

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

NAYARA MACEDO BARBOSA DE BRITO

**FORMAS DE SER UM, DE SER SÓ.
MODOS DE SENTIR DA DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

**PORTO ALEGRE
2015**

Nayara Macedo Barbosa de Brito

**FORMAS DE SER UM, DE SER SÓ.
MODOS DE SENTIR DA DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Clóvis Dias Massa, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

**Porto Alegre
2015**

Nome da autora: Nayara Macedo Barbosa de Brito
Título da dissertação: Formas de ser um, de ser só. Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea
Presidente da banca: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Banca examinadora:

Prof. Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel
(Universidade do Estado de Santa Catarina)

Profa. Dra. Camila Bauer Brönstrup
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Mirna Spritzer
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Aprovada em:
15 de abril de 2015

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, sem o qual nada disso seria possível. Pelo sacrifício da distância. Pelo amparo incondicional. E pelo amor e todos os seus excessos.

A Cecília Lauritzen e Gabriel Campos, por me acolherem com tanta sinceridade e generosidade quando de minha chegada a este Porto.

A Clóvis Massa, meu orientador, por acreditar neste projeto e em todas as suas mudanças. Pelas constantes provocações e questionamentos; alguns ainda pululam, bem-vindos, por aqui.

Às queridas professoras da casa, Mirna Spritzer e Camila Bauer, e aos professores Stephan Baumgärtel e José Manuel Lázaro (quando da banca de qualificação), pelas generosas contribuições dadas ao meu trabalho.

Ao PPGAC/UFRGS e a todos os seus professores, pelo conhecimento compartilhado e também pela acolhida.

À CAPES e o auxílio financeiro com que pude contar ao longo desses dois anos.

A Fernando Bonassi, pela disponibilidade para a troca e pela honestidade das palavras. A Analice Pereira, que mediou este contato. E a Roberto Alvim, pelo tempo cedido à nossa conversa.

A Claudia Dithe, pelo companheirismo. E por compartilharmos a condição de “estrangeira”. A Michele Rolim, muito mais que colega, presença amiga *sempre ali* enquanto estive em suas terras. A Maria Cecília, pela sorte de tê-la conhecido num tempo em que também ela descobria um novo mundo. Pela amizade cultivada e mantida. A Natasha Centenaro, pelas incansáveis conversas em verso e prosa e pelos diálogos dramáticos. A Julia Lüdke, com quem dividi teto e confidências. A Paola Vasconcelos, pela experiência compartilhada no NECITRA; e, também sob esta lona, a Jacqueline Pinzon, por confiar a mim a parceria para a concretização de uma ideia que lhe era tão cara (viva o nosso mini-espetáculo para não atores!).

Ao Grupo de Estudos em Dramaturgia e Teatro da Universidade Estadual da Paraíba e a todos os seus membros (meus amigos), ao qual retornei depois de ano e meio longe de casa, pelas discussões que tivemos no último semestre e pelo material compartilhado, que me possibilitaram uma melhor compreensão deste termo chave do presente estudo, a tal da estrutura de sentimento.

Não por último, mas muito, a Diógenes Maciel, meu Mestre querido, presente em cada uma dessas linhas e *presente*, acima de tudo, mesmo quando distante. Pela Graça de ser sua filha-de-mesmo-sangue.

À presença-ausente *dela*, sentida em pequenos detalhes da cidade desconhecida e cada vez mais precipitada em meus próprios modos de sentir.

A Deus, a quem nada escapa, pela oportunidade da vida.

A Diógenes André Vieira Maciel,
as palavras todas e o seu volume de silêncio

RESUMO

Tomamos o trabalho de três dramaturgos brasileiros contemporâneos, a saber: Newton Moreno, Fernando Bonassi e Roberto Alvim e suas respectivas peças *Dentro, Três cigarros e a última lasanha* (em coautoria com Víctor Navas) e *Pinokio* na tentativa de apreender/identificar, a partir de uma perspectiva de análise estética e histórica, o que seria a nossa contemporaneidade, entendida aqui nos termos do que o teórico britânico Raymond Williams, principal referência de nosso estudo, chamou de *estrutura de sentimento*: um conteúdo de experiência e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra formalização nas obras de arte. É a partir de uma análise que tencione as formas ou convenções dramáticas criadas por cada um dos autores de nosso corpus, inclusive os desvios que operam em relação ao modelo aristotélico-hegeliano de drama, e o conteúdo histórico-social que se precipita nessas formas, orientado, segundo o entendimento de Fredric Jameson, pelas dinâmicas do capitalismo enquanto sistema econômico vigente, que buscamos identificar, ainda que em termos imprecisos, o que seria a nossa contemporânea estrutura de sentimento. Amparam a nossa análise, em sua perspectiva formal, os estudos mais recentes sobre a poética do drama moderno e contemporâneo, que têm em Jean-Pierre Sarrazac seu principal organizador. Assim, buscamos compreender estética e historicamente os dramaturgos propostos e suas dramaturgias, guiando-nos pelo pensamento dos teóricos citados; e, como objetivo último, nos lançamos na tentativa de discernir a estrutura de sentimento dominante de nossa época e suas relações com as estruturas dramáticas criadas no nosso presente histórico.

Palavras-chave: Estrutura de sentimento. Contemporaneidade. Dramaturgia brasileira. Dramaturgia contemporânea. Teatro.

ABSTRACT

We take the work of three contemporary Brazilian dramatists: Newton Moreno, Fernando Bonassi and Roberto Alvim and their respective plays *Dentro*, *Três cigarros e a última lasanha* (co-authored with Victor Navas) and *Pinokio* with the intend to see/identify, from an aesthetic's and historic's perspective of analysis, what is our contemporaneity, here understood by what the Britain theoretical Raymond Williams, our study's main reference, calls *structure of feeling*: a content of experience and thought which, historical in its own nature, it's embodied in art. From an analysis which puts in tension the dramaturgical forms or conventions created by each one of our corpus' authors, including the shifts they operate in Aristotelian-Hegelian drama standard, and the historical and social content that decants in these forms, guided, according to the Fredric Jameson's understanding, by the capitalist's dynamic as the present economic system, we intend to identify, even if in inaccurate terms, what is our contemporary structure of feeling. Support our analysis, in its formal perspective, the recent studies about modern and contemporary drama poetic, which have in Jean-Pierre Sarrazac its main organizer. Thus, we intend to understand aesthetically and historically the dramatists proposed and their dramaturgies, guiding ourselves by the above theoretical's thought; and, last but not at least, we throw ourselves in the attempt of distinguish the structure of feeling dominant in our time and its relations with the dramaturgical structures created in our historical present.

Keywords: Structure of feeling. Contemporaneity. Brazilian Dramaturgy. Contemporary Dramaturgy. Theatre.

SUMÁRIO

Sinalizar o estar da coisa	9
Breve apresentação	16
Firme como uma estrutura, inefável como os sentimentos	19
O desvio como forma	
Moreno – o <i>transgênero</i>	39
Bonassi – medida trágica de um estar-no-mundo	55
Alvim – um corpo transumano	68
O diálogo fora de cena: entre resíduos e reificação	85
Daquilo que nos escapa... (à guisa de conclusão)	98
Referências	102
Anexos	105
<i>Dentro</i> (link para acesso).....	105
<i>Pinokio</i> (link para acesso).....	105
<i>Três cigarros e a última lasanha</i> (texto na íntegra).....	106

Sinalizar o estar da coisa

Assistimos desde a década de 1960 à emergência de uma cena, ou de cenas, que vieram a se chamar, a partir da publicação de Hans-Thies Lehmann em 1999, de teatro *pós-dramático*. Quer dizer, um teatro que se emancipa do drama, que não toma mais como ponto de partida de seu processo criativo um texto dramaturgico¹, ou que, nos casos extremos, dispensa totalmente os aspectos textuais/verbais que a cena pode abrigar. Este teatro é herdeiro das transformações pelas quais o mundo passou a partir da Segunda Guerra, quando formas artísticas perderam o sentido ou a possibilidade de atuação num cenário devastado como era o dos primeiros anos do pós-guerra. Um exemplo dessas formas, a que Walter Benjamin, no contexto antecedente do pós-Primeira Guerra, nos chama atenção, é a narrativa oral, que, entendida como um dos maiores, certamente dos mais antigos meios de troca de experiências, entra em vias de extinção num momento histórico que não reconhece mais a possibilidade da existência de experiências a serem compartilhadas ou cujo ensinamento que elas guardavam torna-se vão diante da desmoralização a que a humanidade fora submetida naqueles anos.

Em contexto semelhante ao de Benjamin, mas já em torno da década de 1960, Theodor Adorno afirmava a respeito do drama – outra dessas formas artísticas “impossibilitadas” – que a sua morte se anunciara com *Fim de partida*, de Beckett, devido ao esvaziamento de sentido que a peça contém. Para este filósofo, o fim da Segunda Guerra e o trauma dela decorrente como que emudecera o drama, “fábula reconfortante [que] minimizaria o horror histórico”²; este horror, ao que parece, seria a única experiência a ser compartilhada a partir de então, mas tal se daria melhor através de imagens do que de palavras, o que se justificava pelo fato conhecido de que “No final da guerra [...] os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.”³. Segundo esse raciocínio, o drama enquanto um veículo de

¹ Sempre que utilizarmos a expressão “dramaturgico”, aqui, para nos referirmos a um texto a que a convenção nos ensinou a chamar de “dramático”, é para evitar que o leitor associe a obra a que fazemos menção com a tradição aristotélico-hegeliana de um teatro e de uma dramaturgia, esses sim, dramáticos. Ao falarmos em “texto dramaturgico”, estaremos nos remetendo a formas que, pelo processo de mutação do paradigma do drama, como sugerido por Jean-Pierre Sarrazac em ensaio indicado na nota abaixo, promovem desvios em relação ao antigo modelo e que não podem, por isso, ser chamadas de “dramáticas” no sentido que estamos empregando aqui.

² Ver: SARRAZAC, J.-P. A Reprise: resposta ao pós-dramático. In: _____. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Trad. Luís Varela. Lisboa: Editora Licorne, 2011b, p. 37.

³ BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 198.

compartilhamento de experiência mediado pela linguagem verbal, na medida em que é esvaziado torna-se, então, uma categoria obsoleta, a-contemporânea.

Haveria nas peças de Beckett uma intuição de que as circunstâncias históricas daquele momento e sua estrutura de sentimento – fator que orienta os métodos e as convenções artísticas de um período – “solicitavam uma forma em que a realização cênica se sobrepusesse à construção dramática literária”⁴. Em sua “tentativa de entender *Fim de partida*”⁵, Adorno considera a peça beckettiana como uma paródia da forma dramática canônica “na época de sua impossibilidade”⁶. A inação dos personagens representada conjuntamente com a manutenção das categorias aristotélico-hegelianas do drama demonstraria, segundo este teórico, a obsolescência da forma e sua incapacidade de dar conta das questões contemporâneas a ele. Acontece que o que o filósofo estava considerando era justamente a forma *dramática* em seu sentido tradicional, rejeitando inclusive as peças que voltavam a trazer em seu interior elementos épicos, procedimento que ele considerava também como prova da incapacidade do drama. Contudo, segundo Peter Szondi (2011), estes elementos seriam a solução para a contradição que se observava entre a forma dramática e as temáticas emergentes naquele período, solução que não se verifica na dramaturgia de Beckett. Para o teórico húngaro, tal contradição, a mesma que Adorno observa, não apontaria para uma possível morte do drama, mas para uma mudança teleológica de sua forma, que rumava à epicização. As considerações mais recentes de Lehmann, por sua vez, ainda consideram as formas solucionantes que Szondi comenta em *Teoria do drama moderno* como dramáticas, incluindo-se aí o próprio Brecht, ponto final da teleologia szondiana.

O que Jean-Pierre Sarrazac, distanciado temporalmente do contexto do pós-guerra, evidencia, é que a emancipação da cena em relação ao texto foi responsável por provocar, na forma dramática, uma intensa transformação, acelerando o processo que já se iniciara em fins do século XIX com a crise que Szondi aponta, e que ao longo do século XX e início do XXI revelou formas altamente revigoradas, atualizadas e de acordo com o nosso tempo – refutando, assim, as considerações adornianas a esse respeito.

A fábula foi, para o teórico, um dos elementos que mais se modificou nesse processo. Ela sofreu, e ainda sofre, certos tipos de *desvio* (Sarrazac, 2011a e 2013b) em relação ao modelo aristotélico-hegeliano de composição dramática e em relação às próprias definições de gênero, como o trágico, o farsesco, a crônica histórica, etc., que vão, muitas

⁴ RAMOS, L. F. Prefácio. In: WILLIAMS, R. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 14.

⁵ ADORNO, T. 1997. Tentando entender *Fim de partida*. *Apud* GATTI, L. *Adorno lendo Beckett: a paródia do drama*. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008.

⁶ *Ibidem*, 1997, 302-3.

vezes, coexistir no seio de uma mesma obra. Uma das grandes formas de desvio que a dramaturgia do século XX encontrou é, para Sarrazac, a parábola, tão presente nos textos de Brecht. Ao invés de se referir objetivamente a uma questão, o dramaturgo promove um distanciamento, entre outros meios, através do uso da parábola, cuja discussão interna devolverá o leitor/espectador, com uma nova perspectiva, crítica, à questão primeira sobre a qual ele estava, de fato, querendo nos falar. Antes dele, Strindberg inaugura uma forma de desvio, para Sarrazac, tão relevante quanto a parábola: o “jogo de sonho”. Esse tipo de desvio estrutura a fábula à maneira de um sonho, admitindo uma pluralidade de cenas justapostas e aparentemente desconexas. Como estes, muitos outros tipos de desvio são encontrados nas dramaturgias produzidas no século XX e neste início de século XXI, tanto que listá-los não seria possível, inclusive porque muitas vezes eles sequer conseguem ser identificados pelo leitor ou o crítico, e nem sempre são usados pelo autor de maneira consciente. Podem ser, às vezes, confundido com um gênero novo, como o fez o próprio Strindberg. Mas não se trata disso; trata-se, apenas, de obras perfeitamente singulares, únicas, a partir das quais não se poderia escrever outra genericamente semelhante, sendo, por isso, irreproduzíveis (ver Sarrazac, 2011a, p. 26-7).

Com isso, Sarrazac acredita que a exaltação da teatralidade, no sentido do “teatro menos o texto”, não significou em caso algum uma perda para o drama, nem tampouco uma perda *do* drama⁷, entendido, agora, num sentido expandido, abrigando, entre outras características e formas de desvio, a própria inação a que Adorno criticava como incoerente à forma dramática. Essa exaltação encontrou terreno propício em solo brasileiro, que não havia experienciado os horrores do holocausto como as sociedades europeias, somente algumas décadas depois – e esse “delay”, como lembraremos mais adiante, é característico de nossa produção cultural; é em torno de 1980, na chamada “era dos encenadores”, que a produção de dramaturgia⁸ vai gradativamente perdendo espaço, embora não desaparecendo de todo.

Mas seguindo essa tendência, o foco das pesquisas acadêmicas que vêm sendo desenvolvidas desde então têm privilegiado o olhar sobre a cena e seus aspectos visuais, de

⁷ SARRAZAC, op. cit.

⁸ Referimo-nos à produção realizada por dramaturgos no sentido tradicional do escritor que elabora textos com destino à sua materialização cênica. Destacamos esse tipo particular de autor porque, no período citado, continuávamos a ter uma produção dramaturgica, que se dava através de outros métodos criativos, como, por exemplo, a criação coletiva, em que a partir dos experimentos realizados em sala de ensaio o grupo elaborava conjuntamente a dramaturgia de seus espetáculos; ou pelo processo colaborativo surgido na década seguinte, semelhante ao outro, mas que já devolvia a um membro específico do grupo a responsabilidade pela organização do texto dramaturgico final, que também surgia a partir da dinâmica operada nas salas de ensaio; ou ainda o caso de criadores como Gerald Thomas que pensavam a dramaturgia em função da organização dos elementos cênicos.

modo que a quantidade de pesquisas sobre dramaturgia que são propostas e aceitas nos cursos de Pós-Graduação em Teatro/Artes Cênicas hoje é reduzida, sendo a maior parte dos trabalhos sobre esta área encontrada nos cursos de Letras, que têm sua visão e sua forma de abordagem particulares sobre o assunto. É em meio a esse contexto, inscrevendo-nos na discussão que Sarrazac anima e entendendo a dramaturgia como um elemento vivo e ainda possível ao teatro na contemporaneidade, que reafirmamos a validade de se continuar a realizar pesquisas em torno do drama e das formas dramáticas/dramatúrgicas em constante mutação dentro dos Programas de Teatro/Artes Cênicas, mesmo em meio a uma conjuntura – ao menos no caso do Brasil, talvez muito mais acadêmica do que prática – que preza tanto pelo viés pós-dramático da cena.

Os trabalhos que encontramos nos cursos de Letras vêm, sem dúvida, contribuir com a crítica do drama, ainda que o façam, em geral, segundo uma perspectiva que interessa mais aos estudos de literatura que aos de teatro. Entre os exemplos que podemos citar, destacamos a tese apresentada por Elton Siqueira ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Nela, ele realiza uma análise da dramaturgia de três autores, a saber, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno – este último sendo parte, também, de nosso corpus – buscando, assim como nós, como se verá, uma relação entre a forma que essas dramaturgias assumem e a temática que abordam – segundo recorte específico do estudo, a questão da masculinidade e sua crise –, considerando ainda o seu contexto cultural de produção e chegando a considerações semelhantes às que traremos ao final deste trabalho sobre o homem contemporâneo. Mas o faz a partir de uma metodologia que é própria aos estudos de literatura, com a utilização da Análise Crítica do Discurso Literário, com base teórica no linguista Norman Fairclough.

Da Universidade de Brasília, o professor André Luís Gomes, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, dialoga com um pouco mais de intimidade com o universo cênico, buscando, em seus estudos, uma relação crítica entre o texto e a cena – que talvez o leitor também encontre, em alguns comentários pontuais, neste trabalho –, a exemplo do que ocorre em sua tese de doutorado *Clarice em cena. Relações entre Clarice Lispector e o teatro*.

Outra pesquisadora que apresenta um interesse especial em dramaturgia e, especificamente, assim como nós, a brasileira contemporânea, é Flávia Resende, também oriunda de um curso de Letras (da Universidade Federal de Minas Gerais). Em sua dissertação de mestrado, analisa o teatro político produzido hoje no Brasil a partir de duas peças, o *Apocalipse 1,11*, com dramaturgia de Fernando Bonassi – outro dos autores de nosso corpus – para o Teatro da Vertigem, e *O mercado do gozo*, da Companhia do Latão,

com texto assinado por Sérgio de Carvalho, Márcio Marciano e Helena Albergaria. Mas ao mesmo tempo em que realiza uma análise da estrutura dramaturgical das peças – é o texto, afinal, o que interessa aos cursos de Letras –, não perde de vista a sua dimensão cênica, na medida em que comenta, por exemplo, entre outras coisas, o trabalho de apropriação do espaço operado pela equipe do Vertigem.

Mas, assim como nós, outros pesquisadores têm se interessado por trazer, ou devolver, essa discussão sobre a forma do drama e as novas dramaturgias aos Programas de Teatro/Artes Cênicas. Um trabalho que nos serviu de parâmetro foi o apresentado por Afonso Nilson Barbosa de Souza ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Em sua dissertação de mestrado, dedica-se aos aspectos pós-modernos da dramaturgia contemporânea produzida em seu Estado a partir da década de 1990. Embora nossos corpus de análise sejam diferentes, compartilhamos com este autor da perspectiva contemporânea e localizada em que se coloca, assim como de referenciais teóricos tais como Linda Hutcheon e Fredric Jameson, que nos auxiliam a pensar sobre essa tal pós-modernidade.

E já aqui é preciso que esclareçamos uma questão a respeito de nosso corpus: ao nos referimos à dramaturgia brasileira contemporânea, talvez tenhamos nos deixado levar por uma tendência totalizante. O mais correto seria falarmos em dramaturgias brasileiras contemporâneas, dada a diversidade cultural dos Brasis de que somos parte e, conseqüentemente, a pluralidade da escrita para teatro produzida neste imenso território, fato que é, para além de nossas proporções continentais, característico das dramaturgias produzidas na contemporaneidade, aos menos nas sociedades ocidentais, a partir de cuja visão de mundo estamos sempre falando.

Mas nosso corpus tem endereço naquela que talvez seja a cidade onde se concentra, ainda, o maior número de autores de teatro no Brasil: São Paulo. Mesmo Roberto Alvim – que completa o quadro dos autores de nosso corpus –, de naturalidade carioca, tem hoje a sede da sua companhia, a Club Noir, situada no centro dessa cidade; e mesmo Newton Moreno, pernambucano, embora ainda se debruce sobre o imaginário cultural nordestino em seu processo criativo, sendo este um dos eixos temáticos sobre o qual costuma trabalhar – o outro, que trata da cultura homoerótica, é o que será analisado neste estudo –, já está radicado na capital paulista e figura entre os autores de teatro de maior destaque na atualidade.

Tanto Alvim, quanto Moreno e, ainda, Fernando Bonassi, esse sim, paulistano, fazem parte da geração de dramaturgos responsáveis pelo *boom* sofrido pela produção

dramatúrgica brasileira na última década e que revelou uma série de autores com propostas extremamente diversas entre si – daí, também, a dificuldade de dar conta criticamente de um material que ainda é tão recente e, portanto, pouco explorado.

Moreno e Bonassi despontaram no cenário brasileiro a partir da Mostra de Dramaturgia Contemporânea do Sesi, realizada em 2002 e 2003, em São Paulo, em paralelo a um projeto maior que um grupo chamado Teatro Promíscuo então iniciava, a saber: a Embaixada do Teatro Brasileiro. Este projeto buscava estreitar as fronteiras existentes entre os teatros feitos no Brasil, nos demais países da América Latina, na Península Ibérica e nos de língua lusófona da África. Por sua proximidade geográfica e/ou cultural, buscavam investigar as semelhanças e diferenças que a produção teatral de cada um dos 15 países envolvidos, que chegaram a visitar, pudessem ter, além de minimizar o desconhecimento mútuo existente entre eles.

Foi a partir desse projeto – cabe, agora, apresentar a gênese de nosso trabalho – que resolvemos propor uma aproximação, na verdade um estudo comparado entre o teatro brasileiro e o português – a opção por este país e não outro deu-se pela relação histórica que ele guarda com o Brasil, o que seria o ponto de partida do estudo –, dando foco à produção contemporânea, mas sem negligenciar os processos de modernização que ambos passaram ao longo do século XX, processos que, não por acaso, apresentam muitos pontos de semelhança.

A escolha do nosso corpus de análise foi amparada, assim, por esse mesmo projeto. Dentre os vários textos encenados pelo Promíscuo na Mostra de Dramaturgia Contemporânea, o grupo destacou dois, que levou para os países que a Embaixada visitou apresentando-os como textos representativos da nova dramaturgia que vinha sendo produzida no Brasil. Foram eles, justamente, *Dentro*, de Newton Moreno, e *Três cigarros e a última lasanha*, de Fernando Bonassi e Victor Navas, que vieram, por este motivo, compor o corpus de análise do anteprojeto que apresentamos na seleção para o mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, no que dizia respeito ao teatro brasileiro. Outras duas peças, dessa vez de autoria portuguesa, precisavam ser escolhidas, o que nos rendeu um pouco mais de trabalho e de tempo, já que eu não conhecíamos quase nada do teatro português e precisávamos realizar uma pesquisa rápida para elaboração do anteprojeto de mestrado. Os textos escolhidos acabaram sendo trocados, mais tarde, por outros, e depois esses mesmos outros foram omitidos, a partir das provocações do orientador, que entendeu logo de início que dois anos de pesquisa não seriam suficientes para dar conta daquele estudo e que a dramaturgia brasileira sozinha já renderia vultosa

pesquisa. Assim, deixamos de lado, por ora, a dramaturgia/teatro portugueses e resolvemos focar na produção nacional contemporânea. *Dentro e Três cigarros...* permaneceram, mas duas peças nos pareciam insuficientes para representar a grande variedade da escrita dramática que vinha e vem sendo produzida. Foi quando, em momento propício, já tendo iniciado a pesquisa, descobrimos Roberto Alvim num artigo que comentava sua peça *Pinóquio*. Ela nos pareceu muito diferente de tudo o que já tínhamos lido de dramaturgia brasileira. Pensamos que faria um ótimo contraponto com as outras duas já escolhidas. E, assim, foi definida a terceira peça para o corpus de nosso estudo.

Mas devemos reforçar: ainda que tivéssemos escolhido dez peças, elas não esgotariam a totalidade dos experimentos dramáticos que vêm sendo desenvolvidos no Brasil nos últimos anos. Uma série de cursos e oficinas surgiram fora da academia, revelando novos e potentes autores de teatro. Editais públicos também vêm estimulando a escrita e a publicação (outro problema da área) de textos dramáticos. Com isso, os dramaturgos saem da quarentena em que se encontravam desde aquela “era dos encenadores”, que comentamos mais acima, e tomam fôlego novo. Apenas para se que se entenda que estamos tratando, aqui, de um momento e de um movimento relativamente organizado, quer dizer, que os autores de teatro em atuação hoje têm consciência do momento propício em que estão inseridos, podemos citar, depois da Mostra de Dramaturgia Contemporânea ocorrida no Sesi em São Paulo (2002/2003), a iniciativa de um grupo de dramaturgos e de interessados em dramaturgia de Belo Horizonte que criou o projeto Janela de Dramaturgia (2012-2015) com o intuito de divulgar e estimular as novas escritas para teatro, realizando encontros continuados com os autores de Minas Gerais, que discutem e apresentam seus trabalhos através de uma série de leituras dramatizadas ou semi-encenadas para o público local, e também, sempre que possível, com autores de outros Estados do país, que vão até Minas para esses encontros. À parte essas iniciativas, pensando num panorama mais geral e em termos quantitativos, podemos citar o número de habilitados para a última edição do Prêmio FUNARTE de Dramaturgia (2014): foram 429 textos, entre os quais cinco, um de cada região do país, recebeu o prêmio.

É este o cenário que temos hoje, no Brasil, de escrita para teatro. É a partir dele que propomos um estudo da dramaturgia brasileira contemporânea, pela perspectiva que segue:

Breve apresentação

O que vocês irão encontrar nas páginas que seguem é um olhar sobre a dramaturgia brasileira contemporânea na busca por identificar o que seria a sua contemporaneidade, nos termos, ainda que imprecisos, que já vamos descrever abaixo. Para tanto, o tipo de análise que buscamos realizar nesse estudo quer dar conta da dialética entre a forma que os dramaturgos encontram para estruturar os seus textos e o conteúdo histórico-social a que esses textos dão forma.

Tomamos, aqui, a dramaturgia enquanto um componente artístico e crítico separado – do que na prática é inseparável, mas por uma opção metodológica de análise – de sua materialidade cênica, embora ainda articulemos, em alguns comentários específicos, as montagens das peças em estudo com as estruturas dramáticas dos textos, pois, como chegamos a dizer em algum momento, “é inevitável, em se tratando de dramaturgia, deixar de lado o que seria a intenção cênica desse processo”. Os textos que compõem o nosso corpus de estudo apresentam em si métodos de composição particulares; noutras palavras, eles “inventam” desvios em relação ao modelo aristotélico-hegeliano de fábula e de drama e originam, desse modo, convenções dramáticas novas, únicas em cada um, que estão intimamente relacionadas ao que Raymond Williams chama de a “estrutura de sentimento” de um período; no caso, da nossa contemporaneidade.

Este conceito, um dos termos-chave de todo o pensamento do teórico britânico, a quem tomamos como principal referência, é o norte do estudo que o leitor tem agora em mãos. Próximo da ideia de “espírito do tempo” mais comumente utilizada nas análises históricas, “estrutura de sentimento” aparece aqui como um meio operador entre as formas artísticas (no caso, as formas dramáticas ou dramáticas) e a conjuntura social da época em que foram criadas (no caso, a contemporaneidade). Tal conceito será melhor apresentado e desenvolvido no primeiro capítulo, que intitulamos *Firme como uma estrutura, inefável como os sentimentos*.

O que podemos adiantar é que esse elemento a que Williams se refere se deixa ver, segundo o teórico, “em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilístico-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras.”⁹ Haveria nessas obras como que uma “homologia estrutural entre [suas] expressões

⁹ WILLIAMS, 2011, p. 36, nota de rodapé 2.

diferentes [que revelariam] uma consciência coletiva emergente.”¹⁰. É a esses traços e recorrências, apesar da singularidade de suas formas, que buscamos estar atentos nas análises das peças que fazemos no segundo capítulo, *O desvio como forma*.

Nele, apresentamos cada um dos autores que compõe o nosso corpus e comentamos algumas de suas peças, nos detendo mais atentamente sobre um texto de cada um deles – *Dentro, Três cigarros e a última lasanha* e *Pinóquio*, respectivamente –, que analisamos-interpretamos sempre à luz dos estudos que Jean-Pierre Sarrazac vem desenvolvendo sobre a poética do drama moderno e contemporâneo. Nessas análises, investigamos também a ocorrência daquilo a que Raymond Williams chama de estruturas residuais, dominantes e emergentes, no caso, da forma do drama. Ou seja, encontramos elementos formais que estariam, talvez, mais próximos de um paradigma anacrônico do drama, como o modelo burguês ou o moderno, ainda ancorados nas categorias aristotélico-hegelianas; elementos que se fazem dominantes na dramaturgia/teatro da contemporaneidade, como procedimentos da arte pós-moderna tais como o hibridismo, a colagem, a paródia, etc.; e/ou elementos que, em sua originalidade, apontariam para um devir do drama e para o que seria uma nova estrutura de sentimento.

Ao reiterar, no terceiro capítulo, *O diálogo fora de cena: entre resíduos e reificação*, certos apontamentos e observações feitos até ali, percebemos como, na dramaturgia brasileira contemporânea, a partir do estudo dos três autores em questão, as estruturas residuais de uma dramaturgia mais tradicional se fazem ainda tão presentes que chegam a constituir, arriscamos dizer, a sua dominante.

A persistência dessas formas, especialmente em Moreno e Bonassi, é, assim o cremos, reflexo de uma dinâmica que é característica da produção cultural no Brasil, como já evidenciaram os intelectuais modernistas nos anos 1920-1930. Mário de Andrade, por exemplo, atribuía à posição periférica em relação ao capitalismo mundial o atraso no processo de modernização de alguns países, a exemplo do Brasil. Imbuídos pela ideia do novo e do vanguardístico, e na tentativa de remediar esse atraso, ele e outros modernistas importaram formas artísticas europeias e as adaptaram ao contexto nacional, construindo, modernamente, a sua própria estética nacionalista, através da qual acreditavam poder se inserir na modernidade global¹¹. Dinâmica semelhante ocorre anos depois com o processo de modernização do teatro brasileiro, que também se dá, inicialmente, pela importação e

¹⁰ FILMER, P. *A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams*. Trad.: Leila Olivi. Artigo originalmente publicado no *British Journal of Sociology*, Londres, v. 54, n. 2, p. 199-219, jun. 2003.

¹¹ Ver mais em: BARBATO JR., Roberto. *Mário de Andrade e o atraso brasileiro*. Revista *Ciência e Trópico*. FUNDAJ, Editora Massangana, v. 30, n. 1, p. 7-27, jan./jun. 2002.

incorporação de formas e artistas estrangeiros, como o faz o empresário italiano Franco Zampari à frente da companhia que cria justamente a esse propósito, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948.

Essas dinâmicas, é preciso que se diga, sempre estiveram associadas à nossa posição descentralizada em relação aos países “donos” da economia global, apesar de o Brasil ter subido consideravelmente no ranking dessa economia, nos últimos anos (embora ainda mantendo, contraditoriamente, deficiências sociais desanimadoras). E como os processos de renovação das formas artísticas se dão, quando de maneira autóctone (e não importada, como têm sido), em consonância com a renovação na própria estrutura social e econômica como se organiza uma sociedade, temos aí, talvez, uma boa explicação para a manutenção das referidas estruturas residuais de uma dramaturgia tradicional na produção contemporânea, o que talvez a afastaria de uma poética pós-moderna, mais associada ao estágio recente do capitalismo e sua dominante cultural.

Aliás, essa relação entre o modo de produção capitalista e os processos de mutação da forma do drama é outro elemento importante no desenvolvimento de nossa argumentação e que guiou o nosso pensamento até as considerações a que chegamos à guisa de conclusão. Para embasar teoricamente essa relação é que lançamos mão de Fredric Jameson, cujo pensamento sobre uma arte dita pós-moderna – o pós-modernismo, diga-se de passagem, seria, segundo sua hipótese, a nossa atual estrutura de sentimento, como chegamos a indicar no primeiro capítulo – tenciona essas novas manifestações no campo da cultura com as dinâmicas do estágio mais recente do capitalismo, a que ele chama de tardio.

O sistema econômico enquanto um agente de transformação das relações sociais e, no seu enalço, da forma do drama. É dessa tensão, e pela observação atenta das peças em estudo, que buscamos apreender a nossa contemporânea estrutura de sentimentos.

FIRME COMO UMA ESTRUTURA, INEFÁVEL COMO OS SENTIMENTOS¹²

Para início de conversa, pensemos numa hipótese como a lançada por Dario Fo há não muito tempo: com o intuito de “entender melhor a situação em que se encontra a literatura teatral de hoje”, dizia ele,

imaginem o seguinte jogo absurdo: em primeiro lugar, juntemos um determinado número de comédias e dramas escritos nos últimos anos e talvez não representados; em seguida, sem apor nessas obras nenhuma data, vamos colocá-los no interior de um cápsula espacial. Lancemos um foguete na direção da estratosfera. Dentro de cinco séculos, alguns astronautas provavelmente encontrarão essa cápsula, trazendo de volta à Terra. De imediato, alguns estudiosos vão se apoderar dos textos, começarão a estudá-los e tentarão descobrir em que período histórico foram escritos. Vocês acham que eles vão conseguir? (FO, 1998, p. 206 *apud* SOUZA, 2007, p. 23)

Tendemos, com alguma dose de hesitação, a dizer que sim. Há, assim o cremos, num conjunto de obras produzidas num mesmo período histórico, determinados traços comuns que apontam para o fato de que suas estruturas não foram formadas autonomamente ou por processos internos a elas, mas como respostas criativas, elaboradas numa linguagem artística específica, à experiência histórica de seus criadores. Essas obras, que no período em que foram produzidas talvez parecessem completamente distintas entre si, revelam, para um observador futuro, o uso comum de determinadas técnicas ou métodos que foram encontrados como uma saída para se articularem com a realidade social a que tentavam dar forma.

Pensemos, por exemplo, no caso da dramaturgia produzida entre o final do século XIX até meados do XX, recorte de dois estudos fundamentais sobre o drama e o teatro modernos, a saber, o *Drama from Ibsen to Brecht* (1968), de Raymond Williams, e o *Teoria do drama moderno* (1956), de Peter Szondi. As obras produzidas neste período, observadas em conjunto, apresentam características semelhantes entre si e que as diferem significativamente das obras produzidas no período anterior. Entre essas características está a relação entre o texto e a cena, foco do estudo de Williams – que já desenvolvia desde a sua tese de doutorado, publicada sob o título *Drama from Ibsen to Eliot* (1952), e que evidencia no posterior *Drama em cena* (1954) –, assim como as relações entre autor, texto e sociedade como articuladas na linguagem dramática, no caso do estudo de Szondi.

¹² Expressão emprestada de CEVASCO, M. E. *Modernização à Brasileira*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, n. 59, dez. 2014, p. 198.

Reduzindo muito as teses dos teóricos citados, podemos dizer que a relação que Williams examina é posta em crise inicialmente pelas peças do drama naturalista, primeira das vanguardas daquele início de século, na medida em que – assim o teórico entende – os dramaturgos deixam de escrever a cena necessariamente como ela será materializada pelo encenador¹³, iniciando – e, para Williams, já consumando – um processo de separação entre fala e ação no texto dramático. Tchêkhov é, nesse sentido, o exemplo mais recorrente, uma vez que seus textos apresentam de forma mais problemática lacunas tais que exigiram, à época de suas primeiras montagens e, certamente, ainda hoje, a escritura de um outro texto, o cênico, cujo autor não era mais ele senão uma figura que começava a entrar em evidência: o encenador. Daí para frente o que se observa é um movimento cada vez mais nítido de autonomia do texto em relação à cena e vice-versa, movimento que culmina no final do século XX na forma de criações cênicas que, por prescindir às vezes completamente do texto para se realizar, são organizadas teoricamente em torno de uma nova categoria, a do *teatro pós-dramático*, como pensada por Hans-Thies Lehmann em livro homônimo (2007).

Antes de passarmos para a produção contemporânea, o que queremos que se entenda, a partir do exemplo da dramaturgia/teatro modernos, é que esse processo de transformação da forma dramática e das convenções cênicas se deu em resposta às mudanças ocorridas na conjuntura histórica do período determinado nos estudos, entre cerca de 1880 e 1950. Neste intervalo assistimos a eventos de escala mundial tais como a revolução industrial e as duas grandes guerras – a última das quais ecoando ainda, talvez, na dramaturgia que analisaremos mais à frente. Embora não representados diretamente nos textos, esses eventos alteraram radicalmente as relações entre as pessoas e seus modos de vida e, conseqüentemente, a representação dessas relações e modos em cena, o que exigiu um tratamento dramaturgicamente e cênico diferenciado do que era feito até então. Fez-se necessária a elaboração de uma ou de novas convenções que se acordassem com o que Williams chama de a *estrutura de sentimento* que emergia a partir daqueles eventos.

¹³ Não que esta relação já tenha, de fato, se dado literalmente desta forma. Em sua tentativa de criar uma “grade conceitual, em que por contraste fosse possível analisar o fenômeno que se manifestava contemporaneamente a ele, em que os dramaturgos cada vez mais prescindiam de uma escritura cênica para realizar seus projetos.” (Ramos *in* Williams, 2010, p. 14), Williams atribui determinadas convenções ou padrões dramáticos que ele entende como dominantes a dados períodos históricos. Entre esses padrões, teríamos desde a “fala encenada”, no qual haveria “uma simultaneidade absoluta entre a ação e a fala [...], sendo possível pelo texto deduzir-se totalmente a cena que ele gera” (2010, p. 13), até a convenção da época do drama naturalista, que ele chama de “comportamento”, em que o dramaturgo não indica claramente a ação a ser mostrada em cena. Observando os padrões desde a Antiguidade até aquele período, o que o teórico percebe é que a simultaneidade entre fala e ação vai perdendo cada vez mais o seu caráter redundante até chegar à separação consumada (para o autor; para nós, apenas acentuada) entre as duas instâncias na convenção do “comportamento”. Para um comentário mais desenvolvido a esse respeito, ler o prefácio, escrito por Luiz Fernando Ramos, de *Drama em cena* (Williams, 2010).

É disso, também, que tenta dar conta o estudo de Szondi, focando numa relação complementar à do texto-cena examinada por Williams. À parte sua articulação cênica, há, de acordo com a tese szondiana, uma tensão que é interna às obras daquele período e que se configura na forma de uma contradição: apesar de se estruturarem segundo os princípios da forma dramática aristotélico-hegeliana, com a ação sendo movida pelos diálogos entre os personagens em um presente absoluto, essa “conversa” que impulsiona a ação é apenas aparente. As falas dos personagens, mais uma vez notadamente em Tchêkhov, se aproximam da forma monologada, embora ainda queiram conservar na antiga forma – na antiga convenção – um conteúdo social – ou aquilo que seria uma estrutura de sentimento – que já não cabe nela.

Tal contradição é recorrente em um número expressivo de obras dramáticas da modernidade. Para Szondi, a inadequação entre forma e conteúdo aparece ainda nos trabalhos de Ibsen e Strindberg – citados também por Williams (1983) pela dificuldade que, com esses autores, começa a haver na relação entre literatura e teatro, ou texto e cena –, e Maeterlinck e Hauptmann. A solução encontrada para resolver essa questão teria sido a reincorporação – em muitos casos, atesta Szondi, até inconscientemente – de elementos e recursos épicos à forma dramática, elementos longamente usados na história do teatro, mas ausentes do drama produzido a partir do Renascimento até aquele período. Trabalho semelhante, vale ainda mencionar, é o operado por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama* (1981), livro em que busca identificar, “com base na desconstrução da fábula, da personagem e do diálogo... – *desafios dramaturgicos comuns*” aos autores desde 1880 até a década de 1970, quando o livro é escrito, buscando perceber “o gesto artístico singular através do qual cada autor responde a esses desafios”, fazendo “jogar essa dialética dos desafios comuns e dos gestos singulares” (Sarrazac, 2011, p. 24, grifos do autor). Essa observação quanto às respostas particulares de cada autor aos desafios dramaturgicos que lhes foram apresentados (e certamente condicionados por sua conjuntura histórica) é um aspecto que também nos interessa, como vamos observar na análise do trabalho de cada um dos dramaturgos que compõem o capítulo seguinte.

Pois bem, é com alguma clareza que conseguimos enxergar hoje as mudanças operadas no drama do período citado e as semelhanças estruturais entre as obras ali produzidas. O esmaecimento da relação texto e cena que, por uma separação/não correspondência entre o que é fala e o que é ação, iniciam um processo de autonomia mútua; e a contradição entre a forma dramática aristotélico-hegeliana e os novos conteúdos emergentes naquela virada de século, que encontrou no recurso ao épico e na

desconstrução das categorias aristotélicas uma possibilidade de resolução: seriam essas as características comuns a um número expressivo de peças produzidas entre fins do século XIX até o momento do holocausto em Auschwitz. Mas e daí para frente, o que encontramos?

A resposta que Dario Fo dá à questão que ele mesmo coloca é, à revelia da nossa, negativa. Para ele, em cinco séculos os estudiosos que, tendo acesso ao material encontrado pelos astronautas, se debruçassem sobre ele, seriam incapazes de identificar a época em que os textos lançados ao espaço foram escritos. “Onde eles encontrariam uma referência acerca das notícias do nosso cotidiano, uma alusão aos fatos trágicos de nossa época, uma menção aos conflitos sociais?”, ainda pergunta-se Fo. “Nada; só encontrariam rios de conceitos, palavras se perseguindo como se estivessem em jogo de cabra-cega, sem nunca se encontrarem, personagens fora de qualquer tempo e sem um mínimo de realidade. [...] tudo fora de qualquer tempo.” (Fo, 1998, p. 206 *apud* Souza, 2007, p. 23).

Ora, não o podemos condenar. A pluralidade das obras produzidas em nossa contemporaneidade é mesmo de espantar e de espantar-se. Os múltiplos procedimentos que seguiram a epicização retomada no período citado anteriormente, tais como a hibridização e a colagem de gêneros diversos, a paródia e o pastiche a formas anteriores, a fragmentação, assim como todas as formas de desvio em relação aos princípios aristotélico-hegelianos da forma dramática – e, em alguns casos da cena pós-dramática, a negação completa destes princípios e dos meios de seu uso – constroem peças tão distintas entre si que nos parece, olhando de agora, um tanto improvável que possam ser reunidas em torno de uma única rubrica (embora algumas proposições o tentem fazê-lo), a que poderíamos identificar, daqui a quinhentos anos, como característica ou identitária da nossa época. Com que segurança o estudioso de cinco séculos à frente poderia afirmar que uma peça como *Vocês que habitam o tempo*, do francês Valère Novarina, e outra como *Psicose 4:48*, da inglesa Sarah Kane, de convenções dramáticas tão distintas, foram escritas em torno do mesmo período (1989 e 1999, respectivamente)? – enquanto uma apresenta sujeitos identificados com nomes-títulos realistas (“O Vigia”, “Jean-François”), suas falas, contraditoriamente, fogem à ideia da mimese realista, organizando-se mais como um jogo rítmico de palavras que buscam chegar ao/atraversar o espectador antes pelos estímulos sensoriais que provocam nele do que pelo sentido racional dos enunciados; a outra, embora não indique personagens, sugere um diálogo talvez mais cognoscível, embora, segundo as interpretações mais correntes do texto, tal diálogo se dê na mente de um mesmo sujeito e construa aquilo a que no romance chamaríamos de “fluxo de consciência”.

Raymond Williams – sobre cujo pensamento temos guiado estas primeiras páginas, a começar pelo “sim”, embora hesitante, dado à provocação de Fo, – atesta a dificuldade que há em se tentar apreender o que seria a nossa *estrutura de sentimento* contemporânea (ou o que podemos chamar de *contemporaneidade*). Afinal, como falar de dentro de um processo que, sem previsão de parada, segue, enquanto seguimos em seu interior? Será só com um distanciamento temporal que, de um ponto mirante, conseguiremos enxergar a massa disforme que constitui as relações sociais (e em torno delas a política, a economia, a ética, a cultura, enfim) instauradas hoje, no presente histórico (e formalizadas nas obras dramáticas ou, vindo mais ao caso, dramatúrgicas)?

Sim e não. Williams é consciente da dificuldade que existe na tentativa de apreensão do nosso próprio tempo, uma vez que ele ainda está sendo vivido e não se apresenta claramente em formações distinguíveis, sendo muito mais fácil perceber as estruturas do passado (como no caso do drama moderno que evocamos acima). Mas é possível a nós, embora ainda imersos na experiência que os artistas contemporâneos nossos tentam dar conta, perceber, no seio de suas obras, indícios daquilo que seria a estrutura de sentimento de nossa época, pois, ainda segundo Williams, “é na arte, em primeiro lugar, que o efeito de toda uma experiência vivida é expresso e incorporado [formalizado].”¹⁴ (1983, p. 10, tradução nossa).

De saída, a expressão ou a formalização que essa experiência encontra vai aparecer sob formas, como dissemos, aparentemente muito distintas entre si. E antes que a estrutura de sentimento correspondente a esse período tenha sido absorvida e que as conexões, correspondências e semelhanças saltem aos olhos,

é provável que aqueles [em] quem a nova estrutura [...] está mais claramente se formando, irão entender sua experiência inicialmente como própria: como o que separa eles dos outros homens, embora, na verdade, eles estejam se separando do conjunto de formações recebidas e convenções e instituições que não expressam mais ou não satisfazem sua vida mais essencial.¹⁵ (WILLIAMS, 1983, p. 10-11, tradução nossa)

Nesse sentido, a formação de novas respostas e percepções de uma dada experiência se tornam disponíveis inicialmente como uma descoberta pessoal, para só depois serem disseminadas e, por fim, se mostrarem como o modo de trabalho de uma geração. E é pelo particular, diz o teórico, que devemos começar o trabalho de análise ou

¹⁴ “[...] it is in art, primarily, that the effect of a whole lived experience is expressed and embodied.”

¹⁵ “[...] it is probable that those to whom the new structure of feeling is most accessible, in whom indeed it is most clearly forming, will know their experience primarily as their own: as what cuts them off from other men, though what they are actually cut off from is the set of received formations and conventions and institutions which no longer express or satisfy their own most essential life.”

de busca do que seria uma nova estrutura de sentimento emergente (é a obras particulares que nos dirigimos num momento posterior deste trabalho), pois que o que essas formas indicam vai muito além de sua particularidade. Cabe a nós, observando-as em conjunto, encontrar o que de geral elas alcançam ou, nas palavras do teórico, as “conexões substanciais entre a forma mais particular e a mais geral.”¹⁶ (1983, p. 12, tradução nossa).

Como coletamos nossa experiência de peças particulares, nós vemos a estrutura de sentimento a uma só vez se estendendo e mudando: elementos importantes em comum, como experiência e como método, entre peças e dramaturgos particulares; elementos importantes mudando, na medida em que a experiência e as convenções mudam juntas, ou na medida em que a experiência se coloca em tensão com as convenções existentes, e tem êxito ou falha em alterá-las.¹⁷ (WILLIAMS, 1983, p. 12, tradução nossa)

Do mesmo modo que a experiência social daquela virada de século analisada por Szondi e Williams tencionou as convenções dramáticas e de cena então dominantes e, desta tensão, fez surgir novas formas ou novas convenções pela incorporação do épico e pela separação entre fala e ação, também a nossa época vive as suas próprias tensões, as suas próprias contradições, e são elas que buscamos evidenciar pela análise-interpretação das peças e dos dramaturgos que compõem o nosso corpus de estudo. Não pensamos, contudo, em termos de “êxito” ou de “falha” desses artistas em alterar antigas convenções pela formalização de experiências sociais novas, contemporâneas, mas antes em grau de afastamento ou de não afastamento em relação, por exemplo, às convenções do drama moderno, aquilo a que Sarrazac (2011a, 2013b) chama de desvios da forma. Tentaremos observar os desvios que apontam caminhos para o que seria o drama contemporâneo e suas idiossincrasias: os aspectos residuais que esse drama ainda guarda de formas anteriores, as estruturas emergentes que já se mostram no seio da produção dramaturgicamente contemporânea e o que podemos entender como sendo as estruturas dominantes que se evidenciam nesse processo.

Mas façamos, agora, um breve entremez para tentar explicar esta expressão que temos mencionado até aqui, a tal da estrutura de sentimento como cunhada por Raymond Williams.

¹⁶ “[...] substantial connections between the most particular and the most general forms.”

¹⁷ “As we collect our experience of particular plays, we see the structure of feeling at once extending and changing: important elements in common, as experience and as method, between particular plays and dramatists; important elements changing, as the experience and the conventions change together, or as the experience is found to be in tension with existing conventions, and either succeeds or fails in altering them.”

O termo surge precisamente a propósito de seus estudos sobre o drama e sobre cinema, inicialmente em *Preface to film* (1954) e depois de forma mais desenvolvida no já citado *Drama from Ibsen to Brecht* (1968), numa tentativa de explicar, como também já colocamos, a prevalência de determinadas convenções de linguagem num dado período histórico, fato que não se explicava pelas análises formalistas em voga na época em que o teórico inicia a sua discussão. Faltava a este tipo de análise “algo para o quê”, segundo Williams (2011, p. 37), não haveria “uma contraparte externa”, algo que só poderia ser alcançado ou percebido pela experiência com a própria obra de arte. Esse algo seria a estrutura de sentimento da época em que a obra em questão havia sido criada.

Uma leitura mais apressada do termo talvez o entenda como o equivalente de expressões mais conhecidas, como “espírito do tempo” ou “ideologia”, por exemplo. Apesar da semelhança, ou justamente por ela, Williams faz questão de destacar a diferença entre o que ele chama de estrutura de sentimento e o que estas outras expressões referem. Uma palavra que pode nos servir de parâmetro para entendermos o que o teórico quer designar com o novo termo é “experiência”; embora seja, segundo o autor, “a melhor palavra, a mais ampla”, não pode, contudo, ser empregada para o propósito que ele busca porque “um dos seus sentidos tem o tempo verbal do passado que é o obstáculo mais importante ao reconhecimento da área da experiência social que está sendo definida.” (Williams, 1979, p. 134). “Pensamento” é outra palavra evocada pelo autor, mas que também possui ressalva, a de que remete a formas fixas e já bem definidas, compreendidas, coisa que a experiência social presente, ainda em curso, não pode estabelecer – mas tanto se aproximam do sentido buscado por Williams que é como “um conteúdo de experiência e de pensamento histórico em sua natureza” que a tradutora do seu *Tragédia moderna* (2011, p. 36), Betina Bischof, se refere ao termo.

Por fim, é “sentimento” a palavra escolhida; acoplada a “estrutura”, forma, no novo termo, quase uma contradição:

É isso, em primeira instância, o que eu entendo por estrutura de sentimento. É tão firme e definido quanto “estrutura” sugere, mas é baseado nos mais profundos e, com frequência, menos tangíveis elementos da nossa experiência. É um modo de responder a um mundo particular [...], na experiência, o único modo possível. Seus meios, seus elementos não são proposições ou técnicas; eles estão incorporados, sentimentos relacionados. No mesmo sentido, é acessível a outros – não por um argumento formal ou por uma habilidade particular em si, mas pela experiência direta – uma forma e um sentido, um sentimento e um ritmo – na obra de arte, a peça, como um todo.¹⁸ (WILLIAMS, 1983, p. 10, tradução nossa)

¹⁸ “It is this, in the first instance, that I mean by structure of feeling. It is as firm and definitive as ‘structure’ suggests, yet it is based in the deepest and often least tangible elements of our experience. It is a way of responding to a particular world which in practice is not felt as one way among others – a conscious ‘way’ –

Este parágrafo é bem interessante: nele está dito, embora de forma sintética, ou condensada, como se dá a relação tão cara aos estudos do autor entre convenções e estruturas de sentimento. Percebam como ele esclarece um equívoco que a esta altura talvez já tenha se formado na cabeça do leitor: os meios e os elementos que uma dada estrutura de sentimento produz “não são proposições ou técnicas; [...] são sentimentos relacionados”, incorporados, formalizados. Quer dizer, a experiência viva de um tempo, como também podemos traduzir-interpretar a expressão williamiana, não são as técnicas ou as convenções artísticas nele produzidas, mas o sentimento ou, como diria Luiz Fernando Ramos, os “modos de sentir” (Williams, 2010, p. 8) dessa época que, incorporados e formalizados nas obras de arte, geram, por sua vez, técnicas ou convenções específicas características de um período. Assim, o sentimento de uma época não será acessível pelas técnicas ou convenções ali produzidas – ou não somente, como faria uma análise formalista –, como se estas fossem mediadoras da relação entre o artista e o seu tempo e entre a obra e o público; ao contrário, é a experiência direta do artista com o seu tempo que, formalizando-se nas obras artísticas, origina novas técnicas e convenções, assim como é pela experiência direta do espectador com a obra artística que ele consegue apreender o que seria a estrutura de sentimento de uma época – pela relação, na obra, entre “forma e sentido”, entre “sentimento e ritmo”. Tal processo não exige do espectador uma “habilidade particular” para que perceba essa estrutura, assim como dispensa qualquer “argumento formal” que explique ou que justifique aquela obra, como muitas vezes encontramos nas produções ditas conceituais de arte contemporânea, que parecem tornar necessária a colocação de legendas explicativas ao lado das obras, como frequentemente vemos em exposições, por exemplo, ou mesmo o comentário ou a explicação excessiva em alguns programas/material de divulgação de espetáculos cênicos.

Tais relações nos colocam um problema de ordem metodológica. Se, como acabou de ser dito, é pela experiência direta com a obra de arte que se consegue apreender – talvez não de forma racional, mas muito mais pelo compartilhamento de um sentimento ou de um modo de sentir que se torna comum ao artista e ao espectador – o que seria a estrutura de sentimento contida na obra, temos, no caso da linguagem-objeto de nosso estudo, duas possibilidades de experienciá-lo: a primeira é, claramente, pela leitura direta do texto dramático ou dramaturgico em si; a segunda, através da sua materialização cênica.

but is, in experience, the only way possible. Its means, its elements, are not propositions or techniques; they are embodied, related feelings. In the same sense, it is accessible to others – not by formal argument or by professional skills, on their own, but by direct experience – a form and a meaning, a feeling and a rhythm – in the work of art, the play, as a whole.”

Acreditamos que esta última teria a capacidade de tornar latente esse elemento que se encontra no interior da obra dramática/dramatúrgica, uma vez que, através das articulações com os demais elementos da cena – iluminação, presença física dos atores, sonoridade, movimentação –, o que seria a estrutura de sentimento interna à obra emergiria e, pela presença sentida entre atores e público muito mais do que pelos sentidos apreendidos pela narrativa do espetáculo, poderia ser, enfim, percebida.

Esta possibilidade, no entanto, embora muito instigante, foge ao alcance deste trabalho, de modo que nos deteremos sobre a primeira delas, a respeito da qual havemos de considerar o seguinte: há em qualquer texto escrito para a cena, e até naqueles que a princípio não foram escritos para este destino, uma performatividade¹⁹ que lhe é inerente, que pode estar nas possíveis rubricas e indicações/sugestões cênicas ou mesmo na própria forma como ele se estrutura²⁰. É a partir desta performatividade que faremos a análise-interpretação do corpus aqui proposto, tencionando a dialética que há entre a forma como se estruturam os textos e o que seria o sentimento indicado por Williams. É por esse procedimento que tentaremos nos aproximar do que seria a estrutura de sentimento da nossa contemporaneidade.

Findo este entremez, antes de partirmos para a análise dos textos propriamente dita, vale ainda pensarmos a respeito desta contemporaneidade que atribuímos aos textos e aos autores e as formas como ela pode se configurar/manifestar. Ora, dizemos que Fernando Bonassi, Newton Moreno e Roberto Alvim são dramaturgos contemporâneos porque o são em relação a nós, porque vivem e atuam no nosso presente histórico. Este adjetivo, no entanto, não lhes atribuí qualquer qualidade – o fato de serem contemporâneos quer somente dizer, repetimo-nos, que vivem e atuam no tempo presente. Mas esta contemporaneidade específica nossa pode ter algumas características particulares que são historicamente dadas e que vão se revelar, no caso dos artistas, pela relação que estabelecem com esse tempo – com o seu tempo –, na medida em que se deixa ou se faz

¹⁹ A performatividade a que nos referimos aqui diz respeito, por um lado, às estruturas dramatúrgicas criadas pelos autores, ao jogo que se efetua com as estruturas linguísticas que, na dramaturgia contemporânea, apontam para desvios em relação à tradição aristotélico-hegeliana de drama e ao modo mimético de representação; por outro lado, refere-se a uma pulsão que, nesses textos, ultrapassa os limites da página e pede a sua materialização cênica.

²⁰ É interessante notar como algumas obras da dramaturgia contemporânea têm feito um uso muito particular e inédito da rubrica, incorporando-a aos trechos convencionalmente destinados a serem falados pelos atores, funcionando, muitas vezes, como o meio por onde o autor pode se expressar mais diretamente e se comunicar com o público. Essas modificações, esse hibridismo no interior da obra dramatúrgica dá a ela um outro tipo de performatividade, que não aquela do drama absoluto. É o caso de textos como *Clansed*, de Sarah Kane, ou *Por Elise*, de Grace Passô. Outras considerações sobre a rubrica você encontra em: Luiz Fernando Ramos, *A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena*. São Paulo: Revista Sala Preta, v. 1, 2001.

ver nas produções e convenções artísticas que criam. Mas entra ainda nesta conta – e é esta a compreensão que Giorgio Agamben apresenta em seu já famoso ensaio *O que é o contemporâneo?* (2007, p. 55-73) – o liame inevitável com o passado, do qual, segundo o filósofo italiano, temos também de ser contemporâneos.

Noutros termos, o que o autor diz é que o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Esse não fechamento num presente absoluto (parece até que estamos falando das categorias aristotélico-hegelianas para o drama), na verdade impossível de acontecer, se revela – e aqui já voltamos para Williams – pela apropriação de elementos formais de períodos anacrônicos; a ocorrência simultânea daquilo a que o teórico britânico chama de estruturas residuais, emergentes e dominantes nas obras artísticas (1979, p. 124).

Para fazer entender o que estas categorias determinam, Williams explica que um processo cultural pode apresentar (e em geral apresenta) determinadas características dominantes e, atuando em conjunto, outras características residuais e emergentes. Por residual ele entende aquela estrutura ou aquele elemento que foi formado no passado, mas que continua ativo, não enquanto elemento do passado, mas efetivamente do presente, seja mantendo uma relação alternativa ou oposta ao que seria a cultura dominante, seja deliberadamente incorporado por esta (1979, p. 125). E, se atua ainda no presente, é porque há certas experiências que, sendo vividas e praticadas “à base do resíduo” (1979, p. 125), necessitam se expressar de acordo com procedimentos também residuais. Assim, encontramos na dramaturgia contemporânea a presença de certas convenções que, sabemos, foram criadas em períodos anteriores, como resposta a uma estrutura de sentimento que já não é a nossa, mas que, contudo, ainda encontram correspondência em certas experiências do nosso presente, e delas dão conta. Recursos dramáticos, nesse sentido, anacrônicos, mas ao mesmo tempo contemporâneos, se os pensarmos como tempos relacionados (e, no nosso entendimento, presentificados), como faz Agamben. De modo que, apesar de um ou outro dos textos propostos no nosso corpus de análise parecer pouco contemporâneo (e já vamos falar, a partir das estruturas dominantes, do que se entende pela contemporaneidade artística, ou o que comumente reconhecemos como teatro ou drama contemporâneos), ainda assim o é, se pensarmos na coexistência desses três aspectos a que Williams se refere, além, é claro, do fato de um e outro desses textos terem sido criados no nosso presente histórico.

As estruturas emergentes, a seu turno, por surgirem a propósito dos “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação” (Williams, 1979, p.

126) continuamente produzidos, vão parecer “mais contemporâneas”, se aproximando mais do que talvez seja a estrutura de sentimento da nossa contemporaneidade. São, por isso, mais difíceis de identificar: o que podemos “observar é, com efeito, uma *emergência preliminar*, atuante e pressionante, mas ainda não perfeitamente articulado [sic], e não o aparecimento evidente que pode ser identificado com maior confiança” (1979, p. 129, grifo do autor). Arriscamos, por antecipação, que enquanto que a dramaturgia de Newton Moreno e Fernando Bonassi apresentam com mais clareza convenções residuais da forma dramática tradicional (aristotélico-hegeliana), a dramaturgia de Roberto Alvim, última na sequência de nossas análises, parece querer apontar para certas estruturas emergentes *preliminares*, no sentido de ainda não completamente formadas, funcionando mais como indicativos do que virão a ser. Mas é só na análise que avaliaremos melhor esta hipótese. Cada coisa a seu tempo.

E, em tempo: não podemos deixar de comentar que tanto as estruturas residuais quanto as emergentes só podem ser pensadas em relação ao que se toma por estrutura dominante de uma época. É sobre isso que vamos nos deter agora.

Quando falamos em “cultura burguesa” ou “cultura feudal” – para usar dois exemplos citados por Williams (1979) – temos em mente mais ou menos as características principais que definem cada um desses processos. Para o primeiro, pensamos nos valores do sujeito individual, sustentados pelo domínio do capital, como constituintes de sua estrutura dominante; já para o segundo caso, a organização fragmentada em vários núcleos de dominação e, orientando todos eles, a Igreja Católica. Numa análise histórica, atribuímos essas características como as dominantes de cada processo. E, de fato, o foram, muito embora na análise da totalidade de um processo, como coloca Williams (1979, p. 124), há que se “reconhecer as inter-relações complexas entre movimentos e tendências” para evitar a estaticidade de sua definição. Daí a importância de se falar no residual e no emergente, “que em qualquer processo real, e a qualquer momento do processo, são significativos tanto em si mesmo como naquilo que revelam das características do ‘dominante’” (1979, p. 125). E como o que nos interessa nesse estudo são os aspectos e as manifestações da nossa contemporaneidade, vistos a partir da produção dramática, cabe buscarmos a compreensão de suas estruturas; em primeira instância, as dominantes, para daí pensarmos nas demais que as tencionam.

Neste ponto, devemos trazer a contribuição de outro teórico cuja posição crítica se assemelha muito à de Williams. Fredric Jameson tem na crítica marxista de cultura²¹ o instrumento/chave de análise do seu tempo, que ele percebe como orientado pelo atual estágio do nosso sistema econômico, conhecido, então, como “capitalismo tardio”, estágio posterior ao do que comentamos rapidamente acima sobre o sujeito burguês. A lógica do sistema neste estágio, diz ele, é cultural; mais especificamente, é pós-moderna, donde não podemos negligenciar as dependências e interferências mútuas entre as dinâmicas globalizadas do mercado e as produções artístico-culturais localizadas.

Segundo Maria Elisa Cevasco, em seu *Para ler Raymond Williams* (2001), o que Jameson pretendia em *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997) era “determinar se o pós-modernismo é uma nova estrutura de sentimento” (2001, p. 151), entendida aí nos mesmos termos de Williams. De fato, quando vamos à leitura de Jameson (cuja tradução a que temos acesso, publicada no Brasil pela editora Ática, é de autoria da própria Cevasco, o que não nos deixa outro ponto de vista sobre a tese jamesoneana), encontramos que

se “pós-modernismo” corresponde ao que Raymond Williams queria dizer com “estrutura de sentimento”, sua categoria cultural fundamental [...], o pós-modernismo só foi capaz de atingir esse *status* por força de uma profunda transformação coletiva, um retrabalho e uma reescritura de um sistema mais antigo. (JAMESON, 1997, p. 18)

Lembremos o que foi dito mais acima, da dificuldade de apreensão do que seria a contemporaneidade ou a estrutura de sentimento contemporânea a nós pelo fato de ela ainda estar sendo vivida e não se apresentar de forma totalmente nítida ou reconhecível. Jameson lança aí uma hipótese, a de que a estrutura de sentimento de seu tempo (possivelmente ainda a do nosso) seria o pós-modernismo; no livro citado, ele se refere ao processo pelo qual passamos até chegar ao estágio cultural em que nos encontramos (ou nos encontrávamos na época de sua escrita), processo esse profundamente balizado pelas

²¹ Jameson participou do movimento de retomada da crítica de cultura marxista no panorama norte-americano, que tradicionalmente teve como prática o escamoteamento de todo o pensamento de esquerda, lá aportado pelas mãos de imigrantes. Mas a sua retomada se dá, com Jameson, a partir de uma perspectiva nova, que leva em conta a novidade das dinâmicas da produção cultural da chamada Pós-modernidade, distintas, é certo, das do período em que Marx elabora o seu pensamento. Também Williams parte da crítica marxista de cultura para dar conta da produção que interessa aos seus estudos. Mas, à semelhança de Jameson, percebe logo cedo as imprecisões ou os equívocos que o pensamento marxista como estabelecido poderiam trazer para a crítica de cultura, fazendo de toda a sua trajetória a busca por um deslocamento em relação a esse modelo e pela tomada de uma posição nova, que ele vem a chamar de “materialismo cultural”. Ver mais em CEVASCO (2001, p. 115) e JAMESON (1997, p. 7-8) (referências completas ao final do trabalho).

dinâmicas do sistema econômico capitalista. Sobre isso, a citação transcrita abaixo é longa, mas interessante para o que vamos tratar a seguir:

Ao periodizar um fenômeno desse tipo [...] É necessário distinguir entre o aparecimento gradual das várias (e, na maioria das vezes, não relacionadas) condições para a nova estrutura e o “momento” (não exatamente cronológico) em que todas elas se consolidam e se combinam em um sistema funcional. Esse momento é menos uma questão de cronologia do que de algo bem próximo a uma *Nachträglichkeit* freudiana, ou retroatividade: começamos a ter consciência da dinâmica de um novo sistema que nos domina somente de forma gradual e retroativa. E essa consciência coletiva emergente de um novo sistema [...] não é exatamente o mesmo que o aparecimento de novas formas de expressão cultural (as “estruturas de sentimento” de Raymond Williams, no fim das contas, parecem mesmo ser um termo bastante estranho para se usar na caracterização do pós-modernismo do ponto de vista cultural). Todos concordam que as diferentes condições para uma nova “estrutura de sentimento” já estavam dadas antes do momento em que se combinaram e se cristalizaram em um estilo relativamente homogêneo: porém essa pré-história não está sincronizada com a econômica. Assim, Mandel sugere que os pré-requisitos tecnológicos básicos para a nova “onda longa” do terceiro estágio do capitalismo (aqui denominado “capitalismo tardio”) estavam dados no final da Segunda Guerra Mundial, que também teve o efeito de reorganizar as relações internacionais, acelerar a descolonização e lançar as bases para a emergência de um novo sistema econômico mundial. Culturalmente, no entanto, as condições se encontram (com exceção da grande variedade de “experimentos” modernistas aberrantes que são depois reestruturados como predecessores) nas grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60, que varreram do mapa tantas tradições no nível das *mentalités*. [...] o *habitus* psíquico de uma nova era exige uma quebra radical, fortalecida por uma ruptura de gerações, que se dá mais propriamente nos anos 60 [...]. Se preferirmos uma linguagem hoje um tanto fora de moda, a distinção é bem aquela que Althusser sempre repetia, de um “entrecruzamento essencial” hegeliano do presente (ou *coupe d'essence*), em que a crítica cultural espera encontrar um princípio único do “pós-moderno”, inerente às mais variadas e ramificadas características da vida social [...]. (JAMESON, 1997, p. 23, grifos do autor)

A influência das dinâmicas do sistema econômico na produção cultural-artística é fortemente declarada pelo crítico americano, e a isto Williams não poria dúvida. Também nós não o pomos. Mas nos interessa aqui pensar o outro lado da moeda, o lado das transformações por que as formas artísticas, mais especificamente a forma dramática passou em decorrência dos avanços na direção do capitalismo tardio, que alterou os modos de vida das sociedades e suas formas de representação.

O ponto no tempo que Jameson marca, apesar do seu entendimento pouco cronológico desse tipo de processo, como sendo a pré-história do que veio a ser a nossa atual estrutura de sentimento – e, conseqüentemente, a pré-história de sua expressão/formalização artística – é o momento em que uma série de novas manifestações surgem “no nível das *mentalités*”: a década de 1960 assiste, em todo o mundo, a movimentos de ordem social e política, que têm seu ápice em maio de 1968 com a greve geral da França e a Primavera de Praga. É do mesmo período a emergência de uma nova fase do

movimento feminista, que se volta para questões relacionadas à sexualidade da mulher, e o movimento *hippie*, que também promove alguns avanços sobre a pauta da sexualidade.

Concomitantemente a esses movimentos – ou como parte de seu processo, ou como resposta a esse processo –, novas formas de manifestações artísticas surgem e vêm alterar o modo como representávamos o mundo – ou, colocando nos termos de Williams, põem em crise as convenções artísticas através das quais respondíamos às questões dadas pela nossa realidade. É sabido que a partir dos anos 1960 observa-se, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, o surgimento dos assim chamados *happenings* e, posteriormente, das *performances*, que até os anos 1980 vão preparar o caminho da encenação rumo a sua “manifestação pós-modernista” (Mostaço, 2008) – e, numa acepção posterior, *pós-dramática* (Lehmann, 2007).

Elinor Fuchs (1996), em *The death of character: perspectives on theater after modernism*, narra suas primeiras experiências enquanto espectadora de um teatro que se construía sobre esses novos paradigmas e que ela assistia, a partir de meados dos anos 1970, nos espaços alternativos nova-iorquinos. A dificuldade da crítica em encontrar parâmetros de análise adequados a um tipo de produção que não poderia mais ser comentada utilizando-se do antigo vocabulário (modernista) é, para ela, sintomático de que se estava entrando num novo momento histórico-cultural, ou, se quisermos, numa nova estrutura de sentimento. “A impossibilidade de conhecer os personagens”, dizia ela a respeito da peça *Leave It to Beaver is Dead*²², a partir da qual inicia o seu mergulho no que posteriormente entendeu tratar-se, ao menos em teoria, de pós-modernismo,

a língua estranhamente sintética, a estrutura truncada, o desvio abrupto de peça a show de rock, e acima de tudo o relativismo assustador do universo projetado na obra, pareciam quase sugerir os contornos de uma nova cultura ou de um novo modo de ser/estar.²³ (FUCHS, 1996, p. 1, tradução nossa)

A “vertiginosa nova perspectiva” que ela percebeu nesta peça, como em outros trabalhos a que assistiu depois, do Wooster Group, de Robert Wilson, de Reza Abdoh, de Tina Landau, etc., era representativa de um fenômeno maior que se dava em todas as

²² A peça, de 1974, foi escrita, dirigida e teve sua música composta por um mesmo artista, o americano-canadense Des McAnuff, que também atuou nela como parte da banda que compunha o que seria o seu terceiro ato. Essa “centralização criativa” e a pouca idade do artista, 26 anos quando Fuchs assistiu ao espetáculo em Nova Iorque, em 1979, foi o primeiro fator que chamou a atenção da crítica. Mas não só isso. Para ela, essa peça foi uma das primeiras a refletirem o sentimento de desterro gerado pela transição entre o que seriam dois modos de sentir (moderno e pós-moderno?). Foi, para ela, ao mesmo tempo nostálgica e profética, na medida em que apontou para essa transição cujos sintomas tornaram-se, depois, perfeitamente visíveis. (Ver FUCHS, 1996, p. 5).

²³ “The unknowability of the characters, the strangely synthetic language, the truncated structure, the abrupt shift from play to rock concert, and most of all the frightening relativism of the work’s projected universe, seemed almost to suggest the outlines of a new culture or a new way of being.”

outras áreas da vida social; um fenômeno, desse modo, cultural, que segundo Fuchs poderia ser traduzido pela máxima “all that is solid melts into air” (1996, p. 2) (e por sólido entenda-se, principalmente, as crenças modernistas no progresso, no homem e na verdade). Parecia a ela que se estava entrando num período de um perspectivismo ao mesmo tempo legítimo e espúrio, que dissolvia a solidez das antigas verdades e que era perceptível especialmente por determinados procedimentos que se tornaram comuns à arte pós-moderna, como a paródia e o pastiche, procedimentos que, por sua vez, também sugeriam um tom nostálgico, segundo a autora, muitas vezes apontado pela crítica da época. Mas em lugar de nostalgia, para Fuchs o que eles revelam é precisamente o momento de transição entre duas lógicas ou condições culturais (e, para ela, a peça *Leave it...* não é outra coisa senão uma peça sobre transição).

Entre os desvios que, neste período de transição, as então novas poéticas cênicas operam em relação às formas anteriores, ainda muito pautadas na ideia da mimese representacional, que tinham nas categorias do drama aristotélico-hegeliano a sua base de apoio, estão, por exemplo, a recusa ao texto e à marcação, o que se fundamentava em dois princípios, por assim dizer, da performance. O primeiro deles seria a aposta na *presentificação/presentação* do corpo (real) do performer em detrimento da *representação* de um eu, um personagem (fictício) que o ator simularia: “Incapaz de criar representações de seres humanos em ação (e, de todo modo, sem acreditar em sua validade)... a apresentação substitui a *representação*, e a performance trata cada vez mais da própria performance.” (Corrigan, 1984 *apud* Connor, 2000, p. 113-4).

O segundo seria a ideia da obra como um processo sempre inacabado, mas importando ele mesmo, e não um produto final pretensamente considerado como “ideal”. De modo que, sendo a obra um eterno *work in process* “estrelado” por um *ator-ele mesmo*, mais frequentemente denominado pelas teorias pós-modernas de *performer*, nunca uma apresentação seria igual à outra, tornando-se impossível a reproduzibilidade da obra que, segundo essas teorias, as formas de criação clássicas e modernas ainda garantiam, apesar de todo o experimento realizado no modernismo e das formas “aberrantes”, como coloca Jameson, que foram criadas²⁴.

²⁴ Em relação ao modernismo, fica muito clara, a partir do trecho citado, a posição paradoxalmente ainda modernista deste autor em relação ao período de transformação a que se refere: ele fala em “quebra radical, fortalecida por uma ruptura de gerações”... Acreditamos que esta noção de ruptura, tipicamente modernista, não cabe mais para pensar o tipo de arte que é produzido a partir do período em questão (meados do século XX, ou, se quisermos, pós-modernidade), justamente porque nela vemos de forma (de)clara(da), como nunca antes o fora, o diálogo com as formas antecessores e, mais que isso, a apropriação e ressignificação dessas formas. Esse é mais ou menos o entendimento que Linda Hutcheon tem e apresenta em *Poética do pós-modernismo* (1991). Propondo uma visão mais

Fato é que uma das implicações da aparição desses novos tipos de manifestação cênica foi a acentuação daquele processo de autonomia entre texto e cena já indicado por Williams (2010) e sobre o que comentamos páginas atrás. E ao contrário do que se poderia esperar – e do que, segundo Sarrazac (2011b), foi anunciado –, essa separação entre as duas instâncias até então dependentes não levou o drama a extinguir-se ou a tornar-se “o ramo morto da árvore do teatro” (2011b, p. 36). Muito antes pelo contrário, ela foi responsável pela renovação da forma dramática, que “chamou a si algumas das propostas, algumas das ambições dum teatro liberto do textocentrismo, do logocentrismo, em suma, da tutela da literatura dramática.” (2011b, p. 34). Isso parece extremamente contraditório, mas não é. Imaginem só o que não foi para os autores de teatro libertar-se das obrigações com as convenções cênicas que lhes eram dadas; imaginem as possibilidades de escrita que se abriram para eles e o grau de inventividade formal que o drama atingiu, sendo considerado hoje, assim como fora o romance noutra época, um dos gêneros, senão o gênero de escrita mais livre. Melhor, não imaginemos, vejamos com exemplos, que esses sempre vêm clarear nosso entendimento sobre as coisas.

Nas duas peças que comentaremos brevemente a seguir, antes de encerrarmos este capítulo, as dramaturgias são decorrentes desse processo de autonomia de texto-cena; elas apresentam certos procedimentos ou certos arranjos formais que revelam a apropriação de algumas das propostas desse teatro liberto do textocentrismo, como dizia Sarrazac. Além disso, a forma como os espetáculos criados a partir desses textos²⁵ organizam os demais elementos que o compõem, as opções e as soluções cênicas encontradas seriam suficientes para que um espectador qualquer/não especializado tendesse a afirmar ou a pensar: isto é

equilibrada e enfatizando a todo o momento o caráter contraditório do movimento pós-modernista, ela acredita não se tratar de um “rompimento simples e radical nem de uma continuação direta” (p. 36) do modernismo, mas algo que abriga esse duplo caráter e, ao mesmo tempo, nenhum deles. Tal contradição poderia ser verificada já a partir do prefixo “pós” e de toda a “retórica negativizadora” que o acompanha. Termos como descontinuidade, desconstrução, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização, na mesma medida em que rejeitam toda uma série de características que estariam mais ligadas ao modernismo, afirmam sua relação de (in)dependência a ele, em último caso mesmo porque foram elas que, antecedendo-o, possibilitaram a existência desse novo movimento.

²⁵ Parecemos, neste ponto, entrar em contradição ao falarmos dum “teatro liberto do textocentrismo” e de “espetáculos criados a partir desses textos”. Esta nota vem esclarecer, pois, a aparente contradição: os comentários das peças que fazemos na sequência se dão em relação ao seu texto dramaturgicamente e à sua realidade cênica (matematicamente, o teatro menos o texto). Dramaturgicamente, essas peças podem ser vistas como não-textocêntricas na medida em que, tendo sido escritas em processos anteriores ao da criação dos espetáculos, o puderam ser feitas com maior liberdade formal, uma vez que caberia a outros criadores a resolução das propostas ou mesmo a ausência de propostas cênicas indicadas no texto. Cênicamente, os espetáculos em questão foram, ainda, criados a partir de textos específicos, mas não buscando servir a estes: no primeiro caso, como se verá, o texto original de Viripaev funciona como um pretexto para a introdução de outras discussões e, paralelo a ele, tão importante quanto, dá-se a execução de uma série de outras ações que independem do texto; no segundo caso, encontramos, para além do texto, narrativas visuais e sonoras que, embora relacionadas à dramaturgia de MacIvor, possuem autonomia cênica.

teatro contemporâneo. Longe de querermos ser taxativos, a ideia aqui é apresentar algumas *estruturas* ou tipos de composição do teatro feito na contemporaneidade que já reconhecemos como *dominantes* do teatro feito na contemporaneidade. São procedimentos típicos da arte pós-moderna, como as já mencionadas desconstrução, fragmentação, hibridação e a presença ou a referência de múltiplas linguagens artísticas (procedimentos encontrados tanto na dramaturgia quanto na cena). Longe, também, de esgotar a totalidade desses procedimentos, os exemplos vão servir como espécies de paradigma – não modelo, não forma perfeita, mas um referencial em relação a cujas estruturas dominantes poderemos pensar, no capítulo seguinte, as estruturas dos textos que compõem nosso corpus. Outros exemplos ainda virão à luz nas análises subsequentes. Mas, por ora, vamos a estes.

*Kislorod*²⁶, do dramaturgo siberiano-russo Ivan Viripaev, traduzido, adaptado e montado no Brasil como *Oxigênio* em 2010 pela Companhia Brasileira de Teatro, apresenta muitos dos aspectos que temos comentado até aqui. A começar pela liberdade formal em relação ao gênero literário do drama, como apontada por Maria Eugênia de Menezes em crítica ao espetáculo publicada no jornal O Estado de São Paulo²⁷, segundo quem o texto de Viripaev, dividido em dez composições, “assemelha-se a uma partitura musical. Existem trechos inteiros que se repetem. Funcionam como refrões e contaminam a prosa com laivos de lirismo.”. Citando um comentário do diretor do espetáculo, Marcio Abreu, diz ainda que “Essas repetições possuem um valor sonoro e de sentido que remetem à forma de um poema, de um haicai.”. Vejam bem, falou-se, só nesse pequeno trecho transcrito da crítica de Menezes, em partitura musical, em prosa, em lirismo e em poema – formas que, no texto, diríamos, se misturam até formar um subgênero ou um outro-gênero de escrita; único, particular. Quando fala em drama, noutro momento, é para citar a fábula que, de fato, ainda se faz presente, mas não como componente principal, senão como pretexto para a argumentação que se dá ao longo da peça.

E já que falamos nela, é importante destacar que a fábula de *Oxigênio* tem origem numa fonte bastante frequentada pelos dramaturgos contemporâneos, os *fait-divers* a que Sarrazac tanto se refere em seus escritos. A expressão retirada do jornalismo e literalmente traduzível para o português como “fatos diversos” diz respeito a certos “pequenos” eventos de caráter trágico, como crimes, acidentes e roubos que, não se enquadrando em

²⁶ Não encontramos informações sobre o ano de escrita do texto, mas a primeira montagem indicada no site da Companhia Brasileira (<http://www.companhiabrasileira.art.br/oxigenio/>) data de 2003, em Moscou, com direção de Viktor Ryjakov e com o próprio Viripaev no elenco.

²⁷ *Partitura de haicai*. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,partitura-de-haicai-imp-776384>. Último acesso: 27 de outubro de 2014.

nenhuma das rubricas que normalmente compõem as editorias dos jornais (política, economia, esportes, etc.), são reagrupados formando esse grupo diverso, cuja principal característica parece ser a violência comum aos fatos.

Assim, poderia ter sido (e talvez o tenha sido) a partir de uma notícia sobre um crime passionai que Viripaev (re)construiu a estória de dois jovens, a Sacha e o Sacha, que se conhecem e apaixonam-se, sendo este o motivo, talvez, para na volta pra casa, o Sacha matar violentamente sua esposa a golpes de pá. Essa estória-pretexto, através da qual outras questões se abrem e são colocadas para o espectador, não é, como já deve ter sido entendido, representada. É, antes, narrada – numa narrativa prenhe de lirismo, diga-se – e essa narração exige dos atores um outro tipo de atuação que não a mimética, de quando tínhamos a coincidência total de texto e cena, ou de fala e ação. Como temos dito, e para explicar também isso é que lançamos mão deste exemplo, essas instâncias do acontecimento teatral se relacionam agora de outro modo, um modo em que a fala enunciada e a ação mostrada não se redundam. Na peça em questão, voltando a Menezes,

Em nenhum momento, os intérpretes Rodrigo Bolzan e Patricia Kamis representam personagens. Entre um número de rock e outro, eles apenas narram a história do arrebatado amor de Sacha. E são, constantemente, instados a reafirmar sua presença diante do público. O procedimento não é novo. Remete ao tom performático que contamina o teatro contemporâneo há algum tempo - pelo menos desde os anos 1970. Mas exibe um frescor raro na forma como transfere o centro da cena para o espectador. Constrói um espaço onde quem assiste e quem está no palco compartilham uma mesma experiência. (MENEZES, 2011)

Fica clara, pelo comentário da crítica, a influência ou a herança manifesta das formas surgidas nos anos 1960 de que falamos anteriormente. O “tom performático” e a questão do compartilhamento de experiência (buscado pela presentificação do performer em lugar da transmissão de experiência intencionada pela representação do personagem) são algumas das características do teatro contemporâneo que seguiu a via aberta por aquelas manifestações, para usar os termos de Jameson, pré-históricas da nossa contemporaneidade (ou, talvez, pós-modernidade). Como evocado acima, a narrativa do caso dos Sachas – a que, depois de finda, segue um debate/discussão entre os atores sobre outras questões-temas – é interrompida a cada momento por sequências de ações físicas e números de rock, em que os atores citados, a que se junta um terceiro atuador (um músico), tocam, cantam e dançam ao vivo, como um modo de “reafirmar sua presença diante do público”, já que a ação da fábula, evocada pela narrativa, só será construída na cabeça de cada espectador.

Esse tipo de procedimento revela, segundo Sarrazac (2011b), uma mudança no estatuto da forma dramática que, sendo antes primária, no sentido aristotélico de uma ação que se desenrola num presente absoluto e é mostrada através da mimese dos atores, passa a ser secundária, com a ação consistindo num “*regresso* – reflexivo, interrogativo – a um drama passado e a uma catástrofe sempre já ocorrida.” (2011b, p. 52, grifo do autor), regresso esse que só posso acontecer pela epicização do drama. Vamos encontrar esse tipo de estratégia em pelo menos dois dos textos que compõem o nosso corpus de análise. Mas, ainda antes de partirmos a eles, vejamos um segundo exemplo de como essa nova dramaturgia, liberta do textocentrismo, pode se organizar, como pode se dar sua relação com a cena e o que, disso tudo, identifica o teatro como contemporâneo.

Em *Monster* (1998), do canadense Daniel MacIvor, montado no Brasil como *Cine_Monstro* (2013) pelas mãos de Enrique Diaz (direção e atuação), encontramos um texto narrativo que, só por esta característica, já desafia a cena em sua, diríamos, principal questão: o que mostrar. Diferentemente do que foi pensado pela Companhia Brasileira no processo de montagem de *Oxigênio*, a opção que Diaz fez em *Cine_Monstro* foi a de criar narrativas visuais, através da projeção, num ciclorama, de imagens, na maior parte do tempo, abstratas; e sonoras, através da reprodução em som mecânico de gravações pré-produzidas²⁸. Ao ator em cena, no caso, o próprio Diaz, reservou-se a “mera” função de falar o texto de MacIvor. E isso não é pouco, uma vez que a estrutura que ele apresenta, narrativa, por certo, pensada para um único ator (“a one-man play”), fragmenta-se em outras treze vozes. Sim, treze personagens-vozes que se organizam em torno de vários núcleos dramáticos (talvez ainda possamos chamar desse modo) que ao final convergem para um único fato, uma catástrofe já ocorrida, como preveria Sarrazac, e que é também um fato violento, muito semelhante dos que vemos frequentemente nos noticiários e, não por acaso, muito semelhante à ação construída por Viripaev, originando-se, também esta peça de MacIvor, a partir dos *fait-divers* de que se valem tantos autores do teatro contemporâneo (Fernando Bonassi, cuja dramaturgia analisaremos no próximo capítulo, se irmana a esses dramaturgos por esta via).

À parte a competência do ator em dar vida a tantas vozes, o fato de elas se organizarem dramaturgicamente da forma como se organizam é o que nos interessa. Podemos considerar o texto de MacIvor como um monólogo, desde que consideremos a

²⁸ É também já desde os anos 1960, como indica Mostaço (2008, p. 560), que as obras artísticas se apropriam das novas tecnologias e das “mídias emergentes com a revolução cibernética”, problematizando a realidade “virtualmente mediada” cada vez mais presente em nossas vidas. A performance, que tendo surgido nas artes visuais e não nas cênicas, como muitas vezes se confunde, utilizou largamente essas tecnologias ao longo dos anos e essa utilização tende, ainda, a ser uma dominante do teatro feito na contemporaneidade.

particularidade do seu tipo de construção: não trata-se de um “monologismo” como, de acordo com Sarrazac (2011b, p. 55), Bahktin denunciava como presente em outros textos, mas da busca de um “dialogismo”, busca da apreensão de “vozes diversas”, assim como das “relações dialógicas entre essas vozes”.

É legítimo então perguntar se o desenvolvimento considerável do monólogo ao longo de todo o século XX não terá sido o sintoma dum fenômeno mais fundamental: reconstruir o diálogo a partir dum verdadeiro dialogismo; dar autonomia à voz de cada um, incluindo a do autor-rapsodo; promover o confronto dialógico dessas vozes singulares. Em suma, ampliar o teatro fazendo *dialogar os monólogos*. (SARRAZAC, 2011b, p. 55, grifos do autor)

Consideramos mais do que legítima a indagação de Sarrazac, assim como perceber no desenvolvimento – e, acrescentamos, na evidência – do monólogo um sintoma de um fenômeno mais amplo que – e esta já é uma hipótese nossa – tem a ver com as formas de relações sociais e o tipo de subjetividade que se construiu em função do que Jameson chamou de capitalismo tardio. Essa questão, extremamente importante para a crítica da dramaturgia contemporânea, será mais bem desenvolvida nos capítulos seguintes.

Por agora, o que queríamos é que se percebessem, nesses dois exemplos que tínhamos à mão (poderiam ter sido outros, a diversidade da escrita contemporânea, como bem observou Dario Fo, parece sem limites), alguns aspectos que podemos considerar como parte do que seria(m) a(s) estrutura(s) dominante(s) da nossa contemporaneidade, como formalizada(s) dramaturgicamente – e articuladas cenicamente. Esses aspectos, nós poderíamos batizá-los com algumas das palavras-chave do pós-modernismo: des/re/construção (da fábula, por exemplo), hibridismo ou (de)composição (das várias linguagens), intermedialidade; ou, pensando em termos mais dramáticos, mutação do paradigma da forma dramática (Sarrazac, 2011b): esmaecimento da noção de personagem, mudança do status (secundário) e da extensão da fábula, tendência ao monólogo (num sentido expandido), etc. É em relação a essas e outras características que vamos pensar a dramaturgia produzida por Newton Moreno, Fernando Bonassi e Roberto Alvim e seus aspectos dominantes, residuais e emergentes. Talvez, assim, reconhecer algo de mais geral nas convenções que estes autores criam que possa, em cinco séculos ou mais, ser identificado como característico de nossa época. Talvez, assim, reconhecer os primeiros contornos de nossa contemporânea estrutura de sentimento.

O DESVIO COMO FORMA

| MORENO – O *transgênero*

Retomando o momento “não exatamente cronológico” que Jameson (1997, p. 23) sugere como sendo a pré-história da estrutura de sentimento de sua (ainda a nossa?) época, o que se percebe ali é a mudança de perspectiva de uma lógica predominantemente modernista para uma a que se convencionou chamar de pós-moderna – e que, participando de todos os setores da vida social, definiu também as bases da produção artístico-cultural, o que aqui nos interessa.

Até então, os pilares do pensamento ocidental, totalizante e centralizador, eram sustentados pelo domínio “andro- (falo-), hetero-, euro- e etnocentrista” (como sintetizado por Linda Hutcheon (1991, p. 89)), principais autores das metanarrativas mantenedoras de uma tal perspectiva²⁹. Mas com as “grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60” – como dizia Jameson (1997, p. 23), pré-condições culturais para o desenvolvimento da nova fase do sistema econômico mundial que tomava forma naqueles meados de século XX, cuja lógica seria, segundo este teórico, cultural e, mais especificamente, pós-moderna – essa perspectiva começa a se alterar.

É nesse período que assistimos, por exemplo, à revolução sexual liderada pelo movimento feminista, em sua segunda fase, à qual acompanha o movimento hippie de contracultura, cujo discurso do “amor livre” veio colaborar com esta pauta. As lutas protagonizadas por esses e por outros grupos minoritários, como os negros e os gays, foram responsáveis por questionar todo o discurso-alicerce do pensamento modernista: fizeram repensar certas noções, certos padrões de comportamento, questionando a validade ou a legitimidade daqueles que ocupam(vam) o centro de forças e de poder das sociedades. Nesse sentido, uma parcela da produção artística criada a partir de então, atenta às transformações sociais por que o mundo passava, começa a repensar as suas bases de criação e a se posicionar criticamente em relação às questões que entravam em pauta, buscando, para tanto, novas formas e meios de fazê-lo, formas que se acordassem à nova perspectiva ou visão de mundo – quem sabe, à nova estrutura de sentimento – que surgia.

Mas, a essa altura já o sabemos, esse tipo de mudança nunca se dá de forma direta e automática. De modo que a produção artística mais sensível a tais transformações nos “modos de sentir” de sua época como que adentra numa zona fronteira entre um “já não mais” da lógica modernista e um “ainda não” da nova lógica que começava a se formar – e

²⁹ Ver mais em: LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

essa dialética, como bem observou Fuchs (1996) à época, encontra formalização concreta nas obras produzidas no período; nalgumas contemporâneas nossas, que se estruturam “à base do resíduo”, como dizia Williams (1979, p. 125), ainda encontramos essa espécie de indecisão, que talvez caracterize, em si, o próprio estilo da arte pós-moderna.

Exemplo que bem expressa essa conjuntura dialética é aquilo a que Hutcheon (1991) chama de “*off-centro*”, o movimento daqueles que estão na margem, os *ex-cêntricos* (assim, com hífen, para destacar sua relação de afastamento quanto ao que é central), movimento em direção ao centro que lhes é negado. A autora se refere às dinâmicas que os grupos minoritários engendram naquele momento e que são expressas pela literatura e por obras de outros gêneros artísticos produzidas no período. Mas este movimento “*off-cêntrico*” pode ser entendido também em termos formais como o que caracteriza a arte produzida na segunda metade do século XX, período que Hutcheon tenta dar conta em seu estudo e no qual busca enxergar, através de uma série de análises de diversos produtos culturais, uma *poética do pós-modernismo*. Da margem ao centro, do centro à margem; de uma perspectiva modernista a uma perspectiva pós-modernista e vice-versa; nem numa, nem noutra: ambas, o espaço entre.

Na tentativa de esclarecer esta dinâmica dos movimentos sociais que a autora percebe e nomeia, é preciso que se diga que a intenção de seus participantes não era, segundo o entendimento de Hutcheon, assumir o lugar dos que ocupavam o centro; a ideia era, pelo contrário, derrubar as hierarquias e manter, ao mesmo tempo, as distinções entre os diferentes grupos. A lógica modernista é, desse modo, confrontada na medida em que a linguagem da alienação (em relação ao diferente, ao que não é centro) ou da não-identidade é gradativamente substituída pela linguagem da descentralização e da alteridade, com a manutenção das diferenças (o que sugere termos muito caros ao pós-modernismo, tais como heterogeneidade, multiplicidade e pluralidade).

Assim, dos procedimentos encontrados para dar forma, talvez (é sempre com uma dose de hesitação que falamos de uma experiência ainda tão recente), à estrutura de sentimento que surgia, a desconstrução da lógica modernista é certamente o mais evidente deles. Apropriar-se daquilo que se contesta, dirigir-se ao centro para, de dentro dele, subverter suas regras.

Uma perspectiva descentralizada – ou, se quisermos falar como Hutcheon, *ex-cêntrica* – surge como possibilidade de um novo estar-no-mundo. E é nessa perspectiva que a dramaturgia de Newton Moreno parece se colocar: no plano temático, certamente; no plano formal, com algumas ressalvas. Já veremos.

Antes, situemo-nos no universo moreneano. Podemos dizer que o dramaturgo trabalha eminentemente a partir de dois eixos temáticos, sobre os quais investe a criação de suas peças: o imaginário cultural nordestino (vale lembrar que o autor é pernambucano); e o homoerotismo, assim como as identidades de gênero e sexualidades. Dois “setores”, por assim dizer, ex-cêntricos: o Nordeste claramente em relação ao centro econômico-político-cultural do Brasil e, também claro está, as diferenças de sexualidade, que em geral constituem um grupo marginalizado. É a este segundo foco (o que é margem, trazido para o foco) que se dirige a peça que analisaremos mais adiante.

O interesse por esta temática, ou a sua concretização na forma de trabalhos artísticos e acadêmicos, vem do final dos anos 1990/início dos anos 2000, quando Moreno ainda era aluno do curso de Artes Cênicas da Unicamp (SP). É nesse período que ele começa a desenvolver uma pesquisa sistemática em torno do universo e da cultura gays, que toma forma inicialmente em sua primeira peça, *Deus sabia de tudo e não fez nada*, estreada em 2001 pela Companhia Os Fofos Encenam (SP), da qual é um dos diretores artísticos.

Ainda no início dos anos 2000 Moreno organiza, junto com Antônio Rogério Toscano, diretor de teatro e ex-colega de faculdade³⁰, um projeto chamado *Devassos na Dramaturgia*³¹, inspirado no livro *Devassos no paraíso*, de João Silvério Trevisan, um estudo histórico e antropológico acerca da homossexualidade no Brasil do século XVI ao XX. A ideia do projeto, que teve a sua primeira edição realizada em 2002 no Festival de Teatro de Curitiba, e depois em 2003 e 2004 em São Paulo, dentro da programação da Parada do Orgulho LGBT, era incentivar os autores de teatro a criarem peças que discutissem questões relacionadas a gênero e sexualidade e promover este debate a partir de um ciclo de leituras dessas peças. Além, é claro, de pensar sobre as consequências éticas e poéticas de se construir cenas com foco temático tão específico (Toscano, 2004, p. 110, nota 3).

Com isso, os organizadores visualizavam duas possibilidades: por um lado, esse recorte temático poderia ser capaz de promover (e essa era a ideia) o desenvolvimento de formas e estéticas muito particulares e relacionadas a este universo (já que, como sabemos, forma e conteúdo são duas instâncias intimamente relacionadas), uma pesquisa “elaborada a partir de sua perspectiva marginal, recheada de elementos grotescos, resultantes das tensões vivenciadas pelo artista gay.” (Toscano, 2004, p. 110, fim da nota de rodapé 3). Por

³⁰ Newton Moreno formou-se ator em 1995 no curso de Artes Cênicas da Unicamp referido acima. A Companhia Os Fofos Encenam, em atividade até hoje, é formada nesta época por Moreno e outros colegas de faculdade. Sua estreia profissional se dá com o espetáculo *Deus sabia de tudo e não fez nada*, em 2001.

³¹ “Participaram do projeto *Devassos na dramaturgia*, como autores de obras inéditas, os criadores Alberto Guzik, Antônio Rogério Toscano, Fernando Bonassi, João Silvério Trevisan, Luque Daltrozo, Mário Vianna, Newton Moreno, Sérgio Pires, Sérgio Roveri e Vange Leonel.” (TOSCANO, 2004, p. 110, fim da nota de rodapé 3).

outro lado, este tipo de teatro poderia ficar estigmatizado, corria o risco de ser tratado pejorativamente como “teatro gay”, meramente reduzido ao seu plano temático.

É contra esta possibilidade que Moreno se coloca, ou dela tenta afastar-se, como vamos notar a cada nova peça sobre a temática homoerótica, que, desde a primeira, vem propondo formas e abordagens novas para tratar deste universo.

Por exemplo, em *Agreste (Malva-Rosa)* (2004), sua peça de maior repercussão até agora, o autor uniu os dois universos temáticos de seu interesse. A questão da sexualidade está colocada, ali, a partir da perspectiva de quem desconhece as possibilidades que esta pode assumir. Situadas num contexto de profunda ignorância e intolerância quanto a esses temas, o agreste brasileiro, duas personagens femininas vivem uma relação homossexual sem o saber. São casadas, perante os vizinhos, como marido e mulher. Contudo, a morte de uma delas revela o desconhecido: aquele que era marido tem, na verdade, o sexo feminino. A viúva não compreende o que aquilo queria dizer, para ela era apenas Etevaldo, agora morto, morte essa que não entende, como não entende o que é homem: naquele momento “só entendia a perda” (Moreno, 2008, p. 29). É só depois de morto/a que, num gesto último, ela descobre o que era mulher, ao ver-se e ao ver Etevaldo nus.

A figura de Etevaldo é provocante. Ela desestabiliza o espectador (e a vizinhança), deslocando o foco da narrativa para outras questões, que ficam sem resposta. De que forma é possível entender esse personagem? Ao longo de toda a narração (a estória é contada por um narrador, “Velho(a) contador(a) de estórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola [...]” (Moreno, 2008, p. 18), a cuja narração acrescentam-se excertos dramáticos num segundo momento), ele é descrito em termos masculinos, sua figura nos é apresentada como sendo deste gênero. No momento em que nos é revelado o seu sexo biológico, nos perguntamos: teria ele consciência de sua identidade de gênero (já que a própria viúva ignorava o que era homem e o que era mulher)? Teria ele assumido tal identidade em algum momento? Fora criado desde cedo como menino?, como às vezes acontece nas famílias que não têm filhos homens. Teria, de fato, enganado a viúva, como acusam os vizinhos depois? São lacunas que ficam abertas à imaginação do espectador.

Essas lacunas, aliás, são uma característica importante a se considerar na obra de Moreno, ainda mais especificamente nas peças que versam sobre a temática homoerótica. Apesar das diferentes formas que encontra a cada trabalho, há sempre uma abertura

deixada no interior do texto, uma espécie de convite à intervenção de outros artistas³², tornando sua relação com a cena dependente e, ao mesmo tempo, não hierárquica.

Já em *Dentro* (2002), o contexto em que se dá a relação homoerótica é outro. Escrita por encomenda para os atores Renato Borghi e Élcio Nogueira Seixas, do grupo Teatro Promíscuo (SP), para participação na primeira Mostra de Dramaturgia Contemporânea do Sesi que comentamos no início, a peça traz dois personagens masculinos: o Homem – de meia-idade, segundo a rubrica inicial, e o Rapaz.

Juntamente com *A cicatriz é flor*, de 2002, outra peça de Moreno, *Dentro* constitui o díptico do projeto dramaturgic que o autor chamou de *Body Art*. Termo oriundo das artes visuais, a *body art* remete a experimentos performáticos em que o corpo do artista é tomado como suporte ou meio de expressão. Ou seja, é um tipo de arte que investe no corpo, atuando plasticamente sobre sua estrutura. Surge em torno daquelas décadas de 1960-70 em que encontramos os primeiros *happenings* e *performances*, modalidades que, assim nos parece, marcam os desvios (não rupturas) em relação à arte moderna que se começa a operar a partir de então. É, portanto, uma referência importante para entendermos alguns aspectos do teatro contemporâneo³³.

No texto de Moreno e na montagem participante da Mostra do Sesi, dirigida por Nilton Bicudo, a referência à *body art* se deixa ver através de uma prática sexual conhecida como *fist-fucking*, que os atores representam ao longo de toda a ação. Tal prática consiste na penetração do punho, podendo chegar até o antebraço, no ânus ou na vagina, sendo, portanto, praticada tanto por homens quanto por mulheres. Paralelamente, mas não sem relação com o ato que está sendo mostrado em cena, os atores falam, cada um a sua vez, o

³² A passagem de Moreno pela Unicamp, cujo projeto educacional se liga à noção de teatro de grupo, é definidora do modo como o autor se coloca e coloca seus textos em relação aos demais artistas que participam do processo de criação teatral. Segundo Toscano, o autor “é capaz de reunir artistas em projetos comunitários, dotado de dinâmicas colaborativas e coletivas. Ou seja, preocupado – ainda que no trabalho textual – com a escritura espetacular.” “[Ele] aceita e remodela, à sua maneira, a compreensão mais contemporânea do trabalho do dramaturgo. [...] [que] tornou-se [...] uma figura em trânsito (Abreu, 2003), não cristalizada. Viva, sua participação no contexto criativo é muito mais vibrante, ao respirar dos mesmos ares que incomodam as crises do processo. Mesmo quando escreve um texto em sua solidão, o novo dramaturgo (que pode ser também – e simultaneamente – um *dramaturg*, ou um dramaturgista – ou coordenador de roteiros, orientador de mapas etc) trabalha para abrir-se à intervenção do encenador – ou do ator, ou ainda de outro artista capaz de gerar fluxos e estímulos para os caminhos inusitados da criação.” (Toscano, 2004, p. 109 e 111).

³³ Nessa perspectiva, e dando continuidade ao discurso feminista que a partir da década de 1960 encontra expressão nas artes, Elinor Fuchs (1996) cita o trabalho da artista Carolee Schneeman, que no final dos anos 1980 realizou performances em que explorava de forma obscena, “agressiva, escatológica, e às vezes pornográfica” (p. 109) o seu próprio corpo. Annie Sprinkle e Elizabeth LeCompte são outras artistas citadas por Fuchs. O leitor poderá encontrar comentários mais desenvolvidos no capítulo “When bad girls play good theaters” do livro referido.

texto dramaturgico elaborado por Moreno, que absolutamente não se formaliza em diálogo. Suas falas, épico-narrativas, formam blocos independentes e complementares ao mesmo tempo, e guardam, para cada personagem, determinadas particularidades. As falas do Homem, por exemplo, são sempre da ordem da rememoração (“Recito minha história como uma prece sempre que outros me vêem. Estou preso a ela como um mantra, um cântico, uma marca de nascença. *(Pausa)*”). (Moreno, 2008, p. 56)) e delas podemos retirar uma possível fábula, em torno da qual se dá o motivo de toda a ação da peça, mas que não é ela mesma a ação vista em cena, como no drama tradicional – assim como nos textos e nas montagens de Viripaev e MacIvor que comentamos anteriormente não vemos a fábula representada em cena, mas evocada pela narração dos atores, a que se acrescenta uma série de ações e elementos autônomos em relação ao texto enunciado.

No caso do texto de Moreno, a fábula, narrada principalmente pelo Homem, conta uma estória erótico-amorosa vivida por ele muitos anos antes. O fim dessa estória marca o começo de sua busca por reencontrar o amor perdido na juventude, um amor para todos os efeitos não convencional. Em resumo: morava na vizinhança um garoto chamado Binho, com quem o Homem conheceu os prazeres proporcionados pela prática do que viemos mencionando, o *fist-fucking*. Ele pagava ao menino para que o deixasse penetrá-lo com seu dedo, mão, punho... E acompanhou a estória desse garoto, que se prostituía também com outros rapazes do bairro, até o perder de vista, momento em que inicia sua busca na tentativa de recuperar as sensações daqueles encontros, o que faz pagando a outros homens. Quanto a Binho, aparte sua relação com os rapazes do bairro em que morava, mantinha uma vida considerada normal dentro dos padrões de moral da sociedade burguesa – o que o coloca, nos termos de Hutcheon (1991), naquela posição dialética de alguém transita entre o centro e a margem.

Quando, por exemplo, através do relato do Homem tomamos conhecimento de sua existência, vemos que o garoto começa a se prostituir já na infância e, com o dinheiro que conseguia, comprava coisas para si e também para as muitas namoradinhas que tinha. Segundo a fala:

HOMEM – [...] Mas com os meninos, eram só negócios. Conosco juntava os tostões para comprar beijos pueris de suas namoradinhas, com sorvetes e doces. Angélicas, Martas, Anas, várias. Às vezes, batia à nossa porta, disponibilizando-se pela manhã e, à tarde, já estava a passear de mãos dadas e algodão doce com suas meninas. Só uma certeza me fortalecia: Elas nunca veriam pelo mesmo ângulo que eu via. Isso elas jamais teriam. E eu tive. Eu e quase todo o bairro. Tem gente que só tira fezes do rabo; Binho tirou uma bicicleta, patins, comprou até boneca para a sua preferida, Neide. Ele a adorava. Acho que pensava nela enquanto se prostituía. Deu-lhe uma boneca embrulhada em papel de presente

no aniversário. Com laço e tudo. Nem o pai dela tinha dinheiro para tanto. Se eles soubessem de onde vinha o dinheiro. (MORENO, 2008, p. 52)

Quanto ao plano temático, podemos dizer que a ex-centricidade da peça se dá a partir da relação entre o garoto e o Homem ou do tipo de “serviço” que Binho oferece, em si práticas desviantes e desviadas da ética moral burguesa, sob a qual tardiamente ainda vivemos e cuja única possibilidade de relação sexual aceita é a hetero-orientada³⁴ (Siqueira, 2007).

Ainda a esse respeito, queremos chamar atenção para o modo como os personagens são indicados no texto: à exceção de Binho, que é apenas remetido, não aparecendo em cena, Homem e Rapaz não têm nomes próprios, sendo tratados simplesmente por títulos tipificantes em relação a sua faixa etária. Títulos que, em cena, sequer são indicados ou mencionados. Uma das hipóteses que encontramos para esta opção do autor é a de que, por essa estratégia, ele teria conseguido mostrar justamente o anonimato com que esses personagens e o grupo de pessoas que representam realizam esse tipo de ritual, como a prática do *fist-fucking* é considerada por seus adeptos, o que conotaria sua condição marginal (ex-cêntrica) em relação à modalidade de sexo aceita pela sociedade.

Por outra via, podemos pensar também que esta opção do autor dialoga com a dramaturgia do expressionismo alemão, à semelhança de personagens como “o Desconhecido”, de Strindberg (em *Rumo a Damasco*), *O filho*, de Hasenclever, *O jovem*, de Johst e *O mendigo*, de Sorge, para citar alguns. Encontramos, nessas peças, figuras isoladas, vazias; figuras que, afastadas da relação com o outro, tornam-se mera abstração (Szondi, 2011, p. 105). A utilização de nomes impessoais, que designam a todos e a qualquer um, diz respeito, nestes casos, ao esmaecimento da individualidade que os constituía, uma vez que esta só se constrói na alteridade. Em *Dentro*, Homem e Rapaz estão unidos corporalmente, mas não mantêm relação afetiva alguma; estão fisicamente presentificados um ao outro, mas isolados entre si. A perda de referências *interpessoais* os reduz substancialmente, resultando em sua abstração enquanto “filho”, “jovem”, “homem”, “rapaz”, etc.

A impossibilidade do Homem de criar novas relações, cremos, dá-se pelo fato de que ele ainda está preso ao passado (“Recito minha história como uma prece sempre que outros me vêem. Estou preso a ela [...]” (Moreno, 2008, p. 56)). E nesse sentido, a peça de

³⁴ Cujas finalidades primeira e última seria a constituição de famílias (hetero-orientadas), com a consequente manutenção das taxas de natalidade e a produção e acúmulo de capital, posição que faz linha direta com a ideologia cristã, segundo a qual o sexo teria por única finalidade a reprodução da espécie, restringindo, portanto, suas possibilidades a uma única, esta da penetração falo-vagina. É esse o modelo cristão-burguês de classe e sexualidade que é colocado como central e à margem do qual a realidade representada em *Dentro* acontece.

Moreno aproxima-se da produção de outro autor do drama moderno em crise: a técnica analítica utilizada por Ibsen (Szondi, 2011, p. 30), em que o presente surge apenas como pretexto para a evocação (e análise) do passado (como em, por exemplo, *John Gabriel Borkman* (1897)), pode ser observada em alguma medida em *Dentro*. O presente mostrado em cena, a transa representada pelos atores, serve apenas para que o Homem evoque os encontros que realizava com Binho³⁵, 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. Quando o Rapaz fala, referindo-se ao Homem, que “Ele escavaria toda matéria até resgatar a si mesmo.” (2008, p. 53), percebemos que a prática sexual que realiza obsessivamente tem como intento, no fim das contas, o resgate ou a recuperação não do outro, mas de si próprio, do *eu* que ele era com Binho, daquela subjetividade/identidade que o constituía na relação que mantinha com o garoto.

Já falamos das falas do Homem e de seu caráter rememorativo (épico, portanto); as do Rapaz, por sua vez, revelam o outro ponto de vista da relação entre essas duas figuras, o ponto de vista do amante, ou seja, de todos os rapazes a quem o Homem pagou, incluindo o próprio Binho, discorrendo sobre as minúcias do prazer a partir de sua própria experiência:

RAPAZ – Pode começar por onde quiser: todo o meu corpo é orifício. Várias portas. Cada poro deve ser penetrado pelo suor do outro com a mesma sensação de um membro, de uma língua, de dedos, mãos. Cada poro existe para me dar prazer.

Sabe quantas pessoas existem no mundo? Eu e os meus amantes. Os que já estiveram em mim e as minhas promessas.

Moro na cama de cada um deles. Moro no corpo de cada um deles. Moro no músculo de cada um deles e hospedo todos entre minhas pernas. (MORENO, 2008, p. 54)

Por essa diferença entre as falas do Homem e do Rapaz e pela forma como essas falas são organizadas dramaturgicamente, podemos dizer que o texto formaliza um tipo de escritura, a que Hutcheon (1991, p. 96) se refere em *Poéticas do pós-modernismo*, em que há mudanças constantes de perspectiva e em que se está sempre alterando o foco narrativo

³⁵ É interessante observar como a relação texto-cena se orienta nesse caso. Como dissemos, a ação representada em cena serviria, por analogia com a técnica ibseniana, de pretexto para a evocação do passado, rememorado pelo Homem. Difere, nesse sentido, da relação construída na montagem, pela Companhia Brasileira, de *Oxigênio*, por exemplo, em que a estória narrada pelos atores – que não estão representando personagens enquanto narram, diferentemente do que acontece com Homem e Rapaz em *Dentro* – não chega a ser um pretexto para a ação que se realiza em cena, ou vice-versa, uma vez que, neste caso, a autonomia entre texto e cena parece ainda mais efetivada. Há, contudo, um dado comum a esses dois casos: é a qualidade de presença física que se exige dos atores, o tom performático que eles assumem ou, como diria Maria Eugênia de Menezes na crítica citada (ver nota 27), a constante reafirmação de sua presença diante do público. A separação realizada entre fala e ação permite a ambos os casos que ultrapassem as convenções cênicas e de gênero impostas pela tradição dramática.

por não haver uma força centralizadora da ação. Nesse sentido, a forma de *Dentro* torna-se o seu próprio conteúdo, uma vez que a estrutura dramaturgica arranjada por Moreno corresponde precisamente à posição dialética dos sujeitos ex-cêntricos que, ali representados, ficam “na fronteira ou na margem”, “dentro e, apesar disso, fora” (1991, p. 96) (Binho, como dissemos acima, aparte a relação que mantinha com os garotos, vivia sob os ditames da ética burguesa; o Homem, por sua vez, apesar da relação com Binho e, posteriormente, com outros rapazes, conserva uma posição fálico-ativa³⁶ correspondente, segundo aquela mesma moral, à sua condição de “homem”).

Ainda assim, poderíamos pensar que a força centralizadora da ação/narrativa estaria no Homem, de cujas falas (em maior número que as do Rapaz, fato que, assim pensado, também chama atenção) conseguimos apreender o que seria a fábula da peça, sua estória de amor com Binho; ou então pela posição ativa (vide nota anterior) que, tanto no texto quanto na ação mostrada, o Homem assume em relação ao outro. Contudo, sua condição de dependência aos corpos daqueles rapazes a quem o Rapaz representa, e no fundo de todos eles, Binho, torna frágil a sua força ou possível posição central. É o que temos é uma situação de horizontalidade entre esses personagens, em que a junção das duas perspectivas, a do cliente e a do amante, torna suas falas complementares.

Essa alternância de focos é reforçada, na montagem de *Bicudo*, pelo recurso à iluminação, que assume essas mudanças de perspectiva de forma mais literal, uma vez que na encenação, como sugere a rubrica de abertura³⁷, Homem e Rapaz nunca são mostrados juntos, apesar de estarem corporalmente unidos durante praticamente toda a ação devido ao ato sexual que representam.

Acreditamos que esse recurso serviu também para denotar a distância entre os seus discursos: enquanto o Rapaz parece estar mais próximo do ato praticado em cena, na medida em que fala mais diretamente sobre suas experiências sexuais, o Homem mantém uma ligação nostálgica com o passado, que, como vimos, busca recuperar(-se), o que parece colocá-lo num ponto ou num estado fronteiro entre o aqui-agora do ato representado e o

³⁶ Siqueira atenta para a conotação que a mão/punho do Homem assume. Simbolicamente, a mão representa ideias de atividade, poder e dominação, valores em geral atribuídos à imagem de homem que o mundo ocidental construiu: o homem como um “sujeito ativo, capaz de exercer, pelo poder (que lhe foi concedido), domínio e supremacia sobre os mais fracos. [...] Em *Dentro*, o personagem Homem [...] desempenha uma ação revestida de um *gestus* masculino. Na cena, o gesto do Homem com relação ao Rapaz consiste numa tomada de atitude. É ele quem paga pelo sexo” (2007, p. 252).

³⁷ “Um HOMEM de meia-idade coloca uma luva comprida em uma das mãos, esticando-a até o antebraço. Luz até seu quadril. Parece que vai enfiá-la em alguém. Pode-se ouvir os gemidos de um rapaz, que num primeiro instante não vemos. São adeptos de fist-fucking, preparando-se para a transa. Durante o texto, a mão vai desaparecendo mais e mais. Luz alterna-se entre Homem e Rapaz, nunca focalizando-os juntos.” (MORENO, 2008, p. 50).

alhures-outrora da estória rememorada. Chegamos, assim, à conclusão de que fala e ação apresentadas se dão em tempos dramáticos distintos: enquanto o ato do *fist-fucking* estaria mais próximo do tempo real, o presente dos espectadores diante da ação cênica; o texto dramático se daria em momentos e espaços fictícios, não mais reais, e diferentes para Homem e Rapaz, aquele num momento “x” qualquer em que contaria, uma entre tantas vezes, sua história para quem se dispusesse a ouvi-la; e este durante uma transa, não qualquer, mas aquela realizada com o Homem.

Sarrazac, a respeito da produção moderna e contemporânea, fala num teatro e numa dramaturgia que permitem a coexistência e o desenvolvimento simultâneo de vários mundos numa mesma peça – o que não seria permitido por uma dramaturgia/teatro que, ancorados numa “intemporalidade” (2009, p. 78), como chama àquele presente absoluto do drama tradicional, exigem também unidade de espaço. Uma vez que o drama das personagens desse teatro multidimensional (a que ele chama “paradigmático”) inicia, em geral, num momento pós-catástrofe, o que lhes resta é recordar, reviver, como acontece n’*A última fita de Krapp* (1958), de Beckett, e projetar virtualmente possibilidades outras sobre o seu destino para além daquela que já se concretizou. Essas personagens tornam-se, assim, recitantes e espectadoras de sua própria existência.

Em *Dentro* não vemos projetarem-se possibilidades alternativas em relação ao desfecho do caso erótico-amoroso de Homem e Binho, mas certamente vemos um alguém que recita sua própria história – pela impossibilidade de revivê-la –, que se dá num tempo e num espaço dramáticos específicos que não os da recitação do Homem ou das falas do Rapaz, tampouco os da prática sexual representada no palco. Podemos, desse modo, extrair da peça no mínimo quatro possibilidades de tempo-espaço/de realidade coexistindo em cena, possíveis pelo que Sarrazac chama de “jogos de heterocronia [diferentes tempos] e heterotopia [diferentes espaços]” (Sarrazac, 2009, p. 85) do drama moderno e contemporâneo.

Quase que por último, mas não menos importante, devemos destacar outro aspecto que a dramaturgia de Newton Moreno assume: é a qualidade poética-literária de seus textos. Constituindo uma marca do autor, a poesia, no caso desta peça (aliás, Moreno, em conversa com o elenco da montagem de Nilton Bicudo³⁸, entende que *Dentro* se estrutura na forma de um poema dramático³⁹), teria como uma de suas funções suavizar o teor do

³⁸ Ver: https://www.youtube.com/watch?v=uMTZlg_W_TM. Último acesso: 06 de março de 2015.

³⁹ A respeito disso, o ensaio de Geneviève Jolly e Alexandra Moreira da Silva sobre o verbete “poema dramático” (in: Sarrazac, J-P. (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, 2012) esclarece algumas características identificadas a esse gênero. Segundo as autoras, em alguns casos o poema dramático “multiplica os monólogos (ou as formas de fala solitária), os silêncios, as ‘pausas-rubricas’ (descrições ou

assunto tratado, utilizando-se de uma série de recursos líricos para falar sobre sexo, sobre penetração anal, sobre carne em impulsos que beiram a antropofagia. É, para além desta função imediata e localizada que lhe atribuímos, resultado do (ou possível pelo) processo de mutação da forma dramática, que assume, em Moreno, uma forma *transgênera*. Do mesmo modo que, no plano temático, a realidade representada em *Dentro* se apresenta como uma realidade *desviada* em relação ao modo de vida aceito – mais que isso, imposto – pela ética moral burguesa, também no plano formal o que vamos observar é um desvio em relação à forma do drama burguês.

Ora, mas isso não é nenhuma novidade – o leitor pode pensar –, o paradigma do drama burguês entrou em crise já há mais de um século, não é sobre isso mesmo de que trata a teoria do drama moderno de Szondi? Não são precisamente as formas e os autores, por assim dizer, desviantes em relação ao modelo burguês, que o teórico analisa em seu livro? Pois sim, é isso mesmo. Acontece que as características que Szondi atribui ao drama moderno (não o drama da Modernidade, mas aquele de sua teoria) – cujas matrizes se encontram também nas vanguardas do início do século XX, como o simbolismo, o expressionismo, etc. –, nós as podemos encontrar, *residualmente*, na dramaturgia escrita por Moreno neste início de século XXI.

A epicidade que é, segundo a teoria de Szondi, a marca maior do drama moderno, se faz presente em textos como *Dentro*, *A cicatriz é a flor*, *Deus sabia de tudo e não fez nada e Agreste (Malva-Rosa)* como, assim nos parece, o aspecto estrutural dominante, manifestando-se por estratégias diferentes a cada texto. O lirismo, no entanto, não é menos marcante enquanto um dado formal-estilístico, assim como a utilização de diálogos (meio exclusivo da forma dramática tradicional/burguesa), que ainda se faz presente nos textos.

Além da semelhança com a técnica analítica de Ibsen, referimo-nos anteriormente à dramaturgia do expressionismo alemão com a qual o trabalho de Moreno, mais especificamente *Dentro*, também parece dialogar. De saída, já pela opção que fez sobre os seus personagens, a quem batizou com nomes genéricos, “ao mesmo tempo mais pessoal e impessoal, mais unívoco e mais polissêmico do que um fictício nome próprio.” (Szondi, 2011, p. 106) e pelo que essa opção representa ou conota.

pantomimas), ou as intervenções plásticas ou musicais” (p. 141). Sua visão de mundo não é realista, mas irreal, fantasista ou interiorizada, o que privilegia a emergência de uma voz lírica. Consideram, por fim, que esta forma dramática está em busca de outra teatralidade. E aludem a Peter Handke, quando afirma o caráter experimental de um poema dramático: “lançado de uma resistência, não desce de uma cátedra poética. Vem realmente da margem.” (p. 140). Se prestarmos atenção, todos esses elementos retirados do ensaio podem ser identificados na peça de Newton Moreno que estamos discutindo.

Mas a relação com a forma moderna do expressionismo não para por aí. O grande ponto de desvio – ou, voltando aos termos de Williams (1983), *emergente* – dessa dramaturgia em relação ao drama burguês é a perspectiva sobre a realidade que, de objetiva, passa a ser vista de forma distorcida, porque filtrada pela lente subjetiva de um “Eu”: um pai (*O pai*), um desconhecido (*Rumo a Damasco*), etc. – como é característico da dramaturgia de Strindberg, com quem o expressionismo alemão dos anos seguintes estaria comprometido (Szondi, 2011, p. 105).

Essa mudança de perspectiva traz consigo uma série de mudanças na forma do drama tradicional. A despeito das três unidades (espaço, tempo e ação) veladas pela forma dramática, uma única, a do Eu, através de cuja subjetividade a realidade nos é apresentada, se faz dominante, desestruturando todas as outras. É em função desse Eu – assim grafado, em maiúsculo, segundo a tradutora da edição do *Teoria do drama moderno* que tomamos como referência, pelo caráter psicanalítico que possui, correspondendo ao *ego* ou ao *Ich* freudiano (Szondi, 2011, p. 49, nota 44) – e de sua relação com o mundo, do qual, no mais das vezes, se percebe isolado, que se dá a forma do drama expressionista, ou subjetivo, ou da dramaturgia do eu, como também é chamado (ver Szondi, 2011, p. 46-61; 105-9).

E, se o sujeito dessa dramaturgia encontra-se isolado, do mundo e dos outros homens, então fica fácil concluir que a forma dramática, que se orienta primordialmente pela relação entre os homens, já não pode dar conta dele (falaremos melhor sobre as condições de emergência do drama burguês e os desvios em relação a ele que a dramaturgia contemporânea opera no capítulo seguinte). Assim, aquilo que antes era tido, no interior da forma dramática, como um elemento estranho ou exterior ao próprio drama, a saber, o monólogo, começa a ganhar força e espaço nos textos dessa dramaturgia, na medida em que constitui/ia o formato mais adequado à expressão da interioridade de um indivíduo, dando a tônica épica da dramaturgia produzida naquele início de século.

Esse formato ganha força ao longo do século, como observa Sarrazac (2011b, p. 55), e se transforma, de modo a às vezes confundirmos sua estrutura com a de um diálogo: desde aquele “diálogo de surdos” presente na dramaturgia tchekhoviana até, por exemplo... *Dentro*. Já vamos voltar a essa questão; antes, precisamos fechar a relação com a dramaturgia expressionista/drama moderno, que parecem surgir de forma residual no trabalho de Moreno.

Podemos compreender a estrutura de *Dentro* a partir das considerações feitas até agora: da (im)pessoalidade dos nomes com que suas personagens são designadas; da forma narrativa, que, neste caso, também pode ser analisada-interpretada como um monólogo,

como a expressão de um Eu central, de quem as demais personagens, desprovidas de “autonomia fora da narrativa” (Barthes, 1987, p. 24 *apud* Toscano, 2004, p. 108), seriam mera emanção. *Dentro*, assim como outras peças do autor (e aqui destacamos *Agreste (Malva-Rosa)*⁴⁰), pode até possuir essas características, mas numa análise como a que aqui estamos propondo é preciso ter cuidado para não reduzi-lo aos possíveis aspectos residuais de antigas estruturas que a semelhança com os autores da dramaturgia expressionista do início do século passado parece indicar. Moreno é deste século!, afinal, e isso traz outras implicações de ordem formal-conteudística que vão além das estruturas residuais do modernismo.

Toscano (2004), atento a essas questões, em sua análise de *Agreste (Malva-Rosa)*, sugere que

Mesmo como peça de forte tonalidade épica, continua, desde a origem, em seu formalismo depurado, elementos ambíguos: inquietos, desejanter, irredutíveis à classificação tradicional. Pois estes elementos – carga lírica incomum, palavra de impacto sensorial, abstracionismo narrativo, imagens simbólicas incongruentes [...] – não permitiam que se firmassem, como parte de sua ossatura dramática, os valores categóricos de uma narração teatral – ou, ao menos, daquilo a que se acostumou chamar de teatro narrativo: fragmentário, distanciado, político etc. (TOSCANO, 2004, p. 106)

O teatro a que, segundo o crítico, se acostumou a chamar de narrativo é ainda posterior a este com que estamos relacionando a dramaturgia de Moreno. É nítido que Toscano se refere à tradição iniciada com Bertold Brecht (também inserido na teoria de Szondi, mas como o dramaturgo-diretor que concretiza ou que melhor efetiva a ideia de drama moderno que o teórico propõe) de um teatro político, fragmentário e distanciado. Mas a matriz épica é comum tanto ao drama da virada até meados do século XX, quanto ao do começo deste, embora se configure de formas distintas. A que Moreno encontra, mesmo com sua originalidade, estaria ligada a todas as outras pelo fio dessa tradição.

O caráter *transgênero* de sua dramaturgia, como sugerido por Toscano (2004, p. 105), talvez ajude a pensar sobre o que textos como *Agreste (Malva-Rosa)* ou como o próprio *Dentro* têm que os levam além das estruturas residuais do drama moderno. Se nas peças e autores que Szondi (2011) analisa para a proposição de sua teoria, especialmente as peças do período “da crise” (Strindberg e Ibsen aí inseridos), tínhamos a coexistência de elementos dramáticos (que ainda resistiam como dominantes), épicos e líricos *mais nitidamente delimitados*, quer dizer, mais facilmente identificáveis, em Moreno esses elementos

⁴⁰ O leitor poderá verificar essas e outras características na leitura do próprio texto de Moreno, encontrado na íntegra no link: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57140/60128>. Último acesso: 02 de dezembro de 2014.

estão misturados de tal forma que o que vemos e ouvimos diante de nossos olhos e ouvidos é um quarto (ou quinto, ou sexto...) gênero, híbrido, *trans*. É uma entre as inúmeras formas de desvio (Sarrazac, 2011a, 2013b) que a dramaturgia contemporânea admite.

Separados por força da teoria, na prática esses elementos nunca estiveram efetivamente separados – talvez, muito talvez com exceção do drama burguês. Mas, em Moreno, parecem alcançar um novo status, correspondente ao universo que aborda tematicamente. E, nesse sentido, podemos mais uma vez afirmar que a forma torna-se o seu próprio conteúdo – ou, como diz Szondi (2011), que o conteúdo precipita-se em forma.

Saltam aos olhos o resultado das implicações poéticas (ver pág. 40) que preocupavam o autor quando de suas primeiras investidas no tratamento dramático sobre a cultura gay/homoerótica. O trocadilho que Toscano (2004, p. 105) usa é perfeito para pensarmos nessa relação: uma dramaturgia *transgênera*, como é transgênera a figura de Etevaldo, por exemplo, em *Agreste (Malva-Rosa)*⁴¹. Híbridismo ou transformação de gêneros literários e sexuais. A problematização de seu caráter *trans*. *Trans* como um atravessamento; *trans* como um ir além (é o que sua origem latina lhe indica). No plano do conteúdo, os homens de *Dentro*, ainda que não se travistam como Etevaldo, *atravessam* sua condição masculina e o comportamento esperado para esse gênero, donde sua ex-centricidade. No plano da forma, supera-se a noção de gênero, e o épico, o lírico e o dramático *atravessam*-se mutuamente para construir, ao final, uma forma única, desviada, *transviada*.

Por isso a dramaturgia de Newton Moreno frequênta os cantos não-mapeados das formas e categorias teatrais, aqueles espaços sagrados em que se escondem dramaturgias *body art*, como são *A cicatriz é a flor* (2002) ou *Dentro* (2002). Por isso seu texto deseja, com libido neotropicalista e múltipla, deslocar-se para aquela zona transitiva, em que moram as perpétuas transformações dos seres não-terminados, onde brincam as criaturas inadequadas e feitas de devir: o paraíso original da arte. (TOSCANO, 2004, p. 109)

E falando em coisas não-terminadas, voltemos à ideia aberta acima sobre o monólogo contemporâneo; monólogo cuja estrutura se torna confusa à nossa percepção ainda moderna sobre as formas por não tratar-se mais de um “monologismo”, como diria Bakhtin (*apud* Sarrazac, 2011b, p. 55), mas de um fazer “dialogar os monólogos”, pela apreensão de “vozes diversas” e suas “relação dialógicas”. Parece ter sido essa a ideia

⁴¹ “O que aparenta pertencer a determinado gênero, de fato esconde facetas ambíguas, e, nas camadas profundas, um gênero pode degenerar em outro, em assumido recorte como ‘transgênero’ e contemporâneo. Em síntese, *Agreste* é formalmente um travesti cujo corpo estrutural é transitivo, de gênero móvel, tanto quanto o é a figura de Etevaldo, presença cênica de um nordestino mítico, apenas narrado e inexistente como matéria concreta.” (TOSCANO, 2004, p. 105).

empreendida por MacIvor em *Monster* e, se quisermos, pode ser também o que acontece em *Dentro*. Emanações de um Eu central ou expressões autônomas de Eu's particulares postas em dialogismo? Em *Agreste (Malva-Rosa)*, essa opção parece mais clara, quando lemos na rubrica de abertura:

A idéia desse texto é servir como exercício de narrativa para um autor-contador (atriz). Preferencialmente, sozinho em cena. O narrador pode assumir todas as outras personagens, viúva, o padre, o delegado e as vozes dos moradores. Ou dispor de outro(s) ator(es) que cria(m) uma partitura física para determinados momentos da estória. [...] (MORENO, 2008, p. 18)

Mas e em *Dentro*?

HOMEM – [...] Me acostumei com a idéia de um homem nu na minha frente, oferecendo as vísceras. Cresci com essa vontade. Em decúbito, agachado, separando cuidadosamente as polpas de suas nádegas, amaciado, amanteigado, entorpecido, pronto para uma viagem íntima. Pelo menos sempre foi sexo seguro. E sem luvas, nem pensar. Acho que a Bíblia nem fala nada sobre isso. Ou será que fala? (*Pausa*) Não, definitivamente não fala. Mas mataram tanta gente por colocar o “sacrossanto órgão reprodutor” no “vaso traseiro”. Teriam misericórdia se puséssemos a mão? O punho? Duvido. Eles nunca tiveram compaixão alguma com o prazer. De nenhum tipo. O coitado do cu já sofreu muita perseguição. Ele é só mais uma porta. Me transportou para Binho. Mas até onde ir? Seria tão bom encontrar alguém e perguntar-lhe, antes que fosse tarde: até onde ir?

Luç no rapaz que transa com o Homem. Só seu rosto, voltado para o público, visivelmente entorpecido de poppers e prazer.

RAPAZ – Ele agarrou seu amante com firmeza. Rasgava-lhe os olhos, destemperado de gula no peito. Destroçava a construção de seu rosto, queria entender sua carne, decompô-la em lâminas ao sol para desfilar sua língua com força. Queria estudar o coração enquanto sugava-lhe o suco e garimpava suas veias com os dentes. Ele escavaria toda aquela matéria até resgatar a si mesmo.

Luç volta ao movimento inicial.

HOMEM – Como se descobre a fronteira? Quando se machuca? (*Pausa*) Será que eu o machuquei?

Luç no rapaz que transa com o Homem. Só seu rosto, voltado para o público, está iluminado.

RAPAZ – Pode começar por onde quiser: todo o meu corpo é orifício. [...] (MORENO, 2008, p. 52-3-4)

Um “poema dramático”, diz Moreno na conversa citada na nota 38. É essa a forma que ele enxerga no texto em questão. Quando vamos à definição contida no *Léxico...* organizado por Sarrazac (2012, p. 141), encontramos que em alguns casos o poema

dramático “multiplica os monólogos (ou as formas de fala solitária), os silêncios, as ‘pausas-rubricas””; que, por sua visão de mundo interiorizada, privilegia a emergência de uma voz lírica. Ora, parece só um nome de batismo que encontraram para chamar a essa dramaturgia *trans*.

Grande parte do que consideramos nesta análise é sintomático de nossos “modos de sentir” contemporâneos. No capítulo seguinte, vamos retomar e desenvolver alguns desses pontos na tentativa de identificar ou perceber o que seria a nossa atual estrutura de sentimento – mesmo correndo o risco de entrar em contradição, pois, como disse Williams (2011, p. 37, nota 2), “sempre sobre algo [da análise] para o quê não há uma contraparte externa”. Mas vamos de acordo com o que a nossa metodologia de análise e estudo nos permite.

Por agora, passemos à análise de nosso segundo caso, a dramaturgia de Fernando Bonassi.

Se, tateando o corpo transgênero da dramaturgia de Newton Moreno, encontramos estruturas residuais do drama moderno travestidas numa linguagem contemporânea, a dramaturgia de Fernando Bonassi se nos mostra crua e nua num formato que, como já sugerimos no tópico anterior, parece revelar o estar-no-mundo do homem contemporâneo.

Um autor para quem o “teatro é um cara e um texto. Ou um cara.”, para quem o “teatro ideal [...] é o escritor que interpreta seu texto ou o ator que pode escrevê-lo.” (Seminário IDART, 2007, p. 66), só pode ter como formato preferencial o monólogo, que, no caso de Bonassi, revela, não por último, a familiaridade com outras estruturas textuais, como a prosa de ficção – de quem o formato monológico se aproxima –, constantemente exercitada em suas atividades de romancista e contista. Peças como *O Incrível Menino da Fotografia* (2007), *Preso entre ferragens* (2004), *Uma pátria que eu tenbo* (2003) e *Três cigarros e a última lasanha* (2001/2002) (sobre a qual nos debruçaremos mais adiante) configuram-se basicamente como uma narrativa em primeira pessoa, intercalada, aqui e ali, por algumas rubricas. Não fossem elas e poderíamos dizer, talvez apressadamente, que tal ou tal texto era, na verdade, um conto, um crônica, uma novela, etc.

Não é à toa que o trânsito entre a prosa e a dramaturgia, mediado por processos de adaptação que o próprio autor assume, é algo recorrente em seu trabalho. *Prova contrária* (2003), por exemplo, foi escrita originalmente para ser peça, mas acabou virando livro (e por livro, entenda-se, uma narrativa em prosa) e, depois, filme. *Um céu de estrelas* (1991) fez o caminho inverso: de romance, transformou-se em peça e, também ele, em filme. O cinema, aliás, é outro meio por onde o nosso autor, formado na área pela Escola de Comunicação e Artes da USP, circula, atuando como roteirista e diretor. Mas já chegaremos lá.

Queremos, neste tópico, nos ater mais à evidência do formato monológico na dramaturgia bonassiana e ao que ela indica sobre uma dada estrutura de sentimento (sempre talvez, sempre no campo das hipóteses). Como pensa Sarrazac (2011b, p. 55) a respeito do desenvolvimento do monólogo ao longo do século XX, este formato, “sintoma dum fenômeno mais fundamental”, traduz uma dada condição do homem, que vive, desde o Romantismo, quando a noção de corpo individual ganha força em detrimento do corpo social prezado pela estrutura do Medievo (Abreu, 2011), “sob o signo da separação” (Sarrazac, 2012, p. 23) – aquela mesma a que deram forma os dramaturgos expressionistas, e que parece se acentuar na dramaturgia contemporânea.

Essa condição de isolamento do homem em relação ao mundo e ao outro (seu semelhante), que encontra formalização pelo isolamento de personagens-narradores (sendo o Eu expressionista de Strindberg apenas uma de suas facetas), seria característica, segundo Williams (2011), de nossa experiência trágica moderna⁴². Além de Strindberg, é mais precisamente no trabalho de Maeterlinck, outro dos autores da crise do drama, que encontramos uma formalização dessa experiência, através de um paradigma dramático que surge com o autor belga e que Sarrazac vem a chamar, posteriormente, de *trágico cotidiano* (Sarrazac, 2013a, p. 8).

Mais orientado por uma “filosofia do trágico”, tal como a formula Schelling, do que por uma poética como a de Aristóteles (ver Szondi, 2004), esse paradigma está associado ao caráter de tragicidade que reconhecemos em determinados acontecimentos, como acidentes e pequenas fatalidades⁴³, e em certos modos de estar-no-mundo. A tragicidade das peças de Maeterlinck e dos autores que seguiram essa tendência, como os do Novo Realismo na Alemanha ou do chamado Teatro do cotidiano na França, é de ordem banal, pois se encontra e se sustenta nos aspectos mais ordinários da vida quotidiana dos sujeitos representados; uma dramaturgia construída como “a crônica de uma vida comum à beira da catástrofe.” (Sarrazac, 2013a, p. 9). Esse caráter ordinário e trivial é resultado do próprio

⁴² O moderno a que o teórico se refere aqui é o mesmo do entendimento que Peter Szondi elabora em sua *Teoria do drama moderno*, um período que alcança o final do século XIX até meados do XX. A leitura que Williams faz da obra de alguns dramaturgos deste recorte histórico, alguns dos quais Szondi também analisa em sua teoria, se dá a partir de uma ótica trágica, o teórico busca reconhecer, nas obras produzidas no período citado, a sua tragicidade em seu caráter “moderno”, como explicitado na nota abaixo.

⁴³ Reconhecemos facilmente a tragicidade desses tipos de acontecimento porque o uso do adjetivo “trágico”, popularizado ao longo do tempo, assumiu o sentido em que é comumente empregado hoje: o de triste ou catastrófico. Contudo, há quem ponha em dúvida a autenticidade do trágico nesses casos. George Steiner, da Universidade de Cambridge, e seus seguidores desacreditam da possibilidade de haver experiência trágica nos tempos modernos, criticando e julgando, assim, inadequado o uso desse adjetivo da forma banalizada como é empregado. Para ele, acidentes de automóvel, “pelo simples fato de serem *acidentes*, envolvendo ‘gente comum’, não podem ser chamados trágicos.” (Williams, 2011, p. 15). Do mesmo modo, a perda de emprego, os desabamentos de minas, a fome, o tráfego, a política, nada disso é trágico na concepção desse crítico e professor. Mas segundo Iná Camargo Costa, que prefacia o *Tragédia moderna* de Williams, a não atribuição de um caráter trágico a esses acontecimentos configura-se como mais uma tentativa de desqualificar a experiência da gente comum. Seria “modéstia, indiferença, ofensa ou ideologia?”, pergunta-se Williams (2011, p. 15) sobre o motivo de não atribuir-lhes uma tragicidade (tenhamos claro que uma estética guarda sempre em seu interior um posicionamento político). O termo, tendo origem nas Tragédias áticas, cujos heróis eram sempre nobres, governantes ou semideuses, figuras que, de alguma forma, representavam a entidade Estado, sendo responsáveis por todo um povo e contra quem a ação trágica investia, guarda relação original com as classes sociais mais favorecidas (lembremos que a representação de não nobres era reservada às comédias). É só a partir da tragédia e do drama burgueses que o caráter do sujeito representado começa a se alterar. A ascensão desta classe social, que passa a financiar as produções teatrais, “exige” o seu protagonismo e a colocação de seus conflitos em primeiro plano na cena. Com isso, a ação perde o seu caráter público e restringe-se à vida privada do indivíduo burguês, tendo a sua dimensão e repercussão coletivas reduzidas. Na sequência, com o nascimento do drama moderno, assistimos à emergência dos conflitos dos trabalhadores, que assumem os papéis de protagonistas (e aqui a ação recupera um pouco de sua dimensão coletiva, já que a tragédia de um trabalhador pode ser metonímia para a derrota de uma classe). De modo que o trágico acompanha também a diminuição do caráter do herói, que já não tem mais as características nobres de outrora. A partir desse ponto, é o homem mais comum, o mais ordinário, o mais cotidiano que vai sustentar o trágico contemporâneo.

leitmotiv dessas peças, que difere daquele das Tragédias gregas: enquanto que sua origem se encontrava nos mitos da cultura ática (Medeia e Édipo, por exemplo), as peças do trágico cotidiano, particularmente este de expressão contemporânea, vão buscar suas narrativas nos *fait-divers* que comentamos no final do nosso primeiro capítulo.

Nos autores do drama moderno, esse trágico traduz-se, em geral, por um posicionamento passivo e imóvel – daí as peças de Maeterlinck serem chamadas também de *dramas estáticos* (Szondi, 2011, p. 61-6) – dos personagens diante da vida, assim como pelo aspecto circular de suas ações e o conseqüente anulamento de sua vitalidade – o “trágico da nulidade”, como diria Blanchot (Sarrazac, 2013a, p. 10). Circular no sentido de repetitivo. Para os personagens de Beckett, por exemplo – que, embora seja, em alguns casos, considerado um dramaturgo contemporâneo, não o é para o recorte temporal de que estamos tratando em nosso estudo – o tempo parece não passar porque os seus dias se configuram exatamente da mesma maneira, na rotina, na repetição das mesmas ações. Em *Dias felizes* (1960), para citar apenas um caso, vemos duas personagens, Winnie e Willie, passarem os dias a repetir uma rotina de tédio. A sequência de ações que Winnie, principalmente, repete diariamente: o ato de tirar objetos aleatórios da bolsa, como um pente, um espelho, uma escova de dentes, uma arma de fogo, de mexer com esses objetos ao mesmo tempo em que força uma conversa com o marido, na verdade mais monologando que conversando com ele, tudo isso ela faz só pra passar o tempo, pra enganar a espera, a ansiedade de que mais um dia acabe, quando devolve tudo para a bolsa, que esvaziará novamente no dia seguinte. E a cada dia aquele tédio, a vulgaridade daquelas ações vai sufocando a personagem mais e mais até que, ao final da peça, só sua cabeça consegue ser vista: todo o corpo foi imobilizado – a impossibilidade concreta de agir. É essa “repetição extenuante” que, segundo Sarrazac (2013a, p. 12), configura-se “como medida trágica do nosso estar-no-mundo.”

De forma semelhante, as personagens de Tchekhov passam a vida a enganar o tédio que as consome no presente, já que o passado nostalgicamente lembrado não volta e o futuro prenhe de promessas não chega. Nessas peças, a ação não conduz a um final trágico, porque a tragicidade já está instaurada desde o começo. Então, quando, por exemplo, no caso de *A Gaiivota* (1895), Konstantin se mata ao final, esse evento não constitui uma catástrofe, como poderíamos imaginar, mas apenas um “ato falho” daquele personagem (2013a, p. 6).

À medida que o teatro e o drama incorporam essa filosofia do trágico, um tipo de transformação começa a se operar no interior da forma dramática – e os casos citados são

exemplares disso. A ação dramática se modifica e passa a ser tomada em seu sentido expandido, abrigando também a noção de “estado”⁴⁴; torna-se “mínima, rarefeita, *reflexiva*” (2013a, p. 6), colocando os sujeitos numa posição contemplativa em que mais refletem sobre a vida do que agem sobre ela (lembremos, novamente, do Homem de *Dentro*, de Newton Moreno, que após finalmente reencontrar o seu antigo amor, ação principal que movia sua vida, por assim dizer, para. E o que lhe resta é recordar, refletir sobre o passado).

Para além do caráter estático das ações representadas, esse paradigma a que Sarrazac chama *trágico cotidiano* vai encontrar uma expressão diferente na dramaturgia contemporânea. A tragicidade de peças mais recentes está mais ligada àqueles *fait-divers*, em que pequenos acidentes noticiosos são a origem ou estão por trás da ação representada. Peças como as já citadas *Oxigênio (Kislorod)*, de Viripaev e *Monster*, de MacIvor, e outras como *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès e *Purificado (Clansed)*, de Sarah Kane, têm suas fábulas-pretexto originadas, de forma declarada ou não, nas notícias de crimes/fatalidades publicadas nos jornais.

Koltès, como é sabido, escreve o texto em questão, de 1988, a partir dos crimes cometidos pelo famoso *serial killer* italiano Roberto Succo. Além dos assassinatos – alguns dos quais, como o da mãe de Zucco, mostrados em cena, segundo rubrica –, outras imagens de violência são evocadas pelas falas (que, por sua extensão e características, se aproximam de monólogos) das personagens, como um “estupro coletivo por um bando de arruaceiros até o corpo decepado que seria encontrado em um bosque, sem falar do sádico que teria te prendido no porão” (Koltès, 1988, p. 23-4).

Do texto de Kane, de 1998, as cenas de tortura ambientadas num “campo de concentração universitário” podem se relacionar ao que se compreende aqui como *fait-divers*, mas também fazem eco, ainda, aos horrores da última Grande Guerra – o “trágico contemporâneo”, diz Sarrazac (2013a, p. 8), “adquire a dimensão do pós-Auschwitz, como o trágico do começo do século XX assumira a dimensão das valas comuns da guerra de 1914-1918.”. Em *Oxigênio*, como já mencionado, o assassinato, a golpes da pá, da esposa do Sacha por ele próprio e, em *Monster*, o cárcere, mutilação e assassinato do pai por seu próprio filho funcionam como a catástrofe já ocorrida a partir da qual se dá a ação das peças.

⁴⁴ A *práxis* grega, origem etimológica da “ação” como é entendido o drama, possui esse sentido expandido, que, por alguma razão, foi reduzido ao longo do tempo. R. Dupont-Roc e Jeans Lallot, na introdução à edição francesa da *Poética* de Aristóteles, atentam para o fato de que a “tradução, mantida à falta de melhor, de *práxis* por ‘ação’ não é boa: em grego, *práxis* cobre um campo mais vasto que *ação* e designa também, a propósito dum ser humano, aquilo que qualificamos de ‘estado’ – felicidade ou infelicidade, por exemplo; a definição de tragédia como ‘representação de ação’ reenvia para este sentido mais alargado de *práxis*.” (ARISTÓTELES, 1980 *apud* SARRAZAC, 2011b, p. 43).

Outro exemplo interessante, que Sarrazac (2013a) costuma citar, é a peça *Alta Áustria* (*Haute-Autriche*), de Franz Xaver Kroetz, escrita bem antes, em 1972. Nela, o *fait-divers* é quase metalinguístico: temos representado um casal de “modestos trabalhadores”, cujo homem, ao final, “lê no jornal o relato de um *fait divers* sobre um trabalhador que mata a esposa porque esta se recusava a fazer um aborto; um crime que [ele próprio] teria sido capaz de cometer.” (2013a, p. 9). Essa capacidade, segundo interpretação de Sarrazac, parece estimulada pelo caráter repetitivo e, sob certo ponto de vista – o do próprio personagem – insignificante de seu cotidiano (e de sua existência).

É interessante notar a semelhança entre dramaturgias que, surgindo em contextos distintos – Rússia, Canadá, França, Inglaterra e Alemanha – e em um intervalo de tempo considerável (de 1972 a inícios dos anos 2000), fazem da violência ou de uma tragicidade cotidiana a sua medida de criação.

Tal medida parece servir também para a dramaturgia de Fernando Bonassi, que, sendo também jornalista, além das outras atividades que já mencionamos, mas mais que isso, estando atento à realidade à sua volta, convive, inevitavelmente, com os chamados *fait-divers*. Em *Um céu de estrelas* (1991), já citado, o enredo conta o caso de um desempregado que invade a casa da sua ex-noiva e comete todo tipo de violência contra ela – enredo, diga-se, recorrente nos noticiários brasileiros⁴⁵ e semelhante ao narrado em *Oxigênio*, se prestarmos bem atenção.

A violência é um elemento presente também no trabalho para teatro mais conhecido do autor: o *Apocalipse 1,11* (2000), texto concebido em processo colaborativo com o Teatro da Vertigem (SP), parte do livro bíblico como argumento para apresentar um apocalipse real e cotidiano em que estaríamos imersos no nosso presente. Aqui, os *fait-divers* são literalmente referidos através de uma TV instalada na Boite New Jerusalém, cenário onde acontece a maior parte da ação da peça, que “exibe cenas de acidentes de automóveis, grandes enchentes e queimadas.” (Bonassi, 2002, p. 202).

Mas o clima de (terror? fim de mundo?) violência é instaurado não (só) pela TV, mas pelo conjunto de uma série de elementos que compõem a encenação e a dramaturgia, desde a escolha do local onde foram realizadas as apresentações, no presídio do

⁴⁵ A título de exemplo, lembremos o caso do sequestro da jovem Eloá Cristina por seu ex-namorado, ocorrido em Santo André (SP) em 2008, que resultou na sua morte; ou os muitos casos de violência cometidos por ex-companheiros contra mulheres que são divulgados tanto na mídia nacional, quando o fato ganha mais repercussão, quanto nas emissoras e jornais locais. O caso Eloá nos vem à lembrança pelo tom espetacularizado com que foi tratado pela mídia à época, além da notabilidade que recebeu por sua duração – cerca de 100h, o sequestro em cárcere privado mais longo registrado no Brasil (Fonte: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3270057-EI6578,00-Pimentel+midia+foi+criminoso+e+irresponsavel.html> . Último acesso: 23 de março de 2014).

Hipódromo, em São Paulo, desativado à altura⁴⁶, passando pela presença de “Policiais Militares” na entrada do espaço, munidos de armas e cassetetes, que revistam “cuidadosa e detalhadamente” espectadores e espectadoras; ou, de forma mais incisiva, por figuras como a dos Anjos Rebeldes e do Anjo Poderoso, que surgem já nas primeiras cenas representando uma entidade opressora (a Igreja? o Estado?) e submetendo o protagonista João a uma primeira cena de tortura, mergulhando sua cabeça na privada do quartinho “escuro, desolador, miserável, caótico e desconfortável” (2002, p. 193) em se hospedara. Daí até o final da peça, o público/leitor assiste a uma série de imagens que mostram a degradação do ser humano, como nas cenas d’“A Curra da Noiva” (p. 202), d’“A Humilhação do Negro” (p. 207), d’“A Humilhação de Talidomida” (p. 220) e outras.

Finalmente, na peça que tomamos aqui para uma análise mais detalhada, *Três cigarros e a última lasanha* (2001/2002), escrita em parceria com Victor Navas⁴⁷, vamos encontrar uma tragicidade que ainda se aproxima daquela dos dramaturgos modernos na medida em a rotina do personagem-narrador apresenta um aspecto circular/repetitivo, como o que comentamos anteriormente; já a violência, marca da tragicidade de um conjunto de obras da dramaturgia contemporânea, tão evidente em outros trabalhos do autor, como os que acabamos de comentar, surge neste caso antes como pano de fundo, se apostarmos na hipótese que a professora Silvia Fernandes (2002) lança, e que já veremos.

Três cigarros... é um monólogo, como da preferência do autor⁴⁸, que narra a situação de um homem que, durante a ação de fumar um cigarro após o almoço, tem uma das mãos

⁴⁶ Aliás, o número *1,11* que aparece no título refere-se, como é mais evidente, ao capítulo e versículo do livro bíblico, mas outra interpretação possível é de que ele se refira também ao número de presos mortos no famoso massacre no presídio do Carandiru, ocorrido em 1992. Sobre este episódio, Bonassi dedica ainda um outro trabalho, o roteiro (coescrito com Victor Navas) do filme dirigido por Hector Babenco (2003), que leva o mesmo nome do presídio e que é baseado no livro *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella. Uma última curiosidade é o fato de que a ideia inicial era montar o *Apocalipse 1,11* no próprio Carandiru, que assim como o Hipódromo estava desativado. Contudo, não foi concedido pela Justiça o direito de a equipe do espetáculo utilizar o espaço.

⁴⁷ Victor Navas tem como uma de suas principais atividades a de roteirista de cinema e TV, tendo colaborado nas séries *Castelo Rá-Tim-Bum* (na qual Bonassi também trabalhou) e *Mundo da Lua*, da TV Cultura, e roteirizado, já em parceria com Bonassi, os filmes *Um céu de estrelas* (1996), a partir do romance já citado, *Os Matadores* (1997), *Carandiru* (2003) e *Cazuza – o tempo não para* (2004), entre outros. No teatro, a parceria tem sua estreia em 2002 com *Souvenirs*, a que seguiram *Três cigarros e a última lasanha* (2001/2002) e *Uma pátria que eu tenho* (2003).

⁴⁸ Questionado sobre isso, em entrevista concedida por e-mail à autora deste trabalho, Bonassi afirmou que gosta “deste monólogo direto com o espectador”, que acha boba a quarta parede e que tem “vergonha de escrever um texto em que os atores falam entre eles, e não com você, da plateia”. Quanto à parceria com Victor Navas, presente em uma série de trabalhos, o autor falou simplesmente que foi uma questão de afinidade, que “escrever uma peça com ele foi mole, até porque a forma dialógica do teatro [que, esclarece depois, não se refere exatamente à forma tradicional dos diálogos dramáticos, intersubjetivos, mas de forma muito primária à própria relação dialógica entre palco e espectador] convida à autoria em dupla”; e que, quando escreve sozinho, tende ao monólogo. Disse ainda que “há raciocínios mais dele [de Navas] que meus nos textos, às vezes, assim como me vejo aqui e ali. Mas é o conjunto, o poder do resultado que conta.”. (Entrevista concedida à autora em dezembro de 2014).

decepada por motivo desconhecido. O aspecto circular de seu cotidiano surge já nas primeiras falas, quando o personagem-narrador conta este episódio em que perdeu a mão, contextualizando o lugar em que estava e a ação que executava no momento exato em que houve a perda.

É um hábito seu fumar três cigarros durante o período de almoço, que, como sugere a narração, acontece sempre neste restaurante específico onde ele estava quando perdeu a mão. A confirmação de que era “quinta feira. Era quinta feira porque havia lasanha e quando eu vou comer massa, uso camisa escura. Pro caso de uma gota respingar, pro caso de um acidente com o molho.” (Bonassi e Navas, 2001/2, p. 7) revela o conhecimento que ele tem da rotina daquele restaurante, ao ponto de eleger a roupa que usará no dia de acordo com o cardápio disponível, que parece se repetir a cada semana. O personagem – não chegamos a conhecer o seu nome, e aqui, diferentemente do que ocorre em *Dentro*, ele sequer é designado como “o cliente”, por exemplo – gasta boa parte do tempo da peça a descrever minuciosamente a dinâmica que estabelece entre o fumo dos três cigarros costumeiros e a degustação do seu aperitivo, seguido do almoço e, por último, do café. Sua preocupação é de como essas ações têm que estar bem coordenadas, o tempo de fumar cada cigarro tendo que ser bem combinado com a chegada de cada um dos pedidos que faz no restaurante.

O segundo cigarro, entre o fim do almoço e a chegada do café, requer muita atenção e disciplina. É verdade que não dependo da cozinha; posso ver a máquina de café expresso no balcão... mas esse segundo cigarro é o mais arriscado dos três. Eu não chamo o garçom. Deixo as coisas acontecerem naturalmente. Só quando ele percebe meu prato vazio é que eu acendo o segundo cigarro. Foi o que eu fiz. Mais uma vez, com a minha mão. [...] só quando ele retira o prato da minha frente é que eu posso pedir o café. Curto, com leite. Mas isso é um detalhe. O que importa é monitorar a velocidade com que o garçom faz o pedido ao homem do balcão, a agilidade com que o homem do balcão prepara o meu pedido e o tempo que o garçom necessita para fazer meu pedido chegar na minha frente, perto da minha mão. É o ritmo desse processo que determina o andamento do meu trabalho com o segundo cigarro. (BONASSI e NAVAS, 2001/2, p. 5)

Visualizamos, com esse trecho, o grau de conhecimento que o personagem tem da dinâmica desse restaurante, que deve frequentar *quotidianamente*, para chegar a controlar com precisão esses movimentos do garçom e o seu desejo de fumar os cigarros (pensamos que sua quase obsessão por esta dinâmica e o controle que tenta ter sobre ela assemelha-se ao caráter também um tanto obsessivo com que a Winnie de *Dias felizes* manipula os objetos de sua bolsa). Outro aspecto que se denuncia é o trabalho do autor como roteirista de cinema e a influência que tal trabalho exerce sobre a sua escrita para teatro. Por exemplo, no trecho:

Ergui minha mão... o cigarro quase acabando na ponta dos meus dedos... o garçom, com a sua mão, pousou o prato... puxei, com a minha mão, o cinzeiro pra perto de mim... o garçom abriu o refrigerante e serviu um copo... esmaguei o cigarro no cinzeiro... enquanto eu pegava nos talheres, o garçom se afastava com o cinzeiro sujo e o copo de aperitivo vazio. Sincronismo perfeito. (BONASSI e NAVAS, 2001/2, p. 5),

além de chamar atenção para a *mão* e sua funcionalidade cotidiana, a minúcia com que é descrita a sequência de ações lembra aquelas que, em geral, precisam estar colocadas nos roteiros de cinema⁴⁹, uma vez que, neste caso, as ações dos atores têm que estar bem marcadas e conhecidas por todos que participam da produção/gravação. Tal estrutura nos remete também às notações dos cadernos de direção de Stanislavski, que registrava até os segundos de pausa que deveria haver nas falas de cada ator. Mas a intenção não é a mesma em Bonassi, que foge da tendência naturalista de seus textos⁵⁰. No máximo, visualizamos mentalmente as ações descritas pelo personagem-narrador, já que, no caso da montagem de que temos conhecimento, dirigida por Débora Dubois⁵¹, que segue mais ou menos as indicações dispostas nas poucas rubricas existentes no texto da peça, o que vemos em cena é apenas um ator – Renato Borghi, o mesmo que fez o Homem na montagem de *Dentro* dirigida por Nilton Bicudo –, com um figurino negro, num palco pouco iluminado, contando essa estória para o público.

A perda da mão vem a ser o dado, sempre buscado (ver nota 50), que quebra a ordem realista da estória narrada. Tão estranho quanto essa perda brusca é o fato de que o seu motivo não é questionado pelo personagem em momento algum da narração, que segue por caminhos outros que tornam a causa dessa perda irrelevante para o desenrolar da estória. Mas, irrelevante, vírgula. A hipótese defendida pela professora Silvia Fernandes (2002) para completar esta lacuna é a de que a mão teria sido atingida por uma bala

⁴⁹ Além dos citados na nota 47, em parceria com Victor Navas, outros filmes que Bonassi roteirizou foram: *Através da janela* (1998), *Garotas do ABC* (2003), *Desmundo* (2003), *Sonhos Tropicais* (2001), entre outros.

⁵⁰ Por tratar sempre de temas ligados à realidade cotidiana, a verossimilhança e uma tendência naturalista parecem sempre querer se impor à sua escrita, inclusive à dramaturgicamente. Assim, Bonassi se vale da inserção de alguns dados “surpresa” em seus enredos, recurso através do qual busca evitar essa força realista demais que a temática parece exigir. Assim, ao realismo que rapidamente surge, num primeiro momento, das mãos do dramaturgo, é misturada uma teatralidade pontual: em *Um céu de estrelas* (1991), ao passo que o enredo é tratado de forma realista, são inseridos alguns detalhes inverossímeis na estória, como a chegada de policiais à cena do crime sem que ninguém os tenha chamado. Além disso, o autor procura trabalhar com diretores cuja concepção vai de encontro ao texto. Ou seja, nos textos em que ele percebe essa vocação naturalista, como é o caso também de *Souvenirs* (2002), que fala de um triângulo amoroso, Bonassi, juntamente com Navas, optou por convidar Márcio Aurélio, um diretor formal, que vem de uma escola expressionista, para dirigir a peça, pedindo para que ressaltasse o simbólico, que fosse contra a tendência naturalista do texto. (*Bonassi e a arte do desconforto*. Entrevista de Fernando Bonassi concedida a Naief Haddad para a Revista Trópico. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1391,1.shl>. Último acesso: 08 de maio de 2014).

⁵¹ Alguns trechos do registro audiovisual da montagem podem ser visualizados no link: <http://www.youtube.com/watch?v=O5aIcIioOCE>. Último acesso: 22 de abril de 2014.

perdida⁵² (o que traria de volta a estória ao seu eixo realista, opção contrária às intenções dos autores (ou ao menos às de Bonassi, que preza pelo absurdo da situação)). A aposta da professora talvez tenha influência do contexto em que a peça vem à tona, na mesma Mostra de Dramaturgia Contemporânea (2002) em que estreia *Dentro*, e cujas peças participantes, segundo Fernandes (2002), possuem um traço comum que é exatamente a violência urbana que as perpassa de uma maneira ou de outra.

Tinha-se ali uma geração de dramaturgos que surgiu em São Paulo, principalmente, ou que se radicou lá, e que não conseguiu fugir dessa violência que oprime os cidadãos das grandes cidades. Violência que reflete um todo mais complexo, como veremos, esse sim, medida trágica da escrita de Bonassi e de seu teatro.

Semanticamente fortes, as produções de Bonassi tem uma relação imediata, quase selvagem, com a violência que explode no Brasil de hoje. Seu realismo cru sinaliza a atração da dramaturgia recente pelo submundo dos marginalizados, prostitutas, policiais corruptos e sub-empregados envolvidos em tragédias de rua das grandes cidades. E pelo escrever sucinto e direto, que se impõe como modelo de um novo teatro urbano, herdeiro violento dos romances de Rubem Fonseca e dos flagrantes dramáticos de Plínio Marcos. (FERNANDES, 2002)

Assim, a violência apontada aqui como causa da perda da mão desse personagem inominado – porque comum, ordinário, como são as criaturas representadas pelo paradigma do trágico cotidiano (Sarrazac, 2013a) –, mesmo que não referida diretamente na narração, faz-se presente de forma relevante. O trágico está colocado como pano de fundo de toda a ação da peça, instaurado desde o início.

Mas a dimensão trágica contida no monólogo em questão pode ser pensada não só por sua expressão contemporânea, através do paradigma a que Sarrazac se refere, mas também por elementos residuais da forma trágica ou, melhor colocado, de uma ideia, digamos, canônica do que seja o trágico, ainda associado à grande forma aristotélica. Os termos que vamos destacar a seguir representam alguns elementos fundamentais, apontados pela vasta bibliografia sobre o tema, da qual retiramos apenas alguns títulos⁵³, para que a dimensão trágica do acontecimento se efetive.

Após *tomar consciência* do que lhe aconteceu, superando a ideia do absurdo da situação (“Você não acha que vai perder a mão. Até considera a hipótese de deixar cair o

⁵² “Sem nunca esclarecerem o ocorrido, mantendo a frieza no exame dos fatos, trabalhando com lacunas de informação que sequer permitem que o protagonista se pergunte quem atirou e por que, os dramaturgos conseguem recriar o clima de violência absurda, quase casual, que todo morador de São Paulo conhece bem.” (FERNANDES, 2002). Para o autor, contudo, a perda da mão fica no âmbito do absurdo, daquilo que não tem nem busca sentido, donde a quebra no realismo (mais comentários sobre essa questão podem ser encontrados na entrevista citada na nota 50).

⁵³ Cf.: LESKY (1996); SZONDI, op. cit.; WILLIAMS, op. cit.

cigarro, mas nunca perder a mão.” (Bonassi e Navas, 2001/2, p. 6-7)), o personagem *vé-se* levado para o hospital, onde uma “junta médica multidisciplinar” o informa que: 1., ele perdeu a mão; 2., a tal mão ficou *irrestituível*, o que quer dizer que não poderia ser colocada de volta no seu braço; 3., uma solução possível, sobre a qual os médicos estavam animados, seria o implante da mão de um cadáver – o que acaba sendo feito.

O signo do irreparável (Williams, 2011, p. 81), traduzido pelo “irrestituível” do membro do personagem, é o que primeiro caracteriza a situação trágica. Para Goethe (*apud* Lesky, 1996, p. 35), a absoluta ausência de solução para o conflito é ponto central e requisito primordial para a existência do trágico. Mas o caso da peça em questão parece se configurar menos como um conflito trágico cerrado (1996, p. 38) do que como uma situação trágica momentânea, esta sim, admitindo uma solução – no caso, o implante da mão de um cadáver, que ao final será rejeitada, como veremos⁵⁴.

A tomada de consciência, por parte do herói trágico – ou personagem do trágico cotidiano, no caso que estamos analisando –, sobre a situação em que foi colocado é, ainda segundo Lesky (1996, p. 37), outro requisito para o acontecimento do trágico. Se é preciso que ele sofra, deve fazê-lo conscientemente; deve *ver-se* padecer.

A esta consciência está relacionado um olhar distanciado do personagem sobre si mesmo, personagens que, no caso do drama moderno e contemporâneo, como colocamos sobre o Homem de *Dentro*, apresentam-se como espectadores de si mesmos. Nesse sentido, o uso do formato monológico é extremamente eficiente, já que a narração de um acontecimento passado pressupõe essa distância.

Mas voltemos ao enredo, a um ponto que talvez nos ajude a compreender esse algo maior que há páginas não citamos, a tal estrutura de sentimento contemporânea.

Empurrado a aceitar a cirurgia como melhor solução para o caso, o personagem acaba fazendo-a, sem tempo de pensar a respeito das futuras consequências desta ação. Uma forte expectativa é gerada, por parte dos médicos, quanto ao seu resultado. No entanto, no dia de retirar as ataduras e revelar o sucesso do procedimento, percebe-se que algumas falhas acabaram comprometendo um perfeito resultado do processo.

⁵⁴ Perguntamo-nos se a situação dada na peça de Bonassi e Navas chega ou não a ter um final reconciliador. Cremos que talvez, no caso do drama contemporâneo, haja outras possibilidades para além das duas apontadas: um conflito trágico cerrado, que não admite solução, ou uma situação trágica, que admite solução. Essas variantes serviam para qualificar as Tragédias gregas, objeto central do estudo de Albin Lesky (1996), que pouco contribui para um pensamento sobre o termo “trágico” ou sobre uma “filosofia do trágico”. No drama moderno e contemporâneo, as situações (não mais ações, mas situações, estados, o drama entendido no seu sentido mais amplo) construídas têm nuances mais complexas e até contraditórias, de modo que uma solução, se esta há, não será tão simples e direta.

É que quando a tesoura terminou o serviço todos puderam ver o resultado desastroso do implante. As carnes do meu braço e as da mão dele haviam mesmo se fechado. O problema foi uma descompensação mínima entre a velocidade de regeneração de um dos ossos do meu braço, o meu osso rádio, e a do pedaço restante de osso rádio que pertencia a ele. Que partia da mão dele, quero dizer. Em consequência, ocorreu um pequeno deslocamento entre um osso e outro. Essa sim foi a verdadeira causa do crescimento de um calo que, por sua vez, provocou um desnivelamento entre o osso rádio de meu braço e o osso rádio que sobrara na mão dele. Por isso, entre meu braço e a mão dele, há essa... protuberância. Um degrau de mais de um centímetro, meio para cima, meio para fora. A carne é fina. A pele falta e fica esticada... O resultado grosseiro também repercutiu aqui em baixo onde, simetricamente, sobram carne e pele. (BONASSI e NAVAS, 2001/2, p. 12-3)

A partir daí começa um processo de rejeição do personagem àquela mão que não era sua – fato que ele faz questão de reforçar a todo momento, em passagens como “nunca consegui coordenar perfeitamente os movimentos da mão dele” (p. 13), ou quando afirma que o seu cérebro estava a sentir as dores de uma “mão alheia” (p. 14), além da dificuldade primeira que era simplesmente “tolerar visualmente a presença da mão dele” (p. 14). Até que vai desistindo da mão, colocando-a sob risco, no caminho de cachorros bravos, na direção de facas amoladas, sem nunca conseguir causar-lhe um acidente. Resolve, por fim, abandonar os medicamentos contra rejeição e, antes que uma futura necrose do membro espalhasse uma infecção para o resto do corpo, decide cortar a mão fora de uma vez por todas. A peça encerra com o ator descendo um cutelo sobre o pulso direito e a fala: “... agora me sinto bem com a idéia de que sempre me faltará algo. Não tenho medo de perder o que nunca foi meu.” (p. 16).

É a partir desta descrição que podemos pensar como a opção do personagem está pautada pelo signo da separação (Sarrazac, 2012, p. 23) sob o qual vive o homem contemporâneo e como, nesse sentido, o formato monológico vem a ser mais que adequado. Parece-nos que a deficiência do personagem é muito menos física do que social: sua verdadeira falha estaria na alteridade. O sujeito se apresenta como incapaz de se relacionar com o outro desconhecido, do qual depende e que dispensa. Para Sarrazac, o homem do século XX, “psicológico, econômico, moral, metafísico [...] é sem dúvida um homem ‘massificado’, mas é sobretudo um homem ‘separado’ [...] dos outros [...], do corpo social [...], de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado.” (2012, p. 23). Um despedaçamento, diríamos, concretizado na peça pela dupla perda das mãos, a sua e a do outro, sendo esta última por uma atitude voluntária.

Para o Williams de 1966, ano em que escreve o seu *Tragédia moderna*, vivemos uma “aterradora perda de conexão entre os homens” (2011, p. 29) que é, sem dúvida, um fato social e histórico determinado, cuja natureza gera esse isolamento e que funciona como uma “formulação teórica da tragédia liberal” (2011, p. 84). Cremos, pela análise- interpretação das peças aqui apresentadas – as de Bonassi tanto quanto as de Moreno e as de Roberto Alvim, que veremos no próximo tópico – que tal perda se acentua em nossa contemporaneidade.

O pensamento de Jameson (1997) nos vem, neste ponto, novamente a calhar, se apostarmos na ideia de que essa perda de conexão é um dos sintomas e consequências de nossa lógica cultural, condicionada em todos os aspectos e em todas as áreas – a natureza e as artes, adverte Jameson, agora também estão envolvidas por esse, ao que parece, irrefreável sistema – pelo que ele chama de capitalismo tardio, estágio mais recente do sistema econômico sob cuja ordem vivemos. Nesse estágio, são palavras de ordem a globalização, o atravessamento de fronteiras (geográficas e culturais), o encurtamento de distâncias (idem) quando, já nos alertava Guy Debord (1997), tudo não passa de uma grande ilusão: ao invés de estarmos mais conectados – e até estamos, literalmente e diariamente, na rede, pelo avanço das tecnologias de comunicação –, o centro que aparentemente nos liga é, justamente, o que nos mantém separados. (São essas as questões que nortearão o nosso próximo capítulo, como se verá).

Mas o isolamento, e a violência que o acompanha, como podemos perceber na dramaturgia de Bonassi, é apenas um dos problemas gerados por tal conjuntura, fortemente criticada pelo autor, segundo quem (ver nota 55) o nosso atual sistema econômico seria o grande responsável pelos problemas sociais que enfrentamos hoje em escala nacional e mundial.

A questão social sempre foi um quesito de fundamental importância para o dramaturgo. Em entrevista concedida ao Itaú Cultural⁵⁵, Bonassi afirma que o que lhe impulsiona a escrever é uma “indignação generalizada com a condição de infelicidade humana, com o fato de que muitos têm pouco e que poucos têm tudo”. E acrescenta, dizendo que “basicamente a felicidade não existe, que ela só é um trato coletivo, ou não é. Que a experiência humana ainda é muito infeliz” e que em sua escrita ele tenta apontar onde está essa infelicidade para que se perceba o defeito do modelo de vida que escolhemos viver. Mas afinal, como estabelecer esse trato coletivo de felicidade se a nossa lógica, apesar de massiva, é tão individualista? Se o homem do século XX, e acreditamos

⁵⁵ Conferir vídeo no link: <http://www.youtube.com/watch?v=muPuH6npUO4>. Último acesso: 19 de fevereiro de 2014.

que mais radicalmente o do século XXI é, como disse Sarrazac, um homem massificado, mas sobretudo separado?

Portanto, entende-se que, contemporaneamente falando, a tragicidade na dramaturgia/teatro vai muito além do caráter dos acontecimentos que nela possam estar representados; “se tivermos o cuidado de ultrapassar o aspecto fatalista que impregnou o conceito [de trágico] ao longo de sua história”, estaremos aptos a ver que “nada impede que também a situação de ameaça e falta de alternativas em que se encontra hoje a humanidade seja qualificada como trágica.” (Williams, 2011, p. 15).

Estando sempre condicionado cultural e historicamente, o sentido do trágico no mundo contemporâneo tem a amplitude descrita acima. Nossa experiência abriga muito mais do que dados acontecimentos catastróficos, sejam acidentais ou intencionalmente provocados pela ação do homem; existe uma condição humana, dada, segundo os críticos citados, pelo sistema econômico vigente, e um modo de estar-no-mundo que guardam em si a natureza do trágico. Tais sentidos, na dramaturgia/teatro contemporâneos, adverte Williams (2011, p. 77), têm a capacidade de operar mais como atores do que como pano de fundo. E podem manifestar-se através de inúmeras possibilidades dramáticas e cênicas, sendo a de *Três cigarros e a última lasanha* aqui discutida apenas uma delas.

Se para Maeterlinck, o objetivo do teatro do trágico cotidiano era fazer com que o espectador visse o que havia de espantoso no simples fato de viver (Sarrazac, 2013, p. 9), para Fernando Bonassi a tragédia de estar vivo é a principal substância para a ficção⁵⁶, através da qual aponta os erros do nosso modelo de vida. O dramaturgo reconhece essa condição trágica de nossa existência, e a tensão gerada a partir dessa consciência de mundo, da relação que estabelece com ele, é que dá origem ao seu teatro de estilo realista, mas absurdo ao mesmo tempo. Como é absurdo o nosso tempo.

⁵⁶ Ver entrevista citada na nota anterior.

Nas análises feitas até aqui, das dramaturgias de Moreno e Bonassi, praticamente não temos falado noutra coisa que não nas estruturas residuais de formas concebidas em períodos anteriores que ainda funcionam como um elemento efetivo do nosso próprio tempo, expressando experiências que são, desse modo, vividas “à base do resíduo” (Williams, 1979, p. 125); sem perder de vista, contudo, e atentando para o fato de que, mesmo com a aproximação a obras/autores do drama moderno, tantas vezes citado, a dramaturgia contemporânea dos autores aqui estudados formaliza-se não estritamente pelas convenções anteriores, mas, articulada com o nosso presente e seus “modos de sentir”, apresenta formas particulares e relacionadas ao nosso tempo.

O trabalho do dramaturgo que abordaremos neste tópico se distancia dos outros dois na medida em que apresenta mais nitidamente – e o seu discurso teórico reforça essa impressão – o que seriam estruturas emergentes, ao menos algumas preliminares, como coloca Williams (1979, p. 129), do drama contemporâneo e de uma cultura que, se quisermos seguir a ideia de Jameson (1997), podemos chamar de pós-moderna.

É interessante observar como o pensamento de Roberto Alvim, dramaturgo em questão, a respeito das formas artísticas ou, mais propriamente, das técnicas de criação artística se aproxima da ideia de convenção que Williams (1983) apresenta na introdução de *Drama from Ibsen to Brecht*. Para Alvim, cada técnica está relacionada ou diz respeito a uma determinada visão de mundo (localizada geográfica e temporalmente), assim como, para Williams, de um ponto de vista mais geral, as convenções artísticas (a convenção do drama burguês, a convenção cênica do naturalismo, etc.) vêm dar conta de uma dada estrutura de sentimento que se faz dominante em um dado período histórico.

A obra de Alvim procura uma nova técnica, a que também podemos chamar de estrutura/arquitetura/modo de concepção dramaturgica que diga respeito ao nosso tempo; através dessa técnica – que já verificaremos na análise de *Pinokio*, segundo o autor, peça que melhor realiza o projeto que ele engendra –, propõe a produção de novas visões de mundo que superem a antiga ideia de homem que teve origem no Renascimento e que se arrastou até o século XX, mas que, segundo o autor (2012a), não diz mais respeito ao homem contemporâneo.

Confirmando a hipótese de Williams de que é nas obras de arte que primeiro se articula/formaliza aquilo que é percebido como novidade, como estruturas emergentes a partir da experiência social (1983, p. 10), Alvim cita Shakespeare e o fato de que foi ele

(“não um filósofo, não um cientista, mas um dramaturgo” (Alvim, 2012a, p. 165)) que conseguiu traduzir em sua obra o homem que surgia no Renascimento, e que viria a ser o sujeito moderno, definindo uma ideia muito específica acerca do que seja o humano⁵⁷.

E cita o dramaturgo inglês atentando também para a semelhança que, segundo ele, haveria entre o momento da virada dos séculos XVI/XVII, quando o sujeito moderno começava a tomar forma, e o nosso presente histórico, desse início de século XXI/terceiro milênio quando, mais uma vez, estaríamos “diante da oportunidade de invenção de outras possibilidades de experiênciação [*sic*] ([...] outros modos de subjetivação, *para além do homem*).” Nos convida, assim, à invenção de uma espécie “que poderá habitar o futuro de modo absolutamente distinto do *modus operandi* que utilizamos nos últimos 400 anos.” (Alvim, 2012a, p. 165 – grifos do autor).

Apenas para que se entendam, a partir dos apontamentos de Alvim, as mudanças operadas na forma dramática do século XVII e nas formas dramatúrgicas que encontramos hoje, em suas articulações com os respectivos contextos históricos, vale tecermos alguns comentários breves sobre a obra shakespeariana.

O mundo de Shakespeare, e o humano que habita nele, é ainda um mundo que preza pela ordem e pelo equilíbrio, que é concebido por ideias totalizantes e unificadoras (as grandes narrativas características da Modernidade), exigindo de seu sujeito uma postura centralizada. Se pensarmos na Ofélia de *Hamlet* (1601), que se vê levada à loucura e consequente suicídio após a morte do pai – que, juntamente com seu irmão, a oprimia e dominava, como a cultura patriarcal do pós-medieval garantia – e após a desilusão amorosa com Hamlet, vemos como a perda da centralidade, sustentada à força pelos personagens masculinos que a circundavam, tem um destino trágico.

A forma que o autor encontrou, a saber, o verso dramático, para representar esse tipo de drama/tragédia, de forte carga psicológica, foge das convenções dramáticas então dominantes no teatro elisabetano. A estratégia épica de fazer os personagens antes *apresentarem* o seu drama para o público do que o representarem, embora ainda não rompendo com o plano da ficção, mas já dirigindo-se diretamente para a plateia, era estranha às convenções do drama produzido à época, ou ao menos de suas estruturas dominantes.

⁵⁷ O autor embasa sua argumentação no livro de Harold Bloom, *Shakespeare: a Invenção do Humano* (ver mais comentários na entrevista concedida à revista Urdimento, n. 18, 2012a, p. 165). Também aqui as ideias Alvim parecem se acordar ao pensamento de Williams, para quem, além de reflexão, as artes seriam uma atividade de produção da realidade, assim como, seguindo o raciocínio de Alvim/Bloom, Shakespeare não teria apenas refletido sobre o homem contemporâneo a ele, mas o inventado.

Quatro séculos depois, como não poderia ser diferente, nossa dramaturgia se pauta sobre novas convenções dramáticas e, é claro, cênicas. Como diz Rosângela Patriota (2006, p. 21), “se na tragédia do século 17 havia uma ordem e um equilíbrio a serem restaurados, a Europa do século 20 tornou-se sinônimo dos escombros que alguns identificaram como progresso.”. E é sobre esses escombros – pedaços, fragmentos, estilhaços – que se constrói a dramaturgia contemporânea⁵⁸, também ela fragmentada, despedaçada, desconstruída, como o serão os sujeitos nela representados – é Sarrazac (2012, p. 23) quem afirma, em trecho já citado no tópico anterior, que “O homem do século XX [...] é sobretudo um homem ‘separado’. [...] dos outros [...], do corpo social [...], de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado.”. Uma separação que, no homem do século XXI, parece se radicalizar, como veremos a seguir.

Se em Shakespeare a perda da centralidade levava os personagens a um destino trágico, em boa parte da dramaturgia escrita hoje (e os casos citados de Moreno e Bonassi são exemplares disso) a tragicidade já está instaurada desde o princípio porque os personagens, ao invés de irem perdendo o equilíbrio ao longo da ação, se encontram alheios a um eixo estabilizador desde antes de a peça começar (como é característico do trágico contemporâneo de que também falamos no tópico anterior).

Podemos pensar no caso do Hamlet que Heiner Müller recria em 1977, o *Hamlet-máquina*, a partir de um processo de desconstrução da forma dramática. O decoro e o luto público que, segundo Patriota, havia na peça de Shakespeare e que, pensado na relação com a forma, os versos dramáticos asseguravam é, em Müller, dessacralizado, profanado, “seja pelo coito do casal real sobre o caixão, seja pelos restos mortais consumidos pelos miseráveis.” (2006, p. 21). Os versos são substituídos por vários fragmentos de narrativas, que constituem as falas de Hamlet, de Ofélia, e do “intérprete”, contrariando por completo a estrutura dialógica do drama tradicional e, por assumir o ator enquanto intérprete de um personagem, abrindo uma via mais direta de comunicação entre palco e plateia, antes impossibilitada pelo fechamento do universo fictício. O texto, agora sem dúvida ou dissimulação, é dirigido ao público.

⁵⁸ Referimo-nos aqui, inevitavelmente e à revelia do discurso ex-cêntrico que levantamos na análise da dramaturgia de Newton Moreno, à produção europeia e estadunidense, entendendo que cada contexto sociocultural/geográfico possui a sua própria dinâmica (embora os grandes eventos que marcaram o século XX tenham abalado com as estruturas de todo o mundo), de modo que algumas sociedades ainda conservam características modernas e outras, talvez, ainda pré-modernas, sendo sua arte reflexo disso. No capítulo seguinte, e no trecho que elaboramos à guisa de conclusão, veremos o lugar que a produção brasileira ocupa neste ínterim, pensando nessa espécie de atraso em relação à produção dos grandes centros culturais que, em geral, lhe é atribuído.

OFÉLIA

(Enquanto dois homens com batas de médico a enrolam de baixo para cima na cadeira de rodas em faixas de gaze).

Aqui fala Electra. No coração das trevas. Sob o Sol da tortura. Para as metrópoles do mundo. Em nome das vítimas. Rejeito todo o sêmen que recebi. Transformo o leite dos meus peitos em veneno mortal. Renego o mundo que pari entre as minhas coxas. [...] (MÜLLER, 1987, p. 32 *apud* PATRIORA, 2006, p. 21)

INTÉRPRETE DE HAMLET

[...]

Arrombo a minha carne lacrada. Quero habitar as minhas veias, na medula dos meus ossos, no labirinto do meu crânio. Retiro-me para as minhas vísceras. Sento-me na minha merda, no meu sangue. N'algum lugar são rompidos ventres para que eu possa morar na minha merda. [...] (MÜLLER, 1987, p. 31 *apud* PATRIORA, 2006, p. 21)

E porque o texto, neste caso, é dirigido efetivamente para o público, não há trocas entre as falas ou entre os personagens/ator; eles estão isolados, separados por um ódio e um desprezo mútuos que se deixa ver nas falas, um desprezo em relação ao outro, ao mundo e ao próprio corpo.

A dramaturgia de Roberto Alvim segue por caminhos semelhantes aos de Müller, mas, especificamente no texto que aqui tomamos para uma análise mais detalhada, encara um processo de abstração da forma dramática ainda mais radical. Os desvios que opera nas categorias do drama aristotélico, como a fábula e o personagem – e mais ainda, os desvios que opera na própria língua portuguesa –, tem o intuito de revelar outra lógica de subjetividade humana e das questões do homem contemporâneo. A recriação que Alvim elabora, à semelhança do procedimento de Müller, é feita, dessa vez, não a partir de um clássico do teatro, mas da literatura infantil. O menino de madeira que queria se tornar humano, criado por Carlo Collodi em finais do século XIX, é ressignificado no texto de Alvim, que leva seu *Pinokio* por um caminho inverso ao do autor italiano. Em Alvim, o menino humano quer virar máquina (assim como o Hamlet mülleriano):

O GRILO FALANTE.

no princípio
um boneco

[...] (ALVIM, 2012b, p. 111)

A MULHER VELHA.

só o que falta
é undar-se à máquina
quer ele unar tudo

urdir-me à máquina

ele disse
quero untir-me

[...] (p. 112)

O MENINO.

[...] com ele em você
neleemim esta casa
[...]

escoam os restos de você detritos restos meus seus restos dele escoam pelos
canos intestinos vísceras tubulações da casa o esgoto a água encanada saliva e
suor e restos e detritos seu ventre

[...] (p. 114).

A semelhança com o *Hamlet-máquina*, pela remissão ao ventre (encontrado na fala citada de Ofélia) e às vísceras (na fala do Intérprete de Hamlet), fica evidente, assim como o processo simbiótico que o organismo do eu-ele-você, não identificável ou não definível enquanto um personagem construído como uma unidade, mas colocado ali apenas como um elemento em nome do qual fala O MENINO e que tem por única função esta, falar; a simbiose deste organismo, a princípio humano, já que composto por intestinos, saliva e suor, com uma estrutura maquinal, composta por tubulações, canos e detritos, dá origem a um sujeito que traz em si essa dupla condição, de homem e de máquina, talvez representativo daquilo a que Alvim (2012b) vem chamando de *transumano*.

Diante disso, perguntamo-nos: a separação iniciada em Shakespeare (de personagens que não representam o drama entre si diante de um público, mas que o apresentam individualmente a esse público; “poesia encenada”, como queria a convenção da época (Williams, 2011)), e tornada mais evidente em Müller estaria levando o homem a transformar-se numa espécie maquinal, alterando o que seria a subjetividade humana? É esse o homem pós-moderno? É essa a estrutura emergente de nossa condição cultural, ou uma parte sua? Ao menos, podemos, talvez, considerar tudo isso como uma das respostas criativas que o drama vem dando às questões colocadas pelo mundo contemporâneo. No capítulo seguinte, vamos desenvolver melhor esta hipótese, destacando a face econômica desse processo, especialmente no que diz respeito às relações de trabalho como construídas ao longo desse período, e o papel que desempenham na transformação da subjetividade e das relações inter-humanas.

Enquanto isso, observando outras peças do autor, vemos como esse impulso anti-dramático, evidenciado pela fragmentação do personagem e da estrutura dialógica do drama tradicional, foi se consolidando em seu processo de escrita. No meio do caminho, no entanto, uma lógica essencialmente figurativa toma conta de seus textos: foi quando,

vindo de um longo período em que escreveu e dirigiu dezesseis peças (sua estreia como dramaturgo se dá em 1999 com *N.A.D.A. – Nenhuma Afirmação Depois de Agora*), com as quais buscava, já através de procedimentos e técnicas, em alguma medida, originais, revelar “uma lógica de construção da subjetividade contemporânea [...] distinta da dinâmica de signos de épocas anteriores” (Alvim, 2012b, p. 9), viu esse processo chegar a um esgotamento. É nesse momento, em torno de 2005/2006, que decide experimentar a escrita a partir de uma estética realista, a ver se ela ainda dava conta das questões do mundo contemporâneo.

Anátema (2006) é um bom exemplo da escrita que experimenta neste período (que não dura mais do que um ano). Nela, encontramos nitidamente um enredo, apresentado pela narração da personagem, A mulher, de 33 anos, que nos conta alguns episódios de sua vida. Um monólogo, trocando em miúdos. A mimese representacional surge aí sem nenhum disfarce ou dissimulação. Temos uma personagem construída segundo as convenções, para usarmos o termo de Williams (1983), do teatro dramático, uma personagem que possui unidade e que, como também costuma-se dizer, é verticalizada; e temos, segundo sugerem as rubricas, um alguém que a representa de modo naturalista (“*Tempo. A mulher respira, se recompõe. Cruza as pernas, olha a platéia. E recomeça a falar*” (Alvim, 2006, p. 3)). Mas um dado, recorrente também nas rubricas, indica o que viria a ser a marca das encenações deste autor nos anos seguintes e que, àquela altura, não se fazia consciente: a *escuridão*, constantemente solicitada.

PERSONAGEM:

A mulher, 33 anos

CENÁRIO: *Uma sala. Uma cadeira. Um projetor de slides.*

(Escuridão. Luz. A mulher fala à platéia)

Amor

Você sabe o que é o amor?

Amor verdadeiro

Já amou tanto que se condenou à eternidade no Inferno?

Eu amei

[...]

O apartamento ficava no Centro da cidade, em um prédio antigo entre outros prédios antigos, cortiços apinhados de velhos e cães nas janelas, cemitérios verticais que só se diferenciavam dos verdadeiros cemitérios por causa da sujeira – os verdadeiros cemitérios costumam ser limpos. Nas paredes daquela cobertura, quadros com algum valor e outros sem nenhum, pintados por seus dois filhos. Uma garrafa de uísque nacional, a capa de um disco de vinil estampando sua foto jovem ainda, lembrança dos tempos de glória. Despejou

dois gramas de cocaína sobre a mesa de vidro, bebe o que? Tem água? [...] (Alvim, 2006, p. 1)

Já *Nekrópolis*, de 2008, se insere na nova fase criativa de Alvim, que, tendo verificado a ineficácia ou insuficiência, ao menos sob sua perspectiva, do estilo realista, retoma uma escrita de caráter mais abstracionista em relação à forma dramática e à ideia de mimese representacional. Apesar disso, o texto em questão guarda ainda um núcleo ficcional do qual podemos retirar algum fragmento de enredo. Do caráter impessoal com que designa a personagem de *Anátema* (“A mulher”, semelhante a “O Homem”, de *Dentro*, ou a todos aqueles personagens da dramaturgia expressionista de que comentamos no tópico sobre Newton Moreno), temos, em *Nekrópolis*, a coexistência de sujeitos ora designados por números (“1.”, “2.”, “3.”, “4.”, “5.” e “6.”) – que, no plano ficcional, são membros de uma organização política ou criminosa denominada ESTIRPE e, no que seria a ação da peça, réus de um julgamento – daí que o seu anonimato, à diferença de outros casos que já comentamos, justifica-se pelo enredo –, de sujeitos designados por nomes que indicam a sua função (“JUÍZA.”, “PROMOTORA.”, “DEFENSOR”, etc.) e outros, finalmente, por nomes próprios (“ANA MARIA”, “JOANA”, “PEDRO”, etc.).

Ao mesmo tempo em que mantém certos elementos (residuais) da forma dramática de tradição aristotélico-hegeliana, o autor inicia um trabalho de desconstrução da lógica linguística a que estamos habituados, e que é característica dessa tradição dramática, organizando as falas de seus personagens de uma forma tal que prejudica o entendimento rápido do sentido dos enunciados. Por exemplo, no trecho:

(Luç abre em 1)

1.

lindo
o olho molhando
dos de nós até chorar
lindo
lindo

no depois
6 baqui todos daqui
correr do estacionamento
6 por nós a ESTIRPE
caralhando a merda toda nas estripadas de eles

11 corpses no delivery
a alma saindo pelo cu e boca das orelhas
escorre
cor de vermelho lama oleando
escorre e pinta a cara dos corpses o que a terra funda talhou
nariz esfregando pele papel molhado pero o cu da boca ainda soltando peido
peido alto do cu da boca dos corpses que só os de nós ouvia até hoje

AA eles peidava no silêncio
que só de ouvir dá vontade de peidar também + de outro peido
que sai do cu da boca de nós cum mud de caralhar caralhar caralhar a merda
toda
peido forte que faz os eles tremer + jumpar + desmamar desfazer intêro na
frente de nós

ESTIRPE
ESTIRPE
EEEEEEESTIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIRPEEEEE

no mais de agora é só

(*Escuridão*)
(ALVIM, 2008, p. 2)

O arranjo sintático escolhido nos obriga a compreender o texto por outras vias de percepção que não a que estamos mais habituados. De um modo geral, poderíamos dizer que o “sotaque” que a fala parece conter, ao menos a partir de nossa leitura, pelos desvios sintático-gramaticais que opera em trechos como “que só os de nós ouvia até hoje”, além do uso do que eufemisticamente podemos chamar de palavras de baixo calão, podem ser justificados também pelo enredo, se quisermos identificar ou associar a origem social dos membros da organização política ou criminosa (o leitor/espectador escolhe) aí representada. Mas para além disso, o uso do “+” como empregado nas falas e o uso de neologismos, como “corpses”, “baqui” e “jumpar” são, talvez, nesse texto, o principal dado ou elemento através do qual Alvim busca alcançar uma escrita que formalize ou que diga respeito ao que ele entende como sendo a subjetividade do homem contemporâneo.

Esses elementos serão desenvolvidos em *Pinokio*, escrita em 2010, que avança um pouco mais na direção, não dizemos oposta, mas de algum ponto distante da tradição do teatro dramático/dramaturgia aristotélico-hegeliana, em relação aos quais temos feito nossas análises-interpretações (pois, como diz Williams (1983, p. 7), “não [é] possível, em nenhuma época, se afastar muito do segmento que é o da tradição viva daquela época, ou começar de qualquer lugar que não seja seu interior ou suas margens.”). Avança, pois, nessa direção se comparado aos seus textos anteriores, dois dos quais brevemente comentados acima; mesmo assim, não pudemos deixar de notar que *Pinokio* ainda apresenta uma ideia de enredo (já dizia o Hamlet em versão do próprio Alvim do clássico shakespeariano, escrita no mesmo ano de *Pinokio*: “Ouçam/ Meus caros/ Conhecem algo desprovido de enredo?/ Completamente?” (Alvim, 2010, p. 15)). Afinal, é a partir de uma narrativa infantil do século XIX que ele elabora, através de um processo de des/re/construção, o seu próprio texto. De modo que figuras como O GRILO FALANTE. e A MULHER DE AZUL. são ainda versões das personagens da narrativa original.

Um enredo, de certo ainda podemos chamá-lo assim, mas um que se organiza de maneira pouco linear. Temos, na sétima página de um texto de vinte, uma cena ou um fragmento da narrativa (?) que, tomamos conhecimento ao seu término, “aconteceu ANTES” (Alvim, 2012b, p. 116 – grifo do autor), quer dizer, antes de tudo o que foi dito/mostrado/falado/narrado até ali (?). Na página de número dezessete, encontramos o que talvez seria a continuação do ocorrido naquela sétima, a saber, o parto de um “tumor bebê corpo sem cabeça” pel’A MULHER DE AZUL., um que, com algum esforço dedutivo, entendemos tratar-se d’O MENINO. (mas talvez essa seja apenas a nossa interpretação; não queremos apresentá-la aqui como a verdadeira. Esta não há). O MENINO. que, por outro lado, tem também A MULHER VELHA. e O HOMEM VELHO. como pais.

Noutro trecho, percebemos a coexistência do que seriam dois planos de ação⁵⁹. O MENINO. está embaixo duma ponte, na companhia de seus animaizinhos de estimação – o grilo aleijado, duas formigas, uma rã, etc. Ele fala, e fala, parecendo conversar com a “mamãe” e o “papai”, interlocutores invisíveis no texto, até que percebe “alguma coisa um alguém”, um “alguémcoisa [...] / [...] vindo/ pra cá” (Alvim, 2012b, p. 119). Por sua vez, no outro plano, A MULHER DE AZUL., O HOMEM VELHO. e A MULHER VELHA. conversam, até que esta última percebe o chamado d’O MENINO., embora sem muita certeza, como se não pudesse ouvi-lo bem:

A MULHER VELHA.

o menino a larva?

O MENINO.

na ponte aqui

A MULHER VELHA.

é o menino?

O MENINO.

na ponte embaixo alguém está vindo coisaalguém

A MULHER VELHA.

O MENINO

O MENINO.

coisaalguém láaqui

O HOMEM VELHO.

larva ova

O MENINO.

⁵⁹ Usamos a expressão mais comum ao drama tradicional, assim como temos usado outras em outras passagens, na falta de uma melhor que dê conta deste tipo de escritura anti-dramática. O problema da falta de léxico da crítica, tão sintomático a partir da década de 1970 (Fuchs, 1996), como se vê, permanece.

pra cá?

A MULHER DE AZUL.

NÃO

(ALVIM, 2012b, p. 120-1)

Não queremos – longe de nós! – organizar o enredo ou os fragmentos de enredo que, após algumas leituras do texto, encontramos. Absolutamente, tal dinâmica não faria sentido aqui, e seria, ainda por cima, um desrespeito ao trabalho do autor, que preza, justamente, por essa desorganização, para falarmos de maneira simplista. Quisemos apenas apontar para a conservação, diante da aparência estranha desse texto e mesmo que talvez à revelia das intenções do autor, de algumas estruturas residuais de uma dramaturgia tradicional e para o modo singular como essas estruturas se apresentam, desorganizadas. Paralela a esta, encontramos ainda a conservação de uma ideia modernista de ruptura do antigo pelo novo ou, como o próprio autor afirma, uma “pulsão de ruptura com uma lógica cultural banalmente limitadora da condição humana [que percebe no trabalho dos grandes dramaturgos clássicos e contemporâneos], [...] procuro esta mesma pulsão na construção de minha obra.” (Alvim, 2012b, p. 11).

Mas há, para além desses elementos residuais, outros detalhes interessantes a se observar no texto, detalhes que talvez apontem para estruturas emergentes de uma nova dramaturgia, em articulação com uma estrutura de sentimento contemporânea, como destacamos no início deste tópico. Por exemplo, o caráter plural do sujeito ou da subjetividade em nome da qual fala O MENINO., um alguém composto de três “pessoas”: um “eu”, um “ele” e um “você”, presos numa mesma “celacorpo”, estão entre as características da lógica de construção dramaturgic e da lógica de subjetividade do homem contemporâneo que Alvim reúne em suas “dramáticas do transumano”. “QUANTOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO CABEM EM UM ÚNICO EMISSOR? A tentativa de responder a estas perguntas configura a estratégia dramaturgic aqui instaurada.” (Alvim, 2012b, p. 107 – grifos do autor), diz o autor em texto escrito para o programa da montagem de *Pinokio*.

Esse modo de construção que Alvim engendra é exemplar da crise do personagem que Robert Abirached (1994 *apud* Ryngaert *in* Sarrazac, 2012) já expôs. Categoria fundamental nas dramaturgias tradicionais, “vetor da ação, suporte da fábula, condutor da identificação e garante da mimese” (Ryngaert *in* Sarrazac, 2012, p. 136), a crise do personagem arrasta consigo a própria crise do drama, sendo, para Jean-Pierre Ryngaert, sua causa e consequência. Em decorrência dessa crise, o teórico fala, em ensaio publicado no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* organizado por Sarrazac, na emergência de um teatro

da fala “escrito independentemente de um teatro de personagens [...] [e que prescind] de fonte emissora figurada” (2012, p. 138). Ora, não é mais ou menos isso o que encontramos em *Pinokio?* O “vocêleu” ou O MENINO., mas também as demais figuras, como o autor prefere chamar, que aparecem nesse texto, não parecem possuir identidade fixa ou aquilo a que Abirached chamaria de caráter. Ao invés de um passado e de referências sociais, essas figuras se constroem e definem “no desvão entre a voz que fala”, “que não obstante não é nem diretamente a do autor, nem obrigatoriamente a do narrador [...], nem completamente a do ator”, “e os discursos que ela pronuncia” (2012, p. 137, 139, 140).

Esse teatro da fala participa de um outro conceito fundamental que Sarrazac lança em *O futuro do drama* (1981): a rapsódia, que, por um processo de costura e rasgamento, decomposição e recomposição da forma dramática, a que relaciona elementos de outros gêneros literários, abre ao teatro a possibilidade de composição de um novo ou de novos “modos poéticos” (Hersant e Naugertte in Sarrazac, 2012, p. 153). Quanto aos personagens, “arrebataados por essa forma paradoxal e múltipla” da nova “poética”, tornam-se “intangíveis. Seu status torna-se indecível e como que em suspenso, [...] enquanto desse despedaçamento identitário nasce um personagem de ‘antropomorfismo incerto’, um sujeito falante dividido.”. As ensaístas que falam a respeito dessa rapsódia no *Léxico...* citam, a título de exemplo, como um “ato de rendição da fábula” e de “reescrita da História e de seus mitos”, as figuras míticas femininas presentes no *Hamlet-máquina* mülleriano, que “veem-se ao mesmo tempo estilhaçadas e justapostas, descosidas-recosidas na trama da peça-poema, o que reflete uma fala desdobrada na afirmação de uma identidade problemática” (2012, p. 153) – elas referem-se à Ofélia, que fala de si enquanto uma Electra, justamente no trecho que citamos acima (ver página 70).

Esse novo status do personagem contemporâneo também vai estar indicado numa espécie de quadro comparativo que Alvim elabora, à semelhança daquele construído por Brecht (1967) para distinguir o que ele então chamou de *drama aristotélico* e *drama não-aristotélico*, para, agora, diferenciar os elementos que constituem a lógica do que chama de *dramáticas do humano* e *dramáticas do transumano* (ver Alvim, 2012b, p. 13) – com o que percebemos ainda mais claramente o impulso de ruptura que comentamos antes. A lista é bastante extensa. Dela, vamos pinçar apenas alguns pontos que julgamos mais sintomáticos do que – e já começamos a visualizar algum princípio de conclusão – venha a ser a nossa estrutura de sentimento contemporânea.

Como já sugerido, a ideia de “personagem” é substituída pela de “modos de subjetivação”, assim como o “sujeito” é substituído pelo “falante”, o “indivíduo” pelo

“emissor” e a “palavra” pela “fala” (essa alteração ficará mais clara para o leitor na sequência de nossa análise, quando comentaremos a ênfase no trabalho vocal dos atores que o diretor Alvim dá em suas encenações). Como consequência da mudança do status dos sujeitos postos em cena, temos, ainda, que o “diálogo” é substituído por “monólogos articulados”. Ora, no primeiro capítulo lançamos a ideia do desenvolvimento do monólogo ao longo do século passado (Sarrazac, 2011b) como sendo sintomático das formas de relação social que vêm sendo construídas com o avanço do capitalismo, ordem hegemônica que o discurso de Alvim, inevitavelmente, critica. Vamos desenvolver essa ideia no capítulo seguinte, mas, por agora, queremos apontar no texto em si, *Pinokio*, como essa questão se formaliza.

No trecho que citamos na página 75, por exemplo, A MULHER VELHA. e O MENINO. parecem se dirigir um ao outro, sem se escutar, no entanto. O HOMEM VELHO. e A MULHER DE AZUL. também participam da “conversa”, se é que podemos chamar assim, sem absolutamente construírem réplicas às falas um do outro. E esse é um dos trechos mais próximos à estrutura de diálogo que encontramos.

Outros ainda mantem essa estrutura, mas com alguns desvios. Por exemplo, no fragmento:

MENINO.

EI?

A MULHER VELHA.

sou eu

MENINO.

mamãe?

A MULHER VELHA.

e ela sorri

filho?

e elaeu sorrindo finalmente enfim sorri agora

meu filho

o que você vê?

MENINO.

o menino olha

olhaolha

e vê

(ALVIM, 2012b, p. 122-3),

vemos a estrutura dialógica ser interceptada, sem qualquer aviso prévio, quer dizer, sem qualquer pontuação que anuncie tal interceptação, por linhas (versos?) em que os sujeitos parecem falar sobre si mesmos em terceira pessoa, aquilo que, se colocado entre parêntesis ou em itálico, como a convenção da dramaturgia tradicional nos ensinou, se tornaria

rubrica. Afora esses trechos, o que temos são fragmentos independentes e articulados (“monólogos articulados”) que, desse modo, narram o suposto enredo (a esta altura talvez a melhor palavra seja “estória”) a que rapidamente tentamos dar uma ordem mais acima.

Um último aspecto da dramaturgia alviniana que merece ser comentado diz respeito, ainda, àquele teatro da fala que Ryngaert comentou em ensaio a respeito da crise do personagem (*in* Sarrazac, 2012, p. 136-140). A mudança da lógica subjetiva da modernidade para uma lógica a que vamos, em diálogo com Jameson (1997), chamar de pós-moderna, tem no trabalho do dramaturgo aqui discutido como uma das principais características a mudança no status do sujeito posto em cena, como já dito; articulada a essa mudança, uma nova forma de organização dramática é proposta, uma forma que, para se efetivar, *desorganiza* as próprias palavras que a constroem, exigindo por parte do leitor/espectador um novo modo de apreensão, condizente, quem sabe?, com a subjetividade sugerida do homem contemporâneo.

Assim, fazem parte das estratégias utilizadas por Alvim aquilo que encontramos na fala de **1.**, em *Nekrópolis*, citada anteriormente, composta pelos neologismos “corpses”, “baqui” e “jumpar” (e noutras passagens desse mesmo texto); ou no trecho de *Pinokio* também já citado, em que A MULHER VELHA usa os verbos *undar*, *unar*, *urdir* e *untir*, inexistentes na língua portuguesa. Algumas dessas palavras possuem radicais que lembram outros de verbos conhecidos nossos, como “unir” e “untar”, e nos sentimos tentados a traduzir as palavras inventadas por sentidos que já conhecemos. Diante da liberdade dada ao espectador contemporâneo, esta será sempre uma possibilidade. Mas a intenção de Alvim, que a declara em seus textos teóricos⁶⁰, é provocar a criação de novos significados, até então inexistentes, a partir de significantes que também não existiam, e que talvez não vão existir fora da realidade do teatro, único espaço, diz o autor, onde nos é possível viver “outras e insuspeitadas experiências”.

Há a possibilidade, também, de o espectador (neste caso, mais que o leitor, a não ser que este experimente uma leitura em voz alta) simplesmente abandonar a procura por um sentido naquelas velhas-novas palavras e no modo como elas estão (des)organizadas e abrir uma outra janela perceptiva, que apreenda, por exemplo, o ritmo com que cada enunciado é produzido, a musicalidade do texto verbalizado, o timbre da voz que o enuncia e, por fim, a sensação que estes elementos, materiais/presenciais muito mais do que lógico-linguísticos, provocam em quem os experiencia.

⁶⁰ Condensados no livro *Dramáticas do transumano e outros escritos seguidos de Pinokio* (7Letras, 2012).

O tipo de encenação que o próprio Alvim – que desempenha este papel desde antes de dedicar-se à escrita dramaturgica – constrói valoriza esta possibilidade de apreensão do texto, na medida em que exige de seus atores um trabalho vocal talvez muito mais elaborado do que o trabalho físico-corporal⁶¹, pois é esta vocalidade que fica em evidência todo o tempo em suas encenações.

O trabalho que realiza com a Club Noir, companhia que fundou junto com a atriz Juliana Galdino⁶² e que dirige em São Paulo desde 2006⁶³, é, talvez até paradoxalmente, caracterizado ou identificado tanto pelo uso das palavras quanto pela visualidade de suas encenações, pela construção de uma poética cênica a que a crítica convencionou chamar de “estética da penumbra” – opção que faz aproximação com as artes visuais⁶⁴. A escuridão que o Alvim encenador-dramaturgo coloca no palco se sustenta basicamente pelo poder da palavra vocalizada.

Alvim se convenceu a aderir a essa espécie de estética da penumbra [...] por acaso. Embora possuísse a inclinação para espetáculos com pouca luz, o diretor resistia. “Isso não pode, isso não é teatro”, dizia a si mesmo. Em 2007, poucos dias antes de estrear *Homem Sem Rumo*, faltou luz na sala de ensaio. “A luz de emergência iluminava muito tenuamente o espaço, e me fez perceber que se você não tem fisionomia, as figuras mudam de estatuto dentro da cena”, diz.⁶⁵

A pouca iluminação a que o próprio nome da companhia já faz referência desloca o foco da atenção do espectador do visual, do imagético, a que a cultura contemporânea está

⁶¹ Algumas ressalvas são imprescindíveis a partir desta afirmação. Quando dizemos que o tipo de encenação que Alvim constrói exige um trabalho vocal mais elaborado que o trabalho físico-corporal dos atores, absolutamente não ignoramos que a voz faz, sim, parte do corpo, sendo produzida por uma série de componentes fisiológicos e anatômicos, que precisam também de exercícios físicos específicos. Por outro lado, a quase completa imobilidade em que os atores permanecem, em geral, ao longo de suas encenações, nos sugere essa valorização do trabalho vocal, muito embora tal imobilidade também possa exigir um esforço físico tão intenso quanto o de uma sequência de ações físicas, por exemplo, como entendidas por Stanislavski.

⁶² O histórico de Galdino, em seu trabalho no CPT (Centro de Pesquisa Teatral do SESC-SP), sob a batuta de Antunes Filho, realizado entre os anos de 1999 e 2006, dá notícia da qualidade técnica e do domínio vocal que possui, elementos longamente trabalhados por Antunes e que o público paulistano já pudera conferir em espetáculos como *Fragments Troianos*, *Medéia (1 e 2)*, *Antígona*, entre outros. Sua experiência no CPT e a qualidade técnica e vocal que adquiriu tornam-se extremamente relevantes para o trabalho que vem a desenvolver junto com Roberto Alvim a partir de 2006.

⁶³ É com a mudança do Rio de Janeiro, cidade natal do autor, onde inicia seu trabalho com o teatro, para São Paulo que retoma uma escrita de caráter mais experimental ou, como temos dito, abstracionista em relação à forma dramática tradicional. Com a fundação da Club Noir, dedica-se à encenação de textos de dramaturgos contemporâneos como Harold Pinter e outros, que o influenciam em sua nova safra de textos autorais para teatro.

⁶⁴ Entre os artistas visuais que Alvim cita (2012a, p. 165) como referência, estão Kazimir Malevich e Mark Rothko. Dos quadros deste último, sem forçar muito a percepção, podemos observar uma semelhança, pelas linhas e pelo jogo de luz e sombras que estabelece, com as paisagens construídas nas encenações de Alvim.

⁶⁵ *Roberto Alvim – O teatro da penumbra*. Disponível em: <http://www.mercadocenico.com/2010/01/roberto-alvim-o-teatro-da-penumbra.html>. Último acesso: 29 de dezembro de 2014. Esse fato prova, não por último, o que Ryngaert diz ainda a respeito da crise do personagem: que ela “o expõe [o teatro] a consequências que envolvem a arte do ator e o trabalho cênico.” (in Sarrazac, 2012, p. 136).

mais habituada, para a dimensão sonora do evento teatral. Os atores atuam praticamente imóveis, com um mínimo de gesticulação, e o seu trabalho se volta para a voz, para a entonação das palavras, construindo uma verdadeira partitura vocal, com a intenção de revelar não o sentido das frases, mas a melopeia de como esse texto é dito em cena.

Por estas opções, a dramaturgia de Alvim e sua relação com a cena se aproxima do que seria uma poética ou uma linguagem pós-dramáticas como a que o teórico alemão identifica em determinadas produções contemporâneas:

Assim como na dança, no ritmo dos gestos ou na disposição das cores, também na voz, no timbre e na vocalização se articula uma negatividade no sentido de uma rejeição do imperativo lógico-linguístico de identidade, a qual é constitutiva do discurso poético dos modernos. (...) Nesse sentido, pode-se dizer que o teatro se torna “*chora-grafia*”: desconstrução do discurso centrado no sentido e invenção de um espaço que se subtrai à lei do *télos* e da unidade. Por isso, o status do texto no novo teatro deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia. Assim como todos os elementos do teatro, a linguagem passa por uma dessemantização. O que se visa não é o diálogo, mas a multiplicidade de vozes, “polílogo”. (LEHMANN, 2007, p. 247 – grifos do autor)

No primeiro capítulo dissemos que não iríamos nos ater, nos limites deste trabalho, à recepção dos textos a partir de sua materialização cênica, e sim pela leitura individual e provável performatividade nela contida⁶⁶ para, a partir daí, tentar ao menos tangenciar o que seja a nossa atual estrutura de sentimento. Mas este último parágrafo prova que é inevitável, em se tratando de dramaturgia, deixar de lado o que seria a intenção cênica desse processo; é inevitável imaginar as relações que a estrutura textual que temos em mãos, a saber, a dramaturgia escrita, pode tecer com os demais elementos que compõem uma encenação, ainda que não tenhamos acesso às montagens já existentes do material que está sendo trabalhado (o que só aconteceu com o texto em questão, o *Pinóquio*, cuja única montagem de que temos conhecimento é do próprio Alvim. Infelizmente não tivemos acesso a ela, pois não se encontra mais em cartaz e não há registros audiovisuais disponíveis, como os que pudemos linkar nas análises dos textos anteriores). Isso é trabalho para outra ocasião. Apenas julgamos importante, neste ponto, fazer esse comentário. Feito, continuemos.

⁶⁶ A experiência de apreensão da dramaturgia alviniana (especialmente a dele, mas também, de outros modos, a dos outros dramaturgos que analisamos) mediada pela encenação rende uma longa discussão, que não cabe nem é o propósito aqui. Mas o leitor pode encontrar comentários bastante interessantes e teoricamente bem articulados no texto *Roberto Alvim e o futuro do drama*, uma crítica do espetáculo *Peep Classic Ésquilo* escrita por Patrick Pessoa e publicada na revista eletrônica *Questão de crítica*. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/08/roberto-alvim-e-o-futuro-do-drama/>. Último acesso: 04 de setembro de 2014.

Quanto ao trabalho do Alvim dramaturgo – e já vamos encerrar este tópico –, especificamente no que diz respeito aos desvios que opera sobre a linguagem, na busca por inventar personagens-figuras ou personagens-linguagem, visualizamos uma aproximação com o trabalho de outro importante nome da dramaturgia contemporânea: o francês Valère Novarina.

Nos textos desse autor, assim como nos de Alvim, como já comentamos, cada palavra em si e todas elas estão arrançadas em sequências onde, no mais das vezes, não prevalece a lógica causal de um encadeamento que permite ao leitor/espectador apreender facilmente o sentido daquilo que está sendo enunciado. A forma como eles organizam as estruturas linguísticas de cada frase provoca experiências estéticas outras que, como temos sugerido, atuam antes na percepção sensível do receptor que no seu raciocínio lógico – a valorização da materialidade do significante verbal – ritmo, prosódia, musicalidade, sonoridade, etc. – coloca sua condição material em evidência em relação a um significado possível e reconhecível, que só será pensado num momento posterior por cada espectador; e também aponta para a performatividade contida no próprio discurso, independentemente da ação performativa de seu sujeito enunciadador (Baumgärtel, 2010).

Assim como Alvim, Novarina opera um trabalho desviante sobre a morfologia e a sintaxe das palavras, ao criar, por exemplo, um “crespusvirginamento”, as línguas “mexidina, latinesa, pôntica, trudela, lecora”, etc. (Novarina, 2011, p. 27 e 31); os “amnimais”, os “omnimais” (Novarina, 2009, p. 30 *apud* Baumgärtel, 2010, p. 116). Além disso, a sinestesia evocada em diversas passagens, como a que encontramos em *O teatro dos ouvidos* (“Escrevo com os ouvidos. Escrevo pelo avesso. Ouço tudo.” (2011, p. 28)), sugerem, na esteira da crise do personagem, uma condição não-humana, ou semi-humana, dos sujeitos representados, cujos órgãos dos sentidos estão organizados de maneira não natural e cujas palavras fazem parte, materialmente, de seu corpo.

Esse trabalho desviante sobre a língua não se limita, como o leitor mais apressado pode pensar, a um experimentalismo de linguagem em sua busca por novas formas estéticas. Mais que isso, ele objetiva ensejar novas possibilidades de pensar e de estar no mundo, assumindo um posicionamento político. Já que, no entendimento lúdico de Novarina,

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

A língua, seguindo essa lógica, é quem primeiro deve ser modificada para, por consequência, vermos modificado o homem que a articula. Entendemos que o que se está colocando através dessa metáfora é que o homem enquanto corpo e subjetividade é construído não somente por seus órgãos vitais, biologicamente falando imprescindíveis para o funcionamento do organismo; este homem é construído também socialmente, sua subjetividade é construída socialmente e o que regula as relações sociais é, justamente, a linguagem. É ela quem organiza e determina o funcionamento dessas relações e, conseqüentemente, a construção das subjetividades dos indivíduos que são parte desse jogo.

De acordo com Baumgärtel (2010, p. 122), através desses desvios ortográfico-gramaticais que se fazem ver nos textos, o que Novarina enseja é mostrar como é possível utilizar a língua de acordo com interesses outros que não os daqueles que ditam as regras (“não falar mais uma língua que dita, que nos foi ditada.” (Novarina, 2011, p. 19-20)), e que representam o poder social hegemônico. Não obstante a proposta de Alvim, para quem o poder social hegemônico é garantido pelas “velhas” técnicas de construção dramática, com especial crítica para o realismo. É no intuito de superar essas estruturas dominantes que o autor constrói a sua própria dramática, sobre as bases acima descritas, as quais cabe ainda acrescentar suas próprias palavras:

transumano é a invenção de desenhos (im)possíveis que propiciam experienciarmos a vida de outros (e imprevisíveis) modos. é a recusa de uma ideia, surgida no renascimento (...), que se expandiu (no iluminismo, e paradoxalmente também no romantismo) e vigorou até o final do século XX acerca do que seja o humano (e que tem agido como o maior mecanismo de controle jamais concebido); é a criação de outros modos de subjetivação, em desenhos instáveis que problematizam de modo radical uma ideia hegemônica acerca do que seja o sujeito

o TRANS aqui não implica em transcendência, mas sim na invenção de desenhos transitórios da condição (não)humana, em instabilidade e hibridação permanentes. a invenção de outros, de infinitos modos de subjetivação, aparentemente impossíveis, imprevisíveis. significa a criação de novos moldes arquetípicos, a serem preenchidos por pulsões que teremos que inventar, expandindo nossa experiência em veredas insuspeitadas (ALVIM, 2012b, p. 14 – diagramação e tipografia reproduzidas como no exemplar da referida edição)

Estruturas emergentes de uma nova dramaturgia?, de uma nova condição cultural?
Vamos pensar um pouco mais sobre essas possibilidades no capítulo seguinte.

O DIÁLOGO FORA DE CENA: ENTRE RESÍDUOS E REIFICAÇÃO

O leitor que perdoe a insistência, mas vamos iniciar este último capítulo falando mais uma vez de formas concebidas em períodos anteriores, antes de nos aventurarmos a pensar criticamente sobre as formas que vêm sendo elaboradas em nossa contemporaneidade, essas sim, de central interesse no nosso estudo.

Vamos voltar um pouco mais no tempo, para o século XVIII, pois, como já aprendemos com Williams, é bem mais fácil perceber a estrutura de experiências já passadas, uma vez que já se encontram formalizadas de modo mais definido ou reconhecível nas instituições sociais, sendo o drama uma delas. Além disso, a estrutura de sentimento do período que evocamos agora, e da forma dramática que surge um pouco antes, a seu propósito, é fundamentalmente diversa daquela que, pelas análises feitas no capítulo anterior, parece ser a de nosso tempo; tal comparativo deve nos ajudar a compreender melhor a nossa própria época.

Referimo-nos, assim, ao drama burguês, que, pensado sob uma perspectiva estética e histórica – como, noutros termos, é a perspectiva do próprio Williams –, é assim apresentado por Szondi:

O drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construiu a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só entrava no drama como ser que existe *com* outros. O estar “entre outros” aparecia como a esfera essencial de sua existência; liberdade e compromisso, vontade e decisão, como as mais importantes de suas determinações. [...] No momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática. [...] Tudo o que estava além ou aquém desse ato devia permanecer alheio ao drama: tanto o inexprimível como a expressão, tanto a alma ensimesmada como a ideia já alienada do sujeito. E, sobretudo, o sem expressão, o mundo das coisas que não chegavam a entrar no referencial do entre homens. Toda gama temática do drama se desenvolvia nessa esfera do “entre”. [...] Depois de eliminados prólogo, coro e epílogo, ele [o diálogo] se tornou no Renascimento, talvez pela primeira vez na história do teatro, o único componente do tecido dramático (ao lado do monólogo, que permaneceu episódico, e, portanto, não constitutivo dessa forma). [...] A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz. (SZONDI, 2011, p. 23-4)

É esse tipo de pensamento, que relaciona a forma ao seu contexto histórico-cultural, que buscamos realizar aqui, na esteira do modo de reflexão crítica que tanto Williams quanto Szondi (e outros tantos teóricos/críticos de estética, como Adorno, Benjamin, Luckács, etc.) concebem. Como temos dito, e é sobre essa relação que o teórico

húngaro se refere no trecho citado acima, o drama, em sua crise e estado de mutação permanentes, como o entende Sarrazac (2011, p. 39), se transforma na medida em que a realidade a que ele tenta dar conta também se modifica. Assim é que, observando atentamente determinados conjuntos de textos/peças produzidos em períodos subsequentes, como sugere Williams, “nós [podemos ver] a estrutura de sentimento a uma só vez se estendendo e mudando [...]. [Podemos ver] elementos importantes mudando, na medida em que a experiência e as convenções mudam juntas” (1983, p. 12). Desse modo, lançamos mão do drama burguês, aqui, a título de exemplo, como uma opção metodológica que nos auxilie a perceber melhor as mudanças operadas na forma dramática, no enalço das mudanças na sua conjuntura histórica, a fim de enxergarmos melhor as características que identificam a contemporaneidade dos/nos textos produzidos hoje e o lugar onde, nesse trânsito, se encontra a produção brasileira, representada, neste estudo, pelo trabalho de três dramaturgos específicos; perceber, como já dizia Szondi, não “a história no drama, mas o drama na história”. Pois, como também já sabemos, as mudanças se dão sob dinâmicas e em ritmos distintos para cada sociedade, e a brasileira, decerto – e dizemos isto sem nenhum juízo de valor –, não vai no mesmo passo da realidade europeia ou norte-americana, em relação às quais as teorias do drama são sempre pensadas. Por esse procedimento, vamos arriscar, em termos que ainda nos são imprecisos, indicativos do que seja a nossa atual estrutura de sentimento.

Vamos lá. O sujeito a que Szondi se refere no trecho acima é alguém cujo mundo acaba de atravessar, ou que está em vias de atravessamento, uma mudança de paradigma de uma visão que tomava a Igreja e a religião católica como o centro em torno do qual se organizava a vida das sociedades europeias, como se configurava a estrutura do Medievo, para uma visão centrada no próprio homem, que passa a se perceber, a partir do Renascimento cultural que marca o início da Idade Moderna, como um ser autônomo e independente, dono de sua própria vida e responsável por suas próprias decisões e, portanto, pelo seu próprio futuro, livre, então, das determinações de uma entidade superior.

Como parte desse processo, encontramos uma mudança no sistema econômico: o feudalismo, base da economia das sociedades europeias na Idade Média, cede lugar para o capitalismo em sua primeira fase, que Jameson (1997) identifica como sendo a do mercado nacional. Não por outro motivo, são figuras como a dos mercadores e dos comerciantes mais abastados que inauguram todo um novo modo de vida, no qual prezam, antes de alcançar o paraíso prometido pela Igreja, a realidade material de que dispõem, notadamente

a vida cultural e intelectual que florescia nas grandes cidades europeias e que sua condição econômica lhes permitia usufruir.

Essa nova perspectiva, materialista, altera os modos de relações entre os homens que, libertando-se, por um processo de autonomia intelectual e, gradativamente, econômica, da sujeição a uma autoridade religiosa/espiritual, a que também se ligavam os senhores dos feudos, passam a se interessar e a pensar mais sobre a condição de sua própria espécie e de sua realidade material, o que os leva, por consequência, a valorizar ou a buscar uma maior interação com os outros homens. Esta relação se torna a pedra fundamental do drama como configurado a partir daquele período, como salienta o comentário de Szondi transcrito acima. Ou, se fôssemos falar nos termos de Williams, diríamos que há, no conjunto das peças produzidas no período do Renascimento até o século XVIII, uma série de recorrências que apontam para a estrutura de sentimento do período – muito embora a do oitocentista não fosse mais exatamente a do início da Modernidade – e que, dentre essas recorrências, uma é evidenciada por Szondi: a redução aos diálogos intersubjetivos como único meio de enunciação do drama. Esse fato revela o humanismo presente naquele período de transição e o tipo de comportamento que o homem moderno estabeleceu, privado, por excelência, como atestam os cenários onde se passam as ações das peças produzidas no período, em geral o interior de casas familiares, preferencialmente em salas, cômodo principal onde as pessoas se reúnem, diferentemente dos espaços públicos onde eram ambientados e representados os dramas do medievo, por exemplo (ver Abreu, 2011).

Esse tipo de estrutura vai durar até a crise, apontada pelo mesmo teórico, de meados do século XIX, cuja solução ou superação só viria em meados do XX, quando uma nova situação crítica é instaurada por todas aquelas transformações sociais e psicológicas no nível das *mentalités* de que Jameson (1997, p. 23) fala e que comentamos melhor no primeiro capítulo, sendo a produção contemporânea ainda um eco seu. Com o avanço do capitalismo para o seu segundo estágio, a saber, o do sistema imperialista (Jameson, 1997), o humanismo que marca a transição da Idade Média para a Moderna entra em crise e, junto com ele, a própria forma do drama burguês.

A interpretação que Sérgio de Carvalho (*in* Szondi, 2004) dá a esse processo, a partir da leitura de Szondi, relaciona o movimento, como se verá, de progressiva separação entre os homens – depois de um longo período em que buscaram, pelo contrário, uma interação ou um reconhecimento mútuo de sua condição humana –, formalizado dramaturgicamente pela separação entre o que é fala e o que é ação num texto dramático,

como já comentamos no primeiro capítulo a respeito do estudo de Williams (2010), e por algo como o diálogo de surdos que Szondi (2011) identifica nos textos de Tchekhov, sempre exemplar nesse sentido, o que indicaria a impossibilidade do drama de organizar-se unicamente por meio de diálogos; Carvalho relaciona esse movimento ao processo de reificação do homem que o avanço do capitalismo instaura. Ou seja, ao se depararem com “sujeitos coisificados”, com “homens tornados estranhos a si mesmos pela exploração mercantil de sua substância vital” (*in* Szondi, 2004, p. 10), os dramaturgos têm de lidar com a impossibilidade do drama como configurado até meados do século XIX, já que a relação entre os indivíduos e suas subjetividades entra em crise, segundo esta hipótese, pelo processo de reificação, assim como entra em crise, também por este motivo, o diálogo enquanto meio exclusivo da forma dramática, a cujo “crepúsculo” (Sarrazac, 2002, p. 135) assistimos, por sua gradativa ausência nos textos dramaturgicos produzidos a partir de então.

O primeiro caso que nos vem à mente, a partir da colocação de Carvalho, é um que ainda não havíamos comentado, mas que vem a calhar agora: *Woyzeck*, de Georg Büchner, escrita por volta de 1837, é uma peça emblemática para o teatro moderno, pois antecipa uma discussão, a saber, as condições de vida e de trabalho do proletariado, que só viria quase um século depois, assim como alguns procedimentos formais mais identificados à dramaturgia da primeira metade do século XX. Segundo Carolina Hungria (2003), a “peça marca a derrocada do idealismo romântico e o desenvolvimento da concepção materialista do mundo. Büchner tornou-se precursor do teatro de protesto, do expressionismo e surrealismo, inaugurando o teatro do absurdo”. Na peça, podemos observar claramente a “exploração mercantil” da “substância vital” do homem, tornado, por isso, estranho a si mesmo: Woyzeck, o protagonista, é um trabalhador que vive para sustentar a mulher e o filho. A fim de ganhar um dinheiro extra e melhorar sua renda e condição de vida, submete-se a um experimento científico que o deixa física e psicologicamente debilitado, condição que se agrava com a pressão que sofre no trabalho e com os constantes episódios de humilhação e deboche a que esse ambiente o submete. Vai, por isso, perdendo a razão e o domínio sobre a suas ações, alienando-se de si mesmo e chegando, num ápice de descontrole, a assassinar a própria mulher.

A ação da peça é baseada numa história real, ocorrida por volta de 1824 com um soldado alemão. Não por acaso, entre as muitas versões que já recebeu, tem-se, no Brasil, uma escrita por Fernando Bonassi (2002) em colaboração com o ator Matheus Nachtergaele, chamada *Woyzeck, o brasileiro*. Aqui, o protagonista é colocado numa fábrica

de tijolos, onde trabalha competindo com máquinas, muito mais eficientes do que ele, por pratos de comida e um salário, como se diz, “de fome”. Semelhante ao original, ele realiza trabalhos extras para tentar aumentar sua renda e sustentar a família, sendo um desses trabalhos um experimento com um médico local, a quem serve de cobaia. Além de ter que dar conta da fome e da pressão no trabalho, ele ainda descobre que sua esposa o traiu, também como no original. Mas, ao contrário do que ocorre na peça de Büchner, ao invés de matar a esposa, ele se suicida, não só devido à traição, mas em consequência do regime alimentar a que o médico o sujeitou, que o faz ouvir vozes, ter alucinações.

Essa competição com a máquina a que aludimos acima é bem característica do processo de industrialização que também marca a segunda fase de desenvolvimento do capitalismo. Ela faz surgir como que um complexo de inferioridade, algo como uma vergonha prometeica diante da máquina (ver Jameson, 1997, p. 319), produzindo um sentimento de impotência no homem; é para abafá-lo que ele acaba por cometer excessos tais como o assassinato da esposa. Além dessa competição, a “exploração mercantil [da] substância vital” do homem se dá também, segundo Schiller, em comentário citado por Carvalho (*in* Szondi, 2004, p. 10), pela divisão do trabalho, uma vez que separam-se “do trabalho o prazer, dos meios os fins, do esforço a compensação”, de modo que “pouco a pouco, a vida individual concreta é devorada a fim de poder alimentar a miserável existência da abstrata vida geral”.

Outro personagem, já comentado, que representa também muito claramente esse processo e suas consequências, é Heinz, de *Alta Áustria*, de Kroeetz, escrita bem mais recentemente, em 1972. Como o leitor deve se lembrar, a peça também fala do assassinato de uma esposa por seu marido; mas, ao contrário de em Büchner, essa ação é, em Kroeetz, apenas mencionada, narrada: o personagem lê uma notícia de jornal que conta o caso desse assassinato, cometido, não por acaso, por um trabalhador. Mas este crime, alerta Sarrazac (2013a, p. 9), o próprio personagem, também ele um trabalhador, teria sido capaz de cometer. A razão? O ensaísta a identifica como sendo o caráter repetitivo de seu cotidiano – daí tecer comentários sobre essa peça para falar a respeito do que ele entende por um teatro do “trágico cotidiano”, como também já evocamos; mas, paralela a esse caráter, vemos a sua condição de trabalhador que, não encontrando um sentido maior em seu próprio trabalho que o personalize, que o diferencie dos outros homens, se percebe num estado parecido com a impotência a que Jameson (1997) alude, o que se converte num estado trágico de estar-no-mundo, o que, por sua vez, o deixa vulnerável a cometer esse tipo de violência.

Woyzeck, “o primeiro destes ‘pequenos criminosos’” (Sarrazac, 2002, p. 122), e Heinz são, assim, personagens do tipo “Zé Ninguém”, como entendido por Reich (*apud* 2002, p. 121-4). Quer dizer, personagens que, por sua realidade econômica e existencial, desceram à categoria de sub-humano e se encontram anestesiados; apesar disso, sofrem, ocasionalmente, de convulsões que contribuem para a sua própria destruição e a daqueles que estão próximos de si, ao invés de dirigirem este impulso contra quem seria seu verdadeiro inimigo, a saber, o sistema econômico.

Tal sistema, por sua vez, ainda de acordo com Reich, se reflete na ideologia – que, neste caso, talvez possamos traduzir como uma/a estrutura de sentimento – de cada formação social, ou seja, na forma como uma sociedade ou uma classe se estruturam. Mas não só: ela, a ideologia/estrutura de sentimento, se “[enraíza] nas estruturas psíquicas dos homens dessa sociedade” e, longe de ou antes de se transformar em consciência política, atua sobre os corpos dos indivíduos, apropriando-se deles (daí os dramaturgos revelarem ou acentuarem as doenças ou deficiências físicas/psicológicas de suas personagens como somatizadas por esse sistema. Se repararmos bem, temos, nos três casos de nosso corpus, uma incidência sobre os corpos dos personagens, seja pela penetração e “retirada do coração” do amante, como em *Dentro*; seja pela amputação da mão, como em *Três cigarros...*; ou pela simbiose homem-máquina, como em *Pinokio*). Uma vez habitado por esta ideologia, nasce, no homem, o sentimento trágico moderno, como já identificado por Williams (2011) em estudo citado no tópico sobre Fernando Bonassi.

Assim é que Carvalho (*in* Szondi, 2004, p. 11) afirma que “numa das pontas do processo de reificação” persistiu a tragédia, não como “realidade formal da representação”, mas “como consciência crítica do real”. Ela, a tragédia, identifica o tipo de dinâmica social que o capitalismo instaura em sua segunda fase (já chegaremos ao tardio), sendo uma de suas principais consequências, além da violência “inesperada” dos típicos “Zé Ninguém”, aquela que já viemos sugerindo ao longo destas páginas, qual seja: a separação entre os homens. Veja-se o caso de Heinz, segundo suas próprias palavras, no seguinte trecho:

Quando eu começo o trabalho, que eu ligo o caminhão e que subo a rampa para carregá-lo, então eu me digo: nesse momento, há uns trinta como você. Então teria que haver alguma coisa que fosse só minha, que ninguém mais teria. Por causa da identidade, você sabe. [...] Às vezes, quando estou no volante, ou então quando tenho contato direto com os clientes, um contato que deve ser pessoal, sem dúvida, como se diz, é como se não fosse eu, como se fosse sei lá quem, que não tem nenhuma importância. Eu. [...] Às vezes, quando estamos juntos só nós dois, porque a gente trata de coisas íntimas, é como no trabalho./ Anni: Quem ?/ Heinz: A gente faz alguma coisa, não importa quem a gente é, a gente mesmo, como se diz, por acaso, e isso, existem milhões de pessoas que já fizeram isso antes, exatamente assim. (*Um tempo*). Nenhuma personalidade por trás. (KROETZ *apud* SARRAZAC, 2013a, p. 9)

Percebam a separação referida quando ele diz que ao ter “contato direto com os clientes, um contato que deve ser pessoal”, é como se não fosse ele; ou então, quando mesmo na relação com a esposa, “é como no trabalho”. Não é à toa que ela parece não ouvir o desabafo do marido (perceptível na pergunta meio fática “Quem?”, sem muito sentido no contexto da fala), que, desse modo, mais monologa do que conversa.

Na apresentação do livro *Gente estranha, conversas esquisitas* (2013), uma reunião de três peças de Fernando Bonassi, Lucas Arantes fala da percepção que também tem, a partir da leitura dos monólogos em questão, desse isolamento que temos sugerido, de uma dificuldade na comunicação com o outro, sempre ausente-presente nos textos bonassianos. Exemplo disso é o que acontece com *O Incrível Menino Preso na Fotografia* (2007), que recebe ordens de um fotógrafo, supostamente colocado diante de si enquanto fala, mas que não podemos ver ou ouvir, como ele também não parece (querer) ouvir os anseios do menino (“dava ordens pra mim, como se falasse com o outro lado do outro mundo!” (Bonassi, 2007, p. 7.)); ou então como em *Preso entre ferragens* (2000), em que o personagem, tendo sofrido um acidente e estando, como sugere o título, preso sob o carro acidentado, dirige suas falas quase que o tempo inteiro a Maria, que segundo o texto o acompanhava no momento do desastre, embora ela nunca responda aos seus chamados nem possa ser vista por ele, ou por nós, leitores/espectadores. A condição de isolamento do homem é reforçada, nesta peça, pelas constantes passagens dos automóveis na rodovia, os quais o homem ouve com a esperança de que venham em seu auxílio, mas que, no entanto, nunca param para socorrê-lo. O mesmo movimento de passagem e “cegueira” é observado, como atenta Ana Maria Rebouças (*in* Bonassi, 2004) na apresentação de *Preso entre ferragens*, em *As coisas ruins da nossa cabeça* (1989), em que um casal dono de um bar à beira da estrada espera pela parada de clientes que nunca chegam. O desfecho desta peça é, mais uma vez, trágico: Lena, a mulher, mata o homem e o filho, que acabara de nascer, para, talvez assim, libertar-se da realidade que a oprimia. Liberta-se (?), mas, em matando aqueles que, de certo modo e mesmo que opressivamente, lhe faziam companhia, mantém-se ainda mais isolada. “luta inútil do homem em busca de humanização”, observa ainda Arantes na escrita de Bonassi, o Outro (o fotógrafo, Maria, o cliente, etc.) “existe para justamente impossibilitar os anseios de transformação ou não responder a eles. [...] Desse modo, torna-se perceptível que não existe a possibilidade de diálogo, gerando um ‘crepúsculo do diálogo’, como bem afirma Jean-Pierre Sarrazac” (*in* Bonassi, 2013, p. 9). Ainda voltaremos a este crepúsculo, grande sintoma da dramaturgia produzida desde meados do século XX.

Antes, é preciso reforçar que é esse isolamento e é esse o movimento que diferem fundamentalmente da dramaturgia produzida até o século XIX e a cuja forma Szondi chamou de drama burguês – ou, também, de drama absoluto –, citada no começo deste capítulo para que o leitor percebesse, por contraste, o nosso próprio tempo, a nossa contemporaneidade e modos de sentir, como formalizados dramaturgicamente. Essa nova condição do homem na sua (não-)relação com o Outro seria, pelas leituras e análises-interpretações que temos feito até aqui, o motor ou o grande tema por trás da escrita para teatro produzida nos últimos anos. Especificamente no Brasil, esse tema vem se precipitando em formas que, por darem conta de uma realidade ainda muito próxima a nós, as enxergamos como sendo diversas, muito distintas entre si (observando os textos de Moreno, Bonassi e Alvim, assim, de perto, podemos atestar isso). Mas talvez seja só uma questão de perspectiva. O crítico de quinhentos anos à frente, tendo acesso a esses mesmos textos que analisamos agora, ainda que inicialmente de forma desordenada, não datada, como os lançaria Dario Fo ao espaço, provavelmente perceberia uma unidade formal muito mais explícita do que a que temos buscado observar (assim como hoje percebemos uma unidade nas obras do drama burguês (para voltar ao caso), que, provavelmente, à época de sua escrita, não conseguiam enxergar). Mas vamos tentando nos colocar um pouquinho à frente de nosso tempo, sem a pretensão que esta frase parece conter, para buscar, a partir das convenções particulares criadas pelos dramaturgos aqui analisados-interpretados, uma possível forma geral da dramaturgia contemporânea, em sua expressão brasileira. Antes que esse trabalho acabe. Sigamos.

A respeito da tentativa de humanização que Arantes observa na escrita de Bonassi, retomemos o exemplo da peça de Kroetz em outro ponto da fala citada acima que nos chamou a atenção. Quando o personagem, Heinz, afirma não haver “personalidade por trás” daquilo tudo, vemos aí dois sentidos: o primeiro, mais óbvio, diz respeito a um anseio do personagem em querer se destacar, mesmo que para si mesmo, dos outros homens, por uma coisa que fosse só sua, “que ninguém mais teria. Por causa da identidade, você sabe.”; noutros termos, um querer deixar de ser um “Zé Ninguém”. Ora, esse anseio parece ser comum a uma sociedade a quem a economia tende a tomar como uma massa uniforme, cuja principal função seria consumir (donde a influência do sistema capitalista no próprio tipo de conflito que se representa no drama deste período e nas formas que ele encontra para se representar). Mas um segundo sentido que, sem forçar muito, enxergamos, diz respeito àquele processo de reificação, não só das relações inter-humanas, mas do próprio homem em si mesmo (intrasubjetivo). A falta de personalidade corresponderia, neste caso,

a uma perda da humanidade desse sujeito que se vê coisificado pelo trabalho. Não podendo competir com a máquina, ele parece se tornar a própria máquina (e aqui lembramos o *Tempos modernos* de Charles Chaplin, embora já tenhamos chegando a um novo estágio desse processo, ainda mais simbiótico).

Não é esse, afinal, o desejo do *Pinokio* de Alvim, ou, se quisermos, da figura d'O MENINO.? O sujeito (não personagem) principal que identificamos nesse texto é um alguém, como já comentamos anteriormente, composto por uma pluralidade (“eu-ele-você”) e pertencente a uma espécie outra que combina características humanas e maquinais: fala-se, no texto, de um corpo composto por intestinos, saliva e suor, mas também por tubulações, canos e detritos. Essa simbiose antinatural diz da busca de Alvim pela criação (poética, cênica) ou pela construção de uma nova subjetividade, à qual corresponderia, de acordo com a sua consciência de mundo ou ao seu “modo de sentir”, o homem contemporâneo. Mas não só pelo que seria o conteúdo desse e de outros textos. A forma-convenção que Alvim encontra, e que aparece mais nítida em *Pinokio*, nós podemos entendê-la como sendo uma sequência de monólogos: o fato de ele atribuir às figuras que cria a função quase que exclusiva de falar, quer dizer, de serem porta-vozes de um texto, no mais das vezes dirigido à plateia (seus ouvintes)⁶⁷, tem por consequência a dificuldade de se instaurar uma troca a que, no drama burguês, chamaríamos de *intersubjetiva* entre essas figuras, condição que se acentua se considerarmos que essas subjetividades perderam, do século XIX pra cá, a unidade ou a integridade que pareciam possuir, e a pluralidade com que esse sujeito é (des)construído é prova disso.

Uma perda concretizada em cena, noutra peça, pela (ilusão de) mutilação do próprio corpo do ator/personagem. O leitor talvez tenha recordado imediatamente do personagem de *Três cigarros e a última lasanha*, de Bonassi e Navas, embora estejamos falando de Alvim. É que por estranha coincidência (?), noutra texto que já comentamos deste último dramaturgo, *Anátema* (2006), a personagem tem um desfecho semelhante. Diz a última rubrica: “(A mulher pega uma lâmina cirúrgica e começa a cortar seu próprio rosto, passando em seguida a lacerar seu pescoço. Ela ri. E chora. Enquanto o sangue escorre, a luz cai. Escuridão)” (Alvim, 2006, p. 17). E diz, ainda antes disso, se despedindo do público e como que anunciando

⁶⁷ Não podemos afirmar com toda a certeza a respeito da montagem de *Pinokio*, uma vez que não tivemos acesso a ela por nenhum meio, mas nas demais encenações de Alvim, que pudemos observar muito precariamente nuns poucos e curtos registros audiovisuais disponíveis na internet (à exceção de *Peep Classic Esquilo*, que assistimos presencialmente), os atores permanecem praticamente todo o tempo “imóveis”, como já comentamos, e voltados para a plateia, sem olhar ou dirigir o corpo (diferente do que acontece, ainda, em alguns momentos, com a fala) para o outro em cena. Esse dado das encenações reforça a nossa percepção do isolamento das falas de cada figura como construídas dramaturgicamente e como formalizantes de uma dada estrutura de sentimento que temos sugerido.

um por vir já imaginado por Novarina⁶⁸, ao se referir à linguagem: “Obrigada por me ouvirem todo esse tempo. Logo, logo vou me separar da linguagem pra sempre, e ao me separar das palavras, me separarei de vocês também. É que eu já disse tudo.” (ibidem) (separação dada já de saída pelo formato monológico escolhido pelo autor para esta peça).

Embora também diga respeito a este sintoma específico de nosso tempo que estamos evidenciando aqui, como formalizado na dramaturgia contemporânea, a saber, a separação do(s) homem(ns) e a tendência ao monólogo em seu sentido expandido (ver Sarrazac, 2002 e 2011b), *Anátema* foi escrita num período em que o autor, esgotado das experimentações que vinha testando, resolve mergulhar no realismo e, a partir dele, perceber o mundo contemporâneo, como também já foi comentado no capítulo anterior. Mas a grande maioria dos textos de Alvim, que têm em *Pinokio* sua mais bem acabada expressão, segundo o próprio autor, arrisca procedimentos formais que se aproximam mais do que Hutcheon (1991) entende como sendo uma poética do pós-modernismo, este, enfim, à tona na época do capitalismo tardio (Jameson, 1997).

Assim, a paródia, pela reconstrução da fábula de Carlo Collodi, o esmaecimento da noção de personagem, substituído em *Pinokio* por figuras cuja principal função é serem porta-vozes de um texto, a desconstrução da própria língua, assim como a proposição de novas estruturas sintáticas para ela são procedimentos ou tipos de desvio em relação ao modelo aristotélico-hegeliano de composição dramática que podemos identificar em boa parcela da dramaturgia contemporânea produzida em outros países. Por estas opções e procedimentos, a dramaturgia de Alvim, apesar de seus anseios de originalidade, pode ser entendida como formalizada segundo estruturas que são dominantes na dramaturgia/teatro da contemporaneidade, se comparada com a produção de alguns autores estrangeiros que comentamos ao longo deste estudo e cujo trabalho já se encontra amparado pela crítica. Não o é, contudo, em seu contexto brasileiro, uma vez que a grande maioria da nossa produção, ao menos aquela expressiva, que sobe a palco e tem alguma repercussão de público e de crítica, da qual é exemplo a de Moreno e a de Bonassi, vive, como diria Williams, “à base do resíduo”. No contexto brasileiro, a produção alviniana quer ser, talvez, emergente.

Como já lembramos noutro ponto, cada sociedade caminha a passos próprios, quer dizer, segundo suas próprias dinâmicas e ritmos (Jameson, citando Ernest Bloch, fala de

⁶⁸ Referimo-nos ao texto *O teatro dos ouvidos*, em que o dramaturgo francês diz: “Se tudo tivesse sido normal, se a evolução tivesse seguido seu curso, desde o peixe sem braço [...] o homem não deveria nunca ter falado, a linguagem nunca deveria lhe ter sido dada. [...] ele teria desaparecido. Mas ele recebeu a língua por acidente fatal. Foi ela que o separou. Os que vão nos suceder não serão *mutantes* e sim *mudos*.” (NOVARINA, 2011, p. 29 – grifos do autor).

uma “simultaneidade do não simultâneo”, da “coexistência de realidades de momentos radicalmente diferentes na história” (1997, p. 312)). Mesmo nesta fase mais recente do capitalismo, que busca um modo de atuação globalizante, que atinja a todas as sociedades (e de todas tire proveito), em todos os setores, da natureza à cultura e às artes, essas diferenças de ritmo permanecem. Mas a produção dramaturgica brasileira não é “menos contemporânea” por isso; afinal, ela vem formalizando, ainda que residualmente, a condição de isolamento do homem como consequência do processo de reificação promovido pelo avanço do capitalismo até o seu estágio tardio, condição essa que, pelas rápidas análises-interpretações que fizemos de textos como os de Müller, Kroetz, Koltès, Viripaev, MacIvor, etc., parece ser comum aos contextos de criação de cada peça. Uma grande estrutura de sentimento, talvez, dentro da qual encontraríamos uma de “nacionalidade brasileira”. Williams, como sempre, esclarece:

Nem toda a arte [...] se relaciona com uma estrutura contemporânea de sentimentos. As formações efetivas da maior parte da arte presente se relacionam com formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais, sendo principalmente com as formações emergentes (embora com frequência na forma de modificações ou perturbações nas velhas formas) que a estrutura de sentimento, *como solução*, se relaciona. (WILLIAMS, 1979, p. 136 – grifos do autor)

Mesmo trabalhando sobre “formações sociais já manifestas” e, nos casos aqui evocados, residuais, as dramaturgias de Bonassi e Moreno teriam (e cremos que têm) sim relação com uma estrutura contemporânea de sentimentos, por força inevitável de um estar-no-tempo do qual não podem fugir e por compartilharem um modo-de-sentir, como diz Ramos (*in* Williams, 2010), que é comum a essa época, embora tratem dela com formas a que poderiam chamar de anacrônicas. No caso de Bonassi, em quem a nossa argumentação encontra o exemplo mais claro/simples, pelo já exposto: a separação do homem/entre homens e a preferência pelo monólogo.

Mas e Newton Moreno, como fica nisso tudo? Na análise que fizemos no capítulo anterior, citamos, talvez mais do que esperávamos, os autores do drama moderno teorizado por Szondi, cujas semelhanças com a dramaturgia homoerótica⁶⁹ de Moreno não pudemos

⁶⁹ Faz-se importante, aqui, destacarmos a delimitação de nossa análise-interpretação aos textos do dramaturgo cujo conteúdo trata dessa temática, pois – fato que ainda não comentamos – as estruturas *transgêneras* que ele elabora a partir desse universo, nós não as encontramos nos textos que se debruçam sobre o universo da cultura nordestina [à exceção de *Agreste (Malva-Rosa)*, que estaria num entre-lugar] e de suas figuras populares, como é o caso de *Maria do Caritó* (2010) e de *As Centenárias* (2007), entre outros. Esses textos ainda têm no diálogo intersubjetivo a sua coluna estruturante, embora fujam, aqui e ali, da forma cerrada do drama tradicional ao incorporar, por exemplo, a estrutura de outras formas cênicas, como o circo, admitindo a apresentação de números de diferentes formatos, como o ventriloquismo, o musical, e o circo-teatro dentro

deixar de notar. Especificamente, o leitor deve se lembrar, citamos a semelhança com a dramaturgia expressionista, que substitui as unidades de tempo, espaço e ação, dominantes e coerentes no drama absoluto, por uma única, a do Eu através de cuja subjetividade a realidade é apresentada ao leitor/espectador. Um Eu que, em geral, se percebe isolado do mundo e dos outros homens, como não será muito diferente o Homem de *Dentro*, como já demonstrado. É a partir dessa semelhança que o caráter residual de sua dramaturgia se evidencia.

Ao mesmo tempo, observamos e indicamos uma certa expressão contemporânea que essas estruturas residuais do drama moderno encontram em seu trabalho, através do hibridismo de gêneros literários que formam aquilo a que, em Moreno, Antônio Rogério Toscano (2004) identificou como sendo um gênero *trans*, em trocadilho com as novas categorias de sexualidade com as quais a dramaturgia deste autor dialoga.

Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar a discussão, já de cunho político, em torno das questões de gênero e sexualidade, que ganhou corpo e alcançou um novo patamar no século XXI, sendo parte das transformações que acompanharam o desenvolvimento da cultura pós-moderna. A revolução sexual empreendida a partir da década de 1960, sobre a qual também já falamos, desemboca neste século numa pluralidade de identidades possíveis de gênero e sexualidade que é também um fator de influência na construção da subjetividade do homem contemporâneo. As novas categorias que vêm surgindo desde a década de 1980 a partir dos estudos *queer*⁷⁰, e outras ainda, possíveis e admissíveis, por seguirem outra vereda que não a dos estudos gays e suas definições, consideradas normatizadas para esta teoria, dialogam com ou são parte do movimento *off-cêntrico* que Hutcheon (1991) identifica como sendo uma componente do caráter questionador da cultura pós-moderna.

A figura de Etevaldo, por exemplo, em *Agreste (Malva-Rosa)*, como já destacamos, coloca o leitor/espectador (e a vizinhança, no contexto ficcional da peça) numa posição de desconfiança em relação àquele personagem e o que ele representa, uma vez que não conseguimos “catalogá-lo” rapidamente nas categorias que conhecemos; ele desestabiliza,

da própria estrutura dramática, como acontece em *Maria do Caritó* (ver Moreno, 2009, p. 100). Embora admita esses desvios, esse outro conjunto de textos não se aproxima do tipo de hibridismo que dá luz a “novos” gêneros que a sua dramaturgia homoerótica alcança. Acreditamos que isso se dê dessa maneira pelo fato de que a realidade nordestina como representada em sua dramaturgia está manifesta em formações e instituições sociais passadas, portanto definidas, reconhecidas e, desse modo, residuais.

⁷⁰ Termo cunhado pela professora Teresa de Laurentis, da Universidade da Califórnia, busca apreender as sexualidades e suas identidades a partir da sua condição de instabilidade, refutando ou evitando o binarismo homo/heterossexualidade que, em geral, dominam os estudos gays e lésbicos. Para um entendimento mais completo, ver: ... *Mas afinal o que é a Teoria Queer?*, disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/11727/11727_3.PDF. Último acesso: 10 de fevereiro de 2015.

ele provoca questionamentos. E o faz (má intenção do autor!) precisamente quando morre, de modo a não poder mais nos qualquer resposta.

Em *Dentro*, o trânsito entre um comportamento social padrão e outro, desviado, *transviado*, é o que caracteriza as personagens do Homem e de Binho (presentificado pela narração do outro). Como vimos, esse trânsito se formaliza dramaturgicamente pela alternância das falas do Homem e do Rapaz, as quais, como em *Pinóquio*, podemos considerar como sendo uma sequência de dois monólogos, ali intercalados; ou, por aproximação com o expressionismo, um único monólogo, sendo as demais personagens apenas emanações de um Eu central (lembramos que a incidência do expressionismo alemão na dramaturgia contemporânea é uma das características que Sarrazac (2011a) aponta para a fábula construída hoje e para os tipos de desvio em relação ao modelo aristotélico-hegeliano que ela opera).

Em todo caso, também aí temos representada a condição de isolamento do homem. Mas o leitor que não se engane: é já desde *Esperando Godot*, nos anos 1950, que Sarrazac percebe o quanto pode ser falaciosa a proximidade dramática de dois seres humanos, cujo dialogismo foi/é a base do drama/teatro de tradição aristotélico-hegeliana, mas que começa a entrar em decadência, como sabemos, a partir do avanço do capitalismo em seu segundo estágio e, no seu encalço, a crise do modelo burguês. A comunicação em Beckett é, segundo Sarrazac (2002, p. 138), como também já apontamos na análise de Bonassi, circular e repetitiva, o que gera um discurso de isolamento. A consequência formal, como já sabemos, é o afastamento do diálogo da estrutura do drama; justo ele, que reinou absoluto do Renascimento ao século XVIII, é, hoje, tomado como o astro morto, ficando acessíveis apenas os seus satélites: o “solilóquio, monólogo, aparte e outras compulsões solitárias da linguagem.” (2002, p. 138). Ainda que, por vezes, disfarçado de diálogo, “cada um retém do outro apenas os apartes, apenas as palavras que lhe são o menos possível destinadas; o sujeito falante [...] só fala sem se aperceber. [...] [e] sua própria palavra acaba por [o] desunir.” (2002, p. 156).

Foram estes os sinais que encontramos no estudo da dramaturgia contemporânea e nas análises-interpretações dos casos específicos que propomos em nosso corpus. É através deles que a realidade nos acena. E, se é assim, estaria a fala solitária de nossos personagens contemporâneos a nos dar notícia de nossa atual estrutura de sentimento?

Daquilo que nos escapa... (à guisa de conclusão)

Se é que conseguimos chegar a algum consenso sobre o que talvez seja a estrutura de sentimento de nossa contemporaneidade, isso é sinal de uma coisa, a única que podemos afirmar com certeza: que “uma nova estrutura de sentimento já terá começado a se formar, no verdadeiro presente social.” (Williams, 1979, p. 135). É a esse presente que Williams está sempre se referindo, ao fato de que a experiência que um trabalho como o que propusemos aqui busca abordar seja algo vivo, algo que ainda se encontra em processo de formação; uma contemporaneidade em cujas relações, instituições e formações nós estamos ativamente envolvidos (1979, p. 130).

Assim pensada, a proposta deste estudo parecia anunciar, já desde o princípio, a sua impossibilidade ou, no mínimo, as contradições que lhe eram ou que lhe foram parte. Ao buscarmos apreender a nossa contemporânea estrutura de sentimento – considerando que fosse possível, nessa época do fragmentário e do difuso, chegar a uma formulação totalizante, em que se lesse “no geral o específico [ou vice-versa] e nas manifestações artísticas figurações [ou, como preferimos, formas] da estrutura sócio-econômica que nos descentra”, como tenta fazer Jameson em seu trabalho (1997, p. 6) – tínhamos consciência de que estávamos lidando com algo que, apesar de encontrar forma concreta nas instituições sociais, como o drama, nosso objeto de interesse, é de natureza imaterial e viva, ao mesmo tempo. Assim sendo, esse algo parecia/parece não querer ser visto enquanto opera ativamente na realidade, enquanto exerce pressão nas relações sociais. Embora dê pistas de sua presença, ou *emergência*, aqui e ali nas produções artísticas – um espectador mais atento ou sensível talvez o perceba –, é só depois que a “bagunça” está feita naquele tempo, naquele período, que ele se deixa ver mais claramente. E quando isso acontece, é que já está aprontando, qual criança traquina, num novo presente, enquanto nós, abobalhados, miramos o cenário deixado pela sua passagem, crenes de que ele ainda está por ali.

Cientes desse desafio, quisemos enfrentá-lo assim mesmo, atentando para mais uma contradição, essa, ao menos, já esclarecida no primeiro capítulo. É o fato de que uma estrutura de sentimento só pode ser percebida pela experiência com a obra artística, pelo contato e a presença, pelo sentimento e o ritmo, pelo modo de sentir que se torna comum a obra e espectador no momento em que o contato se realiza. De modo que uma análise formalista, como já alertou Williams, nos faria, no máximo, tangenciar essa estrutura. Contudo, não nos restou alternativa senão averiguar de perto, através da leitura dos textos

dramatúrgicos, a forma ou, melhor dizendo, as convenções particulares que as dramaturgias que elencamos para analisar-interpretar neste trabalho assumiram e o que dessa estrutura de sentimento elas poderiam nos dizer.

Na tentativa de amenizar a rigidez que uma análise formalista em geral apresenta e entendendo a forma como resultante de uma realidade sócio-histórica, como um conteúdo social precipitado (ver Szondi, 2011), recorreremos a Jameson (1997) e a outros críticos e ensaístas buscando aproximar as transformações por que as sociedades passaram, assim como os tipos de relação social que estabeleceram a partir da emergência e do avanço do sistema capitalista como modo de produção, às transformações ocorridas na forma dramática, como parte desse processo. Tudo isso para chegar a uma análise mais precisa e, ao mesmo tempo, abrangente da dramaturgia contemporânea, das formas que ela assume e da relação dessas formas com a sua realidade material/social.

Aliás, formas não, convenções. É assim que Williams (1979) se refere às estruturas das obras particulares de cada artista. Da pluralidade de convenções criadas num período – e o nosso é exemplar nesse sentido, como Dario Fo já indicou. Também Sarrazac (2011a, p. 24) atentou para o caráter indefinido das formas que os textos para teatro assumem a partir do século XX, para o caráter singular de cada um, para a obsolescência da noção de gênero, substituído por formas imbricadas, por choques e colisões entre formas heterogêneas –, uma análise como a que Williams sugere e como a que buscamos realizar aqui apontaria para determinadas recorrências; dessas recorrências, então, é que uma forma geral, talvez, saltaria aos nossos olhos e diria, ou nos faria perceber: eis a estrutura de sentimento dessa contemporaneidade.

E se realmente percebêssemos, é que outro presente, outra estrutura já teria começado a se formar. De modo que voltamos, ciclicamente, às nossas contradições. Mas vamos tentar escapar um pouco delas dizendo o seguinte: que se a tarefa de apreender a nossa contemporaneidade se torna impossível, porque “a presença viva se está sempre, por definição, afastando” (Williams, 1979, p. 130) – ou porque, como diria Agamben (2009, p. 65), o encontro com a contemporaneidade é um “compromisso ao qual se pode apenas faltar” – a conclusão que ensaiamos no capítulo anterior, se lúcida o suficiente, serve, ao menos, para que tomemos consciência do lugar que as relações sociais ocuparam mais recentemente, do modo como elas vinham se dando, ou não se dando, e para que, assim, possamos visualizar ou projetar ou imaginar o que virá em seguida ou o que, na verdade, já está em formação.

A condição de isolamento do homem, percebida por Sarrazac (2012) em suas análises da dramaturgia do século XX, encontra respaldo na ideia de reificação das relações sociais e do homem em si mesmo como indicada por Carvalho (*in Szondi*, 2004) em crítica à transformação das relações de trabalho empreendida pelo avanço do capitalismo. Em seu estágio tardio, contudo, encontramos uma mudança nessa ideia: segundo Jameson, após a reificação transformar-se em nossa “segunda natureza”, haveria quem, hoje, argumentasse “a favor dos benefícios da coisificação em nossa era e dias amorfos”, uma vez que “as coisas pós-modernas não são, de maneira alguma, do tipo que Marx tinha em mente” (1997, p. 318), tipo que parece ser ainda o do entendimento de Carvalho. O sentido que reificação assume nas “coisas pós-modernas” diz respeito ao apagamento (aí seu benefício) dos traços da produção nas mercadorias no intuito de separar, ainda mais, o consumidor do produtor (“você não quer pensar nas mulheres do Terceiro Mundo cada vez que usar seu processador de textos, ou em todas aquelas pessoas de classe baixa cada vez que você decidir usar ou consumir seus produtos de luxo” (*ibidem*)). O apagamento dos traços da produção resultaria, ainda de acordo com este crítico, na construção de paredes (subjéctivas) e numa distância amortecedora do outro.

É essa distância que a dramaturgia contemporânea vem formalizando, de maneira cada vez mais radical. Se pensarmos no ordenamento dos textos que analisamos-interpretamos aqui num sentido teleológico, do que guarda mais ao que guarda menos estruturas residuais da forma dramática tradicional, podemos perceber mais claramente como a separação do homem do século XX, e seu agravo no XXI, se deixa ver no âmbito da forma pela separação/distância/isolamento das falas das personagens/figuras, que a cada vez realizam menos trocas no sentido intersubjéctivo da dramaturgia tradicional. Em *Dentro*, mas de modo geral no conjunto da dramaturgia homoerótica de Moreno, temos uma estrutura que ainda quer se assemelhar à de um diálogo e um sujeito que ainda luta para recuperar o Outro perdido, de quem se vê separado (recuperação que, ao fim e ao cabo, é dele próprio, a quem, de fato, busca); Bonassi, por sua vez, assume o monólogo em sua forma mais elementar e, em *Três cigarros e a última lasanha*, vemos a rejeição do Outro, representada pela rejeição do membro implantado; por fim, encontramos em Alvim uma lógica relativamente independente das falas das figuras construídas em seu *Pinóquio*, falas que parecem se conectar antes por outros vínculos que por uma necessidade intersubjéctiva de troca. Também aqui encontramos a menção a um corpo decepado e ao efeito fantasma que já fora evocado no texto de Bonassi e Navas. É O GRILO FALANTE. quem diz, já ao final: “efeito fantasma/perder um membro braço perna língua/sentir o membro mesmo

depois de perdido/e se você sente o pedaço/então o pedaço perdido decepado separado/então o pedaço a parte/também SENTE/VOCE” (Alvim, 2012b, p. 127 – grifos do autor).

Apesar de compartilhar de uma estrutura de sentimento que, pela observação de textos de dramaturgos oriundos de outros países, parece ser comum a uma parcela representativa da produção dramática ocidental, a brasileira, como vimos, o faz ainda a partir de formas que, apesar de seu trabalho de reescritura, guardam muito das estruturas residuais de uma dramaturgia tradicional, entendida aqui como a do drama burguês e ainda, certamente, do drama moderno – realidade que é sintomática da dinâmica que caracteriza a produção cultural do Brasil sob o signo do atraso, como chegamos a comentar lá no início – embora já consigam operar alguns desvios em relação a esses modelos. A tendência ao monólogo, pensado num sentido expandido, ou melhor, ao *polilogo*, quer dizer, à multiplicidade de vozes, que não necessariamente travam relações dialógicas entre si, é, como diz Sarrazac (2002, p. 164), “a linha de fuga e de renovação” da forma dramática confrontada “com a necessidade de um êxodo [para] fora das fronteiras da tradicional relação intersubjetiva” e do “equivoco naturalista”.

Uma tal polilogia, a aposta numa multiplicidade de vozes e, conseqüentemente, de pontos de vista sem dúvida rende para a cena a construção de estratégias e, mais uma vez, de convenções que devem, também, se acordar ao que sejam os nossos modos de sentir contemporâneos e que exigem, para se concretizar, um trabalho criativo e de inventividade ímpar por parte do artista. O teatro só tem a ganhar com isso. Por outro lado, a realidade por trás da separação entre essas infinitas vozes não nos deixa muito o que comemorar. Ao que parece, se a tendência se seguir, não restará da relação com o Outro senão um efeito fantasma como o que as dramaturgias que evocamos ao longo deste estudo apresentam.

Que a nova estrutura de sentimento já em formação nos traga diferentes e bons ventos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. In: *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. Organização de Adélia Nicolete. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 599-610.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVIM, Roberto. 2006. *Anátema*.
_____. *Caminhos da dramaturgia brasileira contemporânea*. Entrevista com Roberto Alvim. Revista Urdimento. Florianópolis, UDESC, n.18, 2012a, p.163-7.
_____. *Dramáticas do transumano e outros escritos seguidos de Pinokio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012b.
_____. 2010. *Hamlet*.
_____. 2008. *Nekrópolis*. Disponível em: [http://www.4shared.com/office/CKY5oMtY/Roberto Alvim - Nekropolis.html](http://www.4shared.com/office/CKY5oMtY/Roberto%20Alvim%20-%20Nekropolis.html). Último acesso: 13 de março de 2015.
- ARANTES, Lucas. Aviso aos Navegantes. In: BONASSI, Fernando. *Gente estranha, conversas esquisitas*. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2013, p. 7-11.
- BARBATO JR., Roberto. *Mário de Andrade e o atraso brasileiro*. Revista Ciência e Trópico. FUNDAJ, Editora Massangana, v. 30, n. 1, jan./jun. 2002, p. 7-27.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. *Meta-textualidade, instâncias de enunciação e conflitos não-narrativos – reflexões sobre os impulsos não-dramáticos na dramaturgia brasileira contemporânea*. Revista Urdimento. Florianópolis, UDESC, v.18, 2012, p.141-54.
_____. *O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea*. Revista Vis. Brasília, PPGA/UnB, v. 9, n. 2, jul-dez. 2010, p. 111-126.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.
- BONASSI, Fernando. Apocalipse. In: *Trilogia Bíblica*. Apres. Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 182-275.
_____. *O incrível menino preso na fotografia*. Publicado pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz. 2007.
_____. *Preso entre ferragens*. São Paulo: CCSP, 2004. (Coleção Dramaturgia; 1).
_____. *Prova contrária*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
_____.; NAVAS, Victor. *Três cigarros e a última lasanha*. 2002/2003. Versão cedida pelos autores à pesquisadora via e-mail.
_____.; _____. *Uma pátria que eu tenbo*. São Paulo: Scipione, 2003.
- BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 47-103.
- CARVALHO, Sérgio. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 9-15.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Modernização à brasileira*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, n. 59, dez. 2014, p. 191-212.
_____. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CONNOR, Steven. Performance pós-moderna. In: _____. *Cultura pós-moderna: introdução às Teorias do Contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2000, p. 109-127.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERNANDES, Silvia. *Dramaturgias do contemporâneo*. 2002. São Paulo. Texto enviado por e-mail pela autora para a Enciclopédia Itaú, verbete: Fernando Bonassi. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=389. Último acesso: 30 de abril de 2014.

- FILMER, Paul. *A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams*. Trad. Leila Olivi. Artigo originalmente publicado no *British Journal of Sociology*, Londres, v. 54, n. 2, jun. 2003, p. 199-219.
- FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo: Editora SENAC, 1998. *Apud* SOUZA, Afonso Nilson Barbosa de. *Dramaturgia contemporânea catarinense: aspectos pós-modernos na dramaturgia catarinense a partir da década de 90*. Dissertação. Udesc. Florianópolis, 2007.
- FUCHS, Elinor. *The death of character: perspectives on theater after modernism*. Indiana University Press, 1996.
- GATTI, Luciano F. *Adorno lendo Beckett: a paródia do drama*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo. 13 a 17 de julho de 2008.
- HUNGRIA, Carolina. 2003. Woyzeck, o brasileiro. Disponível em: <http://www.usp.br/espacoaberto/arquivo/2003/espaco32jun/0cultura.htm#>. Último acesso: 21 de janeiro de 2015.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco e Iná Camargo Costa. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1988. *Roberto Zucco*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/243864486/KOLTES-ROBERTO-ZUCCO-pdf>. Último acesso: 09 de março de 2015.
- LEHAMNN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MELLO, Alex Fiúza de. *A modernização do atraso*. *Jornal da Universidade Federal do Pará*. Ano XXIX, n. 123, fev./mar. 2015.
- MENEZES, Maria Eugênia de. 2004. *Partitura de haicai*. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/partitura-de-haicai-imp-,776384>. Último acesso; 15 de março de 2015.
- MORENO, Newton. *Agreste; Body Art; A Refeição*. São Paulo: Aliança Francesa: Consulado geral da França em São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- MOSTAÇO, Edélcio. O teatro pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. (orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 559-76.
- MÜLLER, Heiner. Hamlet-máquina. In: _____. *Quatro textos para teatro*. São Paulo: Hucitec, 1987. *Apud* PATRIOTA, Rosângela. *Ruptura conceitual e a influência no fazer teatro*. *Revista Humanidades*. Brasília, UnB, n. 52, nov. 2006, p. 19-25.
- NOVARINA, Valère. *O teatro dos ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- PATRIOTA, Rosângela. *Ruptura conceitual e a influência no fazer teatro*. *Revista Humanidades*. Brasília, UnB, n. 52, nov. 2006, p. 19-25.
- RAMOS, Luiz Fernando. *A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena*. São Paulo: Revista Sala Preta, v. 1, 2001.
- _____. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 7-16.
- REBOUÇAS, Ana Maria. Uma construção interativa. In: BONASSI, Fernando. *Preso entre ferragens*. Coleção Dramaturgia. Centro Cultural São Paulo. 2004, p. 4-10.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis*. Porto: Deriva, 2009.
- _____. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula*. México D.F.: Conaculta, 2011a, p. 13-28.

- _____. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- _____. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- _____. *Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano*. Trad. Lara Biasoli Moler. Pitágoras 500: Revista de Estudos Teatrais do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, v. 4. Campinas, abr. 2013a, p. 3-15.
- _____. *Sobre a fábula e o desvio*. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013b.
- _____. *O outro diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Trad. Luís Varela. Lisboa: Editora Licorne, 2011b.
- SEMINÁRIO INTERAÇÕES, INTERFERÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES – a prática da dramaturgia [recurso eletrônico]. Org. Ana Maria Rebouças. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 171 p. em PDF - (Cadernos de pesquisa; v. 10). Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Semin%20rio%20de%20Dramaturgia.pdf>. Último acesso: 05 de maio de 2014.
- SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. Tese. UFPE. Recife, 2006.
- SOUZA, Afonso Nilson Barbosa de. *Dramaturgia contemporânea catarinense: aspectos pós-modernos na dramaturgia catarinense a partir da década de 90*. Dissertação. Udesc. Florianópolis, 2007.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 9-15.
- _____. *Teoria do drama moderno*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- TOSCANO, Antônio Rogério. *Agreste: uma dramaturgia desejanete*. Revista Sala Preta, v. 4, n. 1, 2004, p. 105-113.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- _____. Introduction. In: _____. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Pelican Books, 1983, p. 01-14.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979, p. 125-137.
- _____. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

ANEXOS

Disponibilizamos os links através dos quais o leitor poderá ter acesso, por meio de download, aos textos *Dentro*, de Newton Moreno, e *Pinokio*, de Roberto Alvim, que se encontram, também, publicados em meio impresso, cujas referências o leitor encontra no tópico anterior. O material anexo deve auxiliá-lo na compreensão do raciocínio e da crítica que tecemos ao longo deste trabalho.

Dentro:

http://minhateca.com.br/humbertoissao/Documentos/Compartilhamento+de+Textos/Artes+C*3*anicas/Textos+Dramat*c3*bargicos/MORENO*2c+Newton+-+Dentro,186109109.pdf. Último acesso: 14 de março de 2015.

Pinokio:

http://www.4shared.com/office/h6X3cgtV/Roberto_Alvim_-_Pinokio.html.

Último acesso: 14 de março de 2015.

Como o texto de Fernando Bonassi e Victor Navas, *Três cigarros e a última lasanha*, não se encontra publicado ou disponível em meio digital, reproduzimo-lo abaixo, na íntegra, sob expressa autorização dos autores.

Copyright dos autores. Qualquer trabalho a partir desses textos só será permitido mediante a autorização dos dramaturgos.

TRÊS CIGARROS E A ÚLTIMA LASANHA

“Dominar-se era o prazer de converter-se, graças ao cérebro, num mecanismo ao qual se podia dar ordens e que obedecia. Pois onde reina a razão é impossível o desespero”
(Thomas Bernhard - *Perturbação*, 1969)

PERSONAGENS:

Um ator
Alguém vestido de garçom.

CENÁRIO & ADEREÇOS:

(imaginados pelos autores enquanto escreviam o texto)

Caixa preta. Ao fundo, uma barra de metal com ganchos de açougueiro de onde pendem 5 ou 6 mãos, ordenadas da menor para maior, e em estado crescente de deterioração. Essas “mãos” são ocas de forma que o ator possa vesti-las como luvas ao longo do espetáculo. A última, maior e mais deteriorada delas, deverá ser vestida pouco antes do final.

Um único foco de luz varre o espaço, revelando as cinco ou seis mãos penduradas. Por fim, colhe o ator que entra em cena, acompanhando-o ao longo do espetáculo.

Ator: Eu perdi a minha mão. Num instante ela estava lá. Depois sumiu. Não fazia sentido. Olhei de novo. Lembrei que segurava o cigarro. Era um restaurante. Eu fumo um cigarro antes do almoço, com o aperitivo; fumo outro logo depois de acabar de comer. É a minha sobremesa. O último acendo com o café. Esses três cigarros são o grande prazer da minha vida. É que eu parei de fumar. Por isso eu perguntei: “onde fica a área dos fumantes?” Era lá fora, na varanda. Não suporto restaurantes sem área de fumantes. Acho que os outros não são obrigados a aguentar a minha fumaça enquanto comem. Eu entendo isso, mas também não posso me furtar o grande prazer da minha vida. Puxei a cadeira. Com a minha mão. Me sentei na sombra de um guarda-sol. Do lado da calçada. Fiquei olhando. Gosto de olhar os vestidos batendo na bunda das mulheres. Nas cidades, o maior intervalo visível da musculatura de uma mulher são as suas pernas. Coxas, joelhos, a panturrilha, o tendão de Aquiles... a maneira como a musculatura se reteza e se distende diz muito do caráter de uma mulher.

Então pedi o aperitivo, a comida e o refrigerante. A cada refeição eu peço um aperitivo diferente. Tenho essa coisa com bebida. Esperei. O aperitivo veio. Acendi um cigarro. O primeiro. A hora certa de acender o primeiro cigarro é muito importante. Eu trabalho com o cigarro de uma maneira que ele possa durar durante todo o aperitivo e eu só tenha de apagar no instante em que chega a comida. Se eu demoro pra acender, a comida chega e esfria... porque eu não apago um cigarro sem acabar com ele. Já se eu acendo muito cedo, corro o risco de precisar acender um outro, o segundo, antes da hora. E tem mais: eu não penduro o cigarro no cinzeiro. Se uma pessoa abandona um cigarro num cinzeiro, cai na expectativa... esperando quando vai pegar de novo. Desconcentra. Por isso é que cigarro meu, fica na minha mão. E o cigarro e a minha mão estavam lá e eu fumei aquele primeiro cigarro com o aperitivo. Tudo certo. No instante em que eu terminei o último gole do aperitivo, vi o garçom chegando com meu prato. Ergui minha mão... o cigarro quase acabando na ponta dos meus dedos... o garçom, com a sua mão, pousou o prato... puxei, com a minha mão, o cinzeiro pra perto de mim... o garçom abriu o refrigerante e serviu um copo... esmaguei o cigarro no cinzeiro... enquanto eu pegava nos talheres, o garçom se afastava com o cinzeiro sujo e o copo de aperitivo vazio. Sincronismo perfeito.

Era quinta-feira. A sugestão da casa era massa. Lasanha. O segredo de uma boa lasanha são quatro ingredientes: massa, molho, presunto e queijo. A massa não deve ser fresca. Massa fresca nunca fica “al dente”. O molho pode ser a bolonhesa ou não. Mas não pode ser muito grosso. Odeio lasanha seca. O presunto: gordo. O queijo? Prato, que derrete mais bonito. Só que tem uns sacanas que inventaram de por uma merda nas lasanhas: Maizena. Pra lasanha ficar mais alta e barata. Pra enganar trouxa. Eles misturam Maizena com leite. Na hora de montar a lasanha, colocam a “placa de mingau” no meio. Aquele restaurante não era assim. Já tinha me certificado. Eles não usavam Maizena.

Peguei o garfo com minha mão esquerda e a faca com a minha mão direita. Assim é o certo, dizem. Até pode ser o certo, mas não é o mais fácil. Eu por exemplo, tenho que largar a faca e fazer minha mão esquerda colocar o garfo na minha mão direita. Só assim consigo por comida na boca.

Etiqueta é coisa de canhoto...

Eu estava lá. As minhas duas mãos entretidas em por comida na minha boca. Cortava com a direita, trocava o garfo de mão e levava o pedaço de lasanha à boca. Só interrompia essa tarefa pra dar um gole no refrigerante. E assim foi, todo o tempo...

O segundo cigarro, entre o fim do almoço e a chegada do café, requer muita atenção e disciplina. É verdade que não dependo da cozinha; posso ver a máquina de café expresso no balcão... mas esse segundo cigarro é o mais arriscado dos três. Eu não chamo o garçom. Deixo as coisas acontecerem naturalmente. Só quando ele percebe meu prato vazio é que eu acendo o segundo cigarro. Foi o que eu fiz. Mais uma vez, com a minha mão. Eu levo em consideração a eficiência e a psicologia dessas pessoas: o garçom ver meu prato vazio não quer dizer que ele vai vir buscar imediatamente. E só quando ele retira o prato da minha frente é que eu posso pedir o café. Curto, com leite. Mas isso é um detalhe. O que importa é monitorar a velocidade com que o garçom faz o pedido ao homem do balcão, a agilidade com que o homem do balcão prepara o meu pedido e o tempo que o garçom necessita para fazer meu pedido chegar na minha frente, perto da minha mão. É o ritmo desse processo que determina o andamento do meu trabalho com o segundo cigarro. A agilidade do homem do balcão impõe tragadas sucessivas, rápidas e profundas. O problema, então, fica sendo a cinza. Quando se traga assim, com essa preocupação, não dá tempo do fogo cumprir seu ciclo com o fumo. Por fora, a cinza cresce. Mas no interior do cigarro, onde existe menos oxigênio, a combustão não chega ao fim. O fumo é apenas parcialmente carbonizado e se solidifica numa brasa dura, comprida, torta, obscena. Numa hora dessas, quando se bate o cigarro no cinzeiro, a brasa pode cair inteira. Isso é lamentável...

O garçom pode ser bem intencionado mas se a casa estiver cheia...

Tomo fôlego. Trago menos. Respiro. aguardo...

E o cigarro e a minha mão estavam lá e eu fumei aquele segundo cigarro até perceber que o garçom se dirigia à máquina de café. Segui um instinto e, com a minha mão, apaguei o cigarro.

Claro que existe a possibilidade, até a probabilidade, do café que eu supunho ser meu, não ser servido pra mim. Às vezes tem um idoso, uma senhora... atende-se esses casos primeiro. É natural. Mas nesse dia, nessa quinta-feira, não aconteceu isso. Meu café veio direto pra minha mão...

O terceiro cigarro transcorre durante o café. Como acabei de fumar o segundo, meu peito está quase ofegante. Minha garganta seca. Minhas mãos cheirando. Antes de acender esse terceiro cigarro, tomo um gole de café. Um gole longo, encorpado. Deixo escorrer entre os dentes e a língua. Bochecho. De maneira sutil. Bochechar em público é ridículo. Deixo o líquido agir em mim. Me lavar. Me fazer uma camada de gosto. Então acendo. Agora não há pressa. Não me importo se o garçom logo traz a conta. Não considero isso um desaforo. Pior são essas pessoas que terminam de comer e ficam usando a mesa sem razão.

Todos têm horários a cumprir e ocupar uma mesa mais que o conveniente é, no mínimo... pra tudo é preciso bom senso. Por isso sempre vou aos restaurantes no final do horário do almoço, quando não há mais espera por mesas. Assim, fico à vontade para fumar meu terceiro cigarro. O cigarro que eu estava segurando com a minha mão. Num instante ela estava lá. Depois sumiu. Senti um calor. Nem sei se foi calor. Mais um “puxão quente”. Na manga da minha camisa tinha brotado uma flor de carne, esguichando sangue.

Do cigarro eu lembrei logo em seguida, como uma prova de que minha mão estava ali até há um instante, pois era minha mão que segurava o cigarro que eu tinha certeza que existia. Era o terceiro cigarro. Por incrível que pareça você se preocupa mais com seu cigarro do que com sua mão. Você não acha que vai perder a mão. Até considera a hipótese de deixar cair o cigarro, mas nunca perder a mão. Não naquela circunstância...

Você está lá, você sabe que algo muito estranho aconteceu com você. Você vira o centro das atenções. Ninguém pode evitar. Você magnetiza os olhares. Os que evitam olhar também estão magnetizados. Talvez até mais do que os outros. Depois do primeiro jorro, a perda de sangue acompanha a pulsação. A pressão cai. O coração não entende que há um vazamento no circuito. Pra compensar a perda, os batimentos aumentam. Você fica embriagado. Já é a consciência, mas não dói.

Você se dá ao luxo de perceber isso tudo. É grave, mas você não se preocupa. Senti foi um pouco de vergonha. Não queria incomodar aquelas pessoas no seu período de almoço... Me deitaram, me amarraram guardanapos, fiquei ouvindo: “torniquete”; “190, liga pro 190”; “aperta, aperta mais”; “estancou” ...

Então o problema ficou sendo “me levar dali ou não”. O problema é seu, mas você fica esperando que as pessoas decidam. Você precisa daquelas pessoas. Pro resto da sua vida. Alguém disse que aquilo era “acidente com vítima”. Não podia “mexer” em nada. Outro falou que crime era negar socorro. Não havia mais separação entre a varanda do restaurante e a rua. O lugar cheio de gente assustada, curiosa, dando palpite. Contavam uns pros outros o que tinha acontecido. Como eu estava acordado, como eu, infelizmente, estava acordado, ouvi várias versões do fato. Uma mulher de vestido, andava de um lado pro outro na calçada. Podia ser médica. Disse que não adiantava; que a minha mão tinha ficado irrestituível.

Nessa hora me lembrei que tinha esquecido meu cartão de assistência médica. Pensei: “pago um dinheirão por isso e esqueço o cartão?!” Devo ter pensado alto, por que alguém disse pra eu não me preocupar. Era um caso de extrema urgência. Então me tiraram depressa dali. Uma situação desoladora, triste, terrível. Ninguém me disse nada. Mas não era preciso. O horror com que olhavam a manga da minha camisa. A camisa era escura. Era quinta feira. Era quinta feira porque havia lasanha e quando eu vou comer massa, uso camisa escura. Pro caso de uma gota respingar, pro caso de um acidente com o molho. Não sei se aquela mulher de vestido era médica. Mas ela estava certa. Um membro é considerado irrestituível quando seus nervos se encontram irremediavelmente destruídos. Pele, músculos, gordura, ossos, isso é até fácil consertar. Já os nervos... os nervos são muito específicos. Desde o momento em que aquele meu terceiro cigarro foi roubado de mim, junto com a minha mão, estive sempre cercado de gente. No restaurante, na ambulância e no centro cirúrgico. Fui levado imediatamente para lá. Entendi logo que aquele não seria um atendimento emergencial puro e simples. Havia muitos médicos. Alguns mais velhos. Uma “junta médica multidisciplinar”, como eles próprios se apresentavam. Uma enfermeira jurou que eu estava com a melhor “equipe de trauma” da América Latina. Fui sedado. Um pouco. O suficiente pra que a dor não atrapalhasse meu raciocínio. Os médicos queriam me fazer uma proposta.

O último a chegar no centro cirúrgico era o líder deles. O primeiro e único a dizer “boa tarde”. Retribuí. Sempre retribuo cumprimentos. Seguiram-se apresentações: nome, especialidade e um discreto balançar de cabeça. Falavam mais entre si. O orador do grupo

iniciou sua argumentação acerca do plano estabelecido. Dizia, de forma desenvolta, que a ciência médica não se permite leis gerais inflexíveis. O histórico e as características do paciente dão um toque pessoal e singular à doença. É isso que amolece o cristal das teorias. Diante da morte, pois sempre é um tipo de morte em questão, o que vale mesmo são as evidências do caso. E as estatísticas. A única lei que a medicina obedece é a das probabilidades.

“Conheço bem o tema”; eu disse isso com dureza, interrompendo o líder. É que eu me irritei com a forma que começaram a negociar, comigo, meu próprio destino. Um segundo médico... eram seis no total... organizava um painel de tomografias e ressonâncias magnéticas. Haviam preparado-me uma aula, aqueles seis médicos. E para não esquecer nenhum detalhe, começaram pelo óbvio: “o senhor perdeu a sua mão”.

Reagi. Estiquei minha mão que não estava mais lá e a senti. Senti os dedos inexistentes dobrando-se para cima, em arco. Sentia tensão nas falanges. Fiquei olhando para onde devia estar a minha mão. Um dos médicos disse: “Chamamos isso de fantasma”. E continuou, rapidamente, a convencer, justamente a mim, que minha mão estava perdida. Alguém havia localizado. Um paramédico. Ele relatou laceramento e esmagamento integral dos tecidos muscular e ósseo, bem como dos vasos e tramas nervosas. Não havia o que repor.

“Então para que a junta médica multidisciplinar?” Eu queria abreviar a conversa. Não tive vontade de falar o que pensava no momento. Lembrei que já havia visto alguém lidar com aquela situação. Num filme ou numa história em quadrinhos, um guerreiro levava sua... não, ele não levava sua mão. Ele levava seu... coto? Ele levava seu pulso aberto ao fogo e esperava que as chamas assassem sua carne, cicatrizando tudo. Não sei se isso é possível. Nunca tive coragem de perguntar isso aos médicos da junta. Lembro ainda que, na história, o sobrevivente fixava um gancho ao próprio pulso. Enquanto os médicos falam sobre a urgência e sobre os prazos exíguos que tinham para agir, eu pensava no gancho. Um gancho na ponta do meu braço. Recostado na mesa cirúrgica, eu pensava que o guerreiro tinha ficado em desvantagem, sem poder empunhar outra arma. Lembrei da palavra “deficiente”. Sou da época em que se dizia “aleijado”. É preciso ter cuidado com as palavras. Pensei em coisas que não faria mais. Lembrei da faca e depois do garfo na minha mão direita. Na minha imaginação criei um mecanismo para minhas refeições. No lugar do gancho, no meu braço direito, eu fixaria um dispositivo que alternasse, ao meu comando, a faca, o garfo, a colher e outras tantas ferramentas. Parecido com um canivete suíço. Um pequeno motor acionaria um mecanismo giratório de busca e substituição automática de ferramentas, adequando o conjunto às minhas necessidades. Supus que tal equipamento seria produzido com o mesmo material das brocas de dentista. Eu podia me imaginar com meu dispositivo eletro-mecânico. Antes eu tivesse exigido um. Ainda que eu precisasse esperar, eu devia ter exigido um dispositivo daqueles...

O segundo e o quinto médicos da junta apontavam contornos coloridos nas tomografias e explicavam que eram índices de atividade química. Sinais de vida. Ainda assim eu continuava pensando. Ouvia os médicos, mas tinha pensamentos paralelos. Não que eu estivesse desinteressado nas explicações. É que aqueles momentos diante da junta médica multidisciplinar eram os primeiros que eu tinha para pensar. Não haviam passado nem vinte minutos da minha última tragada no meu terceiro cigarro. Nesse intervalo, minha atenção esteve o tempo todo tomada pelo ritmo frenético dos acontecimentos que me cercaram. Mas na sala de cirurgia eram apenas seis médicos e duas enfermeiras em torno de mim. Falava um de cada vez. E baixo. Foi impossível não pensar diante da gravidade da situação.

Como eu não estava certo do que estava ouvindo, como havia muitos termos desconhecidos, muitas alusões obscuras, fui direto: “Afinal, doutores, que tipo de dispositivo vocês pretendem instalar na ponta de meu braço, no lugar da minha mão que

eu perdi?” O líder da junta médica multidisciplinar respondeu a minha pergunta: “Não se trata de uma prótese. Trata-se de um transplante.”

No instante em que ouvi, cheguei a ficar feliz: “claro, ora, um transplante!” Mas foi só pensar que ganharia outra mão para me perguntar: “de onde ela viria? Quem doaria uma mão? Ninguém escolhe viver sem uma mão...” A idéia de que aqueles médicos estivessem me propondo “comprar uma mão” surgiu em minha mente. Ri. Mas não precisei manifestar minha angustia em voz alta. O médico líder informou-me que eu teria implantada, na ponta do meu braço, a mão de um homem recém falecido. Tratava-se de um confesso, daqueles que trazem, registrado na carteira de identidade, o desejo de doar todos os órgãos. Já haviam também obtido o endosso da família do morto.

Caberia a mim escolher. Mas a hipótese de eu escolher que não, que não aceitaria a mão do cadáver, me pareceu uma ofensa àquelas pessoas. Havia tanta gente querendo me ajudar... Subir numa escada de pintor, sustentar a correia de um cachorro, trocar a marcha de um carro, atirar uma pedra, jogar cartas, sentir o calor de um copo de café com leite, queimar-se, cumprimentar, acenar, apontar, ameaçar, alisar um sofá de veludo, massagear o clitóris de uma mulher, limpar o próprio rabo... tudo isso seria diferente.

Aceitei.

Aceitei ter a mão daquele homem morto implantada na ponta de meu braço direito pela junta médica multidisciplinar.

Dormi e acordei num quarto esverdeado na penumbra.

Os médicos me tratavam bem. Estavam felizes. Os principais vasos foram cem por cento “re-conectados”, também foi possível encontrar e “re-atar” todos os tendões e, finalmente, a rede nervosa fora “re-constituída”. Falavam como se antes da operação eu já carregasse a mão dele. Para todos os efeitos, a cirurgia fora um sucesso. Uma das enfermeiras cochichou no ouvido da outra. A que ouviu, num reflexo elegante, aproximou-se da cama e alcançou o fio da campainha. O interruptor que os pacientes usam para chamar pelas enfermeiras estava do meu lado direito. Perto do pulso direito, exatamente no lugar onde deveria estar a minha mão, mas estava uma outra, recoberta de ataduras. A enfermeira... como era elegante aquela enfermeira... ela passou o interruptor para o meu lado esquerdo. Chegou mesmo a colocar dentro da minha mão esquerda. A que eu não tinha perdido.

Todos despediram-se e saíram sem encostar a porta.

Quanto a minha sensibilidade para com a nova mão, a mão dele, bem... isso ainda era muito confuso. Era tudo mais fácil no pós-operatório. A região estava dormente, de forma que prevaleciam as sensações do tal fantasma da minha verdadeira mão direita. A que perdi naquela quinta-feira, diante de um cinzeiro e de uma xícara de café. Em público. Uma vergonha. Na aparência, a mão do morto, era nada. Podia ser até um molde plástico todo coberto de ataduras. Tentei erguer o membro com curativos e consegui; um ou dois centímetros. Ouvi alguém. Abaixei rápido a mão dele com medo de ser repreendido.

Fingi que dormia com os olhos meio voltados para a porta. Uma mulher apareceu no batente. Parou. Olhou para trás e depois deu só um passo para dentro do quarto. Olhava para mim. Chegou mais perto. Então tive certeza de que era a viúva. Era a mulher do homem cuja mão direita eu usava. Tive a certeza na hora que vi ela olhando para as ataduras. Eu já não conseguia fingir que dormia. Ela não ligou que eu estivesse consciente. Até sorriu para mim ao pegar na mão dele. Tive um desconforto. Um calor no peito... uma incompreensão. Ela acariciou as ataduras que cobriam a mão dele. Já não lembro se só vi isso ou se senti também... Então ela virou as costas e foi embora. Não se despediu. Deixou a porta aberta. Ninguém fechava aquela porta. Agradei mentalmente à enfermeira elegante o fato dela ter colocado o botão da campainha na minha mão esquerda. Apertei firme.

Repetidas vezes. A própria enfermeira elegante entrou correndo. Eu apenas entreguei a ela a aliança de casamento que a mulher havia deixado sobre a cama, junto da mão dele. Não pude tolerar. Aquela mulher devia aceitar que aquela mão fora doada. Ela havia assinado

um documento, os médicos da junta multidisciplinar me disseram. A enfermeira colocou a aliança no bolso do jaleco, desculpou-se e saiu. Séria, elegante.

Durante os dias que se seguiram no hospital, ainda com a mão dele embalada, eu procurava passar o tempo. Lia jornais, revistas, livros... não tentei escrever. Pude até tomar algumas decisões de negócio. E eu ainda tinha pensamentos paralelos. A história da perda de minha mão e do implante da dele sempre chamava minha atenção. Por exemplo, lembrei que o sumiço de minha mão foi como quando me roubaram um carro. Um carro preto estacionado. Em algum momento, depois do furto, outro carro, branco, estacionou no mesmo lugar. Então eu voltei. Vi o carro branco e, automaticamente, abaixei para ver se o meu carro, o preto, estava embaixo dele. Um reflexo. Eu olhava a mão dele enfaixada e tentava...

Alguns livros contam que as mãos estão sempre em uso. Autores defendem a tese de que foi a mão livre que nos fez homens. Só em pé, o *Homo erectus* pode, seletivamente, encontrar novos usos para seus membros superiores. Assim, nos transformamos em *Homo habilis* quando, entre os primatas, passamos a contar com os polegares preenseis mais delicadamente especializados. A mão tem também seus desdobramentos tecnológicos: a pedra lascada, a faca, a pá, a corda, a enxada, o revólver, o motor... são todas coisas para fazer algo. Coisas que “repetem” a mão.

Então eu não morri, pensei. Tinha apenas perdido a minha mão. E ganhado uma nova. Nova para mim, quero dizer. Eu ainda continuava podendo fazer coisas. Isso não significava que eu fosse fazer. Por que é preciso considerar sempre a eficiência e a psicologia das pessoas. Lembrei que junto com minha mão não havia perdido minhas obrigações. Com a mão dele eu ainda podia trabalhar. Devia fazer projetos. Precisaria consumir ações. Mas eu poderia mudar minha história? Poderia escolher ser diferente? Poderia ser advogado, ser farmacêutico, ser desenhista... Hoje sei que desenhista não. Não com a mão dele. Na hora não me importei. Me imaginei no restaurante avarandado daquela quinta-feira. Pensei que ali poderia ser garçom ou trabalhar no balcão. Frequentemente me assustava um pouco com aquele sentimento de que não importa ser uma coisa ou outra. Que o importante é fazer as coisas por você mesmo. E não... mandar outro fazer. Fazer as coisas para viver. Mesmo sem minha mão, minha obrigação ainda era fazer bem as coisas que me cabiam fazer. Eu... todos... querem ser percebidos assim. “Então eu não morri”, pensava.

Chegou o dia de tirar a mão dele das ataduras. Eu deveria dizer “tirar as ataduras da mão dele”, mas hoje isso não faz diferença. Havia se passado três meses desde aquela quinta-feira no restaurante. Três meses sem ver a mão que eu nunca havia visto. É que a junta médica multidisciplinar reservou para mim uma técnica revolucionária. Sob as bandagens, a mão dele e a fronteira que fazia com meu braço, estavam envoltas num tipo de capa protetora. Uma luva de silicone constantemente irrigada com fluídos antibactericidas. Pequenos drenos retiravam as secreções; sensores mediam a temperatura e o PH dos tecidos; eletrodos enviavam estímulos elétricos para induzir a cicatrização. A medicação para controlar a rejeição foi sempre via oral. Naquele dia minha suíte no hospital ficou pequena. É que os seis médicos da junta levaram alguns de seus seguidores residentes. Uma jovem psicóloga tomava notas. A maioria de nós não disfarçava a curiosidade. O líder da junta disse alguma coisa. Mas eu me concentrava nas duas enfermeiras. Retirar as bandagens e a luva de silicone era tarefa delas, por isso se aproximaram, trazendo a bandeja com a instrumentação. Ainda bem que a enfermeira elegante, minha predileta, não foi naquele dia. É que quando a tesoura terminou o serviço todos puderam ver o resultado desastroso do implante. As carnes do meu braço e as da mão dele haviam mesmo se fechado. O problema foi uma descompensação mínima entre a velocidade de regeneração de um dos ossos do meu braço, o meu osso rádio, e a do pedaço restante de osso rádio que pertencia a ele. Que partia da mão dele, quero dizer. Em consequência, ocorreu um

pequeno deslocamento entre um osso e outro. Essa sim foi a verdadeira causa do crescimento de um calo que, por sua vez, provocou um desnivelamento entre o osso rádio de meu braço e o osso rádio que sobrara na mão dele. Por isso, entre meu braço e a mão dele, há essa... protuberância. Um degrau de mais de um centímetro, meio para cima, meio para fora. A carne é fina. A pele falta e fica esticada... O resultado grosseiro também repercute aqui em baixo onde, simetricamente, sobram carne e pele. Naquele dia, por incrível que pareça, essa “sobra” era o único problema da junta médica. É que o excesso de tecido fez diminuir o tonus muscular dessa região. Isso, de alguma forma que deveria ser estudada, inibe a formação de pele. Assim, na parte de baixo da zona onde se encontram meu braço e a mão dele, eu estava em “carne viva”. Foram semanas para me fecharem a ferida. E o resultado é esse horrível quelóide, que passa quase despercebido já que o degrau superior chama muito mais atenção. Tudo isso, na frente dos seis médicos da junta multidisciplinar, das duas enfermeiras e mais um bando de curiosos de avental. Mais uma vez, em público. Para minha vergonha.

O líder da junta médica multidisciplinar não disfarçou sua decepção. Foi honesto da parte dele. Mas ele também foi racional. Lembrou-me que com aquela técnica e procedimentos revolucionários a junta tinha atingido seus objetivos. Os tecidos do meu braço e da mão dele se conformavam. Quanto ao resto... uma nova cirurgia corretiva seria feita em alguns meses. O importante, disse o líder, era que eu continuasse tomando as drogas para controlar a rejeição.

Além da deformidade, a mão dele é ligeiramente maior do que a minha. Em volume e comprimento. De qualquer forma seria uma mão diferente. Eu achei que precisava de tempo para... me acostumar. Perguntei aos médicos se a mão dele não poderia permanecer mais tempo coberta, com ataduras. Disseram que não. O ar fresco e a luz eram necessários. Eu deveria visitar semanalmente o hospital. No mínimo. Se quisesse poderia ir todo o dia. As unhas da mão dele cresciam. Perguntei à uma enfermeira se isso era um bom sinal. A enfermeira, que não era a minha, a elegante, disse que não necessariamente. As unhas continuam crescendo por um certo tempo até nos cadáveres. Pensei: “Onde estaria a outra mão dele?”

Nunca consegui coordenar perfeitamente os movimentos da mão dele. Os médicos disseram que era necessário dar tempo ao tempo. A tarefa da junta era encontrar o ponto de equilíbrio na dosagem das drogas contra a rejeição. As tais novas drogas, colateralmente, inibiam a vitalidade da rede nervosa. Além de tolerar visualmente a presença da mão dele, eu precisava entender que ainda estava em processo de adaptação. Segurar uma xícara ou girar uma maçaneta, essas coisas exigiam muito esforço. E fisioterapia. Com facilidade mesmo, eu podia manter um cigarro entre os dedos da mão dele. Então voltei a fumar. Uma vez, concluí que ele, o dono da mão, podia ser o responsável pelas minhas dificuldades. Jamais cogitei sua presença espiritual. O que eu achava é que ele era um canhoto e que sua mão direita nunca poderia desenvolver habilidades motoras. “Isso é uma tolice”, disse um dos médicos da junta, prontamente repreendido pelo seu líder. É verdade também que o líder ponderou e explicou a sentença do colega. De fato, era uma tolice aquilo de ser destro ou sinistro. Pouco importa. Quem aprende a fazer coisas não é a mão. É o cérebro. E meu cérebro, mesmo depois daquela última lasanha na quinta-feira, continuava sendo o mesmo. Um cérebro apto e preferencialmente orientado para comandar a mão direita. A dele, que era a única em questão. Portanto, o problema era meu. Já que naquela relação, só eu tinha um cérebro. Não adiantava culpar um suposto canhoto. De mais a mais, diziam os médicos, eu tinha provas de que era meu o cérebro a centralizar todas as operações. Primeiro, a mão dele coçava. Eu sentia coçar. A coceira é um tipo de dor; uma dor tímida. Um primeiro aviso. Depois, aumentou a intensidade e a coisa se transformou em dor. Mas onde acontecem a coceira e a dor? Antes, na minha antiga e desaparecida mão e agora na mão substituta? Nem numa, nem noutra. Tudo sempre

aconteceu no meu cérebro. Dizendo isso, os médicos tentavam me animar a enfrentar as dores crescentes. Diziam que quanto mais aceita a mão dele, melhores ficavam suas conexões com meu cérebro e, portanto, maior a dor. Então a dor era boa. Isso porque não era a mão deles... ou melhor, não era o cérebro deles a sentir a dor de uma mão alheia. Eu pensava na felicidade dessa gente que precisa apenas de um coração transplantado, de um fígado, de um rim, de uma córnea, de um cu, um cu que seja... mas eu precisei de uma mão. Uma mão fica por fora. É foda precisar de uma coisa que fica por fora. Eu reparo nisso o tempo todo. Reparo cada vez mais e quanto mais reparo menos apego eu tenho pela mão dele. Eu percebi que a coisa toda me incomodava muito quando... Posso dar um exemplo: as pessoas recolhem a mão quando passam perto de um cachorro na rua. Mesmo aqueles que gostam de cachorros já devem ter sentido um pouco de medo de uma mordida. É que quando andamos, a mão balança bem diante da boca dos cachorros. Eu, que sempre gostei de cachorros, várias vezes fechei a minha mão e a trouxe para cima, protegendo-a dos dentes do animal. Mas a mão dele nunca me inspirou esse cuidado. Quando percebi isso passei até a brincar com a coisa. Me colocava no caminho dos Dobermans, Pit Bulls e Pastores Alemães, andava rente aos portões gradeados. Mas nunca aconteceu. Fazia outras coisas também. Andava com a mão dele para fora da janela dos taxis, cortava os pães com facas afiadas, me pendurava em barras sustentando todo o peso do meu corpo apenas na mão dele, tão bem colada a mim. Um dia voltei ao restaurante avarandado daquela quinta-feira. Fui durante a tarde quando a casa estava vazia. Não me reconheceram, graças a Deus. Sentei no mesmo lugar e deixei a mão dele repousando sobre a mureta da varanda. Pedi um, dois cafés. Pedi um terceiro. Fumei vários cigarros. Fumava até o toco, chegava a sentir o gosto amargo do princípio da combustão do filtro. Deixava queimar os dedos da mão. Da mão dele, é claro. Não pedi nada para comer. Pensei ter visto dois garçons comentarem algo sobre mim. Mas nada aconteceu. Naquela tarde, já naquela tarde, eu deixei de tomar as drogas que controlam a rejeição. Eu decidi. Depois de dias voltei ao hospital. Esperei pelo parecer dos médicos da junta multidisciplinar. Eles não compreendiam o que acontecia. Estava tudo indo tão bem... Então contei que havia suspenso a medicação. Senti, no constrangimento do líder, que havia tirado algo deles. Um dos outros ainda tentou me convencer, mas o líder o fez calar-se e suspendeu nosso encontro. Ontem voltei a vê-lo. É que não podia suportar a dor. Para o meu azar, meu cérebro já entendia a mão dele como minha. O líder prescreveu e entregou-me ampolas de morfina. Disse que assim eu suportaria a dor até que algo pudesse ser feito. Eles não poderiam fazer nada. A não ser que... a rejeição aumentasse. Eles precisariam esperar pela necrose... Agora eles pedem desculpas. Eles, os seis médicos, reconhecem que erraram. Mas nessa espera há um risco que não quero correr. A possibilidade de uma infecção generalizada... a possibilidade de comprometer a “minha” saúde. Não...

Alguém vestido de garçom entra em cena empurrando um cepo ensanguentado onde está fncado um cutelo.

Ator: ... agora me sinto bem com a idéia de que sempre me faltará algo. Não tenho medo de perder o que nunca foi meu.

O Ator faz um torniquete no braço direito. Pega o cutelo com a mão esquerda e suspende-o sobre o pulso direito. Desce-o e, num átimo, tudo fica escuro.

fim