

ÉDER RODRIGUES DA SILVA

**A DRAMATURGIA PERFORMÁTICA
DE CÉSAR BRIE E MICKAËL DE OLIVEIRA:
TEXTOS, CONTEXTOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO JUNTO AOS GRUPOS
TEATRO DE LOS ANDES, DA BOLÍVIA, E *COLECTIVO 84*, DE PORTUGAL**

**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Faculdade de Letras – UFMG
Belo Horizonte/MG – 2017**

ÉDER RODRIGUES DA SILVA

**A DRAMATURGIA PERFORMÁTICA
DE CÉSAR BRIE E MICKAËL DE OLIVEIRA:
TEXTOS, CONTEXTOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO JUNTO AOS GRUPOS
TEATRO DE LOS ANDES, DA BOLÍVIA, E *COLECTIVO 84*, DE PORTUGAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do Título de Doutor.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientadora: Dr^a. Sara del Carmen Rojo de la Rosa

**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Faculdade de Letras – UFMG
Belo Horizonte/MG – 2017**

S586d

Silva, Éder Rodrigues da.

A dramaturgia performática de César Brie e Mickael de Oliveira [manuscrito] : textos, contextos e processos de criação junto aos grupos Teatro de los Andes, da Bolívia e Colectivo 84, de Portugal / Éder Rodrigues da Silva. – 2017.
253 f., enc. : il., fots., color.

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 233-246.

Anexos: f. 247-253.

1. Brie, Cesar. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Oliveira, Mickael de, 1984- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Teatro argentino – História e crítica – Teses. 4. Teatro português – História e crítica – Teses. 5. Teatro de los Andes (Grupo teatral) – Teses. 6. Colectivo 84 (Grupo teatral) – Teses. 7. Performance (Arte) – Teses. 8. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 801.952



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *A dramaturgia performática de César Brie e Mickael de Oliveira: textos, contextos e processos de criação junto aos grupos Teatro de los Andes, da Bolívia, e Colectivo 84, de Portugal*, de autoria do Doutorando ÉDER RODRIGUES DA SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Leticia Mendes de Oliveira - UFOP

Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi - UFSJ

Prof. Dra. Denise Araújo Pedron - TU/UFMG

Prof. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 16 de março de 2017.

*Para minha mãe, neste momento de luta,
e para todas as pessoas e coisas
que ficaram pelo caminho.*

AGRADECIMENTOS

À Sara Rojo, por ter me ensinado a acreditar no significado artístico da palavra “pulsão”. Pelo rigor e pela abertura com que me conduziu e orientou. Por ter me adotado. Eterna gratidão.

À minha família, meu pai José, meu irmão Ederson e, especialmente, minha mãe Nalizet, pela bravura com que enfrentamos as tempestades e pela força com que venceremos mais essa que agora desaba.

À Luis Kifier, pelo companheirismo e por me guiar neste mundo cada vez mais escuro.

Aos professores Dr. Marcos Antônio Alexandre, Dr^a Nina Caetano e Dr. Roberson Nunes pelas considerações e críticas junto ao Exame de Qualificação e aos professores Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça e Dr^a Carla Dameane Pereira de Souza que também integraram a banca de defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, seus integrantes, professores, técnicos e funcionários, sempre atenciosos e prestativos, e à FAPEMIG, pelo financiamento da pesquisa no último ano de conclusão. À Professora Elisa Maria Amorin Vieira, pela sensibilidade com que me apoiou para que eu pudesse me dedicar à conclusão da pesquisa.

Ao Marcos Alexandre, pela generosidade, amizade e apoio.

A César Brie e Mickaël de Oliveira, pela interlocução durante os anos de pesquisa.

Aos meus queridos amigos de jornada, vida e palco. A Michel Silva Guimarães, por ter compartilhado materiais importantes. Aos coletivos com os quais trabalhei e aos dramaturgos que partilham deste árduo ofício da escrita. Agradecimentos especiais para Samira Margotto e Cristiano Sousa, por me abrigarem e, também, por terem me ajudado a espalmar as paredes em busca de uma saída.

Aos escritores que me apoiam, aos leitores que me acompanham e a todos que insistem no teatro e na arte produzindo outros sistemas ideológicos.

*Resisto acreditando que a escrita
é uma parte de si que se extirpa,
um pedaço do outro que se ajunta.
E que nos abismos e destrezas do ofício,
dramaturgia seja a arte de mensurar
como cada texto respira no palco
em suas infindáveis doses
de presença, ausência e fôlego.*

RESUMO

Esta tese se concentra nos estudos sobre dramaturgia como termo expandido, sua práxis e as perspectivas de trabalho com o texto teatral na cena contemporânea. As questões levantadas investigam como o papel do dramaturgo se redimensiona no contexto atual, a partir das novas relações tecidas no labor prático, seus desdobramentos estéticos e a dimensão política incorporada à noção de dramaturgia como um espaço de experiência. Os percursos referenciais apontam para campos mais abrangentes do ofício, reconhecendo o dramaturgo como um agente que, enquanto performer, conduz novas formas processuais de escritura na interface com a performance. O trabalho dos dramaturgos escolhidos como exemplo, César Brie e Mickaël de Oliveira, sublinha este viés conceitual pautado em um olhar plural sobre o texto em relação às fontes tradicionais de produção e, também, sobre o caráter coletivo e performático de sua gênese. Ao ampliar a rede de tessituras que envolve estes saberes, busca-se dialogar com a diversidade das práticas dramáticas expressas no repertório contemporâneo.

Palavras-chave: Dramaturgia; Performance; Texto; Processos de Criação

ABSTRACT

The present thesis focuses on studies about dramaturgy as an expanded term, as well as its praxis and the work standpoints of the theatrical text on contemporary scene. Questions raised here aim to analyze how the dramaturg's role is reshaped on the current context coming from the new relations established on his/her practical work, the aesthetical developments, and the political dimension embedded into the notion of dramaturgy as an experience space. The referential pathways point towards broader fields of this work and acknowledge the dramaturg as an agent who, while a performer, creates new procedural writing ways in its relation to the performance. The work of the dramaturgs chosen as an example for this thesis, César Brie e Mickaël de Oliveira, highlights this conceptual bias based on a plural view about the text in relation to the traditional sources of production and, also, about the collective and performative nature of its genesis. By expanding the weaving of the network that encompass these knowledge, this thesis seeks to dialogue with the numerous dramaturgical practices expressed by the contemporary repertoire.

Keywords: Dramaturgy; Performance; Text; Creative process

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Foto do espetáculo <i>Outra Vez Marcelo</i>	134
FIGURA 2 – Foto do espetáculo <i>A Odisseia</i>	147
FIGURA 3 – Foto do espetáculo <i>Velocidade Máxima</i>	197
FIGURA 4 – Foto I do espetáculo <i>Horror ou Breve estudo sobre a paralisia</i>	209
FIGURA 5 – Foto II do espetáculo <i>Horror ou Breve estudo sobre a paralisia</i>	212
FIGURA 6 – Foto III do espetáculo <i>Horror ou Breve estudo sobre a paralisia</i>	215

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A: Entrevista com o dramaturgo português Mickaël de Oliveira	247
--	-----

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO 14

CAPÍTULO I – DRAMATURGIA: REFLEXÃO E PRÁXIS 27

- 1.1 Contexto emergente e inquietações 27
- 1.2 A dramaturgia e seus princípios clássicos 34
- 1.3 Lessing: precedentes para o pensamento de uma prática dramática 42
- 1.4 Percursos dramáticos no século XX 49
- 1.5 Dramaturgia e performance: processos em diálogo 67
- 1.6 Dramaturgia como espaço de experiência 75
- 1.7 O dramaturgo-performer 82
- 1.8 Três instâncias de trabalho 85

CAPÍTULO II – CÉSAR BRIE E O TEATRO DE LOS ANDES:
RECONFIGURAÇÕES DO PAPEL DO DRAMATURGO A PARTIR
DE UMA PERSPECTIVA DE TRABALHO LATINO-AMERICANA 97

- 2.1 César Brie: percurso e errâncias 97
- 2.2 A Bolívia como odisséia dramática 102
- 2.3 César Brie e o Teatro de Los Andes: labor e inserção política 109
- 2.4 Tessituras dramáticas e a rede complexa de suas relações: particularidades
brienianas 119
- 2.5 *Outra Vez Marcelo*: processos dramáticos de reconstituição da memória.....134
- 2.6 *A Odisséia*: dramaturgia como percurso desterritorializado do vivido 147

CAPÍTULO III – MICKAËL DE OLIVEIRA E O COLECTIVO 84:
TEXTUALIDADES PERFORMATIVAS 166

- 3.1 Mickaël de Oliveira: teoria e prática 166
- 3.2 Portugal e a dramaturgia contemporânea 172
- 3.3 Mickaël de Oliveira e o Colectivo 84: frentes performativas de trabalho 181
- 3.4 O olhar de Mickaël de Oliveira sobre uma cena mutante 187
- 3.5 *Velocidade Máxima*: o corpo como fundamento dramático 197
- 3.6 *Horror ou Breve estudo sobre a paralisia*: paisagens dramáticas 209

CONSIDERAÇÕES FINAIS 217

- 4.1 A dramaturgia como prática escritural de experiências: deslocamento
performativo e epistemológico 217

4.2 César Brie e Mickaël de Oliveira: prática plurais de composição dramática 219	
4.3 Por uma redefinição do ofício dramático 225	

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	233
----------------------------------	-----

ANEXOS

Anexo A: Entrevista com o dramaturgo português Mickaël de Oliveira	247
--	-----

INTRODUÇÃO

O processo de criação teatral é um exercício de “rexistência”¹. É no âmbito de um trabalho que se constrói, se processa e se efetiva coletivamente que o teatro se fundamenta desde os primórdios até a atualidade, sempre ampliando o sentido fenomenológico de sua base e a complexidade das experiências que produz.

Na pluralidade de seus processos criativos se evidencia uma rede de pensamentos, ideias e ações que, por natureza e necessidade, colocam-se em contato. O fato de ainda conseguir reunir profissionais, com atuações distintas e específicas, em torno de um mesmo projeto artístico, por vezes, subjetivo e utópico, torna o teatro um instrumento que resiste às ameaças do individualismo que assola e à barbárie do capital.

A complexa forma com que a criação é tecida neste universo, com tudo o que a palavra “coletivo” tem de enriquecedor e problemático, torna a experiência destas *artes em contato* um veículo que desafia seus fazedores e pensadores. O simples fato de um grupo de profissionais insistir no encontro, cada vez mais remoto, já é suficiente para nos ater diante desta arte que resiste, apesar dos recorrentes apontamentos sobre sua suposta crise, ultimato que, aliás, sempre esteve presente na historiografia teatral.

O encontro é a célula revolucionária que move a instância da criação e, também, a sumária condição para que o teatro se efetive. Na estrutura dos palcos tradicionais ou nas formas e espaços alternativos é que este encontro acontece, depois de ser idealizado, trabalhado e, detalhadamente, programado com dia e horário marcados. Os agentes criadores ensaiam suas motivações artísticas, tendo como horizonte as margens deste encontro capaz de promover o diálogo necessário para a tessitura conjunta de um repertório de expectativas, percepções e dúvidas. Tudo é tão arcaico e, ao mesmo tempo, tão subversivo. O teatro é esta coisa do encontro, antiga e surpreendente, e que há séculos transformamos em aprendizado. O desafio maior da contemporaneidade talvez seja este, o **de reapreender o encontro**.

¹ Neologismo criado a partir da junção das palavras “resistência” e “existência” que, com esta nova construção, sublinha o fato de que o ato de “resistir artisticamente” requer um exercício contínuo de reelaboração das forças mantenedoras do percurso e de reestruturação das utopias diante da adversidade dos contextos.

A capacidade dialógica do exercício deste encontro dotado de subjetividade estética, política e utópica tem a experiência como a base do seu processo em que são geradas as expectativas deste *colocar-se em contato*. Na processualidade que se inicia no vazio da sala de ensaio, sempre me surpreendi com a materialização de universos até então inexistentes e que, a partir do encontro, transforma-se no instrumento da arte de compartilhar esta “reexistência” com outros.

No meu percurso teatral, tenho a oportunidade de trabalhar com artistas de perfis distintos. Desde os que seguem mapas para não se perderem até aqueles que se perdem de propósito para fazer do caminho algo experimental². Aprendo com todos eles a zerar o estoque de certezas para mergulhar nas dúvidas do começo de qualquer processo com a mesma dimensão que a obra pronta desespera. Aprendo o teatro assim, e, toda vez que faço esta afirmação, desaprendo-me. Teatro é reexistência. É um reinventar-se junto. Toda teoria que se diz a respeito é um ávido esforço para ler os rastros que a prática deixa e oculta. Como homem de teatro, tenho feito desse encontro um pretexto para respeitar os seus mistérios, experimentar os seus caminhos e “reexistir” através dele.

Dentro das engrenagens que tornam o teatro possível, a maneira como os profissionais se articulam dentro do processo criativo é um ponto definidor capaz de peculiarizar suas proezas e fracassos. A rede de significações, discursos e riscos que compõe o ato teatral é, na verdade, a soma ou o conjunto das práticas vivenciadas pelos artistas que iluminam, direcionam, atuam, textualizam, pensam, coreografam e produzem este sonho *sonhado junto* chamado teatro. Como estas funções se articulam e como as partes se refletem no todo são questões que me propulsionam enquanto artista e pesquisador e, nas quais, debruço-me sob a perspectiva dramaturgica, tema desta tese.

A dramaturgia, enquanto espaço utilizado para se detalhar as peculiaridades do “encontro” anteriormente mencionado, apresenta-se como uma válvula instigante para se refletir sobre a natureza dos processos e suas ressonâncias estruturais e conjunturais. A abrangência que o termo *dramaturgia* destaca atualmente é um reflexo do percurso que agrega ao seu entendimento, os saberes da uma prática vivenciada junto às transformações contextuais sofridas pela arte teatral ao longo dos séculos, os diálogos

² Recorro artisticamente à palavra “experimental” como sinônimo daquilo que não se sabe e que, para se descobrir, é necessário que se construa tanto o percurso, quanto os próprios passos dessa descoberta.

inerentes à questão do texto (provocados entre a tradição e a contemporaneidade) e, também, a dinamicidade com que, historicamente, o seu exercício e pensamento foram construídos.

Exatamente sob esta perspectiva abrangente que o campo dramaturgico mobiliza é que algumas questões pontuais foram levantadas para o desenvolvimento desta pesquisa. Primeiro, o meu interesse pelas várias formas que a palavra “escritura” assume neste campo, principalmente em relação às formas textuais, espetaculares e performáticas que caracterizam a escrita elaborada para a cena e a distingue das outras categorias genéricas³. Segundo, pela pluralidade acrescida ao termo *dramaturgia* que imprime um outro olhar sobre a prática atual, e, finalmente, por ver no ofício do dramaturgo sensíveis mudanças na sua gênese laboral, fato que redimensiona a cadeia produtiva de sua prática e, também, o valor simbólico que ela exerce.

Esta tese propõe reflexões sobre o novo papel que o dramaturgo assume na contemporaneidade – fruto dos ecos do que o seu papel representou na tradição e daquilo que foi sendo incorporado (no plano conceitual, teórico e, sobretudo, prático) à sua trajetória – principalmente, junto às transformações do final do século XIX e no século XX que acabam exercendo significativas mudanças no pensamento sobre a escritura teatral e a práxis que a efetiva.

Atuar como dramaturgo no começo do século XXI é inteiramente diferente de outras épocas. Trata-se de estar atento à porosidade que o termo *dramaturgia* atenta, e, na urgência dos tempos de agora, lançar um olhar sensível aos seus modos e formas de compor, fatores que vão além dos estudos restritos ao que se convencionou chamar de “*dramaturgia de determinado autor*”⁴.

O texto imperou como suporte do espetáculo teatral até o final do século XIX e começo do século XX, impermeável, muitas vezes, aos diálogos que poderiam ser tecidos em

³ Refiro-me aqui às distinções da escrita dramaturgica em relação aos gêneros da poesia, prosa, ensaio, dentre outros.

⁴ A restrição a que me refiro corresponde aos estudos cuja linhagem dramaturgica é analisada apenas sob o ponto de vista autoral, ou seja, com ênfase no repertório de peças escritas por determinado autor em um dado contexto, tendo como referencial a estrutura interna das obras e seus movimentos artísticos geradores ou pertencentes, muitas vezes, desconsiderando ou subtraindo a prática da produção e sua gênese laborativa.

consonância com a palavra, às trocas com as outras linguagens e, claro, à prática da escrita que, em sala de ensaio, revela outras instâncias para o tratamento dado ao texto.

Assim como outras áreas do teatro, a dramaturgia assimilou contextos e impactos, agregou e subtraiu elementos de sua gênese, individualizou e coletivizou seus eixos funcionais de acordo com as exigências do palco, fatos comprovadores de que, paralelamente às transformações sofridas no campo da atuação, da encenação e da plasticidade, os modos de escritura também se modificaram de forma determinante.

No entanto, talvez pelo legado secular que o espectro do textocentrismo exerceu na história do teatro ou mesmo em detrimento da emergência que outros elementos teatrais ganharam no século XX (em resposta à supremacia textual), pode-se detectar um certo recuo teórico sobre a dramaturgia enquanto objeto epistemológico, facilmente verificável na desigualdade numérica de estudos da área em relação aos outros campos teatrais e até dos escassos espaços de formação das universidades voltados para o campo dramaturgic⁵, muitas vezes, ainda restritivos à polarização *texto/autor* e seus prospectos literários.

Desta forma, acredito que falar sobre o termo *dramaturgia* atualmente demanda reflexões dirigidas à sua prática como forma de abranger, de forma mais pontual, o universo que o seu labor compreende. Nas últimas décadas do século XX, a criação teatral esteve permeada muito mais pelos meandros dos processos do que pelos seus produtos e é na atenção devida a esta processualidade que alimento esta abordagem crítica sobre novas formas de trabalho.

Em outras palavras, parto de um olhar interrogativo sobre a teoria e a prática dramaturgic que, tomadas de forma indissociáveis, direcionam-me para as seguintes questões: Como um operador conceitual pensado a partir da funcionalidade do dramaturgo na contemporaneidade pode contribuir para o entendimento dilatado do seu ofício? Como este profissional se articula com as outras linguagens da cena? Como determinados princípios da performance, propulsores de um pensamento direcionado aos processos, podem potencializar reflexões mais complexas sobre os meios de textualização e performatividade na cena atual?

⁵ Nas universidades brasileiras não há um curso superior em dramaturgia, nem mesmo uma formação complementar ou como habilidade específica voltada para a formação de dramaturgos, assim como há para atores, diretores, cenógrafos e músicos.

No campo da dramaturgia reside uma lacuna de estudos sobre as suas práticas, sobre como os dramaturgos, ao longo dos tempos, pensaram e trabalharam as especificidades do seu labor. Esta percepção é recorrente em seminários, congressos e residências que participo e, também, na interlocução com meus pares em virtude da lida teatral, principalmente, quando os embates apontam para um percurso em que a própria dramaturgia vira o objeto da experiência teatral.

Neste sentido, a busca por um vetor de reflexão operacional em torno da dramaturgia se torna o eixo norteador deste trabalho, que se fundamenta a partir de estudos feitos sobre a natureza e o estatuto (histórico, conceitual, operacional e simbólico) da práxis dramática. Algumas questões teóricas também fazem parte de experiências que vivenciei⁶, e, ao explorá-las, interrogo muitas inquietações extensivas à prática escritural dos coletivos que analisarei, seus novos meios de teatralização e escritura da e para a cena.

Ao sublinhar aspectos que singularizam as diferenças dessa gênese laboral, creio que se possa construir um discurso conceitual pluralizado do termo *dramaturgia*, confrontando tanto os aspectos estéticos e de linguagem, quanto a maneira processual de atuação do seu profissional responsável. Neste confronto, reconheço algumas linhas de força capazes de aproximar o campo de atuação do *dramaturgo* com o conceituário (ideológico, processual e de fronteira) do *performer*.

Estas linhas de força não têm o intuito de apenas elucidar um sistema categórico, mas sim o de tensionar campos que assinalo como próximos (dramaturgia e performance) e que percebo como instrumentos propositivos para se dialogar com a experiência vivida na contemporaneidade, tendo como base o contato dessas práticas. A partir do cotejo das convergências que caracterizam o trabalho com o texto é possível apontar deslocamentos processuais que contribuem para redimensionar esse campo, principalmente, quando se trabalha com as tensões entre o visível e o invisível da materialidade dramática, a identidade e a alteridade de suas formas, o caráter transitivo e relacional de sua experiência.

⁶ Estas experiências incluem 17 trabalhos dramáticos realizados com coletivos teatrais de localidades diferentes e com abordagens teatrais distintas, passando por processos colaborativos, criações compartilhadas, dramaturgia para espetáculos de dança e performances, além da escrita de peças no formato convencional.

Nesta linhagem, percorro as inquietações que o labor da escrita provoca, dialogando com criadores e pensadores que trabalham a dramaturgia como uma zona de confluência de artes distintas, relações tecidas e escritura em processo, motores que alimentam as teorizações originárias deste confronto. Nesta perspectiva, os objetivos são: refletir sobre a percurso dramático pelos pressupostos do ofício que se diluíram na fronteira entre os ideários representativos e os impactos performáticos, compreender os apontamentos que a dinâmica laboral sinaliza na cena atual e iluminar um olhar expandido sobre o termo que coloca a prática dramática em outras instâncias de atuação, significação e interfaces.

Anteriormente utilizei a performance como chave de entendimento para revelar a diferença na escrita de alguns autores representantes de uma dramaturgia que subverte modelos convencionais⁷, aproximando-se de uma escritura contestadora de padrões e constituída por elementos com raiz performativa. O viés performático⁸ como instrumental teórico teve um importante papel como estratégia de leitura de textos teatrais cujas potencialidades ultrapassam o universo da palavra e outorgam à cena um tratamento muito mais imagético e de profusão dialética. Nesse caso, as fronteiras do texto, propriamente dito, são esfaceladas por uma espetacularidade dotada de linguagem e que, também pode ser escrita, desde que não tomemos a escritura cênica como o simples registro das palavras que, em conjunto, constituem determinado texto a partir de um correspondente meramente verbal.

Sob esta corrente analítica, dramaturgos latino-americanos tiveram suas obras dialogadas de forma mais efetiva, principalmente, quando diagnosticado que a história e a memória da América Latina foi e é teatralizada a partir dos vestígios ou traços encontrados à margem de uma história tida como oficial. Na sombra dessa “oficialidade” assistimos a períodos ditatoriais, traumas recentes e um subdesenvolvimento econômico que, durante muito tempo, funcionou como um suporte para o uso do nosso passado como instrumento manipulável para um presente

⁷ Refiro-me aqui a alguns artigos escritos em que utilizei o operador conceitual da *escrita performática* para analisar o trabalho de dramaturgos como Ramón Griffero, Caio Fernando Abreu, Guillermo Calderón, dentre outros latino-americanos.

⁸ Este foi o instrumental teórico de minha dissertação de mestrado em que analisei o Teatro Completo de Hilda Hilst, propondo novas leituras a partir desta linhagem performática, além de revelar questões e traços dessa dramaturgia que a crítica teatral das décadas de 60 e 70 no Brasil (citadas no estudo) delegou como ilegível, obscura ou de difícil teatralização.

conveniente e rentável ao poder hegemônico. No âmbito artístico, este preceito privilegiou formas e escritas sistematicamente estabelecidas no patamar canônico (muitas vezes mantenedor de hegemonias de classe), em detrimento de escrituras que marginalizam (no sentido de se desenvolver nas periferias) outras formas de se escrever e de se ler o mundo.

Se neste momento, as aproximações do texto teatral com a performance (enquanto modalidade teórica) significaram uma abrangência instigante em relação às obras estudadas, não me dei por satisfeito. Por desconfiança de uma aproximação mais propulsora, ampliei as prerrogativas performáticas para um diálogo mais estreito com a práxis dramatúrgica, onde, acredito, ter potencializado melhor as zonas de tensão que seus pressupostos elucidam, principalmente, quando coincide o período do advento da performance enquanto modalidade artística com o da nova conjuntura de práticas coletivas no terreno teatral, fator que prepondera uma contaminação já diagnosticada, porém, com poucos estudos sobre seus reflexos no campo da dramaturgia.

Afastei-me, então, da abordagem centrada no tópico da chamada *dramaturgia de autor*, com o foco analítico nas obras, para propor uma reflexão sobre a dramaturgia e suas instâncias de trabalho, as continuidades e rupturas da escrita para a cena, além do ponto de intercessão e dissidência entre as figuras⁹ *do autor, do dramaturgo e do*

⁹ Embora haja um campo de convergência entre as figuras do autor, do dramaturgo e do dramaturgista, nota-se que a fronteira entre suas atribuições e a abrangência que se outorga a figura do responsável pelo texto no teatro em determinada época, acaba borrando as matrizes iniciais de suas prerrogativas, configurando o perfil de um profissional que, segundo minha leitura, acaba atuando nos campos que rodeiam a funcionalidade de cada um destes conceitos. O campo de tensão que agrega estes termos para redefinir o responsável pela escrita teatral na atualidade será abordado no primeiro capítulo. No caso da afirmação feita sobre a fissura entre estas denominações, importante esclarecer o ponto de partida de cada uma delas. 1) *Autor*, no sentido de autoralidade da peça escrita, ou seja, no sentido grego que remete à arte de composição de peças teatrais, reforçando a ideia de um profissional que assina a autoria destes textos, notadamente ligados ao preceito aristotélico de composição teatral. 2) *Dramaturgo*, no sentido alemão, em que, etimologicamente “dramaturg” significa *poeta da cena*, e foi utilizado para designar o conjunto de tarefas atribuídas a Lessing, em 1767, junto ao Teatro Nacional de Hamburgo. As interfaces agregadas à sua funcionalidade ampliam o entendimento de suas atribuições ao passar pela articulação laboral dos dispositivos motores, afastando-se, portanto, da palavra *Dramatiker*, o autor de peças. 3) *Dramaturgista*, tendo também como referente inaugural do termo os trabalhos de Lessing, refere-se a uma abrangência relacionada ao ato de transpor determinado texto para cena e os seus arredores. Esta nova perspectiva exercida pelo alemão, cristalizou a função reconhecida como dramaturgista, com estreito vínculo institucional e, notoriamente, responsável pela programação cultural e pela ponte entre os agentes internos e as demandas externas da produção. Segundo os estudos da pesquisadora Fátima Saadi, “O papel e as funções do dramaturgista vão variar enormemente não apenas a partir das demandas da criação do artefato cênico, mas também da sua forma de produção e de veiculação. As tarefas do dramaturgista são múltiplas, entre elas: colaborar no delineamento do projeto artístico do grupo e na sua difusão; participar da escolha do repertório; ler e comentar peças que sejam enviadas para apreciação; traduzir, criar ou adaptar textos ou materiais que sirvam de base para o espetáculo; trabalhar, juntamente

dramaturgista. No ponto em que as atribuições de cada um deles se aglutinam, formata-se a categoria de um dramaturgo atuante que, no cenário contemporâneo, é sensível a todas elas, reconhecendo-o como um agente que, enquanto performer, conduz novas cadeias e vínculos produtivos de escritura.

A performance enquanto modalidade artística e corpus teórico-reflexivo de práticas divergentes¹⁰ tem, nos anos 60 e 70 do século passado, destacada importância, principalmente no que refere a uma práxis em que o diálogo interartes, o prospecto de rupturas com os padrões das artes estabelecidas e o foco no lócus criativo acabam contaminando outros campos artísticos. A aproximação entre dramaturgia e performance se torna relevante na medida em que seus processos de criação caminham para esferas contextuais, metodológicas e paradigmáticas capazes de sinalizar pontos de contato entre seus pressupostos e a construção de outros espaços de subjetivação.

Atualmente, percebe-se um certo esgotamento de seus aportes, talvez pelo uso demasiado e decorrente de um certo modismo que dominou o cenário teórico do começo do século XXI. Porém, as experiências coletivas de criação dramática propulsivas pelo advento da performance introduzem outras referências no seu *modus operandi*, estabelecendo uma reconfiguração do ofício, na medida em que se retroalimentam labores performáticos e corpus dramático. O exercício em questão fortalece embates em torno do texto teatral propulsionado pela chave performática de confronto teórico que preconiza os princípios operacionais do seu labor, cujos reflexos, reconheço como emergenciais e necessários para pensarmos a dramaturgia a partir dos seus deslocamentos funcionais.

Dentro dessa linhagem, procuro apresentar algumas definições que foram e são importantes para se pensar a dramaturgia como conceito vinculado a uma prática, por natureza plural, e, também, enquanto termo expandido. As teorizações retomam desde a terminologia mais ortodoxa do termo até às cisões conceituais que abrem margens para conciliar o conceito à prática coletiva que o certifica, passando, então, a operá-lo junto

com o encenador, na criação do conceito dos espetáculos, oferecer o material de pesquisa necessário à montagem; acompanhar os ensaios para comentar o desdobramento cênico da proposta durante sua concretização; elaborar o programa do espetáculo e demais publicações do grupo; organizar debates com o público; realizar o registro das atividades da trupe.” (SAADI, 2013, p.1).

¹⁰ Divergentes no sentido de reunir repertórios de elementos de naturezas e origens pertencentes a campos artísticos distintos.

às questões contemporâneas, que, segundo minha leitura, sedimentam um terreno pluridimensionado de suas complexidades.

O diálogo que se provoca segue caminhos para “criar pontes e não fortalezas”¹¹, a partir de uma revisão do conceito de dramaturgia, de como foi modificado e repensado a partir das novas práticas de criação do século XX, das teorizações de confronto com os formatos tradicionais¹² de composição do texto e da interface com a performance.

Para traçar um plano de definições móveis capazes de evidenciar a dilatação do conceito (em virtude dos novos modos de se escrever para a cena), recorro ao pensamento de teóricos que fundamentam perspectivas de mudança neste conceito, primeiro, ao detectar nas obras dramáticas indícios de rompimento com a égide aristotélica¹³ e, segundo, àqueles que trataram das novas perspectivas de trabalho dramático em virtude desses rompimentos e das exigências da cena¹⁴.

O corpus teórico selecionado inclui pesquisadores e artistas que se verteram sobre a dramaturgia como campo de conhecimento ou que relacionaram outros referenciais para ampliar suas perspectivas. Nesta vertente analítica, os apontamentos do dramaturgo e pensador alemão Gotthold Ephraim Lessing, o diálogo argumentativo com as teorias fundamentais do *drama moderno* do teórico Peter Szondi e referências aos estudos sobre o texto de teatrólogos como Antonin Artaud e Bertold Brecht são importantes para subsidiar o cerne destes questionamentos, assim como as contribuições de pesquisadores e diretores que escreveram sobre as mudanças estruturais que a dramaturgia passou na segunda metade do século XX como é o caso de Eugênio Barba, Patrice Pavis, Sílvia Fernandes, Jean-Pierre Sarrazac e Jorge Dubatti.

¹¹ Frase do escritor Mia Couto proferida na Conferência “Fronteiras do Pensamento 2012” realizada em 12/11/2012 em Porto Alegre/RS.

¹² Este confronto não procura suprimir ou negar a importância que a dramaturgia escrita no formato tradicional outorgou à historiografia teatral, principalmente, por reconhecer este rico repertório da literatura dramática como o substrato de consolidação da arte teatral no decurso histórico. Pelo contrário, parto exatamente desta força para tensionar frentes de trabalho dissidentes que ampliam o ato desta escrita para uma noção em que a dramaturgia passa a significar tanto as linhas de forças internas da obra criada, quanto os vínculos criativos estabelecidos para esta criação, fundamento em que os aspectos internos e externos desta produção passam a assumir o corpus dramático como tessitura.

¹³ Neste primeiro segmento, refiro-me à abordagem teórica de estudiosos que analisaram o trabalho de alguns dramaturgos que, embora estivessem inseridos no método tradicional (em que o texto é escrito previamente para a posterior encenação segundo suas necessidades e arbítrios) já demonstravam, no texto, indícios de uma certa incompatibilidade do eixo dramático com as novas necessidades estéticas, contextuais e dramáticas.

¹⁴ No segundo segmento, a referência é para a abordagem epistemológica da dramaturgia que insere seus pressupostos no repertório contemporâneo em que a escrita se move de acordo com a cadeia produtiva do espetáculo ou do coletivo.

O olhar específico para o papel do dramaturgo na contemporaneidade desloca o estudo para a sua funcionalidade escritural nos processos que equaciona, e não apenas para as obras que deles culminam. Desta forma, pretendo relacionar práticas, pensamentos e provocações no que diz respeito ao fato de considerar o dramaturgo contemporâneo como um performer, dentro de determinados processos que assim se assumem. Esta perspectiva de trabalho possibilita ampliar a escrita para o palco como algo mais abrangente, além de reconhecer o profissional que articula o papel de criador como uma espécie de mediador do espaço teatral, político e performático de sua circunscrição.

Consonante a este intuito, o corpus teórico passa também pelos estudos sobre teatro, escrita e performance de Sara Rojo, Didi-Huberman, Jacques Rancière, Erika Fisher-Lichte, Richard Schechner, Renato Cohen, Rubens Rewald, Graciela Ravetti, Denise Pedron, Rubens Rewald, Nina Ceatano, Hans-Thies Lehmann, Fátima Saad, Josette Féral, até os embates mais recentes traçados por Ana Pais.

O diálogo teórico abre margens para se dialogar com a práxis de dramaturgos da atualidade que atuam neste campo fronteiriço, os quais apresento e discuto suas formas de entender o ofício como uma complexa rede de saberes, linguagens e experiência. Apoiado nesta noção, tratarei a dramaturgia como a arte da escuta, do contato e da convergência de elementos de distintas naturezas que, a partir de um núcleo comum, torna-se propulsora de texturas e de uma estrutura específica, coletivamente autoral (ainda que individualmente assinada) e apta para compartilhar determinada percepção de mundo e construção de sentidos.

No primeiro capítulo, fundamento os tópicos analisados que me permitem aferir esta ruptura com o formato tradicional de dramaturgia, decorrente das mudanças estruturais e composicionais do seu labor. Nesta linha, retomo as percepções críticas de transformação do texto dramático apresentadas por Peter Szondi, além de apontar o caráter inovador de Lessing, cujos pensamentos formulados no século XVIII abrem margens para um entendimento mais atuante do papel do dramaturgo.

O diálogo continuado sobre esta perspectiva lança um olhar sobre as diretrizes e traços que demarcam as novas configurações de composição textual, difundidas a partir dos prospectos da criação coletiva e que culminaram com o advento dos processos

colaborativos na década de 90, momento em que se recupera a especificidade da função dramaturgica, porém acrescida de uma nova perspectiva de trabalho.

A revisão conceitual reunida no primeiro capítulo é importante por fundamentar esta abordagem que articula as mudanças que a redefinição da função acarreta, tanto para as obras quanto para os processos de concebê-las. Os novos expedientes de trabalho que o dramaturgo assume chamam a atenção para o papel múltiplo que o mesmo exerce na contemporaneidade, onde acaba se responsabilizando tanto pela acepção convencional do termo (autor da peça/escritor da obra a ser encenada), quanto pela sua fulguração como pensador da obra e mediador escritural de seus contextos (produção, ensaios, reescritas, laboratórios).

Este duplo vetor acional que destaco a partir dos novos princípios operacionais da arte dramaturgica demonstram a pluridimensionalidade enfática da responsabilidade de materializar a obra e sua urdidura, o que me permite ampliar o conceito de performer (ou a sua instância de trabalho), aproximando-o do campo (ou da função) do dramaturgo, operando assim uma distinção, não comparativa, mas complementar de um processo que promove redes de contato com pontos convergentes reconhecíveis entre os dois campos.

Para elucidar as matrizes do pensamento que apresento, optei por dialogar com o trabalho de dramaturgos contemporâneos que aproximam sua práxis dos preceitos performáticos, repensando pressupostos, cujos processos, buscam redefinir a própria função que, notoriamente, não está somente a cargo da elaboração e finalização de um produto (as peças) a ser colocado em repertório pelos respectivos grupos que as encenam. Esta metodologia permite operar um conceito, propor outra rede de pensamento sobre práticas dramaturgicas similares ou que dialoguem com os pressupostos performáticos, tangenciando assim, modos de pensar, refletir e compor a partir da nova abrangência que a palavra “texto” adquire.

A escolha dos dramaturgos César Brie e Mickaël de Oliveira não foi aleatória. Ambos demonstram em suas práticas um entendimento amplo e contemporâneo do ofício, além de focarem o exercício dramaturgico como um espaço efetivador de experiências. A intenção de descentrar os discursos elaborados sobre dramaturgia para o repertório e

pensamento de um dramaturgo latino-americano¹⁵ (César Brie) e de um português, que se reconhece como representante periférico da Europa (Mickaël de Oliveira), também é relevante, principalmente, quando reconhecemos um posicionamento crítico e artístico de ratificação da diversidade e do reconhecimento do outro como parte integrante (e não figurativa) de tudo que se teatraliza.

No segundo capítulo, analiso o trabalho de César Brie e como sua prática provoca instâncias definidoras da processualidade performática, instaurando novos protocolos de escrita junto ao Grupo Teatro de Los Andes. As articulações de Brie frente a uma nova dinâmica de trabalho resulta em uma heterogeneidade dramática de forte impacto no meio social onde está inserido e são representativas desse caráter performático que observo nos seus processos e que se desdobram nas obras. Minha linha de investigação se concentra nos seus modos de trabalho traduzidos em tessituras com matrizes políticas (nas obras e processos) capazes de singularizar uma poética que reside, principalmente, na noção de dramaturgia como espaço de experiência. As análises das obras *Outra Vez Marcelo* (2005) e *A odisseia* (2008), escolhidas do repertório dos 20 anos de trabalho com o referido grupo boliviano, são utilizadas como pontes entre o labor criativo e a instância política, performática e ideológica que o dramaturgo imprime na construção das obras.

No terceiro capítulo, apresento o trabalho do português Mickaël de Oliveira, que também investigo como um expoente desta corrente de dramaturgos que trabalham numa instância renovada de escritura em consonância com a performatividade característica do nosso tempo e suas fronteiras. A análise se debruça sobre o seu trabalho junto ao Colectivo 84, grupo do qual faz parte e assina a dramaturgia de grande parte de seus trabalhos. O seu pensamento e frentes de trabalho pautados pelo esfacelamento do dramático e a opção pela imagem e do corpus atoral como fundamentos dramáticos também serão debatidos, já que Oliveira transita pelos espaços acadêmico e de criação teatral com o mesmo rigor investigativo. As obras *Velocidade Máxima* (2009) e *Horror ou Breve estudo sobre a paralisia* (2011) serão

¹⁵ Embora tenha nascido na Argentina, uso o termo latino-americano (e não a referência à sua nacionalidade) para designar o local de enunciação de César Brie por dois motivos. Primeiro porque além de ter atuado no país de origem e ter passado muito tempo na Europa, foram com os 20 anos de trabalho na Bolívia que sua obra ganhou destaque, em termos de projeção e reconhecimento. Segundo porque, mesmo percorrendo países e culturas diferentes, o próprio César Brie assim se apresenta e faz questão de pontuar a sua obra como um correspondente direto do discurso teatral de um latino-americano.

utilizadas como instrumento para tensionar expectativas da gênese dramática cuja materialidade tem raiz performática e traduz a incorporação de novos dispositivos e variantes na criação.

Além das duas obras de cada um dos dois dramaturgos escolhidas para análise, o pensamento e a prática que cada um deles empreende junto aos coletivos com os quais atuam são os focos desse estudo. Ambos mantêm uma prática contestadora dos modelos e sistemas, além de ratificar um posicionamento político, estético e artístico que apontam para novas concepções sobre o que é escrever para o teatro no contemporâneo, assumindo o viés coletivo e a escritura como desdobramento do percurso e do vivido. A maneira como cada um trabalha o conceito de dramaturgia e como a pluridimensionalidade acional se reflete nos espetáculos servem de suporte para as leituras realizadas e para o conceito que coloco em discussão.

Acredito que ao redimensionar o termo *dramaturgia* a partir de uma visão sensível, estrutural e operacional em torno do papel que o seu agente ativo exerce, eu esteja contribuindo na problematização de novas formas de entendimento da escrita dramática na contemporaneidade, além de também estreitar diálogos com a diversidade de sua prática e as particularidades de seus processos.

Ao final, evidencio esta tese como uma forma de se refletir sobre a função do dramaturgo e, muito mais do que operar conceituais limítrofes de suas abrangências, compartilho essas inquietações com meus pares, dramaturgos com quem trabalho ou dialogo, com pesquisadores e *gente de teatro* que possam ver nestas considerações, luzes sobre o escuro instigante de nossa prática, sinalizando aberturas para pensarmos, cada vez mais, a dramaturgia como um *Ato de Resistência*.

CAPÍTULO I

Dramaturgia: reflexão e práxis

1.1 – Contexto emergente e inquietações

Nas últimas décadas, o crescimento dos estudos em torno dos campos relacionais que envolvem o texto teatral tem revelado espaços de reflexão entre sua linhagem teórica, o material textual levado à cena e a prática de grupos. Esta corrente tem sido determinante na difusão das perspectivas com que os estudiosos do teatro contemporâneo formulam suas questões diante dos processos e poéticas configuradas neste contexto. Destaca-se junto a este crescente interesse, a amplitude dos referenciais de abordagem sobre o texto teatral e sua valorização enquanto corpus epistemológico.

Com o estabelecimento de novos espaços de significação na área, correntes de pesquisa¹⁶ têm contribuído para iluminar as discussões sobre a dramaturgia e as transformações que reestruturaram suas concepções estéticas e processuais. Como consequência, observa-se a criação de números especiais sobre o assunto em revistas e periódicos voltados para as questões teatrais e, também, o interesse de associações de pesquisadores¹⁷ que trabalham no sentido de suprir uma lacuna observada por estudiosos da área¹⁸ ao apontar uma inexpressiva publicação do gênero no mercado editorial, tanto das obras, como de estudos sobre o tema.

A escrita para o teatro possuiu especificidades que a distingue de forma determinante de outros gêneros. O simples fato de escrever sabendo que a consolidação desse ato só se efetiva com o desdobramento do material textual em cena, já torna a dramaturgia um veículo instigante em que os universos da palavra e do palco se relacionam de maneira específica. No teatro, o ato da escrita, seja ela precedente à cena ou em processo, pressupõe uma perspectiva diferenciada de sua concretude, uma vez que o exercício escritural prevê a experiência do palco como condição sumária para que o repertório

¹⁶ Refiro-me tanto às que surgiram nos campos dos Estudos Literários em diálogo com as outras artes, exemplo da Linha de Pesquisa na qual este projeto está inserido “Literatura Outras Artes e Mídias”, como também às prerrogativas dos Estudos Teatrais voltados para a sua fenomenologia.

¹⁷ Referência à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas ABRACE que, dentre as suas diretrizes de estudo, mantém o GT *Dramaturgia: Tradição e Contemporaneidade*, espaço dedicado à pesquisa sobre a dramaturgia, do qual faço parte como membro pesquisador desde 2008.

¹⁸ Referência ao texto de apresentação da obra *Antologia Teatral da Latinidade* (2009), em que os organizadores Marcos Antônio Alexandre, Maria Lúcia Jacob Dias de Barros e Sara Rojo demarcam a edição desta obra como uma forma de “levar ao público brasileiro um pouco da cena teatral contemporânea”, contribuindo para “preencher o vazio das prateleiras de textos teatrais, bastante negligenciados pelo mercado editorial brasileiro.” (ALEXANDRE; ROJO; BARROS, 2009, p. 7).

desta materialidade se efetive, fato que, distingue seus princípios desde os estágios preliminares da elaboração.

A emergência que a palavra “dramaturgia” tem ganhado ultimamente não se deve apenas à emblemática ponte que se constrói entre o universo da palavra e o do palco, mas também a uma rede de saberes que se agregou ao âmbito deste termo, construindo distintas formas de se exercitar o papel de dramaturgo ao longo da historiografia teatral.

No cenário contemporâneo, o rol de discussões salta do eixo paradoxal que, recorrentemente, polariza as discussões em torno dos debates entre *a dramaturgia e a literatura*¹⁹, para um terreno onde a práxis protagoniza os embates. Este salto traz consigo inúmeras questões, das quais, podemos destacar: a complexa junção das linguagens utilizadas para a composição da materialidade que se torna o substrato de um espetáculo, os processos de criação e seus distintos pontos de partida e fluxos de chegada, as relações pluridimensionais que o texto adquire em sua gênese laborativa e o esfacelamento dos modelos restritivos de tipologias do texto teatral.

Se tradicionalmente, o teatro ocidental interligou a figura do dramaturgo ao profissional responsável pela escrita dos textos que serviam de matriz para a cena, cuja função dos demais profissionais era a de ilustrá-lo cenicamente, torna-se preponderante o fato, de que, a evolução técnica pela qual passou o teatro na segunda metade do século XIX, e que culminou com o advento da figura do encenador no século XX, acaba por contrapor esta supremacia. Se durante muito tempo, numa perspectiva ortodoxa, os textos teatrais foram fundamentalmente escritos sob a égide dos preceitos aristotélicos que garantiam a sua eficiência (com a palavra sendo o eixo de sua operacionalidade), também se percebe que, a partir do momento que os outros elementos cênicos²⁰ ganham equidade e autonomia, impactos provindos da ampliação desse status modificarão as formas de se pensar o teatro e, conseqüentemente, o ofício encarregado de suas tessituras.

¹⁹ Refiro-me às discussões que se atém à literariedade e à teatralidade de determinado texto como características que se contrapõem, ou seja, as vertentes literárias que desprezam o peso dramatúrgico da literatura dramática e os estudos teatrais que pormenorizam o status literário das peças, esforços que não lançam um olhar complementar sobre estes polos, restringindo as fronteiras tanto de um quanto de outro.

²⁰ Elementos como a iluminação, o espaço, o universo plástico e, até, as técnicas de atuação que conhecem na transição dos séculos XIX para o XX uma escala nítida de aperfeiçoamentos inseridos, basicamente, na corrente artística que buscava um Novo Teatro mais condizente com o contexto emergente e seus anseios.

O termo “textocentrismo” é comumente utilizado para designar um longo período na história do teatro em que o texto era o pilar da cena, geralmente escrito previamente pelo autor teatral, tornando-se o centro para o qual todos os outros elementos e profissionais ficavam subordinados. Esta forma classicamente legitimada vigorou até a segunda metade do século XIX (onde começa a ser ameaçado), exercendo uma influência determinante nas formas operacionais de criação ancoradas neste princípio. No entanto, quando começa a ser contestado, não é exatamente a presença do texto que incomoda, mas a supremacia da palavra em detrimento dos outros elementos. Esta transição paradigmática abre margens para se pensar a escrita teatral fora do espaço do gabinete autoral²¹, amplamente sensível à escuta de outras formas de escritura que os demais elementos cênicos poderiam propor em consonância, ou não, com a palavra.

Neste sentido, torna-se reconhecível que, no começo do século XX, a figura do encenador e dos outros profissionais responsáveis pelas artes da cena ganham maior propulsão que a figura do dramaturgo, uma vez que a contestação da supremacia da palavra era colocada em xeque e, no caso, o texto, sendo o representante desta tradição unilateral, de certa forma, obstruía as proposições sobre o que um pensamento plural da criação apontava.

No entanto, a leitura que faço sobre este período não contrapõe de forma sistemática a figura do dramaturgo com a dos outros profissionais emergentes da época. Nem leio esta corrente como uma simples contraposição à importância da palavra, mas sim como um período transitório de transformações (de pensamento e práticas) em que todos os profissionais do teatro repensam seus ofícios, com um peso maior sobre o responsável

²¹ Importante ressaltar que mesmo dentro da escrita individualizada, da chamada *escrita de gabinete*, há trabalhos referenciais como é o caso de Samuel Beckett (1906-1989) e o *Teatro do absurdo* e o de Gertrude Stein (1874-1946) e a *Geração Perdida*. A dramaturgia de Beckett é apontada pela crítica como um expoente em que as raízes do contemporâneo se revelam numa escritura disjuntiva, cuja linguagem desestabiliza os formatos ortodoxos, desconstrói a retórica dramática, além de operar a engrenagem teatral a partir das disdascálias em uma expressa ruptura com os parâmetros convencionais. Já os trabalhos de Stein possuem um forte apelo experimental, reflexo dos movimentos de vanguarda de outras artes do começo do século XX. Devido ao forte referencial imagético e o recorte paisagístico da cena, há um reconhecimento crítico do teor desestruturador de suas chamadas *peças paisagens*, ou mesmo, como sinais de uma nova noção da feitura de textos criados para o teatro em que a indefinição de personagens e a omissão de quaisquer indícios enunciativos sublinham a fluidez de uma fala fragmentada e contínua. Em ambos os casos, dentre outros, o viés experimental na busca por novas formas de escrita revela o impacto destes trabalhos na história da dramaturgia, mesmo sendo elaborados sem o contato do autor com as montagens. As reflexões suscitadas por esta tese procura não contrapor sistematicamente este princípio de escritura, mas explorar suas dimensões processuais e desdobramentos no contemporâneo.

pelo texto que, neste contexto, é aquele que teoricamente tem a importância “subtraída” ao ver sua supremacia “questionada”.

A primeira metade do século XX será um período em que a dramaturgia vai rever seus próprios fundamentos em consonância com os novos contextos. Se até o século XIX a figura do autor teatral conservou de forma ortodoxa sua predominância na gênese teatral, começa, a partir dessas fissuras, um percurso teórico e prático de investigação das novas relações do dramaturgo mediante a emergência da cena, cujos reflexos são sentidos na escrita teatral atual. Estes fatores ampliam suas formas de atuação e perspectivas de criação, agregando ao termo *dramaturgia* novas diretrizes.

Os dramaturgos não ficaram alheios às modificações do espetáculo contemporâneo e parecem ter incorporado ao veículo literário os procedimentos criados por seus parceiros de cena, redefinindo assim os limites da textualidade dramática. (FERNANDES, 2010, p. 157).

Atualmente, os dramaturgos em seus inúmeros e específicos processos de criação, não deixam de ser autores, mas dialogam a autoria de uma forma distinta. Alguns não abrem mão do trabalho com a palavra, outros dialogam o seu status com o prospecto autônomo de outras linguagens. Os princípios aristotélicos referentes às válvulas causais e circunstanciais de efetivação do enredo foram esfaceladas, como reflexo da própria abrangência que o termo requer. A percepção de que o dramaturgo na contemporaneidade deve estar sensível a estas mudanças em nome de uma reconfiguração do seu papel, torna inevitável a tensão existente entre o que tradicionalmente foi incorporado e as emergências operadas pelas novas dinâmicas de trabalho.

As novas conjunturas que emergiram das questões envolvendo a espacialidade, os protocolos criativos e a formação atoral, passando pelo terreno experimental observado, principalmente, nas décadas de 60 e 70, redimensionam os eixos laborais da engrenagem teatral. O papel do autor foi constantemente revisto neste percurso, culminando com as questões do final do século passado que postulam novas acepções para a formulação destas variantes, reflexo dos impactos peculiares da década de noventa que acabam influenciando, de maneira determinante, a escrita e sua relação com o coletivo.

Repensar este papel significa atentar para a mudança das ferramentas do trabalho dramático, para a pluralidade dos elementos que compõe o seu repertório, além de confrontar os novos paradigmas e contextos com suas raízes tradicionais. Ancoro meu pensamento no fluxo de uma prática que atualmente investiga seus próprios princípios e eficiências, abrindo margens para se pensar as transformações de uma práxis que é diferente em cada processo vivenciado. Acredito que o redimensionamento do olhar dramático, a partir do viés processual, prevê que o tratamento teórico elaborado em torno da dramaturgia também se desloca. Este deslocamento é fundamental para aproximarmos cada vez mais da diversidade das poéticas contemporâneas.

Pensar a dramaturgia como um espaço de experiência e o papel do dramaturgo como um articulador das potencialidades experienciadas neste espaço parece ser uma característica vigente do teatral atual, ou pelo menos, daqueles que tomam o percurso criativo como um território de experimentação dos próprios limites que as linguagens cênicas evidenciam. Mas não é tão natural que esta noção seja comumente discutida. Geralmente há muitas confusões em torno do eixo significativo que a própria palavra “dramaturgia” abarca, e, conseqüentemente, do papel que o seu profissional exerce.

Com o intuito de dialogar com estas tensões que constantemente entram em voga, apresento esta perspectiva que insere a dramaturgia como um espaço intermitente de provocações criativas, cuja finalidade do seu responsável é a de provocar, compor, questionar e contrapor materiais em torno de um tema que, em diálogo com o grupo, irá constituir o repertório de elementos eleitos (plural em sua natureza provocativa, pesquisada ou improvisada) como a célula da “dramaturgia” criada ou o suporte expressivo de sua gênese.

Cada vez mais, torna-se perceptível uma preocupação em se permear com mais nitidez os arredores do ofício dramático, explorando os princípios metodológicos em que suas ações acontecem. Isso me leva a investigar outras texturas, textualidades, entendendo o texto em outra esfera (como algo vivo, referencial, presencialmente escrito), aberto ao diálogo com as outras artes e, sobretudo, sensível às novas formas de escritura que o teatro explora.

Este olhar reascende as discussões sobre o tema, atribuindo peso teórico ao processo de criação, uma vez que a pluralidade de seus registros requer prerrogativas que trabalhem

com a extensão do conceito de “texto”, com as designações transmidiáticas e com o formato performático da escritura. Esta demanda se alicerça nos aspectos críticos associados aos Estudos Interartes e dialoga diretamente com a inclusão de outros elementos na tessitura dramática que também venham a ser incorporados como “textos” na vivência dos ensaios, independente do sistema, da origem ou da rede de dispositivos a que pertençam.

Inserir o texto teatral neste referencial explora a sua pluralidade constitutiva e significativa, num cenário em que a dramaturgia se encontra, justamente, no campo onde as fronteiras são abolidas e, também, quando os processos imprimem voz e identidade coletivas ao texto vinculado às linhagens performativas. Desta forma, passamos a entender o texto como o registro de muitas vozes construtoras da dramaturgia, integrando-o aos novos elementos formadores de “textualidades, conforme os apontamentos de Nina Caetano na tese *Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira*. (2011), em que trata do conceito dramático vinculado ao processual, tendo o trabalho de alguns coletivos mineiros como estudo.

A dramaturgia, destituída da ideia de texto fixador ou imutável, não é mais vista como o objeto de onde emana a encenação, mas como um elemento em constante transformação, e o dramaturgo, com um “estatuto de precariedade e provisoriedade igual ao dos outros criadores da cena”, acaba por se tornar tão dependente dos ensaios para o desenvolvimento de sua obra quanto o ator e diretor. (CAETANO, 2011, p. 16).

Trata-se de uma investigação do caráter mutável dos conceitos e práticas que remetem às rupturas com as fontes tradicionais de produção dramática, fato que, inclusive, reúne de forma mais plural (e condizente com este pensamento) algumas denominações²² coexistentes neste cenário que respondem à mesma pulsão. Neste segmento em que se reconhece o embate entre a dramática clássica e o plano espetacular do texto, o conceito de “poética da cena” investigado por Luis Fernando Ramos (2006) contrapõe ao estatuto da “poética do drama”, integrando à esfera cênica uma expectativa textual que salta da semiótica convencional e se instala nas dimensões físicas do palco, tidas como determinantes para a rede plural enunciativa que passa a propulsionar a escritura em contato com outras expressões artísticas.

²² Desdobramentos tais como texto teatral, texto cênico, escrita da cena, escritura de palco, dentre outros comumente formulados para estender a dinâmica cênica para um trabalho, cujo palco, determina as suas necessidades e efetividade.

Esse novo teatro, que não mais se constrói pelos princípios estruturais do drama, ou de qualquer narrativa racional, e que se afirma pela presença física e simbólica, impondo-se menos pelas falas que pelas imagens e sons, menos pela cognição que pela sensação. (RAMOS, 2006b, p. 3).

Ao colocar a “poética da cena” como um conceito norteador que reúne as características particulares de um trabalho voltado para as engrenagens do palco (funcionando como uma espécie de válvula antidramática), Ramos contrapõe o conceito de Lehmann de *pós-dramático* ao demonstrar que esta poética cênica já fazia parte do pensamento teatral na transição do século XIX para o XX, sendo inclusive, o motor da escrita de alguns dramaturgos.

Embora seja uma percepção da própria prática que vivo e questiono, não é tão simples confrontar esta perspectiva com séculos de um textocentrismo exacerbado (que sobrevive até hoje), ou mesmo com outros profissionais que veem a figura do dramaturgo como o profissional responsável por “costurar²³” tudo aquilo que foi criado nos ensaios e, também, sobre o qual recai toda sorte de fracassos quando esta materialidade agregada não satisfaz ao intento. Pensamentos desta ordem desconsideram (ou ignoram) todo um percurso da função dramatúrgica que tem um peso no entendimento deste ofício em permanente transformação, cuja contemporaneidade suspende outras formas de percebê-lo.

Sendo assim, uma revisão sobre o termo dramaturgia no decurso histórico ou como este termo foi discutido e praticado de acordo com paradigmas artísticos se torna inevitável neste percurso, principalmente, quando este recorte remonta ao estágio em que a noção restritiva do termo recaiu sobre a figura do autor de textos teatrais, confrontado-a, exatamente, quando no final do século XIX, pensadores e artistas mobilizados pelo anseio de repostas mais efetivas aos contextos vividos, articulam propostas rumo a um *Novo Teatro*²⁴, percepção e sensação semelhante a que percebemos no decurso artístico da transição do século XX para os dias atuais.

²³ Usado aqui no sentido de simples ligação/costura de partes avulsas.

²⁴ A busca por este “Novo Teatro” esteve presente no discurso de vários artistas que viveram os prenúncios e os reflexos transitórios do século XIX para o século XX e que confrontaram a estrutura clássica das encenações, o estatuto fixo das atuações, os modelos dramatúrgicos convencionais e outros indícios que outorgavam uma certa artificialidade ao teatro (ou mesmo *um encarceramento na égide representativa, mimética e burguesa*). A corrente por este *Novo Teatro* propulsiona o trabalho desses reformadores da arte teatral, dentre os quais podemos destacar, Constantin Stanislavski (com sua sistematização de um treinamento atoral), Vsevolod Emilevitch Meyerhold (e os seus escritos sobre o

1.2 A dramaturgia e seus princípios clássicos

No âmbito conceitual, é possível traçar um percurso demonstrando como que as diretrizes atribuídas ao termo *dramaturgia* foram se modificando. Estas modificações são importantes para percebermos como que cada conceito corresponde, na verdade, a uma formulação contextual que aproxima a terminologia de determinada prática fundamentada sob certo parâmetro.

O conceito mais tradicional do termo remete ao princípio ligado à função específica de alguns escritores que se dedicaram ao teatro. O gênero dramático remete à retórica clássica apoiada no pensamento de Aristóteles, lido a partir de um rigor normativo cuja figura do autor é responsável pela dinâmica interna dos elementos textuais que, em tese, devem obedecer aos princípios e fundamentos dessa composição, no caso, relacionados à tragédia, onde, de fato, se apóia o pensamento aristotélico baseado na poética do gênero grego:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES apud VASCONCELLOS, 2010, p. 252).

A partir dos estudos de Aristóteles sobre a poética trágica é que, posteriormente, no Teatro Ocidental, passa-se, gradualmente, a tomar seus princípios como definidores não somente da urdidura dos textos gregos, mas da arte dramática em geral²⁵, tomando um pelo outro, ainda que houvesse bases distintas para se referir aos modos de representação na Grécia e os desdobramentos da arte de compor desenvolvidos elaborados em torno de outras perspectivas.

Esta base ortodoxa, que remonta ao preceito clássico ligado aos fundamentos do dramático, encontrou correspondentes diretos de difusão da dramaturgia a partir do vocábulo grego “*drama, que significa ação, sem maiores complicações etimológicas.*”

teatro a partir de uma dimensão cênica apoiada na fisicidade), Adolphe Appia (e as questões formuladas sobre a primazia da espacialidade no território da cena) e Gordon Craig (em seus fundamentos simbólicos de contraposição realista), dentre outros.

²⁵ Ainda que partindo da tragédia, a dramática aristotélica foi o referencial para o percurso que vai do drama ao dramático, saltando dos princípios estruturais dramáticos e suas leis para os movimentos de ruptura que os deslocam para uma frente dramática.

Esta noção adquiriu um peso referencial na área, conforme podemos perceber no livro introdutório²⁶ ao tema de Renata Pallottini. “Dramaturgia é a arte de compor dramas, peças teatrais. (...) Técnica da arte dramática que busca estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado.” (PALLOTTINI, 2006, p. 13).

Este referencial foi reproduzido em diversos outros livros elementares da área no Brasil e, de certa forma, podemos reconhecer que subsidiou o pensamento dos estudos brasileiros, ancorado num certo conservadorismo pragmático desta noção que, em termos de escritura, estava muito mais ligado aos fundamentos do drama. A própria Pallotini amplia este conceituário por meio de um viés crítico, mas o que prevaleceu por um bom tempo foi a ideia de que o autor de teatro devia cumprir exatamente com este rigor, detendo a sua arte que, fundamentalmente, sob o viés aristotélico, consiste em circunstanciar as estruturas internas da trama, entendida, na época, como sinônimo do êxito de sua espetacularidade. O teórico e pesquisador Anatol Rosenfeld esclarece as naturezas deste parâmetro:

A peça é, para Aristóteles, um organismo. Todas as partes são determinadas pela ideia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é “anorgânico”, nocivo, não motivado. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo as partes, as partes o todo. (ROSENFELD, 1985, p. 33).

O termo tradicional remonta ao conceito abordado na *Poética* de Aristóteles, cujos pontos estão baseados nos princípios de casualidade e verossimilhança em que o desencadeamento de uma ação vai de encontro com outra que a complementa. Assim, cria-se um percurso linear de desenvolvimento entre a ação inicial e a final em que figuram personagens condutores do conflito inaugural até o desfecho. Ao preconizar uma análise da tragédia, o filósofo grego desenvolve os princípios provocados por ela (a pena e o temor), e, também, o efeito do encontro de ambos (a catarsis), referenciando-a como uma “linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama].” (ARISTÓTELES, 1979, p. 245).

²⁶ Optamos por inserir e partir de um livro introdutório ao tema para demonstrar como que o conceito no ocidente se moveu a partir das leis dramáticas, o que, em muitos casos, acabou colocando o dramático e o dramatúrgico como equivalentes. A raiz desta abordagem conceitual será discutida no próximo tópico, bem como as teorizações que sinalizaram as convergências e divergências desta equivalência.

A *Poética* é considerada uma obra fundamental do pensamento estético de destacada importância no âmbito crítico da cultura ocidental. Os escritos que a compõem apresentam conceitos que delimitam campos de alguns gêneros como a poesia, a epopeia e a tragédia. No caso da tragédia, estrutura que interessa, há o desenvolvimento de alguns fundamentos, destacando-a como um exemplo específico de representação, com caráter mimético por natureza. O autor confere um pressuposto normativo ao enumerar todos os elementos constituintes da estrutura trágica: fábula, caráter (qualidade moral), falas (elocução), ideias (pensamento lógico), espetáculo e canto (melopeia).

Aristóteles descreve ainda o funcionamento capaz de qualificar o gênero, cujos princípios estão pautados no encadeamento ordenado das partes (começo, meio, fim) e no arranjo sistemático das ações que o compõe. Estes princípios qualitativos, definidores do que o autor chamou de “belo” é que geram algumas divergências críticas, principalmente ao se levar em consideração alguns estudos que apontam versões distorcidas da obra original e, também, a leitura, alinhada de forma ortodoxal, dos seus pressupostos após sua difusão no século XVI.

Com um olhar dramático sobre a obra de Aristóteles, é possível reconhecer um certo indício sistematizador, de acordo com o contexto da época, definido pelo caráter mimético e representacional. O pensamento de Aristóteles confere ainda uma acentuada importância ao poeta dramático (autor teatral)²⁷, a quem conferiu à responsabilidade pelo êxito da fenomenologia teatral em detrimento das outras funções ligadas à encenação. Este êxito corresponde ao seguimento das convenções pautadas na padronização estética de tempo/lugar e na cadeia de fatos sucessivos, além de um princípio lógico de causalidades capaz de assegurar a coesão deste encadeamento.

O pleno funcionamento destes elementos essenciais e o efeito conseguido a partir desta estabilidade textual fundamentam o princípio aristotélico, difundido como modelo ou padrão, e que foi, traduzivelmente, incorporado a partir de seu legado restritivo. Esta convenção normativa teve ampla influência no trabalho dos dramaturgos que viriam depois. De certa forma, o teatro ocidental cristalizou esta construção conceitual e aos princípios aristotélicos definidores de dramaturgia esteve subordinada a arte de compor

²⁷ Dado importante em que podemos detectar as raízes da supremacia textual que irá protagonizar a arte teatral durante muito tempo.

peças de teatro, desde que as peças estivessem dentro desses padrões “indispensáveis” para o seu funcionamento. Embora grande parte da crítica já reconheça a própria poética desenvolvida como um tratado da encenação, alguns ainda tensionam debates acirrados sobre o equilíbrio entre a cena e a teorias, principalmente, ao confrontar determinadas partes da obra com a citada fenomenologia, como é o caso da afirmação:

Sem dúvida a encenação tem efeito sobre os ânimos, mas ela em si não pertence à arte da representação, e nada tem a ver com a poesia. A tragédia existe por si, independentemente da representação e dos atores. (ARISTÓTELES, 1979, p. 28).

Este princípio vigorou por muito tempo, mantendo esta associação restritiva subsidiada pelas discussões constantes na obra chave de Aristóteles. Formulações que remetem à abordagem clássica do termo são encontradas na obra de muitos estudiosos como é o caso de Patrice Pavis, expoente da semiologia teatral das décadas de 1970 e 1980 que em *Dicionário de Teatro* (1999) se detém no verbete desta terminologia, ligando a arte dramática a esta noção.

Dramaturgia: No seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) de arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. (PAVIS, 1999, p. 113).

Esta rede conceitual tornar-se-á o grande eixo de tensões responsável pela sua própria diluição em meio à prática de alguns dramaturgos que escreveram fora desses padrões, e, também, teóricos e teatrólogos que dirigiram suas pesquisas como uma forma de tensionar este pressuposto. Depois de Aristóteles, vários registros (teóricos e práticos) trataram de redefinir esta noção de dramaturgia, ou mesmo de flexibilizá-la. No entanto, grande parte não conseguiu romper com os princípios de causalidade e verossimilhança²⁸.

Esta redefinição teve um percurso demorado e suas cisões efetivas (de ruptura paradigmática) só podem ser reconhecidas no século XX, muitas vezes tensionada junto

²⁸ Dentro do repertório de pensadores e fazedores de teatro que contribuíram com o fomento das discussões sobre o campo dramático (ainda que tratem de Aristóteles sem, no entanto, romper seus paradigmas) podemos destacar: Lope de Vega (e as fronteiras da composição dramática diante das regras impostas), Hegel (e os princípios estéticos sobre a natureza do drama), Schlegel (e os estudos sobre as unidades orgânicas da ação), Diderot (e suas teorias sobre o ofício), só para ficar em alguns exemplos.

aos trabalhos de determinado autor e seus esforços rumo à liberdade dessas mordaças²⁹ ou desse terreno estabelecido. Na definição do próprio Pavis, podemos ver esse deslocamento de pensamento, principalmente, quando inclui no verbete sentidos mais recentes, sugerindo uma maior amplitude de sua definição vinculada à prática, onde, de fato, sublinhamos suas mudanças mais impactantes.

Do grego *dramaturgia*, compor um drama. [...] Sentido original e clássico do termo, [...] a *dramaturgia* é a arte da composição de peças de teatro [...] Até o período clássico, a *dramaturgia*, amiúde elaborada pelos próprios autores, tinha por meta descobrir regras, ou até mesmo receitas, para compor uma peça e compilar para outros dramaturgos as normas de composição. [...] Schérer, autor de uma *Dramaturgia Clássica na França* (1950), distingue entre estrutura interna da peça ou *dramaturgia* no sentido estrito – e a estrutura externa – ligada à (re) apresentação do texto. (...) A partir de Brecht e de sua teorização sobre o teatro dramático e épico, parece ter-se ampliado essa noção de *dramaturgia*, fazendo dela: a estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça. O vínculo específico de uma forma e conteúdo. [...] A prática totalizante do texto encenado e destinado a produzir um efeito sobre o espectador. [...] A *dramaturgia*, atividade do dramaturgo, consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo, o sentido escolhido. [...] **A *dramaturgia*, no seu sentido mais recente, tende, portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica.** (PAVIS, 2011, p. 113-114. Grifo meu.).

Esta segunda definição de Pavis sublinha a terminologia sustentada pelo teatro clássico que teve a incorporação da teoria épica de Brecht como quebra do preceito dramático, espécie de reconhecimento dessa transição conceitual. Ao se referir a palavras definidoras do termo como “forma”, “conteúdo”, “estrutura” e “realização cênica” o teórico reforça o fato de que se trata de algo em transformação, ou em constantes redefinições de acordo com seus “sentidos mais recentes”.

Importante notar como que uma mesma definição sofre deslocamentos de acordo com a sua dinâmica. Nos primeiros estudos do próprio Pavis, o rigor semiótico³⁰ exercia um grande peso nas abordagens analíticas, fato que se modifica de acordo com a sua incursão no contemporâneo, onde, em seus estudos mais recentes³¹, já demonstra um olhar poroso à diversidade artística com que se depara, principalmente, quando em reflexo disso, corrobora com designações mais flexíveis em que “a *dramaturgia* designa

²⁹ Referência ao trabalho fronteiro de dramaturgos como Maurice Maeterlinck (1862–1949), Alfred Jarry (1873–1907), e até do próprio William Shakespeare (1564–1616).

³⁰ Referência à obra *Análise dos espetáculos* (2003).

³¹ Referência à obra *A encenação contemporânea* (2010).

o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer.” (PAVIS, 2005, p. 113).

Ainda com Pavis, no prefácio da obra *A encenação contemporânea* aparece uma anotação importante que serve de suporte para se pensar como transformações que ocorrem no âmbito terminológico de determinada área acaba influenciando todo o pensamento e a história de uma prática. Ao inferir que “todo termo deslocado desloca com ele o edifício inteiro: tivemos oportunidade de verificá-lo com frequência nos últimos vinte anos.” (PAVIS, 2010, p. XIII), o teórico ratifica esta flexibilização do olhar, de acordo com a demanda das práticas atuais.

Esta afirmação é importante porque subsidia o pensamento desta tese, ou seja, a funcionalidade que pretendo apontar como modificadora dos agentes que articulam as dinâmicas dramáticas tem nestas palavras sua raiz propulsora. Ao deslocar o termo *dramaturgia* para a práxis circunscrita atualmente, podemos estreitar reflexões consonantes com o deslocamento de toda a engrenagem teatral, que, segundo minha leitura, acontece de forma diferenciada, na medida que o dramaturgo se insere nos processos, atento à dinâmica que seu novo papel suscita.

Porém, é sobre os conceitos de dramaturgia tradicional, ou seja, que remete à figura do autor dramático ou à obra dramática, que os indícios de ruptura com as convenções que este princípio rege são inicialmente tensionadas. Num primeiro momento, a palavra “prática dramática”³² ainda soa como estranha, uma vez que a escrita dos textos secundarizam a encenação. A partir da análise de algumas peças é possível reconhecer uma certa incompatibilidade entre a palavra e a cena, entre a forma e o conteúdo, e o mais importante, entre um determinado formato já legitimado como sinal de uma “boa dramaturgia” e o texto de alguns autores que, respondendo aos seus próprios confrontos ideológicos, rompem com a expectativa tradicional do enredo amarrado, da linha coesa e das diretrizes aristotélicas de operacionalidade dramática.

Um trabalho de referência que se debruçou sobre o campo da dramaturgia com o intuito de elucidar rupturas e continuidades no segmento foi o de Peter Szondi. Sua obra tem

³² No começo do século, a emergência da práxis como estruturadora da cena é uma tendência, porém, no campo dramático esta sondagem ainda acontece no âmbito do pensamento sobre as fronteiras do texto teatral. Por isso, os estudos que efetivam sinais de rupturas com a concepção clássica acontecem a partir de análises dos textos dramáticos, focados nas suas estruturas internas, como é o caso da abordagem de Peter Szondi.

destacada importância na área por apresentar panoramas cruciais sobre a relação entre os textos teatrais e as circunstâncias históricas, políticas e sociais que se refletem no plano estético destas escrituras. Nas suas três obras fundamentais³³: *Ensaio sobre o trágico* (2004), *Teoria do drama burguês: século XVIII* (2004) e *Teoria do drama moderno [1880-1950]* (2001), Szondi, além de apontar os rompimentos estruturais das formas dramáticas, ainda demonstra como estes respectivos rompimentos estão relacionados com a interpretação particular da *Poética* de Aristóteles.

A complexidade da obra do filósofo grego é colocada como um ponto nodal, principalmente quando Szondi imprime um caráter histórico e dialético entre a forma e o conteúdo que o pressuposto aristotélico não desenvolve, devido ao seu teor normativo ancorado no contexto da época. Este pilar essencial de abordagem demonstra que as tensões que emergem do confronto com a convenção clássica das leis dramáticas (ou mesmo de renúncia à sistemática normativa) estão ligadas, particularmente, com as formas de se ler³⁴ a *Poética* nos respectivos contextos.

Com o trabalho de Peter Szondi podemos traçar um percurso historiográfico do texto teatral, porém é com a sua obra *Teoria do drama moderno*, na qual investiga a suposta “crise do drama”, que o teórico lança luz sobre algumas características que demonstram traços de uma possível modernidade do drama, reflexo de sua crise, ou mesmo como forma de expor um certo desgaste dessa estrutura. Este apontamento é importante, pois o pensamento que esta tese propõe também se debruça sobre um possível “desgate” dos processos convencionais de escritura dramatúrgica, ou mesmo da fixidez de suas fontes de produção.

³³ A obra de Peter Szondi recorta três momentos distintos na história do teatro em que examina indícios de ruptura com a estrutura clássica dramatúrgica e que remonta ao surgimento do drama, a sua cristalização, e a sua modernização. Seus estudos apresentam uma abordagem histórica e estética de períodos de transição no decurso de obras filosóficas e teatrais consonantes com as ideologias mutáveis de seus respectivos contextos. Szondi elege o elemento trágico e os paradigmas resolutos do drama (burguês e moderno) como tema e pretexto para revisitar os parâmetros tradicionais onde foram engendrados os matizes destes dogmas. O confronto entre as teorias normativas do gênero e as novas concepções sobre determinado aspecto estrutural e conceitual observados é uma característica comum da trilogia teórica e crítica que Peter Szondi apresenta como fruto de um trabalho investigativo, realizado a partir das características que textos e autores destacam como aspectos de rompimento com a tradição dramática.

³⁴ O ponto de partida dos embates teóricos de Peter Szondi é a obra de Aristóteles e o debate vigoroso que aponta sua influência nas formas de compor, além dos desdobramentos que o teatro, ainda hoje, concilia com os novos formatos. A análise de Szondi se debruça sobre os textos teatrais de distintos autores para confrontá-los com estes dispositivos, demonstrando como os conceitos, assim como as obras, transformam-se à luz dos tempos e, também, as leituras que consolidam ou não as formas que apresentam.

Ao apresentar uma teoria sobre o drama moderno, Szondi abre margens e prerrogativas sob as quais as teorizações contemporâneas³⁵ vão se apoiar. Primeiro, porque se debruça sobre a teoria normativa do gênero, segundo, porque constrói um pensamento atento a como cada uma das peças analisadas responde a determinado contexto paradigmático, não apenas em seu conteúdo, mas também na sua forma e, por último, porque ao construir um olhar histórico e filosófico sobre a arte, possibilita o embate dialético diante do cânone que exerceu grande impacto na dramaturgia escrita ao longo do século XX.

Ao eleger como recorte o período de 1880 a 1950, o teórico demonstra como que a estrutura do drama declina diante de um projeto “moderno” que não cabe na sua essência sistemática. A percepção teórica destas cisões no seio dramaturgico pode ser tomada como análoga ao diagnóstico que faço à respeito da dramaturgia contemporânea, quando também, tornam-se perceptíveis outras cisões similares, porém, referentes à segunda metade do século XX. Estas cisões estão presentes tanto nos textos quanto nos seus processos de elaboração, no caso, aqueles que aderem à sala de ensaio, cujo texto, é fruto da experiência processual do teatro.

As transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não é lida simplesmente como a superação do antigo e o avanço do novo, mas é obrigado a partir da sua dialética interna, a refluir sobre si mesma – a refletir-se. (SZONDI, 2001, p.15).

O trabalho de Szondi se ocupa em explicar as diversas formas da dramática moderna, a partir da resolução das contradições entre conteúdo e forma, porém, penso que reflexões sobre as contradições da dramaturgia contemporânea se situam entre o pensar e o fazer, *mantendo* as contradições encontradas entre conteúdo e forma, ao invés de resolvê-las, e acrescentando o quesito “dos processos”, como um tópico fundamental para uma leitura sobre a práxis.

Ou seja, Szondi se concentra numa abordagem que relaciona os matizes históricos (contextos) com as peças. Para se pensar, no entanto, a dramaturgia contemporânea, eu acrescento as vias processuais de escritura. O princípio metodológico é similar, porém, o foco na transição do século XX para o XXI não se restringe apenas à historicidade e análise de obras, mas também à ampliação desta discussão para o labor escritural das

³⁵ Cabe adiantar que os estudos contemporâneos de Lehmann e Sarrazac, dentre outros, tem como base a obra de Szondi.

obras, exercício que impele o dramaturgo a uma voz ativa nos textos que escreve, eliminando uma determinada ausência detectada por Szondi. “O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação.” (SZONDI, 2001, p. 30-31).

Com esta afirmação, percebemos que o dramaturgo ao qual nos referimos salta do cerceamento do drama e se coloca em outra instância criativa, ou mesmo, passa a refletir sobre uma certa “incompatibilidade com os seus pressupostos”. Ainda que o termo *prática dramatúrgica* não seja mencionado por Szondi, a sugestão de uma outra instância modificadora da gênese laboral parece ter nos seus prenúncios algumas raízes reveladoras de novas perspectivas. São exatamente estas fendas que examino à luz da pluralidade perceptível no trabalho dos dramaturgos atualmente.

O termo *prática dramatúrgica* se torna inteiramente importante para situar o espaço em que esta tese se circunscreve. Dessa maneira, é necessário trazer à tona o trabalho de Lessing³⁶, cujo pensamento ultrapassa as fronteiras da autoralidade e, muito antes de Szondi, formula um importante viés crítico em torno da dramaturgia ao sublinhar a necessidade do olhar sobre a práxis.

1.3 – Lessing: precedentes para o pensamento de uma prática dramatúrgica

Embora estes saltos teóricos, desenvolvidos a partir de uma análise dos textos, remetam a uma certa expectativa por parâmetros que expressassem, de fato, uma nova linhagem diante dos contextos (a busca pelo “drama moderno”, nas palavras de Szondi), torna-se importante destacar que, muito antes, já havia um pensamento que concentrava esforços para se pensar a dramaturgia, ou mesmo os textos teatrais, a partir de uma abordagem ampla de sua funcionalidade, inserção e difusão crítica.

A palavra “dramaturgia” quando pensada a partir do “edifício inteiro” que mobiliza e sustenta pode ser entendida como um conceito em construção, que agrega referenciais simbólicos ao tensionar seus próprios fundamentos, na medida em que sua cadeia produtiva incorpora ao conceito as transformações históricas e estéticas que lhes são inerentes.

³⁶ Um dos dramaturgos analisados por Peter Szondi.

Esta parece ter sido uma das premissas do pensamento de Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), um dos expoentes categóricos do iluminismo alemão. Lessing é considerado também o precursor da crítica literária moderna devido aos trabalhos prestados como colaborador em diversos jornais e revistas alemãs. Em 1767 é convidado para exercer as funções de dramaturgo e crítico junto ao projeto de fundação do Teatro Nacional Alemão, em Hamburgo. Nesta função, Lessing desenvolve também o trabalho como teórico, dramaturgo e crítico, polivalência que deve ser destacada quando reconhecemos em seus escritos um olhar plural sobre os temas que discute.

O trabalho prestado no cenário teatral de Hamburgo convergiu em uma sequência de críticas reunidas na *Dramaturgia de Hamburgo* (2005), cuja construção teórica constitui um importante documento em que o autor reatualiza as interpretações da *Poética*, confrontando-a com a emergência teatral da época. A partir de reflexões provocativas sobre os referenciais de unidade da obra aristotélica, o teatrólogo alemão propõe uma análise dos três principais dramaturgos gregos e uma crítica direta aos franceses³⁷ ou, em específico, à dramaturgia clássica francesa que Lessing aponta como herdeira direta de Aristóteles, sendo representante, inclusive, do conservadorismo característico dos que se apegaram aos princípios aristotélicos como leis rígidas e imutáveis.

Com um olhar heterodoxo sobre o tema, Lessing revê a tradição aristotélica na produção dos textos teatrais que analisa e lança um olhar abrangente sobre modelos híbridos. Suas teorizações acontecem de forma paralela ao seu trabalho como crítico e dramaturgo³⁸ formulando um diálogo ininterrupto entre campos distintos sobre um mesmo objeto (dramaturgia), que se torna primordial para os desdobramentos de seus pensamentos.

A versão em português de *Dramaturgia de Hamburgo*³⁹, traduzida por Manuela Nunes, é uma seleção antológica dos textos críticos escritos por Lessing sobre os espetáculos encenados pelo Teatro Nacional entre 1767 e 1768. O pensamento de Lessing entende o papel do dramaturgo a partir da inter-relação de sua atuação, desvencilhando-se da ideia restritiva que lhe atribuía apenas a função autoral do texto, redimensionando-o para a

³⁷ Lessing concentra suas críticas em Corneille e Racine.

³⁸ Lessing é também dramaturgo, autor de várias peças, dentre as quais, podemos citar: *Miss Sara Sampson* (1755) e *Emília Galotti* (1772).

³⁹ Conforme a introdução da própria tradutora, trata-se de “uma obra resultante da atividade crítica do autor que constitui uma obra teórica fundamental” sobre os estudos de dramaturgia, principalmente para entendermos a precedência de um pensamento dramatúrgico que procura dar abrangência à produção dos textos teatrais ao confrontá-los com os padrões convencionais que os normatizam.

visão de um profissional que além do texto, é responsável pela dimensão cênica da obra, pelos fatores internos e externos da montagem. Esta proposição está ligada aos trabalhos desenvolvidos junto ao Teatro Nacional de Hamburgo⁴⁰, que possibilitou a escrita dos textos reunidos nesta obra⁴¹ que, embora datado do século XVIII e escrito num contexto bem específico⁴², oferece o suporte necessário e que os pensadores contemporâneos recorreram para subsidiar uma práxis que teve no século XX exemplos dos mais distintos e esclarecedores desta corrente de pensamento.

A flexibilização operada por Lessing em torno dos princípios aristotélicos abre margens para explorar fronteiras diante da convenção e da tradição francesa que elegeu o aspecto mais restritivo do termo dramaturgia como o viés elementar do seu teatro, fato que influencia de forma determinante o teatro português (onde o Brasil aparece como correspondente direto), e a acepção latina do termo.

Uma coisa é aceitar as regras, outra é observá-las de facto. O primeiro caso aplica-se aos franceses; o último parece tê-lo apenas conseguido os antigos. A unidade de ação foi a primeira regra dramática dos antigos; a unidade de tempo e a unidade de lugar formam apenas uma consequência daquela. (...) Os franceses pelo contrário (...) não consideravam as unidades de tempo e de lugar como consequências daquela unidade, mas como requisitos indispensáveis à noção de uma ação.” (LESSING, 2005, p. 75-76).

Lessing chama atenção não somente para outras possibilidades (que não estão subordinadas à dramaturgia clássica) em termos textuais, como, de certa forma, convoca os poetas dramáticos (autores teatrais) a um olhar mais abrangente sobre sua prática,

⁴⁰ O cargo de Lessing junto ao Teatro Nacional de Hamburgo foi criado por Lowen, um dos idealizadores do Projeto Teatral de Hamburgo, que “para tal criou o cargo de dramaturgo que deveria coordenar a escolhas das peças, a prática das encenações e as relações públicas” (LESSING, 2005, p. 9)., na época um cargo que agregava funções e tinha um caráter curatorial, função que Lessing acaba ampliando ao atuar em diversas frentes (crítico, teórico, consultor, curador, provocador e dramaturgo).

⁴¹ “O diário de bordo – conjunto de 104 comentários que veio a ser conhecido como *Dramaturgia de Hamburgo* – passou por inúmeros percalços, entre os quais a concorrência de uma edição pirata dos 31 primeiros textos distribuídos à plateia, o que levou à interrupção da publicação das crônicas por alguns meses. Além disso, os integrantes do Teatro Nacional esperavam que os escritos de Lessing funcionassem, em alguma medida, como propaganda da iniciativa. Ele, no entanto, queria oferecer uma apreciação crítica dos espetáculos e propunha ao público leitor uma reflexão estética sem essas amarras. Em reação a uma série de reclamações, não só das atrizes, mas do grupo como um todo, Lessing impõe, a partir do XXV comentário, uma inflexão a seu trabalho: desiste de analisar as montagens e passa a se dedicar à discussão das questões filológicas, estilísticas e poéticas presentes nos textos apresentados pela trupe.” (SAADI, 2013).

⁴² “No espaço cultural alemão, dividido em inúmeros estados, o conceito de “teatro nacional” está intimamente ligado ao movimento de emancipação da burguesia. Constituído em oposição à cultura aristocrática dominante, que punha entraves ao desenvolvimento de uma unidade nacional, não só linguística como cultural, caberia ao teatro criar um espaço público exemplar de propagação não só de uma estética, mas de um modelo de sociedade e de uma moral de cariz burguês.” (LESSING, 2005, p. 5).

construindo caminhos próprios para a arte e o ofício, conforme ele mesmo apontava nos caminhos seguidos pela dramaturgia inglesa.

As peças inglesas faltavam, manifestadamente, determinadas regras que os franceses nos tinham tornado tão familiar. O que concluí daí? O seguinte: que também com estas regras se conseguia atingir o objectivo da tragédia; até mesmo que estas regras poderiam ser as culpadas quando se ficava aquém deste. E isto ainda era admissível. Mas começou-se a confundir, com estas regras, todas as regras, e a declarar como pedanteria prescrever ao gênio o que deveria fazer ou deixar de fazer. Em resumo, tínhamos chegado ao ponto de dissipar, intencionalmente, toda a experiência do passado, e de preferir exigir a cada poeta que reinventasse a arte por si próprio. (LESSING, 2005, p. 180).

A preocupação de Lessing, no entanto, ultrapassou as questões referentes a forma estrutural dos textos teatrais, como na colocação em que salienta que “teatro não é apenas texto, mas sua realização no palco” (LESSING, 2005, p. 11). Seu olhar e sua preocupação desloca estas questões para um movimento autônomo do dramaturgo diante dos terrenos regráveis de sua arte. Seu pensamento é propositivo ao questionar a arbitrariedade secular num caminho em que “a legitimação das regras resulta de elas emanarem da obra e não a obra das regras⁴³” (LESSING, 2005, p. 13). Isto, inclusive, ratifica sua visão ampliada do teatro como um fenômeno mais complexo, em que a prática e o diálogo de elementos construtores garantiriam seu êxito. Lessing parte de um olhar estrutural do texto, mas procura sua forma dialógica, a realização no palco como forma de sua efetivação, fato que subsidia os caminhos que esta tese percorre ao entender dramaturgia como o percurso entre o texto e a cena.

O entendimento de Lessing acrescenta à forma dramática outros elementos do teatro que exigem uma aproximação maior da sua práxis. Neste sentido, a modernidade de seus escritos abrem margens para um olhar diferenciado sobre a criação, sendo possível reconhecer uma espécie de cisão conceitual que interfere no trabalho do responsável pela dramaturgia. Lessing é considerado o pai da dramaturgia moderna e a Alemanha será o berço de uma escola (anglo-saxão) onde os dramaturgos vão imprimir em seus trabalhos princípios que esfacelam a retórica dos textos convencionais, principalmente, ao investigar caminhos que fogem das cristalizadas fronteiras do drama⁴⁴.

⁴³ Clara referência à *Poética* de Aristóteles.

⁴⁴ Brecht com o “Teatro Épico” realizará, posteriormente, esta quebra paradigmática.

O olhar enveredado pelo viés prático de constituição e eficiência dramaturgica contribui para que a amplitude do termo acabe por construir uma linha diferente do conceito tradicional, fator essencial para que se tensione exatamente o campo de trabalho dos responsáveis pelo texto teatral, suas fronteiras e abrangências. Duas linhas de pensamento sobre dramaturgia podem ser reconhecidas a partir de seus apontamentos.

A primeira linha de pensamento tem raiz na tradição dramática herdada dos gregos e romanos. Esta linha tem como suporte os preceitos aristotélicos que trataram de seus matizes, sustentados por unidades básicas, mais ou menos definidas como articuladoras de uma rede (fabular) capaz de encadear domínios de enredo e elementos trágicos estabilizadores desta categoria. Por se tratar de uma poética que delimitava princípios constituintes, torna-se operante o fato de que o termo *dramaturgia* tenha sido referenciado como algo ligado a determinado autor, cujo ofício dramático consistia na operacionalidade deste gênero em consonância com a tradição. Desta forma, ligar o termo *dramaturgia* a determinado autor ou ao seu repertório dramático (conjunto de textos escritos para encenação) foi seguido pelo teatro clássico francês (amparado nesta tradição greco-romana) e no Brasil foi a relação mais difundida entre dramaturgia e o texto. Esta é a visão restritiva, muito mais ligada ao drama, na qual o mundo latino embarca, influenciados pelos franceses.

A segunda linha de pensamento sobre este campo, tem no pensamento de Lessing a sua base, a partir do momento em que o mote agrega ao texto teatral os prospectos de sua prática de encenação, ou o caminho que o texto percorre até chegar à cena. Evidente que este pensamento ocasiona rupturas com os preceitos aristotélicos, tratados pelo próprio Lessing como restritivos a diretrizes que os autores deveriam descobrir na própria obra. Com Lessing, a categoria de “dramaturg” já denota uma maior amplitude à função do autor, incorporando um olhar crítico, de consultor, curador e programador cultural (atividades que exerceu). Esta prerrogativa agrega ao pensamento dramaturgico novas perspectivas, principalmente, em relação ao contexto, às práticas realizadas, e à dramaturgia de países como a Inglaterra (que se contrapunha à linha francesa).

Essas duas linhas de pensamento sobre o ofício ou frentes de trabalho se difundem nos séculos XVIII e XIX, com uma supremacia da primeira sobre a segunda. Ambas convivem e, nas duas, é possível perceber mudanças, tanto nas obras quanto nos

pensadores que se debruçam sobre a práxis. O carácter mutável e transformável do texto escrito para a cena é também nítido na sua histografia e se, num primeiro momento, a primeira linha de pensamento se sobrepõe à segunda, pode-se perceber nos textos teatrais, mudanças bruscas capazes de prescrever a quebra com a matriz aristotélica (prenúncios de Lessing), e, conseqüentemente, de um novo entendimento do texto teatral mediante ao movimento percurso de sua transformabilidade.

O conceito operativo de dramaturgia sob a perspectiva francesa interliga suas fontes e finalidades à função específica de autor, strito senso, e este foi o legado que chega a nossas escolas. Lessing opera um conceito interligado à prática da criação, e enraíza matizes que se enveredam pelo repertório de funções ou tarefas que, em seu conjunto, caracterizam o papel do dramaturgo.

A diferença conceitual é assinalada pela subdivisão de campos feita pelo mundo anglo-saxão, com uma abordagem mais conjuntural e abrangente da prática dramatúrgica. Neste contexto, o conceito de “dramaturg” que tem uma abrangência um tanto rebuscada, mas funciona como uma espécie de suporte ao autor, sendo corresponsável tanto pelo universo que internaliza a peça, quanto pelo externo que a produz e a contextualiza, conferindo-lhe a complexidade do ofício. A grosso modo, pode-se aferir que a primeira denominação tem uma referência concreta no elemento “texto”, geralmente assinado e que constitui o material pertencente ao universo da literatura dramática. Já a segunda, refere-se a uma funcionalidade do entendimento do todo, de uma especificidade que pensa e elabora a estrutura que dará suporte à primeira e se move junto ao exercício plural de suas fontes e montagem.

O viés prático como a célula desencadeadora do teatro assinalado por Lessing confronta exatamente estas duas perspectivas de trabalho dramatúrgico. A primeira que se concentra basicamente nos elementos textuais (ou ligados ao “drama”/dramático) e que, ao operar segundo determinados princípios internos (personagens, trama, ação, diálogos) garantem a efetividade acional (no sentido aristotélico) da composição dramática, encarada aqui como a assinatura fechada e sistemática da obra, exemplificada na forma francesa clássica⁴⁵. E a segunda, apoiada na prática que

⁴⁵ Importante destacar que esta abordagem clássica francesa também encontrou na própria França movimentos de contestação, dentre os quais, cito o Teatro Francês da década de 60 que confrontou veementemente a dramática apoiada na palavra.

consolida um olhar dialógico ao texto, cuja funcionalidade acontece exatamente no seu contato com os outros elementos edificadores do fenômeno teatral e o público. Trata-se aqui de uma perspectiva sensível aos elementos externos que interferem na forma de se pensar a dramaturgia, ou seja, elementos ligados à encenação e suas dinâmicas operativas.

Esta segunda perspectiva de trabalho inaugurada por Lessing é o cerne do desenvolvimento desta tese e que subsidia o terreno onde se edifica a dramaturgia contemporânea, principalmente, aquela que se abre ao processual após as experiências coletivas das décadas de 60 e 70, nitidamente desdobradas no contemporâneo junto aos seus múltiplos processos capazes de sinalizar uma noção mais abrangente do termo. Na contemporaneidade, a emergência dos processos geradores, a contaminação entre todos os elementos constituintes, a superação da palavra (como único elemento do texto), a esfera espetacular e um novo conceito de escritura (e das novas formas de concebê-la), agregam indícios de que o trabalho do dramaturgo acontece numa perspectiva de trabalho plural e reconfigurada.

O termo “prática dramatúrgica” pode parecer estranho de ser referenciado numa época em que o “teatro de autor” e uma cena “voltada para o texto” eram a regra. Porém, a partir do pensamento de Lessing, é possível detectar que teorizações dinâmicas quanto a esta prática já se delineava no campo da dramaturgia, cujo funcionamento vem de uma perspectiva abrangente, transversal e interdisciplinar da gênese criativa. O pensamento precedente aberto por Lessing se interliga a um prospecto prático da função, até mesmo descritivo desse universo funcional, e pródigo em apresentar um documento teórico que se verte sobre a dramaturgia, não apenas pela análise dos textos que reúne em repertório, mas sobre sua prática, e que o alemão crê como elementar.

Lessing também instaura um terreno crítico⁴⁶ que não se fecha, não prioriza modelos e traça aproximações que, de fato, o campo teórico e o da práxis referenciam de forma indissociável. O tom, por vezes irônico, de seu discurso sublinha ainda mais o universo investigativo de rupturas que prepara, e que seus contemporâneos leram como brecha para imprimir um pensamento liberto de modelos cristalizados.

⁴⁶ Segundo minha leitura, este terreno também se abre para o pensamento de uma *crítica performática*, termo desenvolvido por Sara Rojo no artigo “Crítica e performance teatral” (2008) em que defende uma crítica teatral que dialogue tanto com as *distintas linguagens cênicas* que as caracterizam como também com as *diversas vozes* que as concebem.

Esta é a dificuldade. Faço lembrar aqui aos meus leitores que estas páginas não devem encerrar um sistema dramático. Não sou, pois, obrigado a resolver todas as dificuldades que levanto. Os meus pensamentos podem parecer estar sempre pouco associados, ou até mesmo contradizer-se, desde que sejam pensamentos que lhes dêem matéria para pensarem por si. Aqui, quero apenas espalhar o fermento da cognição. (LESSING, 2005, p. 164).

Para se pensar o papel do dramaturgo na contemporaneidade a leitura de Lessing é fundamental porque imprime ao ofício, além do caráter autoral (disseminado), uma instância crítica, um olhar sobre a operacionalidade do labor, e um contextual aberto que enxerga a dramaturgia como uma válvula móvel. Reconheço como fundamental a premissa deste pensamento por projetar o que analiso como uma redefinição do papel do dramaturgo no cenário contemporâneo, que não se trata apenas de algo nominal (dramaturgo, dramaturgista), mas de campos pluralizados de trabalho, instâncias dialógicas de atuação e mecanismos polivalentes que caminham para uma prerrogativa performática do ofício, na medida que, o processo estrutura e é estruturado junto e a partir do texto. Nesta perspectiva, os princípios dramatúrgicos lessingnianos são essenciais por abrir esta possibilidade teórica em consonância com a prática que caminhou exatamente para os terrenos que o autor alemão sinalizou.

As relações mais pontuais que podem ser estabelecidas com os escritos de Lessing, sob minha leitura, foram feitas na contemporaneidade⁴⁷, principalmente, pelo papel provocador e contestador do seu pensamento e, também, porque é exatamente no século XX que o texto perde a centralidade nos processos teatrais ou que o conceito de dramaturgia passa a ser conciliado com a prática que a determina.

1.4 – Percursos dramatúrgicos no século XX

Os reflexos de uma matriz mimética e representativa, de ordem aristotélica, por muito tempo funcionou como a célula do teatro ocidental. Nesta linha, os primeiros pensamentos de quebra com este formato aconteceram justamente com as mudanças

⁴⁷ Fátima Saad e Ana Pais são duas estudiosas que apóiam no pensamento de Lessing uma teoria voltada para o conceito de dramaturgista, com um olhar também ampliado (embora cada uma tenha sua especificidade) sobre a atuação do mesmo nas diversas fases de criação de um espetáculo, premissas que serão tratadas posteriormente.

paradigmáticas observadas na transição do século XIX para o século XX⁴⁸. Este período transitório agrega novas formas de se pensar os elementos da cena em consonância com os avanços que influenciaram o pensamento intelectual e artístico da época, culminando com a polarização entre a figura do autor e a do encenador.

No âmbito técnico, a chegada da iluminação elétrica aos teatros acaba tendo um grande impacto ao possibilitar o manuseio dos mecanismos de luz, abrindo espaços para se pensar a *função estética da luz*⁴⁹, ao mesmo tempo que se revela outras dimensões do palco. Dramaturgicamente este impacto se traduz na propulsão de novos olhares sobre “o compor”. Se até então, o texto era tradicionalmente encaixado na superfície plana do palco, com esta pluridimensionalidade que a iluminação passa a proporcionar, são alçados novos horizontes para o alcance da cena, apoiados na linguagem da luz que, a partir da evolução elétrica de seus aparatos, torna-se tecnicamente possível e manipulável.

As ressonâncias deste avanço técnico preparam uma espécie de revolução plástica da cena, em consonância com a autonomia das outras linguagens teatrais, que, até então, funcionavam como coadjuvantes na gênese criativa. Neste sentido, o pensamento de Adolphe Appia (1862-1928) e a plasticidade que se aprofunda com a noção de *dimensões* proposta no livro *A obra de arte viva* (1921) apontam para a importância que os elementos cênicos, em sua conjuntura e autonomia, podem explorar.

Esta corrente que se sobressai como um terreno a ser desvendado na urgência de uma cena que se desperta para sua natureza luminosa, sonora e imagética tem desdobramentos no universo dramatúrgico. A partir de então, questões envolvendo a espacialidade ganham destaque, iniciando uma discussão de sua abrangência escritural enquanto memória, presença e fisicidade, fatores que a dramaturgia começava a inserir na sua gramática.

⁴⁸ Ainda que tomemos estes pressupostos como reveladores de uma nova noção da prática inserida neste contexto, referenciado como marco das transformações no teatro, torna-se importante pontuar que mesmo no Teatro Medieval e na Commedia Del’Arte, ou mesmo nas práticas performáticas indígenas, já havia sistemas complexos de produção baseados no viés coletivo de criação, inclusive, em alguns deles, determinando dispositivos bem específicos de escrita que não passavam pela linha convencional.

⁴⁹ Referência ao título do livro de Roberto Gill Camargo (2012), que apresenta o percurso histórico da iluminação no teatro, dos primórdios até a contemporaneidade, onde se reconhece suas funcionalidades enquanto linguagem autônoma.

A figura do encenador é a representante dessa emergência e, também, através dela que a dramaturgia é repensada. A era do encenador é reconhecida como uma fase de amadurecimento do próprio teatro, momento em que o pensamento dramatúrgico também concentrou esforços para reforçar as especificidades e os diálogos do próprio campo. Torna-se natural então que, com a ascensão do diretor, com a autonomia das outras linguagens e com o período fértil de experimentação que se estende na primeira metade do século passado, o texto, muitas vezes tido como a essência ou como o propulsor dos moldes ortodoxos, foi subtraído em graus de importância, não como tentativa radical de anulação do mesmo, mas como alternativa para se repensar novas possibilidades expressivas a partir de, com ou sem ele.

Jean Jacques Roubine fala exatamente sobre estas transformações pelas quais passaram a linguagem da encenação teatral que culminaram com a emancipação da cena. O teórico traça um panorama sobre o sentido ideológico e simbólico destas transformações, atentando para o fato de que, em conjunto, cada uma dessas transformações caminham para a modernização do teatro, mobilizando seus agentes e os elementos indispensáveis a sua prática. Roubine dedica um capítulo especial na obra *A linguagem da encenação teatral* (1998), intitulado “*A questão do texto*” para tratar especificamente desse campo, propondo uma leitura do percurso das primeiras modificações no entendimento da arte do texto teatral até os desdobramentos que as evoluções desse período transitório delegam.

O escritor não é absolutamente excluído das novas formas de escrita que se impuseram. Ele pode entrosar-se no trabalho coletivo, assumir as funções de dramaturgo. (...) Ele proporá, então, não tanto textos, mas soluções textuais aos problemas que se apresentam; dará forma àquilo que é esboçado no trabalho de improvisação ou de ensaios; ou ainda, adaptará, transformará tal texto adotado como ponto de partida. (...) O lugar e a função do autor teatral estão sendo redefinidos. (ROUBINE, 1998, p. 71-72).

Na mesma época em que o florescimento deste reconhecimento se torna pontual, torna-se importante sublinhar como que o pensamento sobre esta nova expectativa de se “fazer teatro” acaba exercendo destacado impacto no campo dramatúrgico. Todos esses fatores se refletem na forma de como o texto teatral atravessa esse período de transições paradigmáticas para depois se tornar uma espécie de escopo interrogativo de artistas que

procuraram as novas relações possíveis entre o texto, a natureza de sua construção e as outras linguagens cênicas.

Muitos dos artistas representantes desse período dedicaram escritos sobre o papel do texto em que se nota uma destacada subtração de sua importância em relação às outras áreas. Depois de uma secular preponderância em que a cena estava meramente a serviço do texto, a propulsão de ideias vindas das outras áreas se tornam mais emergenciais ao lado de uma cena ávida para expandir suas fronteiras⁵⁰. Como o foco desta tese é atentar para este pensamento expandido, torna-se interessante percorrer alguns teatrólogos do período que fundamentam articulações (não reducionistas) das vias possíveis para uma maior integração entre o texto e o sistema teatral, escopo que será o suporte da prática contemporânea.

O pensamento de Vsevolod Meyerhold (1874-1942), por exemplo, demonstra como que a questão do texto refletia exatamente uma nova tomada da cena, influenciado, no caso, por uma recusa aos princípios naturalistas e por uma visão operante por meio de uma fisicidade capaz de dar movimento e organicidade à cena. No seu *Escritos para o Teatro*, que datam de 1907, e *Extracto de diário – O teatro e a convenção*, de 1912, é que a palavra “processo” ou mesmo “protocolos de criação” são mais recorrentes para designar um sistema complexo e abrangente da encenação. A premissa física e processual de seus trabalhos consolida um terreno no qual o texto começa a ser pensado também como um elemento em processo.

Os movimentos de vanguarda⁵¹ da época também exerceram grande influência sobre o pensamento daqueles que procuravam articular novas interfaces de contato para o texto. Se a literatura dramática ou mesmo o texto teatral não alavancou nenhum movimento específico nessa época, torna-se cabível apontar que o reflexo de outros movimentos

⁵⁰ Um exemplo que comprova esta percepção é a substituição dos tratados teatrais ou textos que ratificavam o pensamento que subsidiava determinada obra, antes escritos pelos dramaturgos em razão das estreias, pelos escritos teóricos dos encenadores que surgem neste período, alguns sistematizados (como é o caso de Stanislavski e Brecht) ou apresentados como protocolos de criação (como é o caso de Meyerhold), porém, não mais centrados ou escritos a partir da poética de determinado texto teatral como centralizador dos debates.

⁵¹ Os manifestos de movimentos como o Dadaísmo, Expressionismo, Simbolismo também acirrou propostas e leituras distintas sobre o panorama artístico geral e as percepções de que transformações na engrenagem teatral estavam por acontecer. Suas abordagens demonstram um deslocamento conceitual do que, tradicionalmente, se colocava como dramaturgia e como o seu entendimento passa a ser contaminado por provocações oriundas de outros campos.

chega ao terreno dramático de forma propositiva, principalmente, neste momento em que se colocava em xeque a importância do texto teatral.

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), artista polivalente italiano e um dos expoentes do Movimento Futurista exemplifica esta influência a partir do seu *Manifesto dos autores dramáticos futuristas*, datado de 1911, documento em que assinala uma abrangência dos princípios futuristas no terreno teatral. O cunho de manifesto não deixa de contextualizar seus preceitos, além de transmitir o salto que a nova engrenagem textual almejava dar em relação às linhas tradicionais. A escrita teatral de manifestação futurística deveria se debruçar sobre o universo imagético e sonoro, além de se afastar da sombra do mundo literário e seus traços figurativos, prenúncios que observo como característico das poéticas contemporâneas.

É preciso introduzir sobre a cena o reino da máquina, os grandes calafrios revolucionários que agitam as multidões, as novas correntes de ideias e as grandes descobertas científicas que transformaram completamente a nossa sensibilidade e a nossa mentalidade de homens do século vinte. (...) O escritor futurista usará então o verso livre: instável orquestração de imagens e de sons. (MARINETTI, In: BORIE, 2004, p. 410-411).

Dos pensadores de teatro da primeira metade do século XX que se debruçaram sobre as questões do texto ou da dramaturgia, o pensamento do francês Jacques Copeau⁵² (1879-1949) elucida de forma mais determinante esse período em que a busca por um novo status do autor de teatro era proeminente de todos aqueles que estavam ligados à arte da cena. Copeau apresenta uma premissa de trabalho coletivo, e sua experiência como dramaturgo conduz um pensamento que entende a cena a partir de uma arquitetura mais complexa. Esta instância coletiva está intimamente ligada a um dos aspectos reformuladores da escrita, cujo caráter performático tem nessa premissa da coletividade um diferencial.

Não podemos esperar senão do criador dramático completo, quer dizer, do poeta, nascido sobre a cena e para a cena, de uma solução arquitetural em função de uma forma dramática, cujo pensamento construirá para a sua expressão autêntica o instrumento de que terá necessidade. (...) Se uma vontade dramática nova não abalar o próprio edifício do teatro: se, por exemplo, uma nova relação não se

⁵² A sua filosofia teatral apresentada no circuito crítico e na difusão de textos sobre o assunto remontam aos anos de 1917 a 1930 em que foram lançados numa espécie de “cadernos” os ideários pela renovação do teatro francês. Esta renovação saiu das fronteiras críticas e teóricas e se efetivou com a fundação de uma importante escola teatral, voltada para o treinamento atoral e a difusão de uma nova perspectiva de trabalho sobre a cena.

estabelecer entre o espectador e o actor, não se pode dizer que o espírito dramático esteja em vias de transformar o instrumento teatral, e, no entanto, é simplesmente disso que temos necessidade. (COPEAU, In: BORIE, 2004, p. 414).

Nesta busca por uma espécie de reteatralização do teatro em que as artes da palavra se colocam na dinâmica da cena, vale mencionar também as contribuições de Antonin Artaud (1896-1948), que, embora elaboradas muito mais no campo teórico do que, de fato, junto a uma prática que as consolide, constroem as premissas do que podemos reconhecer como uma célula do teatro contemporâneo. O pensamento de Artaud é responsável por colocar a palavra em contato com as outras possibilidades expressivas, presentificando-a, fruto de um viés que se livra do estritamente verbal e abre margens para o enraizamento de uma ideia dramatúrgica que integra a palavra ao universo da sonoridade e da espacialidade que a abriga.

Não se trata de suprimir a palavra no teatro, mas de lhe fazer mudar o seu destino. (...) Mudar o destino da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial e por tanto que ela se combine com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido. (ARTAUD, In: BORIE, 2004, p. 459).

Dos pensamentos teatrais que geram impacto junto às reflexões dramatúrgicas, aquele que, de fato, efetiva um pensamento paradigmático de quebra com o espectro clássico aristotélico é o formulado por Bertolt Brecht. A argumentação de Brecht se baseia nos fundamentos do *Teatro Épico*, que, dramaturgicamente pode ser lido como uma ruptura com a dramática tradicional, substituindo as normatizações pertencentes ao percurso representativo de uma realidade que, mimeticamente, se reproduz como natureza imutável.

Brecht imprime ao texto dispositivos⁵³ que acrescentam a esta rede interna, as determinações sociais e os contextos que exercem forte influência nas relações estabelecidas na dramaturgia épica. Estas diretrizes levam a um posicionamento crítico, retirando o espectador, a partir de efeitos específicos⁵⁴, da sua passividade, além de abrir

⁵³ Aspectos como a narratividade e a historicização são algumas das premissas dramatúrgicas pertencentes à vertente épica proposta por Brecht e que contrapõe de forma definitiva a vertente dramática. A cisão efetiva com a estruturação dramática acontece aqui, exatamente quando as forças individuais e conflitivas entre um e o outro são substituídas pela dialética entre o sujeito e o contexto.

⁵⁴ Efeito do distanciamento brechtiano que impede o ilusionismo representativo ao quebrar com o desencadeamento esperado da trama, narrando ao invés de interpretar e, também, aproveitando para que, com esta quebra, possa expor o jogo de forças de forma direta ao espectador.

margens para a apresentação de um texto que revela ideias ao expor as forças invisíveis extraídas do contexto social que, no teatro épico, é apresentada como mutável e reversível, desde que o teatro acione posicionamentos diante da força dialética que instaura.

Os reflexos do Teatro Épico são determinantes por ampliar as linhas internas e conflitivas do texto, fazendo com que o olhar dramatúrgico esteja alerta para com as forças externas (do contexto) e em como elas são capazes de determinar os comportamentos humanos e o social, além de expor a incompatibilidade dos velhos diálogos (herança da dramaticidade burguesa). Podemos reconhecer que a dinâmica das forças que se mobilizam a partir de uma esfera social, de um impacto internalizado a partir do distanciamento necessário para seu diagnóstico e consequente posicionamento, fundamentam as estruturas do teatro político.

Porém, as dinâmicas de trabalho de Brecht como dramaturgo revelam muito mais. No seu caso, podemos reconhecer que o desdobramento épico na dramaturgia empreende uma estrutura muito maior do que simplesmente o texto originário. As escalas de trabalho conhecem uma dimensão espetacular muito mais ampla e a conjunção com as outras artes herdadas do teatro político de Erwin Piscator (1893-1966) oficializam as premissas estéticas e ideológicas que interligam o texto ao espetáculo como uma prerrogativa. Não é somente a quebra com o dramático que segmenta, mas a inserção de um plano espetacular no bojo das preocupações dramatúrgicas.

Com Brecht, percebe-se que no desenho da dramaturgia, incorpora-se a responsabilidade pelo pensamento estrutural da instauração do texto na cena, o que pressupõe escolhas estéticas e princípios ideológicos como desdobramentos do que dramaturgicamente se trata. As peças de Brecht são exemplos de sua experiência e são justamente os elementos épicos que Peter Szondi persegue como indícios de sua sugerida modernidade na escrita teatral. As forças de impacto ou redes de influência dos preceitos do Teatro Épico na dramaturgia produz um campo fértil de produção na segunda metade do século XX, e para alguns estudiosos⁵⁵ ainda é o marco dessa cisão, cujo caráter inovador até hoje não foi ultrapassado. Estas propulsões, no entanto,

⁵⁵ Referência ao prefácio de Sérgio de Carvalho na obra *Teatro Pós-dramático*, em que o dramaturgo brasileiro defende o Teatro Épico como uma ruptura que ainda não foi separada, pelo menos, não pelo pressuposto de Lehmann.

sedimentam uma cisão paradigmática no campo dramaturgico que irá ocorrer, de fato, na segunda metade do século XX.

A segunda metade do século XX é um terreno amplo e multiforme de acontecimentos capazes de borrar qualquer tentativa de uma precisão contextual ou mesmo teórica sobre este período que vai da década de 50 até o final do século passado. Os impactos proeminentes dos conflitos bélicos de ordem mundial, a reconstrução econômica, social e, sobretudo, ideológica após a hecatombe, as ditaduras na América Latina, o fracasso dos sistemas políticos contrários à hegemonia do capital (e a consequente explosão das políticas neoliberais), a cooptação do discurso da miséria como sustentáculo do capital (África e a substituição do subdesenvolvimento por termos mais progressistas e convenientes), a globalização, o terrorismo como emergência de abalar a conformidade das fronteiras, os avanços nucleares, o individualismo, a fragmentação do sujeito e de suas representações e o esvaziamento dos discursos são alguns elementos do caleidoscópio de acontecimentos deste período. É também nesta zona de indeterminações que surge o terreno propício, nas décadas de 60 e 70, para o surgimento da performance e a difusão alcançada pelos pensamentos e campos que seu princípios fomentam.

Na obra *O poder transformador da Performance* (2008), Erika Fischer Lichte esclarece vários pontos no sentido artístico e contextual que remetem ao início dos anos 60 como o momento que a arte ocidental experimenta propostas de caráter performativo ou mesmo, participa, do que a autora define como “performative turn”, espécie de *virada performativa* que agrega as mais diferentes artes junto a um sentimento de ruptura com os gêneros e as fronteiras estabelecidas. Em termos artísticos, esta proposta dá origem a diversos segmentos artísticos, além da própria *performance art* cujas premissas se apoiam no que corresponde “a estratégia da performance de resistir a definições. Ela trata justamente de desnortear classificações, de desconstruir modos tradicionais de produção e recepção artística.” (FABIÃO, 2009).

Fischer chega a propor uma estética do performativo com base na sua investigação sobre a necessidade de instrumentos teóricos capazes de abranger determinadas expressões que não cabem mais na estética tradicional. Ao colocar a dimensão

performativa do teatro como prática cultural e aproximá-lo dos paradigmas da performance, abre-se uma conjuntura em torno dos processos geradores.

Os desdobramentos ou reflexos dessa nova modalidade artística no universo teatral terão impacto, principalmente, no âmbito da pluralidade dos processos, eixo dos preceitos performáticos que desestabilizam as regras dos discursos hegemônicos. Ao compartilhar o espaço laboral, a performance contrapõe a supremacia do encenador e intensifica a rede de transformações vividas no período.

A performance tem um significado especial para o pensamento sobre o novo papel do dramaturgo, uma vez que, juntamente com seus pressupostos, evoca inúmeras questões envolvendo o labor, o fazer e a constituição da obra. Justamente neste ponto que novas formas de se compor dramaturgicamente são experienciadas, além do campo ampliado de possibilidades que oferece a partir do dialogismo entre as distintas linguagens que agrega e a autonomia que esses campos podem ressignificar. O cenário dessas transformações foi tratado por Pierre Bourdieu na obra *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996), em que o teórico trata de um ponto fundamental para as discussões que esta tese levanta, o da autonomia dos campos artísticos:

Um campo adquire autonomia quando reivindica definir seus próprios princípios de legitimidade, estabelecer suas próprias regras, com autonomia política e financeira. Ao analisar as artes cênicas, percebemos que somente nos séculos XIX e XX se inicia a autonomia do campo teatral, autonomia que, no entanto, demorará bastante para se consolidar efetivamente e para, de fato, chegar a um momento em que as experimentações artísticas serão reguladas pelo campo e o artista será legitimado por essa independência. (BOURDIEU, 1996, p. 78).

A revolução da cena, embora parta da evolução técnica pela qual passou o teatro, muito mais do que estabelecer supremacias funcionais, está ligada a um movimento de reconfiguração dos seus processos e das novas articulações entre os profissionais, ao invés da subordinação estabelecida da cena ao texto teatral e, depois, ao encenador.

A performance coloca o artista em diálogo, em contato, expõe o terreno das fronteiras ao desestabilizar a fixidez de conceitos e práticas, além de ampliar o campo de elementos expressivos num repertório capaz de contribuir com a rede complexa da criação que a dramaturgia reconhecerá como instância efetiva para modificar suas relações de trabalho. Leio esta aproximação entre dramaturgia e performance como um

espaço fértil que se efetiva no bojo das criações e dos percursos expressivos, já ampliados pela pluralidade de suas fontes, e que viam no processo uma possibilidade de ressignificações de sua natureza.

De forma concomitante ao advento da performance, dramaturgicamente se observa uma sensível mudança nos modos de composição do texto no processo de “criações coletivas”. Esta instância coletiva de criação está estreitamente ligada a uma recusa à arte instituída ou a formatos engessados que os grupos teatrais viam como incompatíveis com a nova realidade cultural da década de 60.

O movimento também está ligado ao movimento de contracultura⁵⁶, que no âmbito teatral, apontava para o compartilhamento das criações em que as funções se diluíam e os integrantes transitam por entre todas as especificidades. Viver, de fato, a experiência de cada funcionalidade teatral era mais importante processualmente do que o acabamento dado a este trânsito ou à assinatura individual de cada particularidade. Sendo assim, o teatro (enquanto obra ou processo) passa a ser o registro de um coletivo, de uma posição ideológica, de uma forma de “*viver e estar*” naquele contexto, em que as normas ou diretrizes da composição eram vistas como atributos que obstruíam a fluidez natural das atividades teatrais.

A criação coletiva é um sistema de trabalho que envolve um processo de construção do espetáculo em que o texto dramático é o resultado de processos cênicos criados pelo grupo no palco, sendo acompanhado ou não por um dramaturgo e/ou diretor. (...) O formato de criação coletiva (...) assume os riscos da criação consensual e/ou negociada no presente da cena. (ROJO, 2016, p. 57-60).

A criação coletiva esteve intrinsecamente ligada às experiências do grupo Living Theatre, designando uma metodologia de trabalho. Porém, estas experiências tinham também um caráter contextual e político, um espírito de contestação, um movimento alternativo que buscava praticar novas vivências do campo da arte e da vida. A célula deste movimento extraído das práticas performáticas explorava o viés do coletivo para confrontar a individualidade de escrita do autor, deslocamento que pode ser lido também como uma evolução do próprio conceito de autoria que, depois de passar do gabinete, agora ganhava a sala de ensaio como a essência do seu labor.

⁵⁶ “As vertentes que contribuíram para a contracultura são várias, de naturezas aparentemente diversas, mas sublinhadas pelo denominador comum da intenção libertária.” (PEREIRA, 1986, p. 16).

De qualquer forma, os anos 60, 70 e 80 alcançam um universo experimental importante para que o espaço de criação fosse testado e repensado. Se críticas referentes a falta de um eixo dramático nas criações coletivas dessa época são recorrentes, talvez esta lacuna seja exatamente um espaço que, propositalmente, as criações experimentais dos grupos deixavam como forma de testar outros dispositivos de escritura ou mesmo como resposta artística ao viés dramático, secularmente cristalizado, que não mais exercia o impacto de antes.

Este período experimental de advento das práticas performáticas imprime ao trabalho dramático, uma responsabilidade coletiva para se arquitetar o encontro a ser compartilhado. Este deslocamento entre os agentes da criação vão causar, obviamente, um trânsito ininterrupto de olhares sobre e a partir do corpus dramático, dentro desta nova perspectiva teatral. Podemos pensar que o terreno do “contemporâneo” começa a ser preparado junto a um pensamento que articulava, ao mesmo tempo, aquilo que deveria ser escrito, a sua forma e o próprio processo gerador. Há uma pluralidade imanente do terreno dramático que a performance alertava, e que, de certa forma, as práticas coletivas experimentavam como sendo uma forma contextualizada de criação e pensamento.

Jean-Pierre Ryngaert faz uma leitura sobre este período na tentativa de permeiar um espaço contemporâneo de construções dramáticas ou mesmo de indícios dessa contemporaneidade no teatro.⁵⁷ Interessante acrescentar à leitura de Ryngaert sobre este terreno, que um salto paradigmático de pensamento em torno da arte dramática começa a ser dado no sentido de entender o profissional do texto como um articulador da estrutura dramática⁵⁸ lida como um repertório de tramas, redes e tensões. Ryngaert reconhece os anos 80 como um período em que as ideologias suplantadas histórica e artisticamente começam a ser diluídas (e não desaparecidas), fato que prepara o terreno para a difusão dos “processos colaborativos” nos anos 90, lidos como

⁵⁷ Sua abordagem analítica sobre “o contemporâneo” na conjuntura dos textos dramáticos abrange as peças de Genet, Adamov, Beckett, Koltés, Novarina. Debruçado sobre o seu local de enunciação, a Europa, Ryngaert expõe os principais embates envolvendo o tema, e embora, recorra a vários documentos escritos por dramaturgos como partes anexas aos textos criados, ou mesmo teorizações a respeito, o autor não aprofunda nos aspectos funcionais da criação do período, ou seja, as novas conjunturas envolvendo a práxis, ainda que demarque o impacto das criações coletivas como aberturas para novas correntes de pensamento.

⁵⁸ Na América Latina, alguns dramaturgos, nesta mesma época, já elaboravam trabalhos que estruturalmente podem ser inseridos neste contexto paradigmático, muito deles expoentes de uma vertente dramática que se distingue da tradição e estão ligadas ao contexto do continente. Um exemplo importante é o trabalho de Alejandro Jodorowsky.

um momento em que o dramaturgo, sem se desligar do prospecto prático instaurado anteriormente junto aos coletivos, reassume a sua especificidade, porém, em diálogo com o grupo.

Se com as criações coletivas se instauram novos paradigmas de trabalho, é com os processos colaborativos⁵⁹ dos anos 90 que eles se efetivam. No Brasil⁶⁰, os trabalhos de Antônio Araújo junto ao Teatro da Vertigem definem de forma bem propositiva os princípios desta perspectiva em que o espetáculo é o resultado de uma experiência coletiva de construções, provocações e motivações, cujas áreas se contaminam e dialogam entre si, porém, mantendo suas especificidades. Dentro desta nova perspectiva de trabalho, o dramaturgo acaba sendo servido de um repertório muito mais amplo para dialogar, instigar e investigar texturas e vozes identitárias potentes para edificar a dramaturgia de determinada obra. O seu olhar sobre a cena alcança uma pluridimensionalidade com esta rede de contatos e contaminações, assim como a horizontalidade das demais funções. O processo colaborativo foi definido como uma:

Metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (ARAUJO, 2002, p. 87).

Esta expectativa de funções que são colocadas em contato, conforme defendido por Luís Alberto de Abreu (2003), acaba ampliando olhares, expondo leituras distintas de um mesmo objeto, além de trazer uma gama de ganhos e perdas inerentes a qualquer processo que assume o risco do esfacelamento de suas fronteiras. No caso do dramaturgo, o risco proeminente destes trânsitos por áreas anteriormente cerceadas pelos limites da rubrica, agora passam a constituir materialidades com as quais ele passa

⁵⁹ O verbete que consta no *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos* (2006), o define como “processo contemporâneo de criação teatral, com raízes na Criação Coletiva, teve também clara influência da chamada década dos encenadores no Brasil (década de 1980), bem como do desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do aperfeiçoamento do conceito de ator-criador. Surge da necessidade, na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia pré-estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências”. (ABREU e NICOLETE, In: GUINSBURG, 2006, p. 253).

⁶⁰ As dinâmicas de trabalho envolvendo a rede colaborativa de produção tem o trabalho do Grupo Teatro da Vertigem, de São Paulo, e a Escola Livre, de Santo André, como referências no estudo e prática desta vertente.

a assumir como linguagem, provocando, é claro, um entendimento de escritura que abrange esta diversidade e redimensiona o seu papel.

O trabalho dramaturgico neste processo está sensivelmente ligado a esta zona de interferências artísticas que persegue o mesmo objetivo para a construção da obra, cujos campos têm destacada emancipação enquanto linguagem. Esta prática que não deve ser entendida apenas como uma proposta metodológica (mas também como uma frente ideológica) foi difundida a partir dos trabalhos do Teatro da Vertigem para outras regiões⁶¹ do Brasil. Podemos dizer que a cena da década de 90 e início do século XXI é tomada por experiências colaborativas, o que fortalece os vínculos proporcionando uma natureza polifônica⁶² aos trabalhos. Leio este movimento como uma prática efetiva e diferenciada para todos os agentes criadores em que a horizontalidade das relações e a colaboração criativa particularizam a genealogia cênica. O colaborativo traz uma pluralidade que especifica cada projeto e, sua difusão, pode ser lida como reflexo da gama de teorizações e tensões oriundas do percurso teatral dos anos anteriores. O dramaturgo neste processo encontra um campo totalmente modificado de atuação, sendo requisitado enquanto presença (nas salas de ensaio) e na obra (como assinatura convergente de determinado coletivo, processo e suas ideologias geradoras).

O mais instigante da dinâmica desses processos é que eles permitem que o dramaturgo se aventure por terrenos desconhecidos, testando ferramentas antigas, aprimorando novos instrumentos de escrita, experimentando as linguagens do espaço, da luz e todo e qualquer elemento capaz de atuar numa rede entrelaçada de proposições, significados e subjetivações.

Os processos colaborativos também recuperam a assinatura dramaturgica na obra, fruto da exigência de um profissional que mergulha nos processo com o olhar e a técnica da concepção e do acabamento que esta instância também sensibiliza como definidora de sua autenticidade. A opção pela coletividade debruçada sobre as especificidades que a

⁶¹ Em Belo Horizonte, por exemplo, tornou-se possível com o Projeto 3X4 realizado pelo Galpão Cine Horto.

⁶² Esta natureza polifônica é o foco dos estudos de Nina Caetano na tese anteriormente citada *Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira* (2011), em que explora este conceito como um desdobramento das práticas e poéticas contemporâneas, com foco na produção de alguns coletivos mineiros e, também, na atuação de escritas no corpo da cidade e redes de colaboração que sinalizam para uma escrita performada.

experiência pode expressar como resposta às artificialidades e à reprodutibilidade dos tempos atuais, pode ser lido com uma das raízes e premissas desses processos e das práticas que suas ideias definem. Dos pensadores que contribuíram para o pensamento sobre dramaturgia elaborado neste terreno contemporâneo, proporcionando um exercício de revisão dos eixos definidores da práxis, destaco o trabalho de Eugênio Barba, Jean-Pierre Sarrazac e Ana Pais.

Eugênio Barba introduz o entendimento de dramaturgia como uma tessitura de ações, princípio norteador de uma base herdada junto a Grotowski, pautada pela experiência dos processos. Essa tessitura dramatúrgica trabalha com uma noção expandida que pontua como primordial para o entendimento da rede produtiva, uma vez que estas ações tecidas são oriundas de naturezas distintas, requerendo uma atuação performática para a sua escuta e escrita.

A palavra “texto”, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa “tecendo junto”. Neste sentido, não há representação que não tenha “texto”. Aquilo que se diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como “dramaturgia”, isto é, drama-ergon, o “trabalho das ações” na representação. (...) Importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura: “texto”. (...) Ações em trabalho: dramaturgia. (BARBA, 1995, p. 68).

Para Barba, a dramaturgia envolve muito mais do que a composição literária, mais até do que a simples produção das peças. Trata-se de uma complexidade que se debruça sobre todos os elementos da cena e, basicamente, estrutura-se a partir da experiência promovida pelo teatro, tanto dos criadores, quanto do público que complementa esta criação. Nesse caso, a dramaturgia passa a abranger toda a dinâmica do espetáculo

A dramaturgia do espetáculo se apresenta como trama numa concatenação e numa simultaneidade de diferentes núcleos ou episódios; do outro, os diferentes estratos estão presentes ao mesmo tempo e em profundidade, cada um dotado de uma lógica própria e de um modo próprio e peculiar de manifestar sua vida. (BARBA, 2010, p. 39).

A partir do seu olhar de diretor, Barba chega a pontuar três níveis dramatúrgicos sob os quais o espetáculo se organiza:

O nível da dramaturgia orgânica ou dinâmica. É o nível elementar, e diz respeito ao modo de compor e tecer os dinamismos, os ritmos e as ações físicas e vocais dos atores para estimular sensorialmente a atenção dos espectadores [é um nível que, como será possível verificar adiante, abarca e depende intimamente da dramaturgia do ator]; - o nível da dramaturgia narrativa: a trama dos acontecimentos que

orientam os espectadores sobre o sentido ou sobre os vários sentidos do espetáculo; - o nível da dramaturgia evocativa: a faculdade que o espetáculo tem de gerar ressonâncias íntimas no espectador. É essa dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário e recôndito do espetáculo, específico para cada espectador. É um nível que todos nós já experimentamos, mas que não pode ser programado de forma consciente. (BARBA, 2010, p.40).

Já Sarrazac contribui em duas frentes para a ampliação do conceito de dramaturgia. A primeira se refere ao pensamento teórico construído a partir de uma leitura crítica da “*crise do drama*” formulado por Peter Szondi (nome que, inclusive, influencia suas teorizações), porém indo na direção oposta da especulação épica como sua superação (sugestão de Szondi) e, também, fugindo das armadilhas do pós-dramático (caminho alçado por Lehmann).

O pensamento de Sarrazac se baseia numa abertura à diversidade dramatúrgica que surge após o período analisado por Peter Szondi (1880–1950) como sinônimo da exploração de possibilidades e a fundação de um espaço mais flexível aos modos e sistemas de escritura, conforme podemos observar na nota introdutória de Felipe de Moraes à obra *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012).

O projeto do léxico: em primeiro lugar, fornece uma concepção ampliada de conceitos elementares (...) demonstrando que tais termos não são escravos de uma concepção aristotélica (ou mesmo hegeliana) do drama (e, portanto, não é preciso jogá-los pela janela da história); em segundo lugar, libertar a poética do drama desse “falso movimento” da dialética a partir de uma reescritura restauradora (no sentido de reinvenção permanente) de suas noções estruturais. (MORAES In: SARRAZAC, 2012, p. 15).

Apoiado numa vertente que funciona fora do fundamento da lógica dramática e da estruturação sígnica, e portanto, com um estigma pluralizador segundo as novas formas e diretrizes encontradas de se teatralizar o mundo, Sarrazac mobiliza o pensamento dramatúrgico no sentido de complementar os estudos de Szondi com o universo poroso de uma escritura sensível aos arredores do texto, destacadamente, contaminada por um repertório de elementos (antigos e novos) que acabam ressignificando o relevo de alguns verbetes num repertório heterogêneo de fontes.

Este transbordamento polifônico, na diversidade de ritmos e espaços da nova dramaturgia das últimas três décadas do século XX encontrou nesta ideia de um devir cênico uma de suas formulações conceituais mais ricas de possibilidades. (SARRAZAC, 2012, p. 17).

Para Sarrazac, este processo de ressignificações é importante para sublinhar o caráter móvel das estruturas, abrindo o leque de possibilidades para que os dramaturgos possam encontrar instrumentos e metodologias próprias de dialogar com o contexto. Isto explica também a segunda frente de contribuição de Sarrazac, estreitamente ligada ao seu trabalho como dramaturgo e difusor das oficinas ou ateliês de dramaturgia na França, que instauram os paradigmas do ofício enquanto ideia compartilhada.

Ou seja, aquele que diante da separação consumada, da total consciência de que o vínculo entre homem e mundo se perdeu, opta justamente por não mais escrever sobre o mundo, mas sim sobre esse vínculo desfeito, e o faz (e como poderia ser diferente?) a partir de um completo retalhamento dos enunciados formais – rapsódico remete, especialmente em francês, àquilo que é mal engendrado, que é formado por fragmentos, daí o rapsodo ser o artífice por excelência do drama no mundo contemporâneo. (SARRAZAC, 2012, p. 13).

Partindo agora para um olhar teórico mais voltado para as migrações em torno do ofício a partir das novas relações de trabalho, dos novos posicionamentos do dramaturgo nos processos e das diversas materialidades que se agregam ao seu repertório, o olhar da portuguesa Ana Pais⁶³ sobre a *teoria da cumplicidade* consolida o terreno de trabalho dramático a partir de uma dimensão complexa do espetáculo e as forças invisíveis que o sustentam.

Na obra referencial *O Discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas* (2004), Pais analisa os trabalhos de Lessing, Brecht, a performance, Allan Kaprow, Janine Brogt, Marianne Van Kerkhoven, Maaike Bleeker para estratificar o mutável conceito de dramaturgia e seus contextos, defendendo a figura do dramaturgista, figuração colocada como um correspondente direto das novas demandas da cena, principalmente, no caso da dança contemporânea, onde se percebe aproximações mais intrínsecas do seu discurso. Ao denominá-lo como pertencente a uma esfera “da cumplicidade” distingue-se uma funcionalidade que se fundamenta a partir do outro, em que a “dramaturgia parece, cada vez mais, apontar para infindáveis direções e manifestar-se sob diversas formas, quer ao nível dos campos onde ocorre quer ao nível da especificidade das funções envolvidas”. (PAIS, 2004, p. 21).

⁶³ Dramaturga, pesquisadora e crítica teatral portuguesa. Uma das principais teóricas da cena contemporânea de Portugal que se dedica às questões envolvendo as fronteiras do trabalho dramático junto as artes performativas. Em 2014 orientou o curso “Dramaturgismo no século XXI: procedimentos” na SP Escola de Teatro, no Brasil.

O diagnóstico que a teórica portuguesa tece em torno das necessidades de um instrumento capaz de abranger a diversidade e a complexidade das práticas dramatúrgicas, concilia domínios da performance como forma de aproximar vias e dispositivos operacionais:

Edificar um espetáculo sem um texto como elemento central exige alterações ao nível de distribuição de funções dentro do processo criativo que permitam a constituição do seu discurso, ou seja, a performance exige uma nova forma de organizar o espetáculo, uma nova arquitetura dos elementos. Tal como a arquitetura, a performance é construção, é a experimentação dos limites das linguagens cênicas e da estruturação de relações possíveis entre elas. É igualmente desta urgência de encontrar novos modos de construção do espetáculo que cresce a aceção de dramaturgia como uma prática de estruturação. (PAIS, 2004, p. 43).

Para Pais (2010), a performance desencadeia uma influência determinante sobre os dispositivos dramatúrgicos, deslocando funcionalidades, antes tidas como mais ou menos fixas, para um terreno plural próprio da cena.

A Performance abre um universo de questionamento e reflexividade que exige um trabalho dramatúrgico na estruturação dos sentidos do espetáculo e uma procura de outras lógicas de organização dos materiais, deixando as suas marcas bem visíveis na diversidade das práticas contemporâneas. (PAIS, 2010, p. 80).

Os apontamentos de Ana Pais subsidiam um pensamento recente sobre poéticas dramatúrgicas que, segundo minha leitura, dialogam com o pensamento que provoço sobre a figura de um articulador textual que atravessa campos distintos para permear instâncias performativas ou referentes a uma posterioridade dramática.

Neste sentido, o embate entre o “pós-dramático” de Hans-Thies Lehmann e o “performativo” de Josette Féral tensionam a cena atual e, conceitualmente, independente dos pontos que convergem ou divergem, procuram dialogar de forma mais estreita com a diversidade das poéticas contemporâneas.

Lehmann apresenta o conceito de pós-dramático buscando dar uma continuidade aos estudos de Peter Szondi, a partir da análise de alguns artistas contemporâneos em que vê indícios de uma possível posterioridade dramática. Apoiado por uma diversidade de formas encenadas e dramatúrgicas do repertório contemporâneo, o teórico alemão lança mão de um conceito um tanto abrangente que, segundo ele, seria capaz de abranger esta diversidade. No entanto, o grande leque que se abre com esta perspectiva e algumas

lacunas como a ausência do teatro latino-americano põem em xeque suas prerrogativas.⁶⁴

Nesse segmento, o performativo⁶⁵, de Josette Féral, como alternativa conceitual à abrangência de Lehmann, procura estreitar relações com o teatro contemporâneo e sua diversidade. Féral procura não contrapor o conceito de pós-dramático, mas demonstra uma certa incompatibilidade do seu pressuposto com as práticas contemporâneas, ao traçar um paralelo entre as práticas performáticas (da década de 60) e as práticas teatrais da atualidade, apresentando convergências, instâncias de contato e contaminações. A teórica também vincula o conceito às práticas dissidentes e aos processos, fator que consideramos de extrema relevância para as questões que esta tese levanta.

O performer confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena. Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados (Hotel pro forma), por colagensmontagens (Big Art Group), intertextualidade (Wooster Group), citações, ready-mades (Weems, Lepage). Encontramos as noções de desconstrução, disseminação e deslocamento, de Derrida. A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caó-tica, ela introduz o evento [événement], reconhece o risco. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo, ainda mais que produto, que o teatro performativo coloca em cena. (FÉRAL, 2008, p. 204).

A inserção do performativo dentro do campo teatral, passa a não ser uma exclusividade da sua fenomenologia, mas também a fazer parte da sua constituição, fortalecendo a tese de um campo heterogêneo e complexo como matriz ativadora de uma rede que, performaticamente, atua na diluição das fronteiras artísticas, na contaminação protéica de suas fontes e no diálogo processual em que a corporeidade assume um papel protagonista, como veículo e como dispositivo gerador. Para Féral, o performativo nos domínios teatrais faz com que o texto passe a ser “indissociável de sua representação cênica.” (FÉRAL, 2015, p. 247). E esta indissociabilidade fortalece a pluralidade das fontes e vias que confrontam o visão clássica de dramaturgia.

⁶⁴ Minha leitura é que seus pressupostos estão muito mais ligados a um pós-drama do que, de fato, a instância dramática, devido as ressonâncias genéricas e, também, a fronteira dos territórios analisados concentrados na Europa.

⁶⁵ O performativo foi anteriormente estudado pelo filósofo e linguista J. L. Austin e, também, por Richard Schechner.

Todas estas contribuições construídas a partir das ressonâncias do contemporâneo sobre o campo dramático, em consonância com o fluxo natural de um pensamento que se atualiza, mobilizam esforços diante de uma percepção de que falar de dramaturgia na contemporaneidade traz significados muito peculiares e, por vezes, inéditos.

Uma grande prova desta percepção é o fato do termo *dramaturgia* ser utilizado como empréstimo e empregado em outras áreas para designar um trabalho complexo que inclui o cuidado com *a estrutura, a abordagem e o processo de criação* de determinada obra, como é o caso recorrente de acepções que se espalharam como *dramaturgia da luz, dramaturgia do espaço, dramaturgia do ator e dramaturgia do espectador*.

Todas elas convergem para o fato de que a palavra dramaturgia, então redimensionada, pressupõe determinada autonomia e identidade, além de fundamentar uma expectativa de trabalho abrangente (por atravessar e se instalar em outros segmentos) e ao mesmo específica (por utilizar de seus instrumentos). Esta recorrência em tentar traduzir como *dramaturgia* uma rede processual capaz de mobilizar, mover e estruturar um repertório de materialidades expressivas, relacionando-as a partir de uma dimensão sensível, técnica e artística que, fundamentalmente, irão compor a obra, é que destaco como reconhecedoras do campo redimensionado que aponto.

Ao nos referir a esta processualidade redimensionada que recai sobre a práxis e em como a exploração de uma nova rede de relações tecidas interfere em sua dimensão operacional e simbólica, sublinho o ponto nevrálgico desta discussão, aproximando a dramaturgia da performance, onde os pontos convergentes desta processualidade podem ser tensionados como forma de abranger as transformações e a convivência de um conceituário móvel sobre o tema.

1.5 – Dramaturgia e performance: processos em diálogo

O cenário político e social da segunda metade do século XX deflagra uma nova ordem após os massacres e genocídios da guerra. O terreno se tornou propenso à eclosão de movimentos que alcançariam, posteriormente, protagonismos emergentes ao apoiar as questões de gênero, de sexo e classe, os embates contrários à modernização, os não

menos violentos processos de neocolonialismo, a bipolarização mundial, as ditaduras e o armamento.

Movimentos de contestação ideológica e política diante das contradições que surgiam acabam revelando a decadência moral, ética e estrutural dos discursos e das instituições, provocando ultimatoss paradigmáticos como os dos Movimentos Estudantis, os correspondentes da contracultura (frente aos moldes culturais dominantes), o Beat (1950), Hippies (Década de 60) e a Revolução Sexual, dentre outros, procuram desestabilizar as certezas ancoradas num certo princípio hegemônico que caracteriza a esfera individual dos modos de se viver, de se estar e de interpretar o mundo.

Estes movimentos, de certa forma, instituem novas ideologias que combatem os sistemas e instituições e conclamam outras formas de relação do sujeito com o mundo, além de reivindicar o corpo como um espaço liberto para se cultivar as próprias leis. A diluição de fronteiras secularmente impostas como vigílias dos comportamentos e modos de vida foi inevitável diante de um contexto descentrado e que fragmentou os prospectos identitários de lugar, tempo e existência.

No âmbito artístico, movimentos seguiram o mesmo curso. Mas como buscar correspondentes expressivos capazes de atuar fora das fronteiras artísticas ou mesmo fora da fixidez herdada de reconhecê-los e operá-los? Certamente, o formato das conhecidas artes e seus campos delimitados não seria a melhor alternativa.

O conceituário que envolve a performance, em seus desdobramentos artísticos, variáveis e ferramentas de análise, engloba um pluralizado contexto que pressupõe a subversão dos padrões estéticos vigentes (principalmente aqueles tidos como convencionais e hegemônicos), a viabilidade do convívio de distintas artes a partir da inclusão de novos elementos integradores (tecnológicos, contextuais, ideológicos) e a instauração de um terreno baseado no experimental, ato que difunde a diluição da distância entre arte e vida, entre a representação e ato público, entre o indivíduo e o coletivo.

O surgimento da performance pode ser entendido como uma fissura no pensamento e na prática normativa do século XX que encontra na soma de vários paradigmas dissidentes uma corrente de ruptura nos mais diversos segmentos da arte.

A performance se apresenta de maneira mais abrangente, como manifestação artística e também como conceito, proporcionando uma reavaliação dos valores contidos nas práticas artísticas e culturais da sociedade. O centro de interesse do fenômeno, no século vinte, não reside mais na expressão individual ou numa preocupação conceitual, mas principalmente no fazer cultural. (...) A performance pode ser tomada como conceito amplo pelo qual transitam diversas manifestações artísticas, não só happenings ou ações, mas também o teatro, o cinema, a dança, a literatura, as artes visuais. (PEDRON, 2006. p. 31-32).

Conceitualmente a performance contrapõe a visão logocêntrica e se proclama longe dos princípios taxonômicos com preceitos arbitrários. Este requisito nutre propostas libertas das amarras sociais e culturais vigentes, promovendo um movimento de desterritorialização dos meios e das formas, uma ruptura com os princípios estabelecidos (sociais, artísticos, intelectuais). Sua natureza heterogênea também promove um confronto com os prospectos doutrinários de visões e valorizações do mundo (seletivo e excludente), principalmente, ao potencializar sua força interrogativa, relativizadora e dissidente.

Os desdobramentos da performance foram além do âmbito da modalidade artística que ela inaugura. Estes registros pautados pelo atravessamento de universos culturais distintos propulsionam uma nova práxis e, também, um campo teórico capaz de servir de chave para o entendimento de novos saberes, além dos dispositivos que os aportes provocam quando aproximamos a diversidade de seus meios operacionais de outros campos.

No âmbito de ação simbólica, o surgimento da performance é importante pela ruptura com um certo quê institucionalizado ou mesmo pela ratificação de caminhos (contrário e possíveis) de se mediar ou de se expressar a partir de locais de emergência, de um certo quê performativo. As novas formas de ver, ler e dialogar com o mundo começam a aparecer não só nas novas modalidades expressivas, mas, também, na processualidade que as engendra.

Em outras palavras, na natureza propositiva da performance, enquanto arte de fronteira, é necessário reconhecer seu caráter multidisciplinar (privilegiando o diálogo entre as artes e a consequente contaminação entre elas) e seu hibridismo característico, além do caráter pluridimensional que atravessa seus processos num terreno de convergências e divergências tensionadoras do campo criativo.

Um dos expoentes dos estudos sobre performance é Richard Schechner, fundador do The Performance Group of New York, em 1967, Grupo de Teatro Experimental, sendo o seu diretor artístico até 1980, e, também, um dos fundadores do Centro de Estudos da Performance, junto a New York University. Schechner tem destacado estudo dentro de uma abordagem da performance, porém no começo do seu trabalho, foco deste recorte, ele trabalhou exatamente com os pressupostos performáticos junto aos trabalhos desempenhados como diretor de teatro.

Seu trabalho como diretor na década de 60 é significativo por se concentrar em novos parâmetros de criação, a partir de uma articulação entre a teoria, a prática e as tendências experimentais. Ao expandir as ressignificações do campo da performance para o limiar das práticas, o viés analítico das perspectivas teóricas oferece o diagnóstico de uma cena contemporânea modificada em relação aos dispositivos convencionais que regravam o status expressivo das artes em geral. Schechner reconhece os anos sessenta como um espaço propulsor de novos enfrentamentos:

Nas artes, havia uma revolução correlacionada: a oposição aos cânones estéticos; a Aristóteles, às leis do drama, a que se tivessem de levar à cena dramas escritos por autores dramáticos; a oposição às leis que diziam que o teatro tinha de acontecer sempre em palcos, ou que a música era apenas aquilo tocado com instrumentos. (SCHECHNER, 2012, p. 23).

Num primeiro momento de trabalho, Schechner é radical no sentido de negar a utilidade do texto, já que segundo ele, “o dramaturgo não estando presente na sala de ensaios, era uma espécie de proprietário ausente, distante.” (SCHECHNER, 2012, p. 34). De qualquer forma, esta ausência começa a ficar injustificável diante dos estudos da potencialidade da presença e de uma cena sedenta por um processo vivenciado in locus. Num segundo momento de trabalho, há um recuo de Schechner, que relativiza e passa a reconhecer a força do texto, procurando, inclusive, novas formas de elaborá-lo ou de trabalhar “radicalmente o modo de essas obras serem recebidas, experienciadas” (SCHECHNER, 2012, p. 34). O que se percebe é que uma nova instância de trabalho dramático é fomentada ao alimentar a figura de um profissional presente, sensível e atento a esta presença, e, também, transformado pelas novas experiências e vínculos firmados.

A fase de trabalho de Schechner junto ao teatro⁶⁶ é a que mais nos interessa, principalmente pela percepção de que a cena pedia um outro olhar para a escrita do texto. Schechner trabalha com o que chama de “teatro ambiente”, uma instância que questiona a estrutura das montagens teatrais, propondo um terreno experimental para se permear outros caminhos onde podemos reconhecer as raízes performativas do texto.

Podemos perfilar nas raízes desse pensamento uma corrente propositiva para o ato de se testar os limites do texto, em contrapor suas práticas hegemônicas. O trabalho com a contaminação entre as artes num processo que agrega novas frentes metodológicas, também caracteriza a evolução das pesquisas de Schechner, cada vez mais marcadas pelo cruzamento das culturas, além do fato de que a ausência do dramaturgo nos ensaios era traduzida como uma lacuna na incorporação das novas práticas, algo que começa a se disseminar para outros lugares.

Este deslocamento entre teatro e performance tem no trabalho de Renato Cohen⁶⁷ um pioneirismo determinante na difusão dessas ideias no Brasil. O trabalho de Cohen torna-se significativo porque parte exatamente do campo relacional entre teatro e performance, junto a uma investigação intrínseca sobre como os processos destes dois campos tensionam mecanismos que se retroalimentam.

Ao aproximar teatro e performance não é apenas as linguagens que se contaminam mutuamente, mas também seus processos, e é na luz das dinâmicas deles que segue uma cena diluída de fronteiras, onde a desterritorialidade característica se mostrou como um espaço apto à fusão dos gêneros e ao olhar escritural amplo e disjuntivo.

O pensamento de Cohen sublinha a força propulsora da performance nos processos criativos, principalmente, quando reconhece um terreno fértil que se abre ao experimental como um espaço de investigação de linguagens, de diluição dos aparatos genéricos e de descoberta de outros expedientes motores. Com a difusão da obra de Cohen, este segmento experimental e alternativa que se difundiu no Brasil alerta para

⁶⁷ Renato Cohen iniciou suas pesquisas neste âmbito em 1983, a partir do curso de Luiz Galizia intitulado “Processos criativos de Robert Wilson”. As influências de Bob Wilson e do professor e pesquisador Jacó Guinsburg são determinantes na difusão do seu trabalho. O confronto direto entre performance e a instância teatral tem no trabalho de Cohen uma prática desbravadora, com o intuito de potencializar estas discussões em solo brasileiro, além de ratificar um espaço teórico de discussão do tema entendido por ele como um correspondente da prática vivenciada.

ressignificações nas redes criativas no que tange a deserarquização dos módulos de trabalho, o rompimento com o herança representativa e a reestruturação do corpus operacional e suas dimensões conceituais, críticas e artísticas. No âmbito dramático, suas considerações são importantes por deslocar o pensamento sobre o texto a partir da prática, única capaz de construir suas necessidades, diálogos e abrangências. Para Cohen:

A palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais (sombras, ruídos, fumaças, figuras delineadas por luzes etc). (COHEN, 1989, p. 29).

Esta abordagem remete a noção plural da gênese laboral que proponho, pois acrescenta à escritura dramática, formas pertencentes a outros sistemas que não o verbal, o que amplia o repertório instrumental do dramaturgo, convidando para redefinir as margens do seu papel a partir de uma rede de conexões possíveis com tudo o que os ensaios podem nutrir. No caso de Cohen, não se trata apenas de uma especulação teórica, mas de compartilhar as potencialidades e intensidades que a processualidade de raiz performática poderia explorar, fazendo com que o exercício do “se repensar” possa contaminar outras artes, como a dramaturgia.

É nossa intenção apontar, através da observação de diversos espetáculos, a estrutura e, mais do que isso, a ideologia que está por trás da expressão artística performance, e ao mesmo tempo, com essa análise, enfocar todo um riquíssimo universo de criação ainda parcialmente desconhecido do grande público no Brasil. (COHEN, 1989, p. 50).

A fronteira entre as artes reelabora o olhar do dramaturgo a partir da utilização dos múltiplos elementos cênicos e, também, daqueles que assim se transformam a partir da vivência dos ensaios, provocando o entendimento em torno da dramaturgia a partir do diálogo interartes numa “forma de construção, que privilegia a forma, a estrutura, em detrimento do conteúdo e da linha narrativa.” (COHEN, 1989, p. 66). Esta construção dramática deixa, segundo minha leitura, de ter uma obediência temática e passa a ter uma motivação cênica, extraída do seu confronto e devolvida a partir das tensões dos encontros. Expedientes com este viés mobilizam um estatuto diferenciado de se compor, provocando uma abordagem polissêmica do corpus dramático, ou “com o texto funcionando como matriz de um conjunto de possibilidades.” (COHEN, 1989, p. 74).

que subsidia meu pressuposto ao explorar o ato da escritura como uma tessitura que atravessa distintas instâncias de composição da obra.

O mais importante do pensamento de Cohen para as questões que suscito é o deslocamento que provoca ao inferir que “na performance a intenção vai passar do *what* para o *how* (*do que* para o *como*). Ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como “aquilo” está sendo feito.” (COHEN, 1989, p. 66). Esta colocação se desdobra no momento em que este “como” passa a ser o foco das investigações, das experimentações e dos estudos. No caso, o correspondente direto deste “como” passa pela dramaturgia, visto que o suporte das materializações criadas são efetivadas neste âmbito.

Estendendo esta aplicabilidade para o terreno do performer, o qual assinalo como força-motriz capaz de agregar instâncias de trabalho convergentes, Cohen chega inclusive a esclarecer pontos para esta discussão se referindo ao performer dentro desta nova perspectiva:

O performer trabalha em cima de suas habilidades, sejam elas simplesmente físicas (...) ou totalmente intelectuais. (...) O performer vai desenvolver e mostrar suas habilidades pessoais, sua idiossincrasia. É a criação de um vocabulário próprio. (...) O que interessa é uma marca pessoal ou uma marca de grupo, em caso de mais pessoas. É a definição de um estilo, de uma linguagem própria. (COHEN, 1989, p. 102-103).

Neste mesmo segmento teórico, o trabalho da pesquisadora e dramaturga Denise Pedron enfatiza as relações intrínsecas entre a performance e a escrita⁶⁸, ao apontar os aspectos performativos de determinados textos, quando lidos a partir dos princípios operacionais performáticos.

Pedron conduz seus estudos para demonstrar como que estes princípios performáticos constroem novas expectativas de construção textual que confrontam o status ou a fixidez de sua natureza. Estes princípios nos orientam a pensar esta modalidade junto a textos teatrais que são construídos a partir de uma fonte ampla de elementos. Seus

⁶⁸ A tese de doutorado de Denise Pedron intitulada *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit* (2006), traça um percurso conceitual sobre a performance em diálogo com o universo da escrita.

embates tensionam o estatuto do texto dramático (pertencente à tradição) com o do texto espetacular. A ideia parte de um entendimento do texto como percurso.

O texto representa o todo da encenação incluindo elementos verbais – as falas e possíveis diálogos – e não verbais – a música, a iluminação, o espaço, a atmosfera. Muitas vezes, o texto tem sua notação feita sob a forma de um roteiro que indica alguns caminhos a serem percorridos sem, no entanto, fixar as situações a serem vivenciadas, pois a performance ressalta-se como uma identidade em permanente construção, um organismo vivo e pulsante disposto à constante mudança. (PEDRON, 2006, p. 69).

Sua pesquisa chega a determinar alguns operadores para esta articulação teórica como: *o caráter político, o performer, do espectador ao participante, a corporeidade, o tempo-duração e o texto da performance*. Pedron instrumenta estes operadores para definir o texto como performático, a partir de critérios como o reconhecimento do escritor do seu local de enunciação (evidenciando-o, ao invés de disfarçá-lo com as técnicas ficcionais implícitas ou explícitas), a corporeidade (como veículo, instrumento e objeto da escrita), além de outras relações entre o texto e o leitor, capazes de ultrapassar a fronteira das letras.

Dos operadores que Pedron articula, o do “performer” é o que se liga diretamente às propostas que este trabalho discute. No desenvolvimento deste tópico, seus estudos partem de uma pergunta que alimenta de forma definitiva a minha pesquisa: “E quando o autor ocupa um lugar equivalente ao do performer?”. (PEDRON, 2006, p. 73). A pergunta formulada instaura o ponto nevralgico deste debate, principalmente, quando ampliamos esta interrogação para o campo da dramaturgia. E quando o dramaturgo ocupa um lugar equivalente ao do performer, expondo uma zona de colisão necessária entre os campos dramatúrgicos e performáticos como instauradores de novas tensões, pensamentos e ressignificações do seu modo de trabalho?

Ao investigar o campo da performance como conceito e expandi-lo para se pensar suas ressonâncias em outras linguagens, abrimos margens para que o diálogo entre os princípios que norteiam os parâmetros performáticos possa ser articulado com a vivência de outros processos artísticos.

Tendo a liberdade de criação como força motriz, a performance provoca um questionamento da arte e sua relação com a cultura, a vida, e talvez os artistas recorram a ela como maneira de romper

categorias e indicar novas direções. A suspensão, o não fechamento de uma definição abrem a possibilidade do risco, risco de experimentar, risco de errar, risco de passar à margem dos movimentos e manifestações artísticas analisadas pelos críticos de arte, de não estar no cânone da história. (PEDRON, 2006, p. 24).

Neste sentido, o campo da dramaturgia, quando examinado a partir deste viés, apresenta um espaço redimensionado em que o caráter polissêmico dos seus registros, refletido tanto nas obras como nos processos laborais, sublinha o descentramento proposto. Este reconhecimento do processo criativo como mobilizador de conceitos, significados e ideologias, instaura uma possibilidade teórica instigante que é a de permear a experiência dramática como uma definição performática do percurso escritural que ela promove.

Se a atuação do dramaturgo passa a exercer esse papel, ainda que provisório, na gênese criativa, podemos estender o termo performer junto à sua funcionalidade e ampliar o entendimento da dramaturgia como um espaço de experiência.

1.6 – Dramaturgia como espaço de experiência

As proposições de Renato Cohen e Denise Pedron nesta linha de pensamento nos levam a pensar a dramaturgia no campo da performance ou como o dramaturgo pode atuar como performer em determinadas instâncias de trabalho. Esta premissa só é possível quando voltamos nosso olhar para as práticas atuais e, de fato, inserimos o entendimento da dramaturgia como um espaço de experiência.

A dramaturgia a partir da segunda metade do século XX tem na fenomenologia do seu processo e na sua efetivação enquanto espetáculo, o terreno propício para ser pensada como a arte de experiências compartilhadas. A circunscrição dessa experiência se deve também a uma busca pela inclusão dos processos de subjetivação e significação no círculo epistemológico em que a instância do sensível é intermediada pelo outro. Erika Fischer-Lichte demonstra como que o poder da performance desestabiliza princípios secularmente instaurados por se concentrar entre as polarizações, entre os princípios e entre os percursos, instaurando a experiência como seu escopo originário:

The central concern of the performance was not to understand but to experience it and to cope with these experiences, which could not be supplanted there and then by reflection. In this way, the performance

redefined two relationships of fundamental importance to hermeneutic as well as semiotic aesthetics: first, the relationship between subject and object, observer and observed, spectator and actor; second, the relationship between the materiality and the semioticity of the performance's elements, between signifier and signified.⁶⁹ (FISCHER, 2008, p. 17).

Estas práticas vivenciadas são importantes para confrontar a dramaturgia com a palavra “experiência”. Na verdade estes espaços de mudanças em todas as artes, conforme demonstra Fischer, são pontuais para também se pensar como a dramaturgia atravessou a fronteira da palavra e se enveredou pela experimentação de outras vias e interfaces.

A experiência⁷⁰ proporciona um espaço transgressor e por si só multifônico, no sentido de agregar no mesmo ato, seja no acontecimento ou na sua vivência, uma rede de propulsões de distintos segmentos (social, cultural, coletivo, filosófico) que se atravessam no exato momento do *fazer teatral*.

A palavra “experiência” me parece elementar para se elencar redes de saberes que encontram no campo teatral sua fonte originária, ainda que soe como uma chave de entendimento um tanto espinhosa, frente às construções teóricas, principalmente, quando desafia a estaticidade de alguns conhecimentos. O maior desafio talvez seja este, o de permeabilizar as fronteiras da experiência, desde sua singularidade até o risco de seu projeto dialógico, onde de fato ela se concretiza ou se dilui. As experiências *com* e *em* artes expõem a fronteira do eu e do outro. É no exercício dessa exposição ou desnudamento que, geralmente, a maioria dos discursos revela suas insuficiências ou impossibilidades.

Quando falo em *experiência*, também suscito um conceito historicamente investigado em vários campos do saber, servindo como instrumento de reflexão para Aristóteles, Hegel, Jorge Larrosa, inclusive, sendo muito revisitado nas articulações conceituais com

⁶⁹ “A preocupação central da performance não é o entendimento, mas a experimentação e como lidar com essas experiências que não podem simplesmente ser suplantadas deste âmbito para a reflexão. Desta forma, a performance redefine duas relações de importância fundamental para a hermenêutica assim como a semiótica: primeiro, a relação entre sujeito e objeto, observador e observado, espectador e ator; segundo, a relação entre a materialidade e a semiótica dos elementos performativos, entre significante e significado.” (FISCHER, 2008, p. 17).

⁷⁰ Adotamos aqui o conceito de experiência a partir de Espinosa, em que, filosoficamente, o campo da experiência é apresentado como uma instância que ultrapassa os polos sujeito/objeto, ensaiando uma perspectiva política que se desdobra nas relações, nos afetos e na natureza dos vínculos, caminhando para uma fenomenologia do corpo e os saberes construídos em partilha.

a práxis artística, principalmente o teatro, tais como os estudos de Marco De Marinis, Patrice Pavis, Eugênio Barba, Viola Spolin, dentre outros. Narciso Telles em artigo que discorre sobre a tomada da experiência como atitude de investigação em práticas artísticas e de ensino, coloca:

Se ampliarmos esta ideia, podemos admitir que a experiência constitui um caminho viável para a pesquisa teatral a que nos propomos, na medida em que viabiliza a aquisição corpóreo-sensorial dos procedimentos de atuação propostos pelos grupos investigados. Pretendemos, ao procurar explicar um conjunto de experiências vividas pelo pesquisador, contribuir com os processos de investigação teatral no qual o pesquisador se encontra corporalmente envolvido e cujos objetivos estejam vinculados à análise das ações cotidianas existentes em processos de criação e/ou de ensino-aprendizagem, de forma que o pesquisador perceba que ‘experenciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo’ e, desta forma, possa contribuir para uma ampliação dos caminhos metodológicos em curso na pesquisa teatral, buscando uma radicalidade do conceito de experiência, onde o olhar do investigador também passe por seu corpo, suas emoções e seu fazer. (TELLES, 2007, p. 4).

Este deslocamento envolvendo o conceito de experiência para o espaço processual, parece fundamental para se redefinir o ofício dramaturgico a partir das instâncias que passam a integrar sua atuação. O fato é que, até então, o conceito de experiência sempre foi aproximado do de acontecimento, encontro para o qual se prevê o público. No entanto, a noção de experiência, de *colocar-se em experiência*, também abrange o fazer teatral em sua gênese, os modos de concepção e tessitura. A premissa do “experenciar” reúne no processo de criação teatral a mesma rede complexa de sujeitos participantes do ato do compartilhamento. O espaço que se funda para o entrecruzar de saberes, dúvidas e provoc(ações) se edifica a partir do encontro dos artistas envolvidos, que se colocam como agentes e objetos dessa experiência processual.

A dramaturgia contemporânea quando pensada sob o viés da experiência ressignifica o próprio ato de se constituir, sinalizando que o processo pode caminhar para o performático, a partir do momento que esta experiência é também conduzida ou provocada pelo dramaturgo.

Os processos de experenciação dramaturgica contemporânea, reflexos das criações coletivas, colaborativas ou compartilhadas, edificam um espaço propulsor para o encontro de artistas com o mesmo intuito. Se antes, a primazia textocêntrica simplificou o corpus artístico, ou o advento do encenador reduziu suas parcerias, atualmente, o

espaço da experiência do fazer teatral, atento à autonomia das linguagens e à não hierarquização das funções, constitui um status diferenciado, onde cada artista imprime sua especificidade (os processos colaborativos dos anos 90 atestam isso) e, também, se coloca em experiência, como instrumento dessa construção a partir do outro.

Experimentações, laboratórios, workshops, observatórios, treinamentos, tudo aquilo que previamente se prepara no âmbito dos ensaios exemplifica ou serve como suporte das dinâmicas criativas que envolvem o teatro, antes da sua realização que se efetiva diante do público. A simples enumeração anterior não dá conta da complexidade que cada termo adquire ao se dilatar em sala de ensaio, principalmente, quando o processo, de fato, congratula um espaço em que todos os envolvidos sabem que o resultado (obra acabada ou não) será o que se constrói das relações tecidas neste encontro. Dramaturgia passa a ter um significado efetivo que integra a participação de cada um como referência de pertencimento a este espaço, a este encontro, a experiência do criar *com e a partir* do outro.

Justamente a partir desta perspectiva que chamo a atenção para a redefinição que o papel do dramaturgo assume. Este passa a ter a responsabilidade e não a preponderância de aglutinar, explorar, provocar e reunir estruturas de suporte para a obra, fruto de uma rede corporativa que se retroalimenta nas instâncias do sensível, do artístico e do social. A estrutura e não somente o texto (independente dos formatos que o mesmo adquire) também tem um significado autoral, coletivo por excelência, e específico na forma com que foi composto. O dramaturgo é quem se encarrega de testar, ampliar, desconstruir, confrontar e efetivar estas dimensões a partir da sua intervenção nos diferentes espaços, vínculos e domínios.

Estes espaços de experiência conferem à prática dramatúrgica o status propulsor desta dinâmica, desta rede onde singularidades, subjetividades, linhas de pensamento, habilitações técnicas e particularidades artísticas exercem *o outro* como requisito da pluralidade, polifonia e pluridimensionalidade que a práxis fundamenta.

Articular o pensamento dramatúrgico com o conceito de experiência significa entender o dramaturgo como aquele que propulsiona o entrecruzamento dos olhares e pensamentos dos envolvidos, aquele que proporciona zonas de tensão entre as certezas e as dúvidas, aquele que trabalha com o registro, o apagamento, a materialização e a

desmaterialização da *obra em processo* com a mesmo impacto de quem sabe que a experiência do “criar” inclui intuições, ins(pirações), recortes, escolhas, convergências e divergências. Nada se descarta, mas nem tudo fica. Todos os agentes da criação teatral podem exercer o papel de motor da experimentação, mas ao dramaturgo cabe recolher os indícios mais reveladores dessa vivência, escrituralmente levantada em forma de dramaturgia.

O dramaturgo também passa a ser o motor que opera a rede de riscos que deve confrontar seus agentes, seus modos de tessitura, seus jeitos específicos de detalhar ou generalizar os fatos. Mais do que exercer escolhas durante o processo, mais do que habilitar-se na recorrente arte da costura das melhores partes ou do corte dos descartáveis excessos, o dramaturgo é o artífice do convite para “se pôr em jogo”, num ultimato em que a experiência vive e revive o risco, a partir da presença do outro.

A emergência de retomar velhos ofícios a partir do que as novas experiências de suas práticas outorgaram a eles, parece-me substancial. Esta perspectiva de reafirmar o teatro como “zona de experiencia, superadora de los conceptos de teatro de la representación y teatro de la presentación”⁷¹ é também uma das prerrogativas de Jorge Dubatti (2007).

La puesta en suspenso de las definiciones simples – que sin embargo persisten en manuales y diccionarios (i. e. el teatro reducido a “género literario” o a “puesta en escena de un texto dramático”) – o la búsqueda de términos más amplios, como teatralidad, resultan de asumir la rica experiencia histórica del teatro durante el siglo XX, las nuevas condiciones culturales que dicho siglo ha incorporado a la vida del hombre occidental y el alto desarrollo de la reflexión teatrológica en los últimos cien años.⁷² (DUBATTI, 2007a, p. 8).

O terreno dessa partilha nos expedientes criativos passa a definir a dimensão peculiar e particular que cada processo engendra. Neste quesito, as colocações de Jacques Rancière referentes ao que denominou de *partilha do sensível* também subsidiam as reflexões suscitadas, uma vez que o teórico se debruça sobre as relações estabelecidas entre estética e política como cofundadoras das práticas que comungam. No exercício

⁷¹ “Zona de experiência, superando os conceitos de teatro representativo e teatro de apresentação.” (DUBATTI, 2007b).

⁷² “Ao colocar em suspensão as simples definições, que, no entanto, persistem em manuais e dicionários (ou seja, o teatro é reduzido a “gênero literário” ou “a encenação de um texto dramático”) e pesquisar termos mais amplos, como teatralidade, resulta em assumir a rica experiência histórica do teatro durante o século XX, as novas condições culturais que este século tem incorporado à vida do homem ocidental e o desenvolvimento da reflexão teatral dos últimos cem anos.” (DUBATTI, 2007, p. 8).

da tessitura dramática, podemos dialogar de forma direta com este preceito, uma vez que a própria experiência escritural, quando concebida sob este parâmetro da partilha, acaba construindo correspondentes estéticos e políticos.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

A dramaturgia quando estruturada sob os pilares que fundamentam esta partilha passa a ser construída pelas ressonâncias que o coletivo desdobra, seus ganhos e tensões inerentes aos ensaios. O dramaturgo imprime sua forma de concepção e evidências nesta rede sensível colocada em jogo, junto à diversidade de formas de composição que equaciona. O reflexo que as práticas dramáticas (junto ao viés coletivo e seus respectivos desdobramentos) imprime na produção dos últimos decênios é fruto desse espaço questionador de modelos e paradigmas. A partir do momento que os grupos peculiarizam suas formas de elaboração dramática (coletivas, colaborativas ou compartilhadas), os dramaturgos também ampliam o seu olhar sobre o diálogo criacional do *se tecer junto*.

O resultado desta nova expectativa apresenta uma diversidade de dramaturgias que esfacelam os princípios representativos, exploram outras possibilidades de se relacionar com o público e investigam outras fontes e dispositivos escriturais. Esta expectativa é que permite a variação de micropoéticas extensivas que, ao confrontar à fixidez de modelos, constrói estruturas e tramas sob um viés crítico ao próprio espaço contemporâneo onde estão inseridas, também expondo, no caso, as novas micropolíticas de atuação, responsáveis diretas por essa diversidade. Sobre o conceito de micropolíticas, aplicado no âmbito teatral, adotado para esta reflexão, Dubatti esclarece:

En su práctica, el teatro instala un campo de verdades subjetivas, cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. En su dimensión histórica-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo. La subjetivación teatral puede ser macropolítica o micropolítica. Puede producir una subjetividad que ratifica el *statu quo* y los imaginarios colectivos más extendidos y arraigados, un teatro del conformismo y la regulación social en la ratificación de la subjetividad macropolítica, es decir, la que se expresa en todos los órdenes de la vida cotidiana y se sintetiza

en los grandes discursos sociales de representación/ideología con un extendido desarrollo institucional (por ejemplo, la subjetividad del capitalismo o el neoliberalismo en la Argentina actual). En sentido contrario, el teatro puede constituirse en la zona de construcción de territorios de subjetividad alternativa, micropolítica, por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas. (...) Pero llamaremos preferentemente micropolíticas, por oposición o divergencia de lo macro, a aquellas que constituyen territorios alternativos, ya estén militantemente “contra” la macropolítica y aspiren a tomar el lugar de una macropolítica alternativa representativa, o asuman una actitud de convivencia pacífica.⁷³ (DUBATTI, 2007b).

O pensamento de Dubatti parte do micropoético e do micropolítico a partir das bases filosóficas do teatro para um olhar mais complexo sobre a prática, também redimensionando as arestas de trabalho:

Enfrentamos el desafío de re-definir la teatralidad en las nuevas condiciones culturales, sin nostalgia del pasado, ni anhelo de ortodoxia o de absurdos modelos de pureza de “género”. Se trata de pensar el teatro desde una concepción amplia que capitalice las experiencias del siglo XX y el presente.⁷⁴ (DUBATTI, 2007a, p. 22).

Este pensamento também dialoga com o campo da experiência, conforme os pesquisadores Sara Rojo, Jandeivid Moura e Renato Ferracini anunciam ao se referirem as micropolíticas que regem o teatral.

O teatro gera uma atividade compartilhada, baseada na relação. Podemos dizer, portanto, que um grupo teatral, junto às suas singularidades estéticas, possui regras, formas de se relacionar, de se estruturar, de se posicionar no mundo, de interagir com ele, de interferir e ser contaminado pelo entorno. Por analogia podemos considerar esse coletivo artístico (grupo de teatro ou mesmo coletivo

⁷³ “Na prática, o teatro instala um campo de verdades subjetivas, cuja inteligência permite conhecer os sujeitos que as produzem, carregam e transmitem. Em sua dimensão histórica-pragmática, o teatro abrange formas subjetivas de compreender e habitar o mundo. A subjetivação teatral pode ser macropolítica ou micropolítica. Pode produzir uma subjetividade que confirma o *statu quo* e os imaginários coletivos mais difundidos e arraigados, um teatro do conformismo e da regulação social que confirma a subjetivação macropolítica, ou seja, as que se expressam em todas as ordens da vida cotidiana, sintetizando os grandes discursos de representação-ideológica numa generalização institucional (por exemplo, a subjetividade do capitalismo e do neoliberalismo na Argentina atual). Por outro lado, o teatro pode se constituir numa zona de construção de territórios de subjetividade alternativa, micropolítica, por fora da subjetividade e representações macropolíticas. (...) Mas chamaremos preferencialmente micropolíticas, em oposição ou divergência à macro, a aquelas que constituem territórios alternativos e estão militantemente “contra” a macropolítica e aspiram tomar o lugar de uma macropolítica representativa ou assumam uma atitude de convivência pacífica.” (DUBATTI, 2007b).

⁷⁴ “Enfrentamos o desafio de redefinir a teatralidade nas novas condições culturais, sem nostalgia do passado, nem anseio por ortodoxias ou modelos absurdos de pureza de “gênero”. Se trata de pensar o teatro a partir de uma concepção ampliada que capitalize as experiências do século XX e o presente.” (DUBATTI, 2007a, p. 22).

temporário de criação) como uma microssociedade na qual estão estabelecidas suas próprias micropolíticas. (ROJO; JANDEIVID; FERRACINI. In: BEIGUI, 2013).

Seguindo esta linha podemos também pensar a dramaturgia a partir do conceito de experiência, além de redimensionar o papel do dramaturgo também como articulador, provocador e dinamizador deste espaço destinado à experimentação de poéticas coletivas. Este redimensionamento é sensível às novas incorporações que a prática contextualizou ao ofício nos últimos decênios, ampliando o olhar sobre o mesmo e sobre **o outro**, diante do qual, todo processo parte.

Nesta conjuntura, o dramaturgo é responsável pela escritura dramática (textual, espetacular, performática) onde inside a voz e os modos de compor de todos os agentes da criação e, conseqüentemente, abrindo-se para uma escrita que incorpora o princípio heterogêneo à sua gênese. Desta forma, estamos entendendo dramaturgia como conceito expandido que coloca o dramaturgo como agente fronteiro nas artes da cena, sendo corresponsável pela manutenção da identidade estrutural do coletivo onde habitam suas vozes constitutivas, sendo, inclusive, impelido a se posicionar perante o mundo e as formas escolhidas para teatralizá-lo.

Trata-se de entender dramaturgia como um instrumento capaz de expor uma escritura oriunda de um terreno compartilhável e plural, onde as especificidades são sentidas dentro das microesferas internas e externas que a compõe e onde o todo determina e ratifica o viés coletivo que presentifica contextos, recria linguagens e experimenta formas de partilhas dentro do funcionamento dramático.

O dramaturgo encerra sua antiga suposição individualizada, por vezes, debruçada sobre o único vetor de responsabilidade (o texto, enquanto palavra), passando a atuar, como performer, na alternância de fronteiras impossíveis, no questionamento de modelos institucionalizados e na dinamização dos processos que tornam possível o encontro do coletivo com ele mesmo e, também, com o público.

1.7 – O Dramaturgo-performer

Ao reconhecer a dramaturgia como um espaço onde experiências são vividas e tecidas não estou propondo apenas uma imersão estética nas obras resultantes desse processo, mas um diálogo com todas as instâncias que são mobilizadas dentro deste referencial.

Os princípios de trabalho que se atém à dramaturgia como uma escritura sensível à rede de saberes aberta a este repertório que acontece **com e a partir** do outro, ratificam o entendimento plural da tessitura do texto teatral contemporâneo, destacadamente, no contemporâneo, onde se torna mais evidente.

Partimos do pressuposto, então, que ao atuar neste espaço transformado, o dramaturgo é impelido a pluralizar suas redes de acesso, a aprofundar seus domínios e intervenções e a redimensionar seus instrumentos e formas de trabalho. Algumas assimilações de procedimentos advindos do campo de atuação do performer aponta para uma ampliação correlata ao que o dramaturgo desempenha na contemporaneidade, tanto no caráter de contrapor a uma expectativa representacional, como no ato de conduzir determinados processos com a responsabilidade final de assinar uma estrutura dramática correspondente à experiência vivenciada pelos criadores.

Com o surgimento da performance, surge também o termo “performer” que teatralmente, foi muito utilizado para contrapor o papel do ator, sempre ligado aos princípios da representação. No entanto, o termo *performer* tem uma imbricação muito mais complexa como o agente que transita entre diferentes territórios expressivos e responde de forma conceitual, teórica e prática, a uma categoria de artista (independente do segmento) que atua no sentido de mover as estruturas (do sujeito, artísticas e estéticas) e de pluralizar suas práticas, processos e criações.

Dos estudos que aproximaram os referenciais performáticos da escrita, destaca-se o trabalho da teórica Graciela Ravetti. Segundo seus apontamentos, é da ordem do performático, uma escritura que atua fora das convenções, que tem como foco, registros de uma escritura diferente dos moldes aceitos no âmbito literário, teatral e acadêmico e que, ao revelar e ratificar esta diferença, convida o leitor para adentrar um sistema cultural ainda não decifrado (porque esfacela a polarização de significante/significado), por vezes, erguido sobre estruturas estranhas ou pouco familiares (porque não se apoiam em modelos ou padrões hegemônicos) e tido como fruto de uma processualidade que desafia a convenção. Ao travar um complexo embate teórico a partir desta chave de entendimento com o intuito de dialogar, principalmente, com a escrita contemporânea, Ravetti redimensiona o campo de trabalho do performer a partir de seu valor subjetivo e simbólico:

Escreve-se como um *performer* quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real “indomável” convocando os agenciamentos coletivos, quando, de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética nesta escura era da globalização. (RAVETTI, 2001).

O campo estético que a escritura performática revela quando o escritor atua nesta vertente também é referenciado pela teórica e se soma à perspectiva plural pertencente ao campo de trabalho do dramaturgo, uma vez que, ao tomar o texto teatral como um organismo vivo, explora-se todas as possibilidades e as intensidades inerentes desta investigação, rompendo com as fronteiras do verbal.

Escreve-se como *performer* quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos. Escreve-se como um *performer* quando se encara e se persegue um momento, uma iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis e que seguramente só pode aspirar a uma duração fugaz, já que o efeito de encontro que o texto convoca somente surtirá efeito se, e somente se, determinadas circunstâncias se reunirem, já que o escritor *performer* não pode ter mais aspirações que ao presente. Escreve-se como *performer* quando a escrita se metamorfoseia ao fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam transpassar pelos desejos que flutuam no ambiente e, sobretudo, se impregnam das patologias culturais e das perturbações sociais. Escreve-se como *performer* quando se consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e lhe devolve outras versões desses jogos, outras iluminações. (RAVETTI, 2001).

Ao colocar o *performer* como categoria, assumimos o fato de que os planos estético, ideológico e político são atravessados pela gênese processual que, neste caso, passa a ser determinante na criação das linhas de força que sustentam o labor dramaturgico. Estes planos adquirem um peso indissociável das partes, fazendo com que todas estas instâncias e a forma como são tecidas sejam determinantes no fundamento identitário de cada dramaturgia, de cada coletivo e de cada projeto artístico.

O que está em jogo é como esta escritura acontece, em que circunstâncias os textos se efetivam e como o profissional da escrita redimensiona instrumentos de trabalho a partir desse viés. Ou seja, o que foi denotado ao *performer*, quando ampliado ao campo dramaturgico (no sentido estético, processual e simbólico), torna-se possível formular chaves teóricas capazes de abranger a complexidade e as transformações operacionais perceptíveis no terreno contemporâneo e a rede complexa e suas relações.

Esta possibilidade de transitar entre territórios e fronteiras para mensurar outros modos de composição possibilita lançar um olhar sobre o dramaturgo que atua como performer, ou seja, transitando entre domínios, saberes e expedientes. O termo *performer* compreende a abrangência do trânsito, sem perder a singularidade. Não se trata de uma categoria que credita ou descridita determinado método de trabalho dramático em detrimento de outro, mas de sublinhar as vias e os vínculos de como o dramaturgo se coloca na gênese criativa, e como esta experiência constrói a rede de significados e significantes que apareceram na obra como reflexo de uma escrita performática.

Ao aproximar os campos de trabalho do dramaturgo e do performer, procuro entender como o viés performático pautado pela práxis se reflete nas obras, abrangendo assim a diversidade tanto das poéticas contemporâneas como dos processos que as engendram. O termo performer é fundamental para esta extensão porque introduz nas linhas de discussão a questão do processual, da operacionalidade que efetiva a tessitura, tornando-a específica de determinada experiência, cuja função do dramaturgo passa a englobar a sua intermediação e a intervenção na rede de relações e no resultado textual correspondente.

O conceito *dramaturgo-performer* não tem pretensões de reger determinada corrente. Isto seria, indubitavelmente, contrário aos preceitos da performance e, também, ao campo plural com que os dramaturgos trabalham atualmente. Trata-se de propor uma ferramenta operativa que procura dialogar de forma mais efetiva com o trabalho de dramaturgos que atuam sob uma outra perspectiva laboral, partindo da processualidade e do prisma heterogêneo de fontes que se agregam ao complexo repertório escritural da dramaturgia contemporânea.

1.8 – Três instâncias de trabalho

Podemos então considerar que o dramaturgo passa a atuar enquanto performer quando seu trabalho acontece em três instâncias distintas e complementares. A partir destas três instâncias podemos mensurar como a redefinição deste papel redimensiona o campo de trabalho dramático, atuando e transitando, concomitantemente, nestas três instâncias,

por vezes, potencializando mais uma em relação a outra, porém sempre tensionando estes três domínios.

Esta atuação pluridimensionada coloca o dramaturgo como um agente atuante efetivo no processo de criação, cuja identidade (muito mais do que autoralidade) é possível de ser reconhecida na assinatura plural que registra tanto a sua obra como o modo de elaborá-la. Percebe-se diante desta nova rede de relações tecidas que o entendimento do seu principal instrumento de trabalho (o texto dramático) é também tensionado de forma a dar abrangência ao seu conceituário (não mais fixo) e, também, à processualidade que o origina (performativamente em trânsito), estreitando sua atuação com a dos preceitos da performance, além de instaurar, de fato, a dramaturgia como um espaço de experiência. “O trabalho do performer pode envolver uma ênfase que está relacionada, sobretudo ao nível do “como”, mais do que ao nível do “o quê.” (BONFITTO, 2013, p. 24).

O prospecto do performer atribui ao campo da dramaturgia o caráter ambivalente, instável e fronteiro necessário para dialogar com o trabalho de dramaturgos que atuam exatamente na fronteira que a escritura da cena emerge, numa zona interrogativa que confronta suas formas, estruturas e processos, fazendo desta fronteira a mola propulsora e transformadora da sua arte.

Nestas instâncias de trabalho que se complementam, situa-se o papel do dramaturgo em uma zona distinta da que historicamente era entendida, perspectiva que esta tese reforça ao aproximar o campo da dramaturgia com o da performance, estreitando, principalmente, suas vias processuais como chaves convergentes e deslocáveis de conceitos, a partir da transformação que suas contaminações delegam.

O teatro e a performance, em seus diversos agenciamentos, são práticas voltadas para o exame e a vivência do “entre”, são experimentos de formação, desformação, transformação do espaço, do tempo, dos corpos, do sentido, do mundo. O que as operações teatrais e performativas deixam ver, a fazem perceber, cada qual a seu modo, é a condição móvel e múltipla daquilo que evidenciam. (FABIÃO, In: BONFITTO, 2013, p. XIII).

A aproximação do campo do performer dos domínios do dramaturgo se torna profícua porque se mira nos “comos” e trabalha no sentido de transformar as próprias fronteiras que

tensionam, ao indissociar o entendimento contemporâneo sobre dramaturgia da sua prática, onde, de fato, os conceitos que se desdobram são construídos e confrontados.

Esta ferramenta operativa capaz de dar conta da dinâmica atuação do dramaturgo na contemporaneidade, entende esta dinamicidade como uma perspectiva sensível à tradição e às práticas atuais e está atenta à pluralidade que o termo dramaturgia adquiriu no percurso historiográfico e, também, imersa no terreno processual que as teorias e a própria natureza da performance emprestou, características que instrumentam reflexões sobre a diversidade e a recorrente percepção de redefinição do ofício. Esta tese é um caminho, um olhar sobre, uma proposta de diálogo que, muito mais do que ratificar conceitos (ainda que apresente um indício operativo), pretende tensionar formas de trabalho, além de iluminar traços performáticos na atuação de dramaturgos inseridos dentro desta perspectiva.

1) A primeira instância está relacionada com as vias e os modos de criação

A primeira instância está relacionada com o campo heterogêneo das fontes do trabalho dramático, ou como a atuação do dramaturgo integra os princípios referentes à forma, ao conteúdo e à estrutura numa poética correspondente ao percurso vivenciado.

Esta instância está intimamente ligada aos preceitos da performance que provocam diretrizes que confrontam os jeitos de se fazer, compor e criar. Neste sentido o *dramaturgo-performer* amplia o olhar sobre suas frentes metodológicas, incorporando à sua prática, princípios capazes de tensionar os níveis de integração dos campos que envolvem a forma e o conteúdo, tidos como indissociáveis.

O *dramaturgo-performer* coloca em diálogo os velhos formatos com as novas tendências, pluralizando a escritura que não representa nenhuma vertente ou corrente, mas endossa o cruzamento de suas essências, prevendo suas interações, relações e contaminações. Ao atuar como articulador e mediador do percurso entrelaçado ao coletivo, passa a permitir que a obra possa contar com uma multirreferencialidade, uma frente polissêmica que recolhe materiais do repertório conhecido e, também, de outras fontes de produção que passam a fazer parte do plano estético.

Este perfil se aproxima de um dos pressupostos da performance que é o seu viés de enfrentamento, de questionamento ao que se tem como parâmetro, ou mesmo,

tensionando o representativo e o encadeamento dramático. Dentro desta perspectiva, rompe-se com o texto tradicional ou com os prenúncios que encerram sua rede de sentidos, ampliando suas vias e modos de criação.

Este esforço pela ruptura ratifica o espaço de experimentação onde são testadas novas formas, novos preceitos estéticos, e, também, novos catalisadores extraídos do campo documental, poético, existencial, histórico, imagético, político, social, memorialístico, épico, ficcional, testemunhal, narrativo, lírico, fragmentado, clássico, dentre outros, em que a natureza performática de suas fontes, formatos e produção criam um escopo reatroatimentativo entre a tradição e a contemporaneidade, entre a ruptura e a continuidade.

O potencial expressivo da experimentação que desengessa as vias dramatúrgicas do princípio normativo que rege o representativo, lança luz nas frentes que se abrem para o trabalho do dramaturgo que atua como performer ao intervir em diferentes campos e domínios. Os apontamentos de Goldberg remetem a este ponto como um dos eixos definidores do performático, já que há o trânsito “por várias disciplinas ou áreas como a literatura, poesia, slides, música, dança, teatro, arquitetura, pinturas, assim como vídeo e filme.” (GOLDBERG, 1998, p. 20). É sobre este trânsito interdisciplinar que o conceito expandido aqui explorado se debruça, baseando-se no fato de que a dramaturgia tecida pode também ser estruturada **a partir e sobre** o diálogo provocado entre as materialidades distintas, de campos diversos, em que, muitas vezes, o trabalho surge da tensão entre elas.

Os pontos de intercessão, indeterminação e contraste entre os elementos oriundos de linguagens díspares, quando colocados em contato, confirmam novas vias de criação em que o *dramaturgo-performer* ao assumir este trânsito, escreve a partir dele e das contaminações internas e externas do processo vivenciado, explorando assim a dimensão de cada arte e o universo de cada área, ato que desestabiliza indícios normativos ou excludentes.

A partir deste diálogo interartes, a emergência do corpo, um dos pilares expressivos da performance enquanto modalidade artística, também é recuperado pelo *dramaturgo-performer* na medida em que investiga outros escopos escriturais, muitas vezes oriundos do universo sensorial, sinestésico ou imagético. Estas novas formas de escritura

ultrapassam as mediações semióticas e a fixidez signica, colocando a dramaturgia como um espaço plural que reatualiza suas premissas, reconhecendo a fusão de mídias e linguagens em processo como tessitura.

O dramaturgo que atua como performer está atento a estas prerrogativas e escreve a partir do corpo, da improvisação, da linguagem que elementos de outras áreas evidenciam em contato. A textura que se fundamenta acontece a partir da experiência vivenciada em sala de ensaio, e mais do que enredá-los numa trama, o dramaturgo procura corporificá-la a partir de uma estrutura capaz de dar suporte à identidade de cada montagem. Ao pensar uma identidade dramática pluridimensional, em que a escritura expande suas fronteiras, passando então a investigar o “texto” a partir de campos pouco explorados, culminando com obras lacunares, porosas e com traços performáticos desde a rede de relações de seu processo até o resultado.

O esforço por transbordar os limites de sentido que estabelecia o teatro realista, sempre dependente do saber dominante, traduz-se em abrir níveis de significação que se revertam em uma ampliação dos planos interpretativos e contribuam a alcançar um objeto portador de múltiplas possibilidades de significação. Por este caminho, dá-se resposta às tentativas hegemônicas do discurso dramático tradicional, que legitimava mundos sancionados pela centralidade cultural. Uma das formas de superar este hegemonismo discursivo é a de eliminar a tendência a mensagem unívoca da peça convencional, e abrindo certos espaços indeterminados de sentido a fim de que o espectador possa exercer sua interpretação, segundo seus códigos, experiências e suas próprias potencialidades codificadoras. (POZA, in: CARREIRA, 2003, p. 173).

Ao assumir que todo e qualquer elemento, oriundo de quaisquer campos artísticos pode pertencer a uma estrutura dramática, criando códigos próprios de expressão e teatralidade, reafirmamos que a concepção de “texto” rompe com as fronteiras do verbo. O *dramaturgo-performer* trabalha com a ciência deste rompimento e caminha para o encontro de uma linha dramática correspondente ao espaço de experiência vivenciado, numa estrutura em que o enredo e os personagens (caso apareçam, já que a fronteira de suas pertinências também são frutos de embates) são elementos coadjuvantes de uma dramaturgia que, nesta perspectiva, carrega traços de uma identidade coletiva e processual. A forma como os elementos são reunidos juntamente com seus correspondentes temporais e espaciais passam também a funcionar como dispositivos de uma escritura que deixa de ser temática e passa a ser dramática.

Do mesmo modo, a proposta de mundo se constrói sobre a base do critério da fragmentação, anulando de passagem a ideia da totalidade cênica da estética tradicional. Os fragmentos da realidade deixam de funcionar em termos de referentes explícitos e definidos para transformar-se em componentes que ajudam a criar sentidos. Quanto maior seja a variedade de elementos de mundo presentes na escritura teatral, mais rico será o nível de significação da obra. Como resultado do debilitamento da historicidade, enquanto discurso central e seguro, as imagens representadas aparecem demarcadas dentro de um conceito de temporalidade no qual o passado e o futuro são abolidos, e a realidade se congela em presentes perpétuos. Cessa aquela relação unitária e contínua que caracterizava a intriga clássica para dar lugar a significantes autônomos, alheios a todo travamento lógico-formal. (POZA, in: CARREIRA, 2003, p. 173).

Além de se preocupar com a forma e o conteúdo de sua abordagem, o *dramaturgo-performer* também é responsável pela estrutura que será o suporte da materialidade dramática, além de ser um articulador dos processos geradores, sendo sua presença na gênese criativa um fator elementar. Desta forma, o plano estético é pensado dentro de uma perspectiva coletiva e a maneira de tessitura dessa dramaturgia interfere e a constitui de forma determinante e específica.

2) A segunda instância está relacionada com a incorporação da dimensão processual à escritura dramática

Ao incorporar os processos e os desdobramentos dos elementos externos ao corpus dramático, amplia-se a genealogia que fundamenta a origem de suas práticas e conceitos. Neste sentido, tomar a dramaturgia como o espaço do exercício da diferença significa ratificar o viés coletivo de sua gênese como uma instância de resistência à cultura de massificação, à globalização dos meios, à hegemonia mercadológica amplamente doutrinada pelas mídias, à barbárie neoliberal que sutilmente oprime as diferenças e padroniza as gerações, além de combater a fixidez epidêmica como estratégia de reprodutividade e lucro.

Ao colocar a processualidade como um elemento fundador e resultante da reconfiguração do trabalho, reconhecemos as influências internas e externas de sua conjuntura que se abre ao campo operacional, modificando seu valor simbólico na cadeia criativa. O *dramaturgo-performer* promove junto ao coletivo a experiência do *estar junto*, tão suprimida, negada e temida, e, ao mesmo tempo, tão fundamental para que, a partir dela, erga-se uma emergência escritural, de fato, nascida na essência desta arte.

Neste segmento de total partilha do sensível, do subjetivo e da dinâmica de significações que o teatro articula é possível desenvolver um trabalho amplo no sentido de investigar as células motoras capazes de conduzir cada projeto ou percurso. A dimensão dos processos geradores intermediam as formas, os conteúdos e as escolhas no sentido de colocar o material em jogo, na experiência de sua tessitura e no compartilhamento com o público.

O *dramaturgo-performer* reconhece o seu papel articulador dessas potencialidades que transitam entre as artes, entre os agentes envolvidos e, também, entre os princípios, pensamentos e labores. O exercício de tecer subjetividades, quando vivenciadas a partir dos processos criativos, criam limiares expressivos que suspendem o status das fronteiras do individual e, isto, só pode ser feito pelas artes coletivas que prezam pelo ato do encontro criativo dos seus agentes com o público, como ação definidora dessa arte artesanal, fatal e política.

Ao incluir o processo como elemento definidor do percurso, promove-se o olhar e a escuta que se apresentam justamente quando a gênese desnuda nossos repertórios de certezas e convergem para um espaço apto a recolher o que temos de diferente, seja na dor, no trauma, nos processos históricos, na colonização da memória, na política dos afetos, e numa corrente de coisas invisíveis e desconhecidas que só se evidenciam quando encontram um espaço de recolhimento (e não de juízo), de inclusão (e não excludente), performático (e não normativo).

O performático pode ser considerado como uma forma privilegiada da política no que tem de cálculo e ação estratégica dedicada à transformação social, a manter viva uma tradição pelo movimento paradoxal de reformulação permanente, de sustentar um sentido de identidade cujo vazio produz vertigem, formas de memória que, desde a pessoal, configuram a coletiva, reinventando o passado como tomada de posse do presente. Não se trata, então, de um trabalho meramente estético, e sim tem a ver com a sobrevivência, já que os lugares de subjetivação, nos quais se vê, se ouve, se lê, se escreve são decisivos para se reconhecer e se recriar a diferença cultural, contrariamente à simples constatação da diversidade. (RAVETTI, 2001).

Exercitar a diferença não significa apenas incluir os discursos das minorias no enredo ou modificar a trama dos conflitos dramáticos, mas experimentar novas vias dramáticas de contato. O termo *dramaturgia* passa a ser pensado em consonância ou divergência com os contextos onde estão inseridas. A pluralidade reside em outorgar ao

ofício dramaturgico, o papel de se repensar a todo momento dentro das dinâmicas internas e externas do ato criativo. Quanto mais distintas as tessituras, mais possibilidades de inclusão, de agregar discursos e silêncios da margem, de forma que, o espetáculo, a partir das diferenças, passa a funcionar como um desobstruidor de caminhos, ao invés de reproduzir a figura do passivo dramaturgo que apenas modifica as peças de um tabuleiro antigo que todo mundo já sabe jogar.

Este trabalho redimensionado a partir da diferença promove intervenções políticas e poéticas no seu contexto. Ambas são capazes de subjetivar, com a mesma força, limiares de resistência ao escapar do que as mídias colocam como “necessário”, ao fugir do que o mercado impõe como “essência”, ao se livrar do que os modismos culturais colocam como “pertencentes”, agindo, a partir daí, de acordo com a criticidade e a sensibilidade que a experiência coletiva expõe em relação ao mundo, ato que redefine o valor simbólico do papel do dramaturgo na cadeia criativa.

Exercitar a palavra experimental significa elevar a palavra experiência ao seu caráter desbravador de caminhos não pisados. Trata-se de um trabalho em que, de fato, os pontos de chegadas são desconhecidos e cada passo dado é sensível à mudança, ao erro e ao contato. O terreno do experimental ganha a sala de ensaio, espaço que passa a funcionar como um laboratório em que o *dramaturgo-performer* investiga outras fontes de produção, diferentes das tradicionalmente conhecidas, como propulsoras de dramaturgias e, também, testa engrenagens e funcionalidades capazes de potencializar as materialidades descobertas.

Esta premissa experimental nos livra do cumprimento de protocolos (ainda que a selvageria capitalista tenha nos forçado aos prazos e contrapartidas), dos moldes e vícios acadêmicos (ainda que este tenha se tornado o espaço, alternativo ou não, de muitos artistas), das ideologias ou utopias simuladas, e das expectativas de mercado e de público (ainda que dependa deles a sua continuidade). Trata-se de entender e estender a dramaturgia para um terreno de descobertas e não de repetição, como uma possibilidade de efetivação de experiências e de como elas se desdobram no âmbito da escritura, propriamente dita.

3) A terceira instância está relacionada com a dimensão política e ideológica desta perspectiva de trabalho

A emergência da escritura de raiz coletiva e performática pode ser lida como desdobramento de um princípio estético. No entanto, ao funcionar exatamente como um dos eixos fundamentais e operacionais desta atuação, reconhecemos que não se trata apenas de uma opção estética, mas de um posicionamento político.

A ideia de coletivo se torna a base geradora em que o *dramaturgo-performer* assume seu lugar de enunciação e emergência, posicionando-se mediante os contextos nos quais está inserido. Este posicionamento pode estar presente tanto no processo quanto na obra resultante, já que o dramaturgo adquire uma voz ativa na articulação das experiências a serem vivenciadas, tendo, no caso, a responsabilidade de fundar, de fato, um espaço polifônico a partir do processo que intermedia.

Outro traço comum entre a performance e a escrita, está na esfera do político, percebido quando a arte, inserida em uma dada realidade histórico-social, compõe-se em diálogo com ela, servindo de ponto de reflexão e crítica acerca do contexto em que se insere. O caráter político ativista da performance e da escrita pode ser bastante variável, de acordo com o diálogo e a carga de crítica que estabelece com o contexto. (PEDRON, 2006, p. 79).

No seio do processo, cada integrante fala de um jeito, pensa de uma forma, parte de um referencial, tem um modo particular de compor e de se expressar. O universo dos desejos, utopias e fracassos que coletivamente se compartilha funciona como variáveis da materialização das experiências criativas. Cabe ao *dramaturgo-performer* intermediar todas as contribuições para que a voz de cada componente esteja presente na obra resultante. No processo baseado na criação coletivizada, o conjunto de pessoas que o integra tem um convívio artístico, profissional, afetivo, social e ideológico e, cabe ao profissional da escrita catalisar suas linhas de força, além de encontrar a melhor maneira expressiva de apresentar suas potencialidades e fragilidades num plano dramático em que o todo traz a voz de cada integrante (inclusive a sua) e, na voz de cada um, também, seja possível identificar a ideologia do coletivo.

A polifonia que acontece numa instância em que o fundamento da materialidade própria, íntima e pessoal constitui uma espécie de dramaturgia de si ligada aos prospectos da escritura performática, aponta para uma perspectiva em que o dramaturgo não mais precisa se colocar travestido na pele de personagens (ato que muitas vezes subtrai a sua voz), nem disfarçar-se nas manobras das rubricas (ato que, muitas vezes, artificializa o discurso). Trata-se de instituir a dramaturgia como um espaço onde se

efetiva os princípios polifônicos que vão além do caráter apresentado por Mikhail Bakhtin (1987), cuja teoria se concentra na estrutura interna e ficcional das obras. Nesse caso, cabe ao *dramaturgo-performer* instaurar um trabalho que reúna os materiais de todos os integrantes, que faça estar presente a voz de cada um deles no âmbito subjetivo, político e estético da proposta, transformando esta polifonia no objeto e no percurso dramatúrgico.

Esta prerrogativa dialoga com os apontamentos de Nina Caetano, cuja pesquisa trata do conceito de dramaturgia polifônica como desdobramento estético e ideológico de práticas laborais instituídas no processo de criação de grupo teatrais contemporâneos. Partindo de Bakhtin, Caetano explora a rede colaborativa de produção como indício desta polifonia.

Em uma dramaturgia polifônica (...) a heterogeneidade dos diversos elementos significantes presentes no tecido dramatúrgico da cena, é resultante de um modo de produção não somente coletivo, mas que deseja o confronto entre as vozes criadoras, garantindo sua miscibilidade e equipolência. (...) sem dúvida alguma, o texto colaborativo deverá refletir, na apropriação linguística que faz da matéria cênica, o processo polifônico que o engendrou. (CAETANO, 2011, p.63).

Esta característica polifônica se desdobra no trabalho que passa a ser constituído pela pluralidade dos que o concebem (artistas com referenciais e posicionamentos distintos) e que a obra não homogeniza. Pelo contrário, o resultado evidencia esta diferença junto a uma dramaturgia entendida como fruto desta experiência em processo. A escolha pela matriz coletiva e pela gênese que atravessa espaços e fronteiras têm uma essência puramente política, salta do trabalho “de grupo” para o trabalho “em grupo” como ratificador de ideologias consumadas num espaço compartilhado.

Neste patamar de discussão, percebemos que os campos relacionais de trabalho se pluralizam (lembrando que a pluralidade não exclui as singularidades, coloca-as em contato) e as escolhas ou propostas correspondem a um profissional que também passa a participar da concepção da obra, intermediando o processo e as concepções filosóficas, intelectuais e políticas variantes.

A la vez semejante y diferente del resto de los intelectuales. El artista piensa todo el tiempo. El artista piensa a través de los mundo poéticos. Por eso Umberto Eco dice que toda creación artística opera como una metáfora epistemológica: la metáfora piensa. El artista piensa los mundos poéticos. (...) Piensa antes de crear, teoriza, investiga,

reflexiona antes e independentemente de la creación.⁷⁵ (DUBATTI, 2007a, p. 176).

O *dramaturgo-performer* evidencia seu caráter político de forma mais complexa do que simplesmente a tarefa de incluir um tema extraído do contexto social na peça que será apresentada, independente se nos moldes do teatro tradicional ou não. O ato construtor de sentidos pertencentes a determinado grupo, coletivo ou projeto artístico já traduz um posicionamento. A própria estrutura dramática tem um caráter político quando confronta o instaurado, quando faz emergir fatos, vestígios e rastros de uma história recente, por vezes, traumática e ligada as práticas de tortura, quando se mira no silêncio coagido, quando lida com os testemunhos, quando elege a imagem como um elemento integrante e dialógico, quando rompe com as estéticas normativas, quando agrega ao repertório traços da memória coletiva.

Outros domínios podem ser evidenciados como pilares desse caráter político, como as micro-esferas que compõem a dramaturgia e o modo delas serem compartilhadas. Desta forma, o viés político aparece também em como o dramaturgo trabalha com a pulsão das minorias, com a desconfiança diante dos mecanismos articuladores do discurso e seus meios manipuláveis e com o que a história ainda preserva como lacuna a partir dos silenciamentos. Esta pluralidade se torna capaz de oferecer escuta à alteridade explorada cada vez mais no teatro, ao silêncio dos traumas culturais (principalmente os latino-americanos), às ditaduras, às culturas dos povos originários, ao diálogo entre o que se proclama “erudito” e “popular”, ao discurso sufocado da juventude (constantemente descartado como precário ou ingênuo) e à incorporação das zonas periféricas e vozes dissonantes.

Todo este repertório que se abre, fortalece o perfil de um dramaturgo que intelectualmente tensiona e provoca seus contextos a partir de um pensamento atualizado e resistente. O *dramaturgo-performer* assume seu lugar enquanto artista e sujeito, na obra e no processo, confrontando sua linha de pensamento e perspectiva de trabalho com a poética criada e os vínculos formados, fatores que, ideologicamente, tecem formas de intervenção no mundo.

⁷⁵ “Às vezes de forma semelhante ou diferente do resto dos intelectuais, o artista pensa o tempo todo. O artista pensa através de universos poéticos. Por isso Umberto Eco disse que toda criação artística opera como uma metáfora epistemológica: a metáfora pensa. O artista pensa os universos poéticos. (...) Pensa antes de criar, teoriza, investiga, reflete antes e independentemente da criação.” (DUBATTI, 2007a, p. 176).

O reconhecimento desta pluralidade que integra a instância operacional, a processual e a simbólica redefine as arestas em torno das expectativas do “texto”, perfilam a necessidade da presença constante de seu profissional, fazendo com que o trabalho dramaturgico saia do campo do “o quê” e passe a investigar o “como”, muitas vezes fazendo deste “como” a própria obra.

A hipótese aqui desenvolvida surge a partir de elaborações e inquietações de experiências em diálogo com a teoria elencada. Nesse caso, o trabalho dos dramaturgos César Brie e Mickäel de Oliveira oferecem instrumentos possíveis para dialogar com estas teorizações, na medida em que percebo que suas formas de atuação adentram a funcionalidade pertencente ao campo do performer. Os dois exemplos são chaves para se pensar como este conceito operador pode ser aplicado à prática de outros dramaturgos e, também, como estas variáveis corroboram com a redefinição do ofício na contemporaneidade, reforçando o olhar performático sobre sua gênese, prática e escrita.

CAPÍTULO II

César Brie e o Teatro de Los Andes: reconfigurações do papel do dramaturgo a partir de uma perspectiva de trabalho latino-americano

2.1 César Brie: percurso e errâncias

César Brie nasceu em Buenos Aires, capital da Argentina, em 1954. Filho de um casal de atores, foi o único dos irmãos que se dedicou ao ofício teatral. Ator, diretor e dramaturgo, possui destacada atuação em cada uma dessas áreas, o que faz com que o seu nome seja referenciado como um importante pensador e fazedor do teatro latino-americano na contemporaneidade.

Aos 17 anos iniciou seus trabalhos teatrais junto ao La Comuna Baires ou Grupo Teatral Comuna Baires⁷⁶, fundado em 1969 por Renzo Casali, Liliana Duca e Antonio Llopis. Este grupo independente surge num momento de grande efervescência das escolas de teatro em Buenos Aires, ganhando destaque no cenário teatral argentino por confrontar os modelos de representação burguês da época, reunir artistas interessados em novas experiências de linguagem cênica, além de propor um teatro comprometido com o contexto social. Em 1970, o Comuna Baires apresenta suas propostas de trabalho em diversos países e passa a ser internacionalmente conhecido como “a primeira comunidade artística sustentada e regida por princípios comunitários”⁷⁷.

As propostas teatrais do Comuna Baires demonstravam efetiva pulsão frente aos contextos, principalmente pelo viés político de sua atuação, motivo pelo qual o grupo passa a sofrer ameaças e perseguição de grupos paramilitares, culminando com o exílio gradual de seus componentes. O grupo se exila na Itália, primeiramente em Pádua, depois em Monselice e, logo após, em Milão. César Brie se manteve na Argentina por um tempo, partindo, posteriormente, para o exílio junto ao grupo. Logo depois, em 1975, separa-se do coletivo.

Neste mesmo ano de 1975, cria o Teatro Laboratório Tupac Amaru com Gianpaolo Nalli, Dolly Albertin e Yura Simonato, no Centro Social Isola, em Milão, Itália. Neste

⁷⁶ O grupo manteve atividades de 1969 a 1971, alterando o nome em 1971. Algumas fontes indicam César Brie como cofundador deste coletivo, pontuando a data de 1971 como o marco oficial de sua fundação.

⁷⁷ Referências sobre a trajetória do Comuna Baires e seus princípios de trabalho estão reunidos no sítio eletrônico “Colecciones Teatrales”, site com publicações especiais sobre a História do Teatro na Argentina. Disponível em: <<http://coleccionesteatrales.blogspot.com.br/2012/06/comuna-baires-sus-inicios-en-1969.html>> Acesso em 20/02/2016.

Centro Social organiza um cineclube, uma biblioteca, um Núcleo de Informação Sanitária e, também, um Núcleo Antidrogas, Festas Populares e Encontros Culturais, atividades que já evidenciam o estreitamento do trabalho de Brie com o meio social onde atua.

Em 1980, torna-se cofundador do Grupo Farfa, dirigido por Iben Nagel Rasmussen, passagem que o próprio Brie referencia como sendo uma das experiências determinantes no percurso do seu trabalho. Embora haja, por parte da imprensa e de alguns pesquisadores, uma recorrente ligação entre o seu trabalho e a experiência vivenciada posteriormente junto ao Odin Teatret, são as prerrogativas de trabalho e criação vivenciadas junto ao Farfa e, também, a figura da ex-aluna de Eugênio Barba, Iben Nagel Rasmussen, que Brie reconhece como responsáveis pelo amadurecimento do seu trabalho enquanto artista teatral.

Quando empecé a trabajar con Iben creamos el grupo Farfa. En ese momento ella estaba saliendo del Odin. Yo no fui a trabajar con el Odin, sino con Iben. Ella, a su vez, fue alumna de (Eugenio) Barba. Pero me siento muy distante de la estética del Odin Teatret. Éticamente los quiero y admiro muchísimo. Estéticamente seguí un camino muy diferente acerca de la forma de pensar el teatro. Yo quería trabajar con ella, porque la ética del actor era fundamental para mi formación. (...) El día que le mostramos a Barba el logo de FARFA, que era un ave Fénix, con la dirección nuestra, Eugenio nos reunió y nos propuso si queríamos ser parte del Odin Teatret como un laboratorio dentro del grupo. En realidad, Eugenio no quería perderla a Iben y aceptaba el trago amargo de sumarme al Odin.⁷⁸ (BRIE, 2015a., p. 4)⁷⁹.

César Brie segue para a Dinamarca como refugiado político e passa a trabalhar como ator e assistente de direção de Eugênio Barba, após o convite para que o Grupo Farfa fizesse parte do Odin Teatret como uma espécie de “laboratório dentro do Odin”, fato que, de qualquer forma, promove um intercâmbio de influências, provocações e investigação artística.

⁷⁸ “Quando comecei a trabalhar com Iben, criamos o Grupo Farfa. Neste momento, ela estava saindo do Odin. Eu não passei a trabalhar com o Odin, mas com Iben, que, por sua vez, fora aluna de Eugênio Barba. Mas eu me sinto muito distante da estética do Odin Teatret. Éticamente, amo e admiro muito o trabalho do Odin. Esteticamente segui um caminho muito diferente acerca da forma de pensar o teatro. Eu queria trabalhar com ela (Iben), porque a ética do ator era fundamental para minha formação. O dia que mostramos a Barba a proposta de trabalho do FARFA, com nossa direção, Eugênio nos reuniu e propôs que fizéssemos parte do Odin Teatret, como uma espécie de laboratório dentro do grupo. Na realidade, Eugênio não queria perdê-la, aceitando o fato amargo de juntar-se ao Odin.” (BRIE, 2015, p.4).

⁷⁹ Entrevista concedida a Juan José Santillán em 05/03/2015 para o site <clarin.com>

Barba conmigo fue muy generoso, teníamos una relación muy conflictiva pero al mismo tiempo muy leal por parte de ambos. Iben lo definió muy bien a ese momento de mi vida: si yo me hubiese quedado en el Odin, hubiese tenido un camarín. Me fui y fundé un teatro. Quería hacer mi camino. Luego de esa experiencia fundé el Teatro de los Andes.⁸⁰ (BRIE, 2015, p.4).

César Brie integrou o Odin Teatret⁸¹ por nove anos. O Odin Teatret tem junto a figura do seu fundador, o teatrólogo Eugênio Barba, uma perspectiva de trabalho que reúne a diversidade das tradições cênicas e espetaculares do Oriente e do Ocidente, apoiado em uma pesquisa categórica sobre os pilares antropológicos da cena e seus meios edificadores. Os métodos de trabalho do Odin Teatret influenciam de forma determinante a cena contemporânea, principalmente, nos registros atoriais, nas bases construtoras da expressividade e, também, na tessitura dramática.

A composição artística do Odin Teatret se mantém desde o início com artistas oriundos de diversas nacionalidades, intercâmbio que se torna elementar na forma de se fazer e de se pensar o teatro proposto pelo grupo. Ao estabelecer um espaço laboratorial de pesquisa e criação, o Odin mantém uma rede de atividades integradas que, além da apresentação dos espetáculos, inclui a produção e a organização de eventos internacionais no segmento das artes cênicas, a promoção de residências artísticas, a publicação de livros na área multicultural, parcerias institucionais de caráter intercultural e o intercâmbio com diversos países.

Ainda que o próprio Brie subtraia o peso referencial de sua passagem pelo Odin Teatret, podemos aproximar suas perspectivas de trabalho das de Barba, e, de certa forma, ainda que a experiência vivenciada por ambos não possa ser indicada como um consenso,

⁸⁰ “Barba foi muito generoso comigo. Tínhamos uma relação muito conflituosa, mas ao mesmo tempo muito leal por parte de ambos. Iben definiu muito bem esse momento da minha vida. Se eu tivesse ficado no Odin, teria tido um camarim. Parti e fundei um teatro. Quería fazer meu próprio caminho. Logo depois dessa experiência fundei o Teatro de Los Andes.” (BRIE, 2015, p.4).

⁸¹ O Odin Teatret foi fundado em 1964 em Oslo, na Noruega. Em 1966 transferiu-se para Holstebro, na Dinamarca. Atualmente, seus membros provêm de diversas nacionalidades. Completando 52 anos de existência, o Odin Teatret destaca-se pelas contribuições nos campos dos estudos da presença, do treinamento e, também, pela metodologia interdisciplinar de confluências artísticas que caracterizam seus processos. De acordo com o site oficial do grupo “O Odin Teatret criou 76 espetáculos que viajaram por 64 países em contextos sociais diferentes. Durante essas experiências, desenvolveu-se uma cultura específica do Odin, baseada na diversidade e na prática da “troca”: os atores do grupo se apresentam com o seu trabalho artístico à comunidade que os recebe e, em troca, ela responde com cantos, músicas e danças que pertencem à sua própria tradição. A “troca” é uma espécie de permuta, ou escambo, de manifestações culturais, e não só oferece uma compreensão das formas expressivas alheias como também dá início a uma interação social que desafia preconceitos, dificuldades linguísticas e divergências de pensamento, juízo e comportamento.” Disponível em: <<http://www.odinteatret.dk>> Acesso em 04/02/2016.

torna-se inegável reconhecer pontos de partida bem próximos. Além do forte cunho intercultural no trabalho de Eugênio Barba junto a ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral), podemos reconhecer aproximações de Brie com suas ideias sobre a noção de dramaturgia como algo que acontece a partir de um trabalho de tessituras, englobando as artes como um todo numa dinâmica própria e específica de fiar e des(fiar) os liames pertencentes a cada célula criativa, a cada espetáculo que a dramaturgia sustenta.

A noção de dramaturgia como tessitura ou “tecer junto” compreende o princípio articulador do trabalho com as ações que envolvem o universo cênico em uma trama, cujos fios são responsáveis pelas texturas e particularidades que, no seu conjunto, constituem a escritura do espetáculo. Para Barba, estes fios não têm uma natureza restritiva, uma vez que todos os elementos podem acionar relações propositivas, de onde se pressupõe que a dramaturgia nasça exatamente desta premissa relacional.

Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação’. (BARBA, 1995, p. 68).

Esta prerrogativa que entende a dramaturgia como uma arte ligada ao universo relacional, cujas ações, criadas e estabelecidas na gênese criativa, constituem tramas complexas, também faz parte dos princípios de trabalho de César Brie. Seu entendimento fortalece os propósitos de que estas relações tecidas no âmbito da cena é que promovem o objeto da circunscrição dramática, ato em que as textualizações proeminentes geram correspondentes no tempo e no espaço em que a imagem passa a ser o seu correspondente mais direto. Outros elementos como a interculturalidade, a investigação das tradições de raiz cênica dos diferentes povos, assim como seus meios expressivos, também constituem o repertório dramático de Brie, influenciado em maior ou menor grau pelo Odin Teatret, porém, profundamente debruçado sobre o repertório latino-americano, fator que traz especificidades bem definidas ao seu trabalho.

Las improvisaciones (gestos, palabras, ritmos, texturas, danzas, colores, música) daban el material necesario para un trabajo de asociaciones temáticas, que a su vez permitían la elaboración de imágenes poéticas: figuras pregnantas que condensaban visualmente ciertas ideas. La imagen poética constituía un primer nivel simbólico-conceptual, una micro-estructura que, luego de selecciones y síntesis,

el director y autor se encargaba de hilvanar hacia una dramaturgia textual y escénica.⁸² (BRIE, 2014, p. 49).

Ao aproximar o trabalho de Barba e Brie, abrimos margem para se pensar a construção de um novo perfil de dramaturgo, inserido num terreno interartes que se situa muito além da tarefa de “enredar” histórias dramatizando-as. Trata-se de investigar exatamente seus fios constituintes, potencializar o intercâmbio entre os artistas que as tecem e experimentar tessituras diversas como expressão do simbólico, do sensível e do entorno.

No caso de Brie, o entendimento do trabalho dramaturgico não abre mão da “palavra” como um elemento integrante e, também, estruturador da dramaturgia, no entanto, não se restringe a ela, tampouco subordina a ela, como na tradição, os outros elementos dramaturgicos e da encenação. Pelo contrário, sua premissa abre o leque de possibilidades para texturas escriturais que são provocadas a partir de imagens, improvisações, sala de ensaio, sonoridades, testemunhos, expressões tradicionais, fragmentos históricos, dentre outros elementos capazes de circunscrever movimentos na página em branco que Brie reconhece como sendo o palco.

Dramaturgia para César Brie é um espaço de movimento, de escritura que se grafa a partir do momento que move, motiva e propulsiona determinado grupo em direção a um objetivo comum. Trata-se de entender a estrutura do verbo como um operador dramaturgico inteiramente móvel e dialógico no terreno do palco, que é, onde, de fato, a dramaturgia se efetiva.

El verbo, en teatro, es plural, se expresa en cada posición honesta, intransigente, de búsqueda. He combatido en América Latina, contra el proceder de algunos de los acólitos de Barba, que han transformado en una especie de dogma el training físico del actor, reduciendo la práctica teatral a la mera transmisión de algunos elementos de dicho entrenamiento. Lo que importa, lo decía Pina Bausch, es lo que te mueve, no el movimiento. Los jóvenes encarnan en su voz y su cuerpo todas las motivaciones para crear obras magníficas. No deberían renunciar a todo ese potencial dramaturgico reduciendo su trabajo a la

⁸² “As improvisações (gestos, palavras, ritmos, texturas, danças, cores, música) dão o material necessário para um trabalho de associações temáticas que, por sua vez, permitem a elaboração de imagens poéticas: figuras que condensam visualmente certas ideias. A imagem poética constitui um primeiro nível simbólico-conceitual, uma microestrutura que, após seleções e sínteses, o diretor e o autor se encarrega de alinhar para uma dramaturgia textual e cênica.” (BRIE, 2014, p. 49).

repetición de acciones físicas que ni siquiera comprenden.⁸³ (BRIE, 2013b, p. 187).

Esta passagem biográfica se torna importante para entendermos os espaços de enunciação deste dramaturgo em constante trânsito e que faz disso um dos eixos propulsores de suas emergências, além, é claro, de todo o repertório de experiências que o intercâmbio cultural é capaz de produzir, em suas somas e subtrações.

Sendo assim, a experiência nos anos 70 com o Comuna Baires, a incursão junto às perspectivas sociais do teatro nos laboratórios e centros culturais com o Tupac Amaru, o mergulho criativo junto ao Grupo Farfa e os nove anos de passagem pelo Odin Teatret nos anos 80 acabam sendo determinantes para os vinte anos posteriores de trabalho, os quais Brie inaugura com a fundação do grupo Teatro de Los Andes. O recorte em que este estudo se concentra trata exatamente destes 20 de trabalho na Bolívia, país escolhido por César Brie como o espaço para o exercício do seu ofício e onde podemos reconhecer também a efetivação de seu projeto dramaturgico.

2.2 A Bolívia como odisseia dramaturgica

No artigo intitulado “El teatro boliviano en la década de los 80”⁸⁴ de Willy Muñoz publicado em 1992, o pesquisador fala das dificuldades de se ater a uma possível historiografia do teatro boliviano.

Puesto que en Bolivia no se lee teatro, no sorprende que este país carezca de dramaturgos que escriban continuamente, ni que las producciones teatrales sean cada vez más esporádicas. Esto explica en parte la falta de una crítica teatral que historicice la dimensión espectacular del teatro de este país, carencia que dificulta la labor del investigador que llega del extranjero para realizar estudios sobre la actividad teatral boliviana.⁸⁵ (MUÑOZ, 1992, p. 15).

⁸³ “O verbo, no teatro, é plural, expresso na posição honesta e intransigente que se efetiva junto a pesquisa. Tenho lutado na América Latina contra o comportamento de alguns seguidores de Barba, que tem transformado em uma espécie de dogma o treinamento físico do ator, reduzindo a prática teatral a mera transmissão de alguns elementos dessa transmissão. O que importa, como dizia Pina Bausch, é o que te move, não o movimento. Os jovens encarnam em sua voz e corpo todas as motivações para criar obras magníficas. Não deveriam renunciar a todo esse potencial dramaturgico, reduzindo seu trabalho à repetição de ações físicas que nem sequer compreendem.” (BRIE, 2013b, p. 187).

⁸⁴ “O teatro boliviano na década de 80”

⁸⁵ “Uma vez que na Bolívia não se lê teatro, não surpreende que este país tenha uma carência de dramaturgos que escrevam continuamente, nem que as produções teatrais sejam cada vez mais esporádicas. Isto explica, em parte, a falta de uma crítica teatral que historicize a dimensão espetacular do teatro deste país, carência que dificulta o trabalho do investigador que chega do estrangeiro para realizar estudos sobre a atividade teatral boliviana.” (MUÑOZ, 1992, p. 15).

Apesar das lacunas diagnosticadas, Munõz aponta três obras fundamentais que somente a partir de 1979 se debruçam sobre a historiografia teatral boliviana. *Antología del teatro boliviano*⁸⁶ (1979), de Porfirio Díaz Machicao, *Teatro boliviano en el siglo XX*⁸⁷ (1980), de Mario T. Soria, que se concentra na apresentação de alguns autores e obras que alcançaram certa repercussão⁸⁸ e *Teatro boliviano contemporáneo*⁸⁹ (1981), premiada obra ensaística de W. Osear Muñoz Cadima que analisa criticamente quatro obras teatrais, além de outros estudos⁹⁰ sobre literatura dramática. Ainda que as três sejam importantes para o levantamento destas fontes, todas apresentam apenas um panorama dos principais autores e textos teatrais, além de terem como perspectiva de investigação a literariedade das obras, sem se estender à complexidade de sua prática.

No artigo citado anteriormente, Munõz chega a pontuar o trabalho de outros dramaturgos como é o caso de Julio de la Vega, Carlos Urquiza Huici, Adolfo Mier Rivas e Guillermo Francovich, porém, um estudo mais abrangente sobre a dramaturgia daquele país esbarra na insuficiência de fontes referenciais de outros trabalhos, nas publicações esporádicas e até na ausência do gênero teatral nos principais eventos voltados às letras bolivianas. Munõz percorre alguns concursos de literatura dramática e festivais para reunir um repertório significativo da produção teatral do período investigado, chegando a destacar manifestações teatrais pontuais nas cidades de La Paz, Santa Cruz de la Sierra e Cochabamba.

Em outra obra de referência nos estudos do Teatro Latino-Americano intitulada *El teatro en América*⁹¹, de Adam Versényi, publicado originalmente em 1993 e, posteriormente, traduzida e publicada em espanhol no ano de 1996, embora haja um reconhecimento das tradições políticas, ritualísticas e históricas do teatro na América

⁸⁶ “Antología do teatro boliviano”

⁸⁷ “Teatro boliviano no século XX”

⁸⁸ Referência aos autores Mario Flores, Antonio Díaz Villamil, Joaquín Gantier, Raúl Salmón, Guillermo Francovich e Adolfo Costa du Rels.

⁸⁹ “Teatro boliviano contemporáneo”

⁹⁰ Como é o caso dos seguintes estudos dirigidos acerca destas discussões: Muñoz, Willy O. “IBART: su historia.” In: *Casateatro* 6: 1991, p. 6-13; “La lanza capitana: Texto y contexto.” In: *Gestos* 6: 1991, p. 135-45; “Precursores del teatro boliviano” In: *Alba de América* 7: 1989, p. 97- 104; “El teatro nacional en busca de un punto de partida (1967).” In: *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Ed. & Intro, de Javier Sanjinés C. Minneapolis: Instituto for the Study of Ideologies & Literature/Instituto de Cine & Radio-Televisión, 1985, p. 135-69 e FRANCOVICH, Guillermo. “El monje de Potosí.” In: *Teatro completo II*. La Paz, Bolivia: Los Amigos del Libro, 1983, p. 187-94.

⁹¹ “O teatro na América”

Latina, a ausência da Bolívia novamente ratifica este indício lacunar ao qual nos remetemos historiograficamente.

Chama a atenção o fato das duas obras de referência citadas anteriormente terem sido escritas por estrangeiros, e, também, a ausência, nestas abordagens, de uma ligação mais intrínseca entre os dramaturgos, as peças destacadas e um contínuo labor capaz de destacar algum grupo ou coletivo. No entanto, a data de publicação do artigo de Munõz coincide com o início das atividades do grupo Teatro de Los Andes em 1990, década que abre possibilidades para um movimento teatral contínuo que surge ou se fortalece a partir do nascimento deste coletivo.

Esta lacuna nos paradigmas historiográficos do Teatro Boliviano é também explorada pela dramaturga e pesquisadora Karmen Saavedra Garfias que no artigo “El teatro boliviano y su particular manera de existir”⁹² aponta alguns pressupostos de causa:

La particularidad en la historia del teatro boliviano son los entornos aislados. El teatro ha estado sometido a exilios, olvidos, desdenes, manipulaciones y comentarios ligeros por no ser una necesidad del cotidiano vivir cultural de nuestro medio. El teatro boliviano, por ser hijastro de la literatura, no ha sido tomado en cuenta en las historias de la literatura boliviana, ni como texto dramático ni como texto teatral. Los intentos de escritura de la historia del teatro boliviano nos permiten adquirir datos importantes, pero no miradas, no análisis, no configuraciones. Por tanto, el teatro existe como dato: en Bolivia se hace teatro y con eso basta. No es parte de la literatura, porque ha sido exiliado y ni el texto dramático ha podido abogar por él para su inclusión. (...)El teatro boliviano carece de entornos que le permitan coexistir con las otras artes, con los otros procesos culturales y educativos. Esa ausencia no es de hoy. Si hay algo frecuente en la historia del teatro boliviano es precisamente su aislamiento.⁹³ (GARFIAS, 2008).⁹⁴

⁹² “O teatro boliviano e sua maneira particular de existir”

⁹³ “A particularidade da história do teatro boliviano é a característica isolada de seus eventos. O teatro tem estado submetido a exílios, esquecimentos, indiferença, manipulações e comentários como não sendo uma necessidade do cotidiano cultural do nosso meio. O teatro boliviano, sendo um enteado da literatura, não tem sido levado em conta na história literária boliviana, nem como texto dramático nem como texto teatral. As tentativas de escrever a história do teatro na Bolívia nos permitem adquirir datas importantes, mas sem análises críticas sobre suas configurações. Portanto, o teatro existe apenas enquanto data: comprovando-se que na Bolívia se faz teatro e pontuando isso como suficiente. Não faz parte da literatura que o exilou e nem o texto dramático tem defendido a sua inclusão. O Teatro Boliviano carece de espaços que lhe permita coexistir com as outras artes, com os outros processos culturais e educativos. Esta ausência não é de hoje. Se há uma ocorrência comum na história do teatro boliviano é o seu isolamento.” (GARFIAS, 2008).

⁹⁴ Artigo publicado no periódico Ciencia y Cultura. Número 20. Cidade de La Paz, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232008000100017> Acesso em 10/02/2016.

Karmen Saavedra Garfias relata sobre o isolamento sistemático que caracteriza o Teatro Boliviano e, também, o exercício árduo de reconhecimento da diversidade local, além da falta de um olhar atento às suas práticas expressivas. Seu artigo chama a atenção para práticas dissidentes em detrimento do esforço datado de alguns historiadores de conferir autenticidade a uma prática que, na Bolívia, é viva e dinâmica, porém, distinta dos parâmetros eurocêntricos. Seus argumentos retratam ainda as dificuldades econômicas de manutenção e produção artística que, muitas vezes, subtraem a projeção do que se produz teatralmente, impedindo a continuidade dos trabalhos por parte dos coletivos.

A falta de estudos mais abrangentes sobre o teatro na Bolívia também pode recair em torno do entendimento sobre o que, de fato, se legitima oficialmente como “teatro”, ou mesmo o que a ideologia dominante reconhece como seus pressupostos. Princípios estes que não encontram correspondentes diretos em relação nas expressões artísticas bolivianas, muitas delas, em profundo diálogo com as práticas cênicas e sua pluralidade constitutiva. Esta vertente conceitual que por muito tempo legitimou o teatro ocidental (suas práticas e produções) como modelo e suas metodologias (dramatúrgicas e de encenação) como prescrições normativas podem explicar o fato de muito da performatividade da América Latina não aparecer nos livros de referência sobre o tal “Teatro Latino-Americano” e sua sustentação teórica, de origem europeia e com claras limitações para olhares mais atentos à prática pluralizada de outros territórios, historicamente, à margem dos eixos hegemônicos.

De fato, isso explica os escassos estudos sobre o teatro boliviano, ou mesmo, as referências que limitam suas práticas ao viés da égide tradicional de escrita, montagem e encenação de textos, desprezando, em muitos casos, a pluralidade constitutiva. Neste sentido, o termo *práticas cênicas de raiz indígena*, conceitualmente estudado pela pesquisadora Patricia Henríquez ⁹⁵, procura preencher esta lacuna conceitual, aproximando o termo *raízes cênicas* de algumas práticas do continente latino-americano.

⁹⁵ Patricia Henríquez é pesquisadora e professora da Universidad de Concepción no Chile. Em 2013 ministrou na Universidade Federal de Minas Gerais a disciplina “Teatro de raiz indígena: restaurações contemporâneas”. Dentro deste mesmo Programa de Pós-Graduação, vale destacar também a presença dos professores convidados Mauro Félix Mamani Macedo e Gonzalo Espino que ministraram as disciplinas “Las literaturas andinas, mito y utopía: continuidades de la memoria y la palabra”, parte I e II, oferecidas dentro dos Seminários de Literaturas Modernas e Contemporâneas no 1º semestre de 2014 e no 1º semestre de 2015, respectivamente, em que trataram sobre a diversidade da mitologia andina e suas correspondências no âmbito literário e, por vezes, teatral.

Ao investigar estas *práticas cênicas*, presentes em todo o território Latino-Americano⁹⁶, atentamos para um universo rico de elementos cênicos que se traduzem enquanto chaves da tradição oral, desdobramentos das dinâmicas culturais que integram, e, por vezes, como representantes da resistência cultural que efetivam, construindo assim, modalidades expressivas de complexa e significativa importância nestes contextos.

Este universo que se abre, em muitos casos, também se afasta da História com H maiúscula (pautada no documental da escritura) e se enraíza num certo prospecto condizente com a ancestralidade dos povos e com o performativo de sua expressividade, alternativa para resistir aos formatos legitimados, cuja resistência, muitas vezes, culminou com a dizimação cultural.⁹⁷

Estes registros têm um caráter polissistêmico que integra o universo andino, quéchua, a cultura amazônica, os incas e os inúmeros povos ameríndios resistentes e fiéis à matriz de suas fontes expressivas. Este caráter polissistêmico encontra no mito⁹⁸, no rito⁹⁹ e na oralitura¹⁰⁰, uma forma de transmissão, com raízes cênicas fortemente influenciadas por este caráter sincrético e dotado de valor simbólico, social e histórico. Podemos até reconhecer estas práticas como representações de caráter transgressor, no sentido de

⁹⁶ Características da raiz desta latinidade também são encontradas nos estudos de Bella Josef na obra *História da literatura Hispano-americana: das origens à atualidade* em que dedica um capítulo especial para a modalidade teatral ao apontar para “a constante tendência alegórica, a plasticidade elementar das expressões, o estranho e primitivo sabor das imagens, a profusão de interjeições, as numerosas alusões a costumes indígenas que explicam a origem pré-hispânica. Os vestígios mais importantes do teatro indígena são a tragédia ritual dançante *Rabinal Achi* em língua quiche da Guatemala e o drama peruano *Ollantay*, a primeira pelo arcaico de sua forma e, a segunda, embora não totalmente, em parte, deixa entrever, o espírito e recursos cênicos dos indígenas.” (BELLA, 1971, p. 29-30).

⁹⁷ Referência aos períodos da colonização espanhola e portuguesa na América em que foram cometidos crimes atrozes contra a vida, os valores e a cultura dos povos originários destas terras.

⁹⁸ A perspectiva do termo adotada remete ao processo de construção e estruturação dos mitos, tratado como um fenômeno de extremo interesse para estudos atentos à sua complexidade, em que através do repertório das narrativas e matizes que lhe servem de suporte, busca-se formas de acesso ao universo humano de significações e sentidos, aos sistemas de representação e às categorias de pensamento e arte. O mito é uma forma de se permear o prospecto historiográfico de reconstituição dos povos como um todo, visto que, a partir de seu conhecimento e interpretação, torna-se possível intermediar instâncias que atravessam os aspectos culturais dos povos, revelando matizes substanciais de suas fontes e expressões.

⁹⁹ O conceito de rito é adotado dentro de uma perspectiva que o referencia como a concretização acional do mito em que “os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos, metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpe sua performance” (MARTINS, 2003, p. 67).

¹⁰⁰ “Oralitura: singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (...) O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos.” (MARTINS, 2003, p. 77).

resistir, de apresentar às gerações um vasto cenário de elementos dissidentes pertencentes à memória e à história do continente. Este arsenal opera com uma profusão imagética de forte impacto, contrapondo a história oficial letrada e convidando para um entendimento abrangente do que, de fato, se consuma enquanto práticas ou artes cênicas (ambas no plural).

É a este vasto arsenal memorialístico que o olhar dramatúrgico de Brie se mira ao escolher a Bolívia como espaço de trabalho.

Quería irme a un lugar donde fuera imposible vivir del teatro, donde el teatro que construyera tuviera que relacionarse con un público, donde hubiera una cultura tradicional notable, donde debiera tratar de unir lo inconciliable: vanguardia y teatro popular. Tradición y búsqueda. La tradición es lo antiguo que aún nos hace falta, la vanguardia es el umbral donde lo nuevo se transforma en obra de arte, lo popular es para mí las sensibilidades que confirman, con su mirada y su respuesta en el presente, que no estás solo en tu trabajo.¹⁰¹ (BRIE, 2013b, p.188).

Ao optar por trabalhar neste espaço excluído da tradição teatral, economicamente vulnerável e lacunar quanto ao reconhecimento de suas expressividades, Brie esfacela os princípios ortodoxos conhecidos como tarefas do dramaturgo, operando não só para promover a escritura dramatúrgica de um espaço, de um povo e de um tempo, como também para se associar a um *modus operandi* que remete a uma espécie de arqueologia utilizada para escavar os pontos nodais que impedem, omitem ou ofuscam as histórias e os conflitos ali existentes.

As margens que se abrem a partir dessa operacionalização teórica do ofício dramatúrgico referenciam não apenas um contador de histórias para a cena, mas um profissional capaz de constituir história e memória ao mesmo tempo em que estrutura dramaturgicamente as raízes, os ecos e os resíduos culturais de um povo. Desta forma, promove-se o resgate desses elementos construindo tessituras em que eles são os eixos estruturadores e os argumentos essenciais que transitam entre o pretexto (geralmente

¹⁰¹ “Eu queria ir para um lugar onde fosse impossível viver de teatro, onde o teatro que construísse tivesse que se relacionar com o público, onde tivesse uma notável cultura tradicional, onde tivesse que unir o inconciliável: vanguarda e cultura popular, tradição e pesquisa experimental. A tradição é o antigo que ainda nos faz falta, a vanguarda é o limiar onde o novo se transforma em obra de arte. O popular, para mim, é a sensibilidade que confirma, com seu olhar e sua resposta ao presente, que você não está sozinho em seu trabalho.” (BRIE, 2013b, p.188).

obras clássicas) e o contexto (onde se conflitam temas, territórios e histórias) que a dramaturgia presentifica.

Esta metodologia de trabalho também imprime o caráter político deste teatro, conclamando sistemas de fronteiras e confluências da cultura, extremamente importantes para as lutas sociais (organizadas ou não) que trabalham no sentido de confrontar o silêncio e a transmissão da memória. Entender estes procedimentos dramáticos como estratégia de restauração de um tempo e de um lugar, coloca o trabalho de Brie num prospecto que, assim como o performer, atua nas seguintes instâncias: como propositor de um repertório escritural, como articulador historiográfico de manifestações culturais que atuam como fontes simbólicas, como construtor de poéticas que passam pela experiência coletiva e, por fim, como mediador da criação intimamente atrelada às raízes dos que encenam e dos que assistem.

A propulsão e provocação de um espaço contínuo de experiências que constituem um processo artístico, cuja dramaturgia funciona como ressonância do vivido, parece-me ser uma característica que distingue a atuação de Brie de outras perspectivas, além da contaminação do material levantado com as fontes culturais partilhadas como geradoras de um repertório que perfila os ideários e a atuação do grupo.

En un país como el nuestro, donde no existe apoyo a la cultura, donde el teatro no goza de subvenciones, donde todos los artistas dependen de nuestra solidaridad y curiosidad recíproca para experimentar en nuestro trabajo y sostenernos con el mismo, una actitud de este tipo es suicida. Suicida porque en Bolivia no existe todavía un mercado cultural serio, ni costumbre de ir al teatro, no existe un numeroso público formado por nuestras obras y nuestras ideas. No existen subvenciones y hay pocos festivales de importancia donde encontrarse y dialogar. Trabajo y voy a seguir trabajando para unir a los diferentes, para que diferentes estéticas convivan en una ética común.¹⁰² (BRIE, 2007, p. 30).

É com esta premissa de trabalho que César Brie chega à Bolívia para juntamente com o Teatro de Los Andes empreender uma odisseia dramática e teatral capaz de mobilizar forças e impactos de resistência cultural.

¹⁰² “Em um país como o nosso, onde não existe apoio à cultura, onde o teatro não goza de subvenções, onde todos os artistas dependem da solidariedade e curiosidade recíproca para o apoio das experimentações do nosso trabalho, uma atividade deste tipo é suicida. Suicida porque na Bolívia não existe um mercado cultural sério, nem o costume de ir ao teatro, não existe um público numeroso formado por nossas obras e ideias. Não existem subvenções e tampouco festivais de importância para o encontro e o diálogo. Trabalho e vou seguir trabalhando para unir as diferenças, para que as diferentes estéticas convivam em uma ética comum.” (BRIE, 2007, p. 30).

2.3 César Brie e o Teatro de Los Andes: labor e prática política

Em 1991, César Brie, juntamente com Naira González e Paolo Nalli, funda o Teatro de Los Andes, estabelecendo-se em Yotala, região periférica de Sucre, Bolívia. Atento ao diagnóstico anteriormente mencionado e ao contexto específico deste país, Brie faz exatamente destes panoramas os motivos centrais de sua escolha pela Bolívia como local de trabalho, além do reconhecimento de um potencial artístico capaz de dar suporte à sua proposta baseada na coletividade, nas tradições performáticas latino-americanas e nos intercâmbios que estes repertórios produzem ao entrecruzar linguagem e performance teatral.

Os trabalhos que dão início às atividades do grupo são as montagens de *El mar en el bolsillo* (1989) e *Romeo y Julieta* (1991), peças que surgiram antes da mudança de Brie para a Bolívia. Porém, é com a escrita e a montagem de *Colón* (sobre o processo de conquista da América) e *El pueblo que perdió el mar* (sobre a Guerra do Pacífico de 1879 que culminou com a perda do território boliviano de saída para o mar para o Chile) que podemos reconhecer como a inauguração do projeto teatral de César Brie e do Teatro de Los Andes, inteiramente em diálogo com o espaço de enunciação onde estão inseridos e, conseqüentemente, com as inquietudes sociais, históricas e contemporâneas que emergem deste espaço.

A pesquisadora Maria Gabriela Aimaretti com o artigo “Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie”¹⁰³ (2014), apresenta um estudo crítico sobre o percurso do grupo desde os anos iniciais, passando pela análise do perfil de trabalho e sua inserção no teatro contemporâneo da América Hispânica. Para a pesquisadora, o trabalho do Teatro de Los Andes pode ser dividido em duas fases: a primeira voltada para a memória cultural que compreende os anos de 1991 a 1998 e, a segunda, voltada para a memória política que vai de 1998 até 2010. As duas fases, no entanto, destacam o trabalho com a memória como uma estratégia ideológica que ratifica a proposta de um teatro de ativação política e compromisso social.

Ao todo foram mais de vinte peças criadas e produzidas de forma partilhada, cuja autoria, independente da função específica desempenhada por cada integrante, leva o

¹⁰³ “Trilhas, pegadas e testemunhos de um itinerário histórico: o grupo Teatro de los Andes e César Brie (2014)”

pensamento coletivo do grupo. O ideário de fundação do Teatro de Los Andes e seus princípios de trabalho estão traduzidos na entrevista de César Brie (na época com 47 anos) concedida à Hilda Cabrera, em razão de uma das temporadas do espetáculo *A Ilíada*.

Cuando llegué a Bolivia, hace diez años, creí que podría cambiar un montón de cosas. Hoy sé que no, que en todo caso contribuí a abrir puertas. Eso, creo, me lo reconocen. Nosotros vivimos de nuestros espectáculos, investigamos y sentimos que tenemos una responsabilidad cultural: atravesamos toda Bolivia, para ver más allá de los grandes centros, para formar gente y crear posibilidades de apertura.¹⁰⁴ (BRIE, 2001, p. 14).¹⁰⁵

O Grupo Teatro de Los Andes tem como fundamento de trabalho o processo colaborativo, perspectiva em que todos os integrantes envolvidos em determinado projeto contribuem e dialogam experiências que atravessam, de forma transdisciplinar, as distintas áreas da engrenagem teatral. Desta forma, as obras produzidas reúnem tanto o material artístico destas experiências, como também o diálogo ideológico tecido pelos seus agentes nas vivências compartilhadas. De acordo com o site oficial do grupo, em seus espetáculos o Teatro de Los Andes:

En sus espectáculos busca reflexionar sobre el espacio escénico, sobre el arte del actor y la necesidad de contar historias, de recordar, de retomar la propia esencia, construyendo un puente entre la técnica teatral y las fuentes culturales andinas, utilizando el encuentro, el contacto y el diálogo como elementos imprescindibles para su trabajo cultural.¹⁰⁶ (<http://www.teatrolosandes.com>).

Com esta premissa, o grupo se destacou como uma das primeiras companhias bolivianas a constituir um repertório contínuo de espetáculos resultantes de uma pesquisa de linguagem e de processos partilhados em sua sede, uma espécie de espaço-fazenda onde promovem oficinas, residências artísticas e dão continuidade ao trabalho investigativo.

¹⁰⁴ “Quando cheguei à Bolívia, há dez anos, pensei que poderia mudar um monte de coisas. Hoje eu sei que não, em todo caso, contribuí abrindo portas. Isso, creio que reconhecem. Nós vivemos de nossos espetáculos, pesquisamos e sentimos que temos uma responsabilidade cultural: atravessar toda a Bolívia para ver além dos grandes centros, para formar artistas e criar possibilidades de abertura.” (BRIE, 2001, p. 14).

¹⁰⁵ Entrevista concedida a Hilda Cabrera. IN: “En Homero, encontré un mandato sobre el cuerpo” Disponível em <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-01/pag28.htm>> Acesso em 03/01/2016.

¹⁰⁶ “Busca refletir sobre o espaço cênico, sobre a arte do ator e a necessidade de contar histórias, de recordar, de retomar a própria essência, construindo uma ponte entre a técnica teatral e as fontes culturais andinas, utilizando o encontro, o contato e o diálogo como elementos imprescindíveis para seu trabalho cultural.” (<http://www.teatrolosandes.com>)

O espaço fundado a partir das atividades realizadas na sede possibilita ao grupo consolidar redes de intercâmbios culturais similares ao trabalho de Brie junto ao Grupo Teatro Laboratório Tupac Amaru e, também, de certa forma, com o próprio Odin, experiências que, na periferia de Sucre, potencializam-se com uma maior proximidade da comunidade, além das formas de trabalho remeterem às primeiras vivências do dramaturgo junto aos princípios comunitários artísticos do Comuna Baires. Nas palavras do próprio Brie “Nuestra sede se ha transformado además en una escuela intermitente, donde los jóvenes puedan estudiar, crear y partir de allí con obras de teatro y una estrategia clara de experimentación y sobrevivencia.”¹⁰⁷ (BRIE, 2007, p. 30).

O Teatro de Los Andes chamou a atenção por empreender uma pesquisa que partiu dos elementos repertoriais bolivianos para dialogá-los expressivamente com a memória do seu povo e suas particularidades subjetivas. A manutenção de atividades periódicas e as constantes temporadas nacionais e internacionais são responsáveis pelo reconhecimento desta companhia como uma das que projetaram o teatro boliviano para o resto do mundo, e para muitos, como um grupo que sedimenta o teatro profissional¹⁰⁸ na Bolívia. De qualquer forma, é possível reconhecer, a partir das inúmeras menções por parte da imprensa e de estudiosos, que o Teatro de Los Andes passa a ser uma referência de trabalho no país e, também, uma inspiração para a criação de outros grupos que hoje dinamizam a cena contemporânea boliviana.

César Brie integrou o grupo Teatro de Los Andes¹⁰⁹ por vinte anos¹¹⁰, desvinculando-se em 2010. O seu olhar metodológico sobre as formas de trabalho do coletivo e os reflexos destes princípios nas obras criam peculiaridades criativas com um potencial simbólico que integra uma nova perspectiva teatral, tanto na cena, quanto na escrita para o palco. O projeto dramático que Brie constrói não está meramente ligado a um simples repertório de textos escritos e encenados em temporadas capazes de confirmar

¹⁰⁷ “Nossa sede se tornou uma escola intermitente, onde os jovens podem estudar e criar, saindo dali com obras teatrais e uma clara estratégia de experimentação e sobrevivência.” (BRIE, 2007, p. 30).

¹⁰⁸ O termo profissional aqui é empregado dentro dos parâmetros de grupos teatrais com repertório e apresentações regulares.

¹⁰⁹ Atualmente o Teatro de los Andes é integrado por Giampaolo Nalli (Coordenador Geral), Gonzalo Callejas (Coordenador Artístico, ator e cenógrafo), Lucas Achirico (Coordenador musical e ator) e Alice Padilha Guimarães (Coordenadora pedagógica e atriz), os quais, convidam outros artistas para cada projeto específico. Após a saída de César Brie, o grupo deu continuidade ao seu trabalho com as montagens *Hamlet de los Andes*, dirigido por Diego Aramburo, e *Mar*, espetáculo que estreou em 2014, com direção de Aristides Vargas.

¹¹⁰ As circunstâncias envolvendo o seu desvinculo, fato que acontece durante o processo de criação da peça *A Odisseia*, serão abordadas no decorrer do capítulo.

ou não o sucesso do coletivo segundo o substrato do circuito comercial. Trata-se de um projeto que, a partir da singularidade da sua criação pautada na partilha dos processos, no ideário coletivo de suas premissas e nos desdobramentos socioculturais de sua inserção, instaura novas dinâmicas de trabalho inteiramente enraizadas no lugar de onde se fala e suas fronteiras.

O percurso de trabalho se atém, é claro, às experimentações estéticas, à investigação dos formatos, às referências e inferências do labor, porém, o pilar dramático se concentra no processual que nasce do corpo e dos seus correspondentes identitários, antropológicos e ideológicos. A fala do dramaturgo esclarece estes pontos:

Normalmente parto de un tema. Trato de elegir enseguida la estructura escénica (frontal, bifrontal, etc.), o sea el punto de vista del espectador. Luego viajamos durante un buen tiempo con improvisaciones e imágenes. Al mismo tiempo comienzo a escribir los textos. Todo ese material se interroga en la escena hasta depurarse de lo innecesario. No tengo tesis a priori. Nunca. Descubro en el trabajo cotidiano, se en las improvisaciones, la creación de imágenes y metáforas, más que en la redacción de los textos, hacia dónde estamos yendo. Me guío por mi sensibilidad, por aquello que me toca, me conmueve, me dice algo.¹¹¹ (BRIE, 2013b, p. 190).

Os desdobramentos que surgem na construção dramática de César Brie evidenciam o seu olhar que confere ao material levantado não apenas uma unidade, mas uma coerência dramática ligada aos seus princípios, pontos de partida, rotas de fuga, motivações e estímulos de chegada.

Nesse caso, é possível reconhecer o acesso e o resgate de arquivos performáticos que são instaurados nas peças, atravessando o texto teatral com recorrências à cultura andina, às suas relações específicas com a morte e à tradicionalidade oral. O papel do dramaturgo passa a funcionar como um articulador desses registros, como um mediador das instâncias que coloca e, até mesmo, enquanto provocador das tensões que equaciona como fundamentais para o registro da pluralidade constitutiva e suas emergências

¹¹¹ “Normalmente parto de um tema. Trato de eleger em seguida a arquitetura cênica (frontal, bifrontal, etc...), ou seja o ponto de vista ou o local onde ficará o espectador. Logo, passamos um bom tempo experimentando com improvisações e imagens. Ao mesmo tempo começo a escrever os textos. Todo esse material é interrogado em cena até que fique somente o necessário. A priori, nunca tenho uma tese. Descubro no trabalho cotidiano, com as improvisações, na criação com as imagens e metáforas mais do que com a escrita dos textos, os rumos do trabalho. Guio-me pela minha sensibilidade, por aquilo que me toca, que comove, que me diz algo.” (BRIE, 2013b, p. 190).

identitárias de sujeição, memória e história. Esta concepção de mundo que se oficializa na escritura de cunho performático prevalece nos apontamentos de Ravetti:

A performance escrita passa também pela idiossincrasia de um corpo, da mão que escreve, da agência que singulariza o texto que é também, sem dúvida, só legível a partir de uma cultura, de uma história, de um território. (RAVETTI, 2011, p. 20).

Um dos aspectos fundamentais e esclarecedores desta ideia é o fato deste cruzamento de culturas, territórios e fronteiras ser preponderante nos trabalhos do grupo. Seja pela seleção dos temas pertencentes às emergências históricas e sociais da Bolívia, pelas releituras de obras clássicas eleitas como ponto de partida dialógico, como também pelos processos de criação onde a diversidade cultural se torna a mola propulsora dos tecidos dramáticos. Esta também é a leitura da pesquisadora Sara Rojo a respeito do grupo.

O Grupo Teatro de Los Andes (Bolívia) articula um diálogo de vozes provenientes de diversas fronteiras geográficas. Um discurso multicultural de resgate e encontro. Seu trabalho de incorporação dialógica de técnicas europeias e rituais latino-americanos configura um sujeito que afirma seu caráter múltiplo. (ROJO, 1999, p. 57).

Importante situar que este diálogo entre culturas e as referências latino-americanas presentes no trabalho de Brie não são apenas elementos ilustrativos ou discursivos deste processo. Pelo contrário, a inclusão do repertório performático constitui a própria voz dramática que se estende pela encenação, operando com o compromisso de conferir materialidade a este arsenal heterogêneo verificável tanto no repertório américo-hispânico ao qual se debruça, como na pluralidade processual de seus registros.

Antônio Cornejo Polar estrutura a categoria de “heterogeneidade” como conceito e instrumento de análise para se referir à cultura andina, ancorada nos pilares que reúnem elementos plurais oriundos de distintos grupos sociais e étnicos que coabitam o espaço latino-americano. Esta heterogeneidade sempre foi apontada como uma característica comum do continente, porém, foi encarada a partir da especulação superficial do uso como critério basilador de adjetivos que conferem a essa característica um caráter exótico ou excêntrico.

Ao articular um pensamento crítico para a América Andina a partir do conceito de heterogeneidade, não como forma de minimizar suas formas de impacto, mas de reavivá-las para sublinhar seus conflitos, contradições e pluralidade, Polar interpela a

diversidade cultural dos Andes exatamente no espaço de confronto de suas coexistências, perante políticas contingentes e diálogos interculturais. Esta categoria provoca instâncias em que a memória é retomada como uma célula viva para reaver processos mitológicos e históricos, construindo assim, mecanismos de resistência diante das ideologias dominantes. Na obra *O Condor Voa* (2000), pontos limítrofes como os formatos heterogêneos, os discursos pós-coloniais, o indigenismo e a escrita, dentre outros, dinamizam o pensamento sobre os Andes, principalmente com questões inseridas na interface da crítica contemporânea com as formas de representação latino-americanas.

Debilmente autônomas no que diz respeito à vida social, é provável que seu tempo interior, o que leva de um texto a outro, esteja submerso no ritmo do acontecer coletivo, talvez muito mais reiterativo que mutável, precisamente porque insistir é uma forma de resistência cultural e um modo de vencer a interferência depredadora do opressor. (POLAR, 2000, p. 49).

Ao categorizar este conceito multicultural, o teórico peruano apresenta um corpus escritural hispânico-americano construído a partir do reconhecimento histórico, político e cultural de sua formação, estendendo uma ponte entre a complexa cultura andina e o continente latino-americano, propósito que podemos reconhecer como pertencente aos princípios de trabalho do Teatro de Los Andes.

Queremos construir un puente entre la técnica teatral que poseemos (y que podría definirse occidental) y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas y rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural.¹¹² (BRIE, 2013a, p. 200).

A heterodoxia ligada a diferentes sistemas de representação alicerça o trabalho dramaturgico de Brie que se equivale deste reconhecimento para construir elementos performativos que atravessam os textos que tece. Estes atravessamentos fazem com que o dramaturgo ultrapasse as fronteiras da premissa dramática (tais como o enredo e a coesão condutiva) fazendo com que a dramaturgia sirva de instrumento para que a heterogeneidade do espaço e do tempo de onde se fala contamine suas expectativas, interrompa os prospectos de linearidade e potencialize os elementos deste repertório.

¹¹² “Queremos construir uma ponte entre a técnica teatral que possuímos (e que pode definir-se como ocidental) e as fontes culturais andinas que se expressam através da própria música, festas e rituais. O contato, o encontro e o diálogo são imprescindíveis para nosso trabalho cultural” (BRIE, 2013a, p. 200).

O elemento dialógico cultural é identificado pela formação do coletivo, onde cada integrante (pertencentes a espaços territoriais distintos) comunga do teatro como um espaço aglutinador das diferenças, não para excluí-las, mas para partilhá-las segundo suas forças e fragilidades. Este diferencial se torna notável, uma vez que há muitos trabalhos que forjam a inclusão do que denominam como diversidade cultural, omitindo um apelo conveniente ou de sumária exploração conceitual desta característica. Com o Teatro de Los Andes é exatamente a experiência coletiva que conduz à alteridade e à pluralidade que se abre quando a escuta vem do outro. No caso de César Brie, seu trabalho como dramaturgo caminha pelo encontro destas diferenças para sublinhá-las até o limite da dor, do trauma e do afeto, ato que pluraliza a cena em um espaço desterritorializado e intercultural.

Trabajamos por una Bolivia pluricultural y multiétnica. Trabajamos para eliminar la exclusión y crear una nación con posibilidades para todos. Trabajamos para que en esta nación se reconozcan las diferencias culturales y de costumbres por un lado, y por otro se alimenten los encuentros y relaciones. La interculturalidad debe por un lado afirmar las diferentes identidades y por el otro promover el respeto, el conocimiento mutuo y el intercambio entre diferentes. Y es en este aspecto que el arte puede cumplir una función extraordinaria.¹¹³ (BRIE, 2007, p. 32-33).

César Brie instaura um campo pluridimensionalizado de possibilidades teatrais, instrumentado por uma diversidade de elementos tão infinda quanto à mistura dos povos do cone sul. Estes elementos reúnem arte e pensamento, fazem parte, constituem o material dramaturgico, requerendo, outras formas de inscrição e investigação para sua materialização cênica. Nesta linha de argumentação, não é somente a palavra e o texto que vetorizam sentidos num processo artístico, mas toda a práxis relacional que a dramaturgia registra se torna detentora de valor simbólico. Rojo reconhece esta diversidade de metodologias que se traduz na encenação e na dramaturgia de coletivos latino-americanos:

A América Latina enuncia e produz um teatro que, com diversas tendências, negocia com os sistemas e culturas existentes dentro e fora do continente. Espetáculos performáticos latino-americanos criados de

¹¹³ “Trabalhamos por uma Bolívia pluricultural e multiétnica. Trabalhamos para eliminar a exclusão e criar uma nação com possibilidades para todos. Trabalhamos, por um lado, para que nesta nação se reconheçam as diferenças culturais e de costumes, e, por outro, se alimentem destes encontros e relações. A interculturalidade deve, por um lado, afirmar as diferentes identidades e, por outro, promover o respeito, o conhecimento mútuo e o intercâmbio entre os diferentes. É neste aspecto que a arte pode cumprir uma função extraordinária.” (BRIE, 2007, p. 32-33).

diversas concepções estéticas e ideológicas (...) são parte de coordenadas espetaculares, que desenvolvem processos criativos reveladores dos mecanismos pelos quais a América Latina foi oprimida e reprimida. Quando falo de mecanismos refiro-me à rede que sistemas, instituições, hierarquias e categorias fixas estabelecem entre si. A elaboração e articulação das ideologias hegemônicas, que mutilam o pensamento e impedem a liberdade transgressora, realiza-se através de um emaranhado, que vai desde a linguagem até as estruturas institucionais. De diversas maneiras e com distintas metodologias, o teatro latino-americano continua produzindo signos que levam à discussão das identidades postas em relação com os contextos que as atravessam. (ROJO, 1999, p. 64).

Muitos reconhecem esta pluralidade como uma categoria estética, porém se torna importante frisar que, no caso de Brie, a opção por residir como estrangeiro na Bolívia e optar por uma escritura conjuntiva, não revela apenas um princípio desencadeador de variáveis estéticas, mas de um posicionamento político e crítico diante de formas eurocêntricas que, durante muito tempo, oprimiram (e ainda oprime) a expressividade do continente e suas formas díspares de compor e de teatralizar.

Com César Brie se desenvolve uma dramaturgia de reconstituição histórica a partir do não oficial e da memória social. As linhagens, subjetividades e silêncios compartilhados no fervente caldeirão da cultura latino-americana podem ser lidas como prerrogativas estéticas, artísticas e simbólicas de como estes homens de teatro encontram correspondentes dramaturgicos capazes de ultrapassar o histórico de repressão que a América Latina sofreu (e ainda sofre) no plano econômico, político e cultural.

Diante de uma pluralidade que se torna muito mais complexa porque se refere a um território vasto e multiforme, cujos resíduos, rastros e silêncios dizem tanto quanto a história escrita é que podemos antever um espaço reconfigurado para sua circunscrição. Este espaço pressupõe um novo tratamento dado ao texto e um olhar dramaturgico que atue fora dos espaços rigidamente definidos para que a escrita funcione efetivamente como uma experiência ratificadora, e não delimitadora, desta pluralidade pungente com a qual o grupo se intera.

Cualquier artista comprometido con su tiempo y su tierra es un observador de su realidad. Sus obras reflejan su postura, su sensibilidad, sus ideas. El teatro es un arte colectivo y la forma de grupo permite (al menos a nosotros) una estructura donde este proceso de observación y toma de posición se realiza. Un grupo es, además, una unidad de esfuerzos eficaz en alto grado (...) Hombres que

deciden vivir en carne propia la utopía por la que luchan, pero sin aislarse en una campana de vidrio.¹¹⁴ (BRIE, 1995, p. 71).

A “América Latina” deve ser entendida dramaturgicamente como uma célula revolucionária, uma válvula em constante movimento de temporalidades e espacialidades e é exatamente esta diversidade, esta dificuldade de categorizar ou uniformar seus povos, tempos e história que constitui a sua riqueza em constante pulsão, sempre desafiadora aos olhares engavetados.

América Latina é um território que se faz e refaz por obras da natureza e dos que nela habitam. Este processo acontece de maneira particular em cada espaço, por isso não é possível referir-se à América Latina e nem à modernidade como se fossem unívocas. O continente é uma conformação social em movimento, atualmente tensionada entre a globalização e a regionalização. Podemos dizer que enunciadores e enunciados de grande parte da arte destas terras (sujeitos e objetos que podem ser os mesmos) carregam o conflito e o consenso. Nossos países não consolidaram suas nações ao mesmo tempo e nem da mesma maneira; não possuem economias, rendas per capita ou desenvolvimentos tecnológicos igualitários, nem sequer os sofrimentos que padecem suas regiões são da mesma intensidade (violência, pobreza, fenômenos naturais); mas, ainda assim, estamos sentindo e referindo-nos à América Latina, especialmente no campo artístico, como uma unidade que nos fere e/ou encoraja para escrever, pensar ou fazer arte. (ROJO, 2012, p. 93-94).

É impulsionado por esta pulsão¹¹⁵ que responde artisticamente César Brie, com a escolha da Bolívia como campo de trabalho, ato que, simbolicamente, sublinha este panorama de contrastes, lutas e repertório. Ao se situar numa zona periférica do próprio continente Latino-Americano, o dramaturgo possibilita um olhar sob estas questões para centralizar suas margens, propondo uma reconstituição da história e dos eixos identitários da América Latina a partir do país mais negligenciado dentro do próprio continente. “Bolívia es América Latina dentro da América Latina.”¹¹⁶ (BRIE, 2013, p.4). Esta escolha imprime ainda o princípio dialético, base do pensamento e da práxis

¹¹⁴ “Qualquer artista comprometido com seu tempo e sua terra é um observador de sua realidade. Suas obras refletem sua postura, sua sensibilidade, suas ideias. O teatro é uma arte coletiva e a forma de grupo permite (pelo menos a nossa) uma estrutura onde este processo de observação e tomada de posição se realiza. Um grupo é capaz de reunir esforços de forma eficaz. (...) Homens que decidem viver na própria pele a utopia pelo que lutam, mas sem se isolar numa redoma de vidro.” (BRIE, 1995, p. 71).

¹¹⁵ O conceito de “pulsão” aplicado ao teatro foi cunhado por Sara Rojo na obra *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina* (2011), em que a pesquisadora e artista, de acordo com o prefácio de Bernardo Subercaseux, ao usar esta palavra “trata de teatro, de uma atividade artística complexa na qual há texto e montagem, ficção e realidade; uma expressão que não é meramente transmissora de ideias, que é, sobretudo, performativa, na qual, de alguma maneira, se diz sem dizer.” (SUBERCASEUX, In: ROJO, 2011, p. 12).

¹¹⁶ “Bolívia é a América Latina dentro da América Latina.” (BRIE, 2013, p.4).

do teatro político que, operado de forma específica pelo grupo, traz a memória como protagonista e os discursos subalternos como resistência.

América Latina é uma categoria histórica, mas dentro da arte política atual é também um motor de rearticulação para uma tomada de posição própria frente a uma integração, pelo menos simbólica, de nosso continente, que visto do outro lado do oceano, continua sendo o outro, o exótico. (...) Trata-se de um território criado e recriado pelas práticas que assumem diversas forças que o habitam, bem como pelas formas ou estruturas que assumem os imaginários discursivos, muitas vezes contraditórios até em si mesmos. (ROJO, 2012, p. 94).

A dramaturgia de Brie circunscreve as instâncias simbólica, política e social como tema e, também, como urdidura edificadora dos discursos que se pretende dar voz. Dessa forma, o trabalho de reescritura dramaturgica de textos clássicos não comporta apenas uma simples adaptação de seus conteúdos. O trabalho abrange duas significativas instâncias de percurso criativo capazes de diferenciar seu trabalho de outros. Primeiramente, sua opção pelos textos antigos da tradição ocidental soa como um desafio artístico no sentido de reconhecer e partilhar de suas correspondências, diálogos e pertinência junto ao momento presente em que o grupo se insere. Segundo, porque, no âmbito estético e artístico, Brie utiliza estes textos como uma espécie de argumento dramaturgico para propor um exercício de reescritura que ultrapassa os quesitos semióticos. Ao utilizá-los como ponto de partida, propõe uma reescritura dos espaços simbólicos bolivianos, e de suas manifestações expressivas capazes de sublinhar o caráter do pretexto inicial e a sua emergência contemporânea. Podemos dizer que seu trabalho de reescritura acontece a partir de diálogos interculturais, dos quais Jorge Dubatti esclarece:

Se entiende por territorialidad la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos. La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos.¹¹⁷ (DUBATTI, 2008, p. 15).

Seguindo esta perspectiva, reconhecemos que Brie propõe um mergulho antropológico, de ressignificações que ultrapassam o sentido sógnico, quando então, torna-se

¹¹⁷ “Se entende por territorialidade a consideração do teatro em contextos geográfico-histórico-culturais de relação e diferença quando são contrastados com outros contextos. A territorialidade se constrói através das práticas culturais humanas, dentre as quais o teatro. O fato de considerar o teatro um contexto cultural não o exclui de ser parte dele: o próprio teatro é gerador e construtor das variáveis desses contextos.” (DUBATTI, 2008, p. 15).

perceptível que os processos de criação desta reescritura partem de laboratórios junto ao grupo, onde podemos perceber que a vivência coletiva sobre cada projeto artístico influencia e é parte determinante do resultado final. Uma dramaturgia heterogênea em que o rito, o mito e seus correspondentes identitários, políticos e sensíveis¹¹⁸, trabalham no sentido de reconhecimento do próprio corpus latino-americano, num diálogo entre o passado, o presente e o porvir.

O dramaturgo enquanto performer se coloca no tempo e no espaço e presentifica este ato ao estruturar redes corpóreas, imagéticas e textuais capazes de, simbolicamente, atualizar e tensionar os paradigmas fundamentais relacionadas à própria tessitura. O ímpeto de interpelar as fronteiras do ofício faz parte do trabalho de reconfiguração do papel do dramaturgo, que, ao assumir ética e ideologicamente uma posição, delega uma outra dimensão para se atentar à complexidade do seu papel na contemporaneidade, em especial na América Latina, cujo trabalho de Brie alcança uma representabilidade, tanto nas obras de repertório como nos processos de criação.

2.4 Tessituras dramatúrgicas e a rede complexa de suas relações: particularidades brienianas

Uma vez que esta tese se debruça sobre o ofício do dramaturgo, suas formas de trabalho e metodologias dissidentes que surgem no teatro contemporâneo, torna-se importante destacar as premissas de César Brie que integram a poética e o viés político edificadores de um conceito particular sobre como o repertório de elementos reunidos para a criação de um espetáculo que se efetiva enquanto dramaturgia.

Este destaque é de suma importância para a percepção de como o seu papel transita entre as instâncias política, estética e processual, convergindo para um perfil estritamente comprometido com o presente e que, conseqüentemente, desdobra-se no entendimento da dramaturgia como um instrumento móvel de intervenção nos contextos.

¹¹⁸ O rito e o mito presentes na dramaturgia de César Brie resgatam parte da tradicionalidade expressiva dessas incurssões, onde a cosmogonia andina é revivida pela mitologia que a conserva e pelas ritualizações que a tornam viva. Os correspondentes identitários presentes na oralidade, no universo sonoro e nas vestimentas características dessas práticas encontram no Teatro de Los Andes espaços de resistência.

A escrita dramática como reflexo e fruto da experiência conjunta compõe estruturas metodológicas reconhecidas como determinantes para deflagrar escrituras fora dos territórios da convenção dramática, sendo encarada como um terreno onde todos os integrantes são responsáveis pelas propostas para o ato da tessitura, suas zonas de risco e experimentação. Ao interligar a dramaturgia com a experiência que a efetiva, abrem-se reflexões sobre como circunscrever (escrituralmente falando) determinadas instâncias que a vivência criativa potencializa em cena. Acerca desta questão, Brie pontua:

El teatro es mi oficio. (...) Tiene como herramientas de trabajo el cuerpo, la voz, el texto, los objetos, el espíritu, la presencia, el presente, la memoria, la imaginación de los actores y el testimonio de la colectividad. (...) Hago mis obras con las respuestas que me dan más los textos que escribo y determinadas ideas de montaje donde hay una porción de técnica y otra mayor de sensibilidad; mi sensibilidad y la de aquellos que interrogo y trabajan conmigo.¹¹⁹ (BRIE, 2007, p. 30).

O entendimento acerca da pluralidade de elementos capaz de edificar determinado trabalho sinaliza para um olhar amplo sobre a prática em consonância com o pensamento contemporâneo em torno da dramaturgia que envolve a escrita, as imagens imanentes dos processos, o universo sonoro pertencente às pesquisas de campo¹²⁰ e às improvisações oriundas dos ensaios, elementos que, em diálogo, constroem um outro prospecto de legibilidade ao que dramaturgicamente é escrito. Este olhar pluridimensional do ato da escrita coloca Brie num campo de atuação performática, representado tanto pelas formas que equaciona esteticamente, quanto pelos processos que intermedia e efetiva¹²¹.

O trabalho dramático de César Brie compreende um percurso por cartografias distintas, as quais são lidas, sob minha perspectiva, como complementares e extensivas. A prática efetiva junto ao Teatro de Los Andes, em cujas duas décadas de trabalho

¹¹⁹ “O teatro é meu ofício. (...) Tem como ferramentas de trabalho o corpo, a voz, o texto, os objetos, o espírito, a presença, o presente, a memória, a imaginação dos atores e o testemunho da coletividade. Construo minhas obras com as respostas que me dão acerca dos textos que escrevo e em determinadas ideias de montagem há uma porção de técnica e outra maior de sensibilidade. Minha sensibilidade e daqueles que interrogo e trabalham comigo.” (BRIE, 2007, p. 30).

¹²⁰ No caso de Brie, pesquisas na área antropológica, sociológica, histórica, arquivos da memória boliviana e, também, as incursões junto a grupos culturais resistentes.

¹²¹ Utilizarei algumas entrevistas e também oficinas ministradas por César Brie em que as metodologias do seu trabalho evidenciam o caráter de performer de sua atuação como dramaturgo e artista.

podemos reconhecer um percurso ou uma linha de trabalho consistente¹²², traz reflexos de seus trabalhos anteriores e, também, da sua experiência polivalente como diretor, ator, escritor e documentarista. Para delimitar as especificidades das vertentes do seu trabalho, desdobramentos, referências e influências, torna-se importante percorrer sua teatrografia, apontando algumas informações que observo como elementares para catalisar seu percurso como dramaturgo.

Uma primeira fase de trabalho pode ser atribuída à experiência com o Grupo Teatral Tupac Amaru, de onde surgem as obras: *Si nada sucede* (1976), intervenções cênicas de rua e de cunho artístico-social, assinadas como criação coletiva; *El éxodo de las gallinas* (1977); *Persiguiendo el sol* (1978), trabalho que já inclui a assinatura de Brie como dramaturgo, diretor e ator, e que o próprio considera como sendo um marco na sua carreira por tratar de forma contundente o tema do suicídio e a crise da geração dos anos 80; *Eh! Milán* e *Y Trataban finalmente de escapar*, ambos de 1979, com assinatura de Brie na direção e no texto, e a instalação *El gran turco jugador de ajedrez* (1980).

Uma segunda fase pode ser conferida às criações com o Grupo Farfa, Odin Teatret e, também, trabalhos paralelos realizados na mesma época. Com o Grupo Farfa, Brie esteve presente em *Heridos por el viento*, espetáculo de dança dirigido por Iben Nagel Rasmussen; *Brezze, gnorni e venti* (1981), também dirigido por Iben Nagel Rasmussen, *Matrimonio con Dios* (1982), com texto e direção de Eugênio Barba, a partir de materiais criados por Brie e Iben. Outras incursões paralelas são importantes como: *Lhevad llevad luna luna* (com o Teatro Brith Gof, no Reino Unido); *4 chili di terra* (1982), com o *Tico Teatro de Milão*, assina a direção, a cenografia e adaptação do texto; *La canción de Rose* (1984), teatro-dança, assina a direção; *Dovevamo vincere* (1985), produção com o *Teatro Koreja*, assina a dramaturgia, direção e cenografia; *El país de Nod* (1986), assina o texto, a direção e também atua neste espetáculo escrito a partir de textos de poetas latinoamericanos; *Los rios del mañana* (1987), incursão pelo teatro de imagens, codirigido com Iben Nagel Rasmussen, realizado em Buenos Aires com os alunos da Escola Municipal de Arte dramática; *Ulven Denis* (1987), na Dinamarca, assina texto e direção; *Talabot* (1988), com texto e direção de Eugênio Barba e assistência de direção de César Brie; *Habitaciones del palácio del emperador* (1998), espetáculo de rua do Odin Teatret dirigido por Barba, no qual Brie atua como gaitreiro;

¹²² No sentido de estar integralmente de acordo com os seus princípios.

El mar en el bolsillo (1989), assina a dramaturgia, a direção, a cenografia e também atua (após esta obra deixa de integrar o Odin Teatret) e *Volverán mis hijos* (1990), assina a dramaturgia, direção e atuação, sendo esta, sua última obra antes de partir para a Bolívia.

Leio estas duas fases como momentos que precedem a um projeto dramaturgicamente de mais solidez e continuidade que acontece junto ao Teatro de Los Andes, cujos trabalhos compreendem: *El mar en el bolsillo* (1989) e *Romeo y Julieta* (1991), assina o texto e a direção juntamente com Naira González. Ambos escritos na Itália, inauguram as atividades com o Teatro de Los Andes; *Colón* (1992), assina a dramaturgia, a direção e também atua; *La leyenda del pueblo que perdió el mar* (1992), assina a dramaturgia, a direção e também atua; *Cancionero del mundo* (1992), assinado como criação coletiva; *Sólo los giles mueren de amor* (1993); *Crónica de una muerte anunciada* e *La muerte de Jesús Mamani*, ambos de 1994, referentes a um trabalho específico de Gonzalo Callejas; *Ubú en Bolivia* (1994), tradução, adaptação da obra de Alfred Jarry e direção assinadas por César Brie, trabalho em que também atua; *Desde lejos* (1994), assinado como criação coletiva; *Las abarcas del tiempo* (1995), atua e assina a dramaturgia e a direção; *Juan Darien* (1996); *En la cueva del lobo* (1998), Brie assina a dramaturgia, a adaptação do conto de Boris Vian e a direção desta remontagem de uma peça pertencente ao repertório do grupo Farfa; *Graffiti* (1998), assina a dramaturgia e a direção e também consta no elenco; *La iliada* (2000), trabalho em que atua e também assina a dramaturgia e a direção; *El ciclope* (2002), assina texto e direção; *Frágil* (2003), Brie assina a direção e coautoria com María Teresa dal Pero; *En un sol amarillo* (2004), assina texto e direção; *Otra vez Marcelo* (2005), assina dramaturgia e direção, além de atuar ao lado de Mía Fabbri; *La mujer de anteojos* (2006), trabalho autoral de Alice Guimarães; *120 kilos de jazz* (2006), texto e direção de César Brie; *¿Te duele?* (2007), assina texto e direção; *La odisea* (2008), assina texto e direção.

Consonante aos trabalhos junto ao Teatro de Los Andes¹²³, merece destaque a publicação da novela autobiográfica *La vocación* (2006) e duas incursões como documentarista: *Humillados y ofendidos* (2008), documentário em que assina a direção

¹²³ Durante o tempo de trabalho junto ao Teatro de los Andes também há os trabalhos paralelos: *El cielo de los otros* (2004), realizado na Itália, com texto e direção de Brie; *Zio Vanja* (2006), também realizado na Itália, com Brie assinando a direção.

juntamente com Javier Alvarez e Pablo Brie, e *Morir en Pando* (2010), documentário sobre o massacre de camponeses ocorridos em 11 de setembro de 2008.

Interessante apontar que no percurso artístico de César Brie há o acúmulo de mais de uma função, sendo que em alguns trabalhos ele assina tanto a dramaturgia quanto a direção, além de figurar no elenco. Este trânsito por diferentes campos interligados, reconheço como preponderante para o olhar plural que se abre junto ao ofício dramático. Nesse caso, o olhar de diretor (com ligações mais estreitas com o processo que conduz) e as particularidades do trabalho de ator (estritamente relacionado com a materialização junto ao espectador) influenciam uma escritura sensível a estes determinantes que contaminam e retroalimentam as materializações dramáticas. Este diferencial faz parte das questões levantadas por Rubens Rewald¹²⁴, autor de *Caos: dramaturgia* (2005), em que articula alguns fundamentos de Renato Cohen com articulações que o dramaturgo assume na cena contemporânea. Para Rewald, a conjunção desse olhar direcional e atoral conduz a escrita para um lugar em que as distintas instâncias de um autor-leitor, um autor-espectador e um autor-escritor atuam de forma concomitante no processo escritural.

Uma entidade dialoga diretamente com a outra. O autor-escritor age, executa sua escrita e sai de cena para dar lugar ao autor-leitor; este se revela apreciando e criticando o trabalho do seu antecessor, o autor-escritor, o qual irá trabalhar sua escrita a partir das críticas do autor-leitor. É em função da relação entre essas duas entidades que se constitui o processo de escrita. (REWALD, 2005, p. 23).

Penso que ao dialogar com uma premissa performática da escrita teatral, esta distinção reforça o caráter pluridimensional que assinalo, uma vez que, na sala de ensaio, o olhar do ator e do diretor se aproxima ao do dramaturgo junto às dimensões do espectador e da criticidade mediante às exigências cênicas daquilo que se escreve.

Além desta particularidade que se desdobra na ampliação dos domínios pertencentes ao campo de trabalho do dramaturgo, temos uma gênese escritural que também se reestrutura a partir deste locus. Ao aproximar dramaturgias tecidas na vertente dos

¹²⁴ Dramaturgo, professor e pesquisador. Seu livro *Caos: dramaturgia* articula os conceitos de complexidade, caos e desordem no seio das criações dramáticas e promove uma leitura ampliada do contemporâneo, partindo de Renato Cohen, e instaurando o conceito de *work in progress teatral*. Ao explorar as noções de imprevisibilidade, acaso, bifurcações, o autor revela elementos que promovem instabilidades externa e interna que desestabilizam o fluxo linear da obra e funcionam como articuladores operacionais que tensionam a fixidez dos aparatos textuais ou dramáticos ligados à tradição, colocando a dramaturgia como um objeto instável, que requer novas incorporações junto ao exercício de apreendê-la ou refletir sobre ela.

princípios performáticos que elucidam um percurso organizacional transferidor da matriz propulsora do “eu” para a efetivação do “nós”, surge um protético substrato artístico e político capaz de instrumentar poéticas que traduzam a gênese, a obra e o encontro teatral como correspondentes de um coletivo, agora objeto e instrumento da escritura.

Construyo mis obras a través de preguntas. Son preguntas a los actores, a mis compañeros y colegas. Las respuestas llegan en forma de imágenes, de pequeñas improvisaciones, de metáforas. Hemos creado una situación de trabajo, que lleva a todos los que participan a exponerse, a abrirse, a mostrarse. Es una situación protegida. Nos damos tiempo y maña para que las diferentes fragilidades salgan a la luz y nos iluminen a su vez. Cuando alguien dice yo, detrás de ese yo puede esconderse el nosotros. Quien dice yo, nombrándose, muy seguido nos nombra. Eso busco en mi trabajo, el yo colectivo, lo íntimo que desgarrar el presente, lo plural agazapado en cada persona.¹²⁵ (BRIE, 2007, p. 31-32).

César Brie tem a dramaturgia como um espaço que torna possível a expressão do coletivo, e o seu trabalho transita entre um mediador da gênese criativa e um provocador de questões capazes de motivar seus agentes frente às materializações necessárias para sua circunscrição, tarefa que condiciona o autor a uma margem em que seus posicionamentos e ideologias interferem na estrutura e nos rumos que o trabalho toma.

Este viés perfila um dramaturgo que, junto aos demais, também se responsabiliza enquanto pensador do projeto artístico e dos seus desdobramentos, reconfigurando, portanto, as bases estruturais e a natureza operacional que circunda o seu papel. O processo passa a ser tão importante quanto a obra, elaborada como uma extensão dele, fruto dessa concepção conjunta, desse exercício do pensar que estrutura o tecido textual, seus suportes e uma ideologia de trabalho que, performativamente, também se torna parte constituinte da dramaturgia propriamente dita.

Outra premissa de trabalho que pluraliza os conceitos de dramaturgia nos processos operados por César Brie é a investigação de dois eixos constitutivos ou construtores dos

¹²⁵ “Construo minhas obras através de perguntas. São perguntas aos atores, a meus companheiros e colegas. As respostas chegam em forma de imagens, de pequenas improvisações, de metáforas. Temos criado uma situação de trabalho que leva todos que participam dos processos a se expor, a se abrir, a se mostrar. É uma situação protegida. Nos damos tempo e habilidade para que as diferentes fragilidades venham à luz e também nos iluminem. Quando alguém diz “eu”, por trás desse “eu” esconde o “nós”. Quem diz eu, se nomeando, normalmente, nomea-nos. Isso, busco em meu trabalho, o eu coletivo, o íntimo que aniquila o presente, o coletivo por trás de cada um.” (BRIE, 2007, p. 31-32).

pilares dramáticos: o da imagem e o trabalho com a metáfora. O trabalho de Brie parte de uma investigação sumária do universo das imagens capazes de expressar cenicamente a materialidade simbólica, ideológica e estética dos envolvidos acerca das questões percorridas. A busca primordial e incessante pelas imagens em sala de ensaio coloca o dramaturgo num espaço de performance reconhecível, uma vez que são os materiais imagéticos que passam a funcionar como “ligas” ou “liames” do que a dramaturgia procura presentificar.

Os processos de análise e processamento das imagens estão em um terreno de deslocamento determinado pelo espaço, tempo, estruturas simbólicas, bem como pela capacidade imaginativa de enunciadores e receptores específicos de cada obra em questão. Esses processos não podem ser entendidos apenas a partir das relações de causa e efeito, sem incorporar a maneira pela qual as imagens foram produzidas, as delimitações dentro das quais surgem, as simultaneidades e rupturas que estabelecem. (ROJO, 2012, p. 100).

O polo ativo nas construções que envolvem a imagem não é o emissor, mas o receptor, ao contrário da escrita pura. A escrita teatral, no entanto, pauta-se pela palavra em performance, ou seja, o polo ativo da escrita teatral também pode ser atribuída ao receptor, uma vez que as relações tecidas contam com a presença do espectador nesta rede. Segundo Renato Cohen, “as construções imagéticas também não obedecem a uma gramática discursiva, ao encadeamento e à hierarquização da fala.” (COHEN, 2004, p. 64), fato permissivo à construção de uma linguagem gerativa, ao invés do princípio normativo que obstrui novos formatos ou mesmo caminha para a homogeneização daquilo que, por natureza, é heterogêneo. César Brie busca a combinação verbo-visual, e os efeitos múltiplos desta combinação, nem sempre harmônica ou complementar, intervêm na realidade quando ultrapassa o estritamente legível e conduz para o percurso de uma dramaturgia contestadora de lugares históricos, ficcionais e traumáticos.

Ao se enveredar por esta “poética de imagens”, Brie inverte a primazia da palavra para explorar os limites e potencialidades da cena que se efetiva ao estruturar uma poética capaz de reunir, numa mesma dramaturgia, universos simbólicos díspares. As imagens circunscrevem um plano dramático que convoca os espectadores não apenas a uma decodificação segundo o status “significante/significado”, mas a um mergulho no além da letra, no universo sonoro, no encadeamento imagético que faz emergir outros terrenos do sentimento, do político e do existir. Este labor passa a ter como horizonte estruturador não o enredo que conduz a trama, mas a rede plural e híbrida que o

atravessa. “Fui escribiendo textos para las imágenes encontradas, fuimos buscando imágenes para textos ya escritos, corrigiendolos a luz de las imágenes.”¹²⁶ (BRIE, 2013b, p. 189-190).

Embora pareça comum este tipo de trabalho, ele se torna um fundamento na dramaturgia brieniana, na medida em que opta por mergulhar na complexa diversidade latino-americana, em suas feridas abertas e, até mesmo, nas falsamente curadas, sem, no entanto, abrir mão de uma poética escorada no lirismo, com um humor e uma ironia capazes de contrapor o histórico violento que suscita ao potencializar a agudez e a densidade que seu teatro aguça.

Ao recorrer à imagem como elemento estruturador de sua poética, Brie também opta por confrontar o discurso oficial, a ortodoxia historiográfica do continente e as topografias do pensamento dominante. Neste sentido, as imagens criam um viés documental que desmente, descortina e tensiona versões oficiais da história, ato que provoca o limiar crítico e instaura espaços de memória, principalmente, quanto remete a violações físicas e ideológicas do estado repressivo e suas mordanças veladas. Esta lógica composicional assume o olhar performático a partir das imagens, descentrando o cânone temático, desestabilizando a legitimidade do discurso e abrindo fendas para que novos saberes possam questionar o instaurado, premissas reconhecidamente como uma das válvulas dos preceitos performáticos:

Como uma das vias privilegiadas de materialização dos fluxos criativos, que atravessam a contextualização contemporânea em vias de assumir como uma sociedade da diferença, no melhor dos cenários possíveis, no qual todas as posições, inclusive as laterais e periféricas, vão construindo lugares, espaços reconhecíveis pelos discursos de projeção do eu que lhes deu forma. (RAVETTI, 2011, p. 23).

O outro vetor de trabalho de Brie se apoia no instrumento da metáfora com um dos eixos simbólicos norteadores de seu *modus operandi*. Este prospecto metodológico mobiliza alguns eixos definidores do que dramaturgicamente se trata, uma vez que é a partir desta materialidade metafórica, reunida em sala de ensaio, que o texto será trabalhado.

¹²⁶ “Fui escrevendo textos para as imagens encontradas, fomos buscando imagens para textos já escritos, reescrevendo-os à luz das imagens.” (BRIE, 2013b, p. 189-190).

Neste sentido, a imagem do “garoto empinando uma pipa, na qual o garoto se refere à dimensão da realidade, e a pipa, a da imaginação” – noção metodológica registrada pelas pesquisadoras Juliana Leal e Raquel Abdanur no artigo “Entre o menino e a pipa: a construção de imagens cênicas do Teatro de Los Andes do diretor César Brie” (2006), oferece-nos o instrumental básico de sua criação que, nesse guia metafórico, movimenta todo um sistema metodológico.

A linha ou o fio, segundo César Brie, seria justamente a espacialidade na qual se insere o fazer teatral, prática capaz de intervir nessa relação por possibilitar a conexão entre essas duas dimensões, esses dois eixos, permitindo que o espectador possa relacionar e, conseqüentemente, construir um significado para o que vê. (ABDANUR, 2006, p. 134).

Esta construção metafórica, quando pensada dramaturgicamente, pode remeter ainda a uma pesquisa mais ampla de Brie sobre o vasto terreno teatral, entendido pelo artista como um espaço fluido em que todo e qualquer elemento pode se configurar enquanto texto. Neste caso, a tarefa do criador é a de manter o fio que interliga a imaginação e a realidade e, a do dramaturgo, especificamente, é o de equilibrar/desequilibrar a linha, ou o fio condutor, entre as instâncias, além de estar atento às forças que prendem e soltam os extremos que conecta.

A ideia de fio dialoga com as proposições de Barba no que diz respeito à dramaturgia, e, no caso de César Brie, os extremos interligados (imaginação e realidade), tornam-se múltiplos, uma vez que o dramaturgo transpõe para o seu ofício, a circunscrição de realidades que permeiam sua enunciação (provisória, porém efetiva), sua emergência (de onde ele e o grupo gritam) e a imaginação (como são construídos estes diálogos).

Isto se torna mais palpável quando ao ministrar a oficina “Pensar a cena”¹²⁷ em Belo Horizonte/MG, dentro da programação do FIT 2006, Brie pede aos atores participantes que trabalhem no sentido de construírem ou improvisarem imagens inconclusas, materiais inacabados, ou mesmo com uma certa predominância de um teor “suspense”, necessário para a partilha da rede de significados e construções possam vir a remeter. Este trabalho com o inconcluso, o inacabado e o suspense demonstra como que seu olhar se atenta à natureza das coisas e à causalidade de suas construções, tendo o

¹²⁷ A oficina “Pensar a cena” foi realizada entre os dias 28 de julho a 01 de agosto de 2006, dentro da programação do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte/MG.

“acaso” como elementar nesta rede de propulsões imagéticas, cujos encadeamentos, também, fazem parte do processo de investigação.

Podemos aproximar esta metodologia do que Féral denominou como princípios norteadores do teatro performativo, ainda que a dramaturgia de Brie não abra mão do uso da palavra como propulsor de potencialidades e, também, como meio de acessar espaços desconhecidos da memória, notoriamente, uma das bases do trabalho do Teatro de Los Andes:

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo. (FÉRAL, 2008, p. 207).

O trabalho dramaturgico de Brie pode ser lido como um domador desta linha que une a realidade à imaginação, a vida e a morte, o presente e o passado, além de estabelecer como prerrogativa o olhar atento para a urdidura que sustenta as materialidades elencadas, no caso, operando as melhores formas de tensionar ou afrouxar esta linha, ou mesmo, rompê-la em determinados momentos. Outro direcionamento desta premissa é o de potencializar os elementos que vão surgindo nos ensaios até esgotarem ou alimentarem suas metáforas em relação ao histórico que se quer recuperar, o trauma que se quer revolver e a diversidade cultural que se pretende ratificar. Nestes registros, torna-se fato que uma mistura deste dois planos, o da realidade e da imaginação, se conclui e é exatamente, neste momento, que o caráter ideológico, estético, metodológico e simbólico da dramaturgia de Cesar Brie efetiva seu caráter dissidente, consolidando uma performatividade que reconhecemos como pertencente à América Latina.

Neste sentido, a perspectiva “das equivalências” também pode ser citada (principalmente quando o dramaturgo enfatiza que podemos ver uma coisa por outra), tornando-se parte do seu papel recolher estas possibilidades, espremê-las do cotidiano duro e árido, para potencializá-las cenicamente. Extrair a polissemia de cada ato e de cada imagem nos conduz para uma organicidade que reforça o leque simbólico que se convoca, reconhecendo a dramaturgia como uma forma de escritura no tempo e no espaço. César Brie cria territórios de experiências que materializam e intensificam os

elementos que são textualizados. Este caráter polissistêmico lança um olhar atento à diferença, sinalizando para uma tradução interventiva no real, ato que caracteriza sua dramaturgia no âmbito estético e na instância política de sua circunscrição.

Los personajes creados tienen la consistencia de las personas. Ésta es una parte de nuestro trabajo, la más delicada, íntima y personal. Luego existen motivaciones éticas, políticas. Nos importa el mundo alrededor y tratamos de cambiar el estado de las cosas. Una parte de nuestro trabajo no se resuelve ni resume en las temáticas elegidas, no se trata para nosotros de decir sólo algo sobre el presente, sino de cambiar los automatismos culturales, el modo en que una sociedad se acostumbra a la exclusión y la indiferencia. Se trata entonces de hacer algo en el presente.¹²⁸ (BRIE, 2007, p. 32).

Ainda neste princípio de equivalências, o trabalho de Brie segue o curso pela busca das contradições existentes em cada materialidade. Desta forma, não são elementos simplesmente colhidos, mas aqueles que propulsionam a contradição das formas em que se apresentam e dos significados que remetem, conferindo assim, um viés crítico ao que se teatraliza por meio de outros sistemas equivalentes fora dos eixos dominantes.

Na construção das imagens, tenha por objetivo não transformar o teatro em um lugar da tautologia cuja função se reduz a uma atividade de reprodução naturalista e mimética da realidade, mas sim em produzir algo que se encontre em um espaço intersticial entre o puramente descritivo e o estritamente metafórico. (BRIE in: ABDANUR: 2006, p. 139).

As contradições equivalentes em cada elemento passível de se transformar em dramaturgia afasta o trabalho de uma linhagem naturalista e realista, mirabolando um outro percurso dramático que também desconstrói, senão completamente, provisoriamente, alguns princípios da tradição aristotélica, segundo as necessidades da linha que une seus extremos. Este princípio faz parte, por exemplo, da estrutura dramática da peça *Outra Vez Marcelo* em que o fio condutor é amparado pelo universo imagético extraído das fontes históricas e políticas da Bolívia, e, também, da peça *A Odisseia* em que a linearidade é atravessada a todo momento por quadros performáticos que, imageticamente, contextualizam a obra clássica. Para Brie cada imagem cênica tem um valor único e é ao redor dela que convergem os outros elementos capazes de reforçá-la, presentificá-la ou contradizê-la. Percebemos então uma

¹²⁸ “Os personagens criados têm a consistência das pessoas. Esta é uma parte do nosso trabalho, a mais delicada, íntima e pessoal. Logo existem motivações éticas, políticas. Nos importa o mundo ao redor e tratamos de dialogar com o estado das coisas. Uma parte do nosso trabalho não se resolve, nem se resume nas temáticas eleitas. Não se trata para nós de somente falar do presente, e sim dialogar com os automatismos culturais, o modo em como uma sociedade se acostuma com a exclusão e a indiferença. Se trata então de fazer algo no presente.” (BRIE, 2007, p. 32).

dramaturgia cujo núcleo de cada cena é a imagem que a gerou, base para um processo de vetorizações.

El proceso de creación artística y montaje tenía en general dos vectores: uno de investigación de fuentes en torno a los temas de interés -que, con mayor o menor profundidad dependiendo de la obra, abarcaba la pesquisa hemero y bibliográfica de fuentes primarias y secundarias, lecturas complementarias de formación y consulta a otros colegas e intelectuales-; y otro creativo. A grandes rasgos, este último se basaba en improvisaciones, recopilación de materiales (gestos, situaciones, figuras, etc.), síntesis, trabajo con imágenes y asignación de roles/figuras (con posterior trabajo individual en acciones y performance vocal y musical). La investigación escénica ponía en el mismo rango las acciones de los actores, los objetos y las imágenes descubiertas en una escena concebida como espacio de interrogación. La exploración e investigación tenía fases compartidas a nivel general, otras en pequeños grupos y, también, momentos de preparación individual. Algunas escenas nacían antes que el texto y otras después, dado que en el transcurso del proceso creativo el discurso lingüístico era tan importante como el corporal-vivencial.¹²⁹ (BRIE, 2014, p. 48).

Unindo esta dupla vetorização de trabalho que parte das imagens e dos princípios metafóricos de materialização dramática, Brie concilia numa mesma obra temporalidades distintas, as quais presentifica, rememora ou critica. Também cartografa territórios distintos que evidenciam as fronteiras físicas, identitárias e geográficas, oriundas do espaço de onde fala e da própria constituição híbrida do grupo.

Ao vincular o performativo às práticas dissidentes, Feral torna seu terreno teórico abrangente em relação a uma diversidade de metodologias e práticas. Esta pluralidade pode ser estendida à natureza composicional dos elementos dissidentes, ou seja, aqueles que são invisíveis na historiografia dramática ou que apareceram no rígido estatuto do texto teatral como figura alegórica. No caso do trabalho de Brie, estes elementos dissidentes protagonizam o espaço de experiência que concebe, o que nos permite distinguir a noção ampliada que o seu papel articula.

¹²⁹ “O processo de criação artística e montagem têm em geral dois vetores: um de investigação de fontes em torno dos temas de interesse que, com maior ou menor profundidade, dependendo da obra, inclui a pesquisa bibliográfica de fontes primárias e secundárias, leituras complementares e consulta a outros colegas e intelectuais; e outro, criativo. Em termos gerais, este último se baseia em improvisações, coleta de materiais (gestos, situações, figuras, etc...), síntese, trabalho com imagens, e atribuição de funções (com posterior trabalho individual quanto ao desempenho vocal e musical). A investigação cênica coloca no mesmo patamar as ações dos atores, os objetos e as imagens descobertas em uma cena concebida como espaço de interrogação. A experimentação e a investigação têm fases compartilhadas com todos os envolvidos, outras em pequenos grupos e, também, momentos de preparação individual. Algumas cenas nascem antes do texto e outras depois, uma vez que, no transcurso, o processo criativo do discurso lingüístico é tão importante como o corpóreo-vivencial.” (BRIE, 2014, p. 48).

O ato de lidar com um arsenal de fontes plurais implica em mergulhar no histórico de materiais geradores que não eram vistos como passíveis de serem teatralizados, e que, a partir de uma atuação performática, tornam-se a mola propulsora para fortalecer universos simbólicos oprimidos, compilar outras formas de escritura, além de dialogar com uma série de manifestações ritualísticas ou da oralitura. Esta recorrência não se torna um exercício meramente ilustrativo do que se constrói, pelo contrário, torna-se o fundamento do processo, como é o caso da peça *Outra Vez Marcelo* que tem como substrato fragmentos da memória de um ativista que não constam na história oficial e, também, o repertório de tradições bolivianas que, na peça *A Odisseia*, reconstrói o percurso clássico, dando-lhe um viés e uma conjuntura latina-americana.

A atuação sob esta perspectiva de trabalho, ajuda-nos a reconhecer outros saberes, seja pelo diálogo que se tece com o saber legitimado (a escrita), como também pelos novos saberes que na América Latina integram a heterogeneidade de seu repertório simbólico. Neste sentido, a visão ampliada de Brie ratifica a multiculturalidade de seus tecidos textuais:

Cultura es todo lo que significa creación de los hombres. En este concepto tienen cabida todos los saberes: el material, el económico, el que surge de las relaciones sociales y el que podemos denominar saber simbólico: religión, arte, lenguaje, visión del mundo y valores éticos.¹³⁰ (BRIE, 2007, p. 33).

É neste sentido de reunir artes distintas sobre uma mesma finalidade que recai o seu trabalho, principalmente, quando elementos de gêneros distintos e extraídos da periferia dos “saberes” criam no palco espaços desterritorializados da história, da memória e do presente. Estas manobras também encontram ecos nas raízes do performativo indicados por Féral:

Toda performance rompe las fronteras entre los géneros e instituye una continuidad entre zonas consideradas irremediabilmente exclusivas de cada género; el arte y la vida; las artes mayores y las artes menores, los géneros nobles y los géneros vulgares; de igual modo que rompe las distinciones, en otro tiempo juzgadas como indiscutibles, entre la música y el ruido, la poesía y la prosa, la

¹³⁰ “Cultura é tudo o que significa e remete a criação dos homens. Neste conceito cabem todos os saberes: o material, o econômico, o que surge das relações sociais e o que podemos denominar de saber simbólico: religião, arte, linguagem, visões de mundo e valores éticos.” (BRIE, 2007, p. 33).

realidad y la imagen, el movimiento y la danza.¹³¹ (FÉRAL, 1993, p. 203).

Parece-me ser a conjunção destas rupturas metodológicas, ideológicas e estéticas que Féral sinaliza como anunciadora de uma cisão com o teatro convencional, que Brie agrega ao corpus dramatúrgico, fazendo do uso da imagem um elemento performativo permeado pela mistura de sons, ruídos, poesia e dança, porém, a partir dos resíduos culturais de uma memória não oficial. Na verdade, rastros deixados por uma história excludente e que o dramaturgo exuma e resgata como elementos vivos de um teatro do não esquecimento. Conhecer a história e a memória da América Latina é reconstituí-la a partir do fragmento, dos vestígios, do que ficou, do que não está porque ideologias dominantes quiseram que não estivessem. Neste sentido, trabalhar com o não esquecimento impele o dramaturgo a escavar o que precisa ser lembrado.

O trabalho de Brie com o Teatro de Los Andes demonstra um percurso retroalimentativo entre experimentação e tradição, profusão estética e inserção política, ato que demonstra uma visão ampliada do campo de atuação, incorporando à práxis da escrita o labor dos corpos, o universo das imagens, o repertório latino-americano, além de sublinhar a experiência da sala de ensaio como o registro potencializador da identidade coletiva e da associação multicultural dos artistas que a compõem.

Esta vertente coloca o dramaturgo como uma espécie de mediador do processo criativo que passa por ele, profissional que o instrumentaliza para além das fronteiras do verbo, investigando novas formas de significação, novos eixos de se permear e de se compartilhar o sensível. O texto passa a expressar as diferenças e as margens que o constitui, atravessando a égide clássica em sua planura linear e coesa, performando instâncias que convoca o leitor/espectador a um mergulho nas redes de saberes presentes na oralidade e, também, provocando fluxos semióticos como ressonância dos reflexos sociais e culturais. Não é um trabalho que tenta harmonizar os conflitos a que remete (como tão bem fez o drama e sua sombra clássica), mas que tensiona suas zonas de conforto, sublinha suas instabilidades e se debruça nas suas raízes, construindo, desta forma, um viés interrogativo para a própria obra.

¹³¹ “Toda performance rompe as fronteiras entre os gêneros e institui uma continuidade entre zonas consideradas irremediavelmente exclusivas de cada gênero; a arte e a vida; as artes maiores e as artes menores, os gêneros nobres e os gêneros vulgares; além de romper, da mesma forma, com suas distinções, em outro tempo julgadas como indiscutíveis, entre a música e o ruído, a poesia e a prosa, a realidade e imagem, o movimento e a dança.” (FÉRAL, 1993, p. 203).

O território do teatro, ou mais especificamente da arte cênica, passa a ser uma multiplicidade cujo processo dramaturgico é rizomático. Isso significa que as camadas de significância, sentido e sensações são geradas - seja na ponta final espetacular, seja no processo de criação - num espaço “entre” de fluxo e vizinhança de agenciamentos e opções dramaturgicas singulares, sejam elas corpóreas, textuais, imagéticas, espaciais.¹³² (FERRACINI, 2008, p. 2).

Este novo campo que se amplia nos permite falar de uma *escritura dramaturgica performática* atravessada e tecida por um dramaturgo que, ao reconfigurar seu papel (de acordo com as metodologias que adota) passa a atuar como performer. A retroalimentação das instâncias processual, estética e ideológica se complementam num exercício de escritura que passa a eleger a dramaturgia como um espaço de experiência.

Se habla de búsqueda. Quiero asociar una palabra al concepto de búsqueda. El error. Una búsqueda no debe encontrar algo forzosamente. Hay que aprender a equivocarse, a admitir los errores y experimentar caminos diferentes. Sólo pasando a través del error se halla algo interesante.¹³³ (BRIE, 2007, p. 31).

A pesquisa dramaturgica de César Brie sedimenta redes de significação, subjetivação, intervenção política e ideológica, cujos textos exploram o campo plural e heterogêneo que materializa, colocando o seu trabalho dentro de uma configuração que leio como performática por reunir três instancias de trabalho: a laboral (em que a forma, o conteúdo e a estrutura estão pautados numa conjuntura estética distinta), a processual (que singulariza os métodos para construir dramaturgias atentas à diferença e ao viés identitário do espaço enunciativo de onde fala) e a simbólica (em que o caráter político da atuação e a sua posição ideológica passam a fazer parte da identidade da dramaturgia que coletivamente efetiva).

Para confrontar a linha de pensamento que esta tese apresenta de forma direta com dramaturgias assinadas por César Brie, escolhi duas obras representativas do seu trabalho junto ao Teatro de Los Andes: *Outra vez Marcelo* e *A Odisseia*.

¹³² Artigo intitulado “Atuar” publicado no V Congresso ABRACE. Disponível em <<http://www.portabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Renato%20Ferracini%20-%20Atuacao.pdf>> Acesso em 04/01/2016.

¹³³ “Se fala de pesquisa. Quero associar uma palavra ao conceito de pesquisa. O erro. Uma pesquisa não deve encontrar algo de forma forçada. Tem que aprender a equivocar-se, a admitir os erros e experimentar caminhos diferentes. Somente passando através do erro se chega a algo interessante.” (BRIE, 2007, p. 31).

2.5 *Outra vez Marcelo*: processos dramatúrgicos de reconstituição da memória

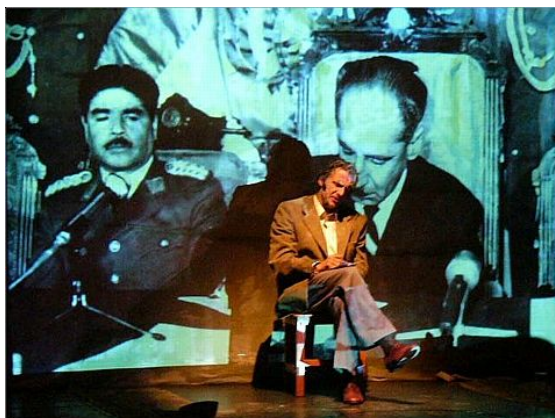


Figura 1 - *Otra vez Marcelo*, 2005, Direção de César Brie.
Fonte: <alternativateatral.com.br>

No momento em que as fronteiras relacionais do texto teatral contemporâneo são expandidas, a noção de dramaturgia aparece como um espaço de construção de sistemas simbólicos alternativos de reflexão, pensamento e teatralização. Esta perspectiva epistemológica se conecta com as margens e desestabiliza as vias hegemônicas encontradas na teoria e na prática, estabelecendo, também, rupturas com as fontes tradicionais de sua produção.

Nota-se uma expansão do olhar sobre a diversidade de experiências que o teatro oferece como mola propulsora, aproximando o viés investigativo dos elementos que constituem tanto o texto dramático quanto à conjuntura espetacular. Este espaço passa a ser entendido não apenas como um laboratório atoral ou do encenador, mas também um lugar onde o dramaturgo se coloca de forma efetiva no processo, atuando no sentido de propor elementos e compor a estrutura que será levada à cena, além de pensá-la a partir do contexto vivenciado. Trata-se de uma práxis que reconhece como poética dramatúrgica toda a diversidade de elementos capazes de conferir teatralidade ao prospecto eleito, fazendo dessa pluralidade um modo ampliado de operar suas relações e matizes.

Este parâmetro fundamenta as pesquisas do Teatro de Los Andes ao se debruçar sobre o espaço cênico, a arte do ator, e, sobretudo, no exercício de “voltar a si mesmo” para se

recordar a partir de uma esfera conjunta que, só vem à tona, quando se dilata a escuta das vozes e silêncios da alteridade. Este recordar, essa necessidade de contar e recontar histórias de si e do entorno, edifica um teatro da memória em que os processos dramáticos trabalham no sentido de reconstituí-la.

O trabalho realizado para criar a obra *Otra Vez Marcelo*¹³⁴, parte do entendimento de *dramaturgia* como um espaço de reconstrução da memória, preceito que, ao se tratar de um território como a América Latina, especialmente a Bolívia, agrega uma complexidade levando em consideração a histórica política de esquecimentos sofrida pelo continente (e que ainda sofre), os desdobramentos dos processos de colonização, as experiências ditatoriais que marcaram o cone sul no século XX e a subordinação econômica.

Desta forma, torna-se evidente que o trabalho do dramaturgo para reconstituir esta memória política, coletiva e esquecida não se restringe às fontes de uma história letrada, muitas vezes, escrita a partir da versão dos colonizadores e opressores que amordaçam e torturam a parte mais abissal dela, geralmente proeminente dos movimentos do contraditório e das minorias. Sob esta particularidade que se detém a conjuntura ideográfica da peça *Otra Vez Marcelo*, em que Brie se debruça sobre os resíduos culturais sobreviventes, sobre os vestígios que resistiram às arbitrariedades do poder e, principalmente, sobre os corpos dados como “desaparecidos” pela tortura opressiva dos golpes políticos.

O dramaturgo recorre a este arsenal como forma de dar voz, espaço e teatralidade a uma memória “não oficial”¹³⁵, presentificando-a sob um referencial da história como algo presente e que pulsa, e não como aquilo que foi ou aconteceu. Esta prerrogativa, politicamente instaurada na peça, promove o diálogo direto do teatro com a realidade, da arte com a memória, da escritura com os sinais de luta e resistência. “En una sociedad que viva en la amnesia de su historia, serán los artistas quienes harán saltar los

¹³⁴ *Otra vez Marcelo*, título original, integra a coletânea “Teatro I” da obra “Teatro de César Brie” com curadoria editorial de Jorge Dubatti, publicada na Argentina pela Editora Atuel em 2013.

¹³⁵ O termo é empregado no sentido extraoficial por estar arquivada nos processos que julgam os crimes desta natureza ou mesmo por, em muitos casos, nem constar como pertencente ao período nos documentos oficiais da época.

candados de la remoción y harán ver los harapos vergonzosos a que se ha reducido la memoria”.¹³⁶ (BRIE, 2007, p. 34).

Os procedimentos utilizados para fundir a violência do período político-ditatorial com a estética lírica proposta em *Otra Vez Marcelo*, constituem uma operação de desarquivamento dos elementos levantados que passam a fazer parte da matéria que se quer lembrar. Palavra e imagem se entrelaçam como forma de ratificar o movimento memorialístico que a teatrografia do Teatro de Los Andes privilegia e encena.

No texto de apresentação da coletânea Teatro I, versão em espanhol, na qual a peça está inserida, Jorge Dubatti (2013) sublinha o caráter multicultural de César Brie e se concentra numa reflexão em torno dessa dramaturgia que se debruça sobre a questão dos exilados e dos enfrentamentos políticos que levam a inúmeras histórias (muitas delas ainda desconhecidas) de repressão, pelas quais passaram aqueles que resistiram aos processos ditatoriais no cone sul.

Apresentado ao público como drama político, a peça traz um escopo dramatúrgico testemunhal de reflexão e impacto sobre como o exercício das forças ditatoriais podem ser lidos a partir da versão dos movimentos de resistência. A linhagem poética conecta o espectador às micropolíticas que são tensionadas ao extremo, no caso da peça, sublinhado como referente direto de Marcelo Quiroga¹³⁷, intelectual e ativista boliviano que teve sua obra e pensamento silenciados. O processo dramatúrgico operado por César Brie pontua a reconstrução da memória coletiva como um alicerce revelador de materialidades extraídas dos arquivos extraoficiais do país. Marta Foix, no estudo crítico também publicado na Coletânea Teatral mencionada, pontua o limiar que esta textualidade imprime entre o ficcional e o real, entre o que se constrói como memória e o esquecimento:

¹³⁶ “Em uma sociedade que vive a amnésia de sua história, serão os artistas que vão ultrapassar as grades da remoção, para ver os farrapos vergonzosos a que foi reduzida a memória” (BRIE, 2007, p. 34).

¹³⁷ Marcelo Quiroga Santa Cruz (1931 – 1980) Político, jornalista e escritor. Tornou-se um importante intelectual boliviano por causa de sua posição militante frente ao governo ditatorial e, também, pela sua polivalente atuação no âmbito da universidade, da política e das artes, construindo um pensamento de oposição e resistência ao golpe militar de Hugo Banzer. Foi censurado, perseguido e assassinado pelas forças paramilitares do coronel Luis Arce.

El ritmo que el texto impone se refleja en la teatralidad de la puesta: los hechos se suceden vertiginosamente. Las circunstancias del asesinato de Marcelo cobran vida en la obra, siempre con el juego doble de la protesta de Marcelo y la respuesta implacable de los represores.¹³⁸ (FOIX in: BRIE, Teatro I, 2013, p. 207).

Este percurso dramático foi precedido por outras incursões pontuais, como é o caso da montagem de *A iliada*, que parte de um dos mais antigos poemas do discurso ocidental para tecer um olhar de luto e resistência diante da violência instaurada em territórios latinos e, também, a peça *Em um sol amarelo* ao desnudar os artifícios de uma catástrofe natural, usada como instrumento de manipulação popular e desvio de recursos. Nos dois trabalhos, os precedentes se debruçam sobre o passado (literário, factual e histórico) como instrumento de resgate de uma memória coletiva capaz de garantir meios de rever estes fatos, ou seja, estratégias para o não esquecimento, principalmente, das desproporcionalidades que estes traumas geram. *Outra vez Marcelo* integra esta linha política ao eleger a história de Marcelo Quiroga, fazendo-o reviver como forma de promover encontros entre o que foi dito e o que realmente aconteceu.

O texto parte de fragmentos da novela *Los Deshabitados* (1959) de Marcelo Quiroga, além de discursos políticos, conferências e escritos sobre arte e outros assuntos que explicitam sua efetiva atuação nos meios políticos e sociais do país. A obra inconclusa intitulada *Otra vez marzo* (1990), cujo título remete diretamente ao título da peça em causa, também foi um pilar importante para a construção do espetáculo, além de poemas adaptados do poeta Roberto Juarroz¹³⁹.

A dramaturgia sublinha a relação afetiva entre Quiroga e sua esposa Cristina, intermediada pelas fronteiras do exílio e a política contextual de violência e silenciamento. A peça interpassa os laços líricos dessa relação, ao mesmo tempo em que dissecas as atrocidades do período que teve no nome de Quiroga um pensamento de oposição às ditaduras de René Barrientos Ortuño e de Hugo Bánzer. O destacado apelo pela soberania nacional diante de seus bens naturais como o petróleo, as inúmeras denúncias realizadas e as ideias democráticas difundidas culminaram com seu assassinato às voltas dos atos iniciais do golpe de estado. Seu corpo foi sequestrado e

¹³⁸ “O ritmo que o texto impõe se reflete na teatralidade da cena: os fatos acontecem de forma vertiginosa. As circunstâncias do assassinato de Marcelo ganham vida na obra, no recorrente jogo duplo do protesto de Marcelo e a resposta implacável dos opressores.” (FOIX in: BRIE, Teatro I, 2013, p. 207).

¹³⁹ Poeta, crítico e ensaísta argentino.

nunca mais foi encontrado. Após a ditadura, sua viúva, Cristina Trigo de Quiroga, junto a familiares e amigos, lutou durante anos para processar e condenar os envolvidos neste e outros crimes.

O pulsante pensamento de Quiroga é o foco deste trabalho que opera no sentido de reconstituir esta memória fraturada frente às inúmeras tentativas, veladas ou não, de corroê-la por meio do esquecimento. O próprio Brie assinala esta importância no programa de apresentação do espetáculo em razão de sua apresentação no 8º Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte FIT, em 2006¹⁴⁰.

Marcelo é um personagem incômodo hoje em dia para a classe política que, em vinte anos de uma democracia tingida de farsa e manchada de sangue, afundou a Bolívia em um estado de indigência material e indignidade moral. Na Bolívia o nome de Marcelo é sempre mencionado, mas não se conhecem suas obras, não se estuda seu pensamento e se sabe pouco de sua história pessoal. Resgatá-lo do esquecimento é cumprir o que o grande poeta argentino Roberto Juarroz sintetizou em uma frase: “pensar em um homem equivale a salvá-lo. (BRIE, César – Programa do espetáculo apresentado à imprensa – FIT/BH 2006).

Refletir sobre o processo de construção da dramaturgia deste espetáculo ilumina alguns fatores específicos como o fato da obra que serviu de ponto de partida se tratar de uma obra inconclusa, ou seja, de escritos incompletos que, de certa forma, necessitavam de uma ressignificação histórica, literária ou teatral para que fosse compartilhada/completada. A complementaridade histórica e a literária foi suprimida pelas forças ditatoriais junto aos arquivos de apuração do assassinato do escritor, porém, a teatral, foi a que o grupo se debruçou para que esta complementaridade fosse requerida junto ao público, num exercício de reaver a memória no extremo de suas fissuras.

O olhar que se destinou a este processo não obedece aos parâmetros tradicionais de composição dramatúrgica, até porque compõem a dramaturgia fragmentos e textos inteiros dos discursos políticos que, de fato, foram proferidos por Quiroga. O trabalho elaborado junto à escritura das cenas extrapola os limites da palavra e cria uma fluidez imagética que testemunha os acontecimentos. Se a palavra escrita de Quiroga foi calada na época, a forte profusão das imagens deste espetáculo tem a força de fazê-las reviver,

¹⁴⁰ A peça *Outra Vez Marcelo* foi encenada em Belo Horizonte na Casa do Conde/FUNARTE entre os dias 28 de julho de 01 de agosto de 2006.

entre contextos similares e outros ultimatoss políticos e sociais que se presentificam no ato da encenação. “Sobre el lienzo con la calle y las casas pintadas, aparecen proyectadas las fotos de Marcelo y Cristina jóvenes, juntos y separados. Las fotos deben dar a impresión de surgir del lienzo y de fundirse en el mismo.”¹⁴¹ (BRIE, 2013a, p. 145).

O tecido dramático construído inclui traços testemunhais, ficcionalidades, fragmentos da memória, discursos, intertextualidades com outros autores militantes, fotografias, cartas, extratos biográficos e fluxos de projeções midiáticas. Essa pluralidade de elementos desestabiliza a noção de texto teatral, no sentido tradicional do termo, e evidencia o caráter performático do corpus textual que promove um efeito estético vertiginoso entre passado e presente, entre as narrativas e o percurso criminal que se reconstitui.

A maioria das 21 cenas é intercalada por espectros narrativos, atmosferas oníricas e danças tradicionais que mesclam o universo afetivo com a emergência política e, sobretudo, imagens que denunciam a partir do status de sua fenomenologia sensível, poética e contextual. “CRISTINA: Te duele mi sueño? MARCELO: Ya nada me duele. Te duele soñarme? CRISTINA: Me duele Marcelo. MARCELO: Y si me olvidaras? CRISTINA: No puedo.”¹⁴² (BRIE, 2013a, p. 145).

Este determinante poético me parece fundamental e, ao mesmo tempo, desafiador aos propósitos de se recuperar o pensamento de Marcelo Quiroga, já que muito das suas ideias constava em documentos políticos e não literários. O próprio César Brie, em palestra ministrada para os alunos da Faculdade de Arquitetura Desenho e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires, em 04 de novembro de 2006 (referenciada na entrevista concedida à María Natacha Koss), coloca este desafio:

No se sabe nada de lo que pensaba Marcelo. Yo me propuse rescatar su pensamiento. La propuesta era muy poco teatral: ¿Cómo hacer poesía con la economía política? La primera interpelación sobre el gas en Bolivia es de 1966 y tiene 140 páginas. Él habla 14 horas. ¿Como sintetizar eso en una escena y que esa escena no aburra? Un espectador de teatro va a ver teatro y no una lección de economía

¹⁴¹ “Sobre a lona das ruas e casas pintadas, aparecem projetadas as fotos jovens de Marcelo e Cristina, juntos e separados. As fotos devem dar a impressão de fusão e diluição.” (BRIE, 2013a, p. 145).

¹⁴² “CRISTINA: Te dói meu sonho? MARCELO: Nada me dói. Te dói sonhar-me? CRISTINA: Me dói, Marcelo. MARCELO: E se me esquecesse? CRISTINA: Não posso.” (BRIE, 2013a, p. 145).

política. Así que ése fue el desafío: contar su vida, su historia. Y lo que me sirvió fue su historia de amor.¹⁴³ (BRIE, 2007, p. 02).

Outra vez Marcelo utiliza da palavra para se circunscrever no espaço, porém, sua dramaturgia evoca um teatro de imagens, uma teatralidade que está presente no diálogo que se complementa, contrasta ou se fragmenta exatamente no entrelaçar da palavra e da imagem que, na peça, coreografam fluidamente o exercício do lembrar.

ESCENA 10: La boda - CRISTINA: Instrucciones para bailar com un ausente. (Cristina mueve el hilo y caen las letras de Marcelo). MARCELO: Tomas dos zapatos vacíos. Que tengan mi talla, que Sean de mi color. Te los pones. Bailas como si yo estuviera delante de ti. Me sonríes, el brazo acomodado sobre mi brazo. Evocas la presión de mi mano en tu cintura. La música es alegre, toda la alegría posible en cada detalle para impedir que mi ausencia se cobre el precio com la melancolía. Al menos así, finalmente bailo bien, no peso, soy liviano ágil perfecto, como si no estuviera. (Marcelo le ha puesto su saco. Del saco sale un gancho que cuelga a Cristina al hilo invisible. Baila como si fuera una marionete).¹⁴⁴ (BRIE, 2013a, p. 162).

As estratégias do lembrar embaralham uma série de documentos da época com o plano lírico do diálogo (possível/impossível) entre Marcelo e sua esposa Cristina. O levantamento desses arquivos traz como protagonista de cena o discurso calado e violentamente oprimido, reflexo direto das lacunas deixadas pelos inúmeros arquivamentos de processos referentes às ditaduras latino-americanas.

ESCENA 2: La soberanía (Se escucha la voz de Marcelo en la radio. Marcelo atraviesa la escena como si intentara recordar algo. Luego retorna el texto y la voz de la radio desaparece.) MARCELO: ¿En cuánto debemos tasar la soberanía: ¿diez, cuatro, cero centavos? Hay quien considera a Bolivia no como una comunidad humana en el tiempo sino como un negocio. Algo que debe subastarse al mejor postor: ¿Quién da más por esta hermosa antigüedad que es la soberanía, cuánto vale, diez centavos, cuatro, cero? ¿Es que no vale nada? Ofrezcan algo por esta cosa que hace um siglo y medio tenía un

¹⁴³ “Não se sabe nada do que pensava Marcelo. Eu me propus a resgatar seu pensamento. A proposta era pouco teatral: como fazer poesia com a economia política? A primeira interpelação sobre o gás na Bolívia de 1966 tem 140 páginas. Ele discursou 14 horas. Como sintetizá-lo em uma cena sem deixá-la cansativa? Um espectador de teatro vai para ver teatro e não uma lição de economia política. Este foi o desafio: contar sua vida, sua história. E o que serviu de suporte foi sua história de amor.” (BRIE, 2007, p. 02).

¹⁴⁴ “CENA 10: A boda – CRISTINA: Instruções para dançar com um ausente. (Cristina move os fios e caem as cartas de Marcelo) MARCELO: Toma os sapatos vazios. Têm o meu tamanho, a minha cor. Calça-os. Dança como se estivesse diante de mim. Me sorri, acomoda o braço sobre o meu braço. Evoca a pressão das minhas mãos na tua cintura. A música é alegre, toda a alegria possível em cada detalhe para impedir que minha ausência cobre o preço da melancolia. Ao menos assim, danço bem, não peso, sou leve, ágil, perfeito, como se não fosse. (Marcelo abre uma bolsa de onde tira um gancho de suspensão que prende Cristina a um fio invisível. Ela dança como se fosse uma marionete).” (BRIE, 2013a, p. 162).

valor tan grande que en procura suya lucharon y murieron por años, miles y miles de hombres, hasta que la conquistaron para nosotros. Claro está que no se cotiza en la bolsa de valores, está en remate por cualquier precio, apúrense a comprarla porque ya se escucha... (Se oye una cueca que aumenta de volumen).¹⁴⁵ (BRIE, 2013a, p. 147).

A inclusão destes arquivos na dramaturgia pertence a uma espécie de teatro-documentário, categoria que tem se difundido na contemporaneidade, porém, neste caso, os documentos e imagens constituintes do espetáculo arquitetam uma estrutura que equaciona o percurso textual sobre uma camada lírica que diz respeito ao relacionamento do casal e que se mistura aos prospectos políticos elencados, impedindo a horizontalidade do discurso e a sucessão linear das cenas.

Esta perspectiva dramática opera no sentido de documentar aquilo que não foi historicamente oficializado, fazendo do reencontro entre Marcelo e Cristina que, dramaturgicamente se efetiva, um elo de conexão do público com a sua memória ou com o percurso simbólico de reavê-la a partir dos pedaços extirpados. Este novo tratamento dado ao texto (ou às relações intertextuais criadas) deriva do campo de trabalho do dramaturgo que assume a sua posição política, estética e processual, ampliando os parâmetros do seu ofício junto ao diálogo entre as artes e os saberes. Este descentramento do escopo que sustenta a dramaturgia, propriamente dita, promove outras configurações de sua linguagem técnica, abrindo os domínios desta arte e deixando-a porosa ao livre trânsito dos elementos capazes de constitui-la enquanto espaço de memória e experiência.

Trechos literais de inúmeros discursos políticos de Quiroga em prol da nacionalização dos recursos naturais da Bolívia são intermediados pelas cartas trocadas entre o casal, muitas vezes, fazendo o papel testemunhal da passagem do tempo pelos corpos e pela própria palavra enfraquecida, em virtude das circunstâncias da prisão, da distância e das tentativas de silenciamento. Neste emaranhado de conjunturas que, concomitantemente,

¹⁴⁵ “Cena 2: A soberania. (Escuta-se a voz de Marcelo no rádio. Marcelo atravessa a cena como se tentasse lembrar de algo. Em seguida, retorna o texto e a voz do rádio desaparece). MARCELO: Devemos avaliar nossa soberania por quanto: dez, quatro, zero centavos. Muitos consideram a Bolívia não como uma comunidade humana no tempo, mas sim como um negócio. Algo a ser leiloadado ao melhor concorrente. Quem dá mais a esta bela antiguidade que é a soberania, quanto vale, dez centavos, quatro, zero? Não vale nada? Oferecem algo por esta coisa que há um século e meio tinha um valor tão grande que por sua procura lutaram e morreram por anos, milhares e milhares de homens, até ser conquistada por nós. Claro que não está na lista da bolsa de valores, num leilão por qualquer preço, porque você ouve... (Se ouve uma música que aumenta de volume).” (BRIE, 2013a, p. 147).

se alternam em cena é que o espectador é chamado como testemunho¹⁴⁶ deste teatro da memória. O testemunho presencia o retorno de Quiroga (interpretado pelo próprio Brie) no jogo dramático proposto, fazendo com que se torne possível que os mesmos discursos sejam retransmitidos e recolocados à luz das reflexões, como células pulsantes¹⁴⁷ que continuam a interpelar a realidade boliviana. O uso da materialidade testemunhal como fundamento dramático é um dos métodos operacionais de Brie:

Usamos casi más tiempo en testimoniar que en vivir. Vivimos dando testimonio. Lo ocurrido en un instante es tema de horas de conversación, de reconstrucción. reconstruimos lo vivido para poder conocerlo mejor. Y así reconocernos.¹⁴⁸ (BRIE, 2007, p. 33).

Nesta vertente de trabalho, a Cena 11, uma das mais emblemáticas da montagem, catalisa os ímpetus performáticos dessa escritura, evidenciando os efeitos do trabalho de performer que o dramaturgo opera com a recorrente fusão de projeções e texturas. “ESCENA 11: Nacionalización del petróleo (Proyección de imágenes de Bolívia; manifestaciones, rostros de personas, recorte de periódicos. Marcelo escribe y Lee de espaldas a la pantalla, como si fuera parte de la proyección).”¹⁴⁹ (BRIE, 2013a, p. 164).

Neste ponto, a transposição performática intercalada pela dramaturgia esfacela os limites do palco, principalmente, no momento em que o ator sobrepõe a projeção e estende o comício aos espectadores do espetáculo que, naquele momento, testemunham a reconstituição do evento, não para estender o luto, mas para compartilhar coletivamente do que está sendo dito, visto, e que, teatralmente, se mantém vivo. A cena cria um tipo de escritura performática que baliza as estruturas do tempo passado e do presente, do espaço reivindicado e o atual, do personagem morto e das formas de fazer com que reviva.

Ao intercalar imagem e escritura, discurso e coreografia, arquivo e performance, rompe-se com as noções sobre dramaturgia, ou pelo menos, com as fontes que,

¹⁴⁶ Traços desta escritura testemunhal também são colocados por Graciela Ravetti como marcas do performático.

¹⁴⁷ Uma vez que os mesmos problemas sociais e econômicos permanecem.

¹⁴⁸ “Passamos mais tempo a testemunhar do que viver. Vivemos dando testemunhos. O ocorrido em um instante é tema de horas de conversação, de reconstrução: reconstruímos o vivido para poder conhecê-lo melhor. E assim nos reconhecemos.” (BRIE, 2007, p. 33).

¹⁴⁹ “CENA 11: “Nacionalização do petróleo” (Projeção de imagens da Bolívia: manifestações, rostos de pessoas, recortes de jornais. Marcelo escreve e lê como se fizesse parte da projeção).” (BRIE, 2013a, p. 164).

tradicionalmente, eram tidas como elementares para sua edificação. A partir do momento em que o peso do documental sobrepõe o ficcional, todos passam a partilhar da história sem os eventuais mecanismos de seleção do que “oficialmente” lhe forma, fazendo parte, inclusive, de um prospecto testemunhal¹⁵⁰, imagético e escritural.

Ao estudar o “drama” – é indispensável esclarecer – não nos referimos apenas à literatura dramática conservada, mas a uma composição integral, mais ampla, que subsume o literário a uma concepção heteroestruturada do acontecimento onde são determinantes o corporal, o cênico, o convivial e o territorial por sobre o literário. (DUBATTI, 2009, p. 5).

A poética das imagens utilizada pelo dramaturgo dá corpo e voz aos discursos colocados à margem ao efetivar a inserção de fatos na memória coletiva por meio de estratégias ficcionais (plano lírico), documentais (dimensão dos discursos recuperados) e dramatúrgicos (o pôr em jogo). A partir do teatro, a materialidade documental é desarquivada tornando-se um documento vivo ao compor uma troca de experiência entre o grupo e o público que no momento do espetáculo partilham da mesma memória reconstituída e colocada em fluxo. A articulação entre o presente e o passado como instâncias passíveis de ressignificação e transformação, trabalham então com a ideia de uma leitura alternativa da história.

MARCELO: El informe oficial habla de 13 muertos y diez heridos. La prensa pudo contar ochenta cadáveres de campesinos. En círculos militares se mencionan doscientos muertos. Uno de los soldados nos dijo: “Hemos visto montones de cadáveres, como leña.”¹⁵¹ (BRIE, 2013a, p. 177).

Esta noção da dramaturgia como o exercício do “pôr em jogo” encontra em *Outra vez Marcelo* uma esfera onde a vida e a morte, a realidade e a ficção, a memória e o esquecimento criam zonas de tensão entre os elementos que articula. O “pôr em jogo” provoca um espaço de conexões e ressignificações do que se teatraliza e é neste jogo vivo que a dramaturgia se edifica, embaralhando elementos de ambiências distintas (texto, imagem, improvisações, dança, projeções) e impedindo uma rede estática de referencialidades unívocas e monolíticas.

¹⁵⁰ Tomando a cena teatral como algo real, que se efetiva enquanto espetáculo no evento de sua apresentação.

¹⁵¹ “MARCELO: O informe oficial fala de 13 mortos e dez feridos. A imprensa conta oitenta cadáveres de camponeses. Nos círculos militares se mencionam duzentos mortos. Um dos soldados nos disse: vimos uma pilha de cadáveres, como lenha.” (BRIE, 2013a, p. 177).

Ao selecionar determinadas imagens, o dramaturgo automaticamente também está acessando os dispositivos e contextos veiculados por elas. Este viés operacional tem nas teorias de Didi Huberman (2010) um suporte conceitual que propõe alternativas historiográficas sob o ponto de vista da imagem em que “o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos”. Esta dupla instância que a imagem suscita corrobora com uma reatualização do ato de “ver”, uma vez que construções críticas são operadas no momento em que o viés dialético entre estas instâncias tensiona seus componentes sensoriais, óticos, táteis e contextuais. A leitura de Sara Rojo sobre este dispositivo de Huberman, sinaliza apontamentos para novas possibilidades no horizonte da escrita e da cena:

O conceito de imagem intermitente é fundamental no campo teatral, pois as artes cênicas são construídas por imagens literárias (texto dramático) e por imagens plásticas (partituras de luz, movimento, cor, etc...) que se conjugam ou entram em tensão num espetáculo. (...) Dessa forma, o processo reflexivo outorga suportes de análise de como elas operam ou sobre a potencialidade que elas possuem como construtoras de imaginários. Nesse processo é fundamental se deter na reflexão sobre a forma como essas imagens são organizadas, sobretudo quando rompem a lógica unificadora e permitem ao espectador percorrer diversas direções. (ROJO, 2014, p. 313).

Em *Outra vez Marcelo*, o fluxo de imagens que procura reconstituir o movimento da memória é constantemente atravessado pelos textos, sonoridades, cartas, as danças solitárias de Cristina e a atmosfera em constante trânsito (entre o real e o onírico, a presença e a ausência, o ficcional e a intermitência da história) que, neste trabalho, lampeja através das imagens reais projetadas. O uso das imagens e a forma de compô-las também corresponde ao olhar crítico e o posicionamento do dramaturgo em relação ao tema que explora. Neste caso, o tecido textual é reconstituído junto ao público, cujos efeitos intermitentes das imagens e textos colhidos da sua própria história, reivindicam o reconhecimento de sua oficialidade e a atualização coletiva dos fatos que os subordinaram.

O performer está aberto para a possibilidade de mudança contida nas variáveis que surgem no momento. Não se parte do e não se quer chegar ao definitivo, mas se deixam rastros, caminhos para a construção de uma significância aberta e errante. (PEDRON, 2006, p. 39-40).

Torna-se claro que o exercício dramatúrgico opera intelectualmente no campo que pericia, fazendo que, tanto a forma quanto o conteúdo, funcionem conjuntamente como uma tessitura de reconstituição. Esteticamente, a escritura se guia expondo o limiar entre o percurso territorial que interpassa a Bolívia, o Chile, a Argentina, o México e o Peru (espaços de exílio percorridos durante a peça) e o presente, promovendo uma reconstituição dos fatos com camadas dramatúrgicas distintas, que, tanto no âmbito do verbo como no fluxo de imagens, cria estratégias para confrontar a estaticidade da memória coletiva.

Podemos perceber junto ao trabalho de Brie, a ideologia de um profissional que lida com a ideia de que, dramaturgicamente, instâncias extraídas do vasto e complexo corpus político podem ser reinstauradas. Esta vertente denota um esforço que expõe o ato de resistir à “colonização da memória” conforme formulado por Mignolo (2010), sublinhando vias que, na América Latina, conseguiram resistir artisticamente a esta colonização, porém, adaptando-se aos formatos hegemônicos.

Minha leitura, no entanto, a partir da proposição desta tese, é que, dramaturgicamente, o plano metodológico apresenta alternativas de trabalho frente aos legitimados que, ao invés de se adaptar, fundam novos mecanismos e dispositivos para a escritura, num âmbito em que o partilhável e uma outra noção de autoria (sem o sentido de propriedade) se efetiva. Estes pontos são claramente verificáveis, além do reconhecimento de que estas particularidades ou mesmo as adaptações aos formatos hegemônicos, muitas vezes, tornam-se poéticas específicas de se fazer e de se tecer dramaturgias na América Latina, destacadamente, com o olhar voltado para os parâmetros que desestabilizam a fixidez conceitual, ao apresentar um repertório amplo, redimensionado e coerente com o contexto que teatraliza.

Nesta vertente, podemos perceber que César Brie imprime seus posicionamentos desde a escolha do tema, passando pela seleção de cenas, o encadeamento, as simultaneidades, a sequencialidade, a mistura de elementos sígnicos e não sígnicos. Esta rede de dispositivos dinâmicos, a continuidade e a descontinuidade com que entrelaça as cenas, a intensificação de fatores simbólicos do repertório boliviano presentes nas ações corporais e musicais, o desdobramento dos fios condutores na exploração de micropolíticas, a processualidade fundamentada no diálogo e a fricção entre o texto e a cena (não se limitando somente ao que comungam, mas também ao que tensionam),

ideologicamente, esculpem um protagonismo latino-americano que identifica esta dramaturgia e suas formas de tessitura. Uma arte que, segundo Rojo, “tem caráter performático, no senso de resgate de um sentido perdido (SCHECHNER, 1985), constrói e é construída pelos imaginários sociais, e, dessa maneira, perfura fronteiras culturais, históricas e de racionalização do ocidente.” (ROJO, 2008, p. 30).

Brie trabalha no sentido de criar fissuras nas fronteiras políticas, culturais e históricas da Bolívia, transformando a dramaturgia num espaço onde a memória coletiva é reconstituída enquanto experiência, além de catalisar o repertório de elementos que a edifica num álibi testemunhal para reivindicar atrocidades de uma história recente, cujos desaparecidos compõem apenas uma parcela do que ainda precisa ser restaurado, reconstituído e reatualizado como formas de resistência.

MARCELO: (...) El dolor de mi familia acompaña mis restos donde quiera que estén. Los acompaña también el saqueo de Bolivia, el martirio ya no me pertenece, ya no está en mi cuerpo ni en el cuerpo de los otros que desaparecieron. El verdadero martirio está en esta tierra, en su miseria, su exclusión, su hambre, su injusticia, allí reside el martirio, inmenso, sin nombre, colectivo y total. Allí se perpetúa nuestra muerte, nuestra voz silenciada, nuestras denuncias, aparentemente inútiles. Hasta cuándo? Hasta cuándo?¹⁵² (BRIE, 2013a, p. 186).

¹⁵² “MARCELO: (...) A dor de minha família acompanha meus restos onde quer que estejam. Os acompanha também o saque da Bolívia. O martírio já não me pertence, já não está no meu corpo nem no corpo dos outros desaparecidos. O verdadeiro martírio está nessa terra, na sua miséria, na sua exclusão, na fome, sua injustiça. Aí reside o martírio, imenso, sem nome, coletivo e total. Aí se perpetua nossa morte, nossa voz silenciada, nossas denúncias, aparentemente, inúteis. Até quando? Até quando?.” (BRIE, 2013a, p. 186).

2.6 *A Odisseia*: a dramaturgia como percurso desterritorializado do vivido



Figura 2 - *La Odissea*, 2008. Direção de César Brie.
Fonte: Foto de Eider Suso

O trabalho envolvendo a criação do espetáculo *A odisseia*, que entrou para o repertório do Teatro de Los Andes a partir da sua estreia em 2008, ao ser analisado tanto nas especificidades do seu processo, quanto nos reflexos dessas perspectivas de constituição, também corrobora com a ideia central desta tese que é a de apontar movimentos no papel de dramaturgos que redimensionam seu campo de trabalho. O viés coletivista em que a vivência criativa de seus executores figuram como materialidade dramática é entendido aqui como um instrumento político e performático.

Nesta perspectiva, torna-se evidente que não são as aventuras homéricas narradas na *Odisseia* que interessam, mas seus correspondentes em relação ao contexto dos integrantes do grupo e como suas próprias odisseias podem constituir um tecido textual sobre o grave problema da emigração de 1/3 da população boliviana para outros países. As textualizações nascem exatamente dos pontos de contato entre arte e esfera social, vínculo intrínseco, sob o qual, Brie estrutura sua prática.

O material artístico, nesse caso, é o resultado dos ensaios em que a rede pluralizada de partituras, improvisações, corpos, ações, gestos e testemunhos integram o arsenal necessário para as escolhas e experimentações dramáticas. Na criação de *A odisseia*, torna-se preponderante o levantamento dos elementos culturais andinos capazes de

dialogar com a obra clássica, além do deslocamento dos espaços geográficos, físicos e ideológicos para um lócus latino-americano, ato que desestabiliza a condução clássica contida no referente canônico, abrindo-o para além das margens e ecos possíveis. A investigação sobre como uma estrutura macro estavelmente definida e legitimada (como é o caso do poema épico de Homero) pode dinamizar micropoéticas performativas, ali reconhecidas, e que se traduzem de forma emergencial em outros contextos, também tem um grande peso neste trabalho:

A macropoética ou poética de conjuntos poéticos resultam das semelhanças comuns e das diferenças de um conjunto de entidades poéticas seleccionadas (de um autor, uma época, uma formação, de contextos próximos ou distantes, etc...). No caminho indutivo, as macropoéticas dão um passo no sentido de abstração dos modelos lógicos. (...) O confronto de duas ou mais micropoéticas para formar um conjunto também é um exercício útil para o reconhecimento de cada micropoética em si. (...) Assim, os movimentos poéticos permitem ir de um universo macro para um micro e vice-versa. (...) Estes trayectos permitem desenhar mapas diversos (mapas de poéticas localizadas, irradiadas, extendidas, históricas, etc...). As poéticas estão interrelacionadas e muitas vezes interferem uma nas outras. Para elaborar uma poética, necessita-se de um jogo de conhecimento de outras poéticas a partir de uma metodologia inferencial.¹⁵³ (DUBATTI, 2009, p. 4-5).

Esta dimensão ideológica e metodológica me parece ser uma das premissas dramáticas de César Brie junto a esta experiência criativa. Os integrantes do Teatro de Los Andes não se reuniram para fazer uma montagem do texto de Homero, mas para iniciar uma odisseia teatral em torno do eixo central desta obra que, em linhas gerais, fala sobre os percursos e distâncias envolvendo aqueles que ficam e aqueles que partem sob circunstâncias alheias à própria vontade. A obra de Homero se apresenta então como pretexto para um trabalho dramático amplo de ressignificações, reescrita e diálogo entre as macro e micropoéticas capazes de estruturar as interrogações que o

¹⁵³ “La macropoética o poética de conjuntos poéticos resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc...). (...) En el trayecto inductivo, las macropoéticas marcan un paso más hacia la abstracción de los modelos lógicos. (...) La confrontación de dos o más micropoéticas para el armado de un conjunto es, además, un ejercicio provechoso para el conocimiento de cada micropoética en sí. (...) De esta manera los desplazamientos poéticos permiten ir de lo territorial a lo supraterritorial y vice-versa (...) Estos trayectos permiten diseñar mapas diversos (mapas de poéticas localizadas, irradiadas, extendidas, históricas, etc.). Las poéticas están interrelacionadas y muchas veces se infieren unas de las otras: para elaborar una poética hace falta poner en juego el conocimiento de otras poéticas a partir de una metodología inferencial.”

grupo reuniu em relação às forças que da obra emergem e que resultaram na obra *La Odisea*¹⁵⁴.

*Odisseia*¹⁵⁵, de Homero, obra clássica da literatura, é considerada um representante do cânone ocidental, ao lado de *Iliada*, cuja autoria também é atribuída ao mesmo autor. Trata-se de um poema épico que narra o retorno de Odisseu (Ulisses, na mitologia romana) da Guerra de Tróia, sublinhando episódios de aventura, combates e experiências do percurso regresso. A escrita desta obra remonta a séculos de tradição oral e seu desenrolar, embora perpassasse por um fio condutor claro, é constantemente atravessada por cantos episódicos que interrompem a linearidade epopeica, constituindo uma trajetória de inúmeras transições narrativas.

Ainda que a opção, nesse caso, seja pela relativa manutenção do fio condutor da obra de Homero e da aparente estrutura tradicional do texto, a forma como Brie recorta, atravessa, intertextualiza e reescreve a obra, torna a dramaturgia um tecido costurado a muitas mãos que dá corpo a um inacabado Ulisses que, neste caso, personifica a figura de inúmeros migrantes latino-americanos que se lançam ao léu em busca de melhores condições de vida a qualquer preço, contextualizando, portanto, os indícios da mitológica “odisseia” na saga real de inúmeros conterrâneos.

A subversão do tom clássico revela uma dramaturgia que ironiza, sublinha, pondera e contextualiza a obra de origem, reescrevendo-a a partir dos seus silêncios, escuros e correlações com o entorno, operações que conferem uma linguagem contemporânea ao texto homérico. A aplicabilidade dramática amplia sua rede perceptiva, já que é a partir dos processos de criação com o Teatro de Los Andes e seus respectivos lugares de enunciação, que a obra clássica é ressignificada, transformando-se numa “con-

¹⁵⁴ *La Odisea*, título original, integra a coletânea “Teatro II” da obra *Teatro de César Brie* com curadoria editorial de Jorge Dubatti, publicada na Argentina pela Editora Atuel, em 2013. No desenrolar deste subcapítulo veremos que esta peça teve ainda outras duas edições anteriores à 2013, porém, adotaremos apenas a publicação de 2013 a título de citação e referências, ainda que as outras duas versões sejam também mencionadas quando o foco das questões tratar sobre o exercício de reescrita dramática.

¹⁵⁵ Escrita provavelmente no final do século VIII a.c. é considerada por parte da crítica como uma sequência da obra *Iliada*. Também cabe ressaltar que a imprecisão documental de fontes alimenta até hoje contestações da autoria creditada a Homero. A obra foi escrita em uma espécie de dialeto poético não pertencente a qualquer região definida e, ao mesmo, remetendo a todas, numa valorização do tom rapsódico de lendas ocidentais que interpassam toda a trama. A obra é formada por 24 cantos que funcionam como capítulos ou episódios que podem ser reunidos em três partes. Os cantos I a IV referem-se ao primeiro momento em que a ausência de Ulisses é sentida e relatada pelos familiares. Os cantos V a XIII referem-se as aventuras de Ulisses durante o percurso à Ítaca. A última parte trata da vingança de Ulisses, já de volta a sua terra.

textualização” da obra, no sentido de *textualizar* a obra a partir dos novos *contextos* que a rodeiam e a interrogam.

No processo de construção desta peça fica evidente que a releitura dos mitos clássicos propulsiona a reescritura de uma outra dinâmica temporal, espacial e teatral. O percurso regresso do protagonista tem na dramaturgia de Brie um mergulho nos itinerários de partida, vida e mortes que pluralizam as rotas de fuga e trajetória daqueles que se lançam em odisseias capazes de manipulá-los segundo outros interesses. O ponto que alavanca o percurso a ser percorrido como estratégia de embaralhar realidades sobrepostas é colocado desde o começo da peça:

ULISES: Quiero volver a mi casa, quiero regresar a mi isla de rocas, árida, fría, llena de viento y de sol. Quiero ver a mi hijo, a Penélope, mi esposa. Envejecer con los rostros, los árboles y las piedras que me vieron hacerme hombre. Quiero partir, vivir, morir.¹⁵⁶ (BRIE, 2013b, p. 8).

A odisseia de Ulisses, no trabalho de Brie, pode ser lida como uma errância constante pelas margens da história que rifam tudo aquilo que, simbolicamente, revela suas identidades, a custo de melhores condições de sobrevivência. O ponto de partida desta saga nos remete a um sentimento despatriado, objeto de uma barganha desproporcional que, na travessia brieniana, suscita linhas de fronteiras geográficas e históricas que se opõem a este regresso, não como fulguras de inúmeros deuses e seus caprichos (como na obra de Homero), mas obedecendo a interesses econômicos e uma conjuntura exploratória.

O Ulisses de Brie é um personagem que personifica a identidade plural do homem latino-americano em constantes migrações para superar o passado em que sua cultura, geografia e história foram constantemente modificadas segundo os interesses de poderes atrelados aos discursos hegemônicos e suas formas, militarizadas ou não, de coerção. As forças motivadoras do regresso de Ulisses, representam um identitário coletivo, movido por uma pulsão social, ideológica e artística de reencontro com os “seus” para circunscrever outros passos e trajetórias. Este viés se desdobra numa tessitura que compõe um protagonista provisório, descentrado, fragmentado e colocado numa

¹⁵⁶ “Ulisses: Quiero ir para a minha casa, quero voltar para a minha ilha de pedra, árida, fria, cheia de vento e sol. Quiero ver o meu filho e a Penélope, minha esposa. Envelhecer com as árvores e as pedras que me viram tornar homem. Quiero partir, viver e morrer.” (BRIE, 2013b, p. 8).

odisseia de muitos, em constante tensão entre o local e o global, o “eu” e o “outro”, as diferenças culturais e suas colisões.

O processo de desterritorialização que Brie provoca, mergulha nos ecos da história recente e reescreve uma nova dramaturgia de espaços, lugares e deslocamentos, reapresentando uma América Latina que, após um processo de “colonização” traumático e espoliador, ainda sofre as instabilidades inerentes destes recuos. A cartografia multicultural que acompanha o protagonista é um instrumento que também reflete os paradigmas do coletivo.

Brie, claramente, faz parte desse grupo de artistas, argentino radicado na Bolívia, anteriormente já tendo vivido na Europa e que traz em sua odisséia a cultura de tecidos textuais não apenas gregos, bolivianos ou argentinos, mas também europeus, estadunidenses, brasileiros, ou seja, um texto que de, forma híbrida, nos permite interpretar a Bolívia e a América Latina. (GUIMARÃES, 2015, p. 46).

A saga que se constrói na peça do Teatro de Los Andes, muito além das aventuras mitológicas típicas das narrativas épicas, passa a pertencer a um histórico que emerge na grave realidade da emigração latino-americana e as fissuras decorrentes deste movimento que, muitas vezes, ficam à margem dos noticiários e interesses estatísticos. Ao concentrar a expectativa regressa deste Ulisses latino-americano, Brie constrói um atravessamento geográfico e histórico que denuncia as causas deste movimento migratório, fazendo emergir, é claro, os seus desdobramentos no campo sensível, político e humano.

Uma das referências de Brie para a escrita foram os estudos do professor e sociólogo boliviano Leonardo de La torre Ávila que atua, principalmente, nos temas relacionados à migração boliviana para países como Argentina, EUA e Europa. Ao se basear nas pesquisas de Ávila, Brie estreita as ligações do seu papel de autor com a de um dramaturgo que escava materialidades da realidade como um exercício de aproximação entre o teatro que se faz e o presente que o norteia, no caso, sem os apelos estritamente ficcionais.

Odisseias¹⁵⁷ particulares e coletivas, propulsionadas por motivações causadas por hegemonias políticas e econômicas operantes são capazes de fazer o percurso que vai do

¹⁵⁷ Brie situa sua migração nos EUA, referindo-se de forma direta aos impactos desproporcionais dos efeitos da globalização. Mas atualmente podemos reconhecer migrações similares do povo boliviano para

“eu” ao coletivo, corroborando com um dos princípios performáticos que é o da inserção social das células que mobiliza.

ESCLAVA 2: Los otros Ulises ¿de dónde vinieron? Palestina, Irán, Uganda, Uruguay, Paraguay, Bolívia, Índia, Palistán. (...) ATENEA: Cada uno en su sitio: latinos, chicanos, negros, bolivianos, tamiles, afganos, no osen moverse. Reciban miseria, la guerra, el tormento como quien recibe la lluvia en invierno. El cielo es inmenso y la tierra estrecha. Ninguno se mueva. No queda lugar.¹⁵⁸ (BRIE, 2013b, p. 22-23).

De toda forma, o êxodo latino-americano para eldorados promissores evidencia um continente social e economicamente instável. Dados recentes divulgados pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, CEPAL, revelam que cerca de 28,5 milhões de latino-americanos e caribenhos residem fora de seus países de nascimento – dos quais 70% estão nos Estados Unidos.¹⁵⁹ O enraizamento desterritorializado que a peça protagoniza, nos permite identificar, reconhecer e problematizar estas questões de forma crítica e reflexiva, uma vez que não há uma preocupação apenas em narrar ou contar os episódios que entrecruzam os territórios percorridos, mas em evidenciar as forças que tensionam suas motivações, excessos e impedimentos.

O percurso construído por este migrante que pode estar em qualquer lugar e, ao mesmo tempo, também leva todos os lugares dentro de si, concentra-se naqueles que se mantêm em outros países como meio de sobrevivência, vivendo na ilegalidade, ou, indo mais além, daqueles que têm na sua odisseia a única alternativa. Nesta conjuntura migrante, as circunstâncias vivenciadas contabilizam anos fora de suas terras, longe daqueles que reconhecem como “seus”, criando simbologias que remetem ao exílio como uma recorrente atmosfera que assombra os dois atos da peça e a experiência do retorno. Esta condição estrangeira que se firma é uma circunstância que nos coloca na condição do “outro”, ato que pluraliza aquilo que o olhar tinha viciado como singular.

A questão do exílio, como permanência involuntária em outro lugar que não o natural de onde se devia e se desejava estar, também migra para o eixo instaurador da peça,

o próprio Brasil que, neste caso, assume a postura americana ao submeter os migrantes bolivianos a péssimas condições de trabalho, corroborando com um painel contraditório entre explorados e exploradores que endossam as discussões neste campo.

¹⁵⁸ “ESCLAVA 2: Os outros Ulisses, de onde vieram? Palestina, Irã, Uganda, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Índia, Paquistão. ATENA: Cada um em seu lugar: latinos, chicanos, negros, bolivianos, tamiles, afegãos, não ousem se mover. Recebam a miséria, a guerra, o tormento, como quem recebe a chuva no inverno. O céu é imenso e a terra estreita. Ninguém se mova. Não há lugar.” (BRIE, 2013b, p. 22-23).

¹⁵⁹ Dados obtidos no site oficial da CEPAL disponível em <<http://www.cepal.org>> Acesso em 10/05/2015.

desdobrando-se em cada um dos atos episódicos. Tendo o exílio como uma coleção de ausências, esta aplicabilidade pode ser lida como forma de contaminar os referenciais pertencentes ao período processual com aqueles oriundos do repertório vivencial de cada um dos integrantes, no caso de Brie, tangenciando seu lugar de dramaturgo, artista, sujeito, latino-americano e estrangeiro.

É possível reconhecer este viés na dramaturgia de Brie, tanto pelo sentimento desterritorializado que o caracteriza enquanto dramaturgo, quanto pela personificação do repertório deste sentimento na voz de Ulisses. Sua epopeia latina fragmenta os traços identitários que a situação de exílio obriga, além das recorrentes opções por residuais latino-americanos que, na peça, aparecem na forma de imagens, cantos, danças, rituais e lendas míticas, entrecortando ou mesmo se alternando com o texto. A textualização que se tece passa por estes fios que enovelam e performam a dramaturgia, ampliando a rede de significantes e significados que, nesse caso, passam a ser um só, no momento em que texto, imagens rubricadas e o repertório andino resgatado compõem o mesmo percurso.

A escrita performática, então, tem algo do trabalho do arquivista, do colecionador, do antologista e do tradutor, já que os textos e imagens valem como testemunhas de um tempo e de uma maneira de aprender esse tempo e, então, dar testemunhos dos sinais percebidos que acabam funcionando como mapas cognitivos, sentimentais, estéticos e, sobretudo, expressivos, tanto no que diz respeito a uma possível tarefa artística como a modos de vida. (RAVETTI, 2002, p. 56).

Entra Ítaca, Bolívia e América Latina, o trabalho opera no sentido de construir uma escritura de denúncia corrosiva e atual, de empréstimo de temas canônicos como estratégia para fazer com que o leitor/espectador reconheça o seu espaço de enunciação proeminente, tematizando-o a partir de si e teatralizando os conflitos constituídos pelas flutuações identitárias.

No percurso que a peça promove, dois elementos característicos são fundamentais para se permear esta atuação pluridimensionada: a heterogeneidade e a intertextualidade. Novamente, torna-se importante pontuar que estes dois recursos não são utilizados como elementos ilustrativos da “outra” cultura que se quer contextualizar, mas como constituintes dessas culturas que assim se reconhecem. Desta forma, deixa de ser um elemento estático e figurativo e passa a ser parte integrante da dramaturgia, instrumento que se reflete na diversidade dos povos, culturas e credos que a peça oficializa.

“MENELAO: Santa Pachamama, Atenea querida, Zeus, Cristo, María, Buda, Poseidón. De nadie me olvido, yo brindo por todos.”¹⁶⁰ (BRIE, 2013b, p. 39).

A intertextualidade e a consequente heterogeneidade com a qual estes textos, imagens, vozes e silêncios são construídos criam um vínculo identitário com o leitor/espectador a que se dirige, fazendo com que esta pluralidade favoreça as dinâmicas do fluxo sógnico. *A Odisseia* passeia por territórios distintos, remete a fronteiras inúmeras, intercala indícios clássicos com notícias contemporâneas, resgata o popular e o erudito, mescla passagens míticas de deuses com travessias reais, ritualiza e pluraliza as direções do texto que teatraliza. É possível reconhecer a intertextualidade com James Joyce, Borges, Dante, o próprio Homero e, nesta encruzilhada, perceber ainda a identidade na voz dramática daquele que se compromete coletivamente.

A performance na América Latina, ademais do campo especificamente artístico, aparece nas práticas sociais como uma linguagem consolidada, como uma história apelativa que transita entre o cômico e o patético, o heróico e o trágico, o que a coloca como representativa da comunidade que se projeta como utopia ou programa a ser desenvolvido. Pode ser vista como um ato de presença com significação ao futuro e como uma recuperação seletiva do passado ritualizado ou encenado. Extravasando as práticas de rituais dramáticos, presença fundamental na textura cultural da sociedade latino-americana. (RAVETTI, 2002, p. 52).

Estas materialidades heterogêneas não podem ser lidas apenas pelo encadeamento intertextual, uma vez que Brie interliga outras artes como integrantes e, também, como estratégia para emergir a expressividade boliviana, tais como as imagens, os ritos, suas tradições dançadas e outros elementos do repertório popular.

Percebe-se a noção ampliada que se atenta ao fato de que a cena contemporânea dilui os gêneros e desafia a fixidez dos formatos. Este é um traço marcante desta peça em que o dramático (conservado no fio condutivo da trama, porém com atravessamentos sucessivos), o épico (presente na narrativa epopeica e no efeito distanciado dos atores ao assumir a própria voz), o testemunhal (marca impressa a partir da vivência da gênese criativa), as rubricas indicativas de recorrentes intervenções sonoras (que interrompem, sublinham ou contrapõem o texto clássico) e o lírico (na natureza poética das falas)

¹⁶⁰ “MENELAU: Santa Pachamama, Atenas querida, Zeus, Cristo, Maria, Buda e Poseidon. Não me esqueço de nada, eu brindo por todos.” (BRIE, 2013b, p. 39).

funcionam como uma tessitura que alterna confabulações micro e macro no mesmo ensejo.

Estas distinções nos permitem dialogar com os princípios performáticos anunciados por Renato Cohen na cena contemporânea, principalmente quando a dramaturgia promove a não sequencialidade, ou mesmo, a sua intervenção recorrente com mesclas dos rituais andinos e outros elementos do repertório boliviano que contribuem para uma escritura disjuntiva e múltipla.

A nova cena está ancorada em alternâncias de fluxos sêmicos e de suportes, o hipersigno teatral, da mutação, da desterritorialidade, da pulsação do híbrido. O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena. (COHEN, 2004, p. XXV).

Brie atravessa os ecos clássicos da obra impedindo a sua estaticidade, engendrando uma organicidade múltipla que cria redes plurais de significância a partir do diálogo de movimentos simbólicos que confabula. Os indícios da égide representativa são quebrados, dando vazão para uma voz coletiva e performática que insere a cena em outros espaços e outros tempos. Isto faz com que as oscilações entre o trágico, o narrativo, os diálogos clássicos, as incursões musicais, a intervenção imagética, a simultaneidade textual e acional das passagens da cena instaurem uma rede sógnica que funciona como um todo, cujo eixo está situado exatamente no ponto de encontro entre os elementos.

A tessitura empreendida por Brie compreende a escolha dos fios de sua textura a partir do repertório vasto de possibilidades e referências, criando intertextualidades que costuram urdiduras capazes de aproximar os ecos da obra (que toma como pretexto) das vozes que quer tonar visíveis e audíveis, sem abrir mão da híbridez característica. Um exemplo desta fluidez que cria uma espécie de escritura em camadas pode ser observado na cena mais emblemática da peça, que foi subdividida em quadro-travessias que constituem o percurso dos emigrantes ao atravessar mares e continentes em condições degradantes. A cena encerra o primeiro ato e constrói a odisséia narrada com jogos cênicos e imagens que suscitam a travessia latina cujos itinerários dão título aos quadros: Quadro 1: Caríbdis; Quadro 2: México; Quadro 3: Polifemo ; Quadro 4: O deserto; Quadro 5: Os lestrigones; Quadro 6: Lotófagos; Quadro 7: O destino dos emigrantes.

Os quadros funcionam como deslocamentos pelos espaços de fronteira, onde os emigrantes se lançam. Ulisses remonta a este atravessar político, social e sentimental que acomete latino-americanos e acaba sendo responsável por sua fragmentaridade. O percurso intercala o espaço de dentro com o de fora, do dado mais estatístico à revelação dos horrores omitidos desta fronteira em relação aos direitos humanos que ali são violados. As fronteiras remetem de forma direta ao mar do Golfo e ao deserto do Texas, referenciando as principais “portas” de entrada dos latino-americanos nos EUA, porém, pelo modo como são colocadas, também, suscitam inúmeras outras rotas ilegais que passam a constituir a odisseia latino-americana a que Brie remete.

ULISES: (Entra un grupo de emigrantes) Mi nombre es Ulises. Luego de quemarla ciudad de Troya cada uno zarpo runbo a su destino. Partí de Bolívia, dejé atrás Perú, también Ecuador y llegué a Colombia. Allí trabajé en los cafetales. (El grupo y Ulises avanzan) De Colombia fuimos ocultos en lancha hasta Guatemala. Éramos cuarenta. Navegamos lejos, el alma angutiada, llegamos a un golfo llamado Caribdis, remolinos de agua hechos por un río y el mar que se opone en una corriente que traga y escupe.¹⁶¹ (BRIE, 2013b, p. 55-56).

A performatividade que estrutura esta alternância de deslocamentos espaciais e temporais são utilizados como instrumento de desconstrução narrativa, como se o dramaturgo escolhesse alguns pontos de paragem do percurso para pontuar as forças que tensionam a travessia, a partir do olhar dos que atravessam.

ULISES: En el sur de México vi una procesión. Sudamericanos, centroamericanos. Cada día cruzaban de a mil la frontera yéndose hacia el norte, a Estados Unidos. Vamos a las combis buscando un pasaje, y los conductores nos sacan dinero para no entregarnos a la policía. Marcan los boletos en la terminal y al salir del pueblo, control policial.¹⁶² (BRIE, 2013b, p. 57).

Esta construção nos permite ler a dramaturgia como um verdadeiro percurso desterritorializado em que as forças que atuam de forma concreta e simbólica na travessia são incorporadas como forma de exposição do que acontece nestas rotas:

¹⁶¹ “ULISSES: (Entra um grupo de emigrantes) Meu nome é Ulisses. Depois de incendiada a cidade de Troia, cada um partiu rumo ao seu destino. Deixei a Bolívia, passei pelo Peru, Equador e cheguei a Colômbia. Lá trabalhei nos cafezais. (O grupo e Ulisses avançam). Da Colômbia fomos escondidos de barco até a Guatemala. Éramos quarenta. Navegamos para longe, com a alma angustiada, chegamos a um golfo chamado Caribdis, redemoinhos de água causados por um rio e pelo mar que se opõem em uma corrente que traga e cospe.” (BRIE, 2013b, p. 55-56).

¹⁶² “ULISSES: No sul do México vi uma procissão. Sul-americanos, americanos da América Central. Cada dia cruzavam a fronteira rumo ao norte, os Estados Unidos. Vamos até as kombis buscando uma passagem, e os motoristas pedem dinheiro para não nos entregar à polícia. Marcam os boletos no terminal de controle.” (BRIE, 2013b, p. 57).

Cuadro 4: El desierto / ULISES: (Se reúnen. Cada uno con una valija. Llegan adelante en fila. Afuera sus bultos. Con arena de los objetos forma una línea en el proscenio.) Como un rebaño, con los bules de agua, bajo un sol de infierno pasamos la línea entre las fronteras. Era primavera, los gringos partían en masa a Cancún... Aquí ya no sirven el muro, los perros y los policías. Aquí quien vigila es la arena ardiente, el sol y el calor. Quijadas abiertas nos muestra el desierto. Nos come, nos traga, oculta, protege, nos mata, nos quiebra, nos hierve y delata.¹⁶³ (BRIE, 2013b, p. 62-63).

Outra personificação metafórica que mantém o fio da peça atrelada à realidade periférica da América, pode ser apontada na materialização do personagem Polifemo, tipicamente construído como um símbolo dos controladores ou fiscais das fronteiras, uma espécie de manipulador que se aproveita da situação desproporcional dos emigrantes ilegais para cometer crimes de extorsão, tráfico e outros atos hediondos.

POLIFEMO: ¿Quiénes son ustedes, de dónde han llegado? HOMBRE: Vinimos de Troya, Ecuador, Bolivia. (...) POLIFEMO: Cómo es que te llamas? ULISES: Mi nombre no importa. Aquí somos nadie. (...) POLIFEMO: Cada día de viaje, me traerás cerveza, y cuando no lo hagas, iré arrojando a tus compañeros.¹⁶⁴ (BRIE, 2013b, p. 60-61).

Além do lócus temático que Brie recorre para dialogar com o real, há também um projeto dramaturgic que se coloca neste limiar, entre o lá e o cá, o dentro e o fora, o texto e a cena, a palavra e a imagem, o escrito e o vivido, o ficcional clássico e o social de impacto. Este “entre-lugar” artístico interroga o próprio ofício e, como agente dessa escritura, o autor propõe uma contaminação mútua dos elementos constituintes, contrapondo assim, os limites dramáticos do já estabelecido.

Outro ponto importante para se destacar neste trabalho é o tom irônico e crítico que o dramaturgo manobra como desdobramento do humor característico de sua escrita. Ao utilizar este recurso em várias passagens do percurso, Brie imprime aos quadros uma fluidez performática que nos permite transitar por distintas instâncias de uma comicidade que, aos poucos, cria efeitos irônicos que contrastam os preceitos da obra original com os ecos contemporâneos:

¹⁶³ “Quadro 4: O deserto / ULISES: (Se reúnem. Cada um com uma mala. Chegam na frente em fila. Fora os volumes. A arena de objetos forma uma linha no proscênio.) Como um rebanho, com as garrafas de água, embaixo de um sol escaldante, passamos a linha entre as fronteiras. Era primavera, os gringos partiam em massa para Cancún...Aqui já não servem o muro, os cães e os policiais. Aqui quem vigia é a arena ardente, o sol e o calor. As bocas abertas nos mostram o deserto que nos come, nos traga, oculta, protege, nos quebra, nos ferve e nos delata.”

¹⁶⁴ “POLIFEMO: Quem são vocês, de onde vêm? HOMEM: Viemos de Troia, Equador, Bolívia. (...) POLIFEMO: Qual seu nome? ULISES: Meu nome não importa. Aqui somos ninguém. (...) POLIFEMO: Cada dia de viagem, me trará uma cerveja, e quando não me trouxeres, atirarei em teus companheiros.” (BRIE, 2013b, p. 60-61).

AFRODITA: Así son las cosas Calipso. Te va a doler un mes, dos, diez. ¿Sabes que el luto por pérdida sentimental dura dieciocho meses? Pero eres una diosa. Van a pasar los siglos y te lo vas a olvidar. Van a llegar otros náufragos. Robinson Crusoe, Gulliver, Tom Hanks. Ya te vas a divertir. Porque todo, todo se olvida.¹⁶⁵ (BRIE, 2013b, p. 28).

A denúncia social e o compromisso político de cobrar reflexões sobre os dados sistêmicos que passam a constituir verdadeiras fraturas no espaço contemporâneo latino-americano também exploram as relações desiguais que se estabelecem na concretização de sonhos consumistas, crítica direta as políticas imperialistas americanas de globalização dos seus interesses econômicos.

ULISES: Hacer los trabajos que los demás gringos no quieren hacer. (Leen una carta) Peones de albañil, recoger tomates, trabaja la tierra, juntar la basura, colar en las fundiciones. Bajar a las minas sacando carbón, o asbesto o estaño. Lo mismo que hacías allá en tu Bolivia, pero es otro el trato.¹⁶⁶ (BRIE, 2013b, p. 66).

Políticas econômicas desta natureza buscam manter o status de dominantes e dominados dentro de uma lógica baseada nos princípios do capital, explorando as relações desiguais que se estabelecem na promessa do acesso aos sonhos consumistas. Os produtos são operados como atrativos junto a outros apelos de massa, observáveis na peça pelas críticas diretas aos ícones industrializados como o *fast-food* e a coca-cola, produtos de qualidade duvidosa, usados como barganha pela mão de obra barata. Neste trajeto, a crítica às políticas imperialistas dos EUA tornam-se diretas.

ULISES: Cuando ésta se acaba, una nueva empieza. Sueño americano. Lo llaman progreso. Se arreglan la ropa. Esta es una tierra de personas frías que en nadie confían. Siempre tienen prisa, pasan la jornada cada uno en lo suyo. ¿Y lo tuyo qué es? (Se acuelillan y esperan) Lo tuyo es vivir escondido siempre.¹⁶⁷ (BRIE, 2013b, p. 65).

A alternância entre o teor cômico de algumas passagens com os eventos trágicos da realidade teatralizada é uma característica da odisseia de Brie. Situações simbólicas

¹⁶⁵ “AFRODITE: Assim são as coisas Calipso. Vai doer um mês, dois, dez. Sabe que o luto por perda sentimental dura dezoito meses? Mas, és uma deusa. Os séculos vão passar e você vai esquecer. Vão chegar outros náufragos. Robinson Crusoe, Gulliver, Tom Hanks. E você vai se divertir, porque tudo, tudo se terá esquecido.” (BRIE, 2013b, p. 28).

¹⁶⁶ “ULISSES: Fazer os trabalhos que os demais gringos não querem fazer. (Leem uma carta). Peões na construção civil, colhedor de tomates, lavar a terra, recolher o lixo, fundir o aço. Descer às minas para tirar carvão, o amianto e o estanho. O mesmo que fazias lá na Bolívia, porém é outro o trato.” (BRIE, 2013b, p. 66).

¹⁶⁷ “ULISSES: Quando isso acabar, algo novo começa. Sonho americano. O chamam de progresso. Se arregalam a roupa. Esta é uma terra de pessoas frias que não confiam em ninguém. Sempre tem pressa, passam o dia dentro de si mesmos. E quanto a você? E tu, o que és? Resta viver escondido sempre.” (BRIE, 2013b, p. 65).

conduzem ao riso, em geral irônico e crítico, das próprias relações tecidas e dos efeitos globalizantes sempre unilaterais, a mercê das conveniências e do preço pago para se viver a ilusão do sonho americano:

ULISES: Así pasa el tiempo. Envías el dinero para tu familia. Te mandan las fotos. (...) Cada mes envías dinero a tu pueblo. Tus hijos estudian con ese dinero pero no los ves. Te llega el video de su promoción, de su casamiento, de su funeral.¹⁶⁸ (BRIE, 2013b, p. 67).

Num primeiro momento, a impressão é de que o teor cômico dos quadros funciona como metáforas das próprias veiculações rotineiras da imprensa midiática e apelativa que constroem subterfúgios para ofuscar, omitir ou mesmo desviar a atenção dos assuntos que realmente importam. Este efeito tem alguma relevância na peça de Brie, principalmente, quando interrompe, camufla ou adia a realidade de impacto que a peça trata. Porém, é exatamente esta mistura do trágico, do cômico, do deboche, da ironia, da poesia, do performático e do lírico que dá o tom híbrido e o equilíbrio dramatúrgico necessário para que a odisseia transcorra. “(Zeus saca su celular. Trata de marcar el número y se pone nervioso) ZEUS: ¿Como funciona esta mierda?”¹⁶⁹ (BRIE, 2013b, p. 23).

Outro aspecto importante de se destacar é a referência a alguns sobrenomes extraídos da história boliviana e que, propositalmente, estão ligados a movimentos sociais de luta. Este recurso endossa a particularidade da peça de interligar elementos extraídos do social provocando aproximações diretas com o panorama histórico do país. Ao atribuir sobrenomes¹⁷⁰ como Mamami, Morales e Quispe aos personagens clássicos, cria-se uma referência direta a tribos indígenas e ativistas ligados a movimentos de resistência. Não se trata apenas de uma mera contextualização ou adaptação, mas de promover um mergulho sob o que está por trás destes sobrenomes e o porque foram inseridos nesta odisseia, o que, conseqüentemente, toca na própria história boliviana, tornando viva a luta empreendida por estes ativistas em nome dos direitos dos cidadãos. “ULISES:

¹⁶⁸ “ULISES: Assim passa o tempo. Envias dinheiro para tua família. Te mandam as fotos. (...) Cada mês envias dinheiro a teu povo. Teus filhos estudam com esse dinheiro, porém você não os vê. Te chega o vídeo de sua promoção, de seu casamento, de seu funeral.” (BRIE, 2013b, p. 67).

¹⁶⁹ “(Zeus saca seu celular. Trata de registrar um número e fica nervoso. ZEUS: Como funciona esta merda?” (BRIE, 2013b, p. 23).

¹⁷⁰ *Roberto Mamani*, pintor representante da cultura quéchua e aymara. Suas obras ficaram conhecidas, principalmente, pela transmissão da cultura andina e da identidade indígena. *Evo Morales*, o primeiro presidente de origem indígena a assumir o governo da Bolívia. Atualmente está no segundo mandato. *Felipe Quispe Huanca*, ativista político. Líder do Movimento Indígena Pachakutti fundando em 2000. Foi também secretário da Confederação Sindical Única dos Trabalhadores Campesinos da Bolívia e mobilizou frentes para denunciar a corrupção no legislativo do país.

Ahora eres Ulises. Ulises Mamami. Ulises Morales. (...)Dicen que en la iglesia han puesto una placa donde está tu nombre: Ulises Quispe, el benefactor. Pero tu Ulises, donde estarás?”¹⁷¹ (BRIE, 2013b, p. 66-67).

Partindo da menção a este instrumento de presentificar algumas referências diretas a líderes de movimentos sociais, torna-se importante sublinhar uma questão performática que emerge na escritura e que particulariza este trabalho, fazendo com que as reflexões saltem de forma definitiva sobre “o quê” se constrói dramaturgicamente para o “como” isso é realizado. Além dos elementos já elencados, a composição da cena final traz indícios performáticos que merecem ser sublinhados. Trata-se do momento em que os atores, na rubrica e em cena, se assumem enquanto atores:

ACTOR: Me llamo Lucas Achirico, nací en la mina la Chojilla, Provincia Sud Yungas, departamento La Paz, país Bolivia. Mis padres, aymaras. ACTRIZ: Mi nombre is Mia Fabbri. Familia italiana y francesa. Me Casé com un argentino. Vivo en Bolivia. ACTOR: Me llamo Ulises Palacio, nací en Río Cuarto, provincia de Córdoba, país Argentina. Abuelos de España, Francia e Italia del sur. ACTRIZ: Mi nombre es Paola Oña, nací en Sucre, provincia de Oropeza, departamento de Chuquisaca, país Bolivia, padre boliviano y madre argentina. ACTRIZ: Me llamo Viola Vento, nací en Milán, región Lombardía, país Italia. Abuelos Lombardos y sicilianos. ACTOR: Me llamo Gonzalo Callejas, nací en Uncia, norte Potosí, provincia Bustillos, país Bolivia. Mis abuelos quéchuas de Moscarí y de Tarabuco. ACTRIZ: Mi nombre es Karen May Lisondra, nacida en Hutchinson, estado de Kansas, país Estados Unidos, padres filipinos. Bisabuelo chino. ACTOR: Me llamo Julián Ramacciotti, nací en Rosario, provincia de Santa Fe, país Argentina. Abuelos de Nápoles, Sicilia y toscana. ACTRIZ: Mi nombre es Alice Guimaraes, nací en Porto Alegre, Río Grande do Sul, país Brasil. Bisabuelo alemán, bisabuela portuguesa.¹⁷² (BRIE, 2013b, p. 106-107).

Se até então tínhamos indícios de que havia um instrumental polifônico na gênese deste trabalho, ao quebrar por completo com os resquícios representacionais a partir desta

¹⁷¹ “ULISSES: Agora és Ulisses. Ulisses Mamami. Ulisses Morales. (...) Dizem que na igreja foi posto uma placa onde está teu nome: Ulisses Quispe, o benfeitor. (...) Mas tu Ulisses, onde estarás?.” (BRIE, 2013b, p. 66-67).

¹⁷² “ATOR: Me chamo Lucas Achirico, nasci na mina La Chojilla, Provincia Sud Yungas, La Paz, país Bolívia. Meus pais, aymaras. ATRIZ: Meu nome é Mia Fabbri. Família italiana e francesa. Me casei com um argentino. Vivo na Bolívia. ATOR: Me chamo Ulises Palacio, nasci em Rio Cuarto, Córdoba, país Argentina. Avós espanhóis, franceses e do sul da Itália. ATRIZ: Meu nome Paola Oña, nasci em Sucre, Oropeza, Chuquisaca, Bolívia, pai boliviano e mãe argentina. ATRIZ: Me chamo Viola Vento, nasci em Milão, região de Lombardia, Itália. Avós lombardios e sicilianos. ATOR: Me chamo Gonzalo Callejas, nasci em Uncia, norte Potosí, Bustillos, Bolívia. Meus avós quéchuas de Moscarí e de Tarabuco. ATRIZ: Meu nome é Karen May Lisondra, nascida em Hutchinson, estado de Kansas, Estados Unidos, país filipinos, bisavô chinês. ATOR: Me chamo Julian Ramacciotti, nasci em Rosário, Santa Fé, país Argentina. Avós de Napoles, Sicília e Toscana. ATRIZ: Meu nome é Alice Guimarães, nasci em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, país Brasil. Bisavô alemão, bisavó portuguesa.” (BRIE, 2013b, p. 106-107).

cena em que o elenco se compartilha enquanto ativistas das questões que levantam, Brie caminha para instâncias em que entrelaça num mesmo ponto seus dispositivos estéticos, processuais e ideológicos. Temos aqui a conclusão de uma polifonia processual outorgada ao *dramaturgo-performer* que consuma as vozes de seus interlocutores, executores e espectadores nos quais se reflete, expondo-se como processo e parte integrante do tecido dramatúrgico.

Também podemos ler esta cena como um ato que imprime o viés colaborativo de uma dramaturgia que assim é concebida, ainda que assinada por Brie. Sublinhamos novamente esta particularidade como um posicionamento político que se torna ativador dos seus desdobramentos estéticos. A odisseia se completa expondo a travessia daqueles que a encenam e, também, ao mostrar como que, polifonicamente, o texto corresponde a vozes múltiplas de interlocutores de espaços e territórios que se reconhecem na instância de dominação e resistência ao qual *A Odisseia* se dirige.

A Odisseia, de César Brie, pode ser encontrada em três versões referentes a três edições diferentes da peça: a primeira remonta ao ano de 2007, a segunda ao de 2009, e, por fim, a de 2013, a qual tomamos como referência para análise deste estudo. Na dissertação de mestrado intitulada *Uma odissieia boliviana: rapsódia, êxodo e identidade no texto dramático La Odisea, de César Brie* (2015), o pesquisador Michel Silva Guimarães realiza uma comparação entre estas três versões da peça. A partir de uma abordagem literária do texto dramático e, tendo a literatura comparada como instrumento de análise, Guimarães se guia pelo conceito de “autor-rapsodo” de Sarrazac (2012) como suporte para discorrer sobre a constituição híbrida do texto, suas ressonâncias políticas e a pluralidade estética que o próprio Sarrazac¹⁷³ aponta como características do drama contemporâneo.

Um dos pontos chaves levantados por Guimarães é o fato das versões¹⁷⁴ sucessivas de uma mesma peça reunirem o instrumento da reescrita como parte de um labor autoral para um melhor apuramento, cujo estudo citado aponta seus acréscimos e subtrações.

¹⁷³ “O escritor-rapsodo (*raptéin* em grego significa “coser”), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir”. (SARRAZAC, 2002, p.31).

¹⁷⁴ Michel Guimarães assinala que a “1ª versão de 2007 foi impressa e editada pelo Teatro de Los Andes na Bolívia. (...) A versão de 2009 encontra-se disponível no site do CELCIT Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, sob o número 316, com o ano de 2009 indicado como data de postagem.” (GUIMARAES, 2015, p. 36-37), e, a versão de 2013, foi publicada, conforme citado anteriormente, na Coleção “Teatro de César Brie”, pela Editora Atuel.

No entanto, utilizo ainda esta mesma questão para ampliar as discussões em torno da reescrita dramatúrgica, não apenas como um exercício de adequações temáticas, mas como pertencente ao labor de um novo status de dramaturgo que, ao eleger o texto como uma obra viva, e exercer um papel presencial no período de temporadas e apresentações, acaba tendo a reescrita como uma atuação performática autoral em todas as instâncias repertoriais que o texto congratula.

A Odisseia é a obra que encerra a parceria criativa entre César Brie e o Teatro de Los Andes. Foi em pleno processo de criação e montagem da peça que Brie suspendeu os trabalhos para se dedicar as filmagens do documentário *Humillados y ofendidos* (2008). O fato acaba tendo desdobramentos na própria dramaturgia do texto em causa.

O documentário¹⁷⁵ remete aos fatos que aconteceram em 24 de maio de 2008 quando um grupo de camponeses de origem indígena foi hostilizado no ensejo de recepção do presidente Evo Morales em Sucre, na Bolívia, num episódio de lamentável exposição de preconceito racial e social contra os indígenas interioranos. César Brie participa do evento e, indignado com o fato, resolve publicar as imagens por meio do documentário. A partir de então, passa a sofrer inúmeras represálias das lideranças locais, principalmente, dos grupos que provocaram os fatos, o que o leva a decisão de deixar o grupo e o país.

Ao confrontar os mesmos problemas que denuncia nas peças, observados exatamente nos locais de sua inserção, diante de uma minoria boliviana que parece anular sua descendência indígena e comete atos de violência contra os mais vulneráveis, Brie que, até então, era condecorado em todo o território boliviano pelos seus trabalhos na área das artes cênicas, passa a ser rechaçado como um estrangeiro especulador, muitas vezes até ofendido publicamente como denunciou o próprio dramaturgo em diversas entrevistas concedidas.

¹⁷⁵ Dirigido por César Brie, Javier Horacio Álvarez e Pablo Brie, o documentário, além de apresentar os fatos ocorridos em 24 de maio de 2008, também coloca em debate a situação desses humilhados e ofendidos em relação às suas terras tomadas no período de colonização e a situação precária em que vivem atualmente boa parte dos bolivianos. O documentário recebeu o Prêmio del Colegio de América al Solás (Cuba).

Quando os mesmos conflitos combatidos durante os anos de trabalho junto ao Teatro de Los Andes são observados na microesfera do povo boliviano, num universo micropolítico de racismo e segregação, um elo ideológico se rompe.

Enquanto montamos A Odisseia, a Bolívia se incendeia. Em Sucre vejo os camponeses serem tomados como reféns, agredidos e humilhados, obrigado a se ajoelhar e beijar o chão, a gritar slogans contrários a suas ideias. Me afasto de A Odisseia e monto com dois companheiros um documentário sobre esses atos que terá uma repercussão inesperada. Na Bolívia e no mundo inteiro. De uma parte chegam agradecimentos e demonstrações de estima, porém em Sucre, tornou-se difícil aparecer publicamente. (BRIE, In: Prefácio “Notas a La Odissea” 2007).

Importante notar que a internacionalização da Bolívia através do teatro, fato que os trabalhos com o Teatro de los Andes contribuem de forma preponderante, também implica na internacionalização de seus problemas, suas fissuras e os complexos jogos de poder que assolam o país, como os ocorridos e registrados por Brie em 24 de maio. A difusão desses problemas passam a motivar as perseguições sofridas pelo artista por parte das elites locais.

A partir deste evento, temos outra evidência da sua atuação enquanto *dramaturgo-performer*, uma vez que a sua presença no ato, a interrupção da montagem e a filmagem do documentário comprovam a sua ideologia por um trabalho de campo, como um artista que extrai da realidade a sua materialidade, porém, participando ativamente dela, intervindo em seus desdobramentos e incorporando a sua escrita as ressonâncias das vivências.

Ao tomar posição em defesa dos indígenas camponeses humilhados de forma racista e classista pelos próprios bolivianos (brancos, mestiços e cidadãos com “instrução”) no evento que documenta, Brie toma posição contra as minorias dominantes, e esta tomada se desdobra na tessitura dramática de *A Odisseia*. O próprio Brie em “Notas a La Odissea”, que acompanha a edição da peça de 2007, explora estas manobras dramáticas, no caso, referindo-se a cena de chegada de Ulisses a sua terra e a sua “recepção”. “A humilhação de Ulisses pela mão dos pretendentes tem os tons e as palavras dos racistas que humilharam e agrediram os camponeses em Sucre”. (BRIE: 2007, p. 6).

A inserção de Brie no plano real enquanto diretor, dramaturgo e cineasta, está intrinsecamente ligado a sua ideologia e, também, ao seu posicionamento enquanto intelectual mediante a arte que pratica. As singularidades de um performer são claramente percebidos uma vez que a suspensão dos ensaios e a intervenção artística do dramaturgo no caso, acaba influenciando a sua escrita, uma vez que a dramaturgia de *A Odisseia* foi reexaminada à luz desse fato, incorporando e subtraindo muito mais do que cenas, mas experiências efetivas, fatos partilhados e uma escritura que se constrói e é construída a partir do vivido.

A Odisseia é uma dramaturgia mutante. As três versões impressas reúnem muito mais que uma dramaturgia em processo do que um texto pronto. O termo *em processo* é significativo porque constitui um posicionamento político mediante a emergência da escritura. No caso, esta dramaturgia processual é reescrita a cada apresentação, de acordo com as circunstâncias e as estratégias que possibilitam a pulsão de determinado texto em diferentes contextos, ou mesmo, sua melhor eficiência em detrimento das exigências da cena. Este exercício dramático foi recorrente, sublinhando ou subtraindo as referências diretas à realidade boliviana. Manobras que nortearam o percurso deste trabalho dramático nas mais de 40 apresentações pela Europa¹⁷⁶ e as temporadas na América Latina.

Estas manobras dramáticas para potencializar a encenação em contextos distintos reafirmam o caráter performático de atuação de Brie como dramaturgo, uma vez que a dramaturgia é tecida de forma simultânea à temporada da peça, subtraindo ou acrescentando elementos de acordo com as circunstâncias. A rede sónica que a estrutura e que interroga o próprio percurso se torna dinâmica, corroborando com o entendimento da dramaturgia como um espaço para a circunscrição da experiência partilhada.

O desvínculo de César Brie com o Teatro de Los Andes gerou muita polêmica e interpretações desencontradas sobre seus desdobramentos. Aquém a estes desencontros, cumpre-me ressaltar uma frase que Brie proferiu na referida entrevista concedida à

¹⁷⁶ Na versão apresentada na Europa, principalmente em razão da participação no IX Festival Iberoamericano de Teatro Contemporâneo de Almagro (2009), as referências diretas à Bolívia são mais agudas, porém, os diálogos rememorativos do passado de guerras entre Zeus e Atenas não aparecem nas versões latino-americanas.

Hilda Cabrera. “Vamos a seguir existiendo mientras digamos cosas que importen.”¹⁷⁷ (BRIE, 2001). A colocação é muito simples, delicada e muito precisa ao traduzir o trabalho de um dramaturgo que, antes de tudo, compartilha ideias, e, são elas que, essencialmente, são importantes de serem construídas e difundidas.

A atuação de César Brie apresenta particularidades porque processualmente, esteticamente e ideologicamente articula seu papel no atravessamento das instâncias adotadas como campos de atuação do *dramaturgo-performer*. Ao conferir materialidade à pluralidade processual de seus registros e ampliar os domínios da tessitura que serve de instrumento entre o vivido e o representado, o pessoal e o coletivo, os espaços políticos de reconstituição histórica e suas rupturas, Brie expõe uma espécie de descentramento do fio geográfico das obras. Isso acontece tanto no plano temático, quanto nos processos dramatúrgicos, cujas peculiaridades apresentam novas formas de saberes e de composição inteiramente identificados com a América Latina e seu repertório artístico, social e histórico, principalmente, neste momento em que Donald Trump assume a presidência dos EUA retomando o histórico repressivo de políticas aos imigrantes, fazendo com que as tensões que da peça emergem, alertem para catástrofes ainda mais agudas.

A indissociabilidade do eixo político, estético e metodológico tem neste perfil mensurado um profissional que, antes de tudo, traz o entendimento da dramaturgia como espaço de experiência e do exercício da diferença.

¹⁷⁷ “Vamos continuar existindo, enquanto dissermos coisas que importam.” (BRIE, 2001).

CAPÍTULO III

Mickaël de Oliveira e o Colectivo 84: textualidades performativas

3.1 – Mickaël de Oliveira: teoria e prática

Mickaël de Oliveira nasceu em 1984, em Mouy (França) e vive em Portugal desde 1999. Atualmente reside na capital portuguesa, onde atua como pesquisador na Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras no Centro de Estudos de Teatro. Seu trabalho na cena contemporânea se debruça sobre a dramaturgia e seus processos, além de difundir um pensamento que reconhece novas instâncias para o labor criativo envolvendo os profissionais da cena no século XXI.

Suas contribuições na área englobam tanto o âmbito teórico, em que trata das fronteiras performáticas da cena, quanto à práxis do ofício, assinando a dramaturgia de espetáculos que corroboram com a ampliação da rede de textualidades que circundam propostas cênico-dramatúrgicas. Os processos de textualização investigados por Oliveira norteiam vias que expandem as noções de texto para o universo das artes performativas e revelam a dramaturgia como um desdobramento operativo do que é realizado, vivenciado e tecido em sala de ensaio.

No âmbito teórico, sua carreira acadêmica inclui o título de Doutor na área de dramaturgia contemporânea e europeia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a defesa da tese *Dramaturgia Portuguesa Contemporânea (1974-2004): as teatralidades do século XXI*. É também Licenciado e Mestre em Estudos Artísticos (Variante: Teatro) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Sua dissertação intitulada *Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea (1974-2004) - Os Autores Portugueses do Teatro Independente: Repertórios e Cânones*¹⁷⁸, de 2010, constitui um importante instrumento de investigação das frentes dramatúrgicas na cena portuguesa das últimas décadas, seus diálogos com a tradição e os movimentos de ruptura.

¹⁷⁸ A dissertação está disponível no Repositório Digital da Universidade de Coimbra, no site <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/15374>> Acesso em 13/05/2015.

Escreve para o teatro desde 2004, sendo o cofundador do Colectivo 84¹⁷⁹. Junto a este grupo, escreveu um conjunto de peças que cria zonas de tensão entre as raízes do dramático e a performatividade oriunda de fontes diversas ao esfacelar os princípios aristotélicos, tendo como prerrogativas os diálogos estéticos entre dramaturgia e encenação¹⁸⁰. No ano de 2015, teve cinco de seus textos reunidos na edição *Obra Completa Tomo I* [2006-2014] publicada pela Editora Húmus¹⁸¹.

Pelos trabalhos como dramaturgo recebeu o Prêmio “Nova Dramaturgia Maria Matos”, em 2007, pela autoria da peça *O que é teu entregou aos mortais*. Em 2009, pela obra *Clitemnestra*, foi condecorado com a Menção Honrosa do Prêmio “Luso-brasileiro Antônio José da Silva de Dramaturgia”, promovido através da parceria firmada entre Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa/Portugal, e a FUNARTE, Brasil.

É autor das peças: *4 lições para a sobrevivência*¹⁸² (2014); *Oslo - Fuck Them All and Everything Will Be Wonderful*¹⁸³ (2014); co-criação de Mickaël de Oliveira e Nuno M. Cardoso; *Boris Yeltsin* (2012/2013); *A hora é nocturna e o tempo é agora* (2010); *Horror ou Breve estudo sobre a paralisia*¹⁸⁴ (2011); *Enigma Apresentado Sob uma Face Luminosa* (2011); “Textos para apocalipses” para o espectáculo *Morro como país* (2010, baseado no texto de Dimítris Dimitriádis; *Só os idiotas querem ser radicais* (2009); “Monólogos e Materiais” para o espectáculo *Velocidade Máxima* (2009); *70KG* (2009); *Hipólito – monólogo masculino sobre a perplexidade* (2008/2009); *Clitemnestra* (2009); *Discurso sobre o Início. Discurso sobre o Fim* (2007); *Amar-te longe daqui onde pudesse chamar pelo teu nome*¹⁸⁵ (2007); *O que é teu*

¹⁷⁹ Nesta tese, optamos por manter as diferenças ortográficas do português de Portugal, tais como constam nos textos e referências.

¹⁸⁰ Além do trabalho desempenhado junto ao Colectivo 84, Mickaël de Oliveira também colaborou com outras companhias tais como a Cia. Cão Danado (Porto), a Teatro Nova Europa (Porto), DayforNight (Paris), dentre outras.

¹⁸¹ Nesta edição estão reunidos os textos teatrais: *Oslo – Fuck them all and everything will be wonderful*, *Boris Yeltsin*, *4 lições para a sobrevivência*, *Vou curar-te pelo excesso*, *Hipólito – monólogo masculino sobre a perplexidade*.

¹⁸² Este texto é a base que originou a obra *Shakespeare – Livros para sobreviver*, montada pelo grupo brasileiro “Madame Teatro”. Trata-se de uma releitura do mito de Cassandra desdobrado na figura mítica de Shakespeare, envolvendo um exercício de meta-teatro como base para a criação do solo do ator Diego Bagagal.

¹⁸³ Esta peça se trata, na verdade, de um contínuo exercício de reescrita que ganhou este título em sua última versão, depois do exaustivo processo de espetacularização da obra *O que é teu entregou aos mortais* ou *Aos mortais entregou o que é teu* (como aparece em algumas fontes).

¹⁸⁴ Por este trabalho, recebeu uma indicação ao Prêmio de Melhor Texto de Teatro representado em 2011, pela Sociedade Portuguesa de Autores.

¹⁸⁵ Escrito para o “Projecto Urgências”, em 2007, promovido pelo Teatro Maria Matos.

*entregou aos mortais*¹⁸⁶ (ou, *Aos mortais entregou o que é teu*) (2007); *Il a livré ton bien à ceux qui meurent* (2007); *Hoje fiz amor pela terceira vez*¹⁸⁷ (2005); *Adeus à espera eu fico*¹⁸⁸ (2005).

Vários dos seus textos estão traduzidos para o francês, o inglês, o castelhano, o eslovaco, além de integrarem a programação de leituras dramáticas em eventos realizados na França, Bélgica e em Genebra. Além dos trabalhos como dramaturgo, pesquisador, e professor¹⁸⁹, vale mencionar ainda o cargo ocupado como diretor artístico do projeto *Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas* em duas importantes edições.¹⁹⁰ Foi também, de 2011 a 2015, Diretor-Adjunto do Teatro Acadêmico Gil Vicente, em Coimbra.

O trabalho dramaturgico de Mickaël de Oliveira fomenta um espaço de experimentação escritural em diálogo com as outras artes, desdobrando todas as variantes possíveis para solidificar a dimensão política e poética do teatro. Sua atuação pressupõe novas configurações cênicas ao questionar a pureza dramática e lança um olhar para o performático, elegendo, a partir de então, a palavra como instrumento, e não, fundamento, da estrutura dramaturgica. Este deslocamento nos conduz para uma perspectiva espetacular e até fugaz da arte dramaturgica, uma vez que o seu labor considera a dramaturgia um processo de escrita contínuo, que se desfaz em cada apresentação num repertório de ganhos e perdas, requerendo, portanto, um recorrente trabalho de atualização.

No que tange a complexidade que envolve esta noção de escrita baseada na atualização repertorial própria dos textos escritos para o teatro, Fernando Matos, que, na *Obra Completa Tomo I* assina o prefácio intitulado “Uma fome que assumiu novas formas”, sublinha este aspecto no seu *modus operandi*, destacando o fato de que “a fugacidade em causa resulta, desde logo, do próprio processo de escrita desses textos, na sua passagem pela cena e no seu retorno recorrente à oficina do dramaturgo.” (MATOS in: OLIVEIRA, 2015, p. 9). A constante reescrita do repertório e sua atualização durante as

¹⁸⁶ Também editado pela “Coleção Dramática” do Teatro Maria Matos.

¹⁸⁷ Encenada pelo autor no Teatro Acadêmico de Gil Vicente.

¹⁸⁸ Também encenada pelo autor no Teatro Acadêmico de Gil Vicente.

¹⁸⁹ Foi professor assistente de Gestão Cultural e de Estudos Artísticos na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria, Professor Convidado na Escola Superior de Teatro e Cinema e Professor Auxiliar Convidado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

¹⁹⁰ A 1ª Edição aconteceu no São Luiz Teatro Municipal (Lisboa), em Novembro de 2010, e, a 2ª Edição, no Teatro Acadêmico de Gil Vicente (Coimbra), em Março de 2015.

temporadas imprimem a expectativa de um texto sempre em processo, consolidando o entendimento de uma escrita de caráter provisório.

O modo operativo do dramaturgo português consiste em um árduo exercício de reescrita do material textual, responsabilizando-se por estreitar cada vez mais a obra originária do contexto das temporadas, passando ainda pelo amadurecimento perante o público e o desejo de estar presente, de constituir uma espécie de dramaturgia viva que se dilata no calor da cena e nas suas singularidades, modificando-se a partir de então. Esta noção da arte dramatúrgica como um processo contínuo, inclusive, após a estreia do espetáculo, é crucial para apontar uma redimensionalização do ofício, agora atento e responsável pela dramaturgicidade da peça em repertório, cujas apresentações modificam a estrutura, o plano textual e o tecido dramatúrgico. Esta premissa evidencia o reconhecimento do espaço de escritura como um processo de construção de experiências a partir dos diálogos com o elenco e os encenadores.¹⁹¹

O trabalho que Oliveira mobiliza nos revela uma dramaturgia sensível à conjuntura espetacular que envolve a arte teatral, sendo o dramaturgo uma espécie de instrumento pelo qual os materiais criados passam para obter o acabamento cênico capaz de dar-lhes uma estabilidade que, paulatinamente, vai se encorpando até se tornar o suporte do espetáculo. Este suporte ganha maiores dimensões com a heterogeneidade das fontes utilizadas, propiciando um espaço de contaminação propulsor, no qual, o dramaturgo assume um papel crítico diante do seu tempo, expondo as fraturas do contemporâneo nos textos que dramaturgiza.

O excesso do real contemporâneo, o desfile das imagens, a circulação indiferenciada do capital – exposta de forma cínica em vários episódios – e a saturação da experiência perturbam nesta dramaturgia a subjectivação do vivido, instaurando no horizonte das vozes e personagens que atravessam os cinco textos um clima de entropia e desolação. (MATOS in OLIVEIRA, 2015, p. 10).

Ao tensionar as dinâmicas temporais, Oliveira expõe a periferia dos discursos no seio das discussões europeias (tendo o contexto de Portugal como tema recorrente) e interroga a própria capitalização da arte. A escritura parte de confrontos com os meios de alienação e comércio ao edificar uma materialidade jovem, cujos poros servem de

¹⁹¹ O prefácio da obra reunida do autor indica alguns destes processos duradouros e complexos na oficina laboratorial de Oliveira, como é o caso do texto *Oslo*, que teve um processo contínuo de escrita que durou de 2006 até 2014.

base para expor uma geração encravada nas diletâncias do corpo e suas anestésias, limiar que canaliza embates políticos reforçando o sensível como construtor de micropossibilidades.

A dramaturgia de Mickaël de Oliveira acomoda assim estes ingredientes, para lhes juntar outras características formais próprias e ainda um conjunto de tópicos de linguagem que podemos reconhecer na geração que vem criando entre o verbo crítico e metateatral de René Pollesch e, digamos, a corporeidade instaurada pela escrita-encenação de Rodrigo García, de quem se avizinham as criações do Colectivo 84. (MATOS in OLIVEIRA, 2015, p. 10).

Seus caminhos por outras soluções de linguagem provocam variantes em que se testa os limites do verbo, edificando uma dramaturgia que se estrutura pela imagem, pelo fluxo dos corpos, pelo esvaziamento do próprio discurso que se tensiona. As referências a René Pollesch¹⁹² podem ser lidas como o exercício crítico que questiona o próprio ato de teatralizar o entorno. Recorrentes passagens em sua dramaturgia são episódios metateatrais em que o uso do artifício ficcional serve para friccionar instâncias referentes ao ato da própria escrita. A referência a Rodrigo García¹⁹³ encabeça uma linhagem que se desdobra no discurso em que a cena, suas necessidades e fronteiras demandam uma autoria cujos processos outorgam sua espetacularidade, sem a subordinação a um texto que a determina.

Esse enfoque canaliza uma escritura de expedientes irônicos, pautada pela criação de zonas lacunares e de indeterminação, que não se limita às relações verbalmente construídas. Pelo contrário, implodindo-as, parte para o limiar crítico entre o que diz e o que se faz, construindo contornos irreversíveis na coreografia das imagens e no abismo dos corpos. A forma como o próprio autor apresenta sua obra na edição referenciada, revela esta perspectiva:

Reuni assim cinco textos sob o título de conjunto (propositadamente desadequado) de Obra Completa, com alguma ironia, provocação. (...) Nenhuma obra de teatro é, em livro, completa – a incompletude é a sua principal característica: a morte encontra-se com o texto no acto

¹⁹² René Pollesch (1962) é dramaturgo, escritor e encenador alemão. De 1983 a 89, ele estudou Estudos Aplicados de Teatro na Universidade de Giessen. Após a formação, começou a encenar as suas próprias peças no Theater am Turm, em Frankfurt, participou na Summer Academy do Royal Court Theatre em Londres (1996) e foi bolsista do Akademie Schloss Solitude em Estugarda (1997). Na temporada de 1999/2000 foi autor residente no Teatro de Lucerna, na Suíça, a que se seguiu o Schauspielhaus de Hamburgo e, finalmente, o Prater do Volksbühne, em Berlim, onde passou a exercer as funções de diretor artístico na temporada de 2001/2002, momento em que seu trabalho ganha maior notoriedade.

¹⁹³ É um dos autores e encenadores contemporâneos mais presentes na nova cena europeia e, também, um dos autores vivos mais representado na atualidade.

de impressão. Mesmo assim, a sua publicação é uma oportunidade para observar os mortos à espera que alguém os ressuscite, já que os seus órgãos e líquidos conservam-se melhor do que os nossos. Portanto, proponho ao leitor não uma sepultura, mas todo um cemitério, ou melhor, uma espécie de cemitério criogénico que arquiva um passado com devir. (OLIVEIRA, 2015, p. 235).

A presença periódica do dramaturgo durante e após os protocolos de criação e a referência a uma escrita do e a partir do corpo encontram ressonâncias muito diretas em sua dramaturgia. Os clássicos ganham releituras impulsionadas pela corporeidade dos atores e suas maneiras particulares de se traçar subjetividades e ligações com o mundo. As releituras podem ser melhor chamadas de reescritas, já que não é somente o tema que é relido à luz do presente, mas também o formato investigado ganha o corpus político defendido pelo coletivo.

Texto após texto, sobressaem linhas temáticas comuns, cuja principal se desenvolve à volta da noção de um “corpo” disforme, estranho, pueril, decadente, complexado, abusado ou libertado – actuando como da construção da “identidade” das personagens, mesmo quando a espessura das mesmas é mínima, para dar lugar ao próprio corpo do intérprete. Parafraseando Jan Lauwers, torna-se frequente escrever para a pele dos actores, porque, ao fim, ao cabo, é esta pele o reflexo (histórico) mais próximo de nossos mundos. (OLIVEIRA, 2015, p. 236).

O fundamento de um corpus político é a mola propulsora de sua escritura, cuja estruturação elege o corpo do ator como chave da teatralidade da obra e da conexão traçada entre o tempo e o espaço. As textualidades que vão sendo tecidas têm um carácter performativo desde a sua fonte e a corporeidade dos fatos e atos mobilizadores do coletivo funcionam como motores que ativam a dramaturgia, segmentando propósitos, ideologias e impactos.

Nesta perspectiva, a dramaturgia é tomada como campo epistemológico, reconhecendo o trabalho contemporâneo do dramaturgo como um articulador do seu espaço de experiência. Este deslocamento amplia o perfil do profissional dramaturgical, inserindo-o nesta rede de consciência enquanto ato político e estético, principalmente quando a dramaturgia originária é tecida como correspondente expressivo do viés simbólico do processo que a origina.

A prática dramaturgical de Oliveira amplifica o rol da natureza dos elementos constituintes em um estreito diálogo com a performance e com a escrita pautada no referencial imagético, fazendo uso da palavra como um dos elementos dramaturgical e

não a mola propulsora de sua efetividade. Nesse caso, a dramaturgia é o que acontece entre os elementos que oficializam o ponto de partida da peça (textos, vídeos, instalações imagens, temas, performances) e que acabam por explorar outros níveis de significação que, inclusive, desdobra a ideia da textualidade performativa como a ponte que se constrói entre o coletivo e o dramaturgo, entre o eixo performático que passa a ser lido como escritura e a palavra que passa a ter contornos performativos. A definição do próprio Mickaël de Oliveira situa essa conjuntura cênica de construção escritural, a qual, tenho chamado a atenção desde o início desta pesquisa. Para o autor, dramaturgia:

Significa "produção e organização de sentidos através de um texto". Se tudo pode ser um texto (fora da prisão palavra-grafia e palavra-signo) então tudo tem/é "dramaturgia". Mas quando penso em "dramaturgia" já não penso propriamente na dramaturgia do texto literário, penso sobretudo na dramaturgia do espetáculo, não para totalizar a experiência de uma representação em folhas escritas, mas, pelo contrário, para deixar espaço a outras escritas. (OLIVEIRA, 2016).¹⁹⁴

3.2 – Portugal e a dramaturgia contemporânea

A história da dramaturgia portuguesa está fortemente vinculada à noção clássica de autoria teatral, onde se sublinha o peso de autores canônicos como representantes dessa tradição. Neste âmbito, nomes consagrados como os de Gil Vicente (1465 - 1536), Almeida Garrett (1799 - 1854), Antônio José da Silva (1705 – 1739), e até alguns dramaturgos do começo do século XX como Júlio Dantas (1876 – 1962) e José Régio (1901 – 1969), só para ficar em alguns nomes que são referências quando a historiografia da arte dramática é tomada como sinônimo do conjunto de peças escritas. Alguns destes nomes importantes do teatro possuem destacada menção simbólica na frente de movimentos artísticos, como é o caso de Gil Vicente, representante do Humanismo e responsável pelo florescimento da Literatura Renascentista, fato que o coloca entre os grandes autores portugueses ao lado de Camões.

Diante do peso canônico desses nomes, podemos dizer que a dramaturgia contemporânea portuguesa teve dificuldades de mobilizar novos espaços de escrita, já que a tradição oficializou um forte apelo a estes textos e autores, fundamentalmente,

¹⁹⁴ Entrevista concedida a este pesquisador no dia 27 de setembro de 2016.

correlacionados à égide aristotélica de composição. A montagem dos clássicos sempre foi uma constância na cena portuguesa, principalmente do Teatro Vicentino, cuja obra mantém um vínculo popular, destacando-se com grande recorrência no panorama de encenações.

Dois importantes estudos sobre a dramaturgia portuguesa *Em busca do teatro perdido* (1973), do pesquisador Carlos Porto, dividido em dois volumes, e *100 anos de Teatro Português* (1984), do teatrólogo e dramaturgo Luiz Francisco Rebello, demonstram esforços em elencar uma lista de outros autores pertencentes ao repertório dramático. As duas obras são importantes no sentido de fazer este levantamento historiográfico, mergulhar em movimentos profícuos, além de evidenciarem uma certa dificuldade em permear a dramaturgia contemporânea e sua gênese, ou mesmo de se aproximar das novas dinâmicas de atuação do dramaturgo em diálogo com seus coletivos representantes.

Esta noção tradicional de dramaturgia ligada ao cânone e às formas legitimadas de escrita teatral foi responsável pela consagração de muitos autores junto à literatura de peças escritas para o teatro e, por muito tempo, a montagem e remontagem de clássicos e de textos estrangeiros dominaram a cena portuguesa, por um lado, mobilizando forças para o florescimento do teatro, por outro, subtraindo o pensamento construído ao redor da dramaturgia como uma escritura originária de coletivos ou como correspondente de um processual in lócus.

Não faz parte desta pesquisa um panorama do Teatro Português, porém, cumpre-me assinalar no decurso do século XX quando a noção do trabalho dramático se atenta para o viés criativo de sua gênese, fator que, conseqüentemente, nos remete às raízes da modernidade do teatro português ou mesmo do pensamento contemporâneo que o cristaliza.

Nesta linhagem, além do legado canônico do Teatro Português mencionado anteriormente, no século XX, o período do Estado Novo, que compreende os anos de 1933 a 1974 representa o período ditatorial em que as artes, em geral, principalmente as peças, acabam tendo grandes dificuldades de ganhar o palco. Nesses 41 anos de ditadura, os esforços dos dramaturgos essencialmente vigiados pelo regime se concentram, principalmente, nas formas de driblar as ações dos órgãos que os perseguiam de forma

veemente. Durante o período ditatorial de Antônio Oliveira Salazar¹⁹⁵, o teatro foi um importante instrumento de resistência, criando atos dissidentes contrários à repressão, principalmente, com alguns grupos¹⁹⁶ que, manifestadamente, exercitaram um teatro de oposição. Ao mesmo tempo, o autoritarismo dominante exerceu grande impacto de censura e o teatro teve muita dificuldade de difusão e abrangência.

Muitos dramaturgos portugueses contemporâneos escreviam, sabendo que muito dificilmente as suas peças seriam representadas, pois qualquer texto que tivesse alguma preocupação social ou algum motivo que visasse à liberdade individual era logo banido pela censura. (PARANHOS, 2014, p. 7).

A Revolução dos Cravos acaba sendo um marco na história portuguesa não só no campo político (derrubando o governo ditatorial), mas também no âmbito social e cultural, ratificando o retorno a um espaço democrático e popular. Junto a esta quebra paradigmática pautada pela abertura do país e, também, pelos ímpetos de liberdade em todas as instâncias da sociedade na época, as cadeias produtivas dos coletivos portugueses encontram uma dinamicidade laboral que, de certa forma, reflete a pulsão destes impactos na ideologia coletiva ressurgente. Sobre o impacto da Revolução dos Cravos no cenário teatral, percebe-se que:

Depois do 25 de Abril de 1975, novas condições transformaram substancialmente o tecido teatral, possibilitando o nascimento de novos repertórios. O fim do Estado Novo, da Guerra Colonial e da censura, o regresso dos exilados, o impulso dos valores de esquerda virados para uma ideia de Europa e de mundo, a criação de subsídios estatais para as companhias que outrora não usufruíram do Fundo do Teatro (salvo companhias mais antigas, criadas nas décadas de 50 e 60): esta foi a nova realidade socio-económica que viu nascer o teatro independente nacional. (OLIVEIRA, 2010, p. 34).

A ideia de um movimento teatral independente se torna importante para a disseminação de um plano elementar para a configuração do projeto de renovação da cena em suas distintas áreas, uma vez que o prisma revolucionário despertava os interesses para uma arte que já não cabia no velho mecanismo reproduzido até então. Este vigor que se

¹⁹⁵ Durante a ditadura de Salazar houve um mecanismo de repressão e censura oficial. Com a implantação do Estado Novo, este governo de caráter fascista implantou um forte sistema de censura que atingiu várias áreas da sociedade, visando o cerceamento das liberdades democráticas, além da perseguição política aos opositores.

¹⁹⁶ Um exemplo de grupos engajados é o Grupo Teatro Moderno de Lisboa, fundado em 1961, que oficializou um teatro político de resistência, tanto no seu repertório como nas metodologias de trabalho. Outro grupo que se destaca é o Teatro Experimental do Porto, fundado em 1952, e que fez frente à censura e às ações repressivas do governo ditatorial. Podemos ainda destacar o grande envolvimento dos grupos amadores e universitários de Portugal na década de 60, tais como o próprio Teatro Experimental do Porto e o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, fundado em 1956.

ascende com a revolução democrática também subsidia espaços para que as companhias se lancem em novas cadeias produtivas, mote propulsor do trabalho dramaturgico que passa a incorporar o labor dos processos nas obras resultantes.

A Revolução de 1974 sedimenta o terreno propício para o desenvolvimento de um trabalho voltado para os ideários de liberdade e, também, de um teatro de pesquisa que expressasse os rumos do novo processo histórico, fator que se oficializa com o número crescente de grupos independentes, cujo viés experimental ganha força em contraposição ao teatro comercial. A conjuntura cultural portuguesa se modifica de forma determinante com a volta da democracia reinstalada após o regime repressivo, fortalecendo o movimento independente ligado às práticas cênicas.

A história de um “teatro independente”, isto é, um teatro profissional que se apresentou desde a sua constituição como uma alternativa ao teatro comercial, impulsionado em grande medida pela Revolução dos Cravos de 1974, viria a estabelecer uma (ainda que tímida) política de apoios às companhias teatrais, concedendo-lhes ainda a liberdade artística necessária. (OLIVEIRA, 2010, p. 13).

O teatro português, no século XX, instaura experiências teatrais de importante difusão junto a grupos como o Teatro da Cornucópia (oriundo do Teatro universitário, baseado no teatro erudito e na montagem de clássicos), Teatro Meridional (centrado no trabalho do ator), O Bando (ancorados no trabalho de mistura entre os gêneros e de forte cunhagem plástica), a Comuna (desde 1972 mantendo um trabalho baseado nos princípios da estética do palco vazio e do teatro de pesquisa) e o grupo Artistas Unidos (apoiado em experimentações sobre os temas da nova geração e sua escritura), coletivos que, determinados em trabalhar para o fomento de novas dramaturgias, desenvolvem metodologias diferentes de encenar o novo pensamento dramaturgico que vigora. Sobre o panorama atual do teatro português, a pesquisadora Sebastiana Fadda, no artigo “Dramaturgia portuguesa atual: uma firme vontade de existir” que compõe o livro *Texto e imagem: estudos de teatro*, destaca:

Bem diversificado, portanto, estética e tematicamente, é o teatro que se vai escrevendo em Portugal, sujeito aos humores de políticas culturais discutíveis, de orçamentos insuficientes e mercados financeiros instáveis. Assim, a traço grosso, e pelo que das opções dos próprios autores depende, releva-se a coexistência e a persistência (...), o empenhamento político na geração mais madura, e uma propensão para a investigação do intimismo e do fragmento dos dramaturgos mais novos”. (FADDA, 2009, p.149).

Os grupos independentes que se formaram no início dos anos 70 passam a exercer um importante papel de renovação da cena, acrescentando às equivalências da forma e do conteúdo, a dimensão dos seus processos como via de revelação e expressão das novas contradições da realidade. Os reflexos dessa inovação interpassam um período experimental acerca de influências, zonas de contaminação, temas e processos que pudessem recriar as linhagens identitárias e artísticas de Portugal.

A dramaturgia portuguesa viva esteve assim presente de 1974 a 1984. A convivência da dramaturgia portuguesa contemporânea com outras tipologias textuais e autorais foi portanto difícil. Se por um lado, a dimensão não-dramática dos espectáculos tinha um propósito quase estético-ideológico, por outro, a respeitante aos textos contemporâneos portugueses encarnava igualmente um objectivo político e cultural preciso: introduzir o novo Portugal democrático num mundo igualmente democrático e cosmopolita que o rodeava. (OLIVEIRA, 2010, p. 69).

É exatamente sobre o período posterior à Revolução dos Cravos que Mickaël de Oliveira se debruça teoricamente¹⁹⁷ para analisar indícios de uma possível poética contemporânea no seio dos grupos que alcançam maior difusão e produção de seus trabalhos. Em *Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea (1974-2004) - Os Autores Portugueses do Teatro Independente: Repertórios e Cânones*, Oliveira analisa o repertório de 11 companhias¹⁹⁸ portuguesas de teatro independente, no período que vai de 1974 a 2004¹⁹⁹, com o intuito de identificar as tipologias textuais e sua diversidade, tanto nos formatos tradicionais (dramático), como os não dramáticos. Oliveira analisa 30 anos de produção dividida em três décadas 74-84, 84-94 e 94-2004.

De uma maneira sintética, podemos representar três fases no percurso da maior parte das estruturas de teatro independente, que surgiram nos

¹⁹⁷ Os embates teóricos que compõem os estudos de Mickaël de Oliveira foram expostos na conferência “Dramaturgia Contemporânea Portuguesa: as textualidades do século XXI”, realizada no dia 26 de março de 2013 no Espaço Aberto Pierrot Lunar em Belo Horizonte/MG. A conferência se apoiou em uma abordagem sobre o Teatro Independente em Portugal, após a nova era democrática iniciada com a Revolução de Abril e, teve como foco, os processos criativos envolvendo dramaturgos cuja escrita é voltada para a cena.

¹⁹⁸ A Cornucópia (1973-), O Bando (1974-), A Comuna (1972-), Novo Grupo / Teatro Aberto (1982-), A Barraca (1975-), Grupo de Campolide/Companhia de Teatro de Almada (1971/1981-), Teatro Experimental de Cascais (1965-), Centro Cultural de Évora / CENDREV (1975/1983-), Teatro Experimental do Porto (1951-), Seiva Trupe (1973-), Companhia de Teatro de Braga (1980/1984-).

¹⁹⁹ “O período em análise neste estudo (1974-2004) conheceu em termos teatrais um trajecto irregular: projectos nasceram e desapareceram; artistas regressaram do exílio, enquanto outros por lá ficaram; artistas estrangeiros procuraram no país posrevolucionário asilo artístico e político; houve Governos que apoiaram a cultura, outros que se furtaram a essa responsabilidade; assistimos, enfim, a projectos arquitectónicos e artísticos que se construíram e que moldaram as artes performativas até hoje.” (OLIVEIRA, 2010, p. 57).

meandros da Revolução de Abril. 1ª fase: 1974-84, profissionalização das estruturas e consolidação das mesmas; 2ª fase: 1984-1994, consolidação e institucionalização das estruturas; 3ª fase: 1994-2004, estabilização e expansão artística (devido à sua capacidade financeira reforçada), graças ao seu carácter institucional. (OLIVEIRA, 2010, p. 70).

Na primeira década assinalada, podemos referenciar que as mudanças sociais e políticas em Portugal oportunam um terreno apto ao desenvolvimento de um teatro independente, vulnerável economicamente no período anterior à revolução, e que se multiplica junto a uma diversidade de processos criativos propulsionados pelos ideais de liberdade. Das companhias mais experimentais, muitas se enveredam pela criação baseada no coletivo como mote processual decorrente desse novo tempo político e artístico. Abrem-se caminhos para produções que seguem uma linha derivada de um trabalho de cristalização da dramaturgia portuguesa de autores vivos, presentes e atuantes, que fossem capazes de expressar na natureza de seus trabalhos, o forte impacto dos novos tempos.

A análise desta época realizada por Mickaël de Oliveira tem como suporte os pensamentos de Peter Szondi, Bertolt Brecht, Michel Foucault e Jean Pierre Sarrazac e, numericamente, demonstra como o fluxo de montagens foi mudando de acordo com os reflexos que esta independência, simbolizada pela revolução, chega até os grupos de teatro, que passam a se debruçar sobre os próprios processos como um espaço de inserção junto a uma dimensão mais política de atuação.

A partir de 1984, há uma abertura de Portugal para as novas práticas artísticas que aconteciam na Europa, tais como os Encontros ACARTE, criados pela Fundação Gulbenkian e, também, a realização de alguns eventos internacionais como o Festival Internacional de Almada. Estes festivais funcionam como redes de intercâmbio que nutrem e provocam a classe artística, principalmente, em relação às trocas oriundas das artes performativas que assinalavam uma ruptura com o motor dramático, fato que alimenta de forma produtiva os grupos que já se norteavam por estes princípios²⁰⁰.

²⁰⁰ “A par com a inovação cénica e processual, em termos dramaturgicos, o ACARTE ofereceu um espaço à dramaturgia portuguesa, ora viva, ora “histórica”, mas sempre em mãos de novos valores: Filipe La Féria, Ricardo Pais, Jorge Listopad ou ainda Carlos Avilez. Entre os dramaturgos vivos de então, que fizeram parte da experiência histórica dos Encontros, destacam-se nomes como Hélia Correia (Montedemo, texto não-dramático, João Brites, 1987), Natália Correia (Erros Meus, Má fortuna, Amor ardente, Carlos Avilez, 1988), Mário Cláudio (A Ilha do Oriente, 1989) Luísa Costa Gomes (Nunca Nada de Ninguém, Ana Tamen, 1991), Jorge Silva Melo (António, Um Rapaz de Lisboa, encenação própria, 1995), Cucha Carvalheiro (Está Aí Alguém, encenação própria, 1998). Alguns destes dramaturgos

Experiências intercambiais desta natureza são reconhecidas pela crítica como determinantes para a estruturação do plano de atuação dos coletivos nas próximas décadas.

Este olhar sensível para as mudanças que ocorrem na gênese criativa dos grupos portugueses, de forma gradativa, ratifica um espaço em que a importância dos processos de criação adquirem uma simbologia que redimensiona o campo de trabalho do dramaturgo, que passa a explorar outros níveis de significação no circuito plural de suas atribuições, como reflexo desta nova dimensão política laboral. Esta ampliação das interfaces do ofício faz parte dos pensamentos de Oliveira.

Minha pesquisa prende-se à figura autoral do dramaturgo, não enquanto demiurgo e único capaz de forjar um texto dramático de excelência, mas simplesmente como agente especializado de uma prática escrita que, por um lado, requer técnicas específicas, por outro, requer qualidades artísticas. Trata-se de uma figura que encontramos, sobretudo a partir dos finais do século XX, a meio caminho entre a palavra e a cena, numa junção do universo literário com o cénico. (OLIVEIRA, 2010, p. 7-8).

É nas últimas décadas que se solidifica o espaço para se falar de uma dramaturgia portuguesa como processo, tendo o dramaturgo não somente como autor do texto, mas como articulador das materialidades que, em ensaio, se processa. Este período de cristalização do teatro contemporâneo em Portugal, junto às incursões coletivas que investigam novas dramaturgias, pode ser lido como fruto das novas dinâmicas de criação incorporadas a um teatro político que metodologicamente, esteticamente e processualmente incorpora-se ao cotidiano dos grupos levados pelas descobertas das novas teatralidades. O “novo” em Portugal não adota apenas a apresentação de novos textos, mas atenta-se também para a forma de concebê-los.

O pensamento de Oliveira junto à análise contemporânea da dramaturgia do país exemplifica um olhar sobre a prática como fundamento do ato dramático, ainda que alguns grupos como, O Bando, já há muito tempo se pautava por esta prerrogativa de funcionamento. No entanto, as últimas décadas coincidem com o advento das práticas performáticas, cujo diálogo que se trava entre performance e teatro são cruciais para o

revelaram-se valores seguros na sua prática de escrita teatral durante a década de 80 e 90, como foram os casos de Costa Gomes ou de Silva Melo.” (OLIVEIRA, 2010, p. 73).

desenho de uma nova linhagem de produção e criação. Ao analisar os anos que vão de 1994 a 2004 no capítulo intitulado “*Quando o teatro passa a ser “arte performativa” e o texto um utensílio da e para a cena*”, Oliveira expõe o deslocamento que estas práticas acabam sinalizando:

Algumas das experiências sobre os próprios processos criativos dramáticos revelaram os seus frutos através da realização de seminários, nos quais o dramaturgo (o autor do texto) tinha por companhia artística, já não a solidão de um escritório, mas uma sala composta por um grupo interessado em fazer parte desse processo criativo textual, e tendo em vista, num futuro próximo, a montagem do mesmo. (OLIVEIRA, 2010, p. 83).

O texto como um instrumento da cena (e não como sua redoma), pautado na figura de um dramaturgo sensível à reconfiguração de sua funcionalidade, exerce um peso simbólico dentro das expectativas de produção. Esta premissa ganha mais impacto quando o dramaturgo se detém diante de um caleidoscópio de materialidades potenciais oriundas dos mais diversos campos, ao invés do restrito repertório do universo verbal. As formas de transcrição destes materiais para cena também desencadeiam processos díspares e protéticos, uma vez que a margem experimental dos ensaios passa a ser o pilar da escritura.

O pensamento que passa a vigorar na cena portuguesa na década de 90 constrói fortemente os argumentos de pesquisa do próprio Micael de Oliveira, no sentido de entender o dramaturgo como um agente provocador, um elaborador constante de materiais textuais e de outros registros de criação aptos a constituir um baú de proposições, argumentos e elementos. A dramaturgia passa a ser definida pelo o que acontece a partir deles e, também, em como seu artífice organiza os componentes criados e elencados como pertencentes.

Continuando a reflexão sobre os processos e metodologias de escrita, é necessário reconhecer que a década de 90 pensou fortemente a forma dramática, facto visível em vários textos que se assumem não tanto como “peças”, mas como “materiais” textuais. (OLIVEIRA, 2010, p. 84).

Este viés processual de escrita funciona, no caso de Portugal, como um veículo de pesquisa de novos formatos, fugindo do peso dos textos clássicos ou do eixo aristotélico de progressão dramática, inaugurando o que se pode nomear de uma possível posterioridade dramática, em que os estilos convivem e os diálogos com as outras artes

tornam-se linguagem. O performativo entra em cena como forma de construir um lugar em que o dramaturgo, mais do que estruturar a cena, acompanha as exigências e dinâmicas que acontecem no ensaio, responsabilizando-se pela tessitura, acabamento e transformação dessa rede de sentidos.

Mickaël de Oliveira trabalha a partir dessa premissa, muito mais como propositor de materiais textuais ou como mobilizador de textualidades do que, de fato, com a autoria de uma trama fechada para ser transposta para a cena. Tanto que alguns dos seus textos são intitulados como “Monólogo e materiais para o espetáculo *Velocidade Máxima*” e “Textos para apocalipses para o espetáculo *Morro como país*”. Não se trata de uma particularidade, mas de uma frente de trabalho incorporada por grupos que se enveredam por uma prerrogativa em que o trabalho dramatúrgico caminha para propor e organizar as soluções junto aos materiais criados, orientando-se, a partir desta amplitude, para uma dramaturgia própria que consolide traços identitários do coletivo e a experiência vivenciada.

Desta forma, podemos reconhecer o Colectivo 84 como um representante de vários outros grupos da cena atual portuguesa que se debruçam sobre a pesquisa por uma dramaturgia própria e autoral, no sentido de corresponder a uma imersão coletiva de criações e risco. Companhias que elegeram os novos vínculos criativos como responsáveis por uma distinção definidora das teatralidades contemporâneas e deste perfil do profissional dramatúrgico que considero redimensionado a partir destas incorporações. O reconhecimento da cena como um espaço coletivamente construído, e que assim se desdobra, caminha para o movimento que sublinho ao redor da noção de dramaturgia, cujos modos de produção em Portugal, ganham também notoriedade na abordagem teórica mais recente, como é o caso da pesquisadora Ana Pais, para quem o ato dramatúrgico se constitui de vetores complementares e reflete um prisma de visibilidades e invisibilidades decorrentes:

A dramaturgia é invisível porque, por um lado, é uma práxis, um modo de fazer que se confina ao processo de gestação de um espectáculo; e, por outro, porque permanece nele como o conjunto de relações de sentido entre os materiais cênicos estruturados, de correntes do olhar artístico. A dramaturgia é o outro lado do espectáculo, o seu avesso invisível que, como um objeto côncavo, implica uma complementaridade convexa. (PAIS, 2004, p. 14-15).

3.3 – Mickaël de Oliveira e o Colectivo 84: frentes performativas de trabalho

O Colectivo 84/Penetrarte foi fundado em 2004 pelo ator e encenador John Romão e pelo dramaturgo Mickaël de Oliveira como um espaço experimental para a produção, a criação e a difusão de um pensamento pautado pelas fronteiras das artes performativas, com foco nos processos e seus dispositivos geradores. O grupo se mantém com o status de Associação Cultural com direção artística dos dois fundadores, tendo obtido em sua trajetória apoios de entidades que viabilizam seus trabalhos e garantem a manutenção de suas atividades.

A inserção do Colectivo 84 na cena portuguesa traz a conjuntura da criação em grupo como o fator predominante de sua representabilidade, desdobrando as fulguras dos meios de subjetivação e dos vínculos estabelecidos junto a processualidade que demandam. Conforme reafirmam em inúmeras entrevistas concedidas e de acordo com o descrito no site oficial do grupo²⁰¹, o teatro do Colectivo 84 pode ser lido como uma resposta de seus integrantes ao impacto do contemporâneo segmentado em quatro pontos:

1) estruturar a sua programação através de uma temática do nosso tempo; 2) defender uma ideia transversal de contemporaneidade de formas artísticas transfronteiriças (altermodernidade); 3) uma noção clara de desejo de fomentar a criação da dramaturgia portuguesa dramática e pós-dramática; 4) fomentar a metodologia da criação teatral, ultrapassando entraves impostos pelo conceito clássico de "encenação", na busca de uma experimentação, acompanhada por artistas, pensadores e criadores do nosso tempo. (<http://colectivo84.blogspot.com.br>).

Com mais de uma dezena de trabalhos no repertório, o Colectivo 84 tem a corporeidade como eixo estruturante daquilo que se tece enquanto texto e se desdobra de forma experimental ao revisitar mitos antigos, segmentando-os por meio de uma overdose do que a atualidade tem de mais impactante, além de refletir sobre a própria arte como mercadoria na sua gênese compartilhada, híbrida e polifônica. Todos estes aspectos revelam a dimensão política e poética do seu teatro, potencializado com temáticas que canalizam os conflitos contemporâneos em um trabalho que pensa a dramaturgia no ato de concebê-la.

²⁰¹ <<http://colectivo84.blogspot.com.br>>

O Colectivo 84 assume o seu lugar de fronteira, de uma pesquisa cujo limiar fronteiro se situa entre o teatro e a performance, entre as textualidades geradoras do dramático e a performatividade que desestrutura as prerrogativas convencionais. Esta linhagem abre margens para um corpus dramático que desemboca no tratamento da imagem, no jogo de cena e seu prospecto polissêmico e, também, na metateatralidade, princípios que atuam como instrumentos críticos do fazer e do refletir-se enquanto tempo, espaço e escrita.

Neste sentido, percebe-se pela incorporação dialógica dos processos vivenciados, a importância de um profissional dramático in lócus, cuja presença no labor criativo oficializa uma certa emancipação da cena do texto-matriz, propondo, a partir de então, novos expedientes para a tessitura.

Costumo ter processos criativos bastante abertos e procuro sempre aproximar o que escrevo não do encenador, mas dos actores. (...) É importante colocar a escrita no foco da representação, ou seja, no intérprete que é, afinal, o último mediador por excelência, sem o qual nada acontece. Por isso, o meu ponto de partida para qualquer produção textual é o actor, e tenho em conta a sua idade, pele, fisicidade, a cor da voz, as suas origens, as ideias que defende social ou politicamente. (...) Escrevo durante os ensaios, ou em casa, testando posteriormente com os actores. (OLIVEIRA, 2016).

Ao adentrar o universo plural e heterogêneo das artes performativas em suas montagens, o Colectivo 84 preconiza um trabalho de parcerias criativas que alimenta o vasto terreno em que o performático se manifesta. Cumpre-me ressaltar o grande número de parceiros criativos nestes mais de 12 anos de atividades firmados no regime de parcerias, ou seja, artistas que se envolvem de maneira processual, profissional e, por afinidades, com as atividades do grupo, destacadamente, apontados na nomeação dos mais de 100 colaboradores²⁰², das mais diversas áreas, discriminadas na página oficial do grupo.

Paralelamente ao trabalho de ensaios e produções, o Colectivo 84 foi responsável pela concepção e realização do evento *Encontro de Novas Dramaturgias Contemporâneas*, com coordenação artística de Mickaël de Oliveira e contando na equipe de direção do projeto com John Romão, Rui Pina Coelho e Marianne Clévy. A realização do encontro pode ser lida como um desdobramento das pesquisas do grupo sobre as emergências de uma escrita contemporânea que acontece no e para o palco, e a necessidade de abrir suas

²⁰² <<http://colectivo84.blogspot.com.br/2008/09/criadores-associados.html>> Acesso em 15/11/2012.

inquietações junto ao repertório e embates de outros dramaturgos, fato que explora novas possibilidades e fomenta a discussão sobre tendências.

Realizado nos dias 15, 16 e 17 de novembro de 2010, em parceria do Colectivo 84 com o São Luiz Teatro Municipal (Lisboa), o evento construiu uma importante rede de intercâmbios entre artistas, dramaturgos e pensadores envolvidos numa programação que incluiu uma série de debates, seminários e encontros. As leituras envolvendo os textos apresentados ultrapassaram os limites do papel, aproximando as raízes performáticas do entendimento de escritura como algo que ocorre no espaço, no corpo e na cidade. De acordo com o site oficial do grupo:

Os Encontros serviram para reunir autores, encenadores, actores, assim como estudantes em artes performativas de todo o país, à volta da contemporaneidade da palavra, dando a conhecer aos públicos, durante esses três dias intensivos, as possibilidades e utopias da dramaturgia do nosso tempo. (<http://colectivo84.blogspot.com.br>).

A incursão na realização desta iniciativa situa o trabalho de experimentação que o Colectivo 84 provoca, ao reunir os principais agentes da dramaturgia atual para discutir, debater e confrontar modos de trabalho. Boa parte do percurso do grupo também sinaliza uma espécie de desestabilização com os modos tradicionais de produção, setorizando novos expedientes e dispositivos que adotam uma permeabilidade processual permissiva a intervenções e contaminações.

Tomando o repertório do grupo como referência, pode-se reconhecer três módulos de trabalho distintos que corroboram com a sua matriz experimental. O primeiro módulo mantém a dupla de cofundadores na criação dos espetáculos vetorizando zonas de performatividade centrada na dimensão visual. No segundo, mantém-se o encenador John Romão, efetivando outras parcerias de criação, incluindo outros responsáveis pela dramaturgia. E numa terceira linha de trabalho, mantém-se Mickaël de Oliveira, firmando outras parcerias (o que inclui outros encenadores). Esta rotatividade dos seus agentes também demonstra o rigor investigativo que o Colectivo 84 congratula ao separar seus cofundadores para o alcance de outras estéticas e outros caminhos.

A página oficial do Colectivo 84 traz a montagem de *A direção do sangue* (2008), realizada a partir de um poema de José Tolentino Mendonça, como o primeiro trabalho do grupo, que pode ser lido com uma obra norteadora dos princípios e formas que acabam caracterizando seus trabalhos posteriores.

Dos trabalhos realizados conjuntamente entre Mickaël de Oliveira (como dramaturgo) e John Romão (como encenador) temos, *Hipólito – Monólogo masculino sobre a perplexidade* (2008/2009), montagem que celebra esta primeira parceria criativa entre seus cofundadores. Trata-se de uma releitura de um clássico que desconstrói a rede de relações entre os personagens, empoderando a personagem feminina com uma crueza que acentua a versão contemporânea do mito de Fedra. Além de imprimir um outro olhar para a instância mitológica, a dramaturgia também retrabalha a forma, construindo uma espécie de falso monólogo que cria consternações mediante as vozes ressonantes do impacto da sexualidade e da violência nos terrenos do real. Há uma provocação direta sobre o próprio exercício da reescrita, remetendo à pedofolia num caleidoscópio de vozes alimentadas por um trabalho de *patchwork*²⁰³ com depoimentos verídicos de algumas vítimas.

Velocidade Máxima (2009), fruto da mesma parceria, mergulha nas condições de vida e sobrevivência enfrentadas por profissionais do sexo em Portugal. A montagem se concentra basicamente em depoimentos de garotos de programa brasileiros e o impacto de suas trajetórias em um país europeu. A similaridade periférica de Brasil e Portugal funciona como dispositivo para tratar da marginalização das formas de subjetivação do mundo, em decorrência do universo incongruente da prostituição. A opção por utilizar prostitutos reais em cena e de mesclar camadas testemunhais com planos ficcionais, opera uma performatividade composta por elementos díspares, utilizando ainda do tema como pretexto para questionar os próprios meios de se fazer arte na contra-mão da indústria cultural.

A ironia e o ataque direto às manipulações televisivas de consumo em massa são as bases de *Só os idiotas querem ser radicais* (2009), peça em que há uma forte crítica ao poder da imagem no mundo contemporâneo e a cooptação simbólica e significativa de seu uso para fins meramente lucrativos. Também na fronteira entre performance e teatro, esta montagem trabalhou com a figura real do ator midiático Ângelo Rodrigues, protótipo da beleza televisiva, que acaba sendo desconstruído no palco com todos os apelos performativos possíveis para evidenciar a superficialidade da cultura pop.

²⁰³ Literalmente “trabalho com retalhos”, empregado no universo teatral como o trabalho realizado a partir da fragmentariedade dos elementos.

O ponto de partida da criação foi exactamente este: extrair e modificar Ângelo Rodrigues, sujando tanto a sua beleza física, através de “desfigurações” performativas (pelas várias “citações cénicas” de artistas plásticos que trabalharam a deformação facial nas suas próprias obras), como a sua imagem moralmente sóbria que costuma encaixar nas normas sociais, e mesmo quando a sua imagem peca em qualquer “outdoor” audiovisual, este tem de parecer um pecador arrependido. (<http://colectivo84.blogspot.com.br>).

Morro como país (2011) desdobra os questionamentos do Colectivo 84 sob uma versão escatológica da existência. Escrita a partir do texto homônimo do dramaturgo grego contemporâneo Dimítris Dimitriádis, o texto amplia as configurações de espaço e tempo ao tratar da morte de um território devastado pela guerra civil, pela corrupção e pela subversão da moral, imprimindo um viés político que vai do micro ao macro com o mesmo ímpeto trágico de subversões. O tom político da montagem universaliza uma série de latências que vão do colonialismo à cultura de massa, interrogando as ideologias que sobreviveram ao fracasso das chamadas nações.

Já o trabalho desenvolvido com a montagem de *Horror – discurso sobre a paralisia* (2011), constrói uma transversalidade nos processos criativos que traz para a cena corpos cuja jovialidade compartilha do que se tem de melhor e de pior dos poros, construindo um discurso de poucas palavras e de frentes imagéticas que se chocam, contrastam, violentam e emocionam. Trata-se de uma peça que interroga as utopias do final do século atravessadas por corpos que vagam pelos seus excessos e silêncios. A opção pelo risco, sem qualquer apelo à configuração do dramático, traz a palavra (quando aparece) como apenas um instrumento dramático que se constrói no jogo de entrega entre a corporeidade dos atores e as fronteiras que questionam.

Quando trabalhava com o John (Romão), estava muitas vezes envolvido no processo não só de escrita, mas de dramaturgia no seu todo, ou seja, na dramaturgia do espectáculo. As vezes, fazia direcção de actores. Acompanhava de perto tudo o que se fazia, e o John trabalhava igualmente a escrita comigo, propondo alterações, cortes, reescritas. Os processos criativos eram geralmente curtos e se tornava importante ter um olhar de fora para averiguar as possibilidades do texto. (OLIVEIRA, 2016).

Enumerando agora os trabalhos que incluem apenas a presença de Mickaël de Oliveira, como responsável pela dramaturgia e outras parcerias artísticas dentro do Colectivo 84, temos a passagem por uma experiência exclusiva no terreno das artes performativas intitulada *Cookies & Cream* (2010), cuja estrutura é formada por um espectáculo de teatro e uma vídeo instalação. Nesse caso, o plano investigativo procura os fios entre

estas duas áreas e suas tessituras baseadas na efemeridade das coisas, das condições precárias do nosso tempo e a recorrente sensação de instabilidade. *Boris Yeltsin* (2012/2013), e, *Oslo* (2014), celebram a parceria de Mickaël de Oliveira com o encenador Nuno M Cardoso. O primeiro espetáculo se trata de uma reescrita do clássico Oresteia, de Ésquilo, desdobrando-o numa leitura paralela a de uma sociedade ávida em transtornar o seio familiar com caminhos trágicos de desejos e contaminações. O segundo trata da reescrita de *O que é teu entregou aos mortais*, e configura-se como uma peça que permeia a estruturação familiar de uma mãe e uma filha exatamente pelas camadas que não estão retratadas nos seus vínculos.

Já os trabalhos realizados por John Romão em outras parcerias artísticas temos, *Anjinhos* (2010), com texto radiofônico de Rodrigo Garcia, escrito em 2004, que se debruça basicamente em uma espécie de catalogação do mundo infantil adulterado e, também, reflete sobre como a infância serve de instrumento para projeções do mundo adulto. *Agamenon – vim do supermercado e dei uma porrada no meu filho* (2011), também com um texto de Rodrigo García sobre a violência, trata do consumo capitalista e os terrorismos decorrentes de uma ordem mundial sufocante, além da industrialização dos sentimentos. *Eu não sou bonita eu sou porco* (2012), com textos de Angélica Liddell e Paulo Castro, que aborda o universo das fábulas infantis a partir de um prisma corpóreo sobre o abuso, limites e fronteiras. *Cada sopro*²⁰⁴ (2013), com texto de Benedict Andrews, trata sobre as reviravoltas de uma família em torno da figura enigmática do segurança que vigia a casa durante a noite, despertando sentimentos estranhos e reveladores. *Massacre* (2011), que tem John Romão como cocriador, com texto e direção de Paulo Castro, trata dos impasses mundiais diante da dignidade voluptuosamente colocada à venda.

Nas montagens mais recentes, registram-se três peças realizadas por John Romão que partem da obra e vida do artista italiano Pier Paolo Pasolini. *Pasolini is me* (2015), *Pocilga* (2015) e *Teorema* (2014). No caso de Mickaël de Oliveira, registra-se a estreia de *Sócrates tem de morrer* (2017), em que assina texto e encenação,

²⁰⁴ Montagem nomeada para o prêmio de Melhor Peça do Ano de 2013, pela revista Time Out Lisboa.

A expressiva produção do Colectivo 84 sinaliza para uma constante reconfiguração dos espetáculos, demarcando o carácter inacabado das obras como uma frente investigativa que percorre novas vias dramáticas de exploração de outros componentes escriturais, ou mesmo, potencializando uma vertente cuja coletivização dos processos resulta em obras distintas, baseadas numa conjuntura em que o papel do dramaturgo atravessa expedientes diferenciados para atualizar as próprias fontes e os meios geradores de teatralidade.

3.4 – O olhar dramático de Mickaël de Oliveira sobre uma cena mutante

O trabalho de Mickaël de Oliveira junto ao Colectivo 84, realizado por meio de uma extensa análise da cena portuguesa, sedimenta um terreno protéico de diálogo com as questões desta tese que tenho como cruciais para a reconfiguração do papel do dramaturgo, principalmente, quando sua atuação converge para uma instância política, estética e processual que, em conjunto, caracterizam as novas dinâmicas de trabalho.

No começo do século XXI temos uma cena inteiramente mutante no sentido de se constituir como conjunção efetiva de linhagens e referências díspares, gêneros que se complementam no palco (ao invés das restrições dramáticas), além de uma hibridez fortemente destacada pela presença de elementos que não coabitavam a estrutura dramática. Este viés performativo amplia o rol de materialidades e elementos teatrais numa vertente amplificadora do olhar e da escuta sobre cada linguagem constituinte da cena, desconstruindo categorias simplistas ou superficiais de detê-la em um contexto normativo. No caso de Oliveira, além das peças, o seu pensamento teórico também problematiza a questão ao inferir que “Cabe ao autor-dramaturgo ultrapassar as barreiras conceptuais e históricas da esfera da sua tradição e defender novos modelos dramáticos.” (OLIVEIRA, 2010, p. 20).

O olhar que Oliveira exerce sobre a cena compreende tanto a investigação das textualizações ancoradas no ambiente clássico (em confronto com uma releitura contaminada pelos indícios performativos), quanto uma imersão nos processos criativos, onde se percebe o fortalecimento de um espaço ratificador de novos segmentos laborais. A prerrogativa de tratar a dramaturgia como uma escritura contínua que atravessa a eminência dos ensaios nos traz uma referência dilatada do perfil de um profissional que, articula os motores de sua arte buscando ativar os dispositivos pertencentes a cada

processo como um ato específico, político e estético. Sai de cena o texto impermeável pertencente à tradição, e, entram para o processo, texturas cada vez mais móveis e porosas.

Escrevo durante os ensaios, ou escrevo em casa e testo o que escrevi com os actores. O resultado é sempre o mesmo: o texto nunca fica igual, mudo muita coisa, acrescento partes, corto palavras, frases, páginas, reescrevo enxertos para assentarem melhor num determinado actor. (OLIVEIRA, 2016).

Esta premissa aciona uma outra dinâmica que entende a escritura como uma tessitura contínua dos materiais reunidos, garantindo assim uma certa atualização dos materiais e, também, uma certa vivacidade ao texto, sempre provisório e sensível às transformabilidades da cena. O acompanhamento do dramaturgo assimila as temporadas, os diferentes espaços de apresentação e todo esse exercício passa a constituir uma dramaturgia suscetível à variabilidade circunstancial e contextual de cada montagem.

Na dramaturgia de Mickaël de Oliveira, esta noção de escritura contínua acaba se desdobrando num segmento em que determinado texto passa por um exaustivo processo de ensaios, cujas inúmeras versões e o diálogo com os outros artistas envolvidos confrontam a ideia de uma forma definitiva atribuída ao texto, tendo-o como uma célula mutável, sempre se transformando em outro. É o caso, por exemplo, do seu premiado texto *Aos mortais, entregou o que é teu*, que, mesmo sendo premiado em um destacado certame, ganhou inúmeras versões ao desencadear o processo de palco e ensaios, labor que, para Oliveira, é onde, de fato, as ideias são confrontadas com as interfaces da encenação. Neste caso, após oito anos de reescrita, *Aos mortais, entregou o que é teu* transformou-se na dramaturgia do espetáculo *Oslo – Fuck them all and everything will be wonderfull*.

Em 2006 compus *Aos mortais entregou o que é teu*, cuja última versão que conheceu o palco assumiu o nome *Oslo – Fuck them all and everything will be wonderfull*, co-criado com o encenador Nuno M Cardoso, em 2014. Este foi um projecto de amadurecimento lento com a duração de 8 anos, que reescrevi sempre insatisfeito, depois de ter ganho o Prémio Nova Dramaturgia Maria Matos. (OLIVEIRA, 2015, p. 235).

Inserido dentro de uma perspectiva que parte de parâmetros plurais de textualidade, é o palco (suas necessidades, especificidades, abrangência e recuos) que determina a cristalização de determinada dramaturgia, entendida por Oliveira como um espaço em

que materiais textuais são confrontados com o relevo da cena. Nesse processual, o texto aparece como um ponto de partida, assim como outros elementos extraídos da dimensão visual ou performática capazes de manter o espaço dramático como um lugar investigativo da palavra (sem a áurea clássica), mas extremamente aberto aos diálogos capazes de torná-la um instrumento mutante e propositivo na rede textual.

Sou um profissional da palavra. Ser profissional da palavra não significa ter de “escrever muito”, nem de “escrever bem”, significa perceber a oportunidade que uma palavra ou que um conjunto de palavras podem ter num palco. As vezes, é preciso deixar espaço ao actor, ao encenador, e retirar um certo peso ao que se diz no palco, deixar lacunas, espaços vazios, para que os demais criadores possam preenchê-los com o que quiserem. (...) Gosto muito quando os actores se enganam (se “vias de sentido” do que é dito for preservado ou emancipado), gosto quando alteram ou quando propõem alterações. Aliás, uma perspectiva é sempre mais pobre do que duas perspectivas. É básico. Por isso, o meu trabalho procura muito mais integrar do que excluir. (OLIVEIRA, 2016).

Outro caso interessante é o processo que envolveu a criação de *Hipólito: monólogo masculino sobre a perplexidade*, texto que inaugura a parceria criativa dos dois cofundadores do Colectivo 84. No caso, a peça nasce das pesquisas do dramaturgo sobre um outro texto intitulado *Fedra – a mãe que amou o filho com as mãos*, sofrendo, no entanto, inúmeras versões para se adequar aos propósitos da montagem, inclusive, vislumbrando uma dramaturgia que projetasse uma montagem com poucos recursos financeiros, realidade do grupo no início da trajetória.

O mesmo ocorre com *Boris Yeltsin*, encenado por Nuno M., cuja primeira versão chamava-se *Clitemnestra*, uma releitura da obra *Oresteia*, de Ésquilo. Estas sucessivas mutações que o texto ganha nos ensaios, corroboram com a atuação redimensionada do dramaturgo que passa a contar com dois vetores de trabalho de escritura. O primeiro, na reunião, elaboração e provocação de textos que funcionam como alavancas para determinada montagem, ou nas palavras do próprio autor, como “um poço de materiais” (OLIVEIRA, 2015, p. 236). Segundo, na processualidade destes materiais reunidos junto ao labor de reconstrução, desconstrução e ampliação das versões que imprimam nas textualidades pré-eleitas, o plano ideológico, político e de inserção daquela obra no contexto, além de contaminá-la com a identidade construída em processo pelo coletivo, fatores que, consequentemente, aderem ao pré-texto uma performatividade que agrega ao correspondente verbal, toda a rede de sentidos e subjetivação surgida no ato da criação.

Este entendimento em torno de uma textualização expandida além de dialogar com as teorizações de Renato Cohen, também, encontros nos apontamentos de Rubens Rewald, um suporte sobre o trabalho com o *work in progress*, que passa a guiar os protocolos dramáticos. Rewald trabalha com apropriação conceitual do campo da performance para amplificar as zonas de atuação do dramaturgo. “O *work in progress* teatral permite que o dramaturgo veja cenicamente o resultado de sua escrita, e que, a partir daí, possa retrabalhar o texto.” (REWALD, 2005, p. XIV). Esta mobilidade do corpus textual, coloca o autor numa instância renovada, em que o seu papel, tanto no processo quanto na continuidade da obra, passa a operar com denominadores comuns atrelados a uma rede dinâmica e contínua de escrita.

O trabalho do dramaturgo em um *work in process* tem que se equilibrar entre a flexibilidade às mudanças promovidas pelos envolvidos no processo e a coerência de uma diretriz dramática inicial que a todo momento corre o risco de se diluir pelas próprias andanças e desandanças do processo. (REWALD, 2005, p.35).

Esta vertente prática é a célula do pensamento que considero substancial para entendermos o trabalho do dramaturgo dentro deste viés que atua em instâncias distintas, cuja materialidade implica em associações, dinâmicas e estruturas que reúnem os elementos do espaço, os sonoros, a poética dos corpos e tudo o que, potencialmente, venha a configurar como material dramático. Sua funcionalidade passa a ter várias ramificações que implicam no atravessamento de campos diversos como uma espécie de garimpagem, potencializando os processos com as dinâmicas criativas da performance, os estudos da presença e o esfacelamento dos princípios de fixidez sónica da semiologia clássica, tanto na rede interna dos correspondentes verbais, quanto nos aspectos externos que os estruturam. Estas ramificações podem ser reconhecidas no estreitamento das relações do dramaturgo com os outros agentes, dialogando com os estudos de Ana Pais que também parte de um diagnóstico similar do termo dramaturgia para propor um pensamento que atravessa o seu conceito a partir das práticas que alimenta.

Ana Pais (2004) enraíza seus debates teóricos na cena contemporânea, tomando a dramaturgia como um “conceito-hidra” que se ramifica a partir de um centro. Esta visão, a meu ver, torna-se importante pelo viés não excludente de seu pressuposto, ao passo que se detém na complexidade de práticas periféricas como denominadoras de um conceito expansivo e, por natureza, plural.

Há um deslocamento com este diálogo, principalmente, por trazer a dramaturgia como uma instância em que a sua rede de significações acontece a partir das relações tecidas em processo, fundamento dos trabalhos de Mickaël de Oliveira que observo como primordiais para um trabalho amplo que estende os preceitos criadores. O olhar sensível sobre os modos de composição e sua heterodoxia, passa a sublinhar este caráter não excludente, ao invés de homogeneizar e diluir a diversidade dos agentes geradores. Este princípio metodológico e estético que se constrói a partir do universo do outro, deriva de um trabalho atento em torno de como as partes são montadas e como o todo explora jogos de associações entre a palavra, a imagem e os corpos construídos numa poética de camadas.

Ana Pais constrói suas teorizações a partir do entendimento da “dramaturgia enquanto modo de estruturação e relações de sentido no espetáculo”. (PAIS, 2004, p. 18). Neste segmento, a premissa teórica da “cumplicidade” como um instrumento ontológico do discurso da dramaturgia assinala a própria gênese interna de sua elaboração como o espaço propulsor para o seu embate. Pais situa o seu pensamento no âmbito dos Estudos Culturais, na Estética e na Teoria do Teatro, percorrendo as práticas dramáticas contemporâneas e analisando, particularmente, a cena europeia (com foco na produção periférica), exatamente, o espaço de trabalho de Mickaël de Oliveira, ou mesmo, o espaço aglutinador de temas, inquietações e diagnósticos que atravessam a sua dramaturgia.

A dramaturgia é uma espécie de enclave ambíguo entre a encenação e o texto. Raras vezes é alvo de um estudo autónomo, independente da encenação, da interpretação ou da escrita dramática. No âmbito académico, a dramaturgia tende a ser anexada à abordagem filológica do texto dramático ou à passagem do texto escrito para o universo da cena. Nas artes performativas contemporâneas, ela vem desafiando as suas fronteiras de actuação e participação na construção do espetáculo. Na actualidade, o termo dramaturgia apresenta múltiplos usos e acepções, facto que acentua a sua territorialidade imprecisa e conduz a generalizações pacificadoras, mas pouco rigorosas, quando se toma um sentido parcelar para designar a sua totalidade. (PAIS, 2004, p. 14).

Ao investigar as fronteiras das artes performativas como expoentes e motores dramáticos, Oliveira ratifica a influência da performance para a sua escrita, tanto no nível da diversidade das artes que reúne (principalmente aquelas não consumadas pelas artes estabelecidas e hegemônicas), quanto pelo experimentalismo dos processos. Ao conciliar o viés estético com uma ideologia política de contestação de sistemas sociais e

classificações artísticas, amplia-se a rede das textualidades performativas como um espaço para explorar novas vias e dispositivos de se trabalhar o sentido. A defesa da sala de ensaio como a oficina viva do dramaturgo sedimenta esta performatividade que se abre para o cotidiano operativo de criações partilhadas.

O texto literário não é mais do que um texto. A luz tem sua textualidade, tal como a cenografia, a videoplastia, a sonoplastia ou o jogo do actor. Cada actor é um texto em potência. A cenografia já me levou a mudar o texto, o vídeo também, para não falar do actor. E há actores que transformam o texto e que o tornam (às vezes, na simples troca de palavra) muito mais amplo. É por isso que o espaço de ensaios é tão importante, porque, tal como o actor, o texto (e o dramaturgo) precisa de ensaios. O ensaio contribui para a clareza do que se pretende dizer, defender, debater. (OLIVEIRA, 2016).

Ao defender que o dramaturgo também necessita de ensaios, Oliveira confirma o universo processual e experimental que lhe é inerente, aproximando seu papel dos demais criadores. As influências da performance nesse exercício de dramaturgização dos arredores também encontram ecos nos apontamentos de Ana Pais quando analisa a liberdade destes processos, “que caracteriza-se por uma abertura essencial a possibilidades de colaboração variadas: as contaminações formais, intrínsecas à própria gênese da performance instalam-se irreversivelmente” (PAIS, 2004, p. 43). A referência constante às práticas difundidas junto ao pensamento performático promove novas dinâmicas escriturais em relação aos espaços, processos e a ampliação irrestrita dos materiais de pesquisa, muitos deles resultados de um experimental mergulho na fronteira entre as artes.

Esta contaminação fortalece o vínculo do dramaturgo na cadeia produtiva e sublinha o seu papel como articulador dos processos, como fornecedor de textos e materias propositivos para o desencadeamento dos ensaios²⁰⁵, sendo o responsável pela rede de motivações propulsoras de determinado processo, uma vez que sua arte passa a abranger o que acontece entre os agentes criadores e as perspectivas da montagem.

O confronto dos vários pontos de vista individuais, daquilo que cada um tem a dizer, não passa exclusivamente pela partilha de opiniões ou pela participação nas decisões do espetáculo, passa, sobretudo, por

²⁰⁵ “Em Portugal, estas novas tipologias de escritas são recentes e surgem, na sua maioria, já no século XXI, com autores como André Murraças, Tiago Rodrigues (Mundo Perfeito), Visões Úteis, José Maria Vieira Mendes (Teatro Praga), Mickaël de Oliveira (Colectivo 84) e outros, em que todos eles fornecem materiais textuais para um determinado espectáculo (o seu ou de um encenador), para uma determinada equipe e para um lugar performativo específico.” (OLIVEIRA, 2010, p. 55).

uma metodologia diferente na expressão da subjetividade. (PAIS: 2004, p. 48).

O termo *artes performativas* tem uma cunhagem especial na edificação do teatro do Colectivo 84 que se traduz num grupo jovem, em que as aproximações conceituais entre o texto e o performativo podem ser lidas como denominadores comuns de uma corrente de rupturas com as estruturas convencionais, convocando para que o diálogo entre os agentes criadores, o contexto e o público esteja tangenciado por uma fronteira mais próxima do vivido. Esta conotação, além de sustentar a ideia de um perfil redimensionado do dramaturgo, também aponta para uma mutação na cena como desdobramento dos seus processos geradores.

Os prenúncios de Ana Pais sobre a arte dramática como algo que lida com o invisível²⁰⁶ também são importantes para permear, de maneira não restritiva, tudo aquilo que a dramaturgia agrega, forma e junta, para então desaparecer. Analiso esta noção de invisibilidade como algo que também é tecido processualmente, e suas forças invisíveis são fundamentais para sustentar o espetáculo dentro da corrente estética percorrida. Isto também afasta a hipótese de se eleger o correspondente verbal como prova do exercício dramático, desdobrando-o (sem excluí-lo) para os níveis que garantem a sua eficiência no palco, níveis estes cujas invisibilidades, quando pensadas e articuladas pelo dramaturgo, garantem a presentificação²⁰⁷ da ausência, de algo que é notoriamente fulcral ao desenvolvimento do espetáculo.

Podemos perceber essa constância no trabalho de Oliveira, cuja dramaturgia é muito mais perceptível pela invisibilidade com que conecta seus elementos constituintes (ora associativos ora estruturados de forma contraditória), do que com a rede de sentidos criados pelo referente verbal. Neste patamar, a dinâmica dos corpos em cena, o como conjugam e criticam o *status quo* dominante, como tensionam o cânone e como, performaticamente, elegem escolhas que desestruturam redes globais e sistemas hegemônicos passam a ser a tônica do que dramaturgicamente expõem.

²⁰⁶ Ana Pais reflete sobre a condição ontológica da dramaturgia a partir da análise das relações entre o visível e o invisível do espetáculo, apontando a dramaturgia como o ofício responsável por estabelecer complicitudes entre estas duas esferas. Para Pais, a dramaturgia é “o aspecto invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece”. (PAIS, 2004, p. 70).

²⁰⁷ No sentido de presentificar as forças que conectam os elementos dramáticos em suas mais distintas formas relacionais, ainda que estas forças não sejam visíveis, mas plenamente reconhecidas no decorrer de um espetáculo.

A dramaturgia é invisível porque é uma prática. (...) Trata-se de um conjunto de procedimentos técnicos (variáveis de caso para caso) que, por natureza, se manifesta em ações levadas a cabo no interior do processo de criação diluindo-se na efemeridade do produto final. (...) Ela está intimamente ligada com uma práxis invisível, um saber que se diz fazendo-se. A dramaturgia é pensada, projetada e realizada durante o seu processo de construção e pode assumir tantas materializações e formatos quanto as estéticas, os encenadores ou as produções. (PAIS, 2004, p. 22-23).

Com Mickaël de Oliveira a ideia de texto performativo se potencializa a partir dos expedientes de criação compartilhada, dialogando com novos dispositivos para a produção de textualidades. A escritura passa a contar com uma gama de elementos performativos capazes de segmentar vetores plurais de enunciação e circunscrição.

Por meio do acto performativo, a cumplicidade instala as relações entre materiais e entre palavra e gesto, já que o seu fazer é simultaneamente verbo e presença, no tempo e no espaço. (...) O acto performativo reifica a acção pela palavra, não tanto no seu sentido linguístico estrito quanto no de criação ou fabricação de mundos, subentendendo uma rede de relações interna que os torna possíveis. Através da enunciação do espectáculo enquanto discurso performativo, a cumplicidade tece fios de ligação entre as suas partes constituintes. Estas ligações actualizam-se a cada representação na medida em que é durante a enunciação do discurso performativo que a dramaturgia activa a concepção que fundara. (PAIS, 2004, p. 76).

O termo *textualidades performativas*, em que a materialidade textual provoca novas instâncias de trabalho a serem exploradas, afasta o texto do eixo de ser a tônica do espectáculo, explorando as inúmeras vias e dispositivos que se desdobram a partir dele. Lendo o contemporâneo como um espaço da diversidade de textualidades, onde materialidades de naturezas distintas passam a ser incorporados como elementos da cena, cabe ao dramaturgo transitar pela heterogeneidade destes outros universos, ato que passa a ser diferencial e importante nas inúmeras transcrições para a cena, usando o espaço do *trans*, que a dramaturgia performática ratifica, como o lugar para o reconhecimento de outras possibilidades, mutantes, protéicas e híbridas.

Este expediente passa a ser um código funcional que, no mínimo, tensiona as estruturas do canône junto ao contexto emergente, além do deslocamento laboral do material textual, tido como uma estrutura flexível, cujas linhas de força e a rede de significação e subjetivação são impressas pelo coletivo. Dramaturgia passa a ser o reflexo do processo, do que cenicamente foi construído e daquilo que o espectador acrescenta, tensionando a fixidez dos signos tido como teatrais. Este viés revela, de forma inerente, um posicionamento político e ideológico do dramaturgo que se desdobra nas escolhas,

opções e trajetos. Toda essa gama de novos espaços, elementos e instâncias para os quais o dramaturgo é convocado, ratifica uma nova expectativa de abrangência do seu trabalho, de uma mobilidade que atravessa fronteiras e abarca, com mais ênfase, um campo plural em que o mesmo é requerido para atuar enquanto performer.

A escrita para o teatro é por si só política, é uma escrita dita para uma assembleia. E quando se escreve, torna-se mais do que necessário perceber esse poder e usá-lo. Acredito que o teatro não é o lugar das respostas, nem o lugar para transmitir mensagens. (...) Em relação a um determinado tópico político, todos os argumentos se valem e todos têm a sua razão. (...) Defender uma só perspectiva ou um pensamento politicamente correcto num espectáculo (o feminismo, as desigualdades sócio-econômicas, de democracia, a liberdade, etc...) é reduzir ainda mais uma multividência que dentro das paredes da representação se encontra já reduzida. Por isso, opto muitas vezes por explorar os lugares paradoxais. (OLIVEIRA, 2016).

Ana Pais se refere à figura do dramaturgista como responsável por essa reconfiguração, como o profissional articulador destas esferas, operando uma espécie de ontologia da alteridade, propulsor de paridades ao atuar sempre em relação ao outro. Percebo que a figura traçada por Ana Pais para responder a esta demanda reestruturada pela práxis tem um caráter mais institucional, um caráter mais de apoio ou de suporte às equipes de criação e, também, um caráter coletivo e integrador dos processos. No entanto, minha leitura é a de que, o dramaturgo é que reconfigurou e reequacionou seus campos de atuação, ampliando a referencialidade do seu trabalho e dos materiais com os quais lida. Mickaël reconhece, também, o trabalho do dramaturgista²⁰⁸, dentro de uma tipologia textual, porém também coloca o dramaturgista mais como um agente²⁰⁹.

Nesse caso, a figura parece se diluir, e o que chamo atenção é para o perfil de um dramaturgo que não se dilui, mas que empreende funções complementares para uma

²⁰⁸ “A quarta tipologia oferece um lugar reservado aos textos literários não dramáticos, ou ainda aos textos cuja redação é desconhecida. Os espectáculos que incluem esta tipologia não possuem um dramaturgo, figura muitas vezes substituída pelo dramaturgista ou pelo próprio encenador, que assim opera um trabalho de recriação literária, muitas vezes aproximando-se de um trabalho de adaptação ou de colagem. Partindo de um conto, de um conjunto de poemas ou de um romance, o dramaturgista pode optar (ou não) por aproximar o material literário de uma forma teatral mais tradicional. Ao contrário do universo literário criado de raiz, o teatro não dramático propõe uma recriação sobre um material existente e reconhecível (pelos dramaturgistas, encenadores, intérpretes e públicos).” (OLIVEIRA, 2010, p.13).

²⁰⁹ “No teatro contemporâneo, destacam-se, sobretudo, três tipos de agentes teatrais que influenciam fortemente a dinâmica entre os textos de repertório tradicional e a escrita dramática do tempo presente, limitando ou emancipando o espaço do dramaturgo. São eles: (i) o programador, (ii) o dramaturgista e (iii) o director de uma companhia, que pode assumir eventualmente o cargo de encenador residente.” (OLIVEIRA, 2010, p. 21).

dilatação do seu campo de trabalho, abarcando tanto as artes performativas quanto os textos com raiz no dramático ou que dele se originam. Esta noção se desdobra no trabalho do Colectivo 84 e destaca a instância em que o dramaturgo é requerido a atuar como um performer, articulando-se pelas várias etapas e degraus do processo criativo, ciente de estar diante de uma cena mutante em que sua atuação prevê este deslocamento contínuo pela estrutura interna e a externa dos protocolos de criação.

Esta apropriação performática do conceito de performer sustenta a dilatação dos aparatos e dispositivos dramatúrgicos, responsabilizando seu artífice pelos princípios estéticos que geram, pelas ressonâncias políticas que aparecem no corpus da obra e pelo olhar sensível que atravessa as relações tecidas para sua gênese. Para refletir sobre os desdobramentos operacionais deste perfil de trabalho com dramaturgias assinadas por Mickaël de Oliveira, escolhi duas obras representativas do seu trabalho junto ao Colectivo 84: *Velocidade Máxima* e *Horror ou Breve estudo sobre a paralisia*.

3.5 – *Velocidade Máxima*: o corpo como fundamento dramático



**Figura 3 - *Velocidade Máxima*, 2009, Direção de John Romão.
Fonte: Foto de Suzana Paiva**

O espetáculo *Velocidade Máxima* estreou em 08 de agosto de 2009 na Sala B, Festival CITEMOR, em Montemor-o-Velho/Portugal, com dramaturgia assinada por Mickaël de Oliveira e a concepção/direção de John Romão. A montagem aborda o tema polêmico sobre a rede de prostituição masculina e cria vínculos cruciais no jogo entre artistas, performers e público para ultrapassar o estereótipo dos discursos ligados ao comércio do sexo. A produção está inserida na pesquisa do grupo em torno do ciclo “Poder e Posse” que, neste trabalho, desdobra os arredores do tema ao criar paralelos da selvageria do capital, tanto no âmbito dos corpos prostituídos quanto no mercado da arte.

O ponto de partida para esta montagem é a vídeo-instalação intitulada *Voracidade Máxima 2003*, dos artistas Dias & Riedweg²¹⁰. Ambos desenvolvem uma série de trabalhos cuja temática explora as tensões envolvendo o percurso de imigrantes por espaços e fronteiras, trabalhos que, inclusive, traduzem seus próprios posicionamentos políticos.

²¹⁰ Maurício Dias (1964), brasileiro, estudou artes plásticas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e se mudou para a Suíça logo após a formatura, onde viveu por 12 anos. Walter Riedweg (1955), nasceu em Lucerna, cidade da Suíça alemã. Os dois se encontraram na Basileia, em 1993, e desde então trabalham juntos, num terreno interdisciplinar, contestador e inserido nos principais embates envolvendo o documental e a representação no campo da performance videográfica. No Brasil, apresentaram trabalhos famosos como, *Os Raimundos*, *os Severinos* e *os Franciscos* e *Mera Vista Point*. *Voracidade Máxima* já foi apresentada em Barcelona, Paris e São Paulo.

Voracidade Máxima foi realizada em colaboração com os *chaperos*, rapazes que se prostituem nas ruas de Barcelona, no formato de uma vídeo-instalação com mecanismos interativos. Para compor o trabalho, os michês de Barcelona colocam máscaras que reproduzem a feição dos artistas e conversam com eles durante horas, num clima amistoso regado a pouca roupa, confidências e espelhos. O registro permeia este universo íntimo como sinalizador de imprevisibilidades e de um olhar mais subjetivo a esta profissão (sempre colocada à margem pela sociedade), além de apresentar contornos das relações entre o sexo e a lógica econômica na sociedade atual. Na instalação, o espectador é convidado a se deitar e a escolher por meio de botões qual o michê que pretende acessar, ato que se concretiza com a veiculação dos vídeos produzidos. Os artistas não revelam a identidade dos michês e se projetam no lugar deles a partir das máscaras sobrepostas, ato que tensiona o campo do que se documenta e da natureza performativa que expõe o universo íntimo numa espécie de cardápio interativo.

Ao ter como matriz uma vídeo-instalação, já inserimos o plano de escrita desta dramaturgia em torno de uma conjuntura que foge definitivamente do preceito dramático, ampliando a rede de materialidades com as quais o dramaturgo lida. A estrutura dramatúrgica de *Velocidade Máxima* distancia-se do correspondente aristotélico, já que não se foca nas histórias e no seu desencadeamento. Pelo contrário, pauta-se no plano político e performático destes corpos na linha das frentes comerciais do século XXI, e esteticamente, projeta-se num trabalho que permeia este universo com foco no performativo, no vivido, nos códigos não escritos que atuam como dispositivos pertencentes à ambiência das zonas de prostituição em suas micro e macro esferas.

A dramaturgia parte da mesma estratégia utilizada na vídeo-arte, porém, tensionando ainda mais o impacto de alguns recursos utilizados para construir um discurso desconcertante sobre o corpo como mercadoria. A textualidade assume o eixo performático de sua gênese e coloca em cena três garotos de programa para contracenar com John Romão. Esta escolha já denuncia que os veículos performáticos são os norteadores do trabalho, atravessado por fragmentos que reúnem testemunhos, corpos e o discurso de habitar o outro para pensar sobre si e o entorno.

No caso, mantém-se a estrutura dos mascaramentos sociais num jogo cênico que desconstrói o lugar confortável de apenas ouvir os testemunhos, uma vez que os michês

estão portando máscaras com o rosto do ator, com quem dividem o palco e que presenciou todo o processo de criação da obra. Neste jogo que desvela e mascara ao mesmo tempo, desloca-se o jogo de identidades entre os que constroem uma performance de si mesmos e o ator que performa ou intermedia uma situação íntima entre o público e a encenação, para a edificação de um lugar de revelação, desnudamento e impacto, porém, deslocando o local do artista para o lugar do outro.

Este jogo construído a partir do mascaramento dos performers vai do banal ao abissal, e a revelação do próprio grupo na figura de John Romão (que conduz os questionamentos sobre o comércio das coisas, dos sentimentos e do próprio teatro) acaba sendo o pilar onde se apoia esta dramaturgia construída exatamente na fronteira entre performance e teatro, entre o que cenicamente é capaz de se teatralizar e aquilo que o teatro não revelaria se refutasse as raízes performativas que o contemporâneo urgencia. A fina película que separa ficção e realidade, representação e ato performático é utilizada como um recurso para a construção espetacular que embaralha a oficialidade dos discursos e constrói uma poética dos corpos, sensível ao tema e à construção pluridimensional que Oliveira agrega ao reunir elementos de distintas naturezas para levantar esta espécie de dramaturgia dos poros.

A própria forma como o autor assina e descreve esta dramaturgia já denota o viés performático de sua estrutura ao intitulá-la como sendo constituída por “monólogos, materiais textuais, sms’s e um diálogo sobre Jan Fabre”, tudo reunido sob a tutela de “textos de Mickaël de Oliveira para o espectáculo *Velocidade Máxima*”, deslocando a assinatura globalizante da autorialidade da obra e expondo a constituição plural de sua natureza. As notas do autor advertem:

Há textos ditos, há textos projectados (os mais pequenos, aqueles em verso). O estilo é realista, é trágico, é burlesco, é trash, é lírico. Os textos são tão profusos como pode ser profusa e confusa qualquer boca. Em termos de extensão de partes, perdoe-me Aristóteles, o prólogo é bem mais extenso que as outras partes, porque quem o diz é um actor/encenador, habituado a interpretar e a decorar textos. Daí a complexidade das tonalidades, que vagueiam entre a ironia e o sarcasmo adultos e alguma simplicidade infantil (populistas para alguns). **Os textos foram escritos em cima do palco, durante os ensaios, a maior parte para pessoas não habituadas à representação performativa.** Alguns textos sofreram alterações depois da estreia, para se adequarem ao presente recente. Há quem diga que este processo é pós-dramático, há quem diga que estes textos são “descartáveis”. Eu digo simplesmente que serviram o seu propósito: o espectáculo, um organismo vivo, e que este tipo de

literatura é da mais aplicada que há. (OLIVEIRA, 2009, p. 2. Grifo meu).

Podemos notar que Mickaël de Oliveira brinca com o peso canônico de Aristóteles se desculpando pela extensão do prólogo, ao mesmo tempo em que corrobora com uma ideia de Lessing, mencionada anteriormente, demonstrando que a escrita desta peça obedece à dinâmica da obra e suas necessidades, inserindo-a no âmbito performático em que regras não precedem a construção da obra, mas são criadas a partir dela. A parte grifada destaca a fonte dessa escrita enraizada no palco, e, também, a sua premissa performativa, terreno que congratula materialidades distintas como instância estética do contemporâneo.

A dramaturgia é constituída por doze partes intituladas: 1) Prólogo Grego, 2) Conversa sobre Jan Fabre, 3) Sobre a sensibilidade, 4) Cidadão português, 5) Nietzsche, 6) Multiculturalismo e o cão, 7) A sauna é o contrário das ruas de Lisboa, 8) Portugal é o meu sonho e vou vivê-lo e quero que tu te fudas, 9) Karcher, 10) O Marquês de Pombal e os neo-platônicos, 11) Algodão Doce, 12) SMS's.

Na peça, o microcosmo de experiências pessoais vividas pelos prostitutos e o macrocosmos do viés político imbuído no tratamento dado às questões envolvendo o corpo faz com que o dramaturgo assuma seu posicionamento perante o universo mercadológico. Neste sentido, ao tomar uma coisa por outra, *Velocidade Máxima* passa também a ser o testemunho dos artistas do Colectivo 84 que, ao mergulharem num trabalho sobre prostituição, percebem a própria arte inserida nos abismos do comércio e apelos da indústria do entretenimento.

Neste sentido, desde a primeira fala da peça, o dramaturgo assume seu lugar de enunciação junto a este grupo jovem, alternativo e que não faz parte do mercado teatral, atuando inclusive como um grupo de resistência ao tentar existir na margem deste sistema. Este posicionamento não é tratado de forma metafórica na peça, pelo contrário, é colocado de forma direta, inserido numa espécie de prólogo circunstanciado das motivações que possibilitaram este trabalho e as margens que produzem um debate muito maior sobre vias de prostituição.

Depois deste espectáculo vamos ter dificuldade em montar novas criações e também vai ser difícil vender as que já temos. Vai ser difícil, porque, para já, o que pode ser considerado de Novo sofre da sua própria génese, sofre porque é desconhecido, sofre porque entra

num mercado em que há um desfasamento brutal entre a oferta e a procura. São mil cães a um osso. (OLIVEIRA, 2009, p. 5).

Mickaël de Oliveira constrói um prólogo extenso em que contextualiza a montagem no cenário teatral português e trata das dificuldades de novos grupos encontrarem apoio e subsídios, criando assim uma espécie de depoimento coletivo dos artistas envolvidos que evidenciam um diagnóstico do que, proporcionalmente, desencadeia os mecanismos de prostituição. Já no início, o autor opta por criar uma zona intermediária entre o fazer teatral e a performance, desculpando-se pelas desobediências clássicas, mas antevendo a sinceridade com que a montagem mergulha na ambiência proposta e no experimental do plano estético. No prólogo, o ator John Romão usa a primeira pessoa para apresentar os performers com quem dividirá o palco.

Mas tenho orgulho em poder estar a pagar bem a estes três rapazes que são prostitutas, brasileiros, vivem em Lisboa, estão ilegais, não têm documentos e não são actores. Estão aqui comigo porque gostaram do “programa”. Dois são homossexuais, um é heterossexual, e nenhum está aqui para foder, mas para darem a conhecer quem são, o que fazem por aqui, mesmo sem palavras, porque antes eles não pensavam que podiam ser indivíduos em Lisboa, porque faziam parte da massa “brasileira”, da sub-categoria “prostituição”. Também estão aqui porque são pessoas que me surpreendem, tenho vontade de estar com eles, de lhes pôr alguma luz em cima e ouvi-los ou vê-los a mexer, com o corpo que costuma apregoar o desejo noutras praças. (OLIVEIRA, 2009, p. 6).

Não há contornos nesta dramaturgia que, ao assumir o novo como característica, ataca os meios de veiculação da arte e insere a figura de um dramaturgo cujo trabalho empreende não só o “produto” que apresentam, mas as circunstâncias políticas, econômicas e sociais que os reúnem.

É que nós não defendemos o nosso trabalho com cafezinhos no centro histórico de Lisboa, no Chiado. Nós somos puros e castos, e defendemos o nosso trabalho aqui, com este texto que foi escrito enquanto recebíamos mais umas respostas negativas. Defendemos o nosso trabalho com estes corpos que aqui vêm e que vocês pagam ou desejavam pagar. Estes tipos valem mil currículos, valem mil artistas. (OLIVEIRA, 2009, p. 8).

As linhas de força que conectam as cenas subsequentes não são desencadeadas pelo material textual. A natureza diversa de suas fontes que inclui depoimentos, poemas, testemunhos, diálogos, palavras avulsas coladas em cartazes e, também, projeções não obedecem a uma coesão causal. Estes materiais estão inseridos num patamar em que a rede de significações e subjetivações acontece pelo diálogo entre tudo que se circunscreve em cena. Esta palavra “circunscrição” se torna importante porque, nesta

dramaturgia, os textos são escritos no palco, pelos corpos despidos dos performers, pela voz do ator que contextualiza a montagem, e, também, pelas projeções que em conjunção com o espaço e a sonoridade minimalista, ampliam o leque de efeitos que os referentes textuais abarcam.

A cena 1 “Conversa sobre Jan Fabre²¹¹ com sotaque brasileiro e a questão dos 300 euros”, por exemplo, trata de uma discussão do ator com os performers sobre o preço cobrado para se repetir a célebre cena do artista Belga no seu último espetáculo *Orgie de la Tolérance* em que um dos bailarinos enfia uma arma no cu. O ator questiona sobre o preço para que a cena fosse repetida, trocando a arma pela bandeira da União Europeia. A cena não é repetida, mas um dos performers cria uma cena em que assume o posto de porta-bandeira criando uma instância performática que se funda no ato irônico de um imigrante balançar a bandeira do slogan da Europa, a mesma que apresenta um discurso acolhedor e depois o contradiz com uma prática social excludente.

As cenas também são entrecortadas por poemas projetados que expandem os questionamentos para um limiar existencial que causa estranhamento e impacto. Estranhamento porque os poemas trazem uma certa artificialidade para o tom de depoimentos que a peça sugere e, impacto, porque a artificialidade ressignifica os trajetos existenciais. Estes textos aparecem projetados, revelando um trabalho de intertextualidades, como na cena 5 “Nietzsche”, em que o diálogo com o filósofo endossa o plano das subjetividades com doses de ironia e sarcasmo. Estas recorrências funcionam como uma espécie de ecos de tudo aquilo que os performers não falam (justamente por sempre estarem desvinculados de uma instância sensível), mas que, poeticamente, delineiam seus abismos ratificando este lugar existencial nas circunstâncias retratadas, como é o caso da cena 3 “Sobre a sensibilidade”.

À noite, quando não consigo dormir, reparo se respiro
e acompanho a respiração e penso na respiração
e penso que não posso parar de respirar
e que não posso deixar de pensar
que não posso deixar de respirar
Fico de barriga para baixo e coloco a mão direita no peito
para ver se o meu coração está a bater.
Sossego saber que tenho sensibilidade profunda
e averiguo se me cumprio cá dentro
E adormeço porque é necessário

²¹¹ Artista contemporâneo Belga.

mas sei que não há nem filosofia nem medicamento que me ensine
a reconhecer a importância do tacto
da frescura e da densidade de uma coisa
Conhecer a função das forças, fechar os olhos
e tocar-te
saber o que é um quilo nas minhas mãos.
(OLIVEIRA, 2009, p.12).²¹²

A rede composta pelos depoimentos atravessa a dramaturgia de maneira fluida, tomando o viés confessional como urdidura das nuances que o discurso toma, uma vez que nesta expectativa íntima, a aproximação contextual contorna matizes dissonantes que coabitam o mesmo corpus. Alguns deles ganham um viés testemunhal de consternação, principalmente, quando ditos pelos próprios michês, como é o caso do depoimento da cena 8 “Portugal é o meu sonho e vou vivê-lo e quero que tu te fodas”:

Até chegar à parte em que se acelera, em que se vai à velocidade máxima, onde a nossa anatomia testa o limite da resistência. Então aí vejo a minha mãe a entrar-me nos olhos, não na sala onde eu estava, mas no filme que via com a pila na mão. Aí tive de escolher entre o espanto e o orgasmo. Escolhi avançar e vim-me ao ver a minha mãe a chupar um desconhecido italiano. (...) Porra, sou novo, tenho 22 anos, e estou em Portugal há cerca de cinco. Quando cheguei estava legalizado, tinha visto e a polícia ainda não tinha o hábito de fechar as ruas do Bairro Alto para ver se havia brasileiros ilegais, como os nazistas faziam nas ruas dos países ocupados para ver se havia resistentes ou judeus em qualquer casa ou café. (...) Quando cheguei comecei a trabalhar em restaurantes, cafés, pequenas profissões que te dão um ordenado de 500€, se tanto. E o que fazes em Lisboa com 500€? Pagas um quarto e as despesas, e comes, compras um calção, compras o passe e bebes umas cervejas. Se quiseres viver mesmo, ter uma vida com um pouco de lazer, se quiseres tomar banho todos os dias, comer um gelado, enfim, se quiseres viver como um lisboeta, tens de ganhar pelo menos 1.000€. E isso não se ganha servindo cafés. Podia subir na vida, podia. Mas aqui, se és brasileiro e queres subir na vida ou és dentista ou és puta. (...) e como em cinco brasileiros existe pelo menos um prostituto, ou um travesti ou um strip-teaser ou outro trabalhador do sexo, entrei nesse mundo. (OLIVEIRA, 2009, p. 19).

Alguns testemunhos ficcionados (ou reescritos pelo próprio dramaturgo) também ganham contornos interessantes ao embaralhar a rede de materialidades num único tecido, como é o caso do testemunho que compõe a cena 7 “A sauna é o contrário das ruas de Lisboa”. Neste caso, trabalha-se com uma noção testemunhal diferenciada, uma vez que o grupo não almeja fazer um teatro documentário, mas sim reunir artistas e prostitutas numa sala de ensaio para que, conjuntamente, construam denominadores comuns de um discurso sobre o que os aflige. O ato da apresentação que une artistas e performers é o viés testemunhal em torno do que partilham.

²¹² Foram mantidas a formatação e a disposição dos versos.

Ontem comecei a escrever uma carta para a minha mãe, mas depois da dose de hormonas que injecto todas as noites, acabei por riscar tudo, não fazia sentido. Tomo-as para o meu corpo ficar mais inchado, mais bonito e atraente. É uma aposta no negócio, como qualquer outro, eu também quero prosperidade. As cápsulas são muito caras mas dão bons resultados, mas o problema é que com estas hormonas fico sem erecção.(..) Durante estes períodos com hormonas, penso em muita coisa, mas quase sempre na minha casa e na minha mãe, na cidade industrial cinzenta entre o Rio e São Paulo. Sou dali. Lisboa é outra coisa. (...) Adorava escrever à minha mãe, mas nunca o farei. Escrever é diferente, não é como ter uma conversa ao telefone que acaba sempre por cair na pura banalidade. Adorava dizer-lhe que a amo e falar-lhe do meu ritmo de vida, tão regular e ao mesmo tempo imprevisível. Mas nunca terei coragem para lhe dizer isso. (...) O único reflexo real da minha vida é a cara dos que fodo. (OLIVEIRA, 2009, p. 16-17).

Ao criar um espaço de convergências entre o discurso real e o ficcional, Oliveira transita entre a teatralização de alguns fatos e a performance. Ao remeter a traços documentais da vida dos profissionais do sexo, cria-se uma dramaturgia cujo movimento permite que adentremos os problemas da imigração e suas condições de trabalho, construindo válvulas móveis que atravessam os campos do sensível, do humano e do político, a partir do compartilhamento dos seus percursos. A opção pelos performers em cena estreita seus vínculos com os princípios performáticos e demarca uma instância diferenciada, dando um peso protagonista a uma materialidade de natureza performativa. “Porque é a presença mesma do artista performático em tempo real, da “suspensão do tempo” dos performers ao vivo, que confere a esse meio de expressão sua posição central.” (GOLDBERG, 2006, p. 216). Interessante perceber que o espetáculo monta as expectativas do que seria uma representação e, a todo momento, desmonta esta expectativa, evidenciando as fragilidades dos processos de ficcionalização, ao mesmo tempo que evidencia as vias desse recurso.

O ritual de preparação dos corpos é compartilhado com peças íntimas, com a lubrificação dos corpos, com a purpurina dando brio ao que será exposto como mercadoria. As cenas ganham outros contornos a partir do momento que os garotos de programas mascarados se preparam para o exercício da função e a “bandeira” europeia vai sendo erguida. Como contraste, ao fundo são projetadas palavras que remetem às dificuldades que os estrangeiros encontram de regularizar suas cidadanias na Europa e, também, os meios de oprimir aqueles que se apresentam mais vulneráveis. O ritual ganha ares performáticos e o discurso politicamente correto de acolhimento é confrontado com a agudez vocabular chula, porém, certa de um dos prostitutas: “E se

me perguntarem o quanto custou para ser cidadão português, responderei que me custou o cu”. (OLIVEIRA, 2009, p. 13).

Ao se colocar no lugar do outro, o dramaturgo opta por tornar o discurso que tensiona proporcional a todos os envolvidos, ao invés da falsa comoção, ato que as grandes mídias exploram com conhecimento de causa e um sucesso assustador. Um dos tópicos a se discutir em relação a textos compostos a partir de instâncias factuais é que esta premissa factual não cumpre, dentro da dramaturgia, uma função ficcional, e os elementos que compõem o extrato documental também se afastam das expectativas dramáticas, agregando outras fontes.

É nesse viés fronteiro que *Velocidade Máxima* instaura o seu lugar, entre o simulacro e o real, dentro de uma estrutura que gera ambiguidade e revela as contradições que os trânsitos geográficos impactam junto às expectativas produzidas no sujeito. A crítica audaz à sociedade burguesa e a redundância de discursos de uma falsa esquerda ganham proporções tensionais a todo o momento:

Uma cidade cosmopolita é uma cidade onde convive gente de todas as cores e de todos os cheiros, mas quem manda e quem domina o cosmopolitismo são sempre brancos com um 4X4 ou um 2 cavalos, com casa com garagem no centro histórico ou na periferia burguesa. Votam na esquerda e têm uma empregada que se chama Maluka do Senegal. E gostamos de gozar com o nome dela quando estamos entre amigos a beber um bom vinho, dizemos: «é a minha maluca». Podemos gozar com o nome dela 1º porque gostamos dela e do seu país, 2º porque contribuímos todos os anos com 100€ para uma Organização Não Governamental, e 3º porque quando vamos de férias e ficamos num hotel de 4 estrelas numa qualquer parte do terceiro mundo, levamos sempre cadernos e canetas para oferecer às criancinhas. É o preço para poder gozar com a Maluka, ter um carro de luxo e ser de esquerda. (OLIVEIRA, 2009, p. 25).

Essa construção gradualmente expande sua rede simbólica até o seu desmascaramento, momento em que o discurso político dos performers e dos artistas se tornam um só:

Eu quero ser grande, quero ser uma estrela. Portugal é só um país para entrar na Europa. Um país para me sentir mais europeu, para receber um cheirinho da Europa. Porque a Europa não é aqui, é mais longe, é nos países onde há neve, onde há menos luz, onde temos Segurança Social, a sério. A Europa é o país onde temos tudo. (OLIVEIRA, 2009, p. 20).

A simbologia do corpo tensiona fronteiras históricas e geográficas neste trabalho, no caso, temos um mote que traz o corpo de prostitutas provenientes de um país da

América Latina (na ficha do espetáculo, indicados apenas com seus nomes iniciais André, Leandro e Luís, além de John Romão, ator do Colectivo 84). O que se tensiona em cena não é apenas um retrato do submundo e das condições enfrentadas pelos prostitutos latinos, mas uma visão sensível e, também, porque não dizer periférica, já que Portugal é um país que não goza do mesmo status que outros países pertencentes a União Europeia. Esta abordagem aponta para desdobramentos de uma colonização do corpo e do espaço que une Brasil e Portugal na História e que, na figura dos prostitutos, reverberam outras dinâmicas de espólio e saqueamento, outra ordem mundial na qual as duas nações militam em virtude de seus lugares periféricos. A própria dramaturgia revela os ecos históricos desses tratados, tensionando os discursos pós-coloniais.

São vendedores ambulantes, são comerciantes do amor masculino, comerciantes que vêm de longe, de um país para nós exótico, onde há favelas e praias paradisíacas, um país distante que os nossos tetra-tetra-avós saquearam e violaram porque somos o povo da miscelânea. (OLIVEIRA, 2009, p. 6).

A ambiguidade desses discursos e a forma como são colocados em consonância com o espaço e o universo sonoro que os atravessam aproximam a precaridade dos envolvidos nas ruas de Lisboa com a realidade dos coletivos jovens de teatro e a constante vulnerabilidade que enfrentam. Os contornos que se criam entre condições de prostituição e as vias de promoção e sobrevivência cultural expandem as metáforas, revelando uma crueza de enfrentamento para o limiar dos colapsos.

O meu local de trabalho é um apartamento no Marquês de Pombal. Pago 700€ de renda e tenho duas meninas e um menino que trabalham comigo. O meu quarto é pequeno, tem uma cama de casal, duas mesinhas de cabeceira com dildos, preservativos, vaselina, um pequeno sofá no fundo da cama e um poster com a minha fotografia bem grande na parede. Tenho um portátil, que escondo no armário, onde escrevo o meu anúncio: Rapaz, 28 anos, educado, bem dotado, *speak english*. (OLIVEIRA, 2009, p. 22).

O espaço entra na dramaturgia como um elemento significante, amplamente explorado pela sala em ruínas, com as paredes desnudas que acabam conectando os testemunhos dos performers como um pano de fundo que, por vezes, escurece as possibilidades de horizonte. A ressignificação do espaço de apresentação, aliado à trilha, ganha uma reconfiguração simbólica na medida em que o processo de desnudamento e intimidade passam por projeções marginais, transformando também a recepção do público que é conduzido a este espaço, cujas paredes descascadas contrastam exatamente com o plano sonoro, com uma música executada ao vivo que interliga, sublinha ou ironiza

determinados fragmentos do que se depõe e que vai sendo modificado na medida em que a dramaturgia avança.

Numa cena totalmente performática em que os michês tentam ultrapassar a parede, ao fundo, o ator cola cartazes com as seguintes palavras escritas “Potência”, “Inércia”, “Zeitgeist”, “Missão”, “Sucção”. Nesse caso, a espacialidade se configura como um elemento dramático, funcionando como o suporte para projeções, ao mesmo tempo em que agrega e ressignifica o compartilhamento do vivido, criando uma densidade que se movimenta a partir dos traços, do fragmento, dos restos ou vestígios reunidos como rastros do corpo e da sexualidade.

Não é a palavra que, dramaturgicamente, dá suporte ao espetáculo, mas os corpos e o espaço. As palavras passam por eles, mas não tem preponderância dramática. Novamente, a palavra se torna um instrumento e não o fundamento dramático. A última cena intitulada SMS,S, por exemplo, é constituída por “*ready-made*”, mensagens escritas por clientes e enviadas ao prostituto André durante o seu horário de trabalho.

Ao eleger a performatividade como célula desencadeadora da dramaturgia, Oliveira se coloca como performer no decurso de um processo que se assume na fronteira entre a teatralização e a performance, optando por construir uma dramaturgia **com os** outros (ao invés **de sobre** os outros), opção que desencadeia o uso de novos dispositivos para compor e para fazer das circunstâncias contornadas, um discurso que circunscreve todos os envolvidos.

Neste tratamento, o dramaturgo funciona como um agente de subjetividades de várias ordens, coletadas junto aos testemunhos que entram no processo, na performatização do que se diz e se documenta, na ponte entre o real e o teatral e no material improvisado, que, quando colocados dentro da estrutura dramática, passa a ser a engrenagem de seu movimento.

Trata-se de uma nova incorporação de novas fontes de composição e do reconhecimento do corpo como escritura, o que exige um olhar sensível e atento para constituir uma escritura que ainda começa a ser lida no contemporâneo, em virtude, talvez, da opressão secular das culturas oficiais, cujos terrenos do corpo e do performático ainda soam

como ilegíveis. No caso, a oficina do dramaturgo amplia o rol de suas fontes e expectativas:

Em *Velocidade Máxima* tive de escrever para não-atores (prostitutos brasileiros que trabalhavam em Lisboa) o que é bem diferente do que escrever para profissionais que passam a vida a decorar e interpretar. Existiram muitas limitações (boas limitações), simplifiquei textos, tanto no vocabulário como na própria lógica interna do texto. Tinham de ser textos fáceis para dizer, bons para decorar e uma oralidade simples porque, supostamente, as histórias que eles contavam eram auto-biográficas. Digo “supostamente” porque muitas vezes entregava a história de um não-actor a outro não-actor. Nós não queríamos, de todo, fazer “teatro documental” e travestimos a própria noção de documento. (OLIVEIRA, 2016).

Velocidade Máxima expõe uma maneira singular de textualização que nos orienta para pensar a reconfiguração do dramaturgo diante de uma cena móvel que assim exige. O corpo passa a ser passível de ser lido como construtor de sentidos e significados, legível ou ilegível, de acordo com as vivências que o demarcam, e não somente por trás daquilo que é dito sobre ele. Em tese, o corpo passa a ser um dos motores da escrita e, o dramaturgo, ao atuar como performer, solidifica esta leitura, materializando-a enquanto escritura. Trata-se de uma escritura de corpos pelo espaço, constantemente atravessados pela ruína espacial, pelos entraves sonoros e pelos performers que expõem a fronteira do que nutrem, elegendo a via corpórea como estrutura mobilizadora dos contextos e discursos.

A dramaturgia de Oliveira parte de uma vídeo-instalação e a contorna, eleva os arredores, trabalha na fronteira e faz da fronteira seu suporte estético de contestação. Cria-se uma peça heterogênea, de materialidades distintas, esculpindo um discurso contemporâneo sobre o corpus (humano-artístico) e as práticas de subsistência nos jogos de poder e hegemonias artístico-econômicas. O trabalho não tem a palavra como precedente, nem a utiliza como suporte. Não a exclui, mas faz dela um instrumento, um veículo que reúne o contorno plural de vozes e ecos. A dramaturgia passa a ser concebida como um espaço de experiência, cabendo ao dramaturgo uma atuação polivalente para materializar o melhor percurso possível entre a partilha do Colectivo 84 e os performers, neste trabalho íntimo e conjunto sobre inúmeros testemunhos existenciais e atuais que se desfazem no diluído tempo de agora.

3.6 – *Horror ou Breve estudo sobre a paralisia: paisagens dramatúrgicas*

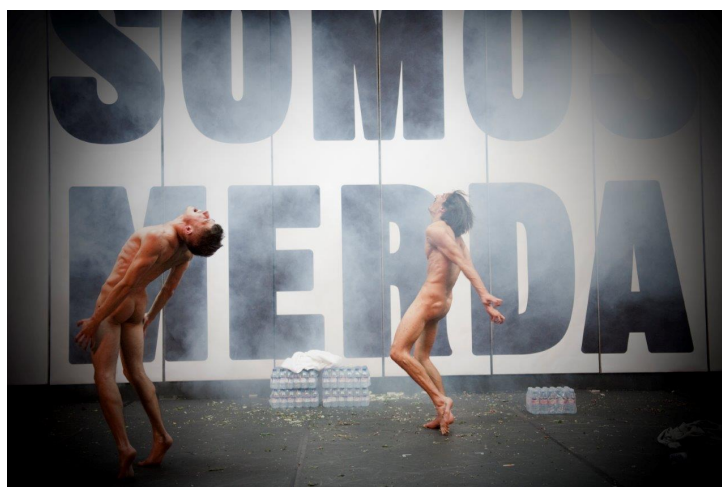


Figura 4 - *Horror ou Breve estudo sobre a paralisia*, 2011, Direção de John Romão.
Fonte: Foto de Suzana Paiva.

O espetáculo *Horror ou Breve estudo sobre a paralisia* estreou em 09 de junho de 2011 no Teatro Nacional D. Maria, em Lisboa. Dentro do repertório do Colectivo 84, esta montagem pode ser lida como um trabalho em que a performatividade dos materiais reunidos no processo, fundamenta a estrutura dramatúrgica segmentada por fluxos imagéticos. Este determinante instaura os prospectos performáticos pelos quais o grupo se orienta, construindo uma peça sobre a passagem in(tensa) dos corpos e a crueza das relações estabelecidas num contexto de alarde e ultimatatos. O site do grupo faz uma referência explícita ao corpo como pilar estruturante e estruturador desta construção:

Horror interroga a capacidade que temos de paralisar a criação de utopias urgentes e de nos tirar o sono, ao revelar-nos em excesso, em nome da ideologia do progresso e do lucro, dos mistérios da fé e do corpo. Propomos, em cena, através de corpos trágicos e festivos, uma incursão pela impossibilidade de nos tornarmos ingênuos perante um cenário político e económico decadente.
(<http://colectivo84.blogspot.com.br>).

Inscrita sob uma perspectiva de resistência em relação à globalização e aos ímpetos do consumismo, a peça sublinha a paralisia diante de fatos pontuados como indícios incontornáveis e prenúncios da falência institucional e utópica do século XXI. Numa atmosfera que presentifica o caos na figura de corpos, a construção de camadas plásticas desfila um caleidoscópio de pressas e vícios, evidenciando a coleção contemporânea de urgências tensionadas como fronteira para a imersão na profundidade das coisas. O

ofício da tessitura das cenas incorpora o percurso atoral como veículo dessa contracorrente, desvelando as sociopatias contemporâneas. Na época da estreia, a crítica teatral de Lisboa referenciou esta potencialidade do espetáculo:

Este teatro não é apenas político nem reflete tão só uma inquietação ou dor de crescimento juvenil. É um teatro que intervém contra a corrente. Portanto, uma necessidade primária quando a mudança, afinal, apenas sustenta persistentemente a agonia política e social e espiritual da sociedade. (...) Um louvável acto de guerrilha cultural capaz de chocar. (MONTEIRO, 2011).

Na peça, paisagens são construídas e diluídas em meio ao clima vertiginoso da atualidade, criticando e expondo as linhas padronizadas de comportamento cultuadas pela cultura de massa. O motor corpóreo atua como um dispositivo desencadeador dos fluxos dramáticos, exercendo dois vetores nesta construção. Primeiro, em relação à inclusão do corpo como o tema numa expectativa em que a sua apropriação, emancipação e reivindicação ganha contornos mais complexos quando seu protagonismo acentua o aprisionamento das subjetividades em meio às grades da geração do *fast-food*, do *delivery* e da imediatez²¹³. Segundo, pela eleição do corpo atoral como a válvula de cada um dos blocos paisagísticos que compõe o enfrentamento desta geração, recorrendo, no caso, aos códigos performáticos.

O discurso performativo é um acto no espaço (no visível) e no tempo (no invisível), como tal, é no cruzamento de ambos os eixos que o espectáculo ganha terreno ontológico: existe, dizendo-se e fazendo-se.” (PAIS, 2004, p. 7).

Nesse sentido, a matriz dramática se desloca da palavra para o corpo, dialogando novas formas que surgem a partir deste referencial performático que pressupõe outros fundamentos para sua construção. O corpo ganha um tom de manifesto e o ciclo de movimentações e relações atoriais se transformam em construtores da via estética. A experiência corpórea é que desencadeia o fluxo de imagens, tensões e de palavras que atravessam a peça, criando uma pluralidade de vozes dissonantes que permeiam o contexto como parte do vivido, dialogando com os apontamentos da pesquisadora Cláudia Neiva Matos em que “a perspectiva da performance borra as fronteiras entre a aparente estabilidade do texto e a instabilidade do mundo e dos seres dos quais o texto provém e aos quais se dirige”. (MATOS, 2003, p. 57).

²¹³ O corpo, no caso, passa a ser um instrumento simbólico e performático para se falar do país, do peso contemporâneo de se ver diluído na própria noção de tempo e espaço que, de tão múltipla, acaba nos anulando, fator que mensura a dimensão política da peça.

O denominador desse pensamento coloca a dramaturgia como edificadora de um plano que estabiliza toda e qualquer materialidade capaz de fundamentar uma estrutura potencialmente expressiva, onde o corpo se solidifica, de fato, como instrumento e discurso, além de se constituir como o eixo desta engrenagem performática de exposição e impacto.

Barba defende a turbulência ou a revolta, no interior do processo dramático como algo essencial para a criação de uma ordem que não seja óbvia e ilustrativa, mas que tenha uma lógica autônoma, um caos de onde possa convergir a liberdade de escolher caminhos diferentes. (PAIS, 2004, p. 29).

Ao eleger a imagem como o princípio desencadeador do espetáculo, pontua-se um espaço experimental para o encontro dos dispositivos capazes de dar uma unidade identitária à peça, principalmente, no seu fluxo condutor que se apoia no jogo dos atores como conectores entre as paisagens criadas. A dinâmica desse fluxo passa a fazer parte do trabalho do dramaturgo, quando então, é convocado a recolher estas conexões das improvisações nos ensaios. A mobilização destas novas engrenagens sublinha um campo que experimenta novas formas de encadeamento de um espetáculo (que não passam pelo dramático), além de investigar como estes encadeamentos podem servir tanto como uma estrutura técnica de suporte da peça, quanto operar como sua via estética.

A construção de tecidos interligados por fios invisíveis que os conectam, perfazem uma dramaturgia que opera pela desdramatização de seus fundamentos. Ao estruturar o corpo e suas intensidades como motor dramático, a montagem insere o plano performático de sua gênese, fazendo com que a inserção dos corpos exerça a função de escritura pelos quais passam os discursos de impacto poético, político e existencial.

Estes campos heterogêneos que se abrem para a edificação dramática operam na reunião de sequencialidades, nas fisicalidades, nos subterrâneos e superfícies desveladas com as improvisações, as partituras compositivas, o fluxo de movimentos, e, também, a memória e a história dos corpos que expandem a pessoalidade, expondo as fronteiras do coletivo ao transitar entre uma linguagem mutante, ao mesmo tempo, irônica e poética. A ironia está presente em todo o espetáculo, desde as cenas construídas em cima de engradados de bebidas, passando pelo grito desesperado que os atores proferem quando a cena se fecha nas inúmeras overdoses acometidas pela geração (vícios, mídias,

sistemas hegemônicos de opressão), até atingir o viés poético como a ação de quando um dos atores vai até o corpo desfalecido do outro e abre as nádegas do companheiro num gesto, ao mesmo tempo, lírico e impactante, em que o nu passa a constituir uma escritura que se desenha nos incômodos do conservadorismo e da tradição.



**Figura 5 - *Horror ou Breve estudo sobre a paralisia*, 2011, Direção de John Romão.
Fonte: Foto de Suzana Paiva**

Chamo a atenção porque na descrição dos elementos discriminados, acima em nenhum momento convoquei termos como personagens, trama, coesão, ações, ou seja, o trabalho dramaturgico incorpora outros expedientes e o rol de elementos em sua oficina se desloca para outros parâmetros de composição em que a ordem performática desestrutura os saberes convencionais e convoca para a construção de outras vias de sentido.

A música não é um elemento ilustrativo, mas atua como uma estrutura elementar que situa, desconstrói ou sublinha o corpus imagético. Os espaços e paisagens sonoros são criados como variáveis de um discurso poroso, que convoca a livre associação de planos, evidenciando uma poética de contaminações mútuas, de obra em processo, de ruptura com as fronteiras do representacional, onde “criar a vida de um espetáculo não significa somente entrelaçar suas ações e tensões, mas também montar a atenção do espectador, seus ritmos, para induzir nele tensões, sem tentar impor uma interpretação.” (BARBA, 1995, p.70).

Temos neste trabalho uma ruptura com o dramático expressa no caminho encontrado pelo diálogo interartes que assume uma frente de quebra com as chaves representativas,

concentrando-se no que se pode reconhecer como uma espécie de “paisagens dramáticas”.²¹⁴ Estas paisagens construídas conduzem para uma outra perspectiva de criação em que o universo visual é que deflagra a condução do espectador pelo percurso que se partilha. Dessa forma, a dramaturgia se concentra nas tensões físicas, na gramatura dos corpos, nas tensões plásticas apresentadas como contraste dos discursos que suspendem. A cada sequência são formadas paisagens que surgem e desaparecem de forma fluida, em consonância ou não com as camadas sonoras e os dispositivos projetados. Esta poética de imagens passa a escrever no espaço, textualiza o silêncio paralisante do contemporâneo e compõe um mosaico de fragmentos invisíveis que coreografam o equilíbrio precário que a partitura atoral apresenta.

A dramaturgia parte de experiências vivenciadas pelos agentes criadores e se sustenta pelas imagens construídas, além de incluir algumas palavras projetadas e fontes textuais avulsas que atravessam o espetáculo numa sequencialidade tangenciada pela energia e movimentação dos atores, expediente que interpela para um jogo de livres associações das paisagens formadas em confronto ou como complemento das camadas sonoras e textuais. A linguagem do movimento e as correspondências entre o vivido e o inventado passam a constituir dispositivos escriturais que se debruçam nos corpos presentes como fontes geradoras dos códigos performáticos.

A linguagem verbal, nesta montagem, aparece muito pouco e quando aparece tem mais um efeito simbólico ou reflexivo sobre a encenação, o que acaba pontuando o ato improvisacional como linguagem, uma vez que são as relações estabelecidas pelos atores no palco que conduzem a constituição heterodoxa do trabalho. Texto e imagem não são necessariamente harmônicos nem complementares, criando, em muitos momentos, hiatos reflexivos que atualizam e presentificam os discursos. Esta vertente fortalece os estudos de Cohen ao reconhecer a cena contemporânea como um terreno plural de tensões estéticas, conduzindo os espaços dramáticos pela noção reconfigurada que identifico como própria de um performer, reflexo dos desdobramentos que o texto passa a ter nesta rede performática de construção:

²¹⁴ Referência a um conceito utilizado pelo próprio dramaturgo na conferência “Dramaturgia Contemporânea Portuguesa: as textualidades do século XXI” realizada no dia 26/03/2013, em Belo Horizonte/MG, da qual participei, que dialoga com a noção de *peças-paisagens* de Gertrude Stein (2014)), mas que no seu caso, tem uma peculiaridade, já que o plano dramático trata-se de um desdobramento da sala de ensaio, e as paisagens respiram tanto a performatividade de sua inserção quanto a presença dos atores e do dramaturgo que as concebeu, evidenciadas pelo jogo cênico proposto pelo coletivo.

Em muitos casos, o texto estará sendo utilizado muito mais pela sonoridade que pelo seu conteúdo (utiliza-se o texto enquanto significante e não significado). (...) Em alguns casos o texto chega a se transformar num texto paisagístico, adquirindo características de cenário, como uma cor, uma luz ou em efeito especial: ele é transmitido simultaneamente com uma série de outras coisas, compondo um todo da mise en scène, sem haver, ao mesmo tempo, uma preocupação essencial com sua inteligência. (COHEN, 1989, p. 68).

O texto é fruto de um trabalho dramaturgico contínuo cujo motor suspende a generalizada crise que assolou a nação portuguesa e que desencadeou uma manifestação popular na praça situada em frente ao principal teatro da cidade. Na entrevista intitulada “Em crise política e existencial” concedida ao Jornal “O Tempo” em 29/03/2013, em razão da apresentação da peça em Belo Horizonte/MG, Oliveira destaca o trabalho de reescrita e das versões que o texto vai ganhando em razão desta nova perspectiva:

Na origem do espetáculo, alguns textos traziam narrativas de jovens que queriam emancipar-se da sociedade – e, ao mesmo tempo, aniquilá-la. Nessa nova versão, optamos por tirar esses discursos, propondo outros que articulam diretamente as ações físicas que acontecem antes, depois ou mesmo simultaneamente a esses textos. (OLIVEIRA, 2013).

Na curta temporada do Colectivo 84 realizada em Belo Horizonte²¹⁵ na sede da Cia Pierrot Lunar, esta questão ficou mais evidente quando no intervalo de um dia para outro, o dramaturgo reescreveu o texto para a próxima apresentação, introduzindo, acrescentando e potencializando determinadas partes, fruto do entendimento cabal de que dramaturgia é um espaço construtor de experiências ou de práticas continuadas que dilata o conceito de escrita para o palco.

Desse modo, temos uma variante em que a função do dramaturgo não se encerra com a estreia do espetáculo, já que continua em processo e se modifica a cada apresentação, conforme os reflexos e desdobramentos do local e das circunstâncias onde é apresentado. Trata-se de uma dramaturgia escrita a partir da pulsão determinante que os integrantes do grupo alternam, contrastam, duelam e se traduz, obviamente, em uma provocação à fixidez textual imposta pelos modelos convencionais. Esta extensão da função do dramaturgo o coloca no centro das articulações do espetáculo em repertório, integrando sua função a uma certa presença, cuja atuação se expande para várias frentes,

²¹⁵ Horror foi apresentada em Belo Horizonte nos dias 29 e 30 na sede da Pierrot Lunar. Após as apresentações em BH, o grupo também realizou uma curta temporada no Rio de Janeiro.

vias e dispositivos diferentes do arcabouço tradicionalmente conhecido como pertencente ao dramaturgo.

Além de trabalhar com a questão da dramaturgia viva e da presença in lócus do dramaturgo, esta vertente opera exatamente na tensão que se cria entre o limiar crítico que enreda e o eixo performático que desestabiliza noções categóricas. Desta forma, dramaturgicamente, criam-se zonas de indeterminação, modificações espaciais que se concretizam através dos corpos e seus estados rítmicos e, também, tensões no plano externo e interno de suas correlações. Notoriamente a função dramatúrgica se redimensiona e passa a ser encarada não mais como receptáculo e sim como percurso.

Há um deslocamento pontual nos desdobramentos deste trabalho baseado no fluxo imagético que é o de convocar o público a pensar a obra por meio de imagens, tomando as paisagens criadas como sentido, forma e resultado do processo criativo. Esta forma de compor provoca leituras cujo fluxo de significações acontece pela forma como a dramaturgia é montada e pela dialética que se funda a partir dos campos que se tensiona. O valor crítico e os elementos usados têm uma natureza heterogênea e a dramaturgia evidencia a mobilidade de suas fronteiras com corpos atravessando palavras e palavras sendo escritas pelos corpos ou projetadas por eles.



Figura 6 - *Horror ou Breve estudo sobre a paralisia*, 2011, Direção de John Romão.
Fonte: Foto de Suzana Paiva.

Dessa forma, cria-se uma obra constituída por atravessamentos que remetem ao caos contemporâneo, à cultura de excessos e à sexualidade, como reflexos da ausência e do

excesso de si, segmentos explorados em toda a peça que enredam espaços, instâncias, abismos e corpos. O repertório de partituras encontra as ressonâncias entre os sistemas gerados e o gerador, evidenciando a sua natureza heterogênea e o atravessamento dessas multiplicidades que amplificam o leque dos pontos de subjetivação.

Esta montagem oferece subsídios que reafirmam o status reconfigurado do *modus operandi* do dramaturgo, convocado, nesta perspectiva de trabalho, a atuar numa partilha dos processos e as mediações entre as texturas que experimenta e a cena que concebe. Esta atuação redimensionada cria novas interfaces operacionais e mensura as instâncias política, ideológica e metodológica que passam a atravessar campos transdisciplinares, constituindo vias estéticas e um perfil que reelabora as ações sobre suas fontes, caráter cuja raiz conceitual do *dramaturgo-performer* contribui para pensar sua atuação nestes espaços plurais, sem o viés excludente dos dispositivos e com a abrangência dessas três instâncias como norteadoras de um princípio performático de atuação e escrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1 - A Dramaturgia como espaço escritural de experiências: deslocamento performático e epistemológico

Durante muito tempo, estivemos dentro da “cultura do texto”²¹⁶ como definidora da arte teatral. Esta cultura privilegiou o texto como a matriz do teatro, colocando os outros elementos como secundários neste processo. De certa forma, a própria historiografia teatral do Ocidente traçou seus segmentos a partir dos movimentos relacionados preponderantemente ao texto e não a sua espetacularidade. Esta cultura do texto também esteve ancorada em alguns princípios ortodoxos que nos legou a estrutura interna da obra como o fundamento composicional do espetáculo e a progressão dramática, dentro da noção clássica de conflito, como sinônimo de sua eficiência.

Estes dispositivos ativadores de toda uma história ligada à literatura dramática têm um valor inquestionável dentro dos contextos de obras e dramaturgos que se debruçaram sobre este princípio para escrever peças determinantes para a constituição de movimentos artísticos e para a própria sobrevivência da arte teatral. No entanto, o olhar que esta tese lança, aponta exatamente o ponto de fissura paradigmática para com este preceito, comumente ligado à tradição e ao cânone, e que, à luz da incorporação de outras redes textuais e, também, de novas modalidades laborais de composição, fortalece uma prerrogativa em que a metodologia de escrita nos ensaios (em diálogo com coletivos), a busca por elementos heterodoxos de composição e os pressupostos estéticos, performáticos e políticos que se desdobram (a partir dos vínculos criativos firmados) não mais desassociam o entendimento de texto das dinâmicas processuais e espetaculares da cena.

Podemos dizer que a cultura do palco surge como uma fissura conceitual que amplia o entendimento da fenomenologia teatral para além das fronteiras dessa noção restritiva de texto (no sentido de se limitar a estrutura interna da obra), acrescentando a ela, toda a complexidade da práxis, entendida como parte constituinte dos planos estéticos, temáticos e ideológicos do fenômeno. Esta tomada, que parece ser consenso no contemporâneo (ainda que montagens realizadas no formato tradicional também

²¹⁶ (RUFFINI, In: BARBA, 1995, p. 238).

aconteçam atualmente) esteve presente em todo o século XX, principalmente, no trabalho de artistas pautados por uma história do espetáculo em sua conjuntura plural e na processualidade dinâmica que seus dispositivos produzem.

Neste sentido, ao colocar o teatro como “o produto da relação de colaboração entre texto e o palco”²¹⁷, une-se estas duas culturas e se trabalha com a sua correlação. Afasta-se também a premissa de que a palavra *dramaturgia* está ligada de forma restrita ao trabalho com o texto dentro das prerrogativas aristotélicas de sua funcionalidade. Sob este parâmetro, os dramaturgos do século XX passam a trabalhar em torno da noção pluridimensionada de texto, incorporando ao seu status toda a rede de materialidades advindas de outros campos.

O século XVIII pode ser assinalado como um período em que a atenção voltada para o âmbito prático da escrita, paralela a de Aristóteles, passa a ser difundida para se referir ao trabalho dramático, procurando iluminar o labor e os elementos constituintes de sua gênese, vertente que tem no nome do alemão Lessing um pensamento precursor voltado para a sua epistemologia que começa a ser requerida de forma crítica e contextualizada.

Junto ao trabalho de Lessing, a escola Alemã é responsável pela introdução de um pensamento complementar à égide aristotélica, preocupando-se não só com as forças internas da obra que se representa, mas também com as forças externas que fundamentam o espaço para sua criação, entendendo a dramaturgia como um ofício construtor e articulador dos múltiplos elementos capazes de se conciliar e pensar o teatro enquanto fenômeno espetacular.

Ainda que Lessing seja apenas um provocador de prenúncios que, posteriormente, serão desdobrados, é com ele que o pensamento sobre dramaturgia ligado à prática se concilia com o viés crítico do exercício dessa escritura. Essa prerrogativa elucida muito do trabalho coletivo no qual o dramaturgo vem a se inserir na fenomenologia teatral que se difunde no período pós Brecht.

O século XX assiste a uma evolução pontual sobre o ofício da escrita para o palco, assistindo desde aos desgastes dos princípios dramáticos, passando pelos protocolos de

²¹⁷ (RUFFINI, In: BARBA, 1995, p. 238).

criação de Meyerhold, pela dimensão cênica de Artaud até os planos de trabalho de Brecht, que além de provocar uma ruptura com o dramático (Teatro Épico), no âmbito de sua prática como dramaturgo, também propõe um espaço reconfigurado de trabalho, unindo os preceitos dialéticos a uma escrita que, para dialogar com o contexto, agrega a sua gênese a estrutura de outras artes, colidindo com o teatro representativo tradicional. Ainda nesta transformação da escrita individualizada, comumente referenciada como escrita de gabinete, assistimos a uma laboratorização do ofício, observável no cerne da escrita junto às criações coletivas (década de 60 e anos subsequentes) até à horizontalidade funcional no seio dos processos colaborativos, deslocamento que insere o trabalho dramaturgico dentro da gênese laboral e com responsabilidades pelos vínculos dentro do processo criativo, já que os mesmos passam a ser lidos como estruturadores do que dramaturgicamente se efetiva.

A palavra “processo” ganha um peso maior junto ao trabalho do dramaturgo que passa a também ser um correspondente de sua operacionalização, acionando vias, dispositivos e expedientes para a criação, cuja experiência coletivamente vivida passa a ser o motor do que lhe cumpre escrever. Esta prática se emancipa da figura tradicional do autor e cria um perfil pluralizado do dramaturgo que, ao estreitar modos de trabalho com os princípios operacionais da performance (nas décadas de 60 e 70 e anos subsequentes) passa a articular um *modus operandi* que transita por diferentes campos artísticos, conferindo abertura ao labor que se projeta como a célula propulsora do teatro dos anos 90 e começo do século XXI, cuja via experimental pode ser lida como o ímpeto coletivo e político de construir as rede de sentidos que se quer teatralizar.

4.2 - César Brie e Mickaël de Oliveira: práticas plurais de composição dramaturgica

Ao inserir esta tese no âmbito dos estudos sobre as práticas dramaturgicas, tornaram-se fulcrais os apontamentos sobre os desdobramentos do texto sobre o teatral e, também, do teatral sobre o texto, premissas elementares para a construção deste pensamento que fundamenta novas formas de trabalho, a partir do momento que estas duas chaves complementares se atravessam.

Este redimensionamento impele à noção plural e heterodoxa de escritura para o palco como um aspecto determinante da diversidade laborativa, tanto nas obras resultantes quanto nos processos de concebê-las. Esta vertente corrobora com o intuito de entender

a dramaturgia como uma zona de experiências e o dramaturgo como o sujeito articulador das relações processuais, criativas e políticas do ato escritural. O dramaturgo passa a ser encarado como um instrumentalizador dos vínculos e materiais criativos gerados por meio de uma rede dramatúrgica capaz de efetivar a peça em sua espetacularidade, sem os princípios ortodoxos e excludentes de suas fontes.

Neste sentido, a revisão teórica e conceitual no primeiro capítulo, assim como os dramaturgos e suas experiências tratadas no segundo e terceiro capítulos funcionam como um olhar plural em torno do próprio ato de se constituir dramaturgia. As reflexões evidenciam métodos que dialogam com um campo de atuação que, além da responsabilidade pela estruturação interna da obra, também transita pelas instâncias criativas e geradoras, assumindo assim uma perspectiva ideológica e identitária nos processos que dramaturgiza.

Este olhar contextual do ofício possibilita o entendimento de dramaturgia como o exercício presencial de um profissional que: 1) articula seus mecanismos visíveis e invisíveis como forma de alimentar dispositivos estruturantes dos materiais gerados, 2) intermedia e intensifica as relações estabelecidas entre os agentes criadores, e 3) mensura suas instâncias criativas com os propósitos substanciais, estéticos, políticos e ideológicos adquiridos, paulatinamente, no processo vivenciado. Nessa frente, o peso recai sobre as escolhas e caminhos que acabam fundamentando e estruturando um espaço criativo capaz de traduzir sentidos e, também, a melhor forma da dramaturgia resultante ser, ao mesmo tempo, o ponto de chegada e o percurso dos labores experimentais do processo.

Ao aproximar o campo da dramaturgia e da performance, sublinhamos o âmbito da práxis como desencadeadora de uma escritura que se fundamenta a partir da rede de articulações que atravessam os princípios processuais e as relevâncias estéticas que se desdobram, performaticamente ancoradas em propostas que questionam, tensionam e ampliam as vias e os modos convencionais de composição. Nesta linhagem, conferir um olhar dramatúrgico a determinado trabalho é investigar e provocar os aparatos integrantes e integradores de cada elemento, de cada criador e, ao mesmo tempo, testar e propor motores para a construção de uma rede de tessituras.

O dramaturgo pode se colocar mais como um estimulador para que os agentes descubram novos caminhos do que ele próprio ser o indicador

desses caminhos. O movimento constante da criação pode ser mais importante do que a excelência do texto. Seu objetivo não é ser sucinto, mas suscitar o maior número de questões, indagações, invenções e crises dentro do processo. (...) O dramaturgo mais do que exercer a função de autor da obra, constitui-se como o intérprete textual das experiências vividas durante o processo. (REWALD, 2009, p. 283).

A atuação de César Brie como dramaturgo apresenta particularidades guiadas sob esta vertente, já que processualmente, esteticamente e ideologicamente articula seu papel no atravessamento dessas instâncias adotadas como campos de atuação do *dramaturgo-performer*. Brie expõe uma espécie de descentramento do fio geográfico das obras, tanto no plano temático, quanto no labor criativo, cujas peculiaridades apresentam formas de composição e de saberes inteiramente identificados com a América Latina e seu repertório artístico, social e histórico, no caso, colocando o referencial boliviano com protagonismo no seu percurso autoral. Esta marca se revela, principalmente, quando o dramaturgo confere materialidade à pluralidade processual de seus registros, ampliando os domínios da tessitura que serve de instrumento entre o vivido e o representado, o pessoal e o coletivo, os espaços políticos de reconstituição histórica e as suas rupturas.

Nesse prospecto de atuação, esteticamente César Brie apresenta um trabalho em que forma, conteúdo e estrutura refletem a dimensão ideológica do coletivo e agregam traços que as distingue de outras perspectivas, principalmente, quando parte de uma vertente polifônica como mediação das vozes dissonantes e criadoras, reflexo da forma heterogênea do grupo, além de misturar as linguagens e os gêneros junto ao repertório boliviano.

O atravessamento constante dos fios aristotélicos da forma dramática, contaminando-os com uma profusão de imagens que confere criticidade e uma revisão memorialística do que se dramatiza também é uma característica que se destaca, expondo novas fontes de criação que fortalecem a noção plural de texto teatral. Este modo de trabalho, esfacela as fronteiras conceituais e modos de operação legitimados, fazendo com que seus processos dialoguem com os princípios performáticos e transite por zonas amplas de constituição e escritura.

O experimental nas prerrogativas de trabalho e seus reflexos estéticos também reúnem nas obras de Brie um constante processo de atualização do texto e uma particularidade em explorar espaços de indeterminação, construídos ao textualizar de maneira lacunar, a

partir das fraturas, margens e fissuras do histórico e do trauma. Quando o dramaturgo concilia num mesmo trabalho uma rede produtiva que move as instâncias ideológicas, processuais, estéticas e políticas, fazendo deste entrelaçamento uma maneira de conferir identidade à dramaturgia coletivamente tecida, torna-se necessário reconhecê-lo dentro de uma perspectiva performática. Não se trata de colocar o “performer” como um qualificador, mas de ampliar o olhar sobre o processual da escrita dramatúrgica e suas ressonâncias na própria obra e no repertório do grupo. Torna-se importante salientar este ponto porque acaba ratificando o espaço plural de composição que se efetiva performaticamente, uma vez que o artífice do texto passa a ser corresponsável por todas as instâncias da gênese criativa, dentro, é claro, do seu campo específico que é o de trabalhar uma forma resultante, reflexiva e representante do processo que vivencia.

Por sua vez, o papel desempenhado por Mickaël de Oliveira como dramaturgo alimenta os debates que reconhecem o fenômeno da textualidade contemporânea como uma ponte entre os prenúncios dramáticos (representantes da tradição mimética) e as redes criativas oriundas dos campos da performance, proporcionando uma cena mutante em sua gênese e resultado. Tendo a cena portuguesa contemporânea como local de imersão, Oliveira utiliza de dispositivos performáticos para efetivar um trabalho fortemente marcado pelo uso da imagem e dos corpos atoriais.

A configuração de textualidades que Mickaël de Oliveira imprime parte do coletivo como sua válvula desencadeadora, atenta ao jogo que se estabelece entre os atores e o público, entre a visualidade proposta e as palavras que a atravessam. A noção de texto se expande para tudo aquilo que pode ser circunscrito em cena e não, necessariamente, passa pela palavra, suspendendo uma conjuntura que é estabelecida pelos materiais levantados em sala de ensaio, num constante diálogo entre as artes da cena e as que passam a coabitar o terreno teatral. No seu caso, Oliveira transita pela gênese dos processos que alimenta, assumindo propositalmente um viés experimental que questiona as formas convencionais de dramaturgia ao inserir elementos performativos que desassocia seu trabalho com o do autor pautado pelos princípios representativos. Sua dramaturgia caminha por textualidades plurais que demarcam novas formas de se ler, de se subjetivar e de se teatralizar o mundo, ato, que, o identifica de forma política e ideologicamente com o coletivo em que atua.

Os dois dramaturgos situam seus trabalhos nesta rede continuada e complementar, cuja natureza constitutiva não obedece a princípios normativos, nem tem a palavra como um fundamento que hegemoniza as vias de escrita, ato que provoca um trânsito ininterrupto pelas instâncias criacionais, como forma de experimentar novas redes e dispositivos de textualizações no contemporâneo. Ao tomar o trabalho do dramaturgo dentro desta expectativa que se move entre campos estabelecidos e os terrenos experimentais e que, também, dialoga com fontes tradicionais de textualidade, ao mesmo tempo, que se contamina com a diversidade e com a heterogeneidade que provoca, constrói-se um perfil redimensionado de profissional. Esta funcionalidade, complementar e retroalimentativa, torna-se capaz de imprimir o posicionamento político e ideológico do coletivo nas obras resultantes e seus locais de enunciação. Isto faz com que o dramaturgo transite pelos processos com o objetivo de ativar dispositivos que particulariza cada trabalho, cada contexto e expectativa, cujo campo móvel e fronteiro de atuação e interação entre o vivido e o ficcional performa de uma maneira distinta e peculiar. A identidade dramática, nesse caso, surge do valor simbólico, do exercício do papel de intelectual do dramaturgo, seu caráter político de intervenção na realidade e das formas encontradas de reconhecer este tipo de atuação como formas de resistência. A indissociabilidade do eixo político, estético e metodológico tem neste perfil mensurado, um profissional que antes de tudo, traz o entendimento da dramaturgia como espaço de experiência e do exercício da diferença.

Tanto o trabalho de Brie quanto o de Oliveira alavancam atuações que permeiam a dramaturgia enquanto processo. Ambos exercitam uma escritura que acontece durante os ensaios, sendo o agente-motor das propostas coletivas de criação, no caso, instrumentando-as para o rol de materializações que a tessitura possibilita estruturar enquanto dramaturgia. O labor em diálogo com o coletivo determina postulações em que a dramaturgia passa a ser entendida como resultado do percurso criativo, como desdobramento do que processualmente foi reunido como determinantes em suas leituras de mundo, entendendo esta relação do dramaturgo com outros criadores como um trânsito performático e um espaço construtor de sentidos, riscos e desafios. Desta forma, as relações tecidas no âmbito processual desenham o viés estético e político do corpus dramático, cujos traços foram destacados junto à criação das peças *Outra Vez Marcelo* e *A Odisseia*, em que o Teatro de Los Andes configura-se no resultado dramático, assim como *Velocidade Máxima* e *Horror ou Breve estudo sobre a*

paralisia em que a dramaturgia pode ser lida como um desdobramento do material vivenciado pelo coletivo e da consequente tensão entre a cena e a performance, expectativa que faz parte do eixos que o Colectivo 84 interroga.

Nos dois casos, a experimentação do texto na cena alavanca não apenas um instrumental de signos preexistentes, mas um espaço propício para a sua efetivação e para o desvendamento de outros signos que se revelam no “entre”, nas linhas de força que tensionam a conjuntura dramática. É nesta singularidade teatral, a do ensaio, que a rede subjetiva presencia suas potencialidades e recuos. Desta forma, texto e cena são tomados como instâncias indissociáveis e dramaturgia passa a ser a ponte construída entre um e outro.

Trabalhando com a inserção da palavra “performer” no campo dramático temos um pressuposto de que o trabalho realizado terá como base a materialidade de si mesmo e é a instância empírica do “eu”, seus posicionamentos ideológicos e políticos de ler, viver e confrontar o mundo que se coloca em processo de criação, provocação e compartilhamento, porém, com um desdobramento desse “eu” para o “nós”, premissa elementar da lida teatral e onde a dramaturgia se efetiva enquanto performatividade coletiva. Esta marca, aparece tanto no trabalho de César Brie como Mickaël de Oliveira, principalmente, quando reconhecemos seu modos operativos como expedientes construtores de vias em que o viés coletivo suspende a linhagem identitária da obra e seu plano estético e metodológico.

Esta mobilidade performática do trabalho dramático retira sua fulgura da sombra dramática onde, muitas vezes, habitou a sombra de personagens e sistemas dominantes, para responder a tal “ausência dos dramaturgos” nas obras (diagnosticada por Szondi), com uma presencialidade que habita os trabalhos de forma explícita e posicionada. Esta noção opera conceitualmente no sentido de abranger o trabalho do dramaturgo nas três instâncias complementares que impõem uma conjuntura que agrega em seus trabalhos, vias de confronto estético, posicionamento político e obras, cuja identidade, contextualiza os coletivos em seus locais de emergência.

Tanto César Brie como Mickaël de Oliveira desempenham trabalhos que confrontam modelos tradicionais de teatralização, e, também, imprimem frentes de resistência aos modelos sociais baseados na dominação. Ao tratarmos o dramaturgo como intelectual,

sublinhamos o deslocamento dos estudos para o nível de seu labor, onde é possível apontar que as escolhas, caminhos e princípios, desde a sua gênese, já denotam a ideologia impressa de resistência dos coletivos na cena contemporânea da Bolívia e de Portugal.

Pensando o trabalho de ambos a partir do denominador comum ancorado no pressuposto do performer como articular das mediações dramatúrgicas, temos um profissional que não se vale de códigos já existentes, colocando a natureza dramatúrgica em função do princípio experimental que provocam, além de procurar expedientes capazes de inserir a polifonia resultante de seus processos na instância política e ideológica que a obra suspende a partir da premissa da coletividade. Desta forma, o viés político não passa apenas pela inclusão de temas desta natureza, mas principalmente, pelos modos de trabalho que promovem.

Neste segmento em que o texto não é o elemento dominante, mas se constitui como um dos fios, o dramaturgo atua na unificação das partituras criadas dentro de células identitárias extraídas dos processos convergentes, na definição dos vínculos da cadeia criativa e no agenciamento das cenas (sua propulsão e motivações), além de ampliar a rede de elementos originários, instância em que a natureza performática aparece como sinalizadora de novas formas de inscrição.

Tomando os dois dramaturgos estudados, ratificamos um espaço amplificado de atuação em que o *modus operandi* não é apenas uma metodologia, mas uma posição política que se assume na instância artística, e que encontra ecos na obra de vários outros grupos latino-americanos e portugueses que, ao trazer a natureza coletiva da escrita para o centro do labor, fortalecem o entendimento do teatro como veículo de novos meios de subjetivação e, da sua feitura, como alternativa, insistência e resistência para a construção de um modelo partilhado do mundo e do ofício.

4.3 – Por uma redefinição do ofício dramatúrgico

O repertório contemporâneo agrega à noção de dramaturgia todos os desdobramentos destas incursões, além de eleger a sala de ensaio como um espaço que desestabiliza o fundamento dominante da eficiência textual como reflexo da representação mimética e do encadeamento dramático, principalmente, quando reconhece outros sistemas e

dispositivos (além do correspondente verbal) como portadores de redes simbólicas e de sentido. Há neste prenúncio uma prerrogativa que desloca o foco dos eixos causais e circunstanciais dramáticos que enraizavam as linhas internas da trama para a funcionalidade que integra cada elemento dramático engendrado a partir das relações tecidas no seu sistema gerador. Este deslocamento tem uma substancialidade política e de enfrentamento estético para com os sistemas dominantes, preceito que coloca o trabalho do dramaturgo no campo performático em que o seu posicionamento perante as obras que efetiva, os coletivos que integra e os processos que vivencia passam a ser correspondentes dos sistemas ideológicos que promove.

Este entendimento ultrapassa as fronteiras da palavra como instrumento exclusivo e restrito do plano dramático e propõe uma rede de escritura que reconhece uma gama de elementos dramáticos capazes de efetivar a dinamicidade de um espetáculo, tanto os elementos concretos como aqueles invisíveis que sentimos a presença, porém não os vemos. O dramaturgo passa a difundir a noção de que as escolhas, os processos e a forma de sua inserção na obra passam a ser lidos como escritura, e a ideia plural de elementos dramáticos amplia o rol propositivo de materiais criativos para instâncias em que outros saberes passam a integrar o circuito de significações que se tece a partir da reunião desses elementos. Ao evidenciar este reconhecimento, o dramaturgo se atém a um novo panorama de trabalho, alimentado por uma rede plural de materialidades e, também, por sistemas de ensaios que foram evoluindo e se especificando de acordo com as demandas de cada trabalho ou com as perspectivas de cada coletivo.

Esta noção está enraizada no pensamento de muitos estudiosos sobre a dramaturgia contemporânea, principalmente, no trabalho de Eugênio Barba que define a instância dramática como uma tessitura de elementos díspares que chegam dos mais diversos campos (o plástico, o sonoro, o verbal, o improvisacional), delegando ao artífice, o papel de pensador de uma poética capaz de sustentar o espetáculo que prevê. Esta linha dialoga com os diagnósticos sobre as fronteiras do texto teatral contemporâneo de Sílvia Fernandes, com o viés rapsódico do trabalho escritural de Sarrazac, e com a cumplicidade dos agentes criacionais na linha invisível e edificadora da estruturação dramática de Ana Pais.

A dificuldade de situar no tempo, a reconfiguração de uma função, no caso a dramática, implica em se ater a este redimensionamento, sublinhando o nível de

abrangência que outros elementos (além do textual) são incorporados na escritura. Nesse caso, apontamos: 1) como o dramaturgo atravessa campos distintos para produzir novas possibilidades de textualizações, 2) como o labor processual interfere e passa a constituir a obra, 3) como os princípios políticos e ideológicos incorporam uma estrutura estética de compartilhamentos e deslocamentos que nos conduz a uma noção do ato dramático dentro de um referencial performático e 4) como que esta nova conjuntura de trabalho (gerado a partir das relações estabelecidas) induz mobilidades, atravessamentos, rupturas e incorporações de práticas diversas, elaboradas sob a perspectiva de um sistema polivalente de forças.

Sai o peso simbólico da palavra e entra em cena a sua articulação operativa, fato cuja mobilidade do performer é assumida pelo dramaturgo como uma forma de atravessar a complexidade com que sua função passa a ser entendida, ao ser vinculada a uma rede cuja experiência é o motor desencadeador do criado e do vivenciado.

Ao aproximar os campos da dramaturgia e da performance, temos um dramaturgo que, além de trabalhar com os aspectos internos do que textualiza, também se preocupa com a forma que os conectam, exercendo um trabalho com as intensidades, linhas de força, as partituras, a transposição do material improvisacional para a rede de sentidos dramáticos, as simultaneidades, as camadas visuais e sonoras, o nível de distinções de atmosferas, basicamente, extraíndo a natureza destes elementos do processo que retroalimenta. Isto redimensiona o contato do que é idealizado e materializado em conjunto com os atores, o diretor e os outros agentes, fazendo-o atuar entre o conhecido e o desconhecido, entre o que dá continuidade (por não excluir o diálogo com a tradição) e as rupturas geradas pelo viés experimental do seu próprio tempo e espaço.

Esta perspectiva epistemológica esfacela as querelas entre texto e encenação e passa a tratar a dramaturgia como a ponte em que um se reflete no outro, em que a encenação predispõe um processo de textualização reconfigurado e o texto insere no seu corpus elementos cênicos em confronto com as formas teatrais derivadas da tradição. Neste ínterim, mantemos o prospecto do dramaturgo, porém as novas exigências o conecta com o papel do performer, tendo de trabalhar tanto com o dramático como o performativo, sendo responsável tanto pela ideologia e inserção política do trabalho como também pelas novas articulações espaciais, temporais, representacionais ou espetaculares que o contemporâneo imprime. Nessa amplitude, a figura deste

dramaturgo-performer dialoga de forma mais reveladora com os trabalhos coletivos que analiso e, também, os que vivencio, muito mais do que a função do dramaturgista que a meu ver, pelo seu teor institucional, pela característica curatorial de sua abrangência e pelo cenário economicamente vulnerável das companhias que partilho, não me parece ser uma figura presente nos grupos em resposta às demandas do contemporâneo.

A redefinição do ofício dramaturgico, cuja performatividade operacional congratula este trânsito, amplia o entendimento do termo *texto* no âmbito das artes da cena, deslocando o olhar sobre ele e o labor que o efetiva. Esta tese se concentrou na construção de um pensamento sobre a dramaturgia fora do seu berço gerador e familiar, o teatro dramático, não o excluindo, porém, problematizando-o junto às práticas dramaturgicas contemporâneas que assumem a condição de performer como um mobilizador de um percurso plural, ao invés de se ater apenas aos pontos de chegada. Neste percurso, o olhar sensível e dilatado sobre as múltiplas possibilidades de escrita desvincula o teor ortodoxo e normatizada da arte dramaturgica, abrindo-a para a diversidade e para a alteridade que é onde acredito que de fato ela se situa.

Nesta perspectiva temos o ato dramaturgico como o trabalho com o sensível, o político, o performático e o dramático na mesma instância, tensionando-os a partir do olhar que o processo e os seus envolvidos são capazes de atribuir. O dramaturgo passa a ser corresponsável por instâncias em que o viés político, identitário, ideológico, metodológico e estético da obra se desdobram nos elementos visíveis que a dramaturgia apresenta, e também, nos invisíveis com que a dramaturgia opera, ou seja, na estrutura ou no suporte que hospeda os elementos e a consequente organização desses elementos segundo uma unidade²¹⁸ dramaturgica (e não cartesiana/aristotélica). A forma como as partes se unem para formar o todo e como o todo se reflete nas partes, a eficiência espetacular do que a dramaturgia instrumentaliza, a sua fluência e o seu ritmo e como o texto respira no palco passam a ser dotações do ofício.

A noção de um dramaturgo que atua como performer, mobiliza a geografia da cena e seus pressupostos, alavanca dinâmicas que investigam uma estrutura capaz de envolver os materiais criados e traça uma poética correspondente à fluência e à teatralização do que foi gerado em sala de ensaio.

²¹⁸ Esta unidade não está relacionada com a uniformidade, tem mais a ver com os traços que identificam determinada dramaturgia em relação ao tempo, ao espaço e à linha correspondente de seus elementos.

Um dos aspectos relevantes das expectativas contemporâneas em relação à dramaturgia é o fato da necessidade da presença do dramaturgo no processo criativo, entendendo a sala de ensaio como o rito de criação ou o espaço onde o coletivo experimenta dispositivos e testa instrumentos para materializar as ideias, concepções e propostas. Esta necessidade responde não só às dinâmicas de criação atuais como também trata da importância de um profissional que dialogue suas proposições dramáticas desde o início do processo, confrontando o universo temático, poético e político.

O dramaturgo que escreve se apropriando de uma perspectiva performática ou se assumindo enquanto performer no percurso, procura exatamente o componente dialógico de sua prerrogativa, o contágio ou a contaminação da esfera interna e externa do processo, as emergências e recuos das partes envolvidas e as válvulas de tempo e espaço como estruturas desdobráveis. Ao atuar como performer se estabelece uma ponte entre o externo e o interno da urdidura, preocupando-se com todas as engrenagens sob as quais o espetáculo se organiza.

O conjunto das três instâncias mobiliza o status de performer, algo que as ações isoladas não efetivam. Dessa forma, parte também do dramaturgo as escolhas dos motores estéticos, ideológicos e contextuais da obra, ou o meio de se chegar até eles. Seu campo de trabalho passa a explorar a constante reconfiguração do material criado e criador, instaurando uma polifonia de vozes, de formas e processos que priorizam a diversidade dos olhares geradores, numa prática em que suas fontes se atravessam, se contaminam e se reconfiguram, ao colocar a dramaturgia como um espaço que traduz os vínculos, meios e vias desse atravessamento.

Superadas as restrições operativas do seu labor, a atuação performática agrega instâncias e pressupõe o atravessamento de campos, num sistema de interferências que privilegia a hibridez, a heterogeneidade e o polifônico como estruturas políticas e ideológicas de inclusão da diferença no tecido textual, expandido-o, nesse caso, a toda rede de significados capaz de se constituir enquanto materialidade teatral, sendo, então, o dramaturgo, o artífice que reorganiza transversalmente as soluções encontradas e, no diálogo com a equipe, configura possíveis jogos e descobertas capazes de especificar e identificar determinado trabalho. O ofício do dramaturgo passa a assumir então uma incorporação mediadora, não excludente, complementar e integrada à experiência que o

teatro congratula, junto às novas condições circunstanciais de produção e ajustes frente à emergência da cena.

Assim, considero que o reconhecimento da dramaturgia como a prática de estruturação do material criado e de suas tessituras possíveis (a partir dos elementos convergentes e divergentes que agrega) é fulcral para redimensionar a gênese e os arredores do ofício. Ao nos referirmos à dramaturgia como o espaço resultante de uma experiência coletiva e, também, como uma estrutura macro, que em sua “coluna vertebral” conjuntiva, reflete uma série de microescolhas correspondentes ao plano estético, subjetivo e processual, modificamos o olhar em relação ao seu profissional responsável, principalmente, junto ao repertório contemporâneo que inclui obras e processos em igualdade de importância porque um acaba se tornando parte do outro.

Ao tomar a dramaturgia como percurso, a preocupação se desloca do produto para os caminhos trilhados, em uma prerrogativa cuja obra passa a ser um desdobramento deste percurso, o seu testemunho, a forma estética do vivido em estado e processo de criação. Nesse sentido, os princípios lógicos que sustentam o eixo dramático perdem força diante de uma tessitura constituída processualmente e, também, diante da materialidade de fontes originárias que se ampliam em torno de uma válvula motora que é dramaturgicamente e não textual. Nesse ponto, os elementos elencados enredam e desenredam propostas (entendendo enredo, como redes que se emaranham, sem a precedência fabular) junto à rede de materiais utilizados e inutilizados no processo, que surgem como ressonância da presença e da ausência do que foi composto.

Pela via estética, o atravessamento destas instâncias procura confrontar modelos e sistemas sociais, trabalhando com uma perspectiva aberta e experimental de criação. Pelo lado operativo, acentua-se o desdobramento do prospecto polifônico que a obra abarca ao pluridimensionar pontos de vista e modos de fazer. E no vetor político, as obras são estruturadas como correspondentes aos sistemas ideológicos nos quais acreditam e utilizam para interferir na realidade contextual em que se encontram.

Penso que essa linha de pensamento que ilumina três instâncias complementares e convergentes para o trabalho do dramaturgo, reafirma uma dinâmica que o aproxima da expectativa conceitual e laboral do performer no sentido de tensionar a fronteira entre as

artes em torno de uma visão dramatúrgica abrangente da cadeia produtiva que processa presencialmente.

Esta conjuntura determina uma perspectiva cujas obras esfacelam as fronteiras do verbal, reconhecendo a textualidade que há na luz, nos corpos e nos outros elementos de cena, compondo com e a partir desse pressuposto, além de assumir um caráter de escrita contínua, que constantemente reatualiza a dramaturgia de acordo com as temporadas e o percurso. Esta linha pode inclusive ser um instrumento protéico para se refletir e abranger o trabalho de outros dramaturgos latino-americanos como Daniel Veronese (e a dimensão da cena como determinante para a escritura de obras), Eduardo Pavlovsky (*working in progress* na dramaturgia), Alejandro Jodorowsky (a construção visual e disjuntiva), Marina Viana (poética fragmentária e *patchwork*), Grupo Teatro Invertido (trabalho processual envolvendo o princípio da cena invertida em que alternam seus integrantes nas funções), Nina Caetano (escritas performadas), dentre outros profissionais da dramaturgia contemporânea.

Costumo dizer em aulas, oficinas e processos de criação que dramaturgia é entender e descobrir como cada elemento respira no palco, com suas intensidades, pausas e vitalidades. Tendo o teatro como uma arte que prima pelo espaço coletivo como a instância elementar para o enraizamento de sua singularidade, penso que ampliar a noção do campo de trabalho do dramaturgo, fortalece o entendimento de sua arte que não despreza esse viés da coletividade, pelo contrário, passa a se pautar exatamente por este princípio em sua cadeia produtiva, nos vínculos que estabelece e nos desdobramentos políticos, estéticos e ideológicos do seu ato.

A reconfiguração pautada na ideia do performer como uma apropriação conceitual deriva da necessidade de permear o trânsito funcional que a ideia de dramaturgia imprime na cena contemporânea, aproximando o eixo composicional dos preceitos performativos e reconhecendo o peso que a feitura dramatúrgica impele, principalmente, quando a textualidade que se persegue é entendida como um resultado de uma experiência vivida.

Efetiva-se com esta reconfiguração do papel do dramaturgo na cena contemporânea, o entendimento de dramaturgia como objeto epistemológico e do seu profissional como um articulador do percurso criativo desse espaço de experiência que fundamenta uma

instância motora para se dilatar o político, o sensível e o impossível nas formas diversas e resistentes que a escritura e seus processos geradores são capazes de ultimar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDANUR, Raquel França. *La Iliada por César Brie: um canto de memória, luto e história*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais: Faculdade de Letras, 2009.

ABDANUR, Raquel França; LEAL, Juliana. Entre o menino e a pipa: a construção de imagens cênicas do Teatro de Los Andes do diretor César Brie. In: *Caligrama – Revista de Estudos Românicos*, v. 11. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2006.

ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: *Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André*, Ano I, Número 0, março de 2003.

ABREU, Luís Alberto de; NICOLETE, Adélia. Processo colaborativo. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC/São Paulo, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009.

AGUIAR, Flávio; CHIAPPINI, Lúcia. (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, Centro Angel Rama, 1993.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *A diferença entre o texto dramático e o texto espetacular em seis obras apresentadas em Belo Horizonte entre os anos 1994 e 1998*. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: FALE/UFGM, 1998.

ALEXANDRE, Marcos Antônio; ROJO, Sara; BARROS, Maria L. J. D. *Antologia teatral da latinidade*. Belo Horizonte: Ed. UFGM, 2009.

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, s/d.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de “O paraíso perdido”*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA/USP, 2002.

ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. (Tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. In: *Revista Sala Preta de Artes Cênicas*, Número 06. São Paulo: ECA/USP, 2006.

ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFGM, 2002.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1998.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução Antônio Pinto de CARVALHO. Rio de Janeiro: Editora Ediouro/Tecnoprint, 1979.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ATIENZA, Maria Alicia. La Odisea de Cesar Brie: Ulises en tiempos de globalización. In: LOPÉZ, Aurora; POCIÑA, Andrés; SILVA, Maria de Fátima (Coord.) *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu & Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. (Organizadores). *A arte secreta do ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec/UNICAMP, 1995.

BARBA, Eugênio. Um amuleto feito de memória. In: Revista do LUME, Campinas, n. 1, 1998.

BARBA, Eugênio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBA, Eugênio. *A canoa de papel*. São Paulo: Ed. Hucutec, 1994.

BARBOSA, Pedro. *Teoria do teatro moderno: axiomas e teoremas*. Porto: Edições Afrontamento, 1982.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BEIGUI, Alex; MENDONÇA, Maria Beatriz. [Org.] *Treinamento e modos de existência*. Natal/RN: EDUFRN, 2013.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. N. 1, v. 21. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2011.

BELLA, Josef. *História da literatura Hispano-americana: das origens à atualidade*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes Ltda., 1971.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114 – 119.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.

BONFITO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral – Textos de Platão a Brecht*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRIE, César Miguel. *Teatro I*. 1ª Ed. Buenos Aires: Atuel, 2013a.

BRIE, César Miguel. *Teatro II*. 1ª Ed. Buenos Aires: Atuel, 2013b.

BRIE, César. El oficio, el presente, el mercado, la diferencia. In: *Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral – CELCIT, Año 17, Número 32, 2007. Disponível em <<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc/26/32/>> Acesso em 30/12/2015.

BRIE, César. *Em um sol amarelo*. Tradução de Consuelo Maldonado e Patrícia Leonardeli. Salvador: EDUFBA, 2010.

BRIE, César. “*En Homero, encuentre un mandato sobre el cuerpo*” Entrevista publicada em 01/06/2001 concedida a Hilda Cabrera. 2001. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-01/pag28.htm>> Acesso em 03/01/2016.

BRIE, César. “*César Brie vuelve a Buenos Aires con todos sus nuevos espectáculos*”. Entrevista publicada em 05/03/2015 para o site “clarin.com”. Disponível em: <http://www.clarin.com/extrashow/teatro/Cesar_Brie-fui-festival_brie_2015-El_galpon_de_Guevara-banfield_teatro_ensamble_karamazov_0_1315068787.html> Acesso em 22/01/2016. (Entrevista concedida a Juan José Santillán).

BRIE, César. In: AIMARETTI, Maria Gabriela. *Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie*. Telondefondo Revista de Teoria y Crítica Teatral, Número 19, 2014.

BRIE, César. *La ética y La estética*. [Entrevista concedida à María Natacha Koss, publicada em Buenos Aires em janeiro de 2007. Disponível em: <<http://www.alternativateatral.com/nota135-la-etica-y-la-estetica>> Acesso em 02 de junho de 2014.

BRIE, César. *Por un teatro necesario* In: Revista El Tonto del Pueblo Nº 0, agosto 1995. La Paz, Plural; 65-71.

BRILHANTE, Maria João. *Laços e desenlaces entre criação e reflexão crítica no teatro português contemporâneo*. Sala Preta, Revista do PPG em Artes Cênicas. São Paulo: Eca-USP, 2009, p. 121-133.

CAETANO, Nina. *A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos*. Revista Sala Preta, Volume 6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

CAETANO, Nina. *Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira*. (Tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico dos Gregos à atualidade*. Tradução de Gilberto César Cardoso de Sousa. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

CARREIRA, A.L. A. Et al. (Org.) *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

CARREIRA, A.L. A. Et al. (Org.) *Mediações performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004.

CARVALHES, Ana Goldenstein. *Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CARVALHO, Sérgio. Apresentação. In: LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, José da. *Teatro contemporâneo brasileiro: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

CRAIG, Gordon. *Da arte do teatro*. Tradução: Edondo Junior. Lisboa: Arcádia, s/d.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 11-37.

- DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo. Martins Fontes, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Tradução Inés Bertolo. Espanha: Madri, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. 1 ed. Buenos Aires: Atuel, 2007a.
- DUBATTI, Jorge. *Cuerpo social y cuerpo poético em las escena argentina*. New York.: Instituto Hemisférico de Performance e Política. 2007b. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/por/po42_pg_dubatti.html> Acesso em 12/10/2016.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel, 2010.
- DUBATTI, Jorge. *Cartografía teatral: introucción al teatro comparado*. Atuel, 2008.
- DUBATTI, Jorge. *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Atuel, 2009.
- DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. In: *Da cena contemporânea*. (orgs. CARREIRA, André; BIÃO, Armindo; TORRES NETO, Walter. Porto Alegre: ABRACE, 2012.
- DUBATTI, Jorge. Prefácio. In: BRIE, César Miguel. *Teatro I e II*. 1ª Ed. Buenos Aires: Atuel, 2013.
- DURAN, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- ESPINOSA. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- FABIÃO, Eleonora. História do espetáculo: presente e presença. In: *Memória ABRACE I* - Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 1999. p. 396-400.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: *Sala Preta Revista de Artes Cênicas*, Número 08. São Paulo: ECA/USP, 2008. Pg. 235-246.

FABIÃO, Eleonora. “Definir performance é um falso problema”. Entrevista publicada no Caderno 3 do Diário do Nordeste em 09/07/2009.

FADDA, Sebastiana. Dramaturgia portuguesa atual: uma firme vontade de existir. In: *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. IN: *Revista Sala Preta*. São Paulo, n 8, 2008. Página 197-210.

FÉRAL, Josette. La performance y los “media”: La utilización de la imagen. In: PICAZO, Gloria. *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de teatro, Productora Andaluza de programas, 1993. p. 198-219.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Telma. *Vestido de noiva, um texto escrito no espaço*. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2005.

FERRACINI, Renato. “Atuar”. In: V Congresso de Associação Brasileira de Pós-Graduação em Artes Cênicas. ABRACE: 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Renato%20Ferracini%20-%20Atuacao.pdf>> Acesso em 04/01/2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. New York: Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Arco/Libros. Madrid, 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

FOIX, Marta. Estudio Crítico. In: BRIE, César Miguel. *Teatro I*. 1ª Ed. Buenos Aires: Atuel, 2013a.

FOUCAUT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. São Paulo: Passagens, 1992.

FOUCAUT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007.

- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GARFIAS, Karmen Saavedra. *El teatro boliviano y su particular manera de existir*. Ciencia y Cultura Número 20. La Paz, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S207733232008000100017> Acesso em 15/12/2015.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GRUPO TEATRO INVERTIDO. *Cena Invertida: dramaturgias em processo*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- GUIMARÃES, Michel Silva. *Uma odisseia boliviana: rapsódia, êxodo e identidade no texto dramático La Odisea, de César Brie*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2015.
- GUINSBURG, J. e FERNANDES, Silvia (Org.) *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lylei; ROJO, Sara. (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Federico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2010.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Federico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo* [Seleção Antológica]. Tradução de Manuela Nunes. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. São Paulo: EPU, 1991.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Emilia Galloti: Uma Tragédia em Cinco Atos*. São Paulo: Ed. Peixoto Neto, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 7 Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MARINIS, Marco de. "Ter experiência em arte: para uma revisão das relações teoria/prática no contexto da nova teatrologia" [tradução não publicada de André Carreira] In: PELLETTIERI, Osvaldo & ROVNER, Eduardo. *La Puesta en Escena en Latinoamérica: Teoría Y Practica Teatral*. Buenos Aires: Editorial Galerna/GETEA/CITI, 1995. p. 55 – 62.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: *Língua e literatura: limites e fronteiras*. Santa Maria. n. 26. P. 63-81. janeiro/junho, 2003.

MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o reinado do rosário no jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATOS, Cláudia Neiva de. Literatura e performance. In: CARREIRA, A. L. A.et. al.(Org.) *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2003. P. 49-58.

MIGNOLO, Walter. Os esplendores e as misérias da ciência: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2006.

MIGNOLO, Walter. *Só descolonização da subjetividade trará mudança à América Latina*. 2010. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,5285265,00.html>> Acesso em 10 de abril de 2014.

MONTEIRO. Rui. *Crítica Horror ou Breve estudo sobre a paralisia*. 03/09/2011. Time Out Lisboa. Disponível em: <<http://colectivo84.blogspot.com.br/2009/04/press-entrevista-de-nuno-markl-john.html>> Acesso em 12/09/2013.

MUÑOZ, Willy. El teatro boliviano en la década de los 80. In: *Latin American Theatre Review*. Volume 25, Nº 2: Publicação Eletrônica da University of Kansas Libraries. Spring, 1992. Disponível em: < <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/918>> Acesso em 18 de novembro de 2015.

MUÑOZ, W. Osear. *Teatro boliviano contemporáneo*. La Paz, Bolivia: Ediciones Casa Municipal de la Cultura "Franz Tamayo," 1981.

NICOLETE. Adélia. *Da cena ao texto: dramaturgia em processos colaborativos*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA/USP, 2005.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e performance: imagens poéticas*. (Tese de doutorado). Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2011.

OLIVEIRA, Mickaël de. *Obra Completa Tomo I [2006-2014]*. Portugal: Ed. Húmus, 2015.

OLIVEIRA, Mickaël de. *Dramaturgia portuguesa contemporânea (1974-2004): as teatralidades do século XXI*. (Tese de Doutorado). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.

OLIVEIRA, Mickaël de. *Para uma cartografia da criação dramática portuguesa contemporânea (1974-2004): os autores portugueses do teatro independente: repertório e cânones*. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

OLIVEIRA, Mickaël de. *Velocidade Máxima*. Lisboa/Montemor-o-Velho, 2009. [Obra não publicada, cedida pelo autor para este estudo].

OLIVEIRA, Mickaël. *Em crise política e existencial*. 29/03/2013. Entrevista concedida ao Jornal “O Tempo” em 29/03/2013.

OLIVEIRA, Mickaël de. *Entrevista*. 27/09/2016. Entrevista concedida a este pesquisador.

PAIS, Ana. *O Discurso da Cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri, 2004.

PAIS, Ana. *Teatro em Portugal: o desafio da periferia*. Acesso em julho de 2011. Disponível em <www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/232.pdf> Acesso em 12/11/2015.

PAIS, Ana. O crime não compensa ou o poder da dramaturgia. In: NORA, Sigrid.(Org.) *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC/SP, 2010.

PALOMA, Vidal. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Anna Blume, 2004.

PALOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARANHOS, Kátia. *Os grupos Opinião e Teatro Moderno de Lisboa: arte, política e criação teatral no Brasil e em Portugal*. Artigo publicado no VIII Congresso Português de Sociologia. Universidade de Évora/Portugal, 2014. Disponível em: <http://www.aps.pt/viii_congresso/VIII_ACTAS/VIII_COM0179.pdf> Acesso em 13/05/2016.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEDRON, Denise. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

PEREIRA, Antonia; ISAACSSON, Marta; TORRES, Walter Lima [Org.] *Cena, corpo e dramaturgia; entre tradição e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura?*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

POLAR, Antônio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americana*. Tradução Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

PORTO, Carlos. *Em busca do Teatro Perdido I e II*. Lisboa: Plátano, 1973.

POZA, Sergio Pereira. A performance teatral: uma provocação moral ao imaginário social – O caso da Casa de Vidro. In: CARREIRA, A.L. A. Et al. (Org.) *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. Pgs. 171- 180.

QUIROGA, Marcelo Santa Cruz. *Los desabitados*. La Paz: Plural Editores, 2004.

QUIROGA, Marcelo Santa Cruz. *Otra vez marzo*. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, 1990.

RAMOS, Luiz Fernando. Pós-dramático ou poética da cena? In: GUINSBURG, J.; FERANDES, Sílvia (Org.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, Luiz Fernando. *La piedra de toque*. 2006a. Disponível em: <http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/256/teatroposdramatico_lframes.pdf> Acesso em 14/12/2016.

RAMOS, Luiz Fernando. A pedra de toque. In: *Revista Humanidades*. Edição especial, n. 52, Brasília, novembro de 2006b. p. 27-34.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena*. São Paulo: ECA/USP, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: EXO experimental; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual*. Tradução de Lílían do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: ARBEX, Márcia e RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2002. p. 47-68

RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. IN: CARREIRA, André. et al. (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2003a. p. 81-90

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lylei; ROJO, Sara. (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UMG, 2003b.

RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli. (Org.) *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2009.

RAVETTI, Graciela. Escrita performática e história literária. In: *Caderno 2 NELAP "Seminário Letra, Cena e Performance"* 06/06/2001. Belo Horizonte: FALE UFGM, 2001.

REBELLO, Luiz Francisco. *100 anos de Teatro Português*. Vila do Conde: Brasília Editora, 1984.

REWALD, Rubens. *Caos: dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REWALD, Rubens. Dramaturgia: o texto e tudo o mais ao redor. In: *Revista Sala Preta de Artes Cênicas*: ECA/USP, 2009. Pg. 281-291.

RINALDI, Miriam. *O Ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA/USP, 2006.

ROBERTSON, John G. *Lessing's Dramatic Theory – Being an introduction to and commentary on his Hamburgische Dramaturgie*. Cambridge 1936. Reimpressão New York, 1965.

RODRIGUES, Éder. *O teatro performático de Hilda Hilst*. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2010.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROJO, Sara. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016.

ROJO, Sara. Os estudos culturais e o teatro latino-americano do final do século. IN: MACIEL, Maria E.; ÁVILA, Myriam; OLIVEIRA, Paulo M.(Orgs.). *América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX*. Núcleo de Estudos Latino-americanos. FALE/UFGM. Belo Horizonte: Viveiros de Castro Editora, 1999.

ROJO, Sara. Crítica latino-americana de teatro e cinema: IN: ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI Graciela. *Por uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012. Páginas 93-94.

ROJO, Sara. Crítica y performance teatral. In: Revista Cátedra de Artes. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Volume 5, 2008. p: 30-38.

ROJO, Sara. Relações possíveis entre o teatro e as teorias de Jacques Rancière e Didi-Huberman. In: MUNDIM, Ana Carolina; CERBINO, Beatriz; NAVAS, Cássia.[Org.] *Mapas e percursos, estudos da cena*. Anais do VIII Congresso da Abrace, Belo Horizonte, 2014. Pag. 311-322.

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

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT. Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

SAADI, Fátima. Dramaturgias: Estudo sobre a função do dramaturgista. IN: *Questão de crítica. Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*. 2013. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias>> Acesso em: 29/04/2015.

SAADI, Fátima. Lessing e a Tragédia Burguesa. In: *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, no. 12. Rio de Janeiro: RioArte, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A oficina de escrita dramática*. Trad. De C. dos S. Rocha. Educação e realidade. Rio Grande do Sul, v. 30, n.2, p. 203-215, jul/dez. 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A reprise (resposta ao pós-dramático)*. Trad. De Humberto Giancristofaro. IN: *Études teatrales*, volume 38-39, 2007.

SARRAZAC, Jean-Piere. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das letras, 2002.

SINISTERRA, J.S. A nova textualidade. In: *Nova dramaturgia espanhola*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. Routledge: London and New York, 1988.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In. LIGIERO, Zeca (Org.) *O Percevejo*. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11, nº 12. NEPPA/Unirio: Rio de Janeiro, 2003.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* In: Performance studies: na introduction. New York & London: Routledge, 2006. P. 28-51.

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner* [Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. [Tradução de Augusto Rodrigues da Silva Junior... ET al] Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHLEGEL, F. Discurso sobre a mitologia. In: Conversa sobre a poesia e outros fragmentos. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.50-61.

SCOTT, Gregory. The Poetics of performance: the necessity of spectacle, music, and dance in Aristotelian tragedy. In: KEMAL, Salim and GASKELL, Ivan. *Performance and Authenticity in the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 15-48.

SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário – A Pedagogia da Não-Ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

SORIA, Mario T. *Teatro boliviano en el siglo XX*. La paz: Biblioteca Popular Boliviana, 1980.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano: memória histórica e ativismo político em Cesar Vallejo e Yuyachkani. (Tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais: Faculdade de Letras, 2013.

STEIN, Gertrude. *O que você está olhando — Teatro (1913-1920)*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2014.

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

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês (século XVIII)*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória cultural social: Yuyachkani. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Tradução de Leda Martins. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 13-45.

TELLES, Narciso. *A experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro*. 2007. Artigo publicado na IV Reunião Científica da ABRACE. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Pedagogia/A%20experiencia%20como%20atitude%20metodologica%20na%20pesquisa%20em%20teatro%20%20Narciso%20Telles.pdf>> [Acesso em 11/10/2015].

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. E GUSMÃO, Rita (Organizadores). *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

THAÍS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

UBERSFELD. Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELOS, L. P. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

VECCHI, Roberto; ROJO, Sara. (Org.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2004.

VERSÉNYI. Adam. *El teatro en América Latina*. Traducción de Carmen González Sánchez y Carlos Martín Ramírez. Cambridge University Press, 1996.

VILAÇA, Mário. Panorama do teatro português contemporâneo. In: *Teatro Contemporâneo. Problemas de jogo e do espírito*. Coimbra: Vértice, 1997.

FILMES

BRIE, César. *Humillados y oofendidos*. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zcykHx9wqw4>> Acesso em 12/04/2014.

SITES

<<http://coleccionesteatrales.blogspot.com.br/2012/06/comuna-baires-sus-inicios-en-1969.html>> Acesso em 20/12/2016.

<<http://clarin.com>> Acesso em 05/03/2015.

<<http://www.odinteatret.dk>> Acesso em 04/02/2016.

<<http://www.teatrolosandes.com>> Acesso em 15/10/2015.

<<http://www.cepal.org>> Acesso em 10/05/2015.

<<http://colectivo84.blogspot.com.br>> Acesso em 13/02/2013.

<<http://www.alternativateatral.com/obra5157-otra-vez-marcelo>> Acesso em 13/11/2016.

<http://www.lacomarcadepuertollano.com/diario/noticia/2009_10_06/17> Acesso em 02/12/2016.

ANEXOS

Anexo A: Entrevista²¹⁹ com o dramaturgo português Mickaël de Oliveira, realizada em 27/09/2016.

- 1) Na cena contemporânea, podemos reconhecer que o ofício do dramaturgo vem se reconfigurando, resultado dos novos papéis que o mesmo assume na gênese criativa e, também, na escrita. Como você vê o papel do dramaturgo na atualidade e como o seu trabalho dialoga com estas possíveis reconfigurações?

É certo que o trabalho do dramaturgo contemporâneo tem vindo a sofrer (de forma positiva) alterações. Creio que essas alterações não afectam só o trabalho do dramaturgo, mas de todos os criadores que participam da construção do espectáculo. A palavra que pode caracterizar essas alterações é "fluidez". Fluidez nos processos criativos, na partilha, nos quais a palavra "autoria" significa cada vez menos autoridade. Acredito que ninguém hoje, nem mesmo o mais ingênuo, pensa que a sua "obra" é única. Pelo contrário, se a linguagem não nos pertence (por nos enquadrarmos nela, no seu passado e presente), como reivindicar uma autoria fechada? Acontece o mesmo na encenação, no trabalho do actor, etc.

Costumo ter processos criativos bastante abertos e procuro sempre aproximar o que escrevo não do encenador, mas dos actores. O belga Jan Lauwers disse uma vez, em entrevista, que gostava de escrever para a pele dos actores. É importante colocar a escrita no foco da representação, ou seja, no intérprete que é, afinal, o último mediador por excelência, sem o qual nada acontece. Por isso, o meu ponto de partida para qualquer produção textual é o actor, e tenho em conta a sua idade, pele, fisicalidade, a cor da voz, as suas origens, as ideias que defende social ou politicamente. O actor é a base do meu trabalho, é o que me dá vontade de escrever. Depois, claro, há uma motivação intrínseca, contar uma história e/ou debater ideias à frente de pessoas, de um público. Mas o que me leva a fazer teatro, a escrever para ele e, até mesmo,

²¹⁹ Nesta entrevista, optamos por manter as diferenças ortográficas do português de Portugal, tais como proferidas e escritas pelo entrevistado.

(recentemente) a encenar os meus textos, é a profunda admiração que tenho pelo intérprete, coisa que nunca serei. Acho fascinante o acto de decorar, de interpretar, quando eu próprio me esqueço, facilmente, do que escrevo.

O meu processo de escrita é portanto aberto. Escrevo durante os ensaios (quando há tempo e o elenco é pequeno) ou escrevo em casa e testo o que escrevi com os actores. O resultado é sempre o mesmo: o texto nunca fica igual, mudo muita coisa, acrescento partes, corto palavras, frases, páginas, reescrevo excertos para assentarem melhor num determinado actor. Mas também jogo muito com o contraste, escrever algo que aquele actor nunca diria. Posso trabalhar assim, porque trabalho em liberdade total, ou seja, faço parte de uma estrutura (o Colectivo 84), que recebe apoios estatais para montagens artísticas e, também, a nível financeiro, para os meus espectáculos. Ou seja, não estou subordinado a outra vontade (a um patrão ou chefe) senão a minha. E isso é um privilégio. Não sou obrigado a reescrever clássicos, não sou obrigado a respeitar tal e tal pedido quando se trata de uma encomenda e, ainda por cima, posso escolher o elenco de forma livre, quando dirijo o que escrevo, e de forma colaborativa quando entrego um texto meu a um outro encenador. Acho que o aquilo que fortalece uma escrita é sobretudo a qualidade do elenco (qualidade significa somente o actor corresponder à escrita). Não sou Ibsen, não vão montar 1000 vezes um texto meu, por isso, não pode haver grandes falhas nesse sentido.

- 2) Por muito tempo a dramaturgia esteve ancorada no trabalho matricial de um texto escrito previamente para sua posterior encenação. Qual a importância do texto e qual o peso da palavra no seu trabalho como dramaturgo?

Sou um técnico como qualquer outro. A minha tecnicidade se encontra na escrita. Escrevo literatura, sim, mas uma "literatura aplicada". "Aplicada" significa "limites". Os limites que são oportunidades encontram-se nos outros textos com os quais tenho de dialogar. E quando se tem liberdade total, é tão bom ter fronteiras, até mesmo para poder desconstruí-las. A palavra para mim é o que me distingue, saber manobrar a produção de sentido através de uma linguagem alfabética. Esta explicação é muito básica, mas não deixa de ser o núcleo da minha profissão. Sou um profissional da palavra. Ser profissional da palavra não significa ter de "escrever muito", nem de "escrever bem", significa perceber a oportunidade que uma palavra ou que um conjunto de palavras pode ter num palco. As vezes, é preciso deixar espaço ao actor, ao

encenador, e retirar um certo peso ao que se diz em palco, deixar lacunas, espaços vazios, para que os demais criadores possam preenchê-los com o que quiserem.

A importância que dou à palavra é "razoável", mas não defendo de todo a ideia de "palavra sagrada". Gosto muito quando os actores se enganam (se "vias de sentido" do que é dito for preservado ou emancipado), gosto quando alteram ou gosto quando propõem alterações. Aliás, uma perspectiva é sempre mais pobre do que duas perspectivas. É básico. Por isso, o meu trabalho procura muito mais integrar do que excluir.

- 3) Em que medida, o material resultante da sala de ensaio, dos diálogos com as outras artes (luz, cenário, espaço, sonoridades...) atravessam a sua dramaturgia?

O texto literário não é mais do que um texto. A luz tem a sua textualidade, tal como a cenografia, a videoplastia, a sonoplastia ou jogo do actor. Cada actor é um texto em potência. A cenografia já me levou a mudar o texto, o vídeo também, para não falar do actor. E há actores que transformam o teu texto e que o tornam (as vezes, na simples troca de palavras) muito mais amplo. É por isso que o espaço de ensaios é tão importante, porque, tal como o actor, o texto (e o dramaturgo) precisa de ensaios. O ensaio contribui para a clareza do que se pretende dizer, defender, debater.

- 4) Em que medida, a sua posição política e ideológica se desdobra nas suas obras e trabalho como dramaturgo?

Acho que o teatro serve para recordar, perspectivar e questionar muitas vezes os ideários que se instalam no âmbito do "politicamente correcto". Hoje, o politicamente correcto é tão vasto que temos material infinito. É a "magia" da democracia, incluir a diferença, normalizando-a.

A escrita para teatro é por si só política, é uma escrita dita para uma assembleia. E quando se escreve, torna-se mais do que necessário perceber esse poder e usá-lo. Acredito que o teatro não é o lugar das respostas, nem o lugar para transmitir mensagens. Costumo dizer que se alguém pretender enviar mensagens, tem de procurar um outro emprego, numa operadora telefónica ou nos correios. Em relação a um determinado tópico político, todos os argumentos se valem e todos têm a sua razão. Eu,

por exemplo, optei pela demolição, demolir argumentos, pensamentos, ideários. Daí algumas pessoas acharem a minha escrita niilista, porque, de certa maneira, levo qualquer argumento a um grau zero e é uma opção importante porque os niilistas mostram a raiz do argumento, da questão ou do problema. Se eu vivesse numa ditadura a minha perspectiva seria diferente, sim, mais pobre até. Por exemplo, não acredito propriamente no nosso sistema capitalista, mas há vantagens e desvantagens, como em qualquer sistema. E gosto de demolir as vantagens e as desvantagens. E é aí que encontro o velho e famoso "conflito teatral". Defender uma só perspectiva ou um pensamento politicamente correcto num espectáculo (o feminismo, as desigualdades socio-económicas, de democracia, a liberdade, etc.) é reduzir ainda mais uma *mundividência* que dentro das paredes da representação se encontra já reduzida. Por isso, opto muitas vezes por explorar os lugares paradoxais. A vida é o maior dos paradoxos.

- 5) Você acredita que há alguma particularidade na escrita de dramaturgos que escrevem a partir de uma posição periférica, ou seja, da América Latina ou mesmo de Portugal?

No nosso século, é difícil identificar o que é centro e o que é periferia. Qualquer periferia pode tornar-se central, mas para ser-se central é preciso ter-se muito dinheiro. O centro forma-se a partir do capital financeiro e simbólico e a periferia por ausência deles. A nível artístico, a coisa torna-se mais complexa, nem sempre dinheiro significa qualidade artística. Temos esse exemplo em Portugal. O nosso país não é propriamente rico, mas acho que o teatro que se faz aqui é muito superior ("superior" neste caso significa capacidade de produzir "singularidades") a muito teatro que se produz nos países vizinhos. Prefiro viver em Lisboa do que em Paris ou Berlim, por vários motivos, eu que não sou propriamente português e ainda menos lisboeta. Mas acho essencial viajar até Paris e, sobretudo, Berlim, ver o que se passa, para que o diálogo, pelo menos, europeu, exista a nível estético e artístico. Acho que essas viagens não devem ser únicas, é preciso ir a Berlim, Paris, Amsterdã, Gante, Madrid, Barcelona, tanto quanto possível para essa troca de ideia não cair num diálogo provinciano. O provinciano diz: "uma vez fui a Paris e o vi o espectáculo, não há nada como Paris". O cosmopolita em trânsito vai dizer "vi de tudo em Paris, espectáculos bons e espectáculos maus". Eu não tenho fascínio nenhum pelo "outro", ou pela grandiosidade cultural do outro (porque a

"grandiosidade" nada tem a ver com qualidade, mas sim com a promoção de países ricos em fazer chegar a sua cultura a outros países, porque são ricos). "O outro sou eu, nem mais, nem menos". É a minha premissa (utópica) para um pensamento sobre igualdade. Acho que a questão das influências não tem a ver directamente com a questão centro/periferia, mas sim com a tradição, neste caso, teatral (importada ou exportada) que cada país tem. E o que tenho sentido é que quanto mais forte é a tradição teatral de um país, mais desinteressante se torna a sua produção contemporânea. Não digo com isso que a tradição não é importante, claro que é, mas um passado pesado assombra mais facilmente um certo presente. Encontro-me mais próximo esteticamente ou culturalmente de países pequenos (Bélgica, Croácia, Holanda, Berlim [que é praticamente um país dentro de um país]) do que de países grandes e de grandes tradições. Escrever num país pequeno e sem grande tradição teatral tem vantagens como, por exemplo, ter uma maior predisposição para ir à procura de várias tradições e misturá-las de forma consciente e artificial ou laboratorial. Em relação ao Brasil ou à América Latina, não consigo adiantar muita coisa, não conheço muito bem o Brasil e não quero julgar todo um país ou um continente, no caso da América Latina, que me é distante, até porque viajei só três vezes até lá. E poucas coisas nos chegam cá dessa parte do globo. O que é uma pena.

- 6) Você usa o termo “paisagens dramatúrgicas” para delinear uma dramaturgia que se constitui a partir das artes performativas. Como é o trabalho do dramaturgo ao lidar com elementos desta natureza?

Utilizei essa expressão num âmbito académico, na redação da minha tese de doutoramento. Mas sim, a palavra paisagem caracteriza muito bem o que tem vindo a acontecer: em Portugal, cada escrita é uma escrita, as autorias são muito distintas. O meu trabalho de escrita tem ligações a outros trabalhos, mas somos tão diferentes... A escrita para teatro em Portugal é um pouco como a sua topografia e clima, o país é pequeno, mas temos montanha, praia, costa, campo, cidade, frio no norte, calor no sul, deserto (alentejano), lugares onde há muita água, lugares onde ela não existe. Basta ver as previsões do estado do tempo na televisão ou nos jornais para perceber que pode estar em simultâneo 5º no Porto, 20º em Lisboa e 25º em qualquer cidade do Algarve. Pode estar a nevar na região de Viseu, mas em Lisboa pode estar um calor insuportável. E só temos 300 km de distância de uma cidade para a outra. Podemos não ser ricos, mas

pelo menos temos um clima rico! Um pouco como no Brasil. Isso tudo, volto a repetir, num rectângulo minúsculo num dos extremos da Europa.

- 7) No seu trabalho, podemos perceber uma constante atualização da dramaturgia feita para os espetáculos, inclusive, com a sua presença nas temporadas junto a um processo contínuo de escrita (percebi isso aqui no Brasil na temporada de *Horror* no espaço do *Grupo Pierrot Lunar*). Como o dramaturgo se coloca dentro desta nova perspectiva de trabalho?

Se um espectáculo é irrepetível durante uma temporada num mesmo teatro, ainda mais irrepetível ele se torna quando ele muda de cidade ou de país. Jogamos sempre, tanto na escrita como noutras áreas do teatro, com uma determinada memória simbólica, colectiva, com um determinado imaginário colectivo, logo a comunicação tem de ser diferente, se a nossa urgência for a de dialogar, mesmo tendo o nosso interlocutor, supostamente calado. Procuro sempre adaptar a escrita às suas circunstâncias, quando se trata de um determinado palco ou região geográfica. Se não acreditasse nisso, trabalharia no cinema. E mesmo assim, os filmes apresentam alterações ao serem exibidos em partes do globo diferentes. Portanto...

- 8) No caso de *Velocidade Máxima*, como se desdobrou o processo de dramaturgia na sala de ensaio.

Quando trabalhava com o John (Romão), estava muitas vezes envolvido no processo não só de escrita, mas de dramaturgia no seu todo, ou seja, na dramaturgia do espectáculo. Às vezes, fazia direcção de actores. Acompanhava de perto tudo o que se fazia, e o John trabalhava igualmente a escrita comigo, propondo alterações, cortes, reescritas. Os processos criativos eram geralmente curtos e tornava-se importante ter um olhar de fora para averiguar as possibilidades do texto.

Em "*Velocidade Máxima*" tive de escrever para não-actores (prostitutos brasileiros que trabalhavam em Lisboa) o que é bem diferente do que escrever para profissionais que passam a vida a decorar e interpretar. Existiram muitas limitações (boas limitações), simplifiquei textos, tanto no vocabulário como na própria lógica interna do texto. Tinham de ser textos fáceis para dizer, bons para decorar e uma oralidade simples porque, supostamente, as histórias que eles contavam eram auto-

biográficas. Digo "supostamente" porque muitas vezes entregava a história de um não-actor a outro não-actor. Nós não queríamos, de todo, fazer "teatro documental" e travestimos a própria noção de documento.

- 9) Como você definiria o conceito de dramaturgia atualmente, tendo o seu próprio trabalho como mola propulsora desta definição?

A palavra dramaturgia serve para tudo. Na sua acepção mais básica significa "produção e organização de sentidos através de um texto". Se tudo pode ser um texto (fora da prisão palavra-grafia e palavra-signo) então tudo tem/é "dramaturgia". Mas quando penso em "dramaturgia" já não penso propriamente na dramaturgia do texto literário, penso, sobretudo, na dramaturgia do espectáculo, não para totalizar a experiência de uma representação em folhas escritas, mas, pelo contrário, para deixar espaço a outras escritas.