

Escrituras Cênicas

NOVOS OLHARES POSSÍVEIS AO TEXTO DE TEATRO CONTEMPORÂNEO

Desirée Pessoa é doutoranda em Artes Cênicas na UNIRIO. Artista de teatro em Porto Alegre (RS), onde dirige e atua no Grupo Neelic (Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica).

E-mail: desireepessoa@gmail.com

Resumo Este artigo apresenta a recente crise do texto teatral e um panorama de autores e debates possíveis. Evidencia o corpo como estímulo de escrita em espetáculos e propõe a ideia de *escrituras cênicas*.

Resumen Este artículo presenta la actual crisis del texto teatral y una visión general de autores y debates. Muestra el cuerpo como un estímulo para la escritura y propone la idea de *escrituras escénicas*.

Nos últimos anos é notório o crescimento de artistas e agrupamentos de teatro que criam seus próprios textos cênicos a partir de motivadores diversos e concebem espetáculos sem uma dramaturgia pré-existente. Entre os estímulos utilizados, podemos salientar como sendo um dos mais recorrentes aquele que se dedica às investigações através do corpo. Matteo Bonfitto (2002), em seu livro *O ator-compositor*, elenca e relata alguns procedimentos de trabalho de diferentes criadores, ao longo da história do teatro no Ocidente, plausíveis para a elaboração de encenações a partir de uma maior autonomia do ator com relação a seu corpo. Este *compositor*, como nos traz o título, será criador ou colaborador na concepção do espetáculo em que participa, através de uma consciência mais ampla das próprias capacidades físicas, e de como elas podem se vincular de forma poética com a cena em andamento.

No mencionado livro, o autor evidencia como um dos caminhos possíveis para esta forma de composição o uso dos procedimentos de trabalho da Antropologia Teatral, idealizada por Eugenio Barba (1999). Segundo este diretor de teatro italiano, a Antropologia Teatral “é o estudo do comportamento humano quando o ator usa sua presença física e mental em uma situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana” (Barba, 1999, p.47). Todavia, duas questões podem ser levantadas aí: a primeira diz respeito à passagem do tempo e às transformações da cena dela decorrentes. Desde o lançamento de *O Ator Compositor*, o universo da criação em teatro já passou por inúmeras modificações, sendo a mais saliente delas, sob meu ponto de vista, o contato e hibridismo com a *performance art*.

A segunda se refere ao próprio conteúdo do presente artigo: o livro de Bonfitto nos serve como referência para pensar o uso do corpo na criação de espetáculos, mas não aborda (pois não o pretende) o registro textual de tal composição. Por este motivo, pretendo avançar na presente reflexão e trabalhar a partir da ideia que cunhei, de novos tipos de texto para teatro, que aqui denomino *escrituras cênicas*.

Meu interesse nesta temática é proveniente da observação que desenvolvo há alguns anos, de que a mencionada criação de dramaturgias ou textos cênicos próprios por profissionais

de teatro, individual ou coletivamente, é fruto de uma crescente crise do texto dramático, que permeia o universo teatral nos vários países ocidentais onde esta arte se desenvolve plenamente. Desde os registros de Antonin Artaud em *O Teatro e seu Duplo* (2006), coletânea de textos originalmente publicada em 1938, pelo menos, artistas e companhias trabalham muitas vezes a partir deste problema, e dramaturgos e encenadores divergem de pontos de vista, buscando incessantemente maneiras de resolver a questão, ou criando novas formas teatrais, independentes do texto escrito. Tal situação a que me refiro é específica a produções teatrais (não incluindo, por exemplo, uma literatura mais ampla), já que textos com estrutura clássica não atendem mais às necessidades artísticas dos criadores e espectadores em geral.

Neste ponto a presença do corpo dos atores tem sido fundamental, pois é dela que partem, em diversos casos, os estímulos para a criação de cenas e até mesmo de espetáculos inteiros. Emerge daí a possibilidade de pensarmos estas novas *escrituras cênicas*, termo que aqui venho propor, e que será desenvolvido no decorrer deste estudo.

Tal percepção de minha parte está diretamente relacionada à prática artística que desenvolvo na cidade de Porto Alegre nos últimos anos, mais precisamente desde o ano 2003, quando, após três anos de estudos e experiências práticas em teatro, participei da fundação de uma companhia que dirijo ainda hoje, o Grupo Neelic (Núcleo de Estudos e Experimentações da Linguagem Cênica).

Por já ter participado de diversas experiências práticas, dentro e fora da academia, e sendo uma das integrantes deste Núcleo que está atento a questões artísticas, humanas e sociais, convivendo com diversas companhias que trabalham no projeto Usina das Artes e Ocupação Cênica do Hospital Psiquiátrico São Pedro, mas também pela observação como espectadora de espetáculos que participam de festivais de porte internacional, percebi o fenômeno já sinalizado por alguns autores, sobre os quais me deterei no decorrer deste estudo, de uma crise do texto dramático, e portanto, busco fomentar a discussão sobre novas possibilidades de escrita, sendo uma delas aquela que terá o corpo como estímulo e cerne. É fator também determinante à curiosidade de investigação que este tema vem me proporcionando o fato de que, como criadora, também enfrento situação idêntica nos espetáculos que concebo junto ao Grupo Neelic. Sintoma disto é que, de todos os espetáculos elaborados por nossa companhia até hoje, apenas um é proveniente de uma dramaturgia pronta: *A Serpente*, de Nelson Rodrigues, apresentada em 2009. Todos os demais partem de um projeto investigativo de nosso grupo denominado *Figuras da Literatura*, no qual transformamos textos não dramáticos em encenações. Fazemos isto desde 2007, quando montamos *Clitemnestra*, inspirada em *Clitemnestra ou o Crime*, conto de Marguerite Yourcenar. Desde então, sete espetáculos foram criados dentro desta mesma pesquisa (*O Retrato* – 2008, *Sem Açúcar* – 2009, *Primeiro Amor* – 2010, *A Noiva do Caí* – 2011, *Portas do Invisível* – 2012, *Hallucination* – 2012 e *Olhar de Frente* – 2013).

Todavia, é fato marcante que nos três espetáculos mais recentes, incluindo *Olhar de Frente*, já não temos um tratamento ficcional das obras e o trânsito entre teatro e *performance art* ocorre livremente, gerando um trabalho corporal de abstração e intensidade maior do que naqueles anteriores. Daí a necessidade que sentimos de novos tipos de escritura. A busca de novas formas textuais na qual me detenho privilegia os

campos da literatura e do teatro, porém de forma “borrada”. É justamente pelo encontro entre as artes mencionadas e a flexibilização de fronteiras entre elas que emerge a questão.

O processo de crise ao qual me referi anteriormente, como já dito, se configura por um fato que podemos observar nos espetáculos mais recentes em diferentes países ocidentais: nas manifestações cênicas contemporâneas o texto dramático já não é suficiente às concepções artísticas dos criadores, como também às expectativas de espectadores que têm por hábito frequentar teatro. Hans-Thies Lehmann (2007), filósofo alemão, crítico e pensador de teatro da atualidade, classificou o momento que estamos vivendo no teatro como pós-dramático. O autor nos sinaliza que à primeira vista o teatro pós-dramático parece dar menos valor ao papel do texto do que o teatro de fábula clássico. Porém retoma o trabalho de Constantin Stanislavski (1863-1938), não considerado como alguém hostil à literatura, nos lembrando que foi o diretor russo quem constatou explicitamente que o texto como tal não tem valor para o teatro, e que as palavras só ganham sentido pelo “subtexto” da dramaturgia e dos papéis. Pondera ainda a evidente e válida diferença (e concorrência) fundamental, para o texto dessa época, entre a perspectiva do texto, que no caso de qualquer grande drama já é perfeito como obra de linguagem, e a perspectiva inteiramente diferente do teatro, para a qual o texto é um material.

Podemos perceber, então, que a crise aqui apontada não é a primeira na história da relação texto-encenação. Fazendo um retrocesso no tempo, observamos ainda que a peça teatral escrita não é mais, como outrora o fora, na encenação clássica grega, um dos pilares do acontecimento cênico.

Lembremos que, na Grécia Antiga, um dos elementos fundamentais do teatro era a catarse, processo que provinha da conjunção entre elementos tais como o coro e também o texto. Segundo a tese de doutoramento em teoria da literatura *Voz, Texto e Razão Humana*, de Henrique Miguel de Melo Carvalho, defendida no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, é

(...) possível associar a mimese à atividade da vontade e, por essa via, à noção que Aristóteles, na Poética, associou à mimese trágica, a de catarse. A catarse será concebida como um efeito da mimese, a qual está diretamente associada à produção de imitações textuais (e ao desenvolvimento de uma tecnologia alfabética da escrita) (Carvalho, 2005, p.2).

O simples fato de a origem da encenação grega ser a peça escrita concedia a esta um valor de essencialidade. A tragédia clássica, reconhece Roland Barthes (2007), suscitava prantos gerais e variadas emoções sofridas pelo espectador, provenientes de uma encenação centrada no texto. Ésquilo e Sófocles trazendo à plateia ideias morais e cívicas, enquanto Eurípidés trabalhava com emoções de ordem passional. Estava nas mãos dos três autores a condução das reações de seu público.

Falo aqui do teatro de Ésquilo e de Sófocles, em que a fabulação traz à baila grandes ideias morais e cívicas, como a instituição do primeiro tribunal humano (as Eumênides). Com Eurípidés, é já a psicologia, potência antitrágica tanto quanto possível, que invade o teatro e solicita do público um tipo de emoções de ordem passional e não mais moral, que

encontraremos mais tarde na falsa tragédia do século XVII, de que Eurípides é, como se sabe, o principal modelo. Mas, quando se pega a tragédia grega em sua pureza original, as lágrimas coletivas do povo não são nada menos que sua mais alta cultura, seu poder de assumir, no abismo do próprio corpo, os dilaceramentos da ideia ou da história (Barthes, 2007, p.28).

Avançando na história do teatro, percebemos que já no período Moderno, a noção de drama se configura de outra forma: aqui já falamos em dramaturgia, e é pela via da identificação que o público é conduzido às fortes emoções. Começa a nascer a noção da relação entre ator e encenador, porém o centro de uma montagem teatral permanece no texto. Sobre o processo de identificação e seu contraste com o teatro grego temos em Barthes (2007) que:

O enternecimento moderno, quando por acaso acontece, é sempre de origem introspectiva: o público só chora sobre uma ordem de dramas inclusos em seu próprio horizonte conjugal ou familiar; o teatro só tem como encargo fornecer-lhe um reflexo apagado de seus infortúnios possíveis, nunca arrasta para a ilusão profunda de uma desgraça vivida no estado puro, para essa ausência de história individual que define a grande e necessária nudez da tragédia (Barthes, 2007, p.27).

Hoje, ambas as formas de conexão com as emoções da plateia já não resultam em sucesso absoluto. Refletindo sobre o tema da relação entre o texto, o corpo, a catarse e a espetacularização, penso – e encontro ainda em Barthes respaldo para tal afirmação – que temos um único jogo em que brota a experiência catártica e no qual a paixão individual é excluída: o esporte. O público de uma grande partida de futebol se aproxima de uma perturbação coletiva liberada sem falso pudor. Participam com o próprio corpo no combate assistido; contrariamente ao público do teatro burguês que, produzido por algumas poucas companhias, ainda resiste, porém seu espectador é inerte, reservado, quase só vivendo o espetáculo pelo olhar. A plateia esportiva assume os gestos exteriores do engajamento: o júbilo, o descontentamento, a espera, a surpresa, todos esses modos do corpo humano se desenvolvem a propósito de uma narração bem mais próxima de uma grande problemática moral, a da demonstração empírica da excelência, do que das questões do teatro burguês relativas aos direitos internos do matrimônio.

Mas essa aprovação atribuída a nosso esporte moderno deixa ver, infelizmente, toda a distância que o separa das grandes tragédias antigas: o esporte não provoca senão uma moral da força, ao passo que o teatro de Ésquilo (Oréstia) ou de Sófocles (Antígona) provocava seu público para uma verdadeira emoção política, engajando-o a chorar o homem enviscado na tirania de uma religião bárbara ou de uma lei cívica desumana (Barthes, 2007, p.28).

Classificada como teatro de pesquisa ou pós-dramático, a encenação atual não conta mais com a catarse, presente no teatro grego. Porém, também não lança mão de proporcionar ao espectador um processo de identificação como aquele ocorrido no drama moderno. A ausência de qualquer destes dois procedimentos talvez seja um dos aspectos responsáveis pela crise que enfrentamos na relação entre o texto e o espetáculo, e pelo decorrente trabalho de uma escritura que emerge dos corpos da equipe criadora.

A cena contemporânea está permeada pelo advento da *performance art* e dos assim chamados efeitos do real, criados a partir do diálogo e jogos cênicos elaborados entre

atores e projeções audiovisuais. Assim, hoje temos um retorno à noção de indivíduo e de ênfase no corpo e nas reações corporais de artistas e espectadores, contudo, ainda nos falta o entendimento de qual seja o tipo de texto que se estabelecerá neste novo momento. Em busca desta compreensão, *escrituras cênicas* é uma proposta.

Tal possibilidade surge do processo de desierarquização das produções culturais que temos visto acontecer, o qual possibilita a relativização da especificidade de cada área artística disciplinar e a intersecção entre linguagens distintas, em que conceitos e formas começam a ser repensados, revelando o trânsito entre saberes. Este encontro das diferenças é o que concerne chance atualmente a espetáculos híbridos, e é o que gerará, e eis aqui a minha investigação, novas produções textuais.

Assim, a presente proposta emerge de uma percepção acerca da carência de investigações, tanto no campo das artes cênicas quanto na área da literatura, de uma nova concepção de escritura teatral, condizente com o mundo e, conseqüentemente, o indivíduo atual.

Vivemos um momento em que se presencia um processo de diálogo e intersecção entre diferentes formas do saber e da produção artística. A mobilidade de ideias e propostas que vivenciam os profissionais de teatro e *performance art* através de encontros e desencontros, pontos de convergência e divergência, trabalhos híbridos, experimentações e mesmo processos criativos que tomam rumos imprevistos ao início de um período de montagem atravessa as criações contemporâneas. A falta de uma rigidez formal e a flexibilização e desejo cada vez maior de ressignificar a todo instante, inovando e reatualizando aquilo que num momento é virtual, e no momento seguinte, poderá se tornar real, concedem à cena um arejamento inconcebível até algumas décadas atrás. Neste contexto, podemos perceber a relevância de uma proposta de conceito que, baseando-se nos processos inovadores nas artes cênicas em diálogo com a literatura, possa entender este momento em relação ao texto/textualidade em teatro.

A intersecção entre o que é clássico e o que é contemporâneo é um dos pontos centrais de minhas investigações a este respeito, e sua pertinência se encontra na justa medida em que a literatura teatral mais recente que temos visto poderá correr o risco de ser considerada pueril, dada a falta de sintonia com o andamento do teatro de pesquisa atual. Como resposta, artistas e companhias têm, muitas vezes, elaborado escrituras próprias. Assim, entendo que seja de vital importância um movimento de revalorização da ideia de texto no momento contemporâneo, e de reencontro entre autores e criadores de teatro.

A proposta de *escrituras cênicas*, que trago como exemplo de um caminho possível nesta direção, consiste na criação de textos para encenações teatrais, elaborados, de modo geral, a partir de estímulos diversos durante um processo de ensaios de um espetáculo, sendo um destes motivadores possíveis o corpo dos atores do elenco. Tais textos não são pré-determinados, tanto no que diz respeito à sua forma, quanto com relação ao conteúdo. Frequentemente se poderá partir de uma temática com a qual se quer trabalhar e muitos materiais referenciais serão recolhidos durante um período de tempo, os quais serão acumulados e depois ocorrerá uma seleção dos materiais considerados melhores. Após este período, o texto é escrito, refinado e finalizado.

Como exemplo de concepção de uma possível *escritura cênica*, relaciono abaixo os procedimentos trabalhados pelo Grupo Neelic a cada nova criação textual para um espetáculo:

No primeiro período da composição de um texto para uma encenação, escolhemos inicialmente o tema do espetáculo. Então, começamos o processo de recolhimento de diversos materiais trazidos pelos atores. São eles: textos afins, imagens, músicas, filmes e objetos que se relacionem com o tema eleito e sirvam de estímulo à criatividade e escrita. Paralelamente, realizamos a composição de materiais a partir do uso do corpo: utilizamos uma parte dos ensaios para exercícios e jogos de expressão corporal e entrosamento entre os atores, criamos uma rotina de procedimentos técnicos e um treinamento físico, além de trabalhos e exercícios com a voz. Após esta fase, passamos à utilização dos materiais corporais criados juntamente com aqueles trazidos pelos atores recolhidos, em improvisações livres e sem nenhum ou com pouquíssimo texto: apenas com o uso do corpo – o que concede evidência à utilização dos corpos, a partir do tema eleito.

Passamos então à elaboração de um esboço escrito de roteiro do espetáculo a partir das improvisações experimentadas, o qual irá sendo refinado a cada novo ensaio. Finalmente, chegamos à etapa da criação de textos para as improvisações experimentadas. Com isto, as improvisações se tornam cenas com diálogos, e os diálogos, trechos do texto a ser finalizado. Ocorre em seguida o refinamento destes textos de cada cena: a diretora e integrantes do grupo que não façam parte de cada cena específica que está sendo trabalhada assistem a cena criada. Caso considerem que alguma frase ou trecho de texto não tem um bom funcionamento ao ser dito pelos atores, ao vivo, se refaz aquele diálogo. Ocorrem então ensaios com várias cenas sequenciadas, para nova revisão do texto, em cada bloco do espetáculo. Por fim, são realizados ensaios de todas as cenas do espetáculo de forma sequenciada, para avaliação e revisão final do texto. São feitas correções, se necessário.

É relevante afirmar que os atores do Grupo Neelic, após diversos processos de criação seguindo e refinando o modelo acima descrito, já conhecem detalhadamente os seus procedimentos de trabalho e têm as necessárias atitudes de envolvimento responsável e disciplinado que tal escolha requer. Conforme os textos das cenas vão sendo elaborados e revisados, já são memorizados de uma semana para a outra. As criações de uma semana não devem ser acumuladas com as da seguinte, por exemplo, para não incorrer em acúmulo de materiais e uma conseqüente incompetência de memorização pela grande quantia de diálogos criados. Da mesma forma, também hoje conseguem lidar com as modificações sempre presentes no decorrer do processo. Se, a cada nova revisão de cena, ficar estabelecido que aquele texto específico ou trecho dele deva ser modificado, comumente não há rejeição da parte de nenhum dos atores, visto que compreendem a necessidade de tal exercício, e um novo processo de memorização se estabelece. Todos estão cientes de que este é o melhor procedimento que encontramos para a criação textual, da mesma forma que sabem, por experiência adquirida, que a cada vez que memorizam novamente o texto, com suas devidas modificações, se tornam mais preparados para o espetáculo, e se sentem mais plenos em cena, pois geram um processo de fusão entre texto e ações criados em seus corpos, o que lhes concede sabedoria e conhecimento profundos do espetáculo que irão vivenciar.

Esta que acabo de relatar é a forma como trabalhamos no Grupo Neelic a partir do problema aqui reconhecido, da crise do texto dramático. Trago-a para compartilhamento e reflexão, jamais como um modelo a ser seguido. Como sugestão, ousou indicar que dramaturgos atuais comecem a participar de ensaios teatrais onde procedimentos de pesquisa de encenação ocorrem, para buscarem inspirações na criação de novos textos, ou ainda que escrevam aliados a companhias teatrais. Proponho ainda que seja questionada a estrutura dramática clássica, que sejam experimentados novos estilos e dinâmicas de criação textual, procurando intersecções com os pontos de vista dos artistas cênicos contemporâneos, concedendo atenção aos novos estímulos utilizados pelas companhias teatrais em suas concepções textuais, entre eles o corpo, que aqui destaco, e não esquecendo que o teatro de pesquisa contemporâneo sofre influência dos encontros com a *performance art*.

Visto que o próprio entendimento de o que seja teatro surge historicamente de uma relação com a palavra escrita e falada, penso que não há motivo para que o desenvolvimento de uma arte (teatro) suprima a evolução da outra (literatura). Duas áreas artísticas que sempre foram tão intimamente ligadas como é o caso destas, ainda que independentes uma da outra, podem se relacionar sem se sufocar, penso.

Após perceber a existente crise do texto dramático e a consequente busca por escritas baseadas em práticas corporais, descobri que tal crise é observada por alguns autores contemporâneos de teatro. Hans-Thies Lehmann (2007), em seu *Teatro Pós-Dramático*, nos traz que há uma tentativa de um novo teatro que aprofunda o reconhecimento nem tão novo assim desta crise em permanente conflito. Afirma que a união de texto e cena nunca se realiza plenamente e que há sempre uma relação de subordinação e de compromisso de um para com o outro. Traz como solução possível que a obrigatoriedade deste reconhecimento se torne um princípio de encenação intencional e consistente, já que constitui um conflito estrutural latente em toda prática teatral. Ressalta, com isso, que não é determinante a oposição verbal/a-verbal, tal como frequentemente ressoada na contraposição muito em voga mas irrefletida entre “teatro vanguardista” e “teatro de texto”. E conclui: “A dança muda pode ser aborrecida e didática; a palavra significativa pode ser uma dança de gestos linguísticos” (Lehmann, 2007, p.246).

Partindo desta visão do crítico alemão, proponho aqui uma ressignificação do texto teatral, condizente aos dias atuais: aquele que, como já dito, sofre influência dos encontros com a *performance art* em sua base formadora. A respeito das criações contemporâneas, Ana Goldenstein Carvalhaes (2012) no livro *Persona Performática*, nos traz que

A qualidade performática, com foco no instante presente (arte da performance), e a busca do poético em um estado e presença diferenciados, permanecem fundamentais. Porém o entendimento de uma qualidade específica do processo criativo está em jogo: o processo como a própria obra. Essa mudança de foco vem também com um entendimento da cena contemporânea. Não se trata de uma generalização do contexto cênico atual, mas de um tipo específico de cena e de pesquisa, coerente com a “mudança de paradigmas” (Carvalhaes, 2012, p.22).

A autora defende que são necessárias referências diversas e sensíveis para textos e performances, as quais extrapolam a arte, reiterando a força das questões existenciais, estéticas, totais – da ligação entre arte e vida: operações criativas que vazam e são atravessadas por outras linguagens exógenas à cena teatral. Observa que vivemos um momento de espelhamento da teatralidade e da atitude performática, estendidos à moda, à mídia, ao cotidiano, em permeação constante com um mundo espetacularizado, desfronteirizado.

Em seu livro *A Encenação Contemporânea*, Patrice Pavis (2010), após analisar diversas manifestações espetaculares e textuais de teatro contemporâneo, chega a algumas conclusões, sendo a principal delas a de que é difícil generalizar e enunciar grandes princípios do texto e da encenação atuais.

O professor e teórico francês nos lembra que alguns autores da atualidade foram interpretados segundo um método reconhecido e testado. Vitória do método, até do “discurso do método”, de um lado, afirma, mas também o risco de esclerose, na medida em que ele se torna norma, repetindo-se de um espetáculo a outro e sentindo o reaquecimento. Postula ser, assim, de capital importância evitar qualquer canonização prematura, ou qualquer fossilização, encorajando outras tentativas iconoclastas. Calcula ser possível que novos métodos e abordagens da encenação estejam ainda por ser inventados. De forma semelhante, o mesmo ocorre no que diz respeito ao texto.

Pavis (2010) evidencia que, se há a frequente advertência por parte do público, mas igualmente pelos encenadores, segundo a qual não existiriam mais autores, talvez também existam poucos encenadores que sejam capazes de se incumbir, de dar a entender e a ver, com alegria, com prazer, os textos que são criados atualmente e para os quais estão por ser inventadas abordagens teatrais novas, singulares, imaginativas. Neste contexto, a posição que o autor escolhe defender é a de não ser fácil descrever essas novas abordagens porque o encenador renuncia a um controle absoluto da escolha de materiais. Isso significa dizer que, diferentemente de um momento histórico anterior, em que a ideia de drama prevalecia e o espetáculo era centrado no texto, com os demais elementos circulando em torno desse (o que facilitava o controle sobre a criação da encenação), hoje nenhum elemento está no centro da criação, e as encenações são consequências, muitas vezes, de processos híbridos permeados por ideias como fragmentação, desconstrução, abordagens complexas, entre outras, logo, não se arriscará o pensador francês em lançar alguma hipótese acerca de como poderiam ser tais abordagens. Podemos entender aqui a posição de Pavis ao fazer a defesa de que talvez, apresentado este quadro, poucos encenadores se interessem pelos textos criados atualmente. Todavia, creio ser esta uma visão que, embora não possa ser classificada como equívoca, dado que para tanto seria necessária uma verificação apurada de tal realidade, levantando dados específicos, tal suposição também não abrange a totalidade dos fatos.

Da prática que vivencio, vejo os criadores de teatro muitas vezes se convertendo em autores de novas formas da escrita exatamente por não conseguirem encontrar nos textos atuais o necessário estímulo às suas composições cênicas, e não por uma análise inconsistente das peças escritas com que se deparam. Este processo ocorre devido ao

desencontro entre encenadores e autores, mas também à falta de artistas que, como Heiner Müller, por exemplo, compreendam o momento vivenciado pela criação teatral.

O dramaturgo alemão nos presenteou, através de sua produção, com um legado textual que poderá ser utilizado como ponto de partida desta investigação: muitas vezes escreve com sugestão de imagens irrealizáveis, mais do que com palavras ou entonações possíveis de serem ditas. A partir de suas ideias, muito se produziu na área das artes cênicas.

Hoje, contudo, em face à escassez de composições semelhantes que enfrentamos, os criadores (atores e encenadores) elaboram escrituras com seus corpos, com movimentações de cena, improvisações, marcações espaciais e intensidades subjetivas e corpóreas. Ao final de um processo de montagem de uma encenação, muitas vezes totalmente desconhecido para autores que não compreendem a prática do teatro em seu todo e o quanto a criação passa pelo corpo de quem faz, as companhias chegam a textos que poderiam ser considerados inimagináveis. No entanto, tais formas de escrita não apenas existem na atualidade, como muitas vezes são a mais pura elaboração da literatura possível ao teatro contemporâneo.

Sobre este problema da falta de diálogo entre a peça escrita previamente e a cena atual, Jean-Pierre Ryngaert (1998), em *Ler o teatro contemporâneo* afirma que

Os autores dramáticos pertencem à família do teatro e, contudo, têm com o teatro e seus artesãos uma relação singular. Consideram a cena e suas convenções com um olhar diferente, surpreso ou crítico, que ultrapassa a preocupação de defender seus textos e territórios. Para além das anedotas e dos conflitos com o diretor, fazem ouvir a palavra do poeta, minucioso, escrupuloso e exigente em relação ao quadro e aos atores. O teatro com o qual sonham deveria se abstrair das convenções do palco e abalar seus hábitos, para alcançar uma utopia em que os diretores sejam fiéis, os atores, exemplares e em que o assoalho nunca ranja. (Ryngaert, 1998, p.213)

Como aproximar as diferentes formas de ver e fazer o texto é também em que consiste o desafio do conceito de *escrituras cênicas*. Do ponto de vista da encenação, um texto precisa funcionar ao vivo, na carne dos atores em relação com o grupo de espectadores. O que faz com que artistas cênicos da atualidade não consigam se encontrar com autores contemporâneos, mas ainda assim estejam criando propostas textuais, se converte, assim, em ponto de interesse aqui. Afinal, sendo o teatro uma arte efêmera, as escrituras elaboradas por atores e encenadores tendem a se perder com a passagem do tempo. O entendimento e registro pela área da literatura destas novas textualidades, compostas muitas vezes por movimentos corporais e projeções virtuais, entre outros elementos que podem ser assim considerados, significarão um ganho para a humanidade.

Este pensamento consiste em um avanço do cenário descrito por Pavis (2010), em que, ao longo dos séculos, o texto absorveu a encenação em grande parte, como se o autor, desde uma instância superior, já tivesse regulado inúmeros problemas cênicos. O teórico nos traz que quase se tornou impossível separar a escritura da encenação, mesmo que a antiga divisão de trabalho continue a distinguir as funções de autor, ator, encenador e espectador. Porém, apesar de tudo, lembra que, no período que compreende o final dos anos de 1980

e a primeira década do século XXI, a encenação conseguiu algumas vezes influenciar a escritura, e é a partir daqui que entendo que podemos avançar.

Não mais no sentido de outrora, quando o texto resultava de um trabalho de gabinete e havia o rastro de uma prática cênica, mas porque hoje as experiências de atuação questionam, abalam e provocam o texto a ser interpretado, o qual, no papel, é quase ilegível. (...) Chega a acontecer, não obstante, o fato de que a encenação seja tão ilegível (e, logo, incompreensível) quanto o texto. Podemos nos felicitar em nome da liberdade artística; podemos igualmente lamentar, pois o público experimenta muitas vezes a necessidade senão de compreender, pelo menos de apreciar a sua incompreensão. Frequentemente, os autores não acham mais os seus encenadores e, assim, o seu público; algumas vezes, também, tendo-o encontrado, deixam os espectadores interditos – ao mesmo tempo mudos e privados do direito de resposta, como se os artistas lhes dissessem: “*Love it or leave it!*” (Ame-o ou deixe-o!). Porém, paradoxalmente, quando a encenação persiste na ilegibilidade para a exegese, é sempre possível referirmo-nos ao texto para examinar de que maneira pôde inspirar o trabalho do encenador. Exame, contudo, reservado aos profissionais e aos teóricos, os quais têm todas as condições de, a partir do espetáculo acabado, retornar ao texto. Uma espécie de “logocentrismo ao reverso” (Pavis, 2010, p. 132).

Também contraditório para o autor é o fato de a literatura não ser mais, nos meios teatrais bem informados e bem instalados, o inimigo hereditário e jurado do teatro, o espantalho que impede o teatro de decolar em direção aos céus do dramático. Ela se tornou aquilo que provoca a encenação, que a obriga a encontrar os meios para se defender. A encenação não sobrevive e não se renova a não ser que os autores, tal como Heiner Müller, criem textos que sejam desafiadores para o teatro.

Por todo este cenário até aqui apresentado é que falo em *escrituras cênicas*, inspirada no próprio Pavis (2010), mas também em Barthes (1987), para quem “escritura” ou “literatura” é a máxima inscrição do sujeito no ato da emissão dos enunciados, é a voz subjetiva que fala através do texto, sem que o sujeito tente ocultar-se pela completa submissão à legislação dos códigos epistemológicos estabelecidos; é, pois, uma linguagem reflexiva, auto-referencial, que visa recolocar o sujeito no centro do ato de enunciação; uma linguagem que é, no dizer do autor, “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (Barthes, 1987, p.16). Esta noção de “prática de escrever” é muito relevante ao teatro atual. O texto encarado como um reflexo da cena é o que ocorre no momento contemporâneo.

(...) através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático. (...) as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (...) a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). (...) É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo. (Barthes, 1987, p.19-21)

Percebemos até aqui que a literatura teatral carece ser revista a partir da emergência do teatro de hibridismo atualmente praticado em todo o Ocidente. Assim, considero

pertinente que novas investigações busquem evidências que levem ao reconhecimento de escrituras que possam ser registradas, demarcando a produção teatral do momento que vivemos. Afinal, temos visto que nas manifestações cênicas contemporâneas o texto dramático já não é suficiente às concepções artísticas de atores e encenadores, como também às expectativas dos espectadores. O sujeito atual precisa ser abordado pelos diversos sentidos, em uma velocidade e multiplicidade de acontecimentos maior e mais complexa do que o fora até décadas atrás.

Partindo desta visão, uma possibilidade que ora me ocorre seria a de novas investigações que viessem a verificar se a ausência da catarse e do processo de identificação, presentes, respectivamente, na experiência teatral grega e no drama moderno, talvez seja um dos aspectos responsáveis pela crise que enfrentamos na relação entre o texto e o espetáculo hoje. Considerando o advento da *performance art* e dos assim chamados efeitos do real, tais análises poderiam observar o retorno à noção de indivíduo e de ênfase no corpo e nas reações corporais do espectador, na busca pelo entendimento de qual seja o lugar do texto neste novo momento.

Neste contexto, seria pertinente o desenvolvimento de uma investigação acerca da intersecção entre textos clássicos e manifestações cênicas contemporâneas, em uma busca de possíveis pontos de reencontro entre a literatura teatral e a encenação do momento atual.

Vimos neste estudo que Patrice Pavis (2010) elabora toda uma discussão sobre novas possibilidades de encenação e texto de teatro. Todavia, podemos perceber que o autor ainda não traz a questão da presença da *performance art* na cena contemporânea, a qual se evidenciou de fato nos últimos anos como transformadora das formas de ver e fazer teatro. Então, por outro lado, surgem também novos aspectos das manifestações cênicas atuais que se relacionam com a produção de escrituras híbridas e que aqui se configuram em questões específicas: O que pode o teatro sem a catarse e a rede ficcional? Qual a dimensão do papel do corpo nas novas escrituras cênicas que se evidenciam hoje? Como a *performance art* influencia e até determina efeitos no teatro de pesquisa contemporânea que vivenciamos no presente? Quais novos tipos de escrituras são provenientes deste momento, de um teatro que emerge do contato e hibridismo com a *performance art*? Qual o lugar do texto nas concepções artísticas? Como se constrói este texto? Quais os aspectos perceptíveis na elaboração de novos formatos textuais no mundo espetacularizado e desfronterizado no qual estamos inseridos neste momento?

Tais descobertas precisam conceder, penso, uma qualidade de atenção à prática artística desenvolvida nos últimos anos no Brasil e em outros países ocidentais. Assim, um contato com artistas e companhias teatrais contemporâneas que interroge as ações tomadas pelos profissionais desta área dentro e fora do processo de criação, assim como pelos autores que emergem do momento atual, é pertinente ao se pensar em como tais ações são efetivamente convertidas em produção textual.

Assim como são híbridas as criações artísticas atuais, a busca pelas respostas às questões aqui levantadas também deve ser oriunda de pesquisas híbridas, tais como revisões bibliográficas mescladas a observações de trabalho de companhias teatrais, por exemplo. Outra possibilidade plausível seria a utilização do teatro comparado, proposto pelo

filósofo Jorge Dubatti (2007), na tentativa de elaboração de um percurso de encontro e descoberta de aproximações possíveis entre cena, corpo e texto na contemporaneidade, buscando perceber como as novas escrituras se projetam na relação entre artistas e espectadores.

Na busca por respostas à questão que podemos considerar como uma das mais relevantes do momento atual, *Como descobrir novos formatos textuais a partir da evidência do corpo na criação artística, no mundo espetacularizado e desfronteirizado em que vivemos?*, um ponto de partida possível é a visão de Cecília Almeida Salles (2009) em seu livro *Gesto Inacabado*, que questiona o conceito de obra acabada, e afirma que estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade, chegando assim, a falar em uma estética da criação. Poderia ocorrer, segundo a autora, dentro dos limites da literatura, aquilo que chama de poética dos rascunhos, ou, de forma mais ampla, estética do movimento criador.

Todavia, neste momento, podemos apenas apontar caminhos. As respostas ainda não se deram a descobrir, e nem podemos afirmar se isto ocorrerá. Observações de experiências práticas associadas com investigações teóricas configuram apenas uma possibilidade. É preciso abraçar a mobilidade do tempo em que estamos inseridos, ampliar a escuta ao que percebemos e deixar que, como na experiência de deixar-se levar por um movimento oceânico, também possamos permitir que os acontecimentos externos interfiram em nossas investigações teóricas.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator**. Campinas/SP: UNICAMP, 1999.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona performática**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2012.

CARVALHO, Henrique Miguel de Melo. **Voz, Texto e Razão Humana**. Tese de doutoramento em teoria da literatura, defendida no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **A Encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.