desse modo de fazer teatral.” Nesses casos, “texto e movimento ainda [foram] tratados como universos separados [...] [e a] fisicalidade das palavras”, tão evidente nas dramaturgias de que tratamos, foi “ignorada”, de modo que “o movimento corre[u] o risco de tornar-se apenas ilustração para um texto ainda muito dominante”.

Também Ryngaert critica algumas iniciativas que, à revelia do caráter da *mímesis* proposta pelas dramaturgias que vimos comentando, no processo de encenação desses textos, seguem construindo personagens no sentido aristotélico-hegeliano do termo, “em uma ação impositiva que testemunha o quanto a representação não sabe renunciar à presença majestosa dessas figuras” (2008, p. 111). Segundo o autor, a “morte anunciada do personagem é [, assim,] quase sempre contradita pelas tradições da interpretação e as exigências da cena. O desejo do personagem perdura[ndo] [...] no ator, cuja profissão é aquela de emprestar seu corpo a fantasmas” (2008, p. 115).

---

[88] “Brecht’s analytic dramaturgy is a direct challenge to psychological acting techniques and their essentialist appeals to a transcendent human nature.”

A título de exemplo, Ryngaert cita as montagens realizadas a partir da peça *Por um sim, por um não*[89] (livre tradução) (1981), de Nathalie Sarraute. No texto, "dois indivíduos [...] sustentam réplica por réplica seu ponto de vista sobre um acontecimento do passado" (2008, p. 120). Mas, de acordo com o teórico, ao contrário do que pode ser inferido por esta breve descrição, a peça não compõe o que seria um "teatro de conversação", se aproximando mais de um chamado "teatro de ideias" (havemos de reconhecer, aí, alguma semelhança com o que já foi discutido sobre o Simbolismo, lá na *Apresentação*). Nessa perspectiva, qualquer excesso empregado na caracterização (externa, para além do que consta no texto) das personagens, qualquer investimento efetuado na sua individuação, faz a peça "cair no drama", ou seja, na convenção forjada pela tradição aristotélico-hegeliana. É isso o que o autor vê acontecer na maior parte das encenações desse texto, em cuja cenografia verifica sempre a evocação do mesmo lugar, habitado como que por "intelectuais burgueses um pouco desocupados e sedutores" (RYNGAERT, 2008, p. 120). O que deveria ser um "espetáculo das palavras" é, assim, ofuscado por uma interpretação anedótica do texto.

Em contraposição, o teórico cita uma montagem realizada sobre uma peça de Rudi Bekaert, *Ah sim, é isso*[90] (livre tradução) (1999). No texto, as personagens, dotadas de pelo menos um nome e caracterizadas "de uma forma aproximadamente arquetípica, são os agentes de longas conversas que acontecem, na maior parte dos casos, [...] no hall de um edifício comum" (RYNGAERT, 2008, p. 118). No entanto, a fim de evitar o tom anedótico observado no caso anterior, a encenação referida (cujos artistas responsáveis o teórico não cita) fez escolhas determinantes: as personagens são assumidas em cena por atrizes de gênero não necessariamente igual ao da ficção e o seu nome é indicado para o público por uma simples cartolina de que lançam mão na hora. Dessa forma,

> [os atores,] descomprometidos de todo processo de encarnação e de toda preocupação de verossimilhança, se dedicam inteiramente ao diálogo [...], dando à peça seu verdadeiro status, aquele de um inacreditável jogo verbal assumido muito mais por atores munidos de tabuletas [cartolinas] do que por personagens, simples fantasmas. (RYNGAERT, 2008, p. 119)

[89] No original: *Pour un oui, pour un non*.
[90] No original: *Ah oui ça alors là*.

Figuras em cena (breve análise-interpretação de encenações das peças componentes do corpus em estudo)

Das encenações existentes das peças de nosso corpus, vamos iniciar retomando a análise daquela de *PROJETO bRASIL*, já antecipada no capítulo anterior, reiterando os pontos levantados. Como vimos, mais do que sujeitos enunciadores, o que está em evidência aqui é a série de discursos nada unívocos criados a partir de um tema (nunca sobre ele): o Brasil. A ausência de identificação entre a atriz e os enunciados ou, pelo menos, a desestabilização dessa identificação fica clara especialmente em alguns DISCURSOS. No de número 10, vimos o texto (originalmente, um discurso de Pepe Mujica em conferência na ONU), ao mesmo tempo em que dado impositivamente pela máquina projetora, transitar entre a boca da "personagem-Mujica", da qual o ator Rodrigo Bolzan estaria minimamente ou minimalisticamente caracterizado; a boca do ator-ele mesmo; e as múltiplas bocas/mentes das espectadoras, sendo alterado inclusive, nesse trânsito, o próprio código linguístico do texto, que passa do castelhano para o português.

Vimos também a dificuldade/incapacidade/ineficácia de se concluir uma fala ou simplesmente uma palavra mostrada pela atriz e ator nos DISCURSOS 3, 5 e 7, seja por uma espécie de falta de ar que impossibilita a fonação, seja pelas súbitas quedas que se lhes acometem sucessivamente e que não lhes permitem concluir as falas. O recurso à interrupção empregado evita a construção de um ser ficcional mais substanciado e identificável, com quem as espectadoras tradicionalmente poderiam criar empatia e as atrizes poderiam se identificar. A ausência de substância ou de uma identidade definida corresponderia, ao final do espetáculo, à força de dissipação (cf. DELEUZE, 1981) da figura humana, que se confunde com o fundo do cenário no antepenúltimo DISCURSO.

Mas, de todos os pontos levantados, o que mais dialoga com a ideia de um regime figural talvez seja o que se propõe nos DISCURSOS 7 e, especialmente, 8 e 9, numa sequência que se desdobra do DISCURSO 5, em que temos a cena do estupro. Até aqui, percebemos que o figural aparece menos ligado a um trabalho de atuação específico, do qual poderíamos retirar princípios, que a escolhas da encenação quanto à relação a ser estabelecida entre as atrizes e os enunciados do texto – como foi o caso também de *Ah sim, é isso*, de Rudi Bekaert, citada por Ryngaert (2008). Numa das oficinas da companhia brasileira de teatro das quais participamos (ver notas 78 e 79), Marcio Abreu comentou sobre o tipo de treinamento ou de trabalho voltado para a atuação efetuado pelo grupo, uma questão que, segundo ele, muitas pessoas lhes fazem.

Curiosamente, o que ele comentou foi que não há esse trabalho específico, que a preparação vai se dando de forma diferente a cada processo e na medida do que o trabalho ou a cena pede em cada situação; que, às vezes, a atriz chegar exausta do trânsito ou da correria do dia-a-dia, por exemplo, pode ser já o aquecimento ideal para o que ela precisa.

Por outro lado, na ficha técnica de *PROJETO bRASIL* consta a participação da coreógrafa Marcia Rubin, que assina a direção de movimento. De acordo com Small (2015), essa não foi a primeira parceria entre a diretora e o grupo e, na verdade, tem sido determinante para os rumos que a companhia vem tomando. Small evoca essa participação de Rubin para tratar do trabalho sobre o nu realizado no espetáculo, precisamente nos DISCURSOS de que falamos agora. Segundo a crítica, o "trabalho sobre o nu nas peças da [companhia] brasileira é como o de um desnudamento da própria nudez. Mesmo sem roupa, o corpo do ator em cena guarda sempre uma medida de vestimenta, uma espécie de *máscara*" (SMALL, 2015, s/p – grifo nosso); se não tanto uma identidade, algo "se oferece ao espectador pelo signo de uma realidade diferente da vida cotidiana" (ABIRACHED, 1978, p. 19 *apud* RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 111). Na sequência da argumentação que desenvolvemos até aqui, compreendemos que essa máscara a que Small se refere é a do "desfigurado". Vejamos mais uma vez as rubricas correspondentes:

> (DISCURSO 7) *resta apenas 1 homem.* ***desfigurado****. num canto do sobrepalco circular. seu rosto se ilumina. ele tenta articular sua fala. ele hesita. aproxima-se. ocupa o proscênio. se endereça ao público.* (ABREU, 2016, p. 65 – grifo nosso)
>
> (DISCURSO 8) *1 mulher,* ***desfigurada****, entra em cena antes do homem terminar sua fala.* [...] *ela começa a se limpar.* [...] *ela dá um banho nele.* (ABREU, 2016, p. 69 – grifo nosso)
>
> (DISCURSO 9) *1 mulher e 1 homem, nus, no centro do sobrepalco circular que gira. são 2 bebês. são 2 bichos.* [...] *são 1 bebê e 1 bicho. são 1 mulher e 1 bebê. são 2 bebês. são 2 bichos. (...) são 1 bebê e 1 homem.*" (ABREU, 2016, p. 69)

Ao chegar ao DISCURSO 9, como vimos, suas identidades, desde o início desprovidas de conteúdo (cf. KFOURI, 2014) que as sustentem com alguma estabilidade, variam em relação a sua própria condição de ser humano, flutuando entre mulher/homem, bebê e bicho. Para tanto – e aí o trabalho de Rubin fica evidente –, a atriz e o ator criam, com seus corpos, imagens que nos remetem a anatomias outras que não aquelas, humanas, com que se apresentaram até ali. A máscara, i.e., a *persona* que eles assumem é uma despida dos papeis (figurativos) sociais da humana-fêmea e do humano-macho, uma que tangencia – repetimo-nos – outras possibilidades

de ser/estar no mundo. Donde a necessidade de um trabalho estético particular sobre os seus corpos.

Da encenação de *Vaga Carne*[91], concebida pela própria dramaturga, que também está em cena como atriz, o aspecto que cabe ressaltar dentro da nossa discussão é o que diz respeito à separação – voltamos a ela – observada entre sua voz e seu corpo, separação possível apenas para efeitos de análise e enquanto concepção poética, claro está. "Me interessava [...] criar uma situação em que o que se fala e o que se age fosse vertiginosamente diferente", diz Passô em entrevista à Revista Cardamomo (disponível no link indicado na nota 8).

Ao sujeito enunciador da fala, aquela "uma voz" que comentamos antes, a atriz empresta sua própria voz e, no início do espetáculo, ela é tudo o que vemosouvimos. Enquanto habita o breu, "uma voz" divaga sobre as diversas matérias que já invadiu e experimentou. Apenas quando invade o onde indicado no início do texto, o "um corpo de mulher", é que um primeiro pedaço do corpo da atriz, recortado pela luz, torna-se visível.

Na sequência do espetáculo, seu corpo vai sendo, pouco a pouco, revelado, na medida em que "uma voz" passeia por ele e passa mesmo a comandá-lo, enquanto que o corpo da mulher, a seu turno, mostra-se inerte a essa "uma voz" e a seu comando.

> **Uau, já estou entendendo mais o espaço!**
> Balança uma parte do corpo. **Ei, eu estou aqui,**
> Balança outra parte do corpo. **Eu estou aqui,**
> Balança um dedo da mão. Aprende a apontar. **Eu estou aqui.**
> Apontando para alguém. **Você. Você é muito.**
> [...]
> **Ah, isso é divertido! Acho que vou brincar mais disso, entrar em carnes e fazer a carne dizer.**
> (PASSÔ, 2018, p. 20)

Em cena, a atriz procede tal como está descrito nas "rubricas", trechos em não-negrito da citação acima. Ao caráter inerte do "um corpo de mulher"/o corpo da atriz – que ali funcionam, nos âmbitos da ficção e da realidade, menos como parte constituinte de um sujeito e mais como espaço de atuação/intervenção das palavras, metaforizadas por "uma voz" – é acrescida a fragmentação desse corpo-espaço, cujas partes são habitadas/mostradas/animadas por "uma voz" em momentos distintos, sugerindo ainda a não vida dessa matéria (e aqui

[91] Alguns trechos do espetáculo podem ser vistos no registro audiovisual disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=KxCp2A1mqG0, também indicado na nota 8. Último acesso: 06 de outubro de 2019.

lembramos mais uma vez dos simbolistas, que se queixavam da própria presença viva/materialidade da atriz em cena (cf. FUCHS, 1996, p. 29-30). Numa interpretação possível, podemos pensar que Passô faz de seu corpo a própria supermarionete sonhada por Craig).

Se num primeiro momento "uma voz" se ocupa de explorar e narrar "um corpo de mulher" em seus aspectos físicos, de acordo com Passô, depois ela passa a se ocupar dos aspectos que dizem respeito à construção social desse corpo. Considerando ainda que, para além de feminino, nessa primeira encenação do texto, na qual atua a própria dramaturga, este corpo é negro, temos aí implicadas discussões cuja pertinência é incontestável no nosso atual contexto histórico-cultural, mas que são de uma ordem que, como explicamos antes, foge ao escopo desta pesquisa, o mesmo podendo ser dito sobre *PROJETO bRASIL*. Dessa encenação, nos interessa pensar aquele primeiro momento, o da confrontação da imaterialidade de "uma voz" com a materialidade de "um corpo de mulher", confrontação que se traduz, no âmbito de nosso estudo, na realizada entre o corpo da atriz e o do texto em suas materialidades físicas.

Em *Drama em cena*, estudo no qual Raymond Williams se debruça sobre as tensões entre o texto dramatúrgico e sua concretização cênica observadas em diversas épocas e contextos, são definidos o que o autor chamou de "padrões dramáticos", noutros termos, as convenções de atuação no que diz respeito às relações entre fala e ação cênica[92]. O teórico distingue quatro tipos de convenções: [1] a "fala encenada", dominante no teatro antigo, na qual haveria uma "simultaneidade absoluta entre ação e fala [...], quando aquilo que os personagens dizem coincide plenamente com suas ações, sendo possível pelo texto deduzir-se totalmente a cena que ele gera" (RAMOS, 2010, p. 13). Essa compreensão estaria na base da autonomia e mesmo preterição dada por Aristóteles ao *mythos* em relação à *opsis*. Outra convenção é a da [2] "encenação visual", na qual o texto dramatúrgico prescreveria uma ação que ocorre separadamente das falas. Um exemplo disso seria uma ação representada paralelamente à fala de um narrador, para acompanhá-la. Na terceira convenção, [3] a "atividade", que surge nas dramaturgias do início do século XX, uma cisão mais evidente entre fala e ação começa a ser observada. Aqui, "as falas existem apenas como contraponto a uma ação que se explicita independente delas e que transcorre em paralelo" (2010, p. 14). Eis o caso do já citado drama analítico *John Gabriel Borkman*, no qual as falas das personagens, reduzidas à evocação/ruminação do passado, não teriam relação condicional com sua ação, o caminhar em

[92] Usamos esta adjetivação para marcar a diferença em relação a "ação dramática", esta elaborada pelo dramaturgo/a na composição do enredo da peça. "Ação cênica" pode ser lida aqui tanto como sinônimo de "movimento" (Williams, 2010, p. 216) quanto se referindo a "ações físicas", nos termos de Stanislavski.

círculos no interior da casa. Por fim, na convenção a que o autor chama de [4] “comportamento” seria consumada a separação definitiva entre fala e ação. A título de exemplo, Williams cita *A Gaivota*, cujas “falas indicam uma encenação provável que só se define numa outra escritura, a cênica, cujo autor é outro que não o compositor do drama” (2010, p. 14) – e nisso o teórico se refere especificamente ao trabalho de Stanislavski na criação de ações físicas para a encenação desta peça, ações que deveriam completar as lacunas deixadas no texto por Tchékhov.

Do processo descrito acima, e resumindo o exposto até aqui, podemos extrair a formação de dois grandes paradigmas teatrais: o primeiro deles, associado à tradição aristotélico-hegeliana discutida no início e a um regime entendido como figurativo, seria baseado na ideia de identificação – entre fala e ação, conforme a perspectiva apresentada por Williams (2010); entre personagem-atriz-espectadora, conforme criticada por Ryngaert (1995; 2008). O outro, de cujo desenvolvimento o processo de autonomia entre fala/ação indicado acima é parte – e do qual a convenção forjada por Passô em *Vaga Carne* seria um exemplo mais do que explícito –, seria um paradigma baseado na ideia de separação (a “diferença” deleuzeana), ao qual estamos associando um assim chamado regime figural. O que Ryngaert observa é que o trânsito (não necessariamente teleológico) entre os dois paradigmas se apresenta, ainda, como problemático para o trabalho da atriz.

Mas voltemos à imagem da marionete evocada acima, para darmos sequência às análises-interpretações das encenações das peças de nosso corpus, na tentativa de reconhecer princípios comuns que indiquem o segundo paradigma que apresentamos, notadamente no que concerne ao trabalho da atriz.

Essa imagem, que segundo Romano (2005, p. 20), “aparece no pensamento sobre o teatro em diversos momentos em que este tenta afirmar-se como arte autônoma, livre da imitação da natureza e das ambições de realismo e psicologismo”, retorna num espetáculo criado a partir de *Gritos de socorro*, de Peter Handke, seguindo sugestão dada pelo autor na rubrica que abre o texto, onde lemos: “As coisas se passam como num teatro de marionetes” (HANDKE, 2015, p. 214). Foi no cruzamento entre dança contemporânea e teatro de formas animadas que a diretora Zilá Muniz criou, junto com o Ronda Grupo de Dança e Teatro, o espetáculo *Socorro* (2008).

Em artigo onde comenta o processo de criação do espetáculo, Muniz (2010, p. 168) fala dos caminhos que os artistas foram tomando na passagem da palavra ao movimento: partindo

de diversas sentenças e ideias contidas no texto de Handke, chegaram a perguntas, palavras, imagens e improvisações que foram propostas às dançarinas. “Depois, transformadas, acumuladas, condensadas, as palavras se tornaram irreconhecíveis, foram esmagadas pelos corpos” (2010, p. 168). Deixando de ser literária, segundo a diretora o que passou a importar na palavra foi “o movimento encarnando sentido e encerrando conflitos não resolvidos da memória daqueles corpos” (2010, p. 168). Como resultado final, o trabalho se configurou sem palavras faladas.

Nesse sentido, é possível afirmar com Muniz (2010, p. 167) que o texto de Handke funcionou como um disparador de um “estado de urgência [conforme proposto pelo dramaturgo, segundo já comentamos], de confusão e de atropelo [...] [que] joga com o mundo dos comandos e instruções, o que [...] remete tão simplesmente à manipulação” e à coisificação dos corpos. Os bonecos entram, aqui, como metáfora para a reificação humana evocada no comentário da diretora.

Questão problematizada por Fredric Jameson (1997) em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* e bastante discutida por Sérgio de Carvalho (2004) na apresentação do *Teoria do drama burguês* de Peter Szondi, a reificação do homem é traduzida neste espetáculo para um universo onírico, com a dramaturgia composta obedecendo à lógica fragmentária do sonho, já há muito observada por Sarrazac (2011; 2013b) – que, identificando-a na dramaturgia de Strindberg, repara na “*desfiguração* do espaço clássico” que ela provoca (SARRAZAC, 2013b, p. 101 – grifo nosso) – e reiterada contemporaneamente nas dramaturgias através de cujas falas os autores continuam a convocar situações e presenças imaginárias (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 10). A lógica do sonho, não nos esqueçamos, é também aquela segundo a qual Treplev (d’*A Gaivota*) gostaria de representar a vida (“É a vida que vemos em sonho que nós temos de reproduzir” (TCHEKHOV, 1992, p. 11)) e que concerne ao “nível do imaginário” que Craig (2012) quisera trazer para cena.

Na realidade ficcional criada em *Socorro*, os bonecos, “confeccionados em tamanho natural, sem roupas, totalmente *destituídos de personalidade*, de rostos” (MUNIZ, 2010, p. 167 – grifos nossos), não guardam relação hierárquica com as dançarinas e o jogo proposto se dá eminentemente a partir das materialidades desses corpos de naturezas distintas, submetidas a um esforço de aproximação na concepção do espetáculo. Na cena mais representativa desse intuito, inclusive, uma das dançarinas é manipulada pelos demais tal qual uma boneca.

Analogamente à leitura que fizemos do DISCURSO 9 de *PROJETO bRASIL*, Muniz (2010, p. 167) reconhece (a proposição d)o atravessamento de um estar humano para outro estado – no caso, o estar boneco, segundo a diretora, alcançado pela corporeidade desenvolvida para e pelas dançarinas. Por conseguinte, um outro tipo de recepção foi prevista/proposta à espectadora, que, à semelhança daquela dos quadros de Francis Bacon, seriam afetadas "não só mentalmente como também corporalmente, afetivamente" (MUNIZ, 2010, p. 169) – a lógica da sensação cezanneana orientando o processo de criação. A semelhança com a leitura deleuzeana segue:

> Os significados não aparecem diretamente, o espaço funciona como uma caixa de ressonância para a dança. Energia, tensão, linhas de força e variação de intensidade. As imagens surgem e assim o sentido é mais que entendido, é assimilado através das metáforas. [...] Interessa-me uma dramaturgia, que ordena o espetáculo em fases de intensidade e que define zonas de ocupação tais como a relação entre corpo e boneco e objeto. (MUNIZ, 2010, p. 171)

A provocação de estados corporais (ou "qualidades de energia"), que na experiência de criação deste espetáculo foi no que resultou a abordagem de *Gritos de socorro*, será melhor discutida a seguir, no capítulo em que trataremos da cena *¼ de identidades*, criada a partir da peça de Stein e na qual verificamos a mesma primazia dada aos corpos das atrizes e seus estados (energéticos).

Mas antes de chegarmos a ela gostaríamos de, por fim, trazer também o comentário sobre uma montagem de *Vocês que habitam o tempo*[93] que foi realizada no Brasil em 2009 por ocasião do evento *Novarina em cena*. No ensaio em que discute o processo de criação do espetáculo, Claudio Serra (2011), que fez a assistência de direção para a diretora francesa Claude Buchvald, fala das estratégias de aproximação do texto aos corpos das alunas-atrizes selecionadas para a montagem. Serra observa como, no trabalho com Buchvald, "o texto [deixa] de ser algo da ordem do metafísico, [...] [de] um lugar não material, para tornar-se um bloco de matéria diante do ator" (SERRA, 2011, p. 92).

De acordo com o relato apresentado por ele, o processo iniciou com a tradicional leitura de mesa, na qual cada aluna-atriz se identificou (no sentido de "simpatizou") com um fragmento do texto, efetivando-se, assim, uma primeira escalação do elenco. Na sequência, e já com a compreensão da concretude do texto indicada por Buchvald, passaram a iniciar os ensaios com

[93] Um trecho do registro audiovisual da montagem pode ser encontrado no link: https://www.youtube.com/watch?v=rpajRE_MBx0. Último acesso: 13 de março de 2019.

exercícios de aquecimento de corpo e voz, aos quais foram sendo introduzidos trechos da peça; num momento mais avançado do processo, o aquecimento foi realizado com as atrizes subindo as escadas rumo à sala de ensaios enquanto diziam o primeiro monólogo do texto (a fala d'A MULHER DAS CIFRAS sobre o "interior" e o "exterior" que citamos antes). Também de acordo com Buchvald, todas as leituras do texto deveriam ser feitas em voz alta.

No tópico sobre a categoria analítica da "fala", buscamos identificar, nos enunciados de cada Figura presente nessa peça, as idiossincrasias que as caracterizariam e as distinguiriam umas das outras, já que essa distinção, na compreensão do próprio Novarina (2011, p. 19-20), não poderia ser efetuada através da "psicologia". Essa busca deveria ser orientada, segundo o dramaturgo, pelas diferenças rítmicas nas vozes de cada uma, fator que as colocaria em movimento. Parece ter sido precisamente nesse sentido que Serra e o elenco exploraram o texto, valendo-se das movimentações e quebras de ritmo percebidas na sequência das falas e, num nível macroestrutural, das cenas, que aconteciam "por contraste, como as cores nas telas de Kandinski", o ritmo sendo "marcado pelas repetições de palavras e por expressões que sugerem um avanço no tempo" (SERRA, 2011, p. 92), como também já observamos. À diferença da "grande colisão dramática" que, segundo Hegel, caracterizaria as dramaturgias da tradição que discutimos no segundo capítulo, Serra vê cada novo acontecimento de *Vocês que habitam o tempo* como uma catástrofe autônoma, sem relação causal com as outras. Como resultado do "denso e repetitivo" trabalho do texto nos corpos das atrizes, entre os quais se evitou estabelecer uma distância, a "intenção psicológica" foi substituída por emoções que aconteceram no/pelo próprio corpo e a ilustração – que, conforme Deleuze (1981), podemos entender como relacionada a uma regime figurativo oposto ao figural – substituída pelo ritmo.

Mas Serra comenta também, com muita franqueza, as dificuldades enfrentadas nesse corpo-a-corpo com a peça, no diálogo entre a materialidade dos corpos das atrizes e aquela do texto propriamente dito, conforme ênfase dada por Buchvald. Afinal, como atender a indicações como

> "o ator deve cavar mais profundamente", "o ator é esquartejado pelo espaço e pelo tempo", "a pergunta é um trovão", "quanto mais falado for, melhor é. Não cante", "não deixe cair o fim das frases", "cada pedaço do corpo fala a língua", "a palavra deve entrar em seu sangue, seus músculos, seus cabelos, na ponta de seus dedos. Você somatiza e depois dessomatiza. Mas *não interprete* [no sentido de "interpretação" a que se refere Burnier]" (SERRA, 2011, p. 92 – grifo nosso)?

Em fina sintonia com o horizonte (é possível alcançar um/o horizonte?) *vaginado* de atuação apresentado por Novarina em textos como os já citados *Diante da palavra* e *Carta aos atores*, todas as indicações expressas pela diretora, bem como as sugeridas nesses textos do dramaturgo, revelaram-se para Serra, no final das contas, como poesia, como elaborações poéticas sobre o trabalho atoral. O caráter extraordinário que, segundo o ensaísta, marca o contexto dos seres cotidianos que atravessam *Vocês que habitam o tempo* se converteu no sonho de "ser aquele ser extraordinário descrito em textos" como os que acabamos de citar. Sonho que, no palco, se converte(u) ele mesmo em algo bem concreto: o lapidar do texto novarineano como a "um bloco de pedra a nossa frente [para], em alguns momentos extraordinários, [chegarmos] à poesia" (SERRA, 2011, p. 95).

Sonho ou poesia, o projeto de atuação novarineano, que, no âmbito desta pesquisa, participa do assim chamado regime de atuação figural, é perseguido pela atriz e pesquisadora Ana Kfouri, que há muitos anos se dedica ao trabalho sobre textos de dramaturgos como Novarina. No decurso de suas investigações, a atriz chegou a uma imagem poética que muito dialoga com o que vimos discutindo até aqui e da qual lança mão para guiar suas reflexões e práticas: a imagem de um "eu vazado", carente de substância ou conteúdo que o defina – a Figura-fonte enunciadora das dramaturgias de que estamos tratando. Essa proposição dialoga com nossa discussão na medida em que nos leva de volta à questão da ausência de uma identidade que sustente a (outrora) personagem, na passagem para esse paradigma dramatúrgico assente na Figura. Como a própria atriz coloca, sua potência é a de ser "sem contornos definidos e definitivos, absolutamente sem essência a ser encontrada ou conteúdo revelador de alguma verdade" (KFOURI, 2014, p. 176). À diferença das personagens aristotélico-hegelianas, cuja existência parece extrapolar os limites espaço-temporais da representação teatral, as Figuras (ou, para Kfouri, o "eu vazado") desse dramaturgo produzem um modo de existência exclusivamente poética que se dá no ato mesmo da enunciação de seus textos, nunca antes disso.

Assim como os quadros de Bacon, o trabalho atoral sobre essas dramaturgias e suas Figuras/eus vazados deve ser guiado pela lógica da sensação. Para tanto, Kfouri sugere o desapegar da busca inútil, nesses casos, de entender as palavras e a suposta intenção do autor por detrás delas; e, em lugar do entendimento racional, colocar-se – como fizeram Serra e suas atrizes – num corpo-a-corpo com elas, num "campo de forças entrecruzadas que tensiona a potência rítmica da frase no ato da fala com a potência corpórea de quem fala" (KFOURI, 2014, p. 176).

No ensaio “Forças de um corpo vazado”, a atriz comenta seu trabalho de atuação a partir do romance *Primeiro Amor* (2012, direção de Antônio Guedes), de Beckett, no qual experienciou “um corpo contido, presente pela respiração e tensão, e uma interlocução com o outro pontuada pela fala e pelo olhar. [...] jogo corpóreo, corpo teso e olhar tátil” (KFOURI, 2014, p. 177). Corpo alcançado por um trabalho particular que a atriz efetuou sobre o texto:

> Meu processo de criação e memorização de texto é corpóreo. Adoro memorizar texto andando, caminhando [como as atrizes subindo as escadas por indicação de Serra]. Areja o pensamento, abrem-se frestas, o corpo todo vai assimilando e respirando as palavras, sem preocupação de ordem racional. Ao contrário, vou memorizando e sendo, ao mesmo tempo, surpreendida pelas palavras, por suas sonoridades, ritmos, silêncios, sentidos. O texto vai ganhando corpo, memória, afeto. Adoro caminhar, sou uma andarilha, as sensações corpóreas como o suor, o esforço das ladeiras, a concretude das pisadas me enchem de alegria e vigor. Texto e corpo, texto e suor, memória e afeto, esforço e alegria, pensamento corpo, pensamento chão. (KFOURI, 2014, p. 177-8 – nota de rodapé nº 2)

Donde afirma que “A figura falante é puro corpo, rigorosamente corpo em todos os seus desdobramentos” (KFOURI, 2014, p. 176). Na sequência, a atriz fala como a consciência de sua própria corporeidade em potência, necessária ao trabalho sobre essas dramaturgias, leva a uma aproximação e a um fechamento espacial em volta de si, estando precisamente nesse movimento para dentro a possibilidade de escapar de si (e não é exatamente esse o funcionamento das Figuras de Bacon?). “[Quanto] mais concretude e ciência de seu corpo, do estar ali e agora em sua presentificação corpórea, [...] mais a evasão de si se dará e a fala sairá falada, brincada, transpirada, sem condução intencional” (2014, p. 185).

Noutra experiência – *Moi Lui* (2013, direção e texto de Isabel Cavalcanti inspirado em *Molloy* (1951), de Beckett) –, percebeu a importância do abandono do corpo para a criação da “personagem”. Por “abandono”, a atriz se refere a um “estar em atividade para nada”, o que não significa, absolutamente, alguma espécie de relaxamento muscular, mas algo próximo do esgotamento físico buscado pelas atrizes-pesquisadoras do LUME Teatro, que, trazido das pesquisas de Grotowski, objetiva o descondicionamento e superação de bloqueios[94] – à despeito

[94] Grotowski desenvolveu uma abordagem de preparação da atriz que consistia no descondicionamento de padrões, crenças e bloqueios psicossomáticos que só conduziam-na a “gestos apreendidos, ‘meios de expressão’ belos e prontos [e] modos de atuar inventados de cabeça” (FLASZEN, 2007, p. 30). A “via negativa”, como ficou conhecida a abordagem, proporcionava a busca por qualidades menos racionais – menos “fálicas”, como diria Novarina (2005) – e mais sensoriais – mais “sensíveis”, como na lógica da sensação (DELEUZE, 1981).

do “estado mínimo de tônus” que Kfouri coloca como sendo a instalação de um “mínimo de presença possível, que compreende uma ausência e um estar ali” (2014, p. 183).

As “potência” e “presentificação” corpóreas e o “abandono do corpo” de que a atriz fala encontra nas técnicas desenvolvidas pelo grupo criado por Burnier um nítido diálogo, embora Kfouri não se refira ao LUME em suas publicações. É nesse sentido que as experiências que ela descreve, de suas montagens de peças de Beckett e Novarina, se aproximam da que vivenciamos a partir de *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*, de Stein. Antes de partirmos para o comentário sobre essa experiência, contudo, gostaríamos de falar brevemente sobre algumas das, segundo Lehmann (2007, p. 102), poucas montagens de peças steinianas de que se tem registro.

Além das óperas realizadas por Virgil Thomson a partir de *Quatro santos em três atos* (livre tradução), de 1928, e de *A mãe de todos nós* (livre tradução), de 1947, transformados em libretos, por força daquela convenção cênica e do trabalho sobre a sonoridade das estruturas linguísticas dos textos steinianos, conforme citamos no capítulo anterior, não poderíamos deixar de mencionar as montagens realizadas pelo norte-americano Robert Wilson, que levou à cena três obras da dramaturga: *Doutor Fausto acende as luzes* (livre tradução), em 1992; mais uma vez, *Quatro santos em três atos*, em 1996; e *Santos e canto* (livre tradução), em 1998.

Essas montagens de Wilson são, certamente, as de maior repercussão entre as concretizações cênicas de textos de Stein. Em suas encenações, a concepção steiniana de uma peça como paisagem, isto é, em que uma “atmosfera” predominaria sobre os procedimentos dramáticos e narrativos (LEHMANN, 2007, p. 103), encontrou possibilidade de realização: sobre *Doutor Fausto acende as luzes*, por exemplo, o crítico Paul Taylor afirma que “a encenação divertidamente abstrata oferece, em sua visualidade, um tipo de equivalente para a sensação [...] da prosa de Stein”[95]. Taylor chama atenção também para a multiplicação de pelo menos duas personagens, que são representadas, cada uma, por três atrizes, materializando, de certa maneira, as repetições contidas no próprio texto de Stein. Diz o crítico: “A certa altura, esse fenômeno do corpo triplo fica preso numa espécie de loop verbal minimalista (repetição rítmica de frases minuciosamente variadas) que é a teimosa assinatura musical de Gertrude Stein”[96].

---

[95] “[…] the playfully abstract staging offers, in its visuals, a kind of equivalent for the […] feel of Stein's prose”. Disponível em: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-let-there-be-light-paul-taylor-on-doctor-faustus-lights-the-lights-1464240.html. Último acesso: 27 de setembro de 2019.

[96] “At one point, this triple-bodied phenomenon gets stuck on the sort of minimalist verbal loop (rhythmic repetition of minutely varied phrases) that is the stubborn signature music of the Gertrude Steinway [sic]”. Disponível em: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-let-there-be-light-paul-taylor-on-doctor-faustus-lights-the-lights-1464240.html. Último acesso: 27 de setembro de 2019.

No Brasil, podemos destacar o trabalho de Luiz Päetow, estudioso da escritora que já desenvolveu dois solos a partir da dramaturga norte-americana, intitulados *Peças* (2006) e *Abracadabra* (2011). Se no primeiro trata-se de uma encenação da peça homônima de Stein, com direção de Márcio Aurélio, o segundo funciona mais como um resultado de "provocações produtivas" (LEHMANN, 2007, p. 102) realizadas pela obra da dramaturga: em *Abracadabra*, Päetow dirigiu e atuou um texto de sua própria autoria, no qual se observa um jogo linguístico de nítida inspiração naqueles construídos por Stein[97]. Como essa, outras encenações têm se configurado, se não como montagens de textos steinianos, como trabalhos inspirados na obra da autora. Nossa experiência com a criação de *¼ de identidades* talvez se situe entre uma e outra dessas possibilidades. Sem mais demoras, vamos à ela.

[97] Ver: http://jqz.cv.zip.net/arch2009-06-01_2009-06-30.html e https://www.youtube.com/watch?v=xODD-3CFaDY. Último acesso: 27 de setembro de 2019.

EXCURSO PRÁTICO (OU RELATO EM DESVIO): *¼ DE IDENTIDADES* SOB O REGIME FIGURAL

A seguir, apresento, em primeira pessoa, o relato crítico e analítico do processo de criação e da recepção da cena *¼ de identidades*.

A cena e sua gênese

O contexto

Entre os meses de maio e julho de 2018, participei de uma série de encontros realizados na Fundação Cultural do Estado da Bahia – Funceb e conduzidos por Maciej Rozälski, professor da área de Design do Espetáculo e Artes do Corpo da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Os encontros, abertos ao público, tinham por objetivo reunir um grupo interessado em trabalhar o corpo cênico[98] da perspectiva do Teatro Físico. Rozälski se insere na mesma perspectiva de trabalho atoral que comentamos na apresentação desta tese: polonês de nascimento, antes de vir ao Brasil ele cooperou com o Centro de Práticas Teatrais Gardzienice[99], grupo com o qual ainda mantém forte vínculo e no qual aprendeu e praticou as técnicas do Teatro Físico. Aqui no Brasil, mantém diálogo com as artistas-pesquisadoras do LUME, notadamente com Ana Cristina Colla.

Esses encontros teriam como resultado – ou essa era a proposta inicial – uma intervenção a ser realizada no Museu do Recolhimento dos Humildes, antigo Recolhimento Nossa Senhora dos Humildes, na cidade de Santo Amaro da Purificação (BA), onde está localizado o campus da UFRB em que o referido professor atua. Remontando ao início do século XIX, esse Recolhimento, segundo nos contou Rozälski, era destinado a abrigar, entre outras, jovens meninas de famílias ricas durante o período em que seus pais ou maridos estivessem viajando ou, então, como claustro à guisa de punição por terem cometido atos "indevidos"[100].

---

[98] Entendemos como corpo cênico o corpo em estado de representação, que demanda uma qualidade de energia distinta da empregada na vida cotidiana (cf. BARBA, 1994).

[99] Fundado em 1977 por Włodzimierz Staniewski, que colaborou com Jerzi Grotowski na fase em que este abandona o teatro para se dedicar aos estudos da cultura e da espiritualidade, o Teatro Gardizienice é conhecido pelas performances experimentais que apresenta, nas quais busca um retorno às raízes da cultura popular do leste europeu e da cultura medieval, realizando, para tanto, pesquisas de natureza antropológica e etnológica.

[100] Essa informação contradiz, em certa medida, a versão apresentada em artigo por José de Oliveira e Alessandra da Silva (2017, p. 206): os autores afirmam que, em sua inauguração no dia 08 de dezembro de 1817, entraram na instituição "12 recolhidas, seis meninas, nove servas e duas escravas, que logo foram alforriadas", acrescentando ainda que Santo Amaro "foi a primeira cidade no Brasil a ter um recolhimento, que era destinado às senhoras de

Em função da necessidade de investigar o corpus de estudo da presente pesquisa também por um viés prático, como proposto no anteprojeto, e considerando as leituras e vivências relacionadas às pesquisas do LUME que eu já havia realizado em outros contextos e que me fizeram pensar que poderiam dialogar com meu projeto de tese, por volta de junho levei para o laboratório a peça de Gertrude Stein, que, das que compunham o meu corpus de estudo, pareceu se aproximar mais, numa leitura possível, do universo com o qual Rozälski queria dialogar: o de jovens meninas do início do século XIX confinadas numa instituição religiosa e repressora.

O grupo, que a princípio não passava de 4 mulheres – outras pessoas com quem Rozälski já vinha trabalhando em Santo Amaro iriam se juntar a nós posteriormente –, foi reduzindo, como é comum acontecer nesses processos, de modo que em meados de julho estávamos trabalhando apenas Rebeca de Oliveira (então formanda do Curso de Interpretação Teatral pela UFBA) e eu. Diante desse quadro, Rozälski resolveu preparar duas intervenções distintas, uma com o grupo de Santo Amaro e outra conosco, para serem apresentadas no referido Museu. Orientou-nos, então, que nos encontrássemos sozinhas para começar a pensar em caminhos possíveis para a criação de uma cena.

A improvisação inicial: criando a célula-mãe da cena ¼ de identidades

Assim, no dia 21 de julho de 2018 – uma semana após o primeiro exame de qualificação desta tese –, encontramo-nos as du as para realizar a primeira experimentação a partir do texto de *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*. Após uma breve discussão sobre as questões suscitadas pelo texto, do qual tentamos apreender uma temática que, em nossa leitura, víamos problematizada ali – a busca pela definição de uma identidade, a busca de uma relação amorosa, do encontro com a Outra –, escolhemos três falas-chave – “Eu sou eu porque o meu cachorrinho me conhece”, “Mas a natureza humana é negligenciada” e “Como vai você o que você é” – que, no nosso entendimento, dialogavam com o universo tratado na intervenção proposta, e optamos por desenvolver a cena a partir dessas únicas falas, sem a pretensão de usar o texto na íntegra, ainda que ele fosse consideravelmente breve. Definidos esses primeiros eixos norteadores, partimos, no encontro seguinte, para a prática.

---

reconhecida honestidade, que desejassem prestar serviços à capela e ao engrandecimento do culto divino.” Em todo caso, foi a versão contada por Rozälski que tomamos como referência no processo criativo que descrevo aqui.

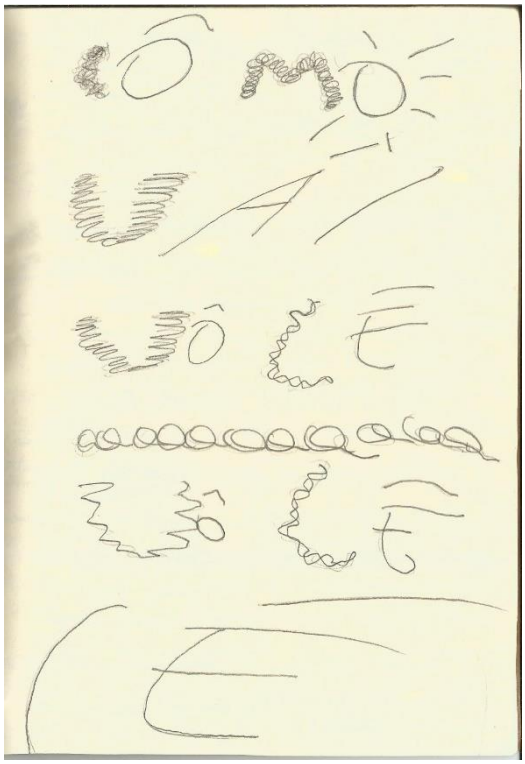
Iniciamos com um breve aquecimento individual, realizado a partir de nosso repertório pessoal e do que fora experimentado nos encontros na Funceb. Nesse aquecimento, buscamos sincronizar os alongamentos e demais exercícios com aquilo a que venho chamando de uma "respiração ativa", na qual a expiração do ar é realizada não de forma a perder, mas a produzir energia pelo e para o corpo e de forma tal que as vias respiratórias são abertas e distensionadas, funcionando também, nesse sentido, como uma preparação para o trabalho vocal.

Já pensando na ênfase à sonoridade que Stein confere aos seus textos, propus, em seguida, que fizéssemos um exercício de vocalização desenvolvido pelo LUME, que eu aprendera participando de um workshop (*Estados criativos: o canto do corpo tragicômico*) conduzido pela atriz Felícia de Castro em maio daquele mesmo ano. Nesse exercício, de joelhos, colocamos as mãos no chão, uma sobre a outra e um pouco afastadas, criando um espaço triangular entre elas, sobre o qual apoiamos a testa. Nessa posição, com os lábios cerrados, começamos a vocalizar, buscando levar a vibração produzida por esta vocalização para a testa. Segundo Castro ensinou no workshop, nesta posição tensionamos menos, ou simplesmente não tensionamos, a região da laringe, que é onde o som é produzido. Durante algum tempo, nessa posição, experimentamos variações de altura (tom alto/agudo ou baixo/grave), intensidade (emissão forte ou fraca), bem como alternamos as vogais vocalizadas. Em seguida, fomos, aos poucos, levantando o tronco, ainda vocalizando, até ficarmos de pé e, a partir daí, buscamos posições de desequilíbrio, procurando e, ainda que precária e brevemente, encontrando aberturas no corpo onde fazer a vibração produzida ressoar, para além da testa. Depois de um tempo nessa pesquisa, finalmente abrimos os lábios, vocalizando dessa maneira.

Na sequência, inserimos consoantes a essas vocalizações, experimentando as sílabas contidas nas falas-chaves que elegemos para trabalhar na criação da cena. Nessa etapa, percebi como, ao contrário do que comumente aprendemos, as próprias consoantes têm, sim, uma sonoridade que é autônoma das vogais. Experimentei, por exemplo, as qualidades sonoras do C (em suas diferenças quando combinado com as vogais a, o, u; e com as vogais e, i), ora ruidosa, ora sibilante; do V, vibratória; do M, cremosa. Só depois de experimentada essa qualidade é que agregava ao som produzido aquele da vogal, chegando a uma sílaba de sonoridade muito particular, na qual variei também os parâmetros de altura e intensidade. Essa investigação sobre as sonoridades era feita num corpo que, a todo o tempo, buscava permanecer ora em estado de desequilíbrio, ora com micro tensões internas, provocadas pela criação de oposições musculares mais ou menos visíveis, como também nos ensinam as técnicas

desenvolvidas pelo LUME (cf. FERRACINI, 2003a) em diálogo com as pesquisas de Grotowski e Barba.

Criei, assim, matrizes[101] para cada sílaba da oração “Como vai você o que você é”, que logo em seguida anotei por escrito da seguinte maneira, numa tentativa de registrar/relembrar (em apoio à memória muscular) a sonoridade encontrada para cada letra e cada sílaba:



7. Registro pessoal de um experimento com a sonoridade do texto de *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça* (Julho/2018)

Após um período experimentando essas sonoridades, minha colega de improvisação começou a dirigir em forma de pergunta aquela fala para mim. Aqui, uma questão importante, à qual não nos referimos no terceiro capítulo, quando da análise da peça steineana, merece ser colocada: é a questão da tradução. Comentando os trabalhos feitos sobre a produção dessa dramaturga, Inês Cardoso (2005, p. 59-61) toca num dos pontos sobre os quais as tradutoras e tradutores mais se debatem, que é o da ausência do sinal de interrogação nos seus textos. No

[101] “Dentro do âmbito de trabalho do LUME podemos dizer que uma ação física e/ou vocal orgânica, pesquisada e codificada por um ator e que dinamiza seus campos intensivos potenciais, é chamada de ‘matriz’. [...] é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A matriz é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada. Dessa forma, cada ator possui um conjunto de matrizes, que se torna seu vocabulário vivo de comunicação cênica – seu vocabulário expressivo a ser recriado no momento do corpo-em-estado-cênico.” (FERRACINI, 2003b, p. 125, nota de rodapé n. 1)

inglês original, onde as frases interrogativas são invertidas, ele se faz desnecessário: por exemplo, a frase “Do you mean to believe me”, trecho da peça *Vozes de mulheres* (1916), colocada na interrogativa, encontraria sua forma afirmativa na seguinte formulação: “You do mean to believe me” ou, simplesmente, “You mean to believe me”. Como a sintaxe em português é diferente, alguns tradutores, como Júlio Castañon, fazem uso de artifícios que garantem o sentido interrogativo da frase (no exemplo citado, ela é traduzida por Castañon como “Me pergunto se você pretende acreditar em mim”); já outros, como Fábio Fonseca de Melo, optam por manter a tradução mais literal, acreditando que “‘a peça deve ser lida como afirmação e interrogação justapostas, como uma grande dúvida, como pergunta exclamativa’” (CARDOSO, 2005, p. 61). Por sua vez, Cardoso, sempre realizando a tradução “levando em conta principalmente a encenação possível daqueles textos”, entende que a tônica afirmativa ou interrogativa será dada na enunciação mesma das peças e que, no caso da leitura silenciosa do material, o mais interessante seria apostar em publicações bilíngues.

Em nossa improvisação, acabamos seguindo a mesma compreensão dessa tradutora. A partir do momento em que Rebeca me dirigiu a frase na forma interrogativa, entramos num jogo em que ela foi recortada de modo que nunca falávamos a oração inteira, senão uma ou duas palavras por vez, sempre alternando a ordem e a intenção com que era dita: pergunta, afirmação, dúvida, imposição, resposta, etc. Além destas, uma palavra foi acrescentada: Eu. De todas, me parece que duas palavras podem ser consideradas como chave nessa dinâmica: Você e Eu – afinal, a peça tem em seu título *A questão da identidade* e não podemos esquecer que essa se constrói também na relação com a alteridade (um “Eu” e um “Você” em diálogo).

Ao longo da improvisação, observei que uma tendência a construir uma fabulação se fez presente e, mais que isso, se sobrepôs em relação ao jogo com as sonoridades das palavras que experimentamos no início e que não conseguimos manter, ao menos não com a mesma ênfase com que havíamos iniciado. Uma hipótese que lanço para esse fato é a de que, sabendo já de antemão que aquela cena seria apresentada posteriormente no contexto de uma intervenção no Museu do Recolhimento dos Humildes, suas antigas habitantes estiveram presentes para nós, durante a improvisação, como horizonte de referência, de modo que em muitos momentos o que fizemos foi esboçar, ludicamente, o que pensávamos ter sido o cotidiano e as relações estabelecidas entre aquelas meninas. Mas outra possível razão é a dificuldade em trabalhar com textos organizados de acordo com uma *mímesis* figuralista (em oposição deleuzeana à *mímesis* figurativista), apesar do nosso interesse, o que nos empurrava de volta à zona de conforto do logos dramático, com o qual estávamos (somos) mais familiarizadas (essa resistência, a percebi

também em outros momentos do processo, que comentarei adiante). Em todo caso, ao final dessa sessão de trabalho, havíamos chegado a uma estrutura, um roteiro de ações (uma dramaturgia, se quiserem) que serviu de base para os desdobramentos dados posteriormente ao material e que culminaram na cena *¼ de identidades*.

As Figuras de ¼ de identidades

Na semana seguinte, observando o que tínhamos criado, Rozälski lembrou que, em Stein, o que temos é a composição e decomposição de identidades a todo momento – de modo que, como afirmam Ryngaert e Sermon (2006), a identificação atriz-personagem-espectadora nunca é efetivada – e nos orientou a definir quantas mais e como seriam essas "máscaras", que preferi chamar, para manter a coerência teórica e lexical do que vinha pesquisando, de Figuras presentes na nossa improvisação a partir da peça de Stein.

Essas Figuras foram se construindo ao longo das semanas que seguiram não a partir da análise da peça steineana, mas de uma série de improvisações que Rozälski foi nos propondo, sobre algumas das quais falaremos adiante. Após algumas sessões de trabalho e de um novo material criado, o diretor nos pediu que registrássemos por escrito algo a respeito das Figuras a que tínhamos chegado. Foi quando lhe enviei o seguinte "Quadro performático-descritivo das Figuras criadas":

QUADRO PERFORMÁTICO-DESCRITIVO DAS FIGURAS CRIADAS

EU
Se curva o eu (ao ego?). Sofre de osteoporose o eu. Estado avançado. Avança, assim mesmo. Duelo dançático-musicado com x outrx. Profusão de eus. Muitos. Todos (se for possível contá-los). Eu eeee eu eueueueu eee u eu Eu EU eEU eeeEU eeee u eu ..... e ..... eu ..... eeEu ..... eeEu Eu Eu eeeEu eu ..... Rouco o meu. Assustado quando eu. Golpe diafragmático e bam!, eu.

EU NÃO
O que nega, não sendo negativo; nem, necessariamente, do contra. Antes, ressabiado. Tímido, Eu Não não aceita acusações ou declarações de amor. Suave. Espontâneo. Claro. Espinha ereta, mas olhar de baixo. Desconfiado.

EGO
Pó, pó, pó, póoo faz a galinha. *Ó, ó, ó, óoo* faz o (meu?) ego. Uma consoante nos separa. Infla o peito, qual galinha, o (meu?) ego. Se mostra. *Óoo*. Provoca. *Óoo ó eu ó*. Rrrrri. Tem um Q de idiota o (meu?) ego. Bobo ele. Carente ele. Se mostra. Compara. Compete. *Óoo rrrrr ó eu ó ó ó rrrrr. Ó eu.* Golpe de força: será x outrx melhor mesmo? Vai pra briga, de galas. Tentativa de convencimento. O que a galinha tem a provar? A quem?

RISO
Rasgado. Alto. Aberto. Amplo. Mas tenso. Forçado? Ritmado. De uma nota só. HAHAHAHAHAHAHA fôlego HAHAHAHAHAHAHA fôlego HAHAHAHAHAHA.

Doutra vez, se transforma em choro, soluçado. É tragicômico que fala?

HAHAHAHAHAHA HAHA HAHAHA HAHA HA HA HA ra ra ra ra ã ã ã ã ãããã ããÃ ÃÃÃÃ ÃÃÃÃ ÃÃÃÃ ÃÃÃÃ

Soluçado, chacoalha o corpo do riso, pondo ele pra fora.

Por fim, engole o choro. E olha com um dos olhos (o outro fechado). Choro fingido ou riso forçado?

VÍGILIA

Do entrelugar que ocupo, permaneço à espreita, alerta; todos os sentidos despertos. Todos os músculos ativados. Protejo-me contra os perigos, o que quer que eles sejam ou representem. Não páro nunca. Não descanso. Não dou sorte pro azar. Se descanso, caio nos braços de Morfeu. Se me ataco, caio no mundo dos vivos. Por isso, assim permaneço. No quase. No nemlánemcá.

E mesmo assim, ou justamente pelo assim, tão vulnerável.

O que temos nesse quadro é um registro de caráter múltiplo: ele aponta tanto para elementos que poderíamos entender como oriundos daquelas categorias analíticas levantadas no terceiro capítulo – isolamento, deformação, dissipação, nome, identidade e fala – quanto para os exercícios dos quais surgiram, conforme se verá.

No laboratório conduzido por Rozälski, o que realizamos, especialmente nas primeiras semanas, foi basicamente aquilo a que Burnier (1994) chamou de um treinamento energético. Ligado a um pensamento que, já esboçado no início do século XX, como vimos na *Apresentação*, propõe a autonomia da atriz em relação aos princípios de trabalho que constituem o paradigma interpretativo de atuação, intimamente relacionado e, mesmo, condicionado ao primado do texto dramático e logocentrado, o treinamento energético "permite – e visa – ultrapassar os estereótipos e assim revelar a humanidade, a pessoa. [...] [Ele resulta] em um conjunto de ações físicas que, em geral, apresentam uma ligação mais profunda com o ator [...] [e] busca atingir energias interiores mais profundas [...] em estado potencial no indivíduo" (1994, p. 139-140). Apenas num segundo momento é que ações recorrentes nesse treinamento são detectadas e codificadas segundo um esquema pessoal da atriz, passando a constituir seu "léxico particular, pessoal e corpóreo" (1994, p. 140).

De fato, nosso laboratório não foi desenvolvido *ipsis litteris* de acordo com a metodologia apresentada por Burnier em sua tese sobre a arte da atriz, mas muitos dos seus princípios básicos estiveram presentes no processo. Percebi, por exemplo, o despertar de "energias interiores profundas" que estavam em "estado potencial" num exercício que, proposto posteriormente à escrita do quadro indicado acima, num momento mais avançado do processo

de criação da cena, deu origem à Figura que chamei de Coração e que a leitora pode conferir no seguinte trecho do registro audiovisual (do 30’’ ao 1’10’’) feito de uma das apresentações (do dia 29 de outubro de 2018):

A instrução dada foi a seguinte (salvo engano e se a memória não me falha): imagine uma esfera na região do abdômen; essa esfera se energiza a cada inspiração e sobe até o peito a cada expiração, voltando a região abdominal na inspiração seguinte. Durante a execução dessa indicação, foi-se criando um movimento[102] que, do plano do “mero” imaginado, atingiu o corporal, produzindo uma ação física que, por sua vez, gerou ou içou de meus “interiores” algo que se converteu em emoção: após a indicação de que eu fosse recolhendo/reduzindo/encerrando o trabalho, e uma vez encerrado o movimento físico externo (o interno seguia), caí num choro copioso, do qual não saí enquanto não consegui abrir os olhos. Nesse momento, ficou clara para mim a citação de Renato Ferracini que diz:

> O treinamento cotidiano é o arar da terra desse corpo-em-vida [como Barba se referia ao corpo cênico]. É o espaço que o ator tem para trabalhar, não a personagem, nem a cena ou o espetáculo, mas a si mesmo; tanto esses laços e essas ligações fundamentais de seu corpo com sua alma, como o modo operativo de transformar suas emoções em corporeidades. Aliás, emoção, para o ator, não deve ser algo abstrato e psicológico, mas, ao contrário, algo concreto e muscular, em constante movimento, fluidez e dinâmica interna. (FERRACINI, 2003a, p. 37)

[102] É o acontecimento da ação constituído por um itinerário (percurso/desenho da ação no espaço) e um ritmo (percurso/desenho da ação no tempo) determinados. Rudolf Laban subdividiu esse elemento em tempo, espaço, força e fluência, ou seja, em variações de fisicidade (cf. FERRACINI, 2003a, p. 105). Sobre fisicidade, ver nota 105.

E esse é o primeiro ponto a ser destacado dessa experiência. Conforme orientava Thomas Richards, um dos principais colaboradores de Grotowski, a chave do trabalho se deu na corporeidade e as emoções foram consequência, não objeto primeiro de busca. Segundo ele, para se chegar a esse nível de organicidade – que, francamente reconheço, se aconteceu, foi em fugazes momentos, mesmo na execução desse exercício em específico –, a "'mente deve aprender a forma correta de manter-se em um *estado* passivo, ou [...] deve aprender a ocupar-se tão somente com a sua tarefa, deixando de intrometer-se para que o corpo possa pensar por si mesmo'" (RICHARDS, 2005, p. 113 *apud* SILVA, 2013, p. 70 – grifo nosso).

Além disso, considero a possibilidade de ter me aproximado, ali, do que Burnier chama de uma "dança pessoal", na qual, pelo

> *ouvir-se*, [busca-se e se explora] formas de articular, por meio do corpo, as energias potenciais que estão sendo dinamizadas, de *ser* fazendo e no fazer [...]. O *treinamento energético*, ao provocar esta espécie de *expurgo* das energias primeiras do ator, dinamiza energias potencias, induz e provoca o contato do ator consigo mesmo e ensina-o a reconhecer [...] recantos desconhecidos, "esquecidos", que podem vir a ser uma das fontes para a criação de sua arte. (BURNIER, 1994, p. 140 – grifos do autor)

Se daquela situação não havia emergido minha dança pessoal, emergira o que podemos chamar, a partir das pesquisas de Burnier, de uma *qualidade de energia* específica. Ao longo da nossa discussão, observamos a presença de um termo ao qual diversos artistas e teóricos recorreram para tratar das dramaturgias e das cenas ligadas ao aqui entendido regime figural. *Estado* aparece, por exemplo, no relato de Zilá Muniz (2010) sobre o processo do espetáculo do Ronda Grupo de Dança e Teatro criado a partir da peça de Handke que abordamos, cujas palavras, segundo a diretora, serviram como disparadoras de um *estado* de urgência em cena. No artigo em que discute a "não-construção" da personagem em Novarina, Marina Elias diz, a respeito da relação com a atriz: "É preciso **ser** menos e **estar** mais, desenraizar o verbo 'ser' e gerenciar **estados**. O sujeito essencialista se dilui e nós não **somos**, mas **estamos**: **estamos processos de sujeitos**" (ELIAS, 2012, p. 1-2 – grifos da autora). Em sua pesquisa, Daniel Silva percebeu a necessidade de ampliação do repertório técnico da atriz contemporânea como saída para lhe permitir transitar entre "diversos *estados* cênicos" (2013, p. 95 – grifo nosso) e, citando Thomas Richards, falou em um "*estado* passivo" que a mente devia alcançar para que o corpo da atriz pudesse trabalhar, pensando por si mesmo. A seu turno, para Ryngaert e Sermon (2006,

p. 117 – tradução nossa, grifo nosso), já longamente citados, as poéticas da contemporaneidade se organizam em estruturas apoiadas na ideia da atriz como "um lugar de expressão neutralizada", a ser "atravessad[a] pelos e a manifestar os sucessivos *estados* de fala, que lhe escapam totalmente ou em parte."[103]

Essas autoras e autores utilizam o substantivo para se referir tanto ao trabalho atoral quanto às "qualidades" dos enunciados contidos nos textos dramatúrgicos e, numa esfera mais ampla, ao que seria uma "atmosfera" ou, se quisermos nos repetir, uma "qualidade" instalada na cena como um todo. Na sua esteira, vamos falar em "estados" para nos referir às distintas "qualidades" que caracterizam e identificam as Figuras criadas no processo da cena *¼ de identidades* e que, nesse caso, coincidem com as qualidades de energia (nos termos de Burnier (1994)) dinamizadas pelas ações físicas a que cheguei nesse processo, na medida em que foram criadas indistintamente, ou seja, não havia uma Figura previamente estabelecida à qual eu deveria dar corpo – e "o termo *pessoal*" a que Burnier (1994, p. 141) se refere ao falar em dança e treinamento pessoais "tenta evocar o sentido de *não preestabelecido, não predeterminado*"; as Figuras de que falo aqui surgiram do meu próprio corpo, embora ainda atendessem, mas não prioritariamente, às provocações surgidas a partir da leitura da peça de Stein. Essa abordagem ecoa a compreensão de Ryngaert e Sermon (2006, p. 159), para quem a descontinuidade das falas que compõem esse tipo de dramaturgia, ao não permitir que a atriz se apoie num estado mais perene porventura alcançado numa cena ou momento, uma vez que ele irá rapidamente dar lugar a outro que não tem relação evidente ou causal com o antecessor, exige uma energia de um tipo distinto e sempre atento por parte da atuante.

Não vou me estender aqui na evocação do processo criador de cada uma das Figuras indicadas antes ou das que surgiram após a escrita daquele quadro. Mas, assim como falei do exercício que deu origem à Figura chamada Coração, vou comentar também o que deu origem à Figura chamada Eu, de modo que esses processos possam ser tomados como representativos daqueles empreendidos na criação das demais Figuras. Assim, Eu surge de um exercício realizado algumas vezes ao longo do laboratório, que consistia em massagearmos internamente nossos órgãos, através da movimentação da região abdominal, movimentação à qual era acrescido, num segundo momento, um impulso[104], uma contração muscular que deveria nascer

---

[103] "[...] un lieu d'expression neutralisé, [...] traversé par et manifestant des états de parole succcessifs, lui échappant tout ou partir."

[104] Segundo Ferracini (2003a, p. 103-5), é o que empurra a ação física de dentro do corpo e sem o qual ela se torna simplesmente gesto. É a energia em potencial. Eugenio Barba percebe esse elemento (a que ele chama de *sats*) como um jogo entre impulso e contra-impulso, tido como um acumulador de força e energia. Para Jerzi Grotowski,

na região do baixo-ventre – do *koshi*, como Rozälski gostava de chamar. Quando falamos em (qualidade de) energia, é dessa região que estamos falando, como explica Ferracini:

> A palavra energia vem do grego *energon*, que significa "em trabalho". Uma maneira de se pensar energia é como "fluxo, um caminhar específico que encontra resistências e as vai vencendo; ou então como radiação, ou seja, vibração, algo que se propaga pelo espaço" [...]. Os atores, em seu longo aprendizado, conseguem, de certa forma, utilizar e manipular essa energia de maneira expandida, dilatada, quando em cena. Na Índia, essa presença, que provém da manipulação da energia, é chamada de *prana* ou *shakt*; no Japão, *koshi*, *ki-hai* e *yungen*; [...]. (FERRACINI, 2003a, p. 107-8)

Na sessão de trabalho em que surgiram Eu e as demais Figuras indicadas no quadro (foram todas no mesmo dia!), a repetição desse impulso, o movimento que ele provocava foi se transformando, como se o corpo "sofresse de osteoporose" (conforme registrado), pelo que foi se curvando até alcançar uma fisicidade[105] que me remeteu à imagem de um velho corcunda. A contração do abdômen empurrava o ar para fora, de modo que fui realizando uma vocalização e, nesta improvisação, emitindo a mesma palavra, ainda que variando o ritmo e a intensidade: "Eu eeee eu eueueueu eee u eu Eu EU eEU eeeEU eeee [...]".

Como se pode verificar no registro audiovisual de uma das apresentações (do dia 15 de outubro de 2018, disponível no link https://youtu.be/jjV-WZwHVLI), na pré-cena que abre *¼ de identidades*, transito entre o Eu e mais quatro das Figuras criadas (o Riso, o Vento, o Eu Não e o Ego), que retornam ao longo da cena (assim como Rebeca transita entre algumas Figuras que ela mesma criou). No que diz respeito ao figural, interessa observar como as fisicidades das diversas Figuras construídas, juntamente com o texto (re)criado a partir da peça de Stein e articulado (concomitante ou posteriormente) à sua construção, apontam para os aspectos levantados no capítulo a respeito das personagens *Do desvio rumo ao figural*.

Talvez o momento em que a condição de isolamento (ver pág. 68) fica mais evidente seja quando o Eu Não de Rebeca se instala. Após uma situação de embate, em que as duas Figuras presentes se confrontam com a pergunta/afirmação (e suas variações) "Como vai você o que você é", um corte é feito por Rebeca, que, ao enunciar "Eu não", lança a minha Figura –

é aquilo que precede imediatamente a ação. Em suas pesquisas, o que o diretor polonês buscava era a redução do lapso de tempo entre uma e outra.

[105] Segundo Lúcia Romano (2005, p. 180-1), a "fisicalidade, ou fisicidade, é o componente físico e mecânico da ação física [...]. No Teatro Físico, o processo de construção do sistema de significação quer estabelecer um trânsito entre a materialidade do corpo (corporeidade) e seu aspecto formal (fisicalidade), a fim de compor um procedimento verdadeiramente unificado. [...] Nesse sentido, o Teatro Físico aproxima-se do teatro corporal de Barba, na tradição de Grotowski, ao propor uma nova organicidade do corpo que não é a natural, comum a todos os indivíduos humanos, mas que implica, inclusive, na reconstrução desta última."

ali, já uma variação do Eu descrito no quadro – para um estado de perda de referenciais e de isolamento, que ela tenta superar pela interpelação ao público (ver trecho do 3’49’’ ao 4’37’’). Aqui, talvez seja interessante a leitora imaginar um contorno como o dos quadros de Bacon envolvendo essa Figura e isolando-a do chapado que é o espaço cênico, de modo tal que todo o movimento que ela realiza é em torno de si mesma, apesar da interpelação ao público. É como se a quarta parede do teatro ilusionista, do “palco como caixa de imagens” do século XIX (cf. SZONDI, 2011, p. 25), fosse substituída por esse outro aparato, em função do qual o público, diferentemente do oitocentista, se percebe apartado do jogo cênico, conforme deixam claro alguns comentários realizados ao final das apresentações da cena, de que traremos adiante.

O texto desse momento é uma redistribuição das primeiras falas de *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*.

> Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece.
> Qual é ele.
> Não qual é ele.
> Diz isso com lágrimas, não qual é ele.
> Eu sou eu por que.
> Então aí.
> Eu sou eu onde.
> (STEIN, 2005, p. 71)

Mas nesse pequeno trecho, de menos de um minuto de duração, enxergo, na verdade, a presença de três Figuras distintas, que se alternam: a que repete “Qual é ele?!”, em quem percebo um estado de espanto; a que pede “Diz isso com lágrimas”, num tom grotesco; e a que repara “Eu sou eu porque o meu cachorrinho me conhece”, num estado de lapso de memória. Ou então, podemos entendê-las também como sendo três estados da mesma Figura, como as diferentes qualidades ou níveis de sensação que compõem cada quadro dos trípticos de Bacon e que revelam os movimentos internos ao tríptico (no nosso caso, àquele momento da cena) e à Figura, não decorrendo daí, necessariamente, uma narrativa. Como dissemos antes a respeito de seus quadros, e citando Deleuze: “é um movimento no mesmo lugar, um espasmo, que testemunha [...] *a ação das forças invisíveis sobre os corpos* (de onde vem [sic] as deformações do corpo devidas a esta causa mais profunda)” (DELEUZE, 1981, p. 22 – grifos do autor). Também aqui temos a Figura como um corpo duplamente isolado e deformado, como indicaremos logo abaixo.

Na última apresentação da cena, realizada no dia 30 de novembro de 2018, ela contava com pouco mais de vinte minutos, dentro dos quais podíamos reconhecer pelo menos vinte e

uma Figuras, cada uma correspondendo a um estado diferente, que assim identifiquei, dividindo a cena em momentos, que poderíamos chamar também de situações dramatúrgicas:

8. Momento 1 – As Figuras *en passent. Espanto. Eu. Eu não. Aos olhos do cachorrinho (Vigília?)*

9. Momento 2 – *Ego*

10. Momento 3 – *Vento/respiro*

11. Momentos 3.1 – *Desejo* e 3.2 – *Ataque*

Momento 4 – 12. *Espanto (desenvolvido. "Qual é ele?!").* 13. *Aos olhos do cachorrinho (Vigília?) ("Eu sou eu porque o meu cachorrinho me conhece").* 14. *O Grotesco ("Diz isso com lágrimas").* 15. *Singular ("Aí!").*

16. Momento 5 – *Risochoro*

17. Momento 6 – *Poses ("A natureza humana")*

18. Momento 7 – *Funk ("A natureza humana é negligenciada")*

19. Momento 8 – *Cachorrinho*

20. Momento 8.1 ou 9 – *Diário*

21. Momento 9.1 – *Namoradinha*

22. Momento 10 – *Tensão sexual*

23. Momento 11 – *Eles estão vindo. Desespero*

24. Momento 12 – *Criança*

25. Momento 13 – *Bichos*

26. Momento 14 – *Beckett. Memória*

27. Momento 15 – *Coração*

28. Momento 16 – *Pássaro*

Ou seja, assistimos à "construção e decomposição" de cerca de uma Figura por minuto – isso considerando que [1] Rebeca e eu transitávamos entre nossas Figuras, instalando-as numa nova situação dramatúrgica, na maior parte dos casos concomitantemente e [2] que nossas Figuras eram, também na maior parte das situações, espelhos uma da outra, diferenciadas apenas as qualidades da energia que as caracterizavam, distintas em/para cada atriz. A relação que foi se estabelecendo, ao longo do processo, entre o texto de Stein, aqui identificado ao regime figural, e as técnicas do LUME, do Teatro Físico e da dança contemporânea com que

Rozälski foi conduzindo o nosso treinamento e a criação da cena resultou na composição de Figuras que podem ser entendidas segundo as palavras de Ryngaert e Sermon: uma forma de aparência que até pode adquirir alguma substância no decorrer da cena, mas que só existe nela e cujo aspecto mais interessante é [...] a forma como aparece em cena e na relação com os demais elementos que a compõem[106] (ao contrário da personagem dramática, considerada como uma entidade substancial, pré-existente à representação, ao acontecimento cênico (cf. FUCHS, 1996, p. 24)). Um "ser que se faz no fazer", como diria Burnier (1994, p. 140). Ou como o "eu vazado" evocado por Ana Kfouri:

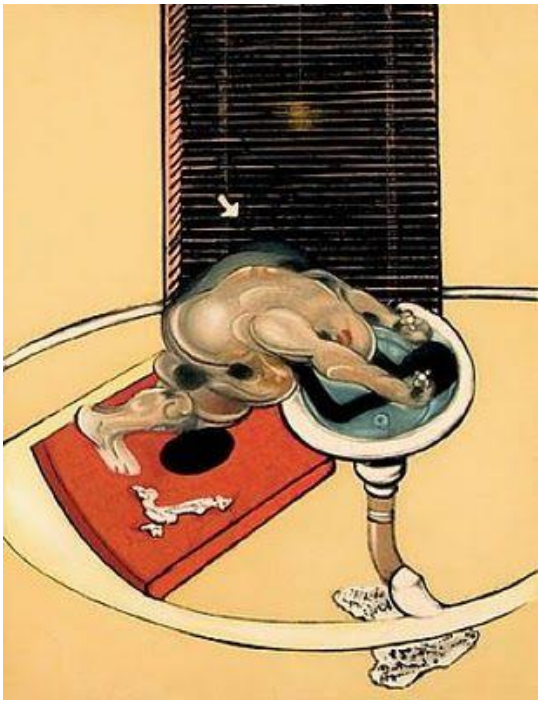
> modo de existência poética [...], sopro de criação que perfura a poesia ao falar, gritar, silenciar, gaguejar, sussurrar, tensionado entre esse eu que é outro, que é essa alteridade absoluta e impalpável, e esse eu que está aí, ausente-presente, e que fala/cala/espreita/silencia/escuta/dança/falha. (KFOURI, 2014, p. 176)

Entre os aspectos levantados no terceiro capítulo, a deformação (ver pág. 74) é um dos que se nos aparece mais claramente e algumas imagens (de)formadas em/por nossos corpos (ver trechos do 7'26'' ao 8'40'' e do 13'49'' ao 15'33'') lembram, inclusive, outras de *PROJETO bRASIL* e um quadro já citado de Francis Bacon.

29. *1/4 de identidades* (2018). Foto: Junior Lopes

[106] "A figura coloca a questão da personagem como forma de aparência antes de considerá-la como uma entidade substancial. Faz dela uma questão de figuração e não um objeto hermenêutico." (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 11 – tradução nossa). (No original: "La figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme une entité substantielle ; elle en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique.")

30. *PROJETO bRASIL* (2016), companhia brasileira de teatro.
Foto: Nana Moraes



31. *Figura no lavabo* (1976), de Francis Bacon

No trânsito da *mímesis* figurativa à do figural, o que se percebe é uma quebra (nos casos acima, uma envergadura) da verticalidade com que os corpos das convenções ligadas à tradição aristotélico-hegeliana se apresentam[107] e que associamos ao corpo fálico evocado por Novarina (2005). O treinamento atoral proposto sob as perspectivas do Teatro Físico e do LUME Teatro, ao provocar o que a pesquisadora Marina Elias (2012, p. 4) chama, a partir de Ferracini (2006), de "um despovoamento do espaço interior do corpo para liberá-lo de seus automatismos[, vai] contra os regimes cartesianos disciplinares do corpo", que Artaud, com a sua ideia de um corpo sem órgãos, já criticava. Como dissemos antes, para Deleuze (1981, p. 24-5 – grifos do autor) "a Figura é precisamente [esse] corpo sem órgãos [...] que se define pela *presença temporária e provisória* de órgãos determinados", donde a ausência de um estado mais perene porventura alcançado no qual a atriz possa se apoiar (cf. RYNGAERT; SERMON, 2006).

É como se a deformação dos corpos das atuantes correspondesse à deformação (leia-se, desestruturação) do modelo aristotélico-hegeliano. Segundo Deleuze (1981, p. 24), "a sensação,

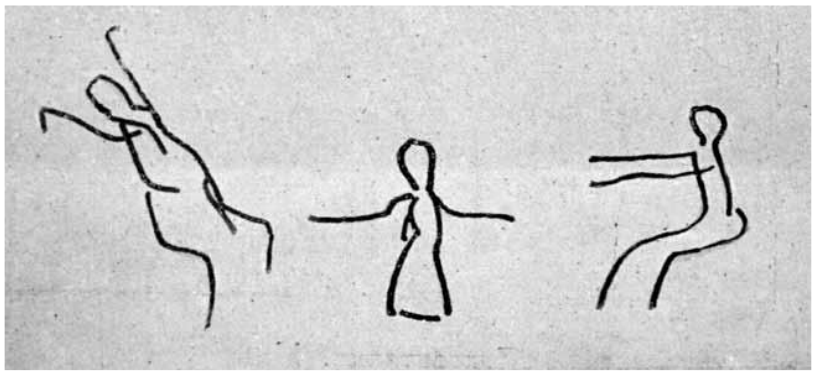
[107] Na página 74, citamos o caso da atuação nas peças do neoclassicismo francês, segundo a percepção descrita por Luigi Riccoboni em *Da Arte de Representar*: "'Parece que estou vendo menininhos amestrados na escola por algum pedante para subir ao palco; depois de decorada a cantilena que os inocentes vão recitar, eles fazem cinco ou seis gestos por palavra. [...] Decerto antes [...] [recorreram] ao espelho para dar ao gesto um último retoque'" (1979, p. 13-4 *apud* PORTICH, 2008, p. 83).

quando atinge o corpo através do organismo, toma um movimento excessivo e espasmódico, rompe[ndo] os limites da atividade orgânica". Noutros termos, poderíamos dizer que as energias interiores da atriz, emergidas a partir do treinamento energético ao qual se submeteu, e dinamizadas na forma de ações físicas, geram (ou podem gerar ou, em todo caso, geraram no processo de criação de *¼ de identidades*) uma fisicidade "não orgânica"[108], no sentido com que Artaud entende o organismo, como formado segundo uma lógica cartesiana. É como se o "despovoamento do espaço interior" indicado por Elias (2012) fosse um caminho para "esburacar" o corpo, nos termos de Novarina (2005), para torná-lo um corpo "vaginado", por onde os sentidos, produzidos na performance mesma dos textos dramatúrgicos aqui evocados, poderiam passar, mas não se estabelecer.

Nesse sentido, outro dado importante a ser considerado, e que remete a um percurso que a cena e o trabalho atoral seguiram ao longo do século XX a partir das pesquisas de Meyerhold, conforme apresentamos no início, é a ênfase dada à plasticidade, notadamente dos movimentos das atrizes. Na descrição que Beatrice Picon-Vallin (2013) faz do caderno de direção de Meyerhold da primeira montagem d'*A morte de Tintagiles*, de Maerterlinck – à qual nos referimos no segundo capítulo, citando um comentário de Marcos Barbosa (2011, p. 170) –, bem como no desenho elaborado pelo diretor para a montagem em questão, percebo uma clara semelhança com o processo de *¼ de identidades*. Diz a pesquisadora:

> Num caderno de direção, o encenador indica muito precisamente, para os atores, os deslocamentos e os gestos convencionais, solenes, rituais, capazes de construir poses "baixo-relevo", nas quais cada um se imobiliza antes de falar. A partitura plástica é então constituída por uma sucessão de poses muito marcadas, dois a dois, três a três ou mais – de perfil (nariz com nariz), de frente (bochecha com bochecha) –, que os atores assumem em silêncio e congelam por um tempo, suspendendo qualquer movimento durante o *diálogo* que se segue. O *silêncio* corresponde a um tempo de deslocamento; as palavras, a uma *suspensão* do movimento. (PICON-VALLIN, 2013, p. 19 – grifos nossos)

[108] De acordo com outro léxico de referência, poderíamos entender essa "fisicidade não orgânica" como o corpo extracotidiano referido por Barba, segundo quem "às técnicas cotidianas se contrapõem técnicas extracotidianas, que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo" (BARBA, 1994, p. 30-1).



32. Esboço de encenação de Meyerhold para *A morte de Tintagiles* (1905). Fonte: PICON-VALLIN (2013).

33 e 34. *1/4 de identidades* (2018). Fotos: Junior Lopes

Embora menos esquematizada do que sugere a descrição de Picon-Vallin, a ação física realizada no momento registrado nas fotos acima apresenta, em seu próprio "desenho" (cf. FERRACINI, 2003a, p. 105), uma nítida semelhança com o da figura da direita representada no esboço de Meyerhold. Esse momento é o de número 3 da lista que indiquei antes e ao qual chamei de *Vento/respiro* (ver trecho do 2'02'' ao 2'47''). Nele, os elementos de "silêncio", "suspensão" e "diálogo" (verbal) estão presentes e organizados de uma forma que, mesmo distinta da descrita acima, assemelha-se a ela. Esse momento instala uma suspensão na cena, interrompendo a ação frenética que vinha acontecendo antes, no confronto entre as Figuras do Ego das duas atrizes. É um "respiro", como registrei na lista indicada antes. Aqui, talvez mais do que em qualquer outro momento, o movimento dos corpos é o que mais importa, é ele que dá a tônica da vez, o *estado*, como dizíamos antes. Na ação física executada, o movimento tende à estagnação (ao "congelamento" descrito por Picon-Vallin), mas o encontro das duas perturba

e dinamiza novamente a energia ali presente. Por sua vez, as palavras, quando finalmente surgem, não suspendem o movimento, mas levam-no a dar-se noutro ritmo, que vai acelerando no sentido do frenesi (ou, como a palavra tantas vezes evocada no processo e mesmo na recepção da cena, histeria) que marcara o momento anterior. Antes que chegue a tanto, o Eu Não de Rebeca se instala, provocando o corte para o momento mais representativo do aspecto do isolamento, que comentamos há pouco.

A resistência interna ao figural

No dia 15 de setembro, a duas semanas da data marcada para a primeira apresentação pública do processo, reunimo-nos para retomar o trabalho e definir alguns pontos. Contrariamente ao que eu observara quando da improvisação inicial que realizamos, na qual uma tendência à fabulação se mostrou mais dominante que a ênfase à sonoridade das palavras com que havíamos realizado o aquecimento, Rozälski se mostrou incomodado com o que ele chamou de um "abstracionismo excessivo" que a cena mostrava àquela altura e que, se seguisse naquele caminho, poderia chegar a um lugar próximo da estética dadaísta, devido ao acoplamento de elementos e referências sem ligação aparente, o que, no seu entendimento, não seria ou não deveria ser o caso do que estávamos construindo.

Por essa razão, sentiu a necessidade de colocar algum "referente de real", noutros termos, de inserir o que chamei na hora de um "plano da realidade", entendido como mais afeito a uma *mímesis* figurativista ou em diálogo mais estreito com o paradigma representacional (cf. BONFITTO, 2017; SILVA, 2013). A inserção desse plano daria a base para o jogo criado no outro, a que poderíamos chamar de "plano da fantasia", evocando o caráter onírico dos dramas e espetáculos simbolistas, o que atestaria a nossa localização no percurso traçado rumo ao paradigma figural. Através desse estratagema dramatúrgico, tornaríamos a cena mais "inteligível" para as espectadoras. Rebeca e eu concordamos que o mais óbvio (no sentido de recomendável) seria fazer do contexto da Casa dos Humildes e suas meninas reclusas o nosso "plano da realidade", tornando, dessa forma, as Figuras criadas até ali (e as que ainda o seriam) "personagens" das brincadeiras e jogos lúdicos realizados, no plano ficcional, por essas meninas.

Contudo, se déssemos cabo a essa opção, estaríamos, em certa medida, nos afastando de um regime de atuação figural, pois as Figuras "isoladas, deformadas e dissipadas" seriam

justificadas dramaticamente pelo plano da realidade, relocando o material criado para o outro registro. Nesse caso, estaríamos nos aproximando mais da ideia de impersonagem proposta por Sarrazac (2017), essa que, conforme descrevemos antes, não chega a romper "definitivamente com o quadro tradicional da mimese" pelo fato mesmo de que as potenciais fraturas que apresenta em relação ao modelo aristotélico-hegeliano encontram justificativa no interior da fábula e na estrutura dramatúrgica, ao menos nos exemplos trazidos pelo teórico e que também evocamos.

Essa constatação – é preciso que isso fique claro – era algo que interessava apenas a mim, pois não estávamos reunidos naquele trabalho necessariamente em função da minha pesquisa, embora eu estivesse fazendo daquele espaço o meu laboratório prático. Mas o que ouvi, nessa questão levantada, foi um eco longínquo da queixa de Nina, traduzida na forma de dificuldade, quando não de resistência em trazer o registro do figural para a cena ou, antes, em assumir esse registro. Na ocasião, Rozälski chegou a falar num "estupro" do texto de Stein que essa opção resultaria, assumindo que o que estávamos fazendo não era, de fato, a concretização cênica das propostas da dramaturga. Mesmo concordando que não estávamos nos propondo a uma encenação "fechada" do/no texto steiniano, ao invés de "estupro", preferi falar em "diálogo" com a sua obra, especificamente com *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*, na medida em que o que estávamos criando era, antes de mais nada, fruto de um encontro entre a ideia-desejo de Rozälski de realizar uma intervenção na Casa dos Humildes, a minha pesquisa de doutoramento a partir de dramaturgias mais radicalmente desviantes do modelo aristotélico-hegeliano e o interesse de Receba pelo Teatro Físico e, depois, pelas reflexões suscitadas nela pela leitura da peça de Stein. A crítica e a análise do processo de criação de *¼ de identidades*, tomada, no âmbito desta pesquisa, enquanto um seu desdobramento prático, devem, pois, ser realizadas tomando em conta esses múltiplos fatores, desejos e interesses – inclusive alheios a toda a discussão desenvolvida no início desta tese – que convergiram para a criação da cena em questão.

A recepção

Das apresentações no Ato de 4 *e da resistência externa ao figural*

No dia 1º de outubro de 2018 abrimos o nosso processo ao público, apresentando o que chamamos, à altura, da cena-ensaio (porque era parte de um espetáculo em desenvolvimento,

como então pretendíamos) *¼ de identidades* (num trocadilho com o título da peça steineana usada como referência para a criação). Ao longo das cinco semanas daquele mês, apresentamos, sempre às segundas-feiras, a referida cena-ensaio dentro do Ato de 4, projeto de extensão do Curso de Teatro da Universidade Federal da Bahia. À cada apresentação seguiu um breve debate entre as atrizes, o diretor e as espectadoras e espectadores presentes.

De um modo geral, tomando como base os comentários tecidos pelo público a partir da recepção da cena, pude perceber a resistência a que nos referimos anteriormente, fruto, se tomarmos como base a hipótese levantada por Übersfeld (2005, p. 70 – grifos da autora), de um (suposto) desejo de "preservar [...] um *sentido* [também supostamente] preexistente ao discurso dramático", desejo esse frustrado pela ausência das bases de apoio que assegurariam uma rede semântica (cf. BONFITTO, 2017, p. 95) com a qual a espectadora poderia se orientar e que já sabemos quais são (ao menos as principais, conforme apreendidas pela longa revisão teórica já apresentada): a personagem enquanto uma totalidade acabada, nos termos de Hegel (2004), e a ação dramática organizada enquanto narrativa linear.

No segundo dia de apresentação, uma das espectadoras citou o que chamou de um "hiper-realismo"[109], percebido por ela em alguns momentos da cena nos quais se sentiu atraída pelo jogo criado, o que permitiu que se suspendesse, por um instante, o distanciamento provocado nela pelos demais momentos. Essa mesma espectadora falou da polissemia que caracterizava aquele tipo de dramaturgia, respondendo a um comentário feito por outra pessoa que assistira à cena e que vira, nela, sujeitos em situação de histeria, uma histeria contida, que vez por outra seria liberada para logo ser contida novamente. Na sequência da informação que

[109] Contrariando o regime figural que orientara a cena. Segundo o site da Enciclopédia do Itaú Cultural, o "termo remete a uma tendência artística que tem lugar no final da década de 1960 [...]. Trata-se da retomada do realismo na arte contemporânea, contrariando as direções abertas pelo minimalismo e pelas pesquisas formais da arte abstrata. Menos que um recuo à tradição realista do século XIX, o 'novo realismo' finca raízes na cena contemporânea [...] e se beneficia da vida moderna em todas as suas dimensões: é ela que fornece a matéria (temas) e os meios (materiais e técnicas) de que se valem os artistas. [...] Hiper-realismo ou foto-realismo [...] [são] termos [que] permitem flagrar a ambição de atingir a imagem em sua clareza objetiva, com base em diálogo cerrado com a fotografia", ambição que, noutro contexto, já fora alvo da crítica de Gordon Craig (2012), como vimos na *Apresentação* desta tese. Para ver mais sobre hiper-realismo, consultar: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo329/hiper-realismo. Último acesso: 24 de março de 2019. Verbete da Enciclopédia; DANTAS, Diógenes de Medeiros. *Processo criativo do desenho hiper-realista: construção de um discurso visual*. Natal: Curso de Licenciatura em Artes Visuais/Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (licenciatura); e SILVA, Tarcisio Torres. Esculturas hiper-realistas e a desconstrução da imagem corporal no contemporâneo. *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*. Curitiba, v. 04, n. 01, p. 125-138, jun. 2017.

demos sobre a referência à Casa dos Humildes, percebeu uma ligação entre sua leitura e esse pré-texto da cena.

No último dia de apresentação, outra espectadora comentou da sua dificuldade em "perceber o que estava sendo instalado ou proposto" na pré-cena, quando "a aproximação entre as duas ainda não acontece", dificuldade em entrar na "sensação de eterno retorno" que aquele momento lhe provocara e que foi sendo diluída à medida que a relação entre as duas Figuras começava a se esboçar. Ressalva, contudo, que tal impressão não era fruto do que chamou de caráter "grotesco" ou "nonsense" da proposta, mas mais da relação dada entre o texto e a composição (e aqui deduzo que ela se referia às composições cênica e corporal).

O mesmo aspecto da separação entre as Figuras que, num primeiro momento, "incomodara", por assim dizer, essa espectadora, é percebido também em outros momentos da cena por uma terceira pessoa que assistiu ao trabalho e que interpretou essa separação como dizendo respeito à "loucura urbana" (o figurino tendo influenciado nessa leitura) e ao fato de que, nessa loucura, muitas vezes não estamos, de fato, presentes no encontro com a Outra. Essa espectadora também falou da dupla busca, interna e externa, daquelas Figuras, no que vejo, por um lado, uma formalização poética das técnicas de criação utilizadas, referenciadas na ideia de uma exploração das "energias interiores [...] em estado potencial no indivíduo" (BURNIER, 1994, p. 140); e, por outro, uma problematização do que, segundo Luciana Romagnolli (2016, p. 93), "se costumou chamar dramaturgia da incomunicabilidade", da qual o autor mais expressivo talvez seja Beckett. No diálogo estabelecido no momento 14 (ver trecho do 15'44'' ao 18'50''), que chamei, a propósito, "Beckett. Memória", a influência do dramaturgo é clara.

Algumas características mais ligadas à poética de Stein também foram identificadas. Nessa mesma apresentação, um espectador se referiu à música, à sonoridade percebida por ele na enunciação do texto, perguntando-nos se nós também a percebíamos e se a enunciação tinha sido intencionalmente elaborada dessa forma, ao que respondemos que, em algum momento do processo, começamos a dar ênfase à sonoridade das palavras com mais consciência. A mesma espectadora que se referiu às buscas interna e externa falou também da impressão que tivera de "uma coisa meio de paisagem, meio lírica, meio de natureza". Em sua produção, Stein lançou a ideia de *peças-paisagem*, propondo um modo de percepção da cena que, ao invés de lê-la "da esquerda para a direita, do começo ao fim, [...] [a toma] inteiramente à vista o tempo todo"[110]

[110] "[...] not a story read from left to right, from beginning to end, [...] but a thing held full-in-view the whole time."

(WILDER, 1953, p. 316 *apud* FUCHS, 1996, p. 93 – tradução nossa). Trata-se da tentativa (Lehmann fala "tentação") de "descrever o palco [...] como paisagem, [...] [com a] predominância de uma 'atmosfera' sobre os procedimentos dramáticos e narrativos [...]. [De descrever o] teatro como *poesia cênica integral*" (LEHMANN, 2007, p. 103 – grifo do autor), marcada sobretudo pelo "modo lírico, essencialmente estático e reflexivo"[111] (FUCHS, 1996, p. 102 – tradução nossa).

Após as apresentações no Ato de 4, que encerraram no dia 29 de outubro, tivemos um pequeno recesso e retomamos os encontros somente no dia 22 de novembro, a propósito de ensaiar para uma apresentação que faríamos no dia 30 em Santo Amaro. Por questões de ordem da política interna à administração da Casa de Recolhimento dos Humildes, não foi possível dar cabo à ideia inicial de realizar uma intervenção naquele espaço, para cuja ocasião a nossa cena tinha sido originalmente pensada. Em alternativa, Rozälski organizou um evento que chamou de Noite no Museu – Encontro das Performances, promovido por e realizado nas dependências do CECULT/UFRB. Foi nesse evento que fizemos a última apresentação da nossa cena. Como Rozälski não pôde ir a esse primeiro reencontro, encontramo-nos apenas Rebeca e eu.

Percebemos, então, após uma primeira passagem da cena, como as ações físicas que estávamos realizando se encontravam, naquele ponto, vazias de sentido ("sentido" aqui entendido como aquele a que Bonfitto (2017, p. 94) se refere). As justificativas e sentidos que havíamos encontrado antes e ao longo das apresentações de outubro, que foram balizando a cena, haviam se perdido. A busca por uma identidade, por uma relação amorosa, pelo encontro com a Outra... Onde estavam essas questões em meio às ações (àquela altura, não mais ações físicas. Coreografias?) que tentávamos recuperar?

Concessão sem capitulação

No dia 26 de novembro, encontramo-nos, mais uma vez, Rebeca e eu. Além de realizarmos uma passagem melhor da cena, com mais qualidade de presença, surgiu em nossa discussão, novamente, a necessidade de inserir no material algum elemento que trouxesse o público mais para dentro da cena, considerando alguns comentários que ouvimos ao longo das apresentações de outubro e considerando que a ideia de criar dois planos de ação, um relativo

[111] "[...] the lyric mode, essentially static and reflective, [...]."

à realidade e outro à fantasia, não havia sido levada adiante. Rebeca sugeriu que entre a pré-cena e o momento inicial lançássemos perguntas para a plateia que tivessem a ver com a questão da identidade e especificamente das identidades possíveis daquelas Figuras que performávamos em cena. Veio-me, então, uma pergunta-chave que atravessa todo o *Vida* (2010), espetáculo da companhia brasileira de teatro: "Estamos aqui, não estamos? Alguém escapou?"

Em crítica a *PROJETO bRASIL*, Danielle Ávila Small (2015b) observa como esse tipo de interpelação ao público, que busca evidenciar "uma especificidade [o compartilhamento de um mesmo tempo-espaço entre artistas e público] do teatro que geralmente se toma como algo dado, uma coisa perfeitamente resolvida", sem realmente o ser, constitui-se como uma das marcas da poética do grupo. Small já observara esse aspecto em outra crítica, referente ao espetáculo *Isso te interessa?* (2011) – tradução e adaptação da peça *Bon, Saint Cloud* de Noëlle Renaude por Marcio Abreu e Giovana Soar –, quando afirmou que o

> endereçamento direto, lúdico e bem-humorado ao público presente colabora para criar vínculo entre atores e espectadores, enfatiza o convívio, a ideia (óbvia, mas nem sempre evidente) de que os artistas estão querendo falar com os espectadores – o que o título em português já anuncia com clareza. (SMALL, 2015a, s/p)

Dessa conversa que tive com Rebeca, tomo duas reflexões: a primeira, sobre a necessidade de conexão direta, explícita, com o público, que caracteriza, se não todo o corpus dessa pesquisa, certamente as dramaturgias de Grace Passô e de Marcio Abreu (que assina também *Vida*, com Giovana Soar e Nadja Naira). Em nosso processo, essa necessidade pareceu apontar mais uma vez para o desconforto na lide com um tipo de escrita como a de Gertrude Stein, que, em nosso caso, resultou em algumas dificuldades na recepção por parte do público, que se sentiu afastado da cena em alguns momentos, separado pelo contorno (como o dos quadros de Bacon) formado (não intencionalmente) ao redor das Figuras, mas no qual havia uns poucos e estreitos buracos por onde entrar. Esses buracos, que Rozälski chamou de "corredores", ficavam mais claros para nós em dois momentos específicos, quando Rebeca e eu trazíamos informações de nossa biografia, que eram o fato de que tivemos cachorros com nomes de peixes. Essa informação, trazida durante uma das improvisações, foi estimulada pela menção que Stein faz constantemente ao (seu) cachorro (real e ficcional) na peça que tomamos como referência: "Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece", inicia ela.

A segunda reflexão diz respeito ao caráter existencial que a fala da peça *Vida* trazida à tona poderia dar a *¼ de identidades*. A pergunta "Alguém escapou?", no contexto da nossa cena, poderia ter complementos como "Alguém [dos que estão na plateia e no palco] escapou da natureza humana [citada na peça de Stein]?". Ou simplesmente trazer todos ao momento presente, confirmando a comunhão daquele momento, como quem diz "Vocês ainda estão aqui conosco?" O ato de questionar a plateia se repetiria – e uso o futuro do pretérito aqui porque a incorporação desses questionamentos à dramaturgia se deu de maneira muito tímida, não tendo nós conseguido enunciá-los com eficácia na apresentação do dia 30 –, de maneiras distintas, em outros dois momentos. Quando, no momento 11 (ver trecho do 12'37'' ao 13'39''), a Figura a que estou dando corpo acusa a de Rebeca de ter chamado "Eles", ao que ela se defenderia, perguntando às pessoas na plateia se elas não tinham ido junto ou se não fizeram nada para impedir. Ao que eu reforçaria, perguntando se alguém sabe de alguma coisa, se alguém foi com ela, se alguém chamou "Eles". A depender da resposta do público, o diálogo poderia ter outro desenvolvimento.

O terceiro momento é já mais perto do final (ver trecho do 18'18'' ao 18'40''), quando nos perguntamos se já estamos chegando e chamamos "Oi?!" várias vezes, interpelando, até então, ninguém fisicamente presente. Resolvemos que falaríamos esse "Oi?!" diretamente para as pessoas da plateia, talvez acendendo as luzes sobre elas nesse momento, para quem comentaríamos que já estávamos avistando elas (da plateia), que já estávamos chegando (ao encontro com a Outra?). Assim, sem nos valermos de uma *mímesis* figurativista, como na ideia de divisão dos planos de ação que tivemos antes, conseguiríamos dar a mão à plateia e trazê-la mais para junto da cena. Pois, como diz, ainda, Small (2015b), o ato de interpelar provoca o reconhecimento, nos membros da plateia, da sua condição de espectadoras de um trabalho, o que, por sua vez, gera uma sensação de pertencimento. "Na vida, diria que é um pertencimento a uma situação, a uma condição. No teatro, um pertencimento à linguagem."

Esse o caminho encontrado para representar (nos termos de Burnier (1994)) *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*. Resumidamente, poderíamos descrever o processo de construção da cena *¼ de identidades* a partir das seguintes etapas: treinamento energético com base nas técnicas do LUME Teatro, do Teatro Físico e da dança contemporânea, realizados com o objetivo primeiro de provocar o descondicionamento dos corpos das atrizes (FLASZEN, 2007, p. 30) e a conquista, por parte delas, de uma qualidade de presença distinta da cotidiana

(BARBA, 1994), além do objetivo mais pragmático de desdobrar o treinamento em improvisações que dessem origem a ações físicas, partituras... a cenas, enfim; leituras e discussões da peça de Stein, que retornaram em diversos momentos do processo, desde a apresentação do texto a Rozälski e Rebeca, passando pela primeira conversa somente entre as atrizes, quando precisamos levantar algumas ideias iniciais para a construção da nossa cena; improvisação inicial, baseada nas primeiras leituras da peça e na referência ao Recolhimento dos Humildes e suas habitantes, donde surge uma primeira proposta de estrutura dramatúrgica para a cena, com algumas ações principais esboçadas; improvisações para a criação das Figuras propriamente ditas/pensadas, conduzidas por Rozälski a partir de alguns estímulos, sempre com ênfase na fisicidade (ROMANO, 2005, p. 180-1) dos corpos das atrizes; releituras e adaptação do texto de Stein, do qual apenas alguns trechos foram verbalmente enunciados em cena e no conjunto com outros textos escritos e/ou improvisados ao longo das sessões de trabalho. A esse respeito, vale destacar algumas opções feitas em relação à peça steiniana: aquelas palavras que deixavam dúvida quanto à sua função no texto, podendo ou não, por exemplo, serem tomadas como metatexto didascálico – como "Coro" e "Lágrimas", inscritas de tal forma que sugeriam-se como indicações de personagens –, nós optamos por enunciá-las verbalmente, como parte das falas das Figuras criadas (também) com base naquela peça; e a reelaboração processual e contínua da dramaturgia da cena, que seguiu se desenvolvendo ao longo das apresentações realizadas no mês de outubro de 2018 até a apresentação do dia 30 de novembro daquele ano.

No percurso desse processo, foi possível verificar uma série de resistências à *mímesis* pautada num regime figural (nos termos de Lyotard-Deleuze), ora apresentada verbalmente, tanto pelas pessoas envolvidas na criação quanto pelas que participaram da recepção da cena, ora de forma "espontânea", quando, numa improvisação, tendíamos a fabular o material que íamos criando, na busca por uma narrativa que conduzisse as ações rumo a um significado (BONFITTO, 2017). Mas foi possível também perceber a potência do encontro entre as dramaturgias do figural e a perspectiva de trabalho atoral que, remontando às pesquisas de Meyerhold, legou para as artistas da cena contemporânea técnicas e metodologias de criação que servem de base para a composição do que entendemos por Figuras, em terminologia alternativa à personagem dramática, a quem já não podemos nos referir ao falar de poéticas como as forjadas pelas dramaturgas e dramaturgos que trouxemos a debate. A respeito desse encontro e dos caminhos trilhados até ele ao longo desta pesquisa, uma série de questionamentos, inquietações e dados não levantados merecem, ainda, ser trazidos a debate, à guisa de conclusão das reflexões tecidas nesta tese. Vamos, pois, à ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E OUTRAS REFLEXÕES NECESSÁRIAS

Sujeito-trajeto-objeto

Em 2013.1, semestre letivo em que ingressei no Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cursei um componente curricular intitulado "Estudos e Práticas da Palavra", ministrado pela professora Drª. Mirna Spritzer. Realizei ali, pela primeira vez, a leitura e discussão de textos[112] que pensavam a voz na relação com a linguística, a antropologia e a história, mas também, e de maneira mais elementar, como uma produção física e fisiológica do corpo humano, como produtora de som, matéria concreta, mas de uma concretude sutil e maleável. No contexto aplicado das convenções cênicas, a voz como um elemento capaz de produzir diferentes significados a partir de sua manipulação.

Nesse mesmo componente, tive contato, também pela primeira vez, com a escrita de Valère Novarina, apresentada com bastante entusiasmo pela professora em razão da reflexão empreendida por aquele autor sobre as palavras e de sua valorização, observadas notadamente no texto *Diante das palavras*. Contaminada por aquele entusiasmo e pela novidade que as elaborações teóricas e poéticas daquele dramaturgo representavam para mim, apresentei ao final do semestre, como pré-requisito para o cumprimento do componente, um artigo intitulado "Língua em performance", publicando-o, no mesmo ano, na *Revista Repertório*, do PPGAC da UFBA. Nesse artigo, realizo uma "análise crítica sobre essa espécie de 'poética performativa do verbo', que acontece, em diferentes medidas, no conjunto da obra dramatúrgica de autores como [...] Gertrude Stein e Valère Novarina" (BRITO, 2013, p. 97); tratava-se, como entendi a partir dali, de

> dramaturgias que apresentam traços performativos predominantes sobre os representacionais; que dramatizam a língua, tematizando-a como um conflito, um processo dialético no interior da estrutura dramatúrgica; que apostam na lacuna que uma mesma palavra enunciada abre entre sua presença sensorial-material e a função mimética dos signos a que ela refere [...]. (BRITO, 2013, p. 97)

[112] Dentre esses textos, destaco "A Escuta", de Roland Barthes (do livro *O óbvio e o obtuso*); "A voz, o intérprete e o texto: um inventário", de Flávio Stein (do livro *Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade*); "A poesia e o corpo" (do livro *Escritura e Nomadismo*) e "Presença da voz" (do livro *Introdução à poesia oral*), de Paul Zumthor.

A pesquisa que desenvolvi naquele Curso de Mestrado e que resultou na dissertação *Formas de ser um, de ser só. Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea* (ver nota 41), contudo, contemplou apenas numa pequena medida a discussão apresentada naquele artigo, uma vez que a assim entendida "poética performativa do verbo" era observada somente no trabalho de um dos dramaturgos em estudo. As questões referentes a essa poética, no entanto, seguiram vivas, aguardando a ocasião em que pudessem voltar à tona e serem desenvolvidas.

Hoje, numa visada diacrônica sobre a minha trajetória, posso afirmar que alguns elementos contribuíram sobremaneira para que eu viesse a desenvolver a presente tese, desempenhando um papel determinante para as escolhas que vim efetuando quanto aos objetos de estudo e às maneiras (metodologias) de estudá-los. Assim, entendo que os experimentos práticos realizados naquele componente curricular, que articularam voz e palavra; a distância em relação aos palcos e às salas de ensaio que frequentara amiúde nos dois anos anteriores ao ingresso no mestrado, ainda em Campina Grande (PB)[113], no trabalho com o PINEL – Núcleo de Pesquisa e Experimentação Teatral; essa distância que acabei estabelecendo em relação àqueles espaços entre os anos de 2013 e 2015, quando me dediquei exclusivamente à pesquisa teórica e à crítica dramatúrgica; e a necessidade que passei a sentir de ampliar o escopo de minhas pesquisas para além da análise e interpretação da produção dramatúrgica e de trazer para este âmbito a minha experiência de atriz – apenas iniciada, é bem verdade, no trabalho com aquele Núcleo –; todos esses elementos aliados, por último, mas não menos importante, à curiosidade pelas dramaturgias que discutira no artigo escrito no início do mestrado me levaram à elaboração do anteprojeto de pesquisa intitulado *"Será que minha boca cabe bem nessas palavras?" Uma (nem tão) nova perspectiva dramatúrgica na obra de Valère Novarina e Peter Handke*, que submeti à seleção para o Doutorado em Artes Cênicas da UFBA.

Durante a fase de reelaboração do anteprojeto, já com o Curso de Doutorado em andamento, uma dificuldade principal começou a ser identificada, exigindo de mim um trabalho no sentido de sua superação: a separação, ou má articulação, entre as propostas de desenvolvimento de uma pesquisa teórica e crítica sobre a obra dos dramaturgos elegidos para o corpus – perspectiva que eu não queria abandonar – e de realização de uma investigação prática sobre suas peças, cujas bases e referencial teórico eu ainda não tinha bem definidos.

Já ali eu me propunha partir da análise do processo de mutação da personagem dramática, que nos dramaturgos em estudo apresentava algumas diferenças em relação ao

[113] A autora é natural dessa cidade, tendo feito ali sua iniciação ao Teatro.

modelo que descrevi depois como sendo o aristotélico-hegeliano e que, com base principalmente num artigo de Gerda Poschmann (1997) – "O texto teatral e o teatro fundamentado no texto"[114] – eu identificava como fruto de algumas perdas, que assim elencava: da dimensão psicológica; de unidade/integridade; da capacidade de intersubjetivar; da referência a um contexto ficcional. Em seu lugar, percebia um ganho de potências poética, imagética, sonora e de significantes que implicava uma utilização diferenciada, não mais figurativa do material verbal. Essa análise me levou, então, à hipótese de que a ênfase na materialidade física das palavras na qual resultava o ganho das potências indicadas acima tinha consequências para o trabalho *vocal* das atrizes, demandando delas outras bases de apoio. Daí o recorte feito à análise da personagem: afinal, é da boca dela e da atriz que a assume que saem as palavras. A ausência de uma definição de bases e de referencial teórico que guiassem essa "parte" – porque a pesquisa estava dividida em duas partes – me fazia objetivar, muito simplesmente, a "exploração das possibilidades de enunciação daqueles textos".

Também por essa razão, tal exploração prática foi sendo adiada e os quase dois primeiros anos do doutorado foram dedicados ao cumprimento das atividades e dos componentes curriculares obrigatórios e à leitura e escrita das reflexões teóricas em torno da questão da personagem aristotélico-hegeliana e de suas configurações modernas e contemporâneas – indubitavelmente uma zona de conforto para mim, constituída ao longo da minha trajetória como pesquisadora da área de Dramaturgia. Após o primeiro exame de qualificação, ocorrido em julho de 2018, no entanto, a "parte prática" tornou-se incontornável e inadiável para que os desdobramentos previstos para a pesquisa ocorressem e para que sua questão central – as consequências das proposições poéticas das dramaturgias em estudo para o trabalho vocal das atrizes – pudesse ser efetivamente problematizada. Essa prática encontrou lugar no laboratório descrito no último capítulo, sobre o qual queremos trazer, ainda, algumas reflexões necessárias à conclusão desta tese.

Das inquietações: problematizações sobre a metodologia

> [A língua é] a própria matéria da qual você é feito; os tratamentos aos quais você a submete, é a você mesmo que você inflige, e mudando a tua língua, é você mesmo que você muda. Pois você é feito de palavras. Não de nervos e

[114] Em tradução não publicada do subcapítulo "2.1" do livro *Der nicht mehr dramatische Theatertext.* Tübingen: Niemeyer, 1997, realizada e concedida à autora pelo professor Dr. Stephan Baumgärtel.

> de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua. (NOVARINA, 2011, p. 39-40)

Naquele mesmo artigo em que discuti sobre a ideia de uma "língua em performance", chamei atenção para a hibridização da "matéria na língua" que Novarina propunha em alguns de seus textos, "dando luz a criaturas-linguagem em formação" dentro de um projeto de "reinvenção da anatomia humana" que era "parte do projeto pós-moderno de invenção de modos diferenciados de vida e vivência" (BRITO, 2013, p. 103). A concepção de Figura, nos termos de Lyotard-Deleuze que trouxemos nesta tese, nós só tivemos acesso a ela, como já exposto, a partir da leitura de *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, livro de Ryngaert e Sermon que também aborda a dramaturgia novariniana. A ênfase dada à Figura ao longo de todo o presente estudo – tendo esta concepção, na verdade, atravessado e, mesmo, determinado toda a discussão empreendida – fez com que trocássemos a ideia de uma "poética performativa do verbo" pela de "dramaturgias pautadas por um regime figural".

Por sua vez, a ênfase na voz que se fazia presente nas primeiras versões do projeto de pesquisa, embora pensada numa perspectiva holística em que é entendida como o próprio corpo, prescindindo-se, por esta razão, do uso da acepção "corpo-voz", cedeu lugar à evidenciação do outro par desse binômio à medida que a pesquisa foi avançando e, notadamente, a partir do trabalho com Maciej Rozälski; mas, também, pela acentuação do corpo (da personagem, logo, da atriz) nas elaborações teóricas sobre as personagens modernas e contemporâneas. Numa passagem já citada d'*O futuro do drama*, Sarrazac fala que

> a elevação simbólica da personagem caminha ao lado de uma majoração e de uma acentuação do seu corpo. E esta presença teimosa do corpo proíbe qualquer fuga para a abstração [lembremos que o figural, para Deleuze (1981), está em algum lugar entre o figurativo e o abstrato] ou para o céu das alegorias. A figura não representa, portanto, nem a hipóstase nem a dissolução, mas um novo estatuto da personagem dramática: personagem incompleta e discordante que se dirige ao espectador para ganhar forma; personagem *a construir* (SARRAZAC, 2002, p. 107-8 – grifo do autor).

Foi, então, nessa perspectiva que, ao longo de um período de sete meses, experimentei um caminho possível para representar (nos termos de Burnier (1994)) as Figuras de *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*; como o restante da produção para teatro de Stein, foi

poucas vezes levado à cena, tendo realizado "mais o efeito de provocações produtivas" (LEHMANN, 2007, p. 102).

Mas, reitero: na busca de novas bases de apoio para as atrizes que se deparassem com o desafio de dar corpo a essas dramaturgias pautadas pelo regime figural, experimentei *um* caminho possível. Dele, ficaram algumas inquietações, que compartilho agora. Primeiramente, cabe questionar: qual o lugar que a realização desse experimento prático ocupa efetivamente no âmbito da metodologia desenvolvida para dar conta das questões que moveram esta pesquisa? É certo que um único experimento, realizado sobre uma única peça componente do corpus recortado, não é suficiente para validar a hipótese de que um trabalho atoral orientado pelos princípios das práticas reunidas em torno do chamado Teatro Físico, em sua ênfase à corporeidade e à materialidade de ambos sujeitos atuantes (atrizes, atores, performers, etc.) e palavra, seria o mais afeito à lide com as dramaturgias do figural.

A esse respeito, interessa voltarmos sobre o rastro para o início do processo e dizer que a nossa ideia inicial, conforme pensada quando da reformulação do anteprojeto de pesquisa, ainda no ano de 2016, era a de trabalhar com as (àquela altura) seis[115] peças que compunham o nosso corpus. No exercício de responder à pergunta-título do anteprojeto – "Será que minha boca cabe bem nessas palavras?", extraída de uma fala da peça de Valère Novarina que tivemos a oportunidade de analisar no terceiro capítulo –, testaríamos a (in)corporação dessas dramaturgias num corpo-voz-boca formado por convenções estéticas que não correspondiam às propostas por aquelas peças; noutros termos, confrontaríamos o regime figural observado em determinados textos dramatúrgicos do final do século XIX até o recentíssimo 2016 com o regime figurativo ao qual o corpo da atriz-pesquisadora autora desta tese estava mais condicionado.

Nesse sentido, uma das propostas aventadas no diálogo com a orientação da pesquisa foi a de experimentar essas mesmas peças sob o regime figurativo de atuação, testando seus limites dentro da perspectiva de atuação ligada à tradição aristotélico-hegeliana, a ver se, de

[115] Além das cinco peças analisadas, nosso corpus inicial contava também com *Interior* (1985), do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck. Como nossa discussão sobre o processo de mutação da personagem dramática partia da fragmentação inaugurada pelos simbolistas, considerávamos pertinente experimentar uma prática também sobre uma peça associada àquela escola estética. No entanto, após o primeiro exame de qualificação desta tese, revi a pertinência da análise de uma peça que, ainda que se localizasse no contexto das primeiras provocações ao modelo aristotélico-hegeliano, na virada para o século XX, comparativamente com as outras peças em estudo, conservava muitos elementos do modelo de que começava a se desviar. Assim, o texto maeterlinckiano foi excluído do corpus de estudo da tese. Aquele mesmo exame de qualificação foi importante também para rever a necessidade de explorar, na prática atoral, todas as peças em estudo, como eu quisera inicialmente.

fato, elas demandavam outro tipo de trabalho, conforme a hipótese da qual partíamos. Ainda no exercício de responder à pergunta-título, tínhamos por objetivo último investigar criativa e criticamente soluções cênicas (leia-se, atorais) para as provocações colocadas pela lógica figural das dramaturgias em estudo e, no limite, identificar nessas soluções princípios que pudessem ser organizados sob a ideia de uma "base de trabalho figural para a atriz".

Pensávamos, então, em desenvolver uma cena que, em sua própria dramaturgia, problematizasse o processo de mutação da personagem que discutimos nos primeiros capítulos, trazendo, para isso, recortes das peças em estudo e as reflexões teóricas desenvolvidas ao longo do processo. Apesar de resultada da tese, essa cena teria autonomia em relação a ela, quer dizer, teria uma sobrevida artística para além do processo de doutoramento que iniciávamos[116]. No entanto, as demandas internas e externas ao projeto de pesquisa que envolvem uma doutoranda nos quatro anos de que dispõe para o desenvolvimento de sua tese e a própria amplitude da pesquisa, que em geral inicia com ambições maiores do que se consegue, ao fim e ao cabo, dar conta, impõem seus limites: perceba-se que a investigação prática sobre apenas uma das peças nos tomou sete meses de trabalho; multiplique-se esse número pela quantidade de peças em estudo e logo nos depararemos com a inviabilidade de um tal encaminhamento. Assim, as respostas que esboçamos aqui para o problema levantado pela pesquisa apoiam-se, além da revisão teórico-crítica e da análise de alguns espetáculos tomados como exemplares, neste único experimento prático realizado.

Ao final do "Relato em desvio" apresentado acima, indicamos a percepção de que haveria uma potência "no encontro entre as dramaturgias do figural e a perspectiva de trabalho atoral que, remontando às pesquisas de Meyerhold, legou para as artistas da cena contemporânea técnicas e metodologias de criação que servem de base para a composição do que entendemos por Figuras" (ver pág. 146). Para nós, a ideia de um "corpo a corpo" entre atrizes e palavras que o referido encontro sugere pareceu, ao final de toda a pesquisa prática e teórica, fazer muito sentido; mas essa resposta pareceu também rápida demais para a amplitude das provocações que essas dramaturgias colocam já desde a primeira leitura. E tendenciosa demais: partimos para a investigação prática sob uma perspectiva de trabalho atoral que já era de nosso interesse antes de iniciarmos esta pesquisa. E, se o que vem sendo apontado para a

[116] Verificamos esse procedimento numa série de trabalhos desenvolvidos em/derivados de pesquisas acadêmicas, tais como *Umbiguidades* (2001) e *Ulteridades* (2015), de Iami Rebouças (PPGAC/UFBA); *Conversas com meu pai* (2014), de Janaína Leite (PPGAC/USP); e *Helena Vadia* (2016), de Pamella Villanova (PPGADC/UNICAMP), para citar apenas alguns.

atriz desde Meyerhold é a necessidade de ampliação e diversificação de seu repertório técnico, incorporando recursos das mais distintas tradições cênicas, não seria o caso de realizarmos outros experimentos a partir de outras convenções (como a dramática, numa das propostas iniciais) e, finalmente, cotejá-los entre si? Qual a viabilidade de um trabalho dessa proporção? Ainda nesse sentido, acrescento como afirmativa: fosse eu uma atriz mais experiente, inclusive com mais vivência de atuação na perspectiva dramática anteriormente descrita, e o cotejamento com o paradigma do figural teria outro estofo, ainda que eu tivesse me limitado ao experimento prático efetivamente realizado.

O que se coloca em questão, finalmente, no âmbito da discussão sobre as possibilidades de percurso metodológico para a pesquisa desenvolvida, são as formas de construção de conhecimento prático na pesquisa em Artes Cênicas. Como discutido por Lúcia Romano, Matteo Bonfitto e Renato Ferracini numa das mesas do Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas de 2019, promovido pelo LUME Teatro e pela UNICAMP, para o qual inscrevemos uma comunicação sobre esta tese,

> Um dos grandes desafios na arte dentro da universidade é propor e construir uma potência de conhecimento artístico que não esteja somente ancorado nas metodologias clássicas das ditas ciências duras ou das ciências humanas. Sabemos que o conhecimento das artes da cena, em sua grande parte, se ancora numa intensidade do conhecimento do corpo em sua prática de atuação, preparação, treinamento, ou seja, *produz um conhecimento da prática que impulsiona conceituações nunca SOBRE uma prática, mas COM ela*. [...] Como conceituar COM e não SOBRE? Quais as políticas de narratividade de pesquisa que suportariam essas questões? O que é produção de conhecimento da prática das artes da cena?[117]

Mais do que o encaminhamento prático efetivamente realizado ou do que as outras possibilidades aventadas e elencadas acima, cremos – talvez tardiamente – que a ordem dos fatores que contribuíram para o pensamento ora tecido nestas "Considerações finais" não nos permitiu desenvolver uma pesquisa *com* a prática – e o espaço, nitidamente deslocado na forma de um "Excurso", no qual a reflexão sobre a cena *¼ de identidades* foi trazida aponta nesse sentido. Se fosse o caso de reiniciarmos a pesquisa, o faríamos de trás para adiante, iniciando o quanto antes pela investigação prática, para o que, hoje, encontraríamos base metodológica num paradigma emergente do qual não nos apropriamos a tempo: a Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2015), possibilidade que vem sendo pensada como uma alternativa às abordagens

[117] Disponível em: https://re4919.wixsite.com/simposiolume. Último acesso: 15 de setembro de 2019.

de projeção, condução e relato das tradicionais Pesquisas Qualitativa e Quantitativa e assim nomeada tomando como referência a mesma teoria dos atos de fala de Austin (1990) que também nos ajudam a pensar as dramaturgias do figural (ver nota 80).

Como estratégia de criação dentro desse paradigma, o que se propõe é que a pesquisa seja não baseada na (como, de certa maneira, foi o nosso caso), mas "guiada-pela-prática" (HASEMAN, 2015, p. 41) – o que em língua inglesa vem sendo referido através da sigla *PaR* (*practice as research* – "prática como pesquisa"). Essa abordagem outra, demandada especialmente pelas pesquisas nas áreas de Artes, Mídia e Design (2015, p. 41), pressupõe uma relação também diferenciada com o que seria o "problema" impulsionador da pesquisa. Como observa Brad Haseman,

> via de regra, os candidatos [a seleções de doutorado, por exemplo] são convidados a fornecer uma exposição clara do problema; estabelecer metas e objetivos e as questões de pesquisa a serem respondidas; e pesquisadores são frequentemente convidados a listar as hipóteses a serem testadas. Declarações de propósito, antecedentes, literatura relevante, significado do problema da pesquisa e definições de termos-chave seguem. Esses requisitos constituem a pesquisa guiada-pelo-problema e podem ser atendidos através de ambas metodologias, a qualitativa e quantitativa. No entanto, muitos pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de "um problema". Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como "um entusiasmo da prática" [...]. Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a "mergulhar", começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático. (HASEMAN, 2015, p. 44)

Outra importante característica desse paradigma é o formato proposto para a apresentação dos resultados. Não mais algo posterior, externo ao desenvolvimento da pesquisa, como gráficos ou relatórios por escrito, mas a prática em si mesma como resultado, "o dado simbólico funciona[ndo] performativamente. [Não só] expressa[ndo] a pesquisa, mas, nessa expressão, torna[ndo]-se a própria pesquisa. O contexto, como Austin deixa claro, é crucial para isso" (HASEMAN, 2015, p. 47). Isso implica que a avaliação dos resultados da pesquisa transforma-se antes de tudo num ato de apreciação estética, na medida em que aqueles que desejassem ou que fossem incumbidos de avaliá-la precisariam apreciá-la, nesse caso, exclusivamente "de forma direta (copresença) ou indireta (assíncrono, gravado)" (2015, p. 45). Parece-nos que até nessa instância prevaleceria a lógica da sensação que orienta, em diferentes medidas, a composição dos trabalhos aqui estudados.

Peço licença à leitora para retomar, aqui, a escrita em primeira pessoa. Após o levantamento de um primeiro material (basicamente o que hoje se encontra discutido no segundo capítulo) a ser apresentado em exame de qualificação, ainda que não orientada pela ideia de uma pesquisa guiada-pela-prática e antes de começar a frequentar os encontros com Rozälski, resolvi "'mergulhar', começar a praticar para ver o que emerg[ia]". Para tanto, reservei um horário semanal (sextas-feiras, das 19h às 21h – único horário disponível) numa das salas de corpo do Pavilhão de Aulas da Federação – V da Universidade Federal da Bahia. A este espaço, fui uma única vez[118]. O que realizei naquela ocasião foi uma tentativa de descondicionamento (FLASZEN, 2007) (ver nota 94) de meu corpo, abrindo-o para o trabalho com as peças em estudo, começando já pela de Gertrude Stein, selecionada ali pela sua curta extensão e pelo caráter sintético de sua construção linguística, razões pelas quais eu julgava que o trabalho seria "mais fácil" com ela. Antes das 21h, desestimulada pelo trabalho solo que, ao menos em minha experiência, demanda uma disciplina e foco muito maiores para me manter em exercício, dei por encerrada a sessão de trabalho. Também por esse motivo, na sexta-feira seguinte resolvi trabalhar na sala da minha própria casa. Nessa sessão, iniciei mais uma vez com alguns exercícios de descondicionamento, mas logo busquei enunciar algumas falas do texto, notando, no modo como as enunciava, uma tendência à comicidade que interpretei ali mesmo – talvez ou certamente de forma precipitada – como uma espécie de fuga das provocações daquela dramaturgia, como se estivesse ironizando aqueles enunciados e fazendo da espectadora (virtual) a minha interlocutora e cúmplice. Essas foram as únicas tentativas de trabalhar sozinha sobre aquele texto. E, na minha leitura, tentativas malogradas.

Paralelamente à pesquisa de doutoramento, naquele mesmo período eu iniciei o processo de criação de um espetáculo que há muito eu desejava dirigir e que tinha/teve como mote criativo a existência de um álbum de memórias que pertenceu à minha mãe, num claro diálogo com o chamado Teatro Documentário[119]. Ainda no início de 2018, convidei duas atrizes (amigas e ex-alunas) para comporem o elenco – Alice Gramacho e Júlia Anastácia. Soube, então, que Rozälski, que eu conhecera no final de 2017 ao participar de uma oficina de Teatro Físico ministrada por ele nas dependências da Universidade Federal da Bahia, estaria

---

[118] Como não consegui desenvolver minha pesquisa ali, pelas razões que seguem, esse horário foi cedido para outro grupo trabalhar.

[119] Em *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*, Marcelo Soler descreve as práticas cênicas reunidas em torno da ideia de documentário como aquelas que se valem de documentos como fontes primárias dos processos criativos e que "têm a intencionalidade, tanto em seus procedimentos quanto em seus objetivos, de documentar." Em última instância, no seu fazer, extrapolam "a mera oposição à ficção para evidenciar a análise dos fatos vividos, experienciados, observados." Para mais, ver: SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2010.

conduzindo o laboratório que, conforme apresentado no “Relato em desvio”, acabou por resultar na cena *¼ de identidades*. Antes de resolver frequentar eu mesma aqueles encontros, sugeri para as atrizes que participassem do que, àquela altura, estava sendo divulgado como um workshop e que, em nosso processo criativo, faria às vezes treinamento físico para o espetáculo. Como elas não poderiam participar no horário definido para o workshop, fui eu mesma em busca dessa formação. Compartilhei com Rozälski o motivo que me levava até ali e comecei, sob sua condução, a experimentar algumas improvisações sobre o tema do espetáculo, que se esboçava ali como sendo dos relacionamentos fora das convenções sociais, que não aparecem à luz do dia. Acontece que eu não estaria em cena como atriz/performer e, embora compartilhasse com Alice e Júlia alguns dos estímulos criativos que me iam sendo provocados – o que foi de grande contribuição para o nosso processo –, percebi a possibilidade de fazer daquele espaço um laboratório de pesquisa para as questões em torno da tese, na qual, esta sim, eu estava me propondo a atuar como atriz.

Embora partissem de uma mesma matriz de treinamento, a cena *¼ de identidades* e o espetáculo *Amada Amante*, estreados respectivamente em outubro e novembro daquele ano, apresentaram formalizações cênicas e dramatúrgicas bastante distintas. Contribuíram para isso as demais referências e experiências de formação que tanto eu quanto as atrizes trouxemos, que não se resumiam ao ou necessariamente dialogavam com o Teatro Físico: entre essas referências, destaco, em particular, o meu interesse pelas palavras, pelo texto verbal como fonte enunciadora de sentidos na cena, bem como a minha experiência com uma escrita dramatúrgica rapsódica (cf. SARRAZAC, 2002), que possibilita a reunião, num mesmo trabalho, de distintos registros e convenções estéticas. A dramaturgia final de *Amada Amante* pode ser lida, assim, como uma *colagem* (cf. SARRAZAC, 2012) de diversos textos – de minha própria autoria, de autoria das atrizes, que criaram falas inteiras em algumas improvisações, de autoras e autores de outras obras, mais ou menos consagradas, bem como do texto bíblico e de músicas do cancioneiro popular. Para cada cena, em que uma dessas múltiplas referências textuais se apresentava, foi criada uma convenção distinta de atuação e/ou de relação entre as atrizes, de modo que o formato de colagem se estendeu para o âmbito da performance mesma daqueles corpos.

O que o treinamento físico baseado nas técnicas e exercícios que Rozälski compartilhou conosco proporcionou, neste caso, foi a conquista ou, minimamente, a busca de um estado de presença cênica (MELO, 2014), de um corpo cênico (BARBA, 1994) – ou era isso o que eu intencionava com a proposta de realizar uma preparação física com as atrizes antes de darmos

início à criação do espetáculo propriamente dito, embora a busca pelo mencionado estado de presença tenha atravessado todo o processo, sendo demandado a todo momento.

Numa das conversas com Rozälski, após uma sessão de trabalho no seu workshop/laboratório, falei sobre a minha percepção – ao final, corroborada por ele – de que aquele treinamento que fazíamos servia para qualquer tipo de processo de criação cênica, independentemente da vertente estética com a qual o processo dialogasse, na medida em que o que esse treinamento proporciona é, essencialmente, uma qualidade corporal e de presença distinta da cotidiana e mais "adequada" à cena. Essa reflexão leva, inevitavelmente, a outra: se um mesmo treinamento pode servir – e serviu – para trabalhos tão distintos entre si como foram *Amada Amante* e *¼ de identidades* e se, como discutimos naquela conversa, ele pode contribuir com qualquer processo de criação atoral, então, no âmbito desta tese – eis uma segunda inquietação nossa –, qual é a relevância da particular relação apontada entre as técnicas das práticas reunidas sob a ideia de um Teatro Físico e as provocações lançadas pelas dramaturgias do figural?

Das respostas alcançadas

Uma resposta que podemos dar à questão acima é que reconhecemos, na ênfase dada à corporeidade das atrizes – ênfase essa que varia ao sabor de cada processo –, a possibilidade de estabelecer um, como já dito, "corpo-a-corpo" com a materialidade das palavras e das estruturas linguísticas, noutros termos, com a materialidade dos significantes que, nessas dramaturgias, também se evidenciam em relação aos seus significados atribuíveis. Notadamente, um corpo-a-corpo no qual a herança logocêntrica já não mais se imponha, como critica Romano (2005, p. 222) referindo-se a alguns espetáculos que, a partir dos anos 1970, buscaram estabelecer novas relações entre texto e corpo, mas que, ao tratar esses elementos como universos separados, acabaram por fazer do movimento "apenas ilustração para um texto ainda muito dominante".

Num dos trabalhos que analisamos no quarto capítulo, a encenação de *Vaga Carne*, a separação entre esses elementos, traduzidos no texto e na cena pela separação entre voz e corpo, permanece, mas nesse caso é tomada como dispositivo de criação e resulta na apresentação do "um corpo de mulher" e do próprio o corpo da atriz, respectivamente nos âmbitos da ficção e da performatividade, como um espaço de atuação/intervenção das palavras, metaforizadas ali por "uma voz". Assim, mesmo nesse caso, podemos afirmar, como o faz Ana Kfouri (2014, p.

176) em relação ao seu próprio trabalho, que a "figura falante é puro corpo, rigorosamente corpo em todos os seus desdobramentos". Assim sendo, para Kfouri, a consciência da materialidade de seu próprio corpo em performance, ou em estado de representação (BARBA, 1994), torna-se fundamental para o trabalho sobre essas dramaturgias. Diz ainda a atriz que quanto mais "concretude e ciência de seu corpo, do estar ali e agora em sua presentificação corpórea, [...] mais a evasão de si [também necessária, segundo sua compreensão] se dará e a fala sairá falada, brincada, transpirada, sem condução intencional" (KFOURI, 2014, p. 185).

Mas a impostura em relação à herança logocêntrica pode se dar também ao prescindir-se da enunciação verbal das palavras em cena e tomá-las, como fez a diretora Zilá Muniz, como disparadoras da criação cênica; ignora-se, de certa forma, a sua condição literária, e os próprios corpos das dançarinas fagocitam a faculdade das palavras de produzir sentidos: eles "esmagam as palavras" e encarnam sentidos através do movimento (MUNIZ, 2010, p. 168). Essa relação pragmática com um texto dramatúrgico previamente escrito permite, numa perspectiva não-textocentrista, articular a autonomia criativa das atrizes ao trabalho sobre/a partir de um texto – no caso que nos interessa aqui, das dramaturgias associadas ao figural. Como lembra Bonfitto (2017, p. 90), em passagem já citada, em "alguns procedimentos [...] vemos que, apesar de ter sido definido antecipadamente, o texto foi frequentemente explorado de maneira a produzir resultados que, em termos de atuação, estão muito mais próximos da esfera da presentação".

Como dissemos antes, o termo "estado" é referido por uma série de pesquisadoras e artistas ao articularem reflexões sobre as dramaturgias e as cenas ligadas ao regime figural. Para Muniz, por exemplo, as palavras de *Gritos de socorro* serviram como disparadoras de um estado de urgência em cena. Das perspectivas de Kfouri, Ryngaert, Sermon e Elias, diante dessas dramaturgias a atriz deve ser tomada como "um lugar de expressão neutralizada", a ser "atravessad[a] pelos e a manifestar os sucessivos estados de fala, que lhe escapam totalmente ou em parte"[120] (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 117 – tradução nossa). Refletindo, no âmbito da estética, a concepção do sujeito pós-moderno que Stuart Hall (2015) apresenta em *A identidade cultural na pós-modernidade*, na lide com as Figuras modernas e contemporâneas, a atriz se vê às voltas com a necessidade de "**ser** menos e **estar** mais, desenraizar o verbo 'ser' e gerenciar **estados**" na medida em que o "sujeito essencialista [é diluído] e nós não **somos**, mas **estamos**: **estamos processos de sujeitos**" (ELIAS, 2012, p. 1-2 – grifos da autora).

[120] "[...] un lieu d'expression neutralisé, [...] traversé par et manifestant des états de parole succcessifs, lui échappant tout ou partir."

Mas como alcançar, na prática atoral, tal perspectiva? Em Thomas Richards (2005, p. 113 *apud* SILVA, 2013, p. 70), encontramos a indicação de manter a mente num estado passivo que permita ao corpo "pensar por si mesmo". Entendemos o esgotamento físico buscado pelas atrizes-pesquisadoras do LUME Teatro, trazido das pesquisas do mesmo Grotowski com quem Richards trabalhou, como um caminho para colocar a mente no referido estado de passividade. O treinamento atoral proposto sob essa mesma perspectiva, que experimentamos no processo de criação de *¼ de identidades*, teve a potência de provocar um descondicionamento (nos termos de Flaszen (2007)), "um despovoamento do espaço interior do corpo [de cada atriz] para liberá-lo de seus automatismos [...] [e dos] regimes cartesianos disciplinares" (ELIAS, 2012, p. 4) que Artaud, com a sua ideia de um corpo sem órgãos, já criticava. Como dissemos antes, para Deleuze (1981, p. 24-5 – grifos do autor) "a Figura é precisamente [esse] corpo sem órgãos [...] que se define pela *presença temporária e provisória* de órgãos determinados", donde a ausência de um estado mais perene porventura alcançado no qual a atriz pudesse se apoiar (RYNGAERT; SERMON, 2006).

Na experiência criativa relatada na última seção, minhas "energias interiores" (BURNIER, 1994, p. 139) emergidas no laboratório orientado por Rozälski e dinamizadas na forma de ações físicas geraram uma fisicidade "não orgânica", isto é, não cartesiana. O "despovoamento do espaço interior" provocado pelo treinamento realizado é compreendido, então, como "um caminho para 'esburacar' o corpo, nos termos de Novarina (2005), para torná-lo um corpo 'vaginado', por onde os sentidos, produzidos na performance mesma" do texto de *Parte IV. A questão da identidade. Uma peça*, puderam "passar, mas não se estabelecer" (ver pág. 137). Como já citado,

> Um imenso espaço [...] abre-se. Um espaço "problemático" pois não é organizado, sinalizado e não revela percursos para sua exploração. Um espaço que concentra em si todos os "tabus" da tradição logocêntrica: a ambigüidade, a autonegação, a imprecisão, processos que criam fluxos inesperados e que não oferecem um padrão de repetibilidade. O espaço da in-corporação, um espaço que não depende e muitas vezes precede a análise. [...] É o espaço da com-presença. Ele ultrapassa dicotomias. É nele onde processos fisiológicos, perceptivos, emocionais e intelectuais interagem numa batalha na qual o que se vê representa somente um fragmento de uma das facetas de um caleidoscópio que gira, em desequilíbrio constante. (BONFITTO, 2005, p. 253)

Busquei articular essas assim pretendidas "respostas alcançadas" numa tentativa de iluminar as pedras deixadas no caminho aberto ao longo desses anos de pesquisa teórica e desses meses de experimentação prática. Isso para aquelas que porventura estejam, como eu

estive, à procura de estratégias mais concretas e organizadas para o trabalho sobre dramaturgias que, no final das contas, talvez sejam mesmo incompatíveis com qualquer esforço de organização nesse sentido. Arrisco, em todo caso, apontar para o (nem um pouco inédito) exercício de integração entre as instâncias corpo e voz – logo, aqui, corpo e texto – e para o (contraditório?) exercício de (divisão? e) "apassivamento" da mente para a liberação do corpo, a "pensar" por si próprio. Dessa maneira, parece-me, uma atuação vaginada, contrariante da tradição logocêntrica aristotélico-hegeliana, encontraria espaço para se realizar.

Um assim pensado "regime de atuação figural", no entanto, para que se constitua enquanto tal dentro do pensamento e da prática das Artes Cênicas, carece da contribuição de outras pesquisas e experimentações que busquem, no trabalho conjunto entre atriz e texto, a composição de seres ficcionais que, embora já distantes da personagem dramática, não se abstraiam por completo do real (o que talvez só seja possível teoricamente). Figuras, pois, isoladas da Outra, dissipadas em seus contextos e deformadas em relação a uma noção de sujeito já há muito em crise. Como observou Sarrazac (2017, p. 333), "A rigor, não há crise do drama, mas do homem". Que sigamos na busca por formas de atuação cênica que deem corpo a essa crise.

REFERÊNCIAS

Obras:

ABREU, Márcio. *MARÉ/PROJETO bRASIL*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

_____. Vida. *Revista Ensaia*, n. 1, p. 81-112, 2015.

BECKETT, Samuel. Quad. In: *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Woks*. Londres, Faber & Faber, 1990.

BRECHT, Bertold. A Decisão. In: *Bertold Brecht:* teatro completo, v. 3. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2004, p. 233-266.

HANDKE, Peter. Gritos de socorro. In: SIGNEU, Samir (org. e trad.). *Peter Handke*: Peças Faladas. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MÜLLER, Heiner. *Descrição de uma imagem*. Versão não publicada. S/d.

NOVARINA, Valère. *O ateliê voador; Vocês que habitam o tempo*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PASSÔ, Grace. *Marcha para Zenturo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

_____. *Vaga Carne*. Belo Horizonte: Ed. Javali, 2018.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Brutus Pedreira. Disponível em: http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/DRAMATURGIAS/PIRANDELLO-%20Seis%20personagens....pdf. Último acesso: 22 de fevereiro de 2019.

STEIN, Gertrude. Part IV. The question of identity. A play/Parte IV. A questão da identidade. Uma peça. Trad. Inês Cardoso. In: ALVIM, Francisco. (org.). *Inimigo Rumor 17 – Revista de poesia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 70-81.

TCHEKOV, Anton. *A Gaivota*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 1992.

Teoria e crítica:

ABREU, Luís Alberto de. A personagem contemporânea: uma hipótese. *Revista Sala Preta*. São Paulo, USP, v. 1, p. 61-7, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 7ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006 *apud* DANTAS, Cristina Leite. *Outro Kaspar*: a língua como recurso ao ator para

a elaboração de um ser ficcional no palco a partir de peças-faladas (Sprechstücke) de Peter Handke. Tese (doutorado). 285 f. Universidade Federal da Bahia, 2010.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel* – Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBOSA, Marcos. Imitação da *mímesis*: questões para uma leitura da *Poética* de Aristóteles. In: MENDES, Cleise Furtado (org.). *Dramaturgia, ainda:* reconfigurações e rasuras. Salvador: ETUFBA, p. 161-174, 2011.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias? In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Silvia (orgs.). *O pós-dramático:* um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, p. 87-100, 2017.

_____. O teatro do corpo manifesto: teatro físico, de Lúcia Romano. *Revista Sala Preta*. São Paulo, USP, v. 5, p. 253-4, 2005.

BRITO, Nayara Macedo Barbosa de. Língua em performance. *Revista Repertório*. Salvador, UFBA, n. 21, p. 97-104, jul.-dez. 2013.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator:* da técnica à representação – Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994.

CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. *A fragmentação da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CARDOSO, Inês. Ver-ouvir Stein. In: ALVIM, Francisco. (org.). *Inimigo Rumor 17 – Revista de poesia.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 55-69.

CARVALHO, Sérgio de. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CRAIG, Edward Gordon. O ator e a supermarionete. Trad. Almir Ribeiro. *Revista Sala Preta*. São Paulo, USP, v. 12, n. 1, p. 101-124, 2012.

CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música.* Belo Horizonte, n.11, 2005, p.44-59

DANTAS, Cristina Leite. *Outro Kaspar*: a língua como recurso ao ator para a elaboração de um ser ficcional no palco a partir de peças-faladas (Sprechstücke) de Peter Handke. Tese (doutorado). 285 f. Universidade Federal da Bahia, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Francis bacon:* lógica da sensação. Tradução não revisada de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Disponível em: http://conexoesclinicas.com.br/wp-

content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf. Último acesso: 12 de janeiro de 2019. (No original: *Francis Bacon: logique de la sensation.* Paris: Aux édittions de la différence, 1981.)

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ELIAS, Marina. O ficcional e o virtual no corpo com órgãos de Novarina ou a não-construção da personagem. *Revista do LUME*. Campinas, Unicamp, n. 1, p. 1-11, set. 2012.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a.

_____. O Trabalho de Ator e a Zona de Turbulência. *Revista Sala Preta*. São Paulo, USP, v. 3, p. 125-131, 2003b.

FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugênio; POLLASTRERI, Carla; MOLINARI, Renata. *O Teatro Laboratório de Jerzi Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FUCHS, Elinor. *The death of character*: perspectives on theater after modernism. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

GERALDO JR. et al. Os atores em tríptico (Impressões dos 10 atores da companhia CLUB NOIR acerca do processo de construção do espetáculo). *Revista Sala Preta*. São Paulo, USP, v. 10, p. 117-121, 2010.

GUEDES, Antonio. Onde, quando, quem? In: LOPES, Angela Leite (org.; com colaboração de Ana Kfouri e Bruno Netto dos Reis). *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 53-60.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Gertrude Stein. In: *Revista O percevejo*, n. 9, ano 8, 2000, p. 235-238.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: SILVA. et. al. (orgs.). *Resumo do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. V. 3, n. 1, p. 41-53.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, volume IV*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Aesthetics:* Lectures on Fine Art. Vol. I. Oxford: Clarendon,1975.

_____. *Aesthetics:* Lectures on Fine Art. Vol. II. Oxford: Clarendon,1975.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio.* Trad. Maria Elisa Cevasco e Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1997.

JOUVE, Vincent. Pour une analyse de l'effet-personnage. In: *Littérature*, n. 85, 1992. Forme, difforme, informe. P. 103-111.

KFOURI, Ana. O eu vazado ou deixar a carne falar. In: LOPES, Angela Leite (org.; com colaboração de Ana Kfouri e Bruno Netto dos Reis). *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 45-52.

KUNTZ, Hélène. Belo animal (morte do). In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 41-43.

LANZENDORFER, Jon. *18 facinating facts about Vivien Leigh.* 2017. Disponível em: <http://mentalfloss.com/article/61577/fiddle-dee-dee-18-facts-about-vivien-leigh. Último acesso: 24 de março de 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOSANTOS, Federico Jiménez. A la deriva (para reparar en la obra de Jean-François Lyotard). In: LYOTARD, Jean-François. *Discurso, Figura.* Barcelona: Editorial Gustavo, Gilli, 1979.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. *Discurso, Figura.* Barcelona: Editorial Gustavo, Gilli, 1979.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARTINS, India Mara. Do figurativo ao figural: uma reflexão sobre a figura em Francis Bacon e Ryan. *Revista Eco-Pós*, v. 13, n. 2, p. 37-58, 2010.

MELO, Sérgio Nunes. Por um ontologia da presença cênica. *Revista Sala Preta.* São Paulo, USP, v. 14, n. 2, p. 108-117, 2014.

MENDES, Cleise. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista aSPAs*. São Paulo, USP, v. 5, n. 2, p. 5-15, 2015.

MORAES, Danilo R. de. A tensão entre imagem e linguagem em Descrição de uma imagem, de Heiner Müller e L'image, de Samuel Beckett. In: *Viso:* Cadernos de estética aplicada, v. XII, n. 22, jan.-jun. 2018, p. 36-56.

MUNIZ, Zilá. De-vagar pela cena de *Socorro*. *Móin-Móin* – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Florianópolis, UDESC, v 1, n. 7, p. 159-171, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVARINA, Valère. *Carta aos Atores* e *Para Louis de Funès.* Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. *Diante das palavras.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

_____. *O teatro dos ouvidos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

NUNES, Ruy Afonso da Costa. Platonismo e aristotelismo no século XII (I). *Revista de História*. São Paulo, USP, v. 37, n. 75, p. 33-54, set. 1968.

OLIVEIRA, José C. A. de; SILVA, Alessandra R. da. Museu, Turismo e Preservação: o caso do Museu do Recolhimento dos Humildes. *Revista Iberoamericana de Turismo* – RITUR, Penedo, Volume 7, Dossiê Número 3, p. 200-214, dez. 2017.

OLIVEIRA, José Luís de. *O teatro de bonifrates em Antônio José da Silva,* o Judeu. Dissertação (mestrado). 139 f. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2010.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea:* origens, tendências, perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A arte do teatro:* entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os Séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, Luiz Fernando. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena.* São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 7-16.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. Marés brasileiras: discursos em contrafluxo. In: ABREU, Marcio. MARÉ/PROJETO bRASIL. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto:* teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

_____. Literatura e personagem. In: *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Encarnar fantasmas que falam. *Revista Cena,* n. 6, p. 111-124, 2008.

_____. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____; SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain :* décomposition, recomposition. Montreuil: Éditions Theatrales, 2006.

SALGUEIRO, José Estevam. Ideias do teatro na formulação da ideia de pessoa. In: SPINK, MJP.; FIGUEIREDO, P.; BRASILINO, J. (orgs.). *Psicologia social e pessoalidade*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais; ABRAPSO, p. 41-58, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade* seguido de *Brecht em processo* e *O jogo dos possíveis*. Porto: Deriva, 2009.

_____. A reprise (resposta ao pós-dramático). Trad. Humberto Giancristofaro. *Questão de crítica*: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, março de 2010.

_____. *Juegos de ensueño y otros rodeos: alternativas a la fábula dramatúrgica.* Ciudad de México: Paso de Gato, 2011.

_____. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. *O futuro do drama:* escritas dramáticas contemporâneas. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano. Trad. Lara Biasoli Moler. *Pitágoras 500*: Revista de Estudos Teatrais do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Campinas, v. 4, p. 3-15, 2013a.

_____. *Sobre a fábula e o desvio*. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013b.

SERRA, Claudio. Ensaiando *Vocês que habitam o tempo.* In: LOPES, Angela Leite (org.; com colaboração de Ana Kfouri e Bruno Netto dos Reis). *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 89-96.

SERMON, Julie. *L'effet-figure:* états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude). Tese (doutorado). 339 f. Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2004.

SILVA, Daniel F. S. da. *O ator e o personagem:* variações e limites no teatro contemporâneo. Tese (doutorado). 235 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

SMALL, Danielle Ávila. Exposição e partilha da condição humana. 2015a. Disponível em: http://documentacena.com.br/2015/08/26/exposicao-e-partilha-da-condicao-humana/. Último acesso: 22 de março de 2019.

_____. Virá? *Questão de crítica.* Rio de Janeiro, v. VIII, n. 66, p. 20-33, 2015b.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

TUDELLA, Eduardo A. S. *Práxis cênica como articulação de visualidade:* a luz na gênese do espetáculo. Tese. UFBA, Salvador, 2013. 629 f.

ÜBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena.* São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. Introduction. In: _____. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Pelican Books, 1983, p. 01-14.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz H. L. dos Santos. São Paulo: EDUSP, 1994.

APÊNDICE

¼ DE IDENTIDADES

Roteiro[121] *da cena-ensaio criada por Maciej Rozalski, Nayara Brito e Rebeca de Oliveira a partir de* Parte IV. A questão de identidade. Uma peça*, de Gertrude Stein.*

Personagens

Mulher 1

Mulher 2

Cena 1 - Eu e Você

Mulher 1 e 2 em pontos distintos do espaço. Agem de si para si. Em dado momento, percebem-se, olham-se e começam a caminhar uma em direção à outra, emitindo monossílabos, interjeições em tom de chasco, em crescendo.

M1 – Ó ó eu... ó ó eu ó... ó ó...

M2 – Hum! Rá.... ham, ên, ên...

(...)

Elas se tocam. Suspensão.

M1 – Como?

M2 – Como vai?

M1 – Você?

M2 – O quê?

M1 - O que você é?

M2 - Como vai você?!

M1 - Vai...

M2 - O quê?

M1 - O que você quer?!

[121] Transcrito e organizado por Rebeca de Oliveira e revisado por Nayara Brito em dezembro de 2018.

M2 - O que é?

M1 - Vai você...

M2 - Como?

M1 - O quê?

M2 - Você quer?

M1 - O quê?

Mulher 2 fica em posição de cachorrinho. Enquanto Mulher 1 continua com o jogo.

M1 – Hãn? Ah, você... O que é? O que é você? Como vai? Vai... O quê?

Mulher 2 volta ao jogo com a Mulher 1, que logo em seguida fica em posição de cachorrinho.

M2 – Você o quê? Quê? Ah, você... O que você quer? Vai! Como?

Mulher 1 se levanta e o jogo continua por mais um tempo até que Mulher 2 faz um corte.

(...)

M2 – Como vai?

M1 – Como vai você?

M2 – Eu não... *(Afasta-se)*

Cena 2 – Lágrimas da Natureza Humana

Mulher 2 fica repetindo "Eu não" e sussurrando palavras num canto do espaço enquanto executa uma partitura corporal.

M1 – Como vai você? Qual é ele? Não. Qual é ele? Eu sou eu porque o meu cachorrinho me conhece. Qual é ele? Diz isso com lágrimas, diz. Ai! Diz isso com lágrimas. Eu sou eu porque...

Mulher 2 fala alto o que antes sussurrava.

M2 – Lágrimas! Lágrimas são tolas... Lágrimas. Elas vêm aos olhos, mas não ao piscar, piscar, não ao piscar! Lágrimas. Eu já lhe disse que a natureza humana não é nada, nada, nada interessante. Lágrimas... Não é coro. O que é coro? Lágrimas.

Olham-se e se aproximam. Começam a rir compulsivamente até que Mulher 1 desaba em choro; Mulher 2 se afasta com espanto.

M1 – A mente humana não é coro!
Dinheiro não é coro!
Ele não!

M2 – A natu... A natu... A natureza humana! É negligenciada... Tão negligenciada quanto qualquer um. A natu! A natureza! Ninguém está! Ninguém está interessado na natureza humana. Ninguém ficou de fechar... Ninguém ficou de fechar o que é a mente humana. Então, finalmente, então. Eu e você e todas aquelas. As lembranças... A natureza humana é negligenciada.

M1 – É?

M2 – *(Mudando o ritmo)* A natureza humana é negligenciada...

M1 e M2 – *(Em ritmo de funk)* A natureza humana é negligenciada. Ada, ada, é negligenciada. Ada, ada, é negligenciada.

Cena 3 - Namoradinhas

Transformam-se em cachorrinhos até que encontram objetos pessoais e invisíveis. Mulher 1 tem um diário e a Mulher 2 um lenço. Mulher 2 rouba o diário da Mulher 1, que sai correndo atrás dela.

M1 – Devolve!

M2 – Eu não!

Mulher 1 recupera o diário.

M2 – Deixa eu ser uma das suas namoradas?

Encontram-se, cabeça com cabeça. Cantam a música Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro.*

M2 – Meu coração...

M1 e M2 – Não sei porque... Bate feliz... Quando te vê... E os meus olhos... Ficam sorrindo... E pelas ruas... Vão te seguindo... Mas mesmo assim... Foges de mim...

Mulher 1 se afasta um pouco, mas depois se aproxima. Interrupção.

Cena 4 - A culpa

M1 – Eles estão vindo!

M2 – É Ele?

Correm, param e se alternam entre si para ver quem vai atrás deles.

M1 – Ele não. Eles!

M2 – Ah, eu vou lá. Eu vou. Ah, não. Vai você, vai...

M1 – Não, volta! É perigoso. Deixa que eu vou, eu tô indo.

M2 – Vai não, fica... Eu vou, agora eu vou. Ai, vou não, vai você...

M1 – Volta! Eu vou... Não, não vou não, vai você...

M2 – Tá bom, eu vou.

M1 – Volta!

Suspensão. Em silêncio, Mulher 1 e Mulher 2 se dirigem para um canto do espaço, junstas.

M1 – A culpa é sua.

M2 – Minha?

M1 – Só sua.

M2 – E você, não?

M1 – Eu vi quando você foi lá.

M2 – Fui eu? Sozinha?

M1 – Você chamou eles.

M2 – A culpa é minha... E você?

M1 – Eu, nada. Assume.

M2 – Fui eu sozinha? A culpa é só minha?

M1 – Foi você sim, eu vi.

M2 – Você não teve culpa? Só eu?

M1 – Eu não, eu não tava nem aqui. Foi você...

M2 – Eu não me lembro.

Suspensão.

Suspensão.

Suspensão.

Cena 5 - As lembranças

O jogo agora é animalesco: elas se defendem, atacam e cheiram. Até que saem do chão, subindo de costas uma para a outra.

M1 – Como? O que é você? Você me conhece?
Esquerda, esquerda, direita, direita...
Não há esquerda, nem direita sem lembrança.
E o resultado?
Eu só sei onde eu tô quando eu me lembro.
A mente humana não tem lembrança.
Quando eu era criança, eu tinha um cachorro chamado Nemo.
Um cachorro de papel é plano.
Venda não é dinheiro. Estamos chegando. Qual é o plano? Lembrei!

Mulher 2 fala ao mesmo tempo, nas pausas e nos intervalos em que a Mulher 1 está falando o texto anterior.

M2 – Como vai você? Sim, não.
Eu sou eu porque eu me lembro.
Eu não me lembro.
O quê? Não. Sim.

Qual é um? Um é um é o resultado.
Não existe esquerda e direita sem lembrança.
Não. Meu cachorrinho me conhece.
Não me parece um plano. A terra é plana.
Venda, venda, venda não é dinheiro.
Estamos chegando. Oi!
Lembrei!

FIM