

Dramaturgia na pós-modernidade: aspectos performáticos da escrita cênica contemporânea

por José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez¹⁶

Resumo: Neste artigo parte-se do pressuposto da condição fundamental da arte teatral, em si mesma, como performática. Essa é parte da sua essência. Por esse motivo, ela traz consigo um presente intenso em seu ritual de representação. Já em si mesmo, o tempo presente é preponderante na vivência e narratividade pós-moderna. No caso do texto dramático, os autores têm muito mais motivos que os autores de narrativa literária para se apoiar nesse tipo de tempo. Em diversos casos, o presente da ação coincide com o presente da representação. Em outras pesquisas, porém, isso implica transgredir a cômoda condição de representação relacionada à teatralidade. É perceptível que a tendência do teatro contemporâneo decompõe todo tipo de coerência, geralmente apoiada em enredo, personagem e ambiente, por mencionar algumas estruturas estabelecidas de uma dramática tradicional. Os autores contemporâneos reivindicam liberdade narrativa. Para eles não há mais um único método certo nem uma forma ideal ou hegemônica a ser seguida. Na finalização, salienta-se a importância da discussão sobre os novos caminhos que estão sendo traçados pela teoria da dramaturgia, prestando atenção numa contemporaneidade que está propondo novos paradoxos na arte.

43

Palavras-chave: teatro, *performance*, dramaturgia, pós-modernidade.

Abstract: This article starts from the assumption of condition the premise that Theatre is fundamentally a performing art. Performance is part of the essence of Theatre. For this reason, it concerns an intense present moment in its performing ritual. Present time itself is prevalent both in the postmodern narrative and life. When it comes to Drama, playwrights have even more reasons than the other authors to cling on the present time. In many cases, the present of the action corresponds exactly to the present of the acting. Nevertheless, in other cases it implies the transgression of

¹⁶ Ator, diretor e professor-pesquisador da graduação e pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-Unesp); graduado em Teatro pela Universidade Católica de Lima (Peru); mestrado e doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); fundador e atuante no grupo de *performance* Desvio Coletivo.

the comfortable acting inside the theatrical parameters. It is noticeable that the contemporary theatre tends to decompose every sort of coherence, which may be present in the plot, characters or settings, just to mention some of the aspects of the traditional dramatic structure. Contemporary writers demand narrative freedom. For these writers, there is not only one correct method or an ideal or hegemonic form to be followed. To finalize, we highlight the importance of the discussion on new paths that are being traced in the playwriting theory, focusing on the contemporaneity and its new paradoxes of art.

Keywords: theatre, performance, play-writing, postmodern.

Antes de tratar sobre as maneiras de como se apresenta a dramaturgia nessa nossa particular contemporaneidade (nomeada por muitos de pós-modernidade), é importante apontar a importância que a própria arte cênica tem na cultura hoje. A condição fundamental da arte teatral, em si mesma, é ser performática. Essa é parte da sua essência. E é particularmente por esse traço que ela influencia diferentes áreas culturais, sendo usada como referente no discurso contemporâneo. O teatral é tomado por inúmeros teóricos do pós-moderno como bandeira para recusar a ideia de “obra em si” (o *status* de obra acabada e terminada), preferindo-se a ideia de “obra como processo”. A verdadeira performatividade de toda obra, em qualquer área artística e circunstância histórica, está no próprio momento da recepção. É somente a partir de então que toda criação torna-se “obra em si mesma”, isto é, o momento da sua recepção na cultura é sua verdadeira garantia de existência e subsistência histórica.

A arte cênica, por ser essencialmente performática, já em si mesma traz consigo um presente intenso no seu ritual de representação. Já em si mesmo, o tempo presente é preponderante na vivência e narrativa pós-moderna. Os autores de texto dramático têm muito mais motivos, se comparados aos de narrativa literária, para se apoiar nesse tipo de tempo. O texto dramático é elaborado para ser representado, e essa condição implica ações desenvolvidas prioritariamente no próprio instante do acontecimento cênico. Nesse sentido, a ficção passada se confunde com o presente da apresentação efetuada. Inclusive, quando na ação há uma rememoração do passado ou uma previsão sobre o futuro da personagem, tais atos são realizados num presente representado. Então, a aparição do “presente sublimado pós-moderno” na arte cênica não é uma grande novidade (pois

esse tempo sempre foi inerente à representação), sendo só uma condição que se afirma. O presente se evidencia ou intensifica-se, na dramaturgia, especialmente para efeitos de metalinguagem ou ritualização. No primeiro caso, para efeitos de teatro falando do teatro, a peça expõe a própria condição da sua linguagem. A obra parece dizer: “esse ritual cênico que fazemos aqui e agora, e que vocês estão assistindo, é uma representação”, seguindo uma herança teatral épica. Outro caso advém do fato de ter se desenvolvido um teatro ritualista e cerimonial, ou com elementos de *performance*, em que a improvisação ou a não premeditação cênica torna-se muito importante. Em vários casos, o presente da ação coincide com o presente da representação. Em outras pesquisas, porém, isso implica agora transgredir a cômoda condição de representação relacionada à teatralidade. Ryngaert (1998) critica a ênfase no tempo presente que a dramaturgia atual tem desenvolvido. Segundo ele, existe o objetivo utópico de elaborar uma escrita em que a distância entre o que acaba de acontecer e o que é representado seja mínimo, ou seja, um presente impossível. Como na vida, também no teatro, assim que a cena foi representada, ela já se torna passado. A utópica concordância plena entre o “aqui e agora” pode se tornar impraticável.

Na narrativa atual, as formas e os códigos utilizados para representar o mundo já não advêm exclusivamente das teorias aristotélicas. Mas isso não quer dizer que haja uma ruptura radical. Existem sementes, elementos básicos, que subsistem e que ainda encontram sua justificativa em diversas regras dramáticas convencionais ou em teorias da poética clássica. O teatro, seja qual for sua forma, ainda continua sendo um momento em que se apresenta a troca em cena entre seres humanos (actantes) que agem diante de outros seres humanos que percebem esse agir (assistentes). Em essência, esse continua sendo um acontecimento que se sustenta culturalmente. No entanto, há nos autores contemporâneos um desejo de desbaratar essa inflexibilidade que sempre cerca a representação tradicional. Quando esse impulso se manifesta na escrita, na criação dramaturgica, começa a ser incorporada uma série de desestruturas das convenções estabelecidas. Segundo Ryngaert (1998), há uma contestação ao modelo da chamada peça bem-feita. Uma das oposições mais fortes, sem dúvida, ocorre diante do enredo (em si mesmo) e de suas convenções de estrutura. Tendo consciência desse processo, pode-se entender o surgimento de uma des-fabulização da narratividade dramática pós-moderna. Inserem-se nesse pressuposto as dramaturgias que pesquisam a transposição daquela narratividade convencional construída

com momentos estabelecidos de “começo-meio-fim”, com interpretações fixas e leituras predeterminadas. Ou seja, obras de convenções mais fechadas que não colaboram para uma proposta dramática em constante processo ou que dificilmente aceitariam uma inclusão performativa. Uma fábula sem começo nem desfecho marcadamente determinados colabora para uma narrativa de fluxo em permanente evolução e interpretação. Além disso, esse tipo de fábula tende a ser flexível, deixando a possibilidade de interpretações cênicas performáticas. Possibilita também, na dramaturgia, que o elemento performático possa ser introduzido pelo autor na própria construção literária do texto.

É perceptível que a tendência do teatro contemporâneo decompõe todo tipo de coerência, geralmente apoiada em enredo, personagem e ambiente, por mencionar algumas estruturas estabelecidas de uma dramática tradicional. Há um imediatismo radicalizado, pois o prazer existente no “presente da imagem” não pode ser perturbado por nenhum tipo de estrutura dramática. Esse prazer no pleno imediatismo da sensação encontrada no instante cênico vivido é compensado pelo ato performático. A criação do drama pós-moderno está carregada de imagens pictóricas com determinados padrões de espaço, ícones e quadros vivos (RYNGAERT, 1998). A procura de novas possibilidades teatrais extrapola o simples objetivo de mimese da realidade, não se justificando mais a elaboração da intriga, do diálogo, das personagens completas nem de um espaço cênico à italiana. É por meio da *performance* e do *happening* que se procura uma teatralidade enfraquecida ou incisivamente desconstruída. Essa característica, essa manifestação cênica no teatro atual começa a ser compreendida e levada em conta pela dramaturgia na hora de se elaborar um texto ou uma estrutura dramática. Textos que em vez de ser um empecilho (pela sua estrutura racionalista) são uma motivação para uma poética performática em cena, introduzindo elementos de estrutura de ação dentro de um código poético diferente.

A tradição sempre concedeu uma posição privilegiada ao texto na elaboração do espetáculo. Certamente adiando injustamente o reconhecimento de outros elementos fundamentais que também têm participação importante na construção da obra cênica. A partir de Roland Barthes e de suas reformulações do conceito de “texto”, percebe-se que o material literário é somente um elemento a mais no amplo sistema de signos. O texto é mais um recurso, entre os outros da representação, que tem também importância para um processo de encenação mais sensível. Nesse sentido, a dramaturgia procura se renovar e dar conta das novas

inquietações expressas pelos criadores da arte cênica que não querem depender mais do autor nem de um texto preestabelecido para fazer um espetáculo surgir. É perceptível a atitude de vários dramaturgos que procuravam a renovação e temiam pela invalidação de seu trabalho criativo. Eles incorporam, na estrutura dramática do texto, as inquietações manifestadas por artistas que decidiram trabalhar sem um autor nem com uma dramaturgia convencional. Ou seja, um novo tipo de texto dramático está estruturado de tal maneira que ele consegue propiciar o acontecimento performático, ritualista, além de acentuar a exploração do impacto do tempo presente na ação a ser desenvolvida em cena. Essa é uma das marcas da dramaturgia que então se torna explicitamente pós-moderna. Nesse tipo de proposta, o enredo tende a ser deixado de lado ou a não ser mais o foco principal da expressão narrativa. Podemos ver esse tipo de proposta refletido em textos como *Máquina-Hamlet* e *Quarteto* de Heiner Müller, ou em *Paraíso perdido*, de Sérgio de Carvalho, com o grupo Teatro da Vertigem.

Os autores contemporâneos reivindicam sua liberdade narrativa. Para eles não há mais um único método certo nem uma forma ideal ou hegemônica a ser seguida. A construção do diálogo pode atingir realmente estágios radicais quando ele é composto apenas por pedaços de réplicas. Na estrutura, o espaço e o tempo são considerados de maneira particular, e a personagem é quase inexistente. Esse tipo de proposta está muito longe das estruturas convencionais de texto dramático. As regras aqui estabelecidas favorecem a ampla liberdade da simbolização poética no texto. Assim, a dramaturgia pós-moderna constrói fábulas com pouca informação e muita ambiguidade simbólica. Algumas feitas com fragmentos que não levam a lugar nenhum. São gerados textos obscuros que não se abrem mais à leitura imediata. Acentua-se no teatro um jogo entre o que está oculto, aquilo que parece velado e que termina sendo mostrado. Um jogo dramático em que uma obscuridade inicial termina se iluminando, ou aquilo que parecia indecifrável termina fazendo sentido.

Cabe esclarecer que, no teatro e na dramaturgia pós-moderna, os dois modelos narrativos, o convencional e o alternativo, perduram e convivem. De um lado, há uma narrativa clássica com um enredo que se apóia numa estrutura em que são postas informações claras, completas e bem colocadas, de estrutura compacta, com um preciso encadeamento lógico entre as partes. Em oposição, existe uma narrativa alternativa, repleta de vazios, outra escrita que não pretende narrar uma fábula com toda a montagem de elementos que essa costuma ter. A segunda modalidade é

uma narrativa cheia de ausências que podem atrair sentido para estimular a imaginação ou para construir a cena seguinte. Há o jogo do quebra-cabeça informativo e fragmentado que vai se montando aos poucos. Há uma exigência para com o receptor, que deverá trabalhar sobre as ausências e sobre uma escrita esvaziada pelo autor, para que o receptor a preencha com seu próprio imaginário. No entanto, essa proposital informação, insuficiente, nem sempre é aceita como um jogo pelo receptor.

O teatro alternativo, no ambiente da dramaturgia pós-moderna, não é parte da corrente principal. Ela pertence só a uma área do movimento artístico preocupada com a renovação e a transformação de códigos. Ryngaert analisa esse fenômeno segundo a perspectiva percebida no ambiente teatral da França. Conforme Ryngaert, o autor que se preocupa menos em agradar e mais em renovar seriamente na arte corre o risco de ficar marginalizado pela nova ditadura do mercado cultural pós-moderno, pouco interessado em renovações artísticas sem retorno econômico seguro. A recomendação de Ryngaert para os autores contemporâneos é optar por um caminho intermediário:

Nossa reflexão sobre o teatro moderno está se estabelecendo diante de autores condenados a inovar sem desagradar, a incomodar sem perder totalmente contato com o público, a oferecer prazer sem se contentar para isso com receitas já testadas. Tentamos retrazar os diferentes caminhos que eles exploram pela escrita dramática (Idem: 41).

Mas Ryngaert assinala também que continua havendo uma espécie de mal-entendido entre aqueles que escrevem e encenam e os que assistem ao teatro. Há uma real perda da referência tradicional quando não há mais códigos maciços e seguros. Os textos contemporâneos considerados ilegíveis ou fechados não conseguem ser lidos por falta de entendimento e de conhecimento desenvolvido para isso. Por uma falta de educação orientadora, o ato de leitura do receptor comum não acompanha as renovações dos textos que não seguem as regras clássicas da narrativa dramática. Essa situação se afirma quando o receptor fica acomodado a uma estreita linguagem midiática. Esses são alguns dos motivos pelos quais ainda há resistências fortes. Faltam as chaves necessárias para um novo tipo de leitura. Esse estado de “leitor convencional” continua na prática escolar e até na universitária. Ainda prevalece a pergunta “qual é a história?” diante de outra pergunta que ainda fica de lado: “de que trata?”.

Mas, como Ryngaert salienta, todo texto é legível se dedicamos tempo a ele e se nos damos os meios para isso. Não deixa de ser uma posição idealista, mas é bastante certa. Tudo o que o receptor pós-moderno parece não ter é exatamente isso: o tempo (e a paciência) para descobrir textos que empregam códigos diferentes. Também faltam os meios dados pela cultura de massa com os quais os receptores possam se aproximar dessas novas propostas.

Para finalizar, gostaríamos de salientar a importância da discussão sobre os novos caminhos que estão sendo traçados pela teoria da dramaturgia. A contemporaneidade está propondo novos paradoxos na arte. Nesse sentido, a prática cênica de investigação tem produzido experiências vigorosas na teatralidade atual. A dramaturgia deixou de se restringir à arte ou ao método para orientar o labor de um dramaturgo, no sentido da criação exclusivamente literária. Considerando que a criação de um espetáculo teatral não se restringe mais ao estatuto texto do texto literário, os conceitos de dramaturgia se expandem, sendo necessários para todos os participantes do processo criativo. Uma nova teoria da dramaturgia está sendo pensada e concebida. Esse artigo pretende, de alguma maneira, colaborar com esse processo.

Referências bibliográficas

- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem*. Teoria do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- _____. *Pós-Modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.