

MARCUS VINÍCIUS DOS SANTOS SOUZA

DRAMATURGIA E PÓS-MODERNIDADE:

A experiência dos Ateliês de Escrita Dramática

Belo Horizonte

Junho de 2013

MARCUS VINÍCIUS DOS SANTOS SOUZA

DRAMATURGIA E PÓS-MODERNIDADE:

A experiência dos Ateliês de Escrita Dramática

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Teatro, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Araújo Pedron

Belo Horizonte

Junho de 2013

MARCUS VINÍCIUS DOS SANTOS SOUZA

DRAMATURGIA E PÓS-MODERNIDADE:

A experiência dos Ateliês de Escrita Dramática

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Teatro, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Araújo Pedron

Orientadora: Profa. Dra. Denise Araújo Pedron

Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Ms. Ricardo de Carvalho Figueiredo

Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

Junho de 2013

Ao Assis, pela empreitada.

À Sara, por ternura e parolagem.

Ao Leo, pelos dias.

Aos meus pais, peito a que sempre retorno.

AGRADECIMENTOS

À minha família. À Denise Pedron. À Sara Rojo, Ricardo Figueiredo e Marina Marcondes Machado. À Ana Luísa Santos, Henrique Vertchenko, João Dumans, Marcos Coletta, Marília Nogueira, Raysner De Paula e Soraya Martins. Aos meus companheiros do Curso de Teatro da UFMG, em especial: Daniela Costa, Fábio Dias, Gabriela Lavinias, Lucas Costa, Lúcio Honorato, Mariana Vasconcelos, Marina Braga e Sílvia Andrade. Aos professores do Curso de Teatro da UFMG, em especial: Antônio Hildebrando, Marcos Alexandre e Mônica Ribeiro. À Cristiane Andrade, Francis Severino, Jésus Lataliza e João Filho. Aos meus companheiros do Curso de Teatro do Cefar. À Ethel Braga, Gregório Pimenta e João Marcelo Emediato. À Camila Morena e Giovanna Almeida. À Kelly Crifer. Aos colegas do Galpão Cine Horto, em especial Chico Pelúcio e Luciene Borges. À Nina Caetano. Ao Ricardo Alves Jr. À Adélia Nicolete.

Aos dramaturgos contemporâneos e conterrâneos.

"O sentimento do absoluto, do intemporal, do permanente, costuma levar a paz aos atormentados. Tempos depois, porém, abandona-os numa solidão congelante e exasperada. Só os místicos e contemplativos se sustentam nesse deserto.

O sentimento dramático do movimento, do provisório, do vir-a-ser, deixa-nos a princípio num estado de flutuação e perigo, tontos em busca de direções, mas já num confuso pressentimento de pólos atrativos. E somos depois atirados dentro mesmo das forças vivas com as quais formamos, à nossa maneira, um Universo alimentado por energias humanas e telúricas em constante transformação e metamorfose.

Ó Heráclito, tua lição continua. As almas desamparadas, viúvas do Absoluto, podem a cada instante contrair novas núpcias."

(Aníbal Machado)

RESUMO

Sob a luz da teoria pós-moderna de Jean-François Lyotard – para quem as sociedades contemporâneas vivem a crise da credulidade em *metanarrativas*, o presente trabalho revisa as condições das artes, sobretudo, do teatro e da dramaturgia na pós-modernidade. Partindo do conceito de pós-modernismo (Connor) e das teorias teatrais de Lehmann e Sarrazac, toma-se a produção contemporânea teatral (e, por conseguinte, a dramaturgical) como performática, aberta e plural. Assim feito, este trabalho propõe a prática de Ateliês de escrita dramática franceses (Sarrazac, Durnez, Danan), revista no Brasil pela professora Adélia Nicolete, como abordagem pedagógica que leva em consideração as características, já citadas, da escrita pós-moderna. Por fim, é realizado um estudo de caso: a organização e condução de um Ateliê de escrita dramática na cidade de Belo Horizonte, nos meses de abril e maio de 2013.

Palavras-chave: Pós-modernidade – Lyotard – Dramaturgia contemporânea – Ateliês de escrita dramática – Sarrazac

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO _____ 09

Capítulo I

O MUNDO DOS *PEQUENOS RELATOS*:

a teoria pós-moderna de Lyotard _____ 11

Capítulo II

O *SUBLIME DESREGRADO*:

o pós-modernismo na arte, no teatro e na escrita dramática _____ 22

Capítulo III

COMPARTILHANDO O *PERIGO*:

os Ateliês de escrita dramática franceses _____ 39

Capítulo IV

ESCRITA E ENCONTRO:

um estudo de caso _____ 50

CONSIDERAÇÕES FINAIS _____ 65

Bibliografia _____ 67

POSFÁCIO:

ou a arte de colecionar espantos _____ 70

APRESENTAÇÃO

Um homem perguntou: "Estamos no caminho certo?". A pergunta não fazia muito sentido para ele que tinha como guia um outro homem, "triste, pálido e suave", que dizia não se importar se estavam ou não no caminho certo. O guia, na verdade, não conduzia, seguia. O homem, então, esperou pelo grupo e perguntou se faltava alguém. Todos afirmaram que não e ele se satisfaz, já que não conhecia os outros. Ali eram todos estrangeiros. É assim que Kafka¹ descreve um de seus desconcertantes sonhos. O autor tcheco que elucidou, em suas labirínticas narrativas, a nebulosidade dos tempos contemporâneos, apresenta o homem perdido numa confusa e complexa trama. É dela que aqui falamos, é nela que estamos.

Essa trama feita de múltiplos caminhos que se cruzam, se interceptam, somem e aparecem numa extraordinária, e para alguns desesperadora, fluidez, é onde se situa o homem contemporâneo, suas relações, suas produções. Assim, a produção artística, uma de suas atividades, não estaria em lugar menos desconcertante, bem como, sua recepção, compartilhamento e transmissão.

É a partir desses pontos de partida que os questionamentos deste trabalho são lançados: como a dramaturgia pode ser pensada na contemporaneidade, e em seguida, a partir dos aspectos notados, como pode ser ensinada, transmitida, compartilhada?

Opta-se, aqui, por um percurso que inicialmente tenta entender melhor o cenário contemporâneo, sua formação e atual condição: no qual está imerso o homem, a arte, a dramaturgia. A ótica escolhida para olhar esse cenário é a do francês Jean-François Lyotard². É sobre a sua teoria, esclarecida principalmente em *A condição pós-moderna*, de 1979, que se desenvolve o primeiro capítulo deste trabalho. À grosso modo, Lyotard defende a incredulidade nas *metanarrativas*³ vigentes até metade do século XX como explicação para a atual condição do homem pós-moderno, cambiante, agora, entre uma multiplicidade de pequenos relatos independentes. Ou, metaforicamente, o homem de Kafka que, sem condutor,

¹ KAFKA, Franz. *Sonhos*. Trad. HENRIQUE, Ricardo F. São Paulo: Iluminuras, 2003.

² Filósofo francês (1924-1998), um dos representantes do pós- estruturalismo, ao lado de Derrida e Deleuze. É referência filosófica para questões da contemporaneidade (sobretudo, políticas, fenomenológicas e estéticas).

³ *Metanarrativa* é um termo específico da obra de Lyotard. Tais como este, outros termos desta mesma natureza (específicos da obra do autor ou do contexto filosófico/literário que se insere) serão utilizados aqui em itálico. Como, dentre outros, *jogo de linguagem*, da obra de Wittgenstein, *drama absoluto*, da obra de Szondi e *escrevedor*, da obra de Sarrazac.

permanece seguindo. Para a abordagem aqui da teoria lyotardiana foi fundamental a sua revisão feita pelo professor britânico Steven Connor em *Cultura pós-moderna*, de 1989, e, especialmente, a realizada pelo professor e pesquisador musical João Paulo Costa do Nascimento, em *Abordagens do pós-moderno em música*, de 2011.

Considerada a condição pós-moderna proposta, parte-se no capítulo II para o entendimento das artes, do teatro e da escrita dramática a partir da segunda metade do século XX. Para tal entendimento, recorre-se às ideias de "modernismo" e "pós-modernismo", e à ideia de *sublime* que as caracterizam, segundo o próprio Lyotard. As análises de Steven Connor foram aqui, mais uma vez, tomadas como referência para a compreensão do fenômeno teatral pós-moderno e da escrita dramática contemporânea. Bem como, as do filósofo e professor húngaro Peter Szondi, do professor alemão Hans-Thies Lehmann e de Jean Pierre Sarrazac, ensaísta, dramaturgo e professor francês.

Levando em conta (após revisões de alguns pensamentos dos teóricos citados acima) os aspectos que caracterizam a situação da escrita dramática contemporânea, na qual se destaca sua natureza flutuante, aberta e plural, revê-se, no capítulo III, a prática dos Ateliês de Escrita Dramática franceses como uma possível abordagem pedagógica para a dramaturgia pós-moderna. Dentre os propositores e pesquisadores dos Ateliês, tomamos aqui, principalmente, os dramaturgos e professores franceses Jean-Pierre Sarrazac, Joseph Danan, Eric Durnez e a brasileira Adélia Nicolette.

Por fim, um caso de prática inspirada na abordagem dos Ateliês, organizada e conduzida pelo ator, dramaturgo e pesquisador Assis Benevenuto e por mim, na cidade de Belo Horizonte, é tomado como referência para uma reflexão mais profunda e íntima da proposta de Sarrazac e outros professores da França.

Já se disse: se os caminhos já eram muitos, agora mais que multiplicados, estão mutantes, andantes e desinformes. É preciso estar atento para observá-los, notar sua dinâmica e seu horizonte (se houver), criticá-los e propor, se necessário, ajustes, encontros, isolamentos. A pluralidade e complexidade dos caminhos, como forma de vida, pode ser a poética e beleza dos novos tempos, ou a devastadora e barata condição a que se quer fugir. Antes, é preciso adentrá-los. Com coragem e curiosidade. Foi o que fez Alice, de Carrol⁴, desvendando a maravilha e crueldade de seu país recém-descoberto, ao pensar: "Mas hoje tudo é muito curioso. Por que não dar uma entradinha?".

⁴ CARROL, Lewis, *Aventuras de Alice no país das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

Capítulo I

O MUNDO DOS *PEQUENOS RELATOS*:

a teoria pós-moderna de Lyotard

*"Entrementes, coisas mais
surgem, somem, num zás-tras,
e agora já é outro o mundo."*

(Paulo Henriques Britto)

"Deus está morto!". Assim anunciava um homem tomado como louco, às gargalhadas, numa passagem de *A Gaia Ciência* (2001), de Friedrich Nietzsche. O autor, filósofo alemão que viveu a segunda metade do século XIX, popularizado por tal sentença, atribuía à própria humanidade o assassinato de Deus. Responsável por desconstruir diversos fundamentos da filosofia ocidental, a anúncio de tal morte sugeria o fim da metafísica, de uma realidade outra para onde nossos ideais e forças eram destinados; o fim dos caminhos teleológicos para a humanidade. O filósofo proclamava, naquele momento, a superação dos princípios cristãos que buscavam a unificação de toda humanidade por um mesmo ideal. Profetizava, ainda, o mesmo fim para os princípios modernos, regidos pela razão e pela ciência, envoltos também por narrativas unificadoras e transcendentais. Nietzsche, afirmando, assim, a vida não como essência mas como devir; não como transcendência mas presença; não como verdade absoluta mas interpretação; não pela unificação, mas pela diferença; influenciaria diversos pensadores das décadas seguintes, sobretudo os pós-estruturalistas, e daria o presságio dos próximos tempos: a pós-modernidade.

Pós-modernidade foi o termo popularizado para dar nome aos tempos posteriores à Segunda Guerra Mundial, sobretudo àqueles vividos em sociedades pós-industriais. A partir de meados do século XX, a humanidade, especialmente ocidental, passou a vivenciar significativas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais. O avanço da informática e das tecnologias; a consolidação de um capitalismo financeiro e da informação; a globalização e as novas experiências espaço-temporais; o desenvolvimento nuclear e espacial (e suas ameaças à humanidade); a ciência colocada em xeque; o consumo, o individualismo e

a *espetacularização*⁵ da sociedade; a fragmentação e perda de identidade dos sujeitos: são algumas das transformações que levaram seus pensadores à evidência de um novo tempo ou uma nova fase da modernidade. Por modernidade entende-se o projeto que sucede o pensamento medieval, se consolida com o Iluminismo e com a Revolução Industrial e segue até meados do século XX, trazendo consigo o aparecimento e desenvolvimento do capitalismo. A modernidade é, portanto, o nome dado à experiência da sociedade ocidental entre o século XVI e metade do século XX. O homem moderno é aquele intrinsecamente ligado aos ideias iluministas de racionalidade e emancipação e ao funcionamento do capital. É, então, em relação à esse momento que os filósofos pensam a experiência contemporânea. Como se pode deduzir através dos nomes que foram sendo dados à nova fase, seja como uma sucessão da modernidade, ou sua oposição, exasperação ou dissolução: pós-modernidade (Lyotard, Habermas, Jameson, Baudrillard), hipermodernidade (Lipovetsky), modernidade líquida (Bauman).

Inicialmente, a ideia de pós-modernidade surge nos campos da crítica literária, da arquitetura e das ciências sociais e é bastante influenciada pela teoria desconstrucionista ou pós-estruturalista. A partir de 1970, o termo passa a ser utilizado em outras áreas. João Paulo Costa do Nascimento, em *Abordagens do pós-moderno em música*, expõe seus principais pensadores a partir da linha cronológica traçada por Perry Anderson em *As origens da pós-modernidade*, de 1999,

(...) dividindo o panorama em quatro etapas: primórdios, cristalização, compreensão e efeitos posteriores. Aos primórdios ele vincula Federico de Onís, Arnold Toynbee, Charles Olson, Wright Mills, Irving Howe, Harry Levin, Leslie Fedler e Amitai Etzioni. A geração da cristalização está ligada a William Spanos, Ihab Hassan, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, Robert Stern, Charles Jencks, Jean-François Lyotard e Jürgen Habermas. A compreensão é um momento reservado à obra de Fredric Jameson. Os efeitos posteriores estão relacionados a Terry Eagleton, a David Harvey e a Alex Callinicos. (2011, p.22)

João Paulo Costa do Nascimento (2011) mostra ainda outras formas de organização dos teóricos pós-modernos. Dentre elas a de Stuart Sim em *Postmodernism and Philosophy*, de 1999, onde o autor faz uma separação entre pensadores que tentam abortar a ideia de pós-modernidade sob a defesa de que sua aceitação legitimaria o capitalismo vigente (são, nesse caso, pensadores que revisam e ampliam a teoria marxista, como Baudrillard e Richard Rorty) e outros que defendem a pós-modernidade, sobre o caminho do desconstrucionismo, "como

⁵ Termo que faz referência a obra do escritor francês Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, de 1992.

uma perspectiva fértil ao desenvolvimento de novas formas de pensar" (NASCIMENTO, 2011, p. 23), caso de Lyotard, Habermas, Jameson e Eagleton.

Em *Cultura pós-moderna* (2004), Steven Connor, para assentar seu exame do pós-modernismo, dá a três autores a orientação da teoria pós-moderna: Frederic Jameson, Jean Baudrillard e Jean-François Lyotard. Este último, figura presente em todas as listas de autores e discussões sobre a pós-modernidade, explica a condição pós-moderna a partir da ideia de fim das *metanarrativas*. Ideia que será perseguida e desenvolvida ao longo deste capítulo.

Lyotard, filósofo francês nascido em 1924 e falecido em 1998, passou grande parte de seu trabalho dedicado à estética e à política. Integrou movimentos marxistas e se desencantou deles depois de 1966, seguindo estudos dedicados à sua própria filosofia política e às relações entre poder e conhecimento. É destacado por fazer ligações entre ramos diferentes da filosofia (epistemologia, psicanálise, arte, política, estética). Para João Paulo Costa do Nascimento, "Isso justificaria a existência de um olhar peculiar sobre a natureza e o estado do saber contemporâneo relatados sob a sua rubrica, mesmo não sendo a filosofia da ciência o seu domínio específico" (2011, p.25). É esse estado do saber contemporâneo o objeto de estudo da sua principal publicação, *A condição pós-moderna*, lançada em 1979. Encomendada pelo Conselho das Universidades do estado de Quebec, a publicação é, segundo o próprio Lyotard, "uma exposição sobre o saber nas sociedades mais desenvolvidas" (2011, p.xvii). Entendendo aqui, por sociedades mais desenvolvidas, as sociedades informatizadas, ou ainda, aquelas

marcadas pelo desenvolvimento econômico atrelado ao desenvolvimento tecnológico que, a partir das transformações científicas e artísticas iniciadas no final do século XIX, culminam, no pós-Segunda Guerra Mundial, em um verdadeiro apogeu. (NASCIMENTO, 2011, p. 26)

Lyotard parte então do pressuposto, a partir de A. Touraine, D. Bell e Ihab Hassan, que o conhecimento mudou de estatuto com a chegada dessa nova era, a pós-industrial, iniciada no fim dos anos 50 – que ele chamará de pós-moderna daí adiante. Nesta, a tecnologia e a informática foram responsáveis por uma mudança radical na maneira como o conhecimento é transmitido, armazenado e utilizado. O saber passa a ser independente daquele que o produziu, tornando-se então mercadoria.

O saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu "valor de uso". (LYOTARD, 2011, p.5)

Nesse novo estatuto, sob o caráter de mercadoria, o saber não mais vale por si mesmo. Lyotard então debruça-se sobre as seguintes questões: se não vale por si mesmo, vale pelo quê? O que lhe confere legitimidade? Como são avaliados como falsos ou verdadeiros? Ou, resumindo: "o que dá legitimidade à pragmática de um saber, ou seja, à busca pelo conhecimento e à forma como ela ocorre?" (NASCIMENTO, 2011, p.29)

Lyotard recorre ao filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951) para dar bases ao início de sua busca por hipóteses que respondam à questão da legitimidade do conhecimento na contemporaneidade. Wittgenstein inaugura em suas publicações o conceito de *jogos de linguagem*. Para ele, em oposição ao pensamento estruturalista, a capacidade de comunicação de uma linguagem se dá através de regras estabelecidas entre interlocutores. Assim, os significados não são fixos e determinados de antemão. A relação significante/significado se dá no jogo entre interlocutores. Logo, uma mesma palavra pode ser utilizada em diferentes contextos com diferentes significados. E um mesmo indivíduo pode pertencer a diversos contextos. Cada contexto apresenta um uso particular da linguagem, com seus próprios meios e fins. Então, cada contexto apresenta um *jogo de linguagem*.

(...) a linguagem deve ser concebida como uma multiplicidade dispersa de práticas – de jogos de linguagem –, cujas regras, o objetivo e o sentido são determinados por seu uso intersubjetivo, até pelas pragmáticas sociais, singulares, autônomas e, às vezes, incomensuráveis. (WITTGENSTEIN, 2003, p.70 apud NASCIMENTO, 2011, p.30-31)

Lyotard observa e destaca as seguintes características acerca dos *jogos de linguagem*:

A primeira é que suas regras não possuem sua legitimação nelas mesmas, mas constituem objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores (o que não quer dizer todavia que estes a inventam). A segunda é que na ausência de regras não existe jogo, que uma modificação, por mínima que seja, de uma regra, modifica a natureza do jogo, e que um "lance" ou um enunciado que não satisfaça as regras, não pertence ao jogo definido por elas. A terceira observação acaba de ser inferida: todo enunciado deve ser considerado como um "lance" feito num jogo. (2011, p.17)

A partir dessas características, sobretudo da última, Lyotard formula que os indivíduos agem nos seus grupos sociais como jogadores que emitem *lances*. Cada *lance* emitido altera as posições dos demais jogadores. Forma-se, assim, uma complexa e instável trama de múltiplos *lances*.⁶ Os *lances* de linguagem configuram, portanto, o vínculo social dos

⁶ Essa trama serve para Lyotard como uma representação mais fiel da sociedade pós-moderna, diferente de perspectivas modernas como a do sociólogo Parsons (a sociedade como um todo orgânico) ou da teoria marxista (a sociedade partida em duas classes).

indivíduos. E é a partir daí, sobre os vínculos sociais, que Lyotard adentra sua teoria. João Paulo Costa do Nascimento explica o interesse do filósofo pelos vínculos sociais quando sua abordagem é o estatuto do saber:

(...) o vínculo social é garantido pela mesma estrutura que garante os parceiros de um jogo discursivo como, por exemplo, os discursos do saber. O sujeito individual, transpassado por esses diversos jogos de linguagem que o constituem, é o mesmo sujeito que produz conhecimento, que movimenta e atualiza esses jogos. Portanto, se a natureza desse vínculo se altera, também se alteram a natureza e o estado do saber, alterando-se seus critérios de avaliação como legítimos, úteis e verdadeiros (2011, p.33)

Lyotard afirma que a sociedade possui diversos saberes. O saber não é só científico, este seria "o conjunto dos enunciados que denotam ou descrevem objetos, excluindo-se todos os outros enunciados, e susceptíveis de serem declarados verdadeiros ou falsos" (2011, p.35). A ciência é, portanto, um saber denotativo. Mas há também o saber-fazer, saber-viver, saber-escutar, etc, como afirma o próprio Lyotard (saberes que, inclusive, não estão tão favoráveis a serem avaliados como verdadeiros ou falsos). Cada um desses saberes tem um próprio *jogo de linguagem* (com diferentes regras que estabelecem diferentes vínculos entre os indivíduos). A modernidade é marcada pelo conhecimento científico (denotativo) sobre os demais. Sua pragmática (seu *jogo de linguagem*) se difere, por exemplo, da pragmática do conhecimento narrativo, vigente por exemplo em comunidades primitivas. É através dessa comparação, e da função da narrativa no conhecimento científico, que Lyotard prossegue suas ideias em *A condição pós-moderna*.

Por narrativa Lyotard entende desde o seu sentido mais comum: "a extensão no tempo de uma série causalmente ligada de eventos e o seu direcionamento para uma resolução" (CONNOR 2004, p.32), relatos contados por e para um povo que explicam seu passado, presente e futuro; até num sentido mais amplo: a narrativa e as performances que envolvem seu relato (cantos, versos, falatórios).

O conhecimento narrativo possui alguns aspectos relevantes observados por Lyotard: o aspecto formativo (ao contar as narrativas e suas sagas, mitos e heróis, o grupo legitima suas instituições e modelos de integração, bem como sua avaliação); o segundo aspecto é que a narrativa não centra-se só em enunciados denotativos (para além do critério de verdade, há critérios de ética, eficiência, beleza, felicidade); o aspecto transmissor (a narrativa é testemunhal. Quem conta, conta porque ouviu alguém contar. Quem ouve, ouve para contá-la. Não há algo externo que autoriza alguém a contar ou não. "A presença diante do ato narrativo já qualifica e autoriza, por si só, um 'narratório', a tornar-se um narrador" (NASCIMENTO,

2011, p.35); um último aspecto revela que a rítmica das narrativas – onde o metro prevalece sobre os acentos, portanto onde "o tempo deixa de ser o suporte da memorização" (LYOTARD, 2011, p.40) – torna-as imemoriais, atemporais. Assim, mesmo que a narrativa pareça pertencer ao passado, ela é sempre contemporânea. Não é necessário voltar ou se lembrar do passado, já que o ato da narrativa contém em si o passado e o presente simultaneamente.

Os aspectos do conhecimento narrativo levantados por Lyotard, levam-no a concluir que as narrativas, também chamadas por ele de relatos, transmitem consigo as regras pragmáticas do grupo onde ela está inserida. O ato da narrativa (não somente o que é narrado) reafirma, estabelece, legitima e avalia, para remetente e destinatário, as relações e funcionamentos daquele grupo, sua pragmática. Como é o caso dos relatos populares dos índios Cashinahua da América do Sul, citados por Lyotard. Deste modo, estes relatos "definem assim o que se tem o direito de dizer e de fazer na cultura e, como também eles [os relatos] são uma parte desta, encontram-se desta forma legitimados." (idem, p.42)

Já o conhecimento científico possui outra pragmática. Nele, o que se objetiva é a produção de enunciados denotativos que podem ser avaliados como verdadeiros ou falsos. Assim, um destinador apresenta um enunciado, através de provas e o destinatário, pertencente a um corpo de sabedores, pode concordar ou não. Certamente o destinador, por um processo a qual chamamos de "ensino", está, ao fazer seu enunciado, atualizado de muitos outros enunciados. É em relação a estes, que esse novo enunciado será confrontado. A comunidade de sabedores, então, após debates, chegarão a um consenso e poderão formular ou reformular um enunciado antigo. E assim segue-se: um enunciado atualiza outro, num processo cumulativo. Vê-se, portanto, que o saber científico dá-se pela formação de pares, de parceiros. Forma-se um par atualizando-o dos enunciados científicos para que ele possa dar seguimentos a novos enunciados ou reformular os antigos.

Lyotard (2011) aponta as seguintes características da pragmática do saber científico:

- 1) exige o isolamento de um *jogo de linguagem*, o denotativo, e a exclusão de outros. Um enunciado é aceito se for avaliado como "verdadeiro";
- 2) seu jogo de linguagem encontra-se isolado dos outros. Assim, separa-se a relação entre conhecimento e sociedade. O conhecimento passa a ser produzido em instituições, por profissionais;
- 3) a competência privilegiada é a daquele que enuncia, mais do que aquele que sabe fazer, escutar, dizer, etc;
- 4) um enunciado só é válido se refutar o anterior, através de argumentação e comprovação;
- 5) partindo do aspecto anterior, a ciência exige memória e projeto.

Há, então, uma grande diferença entre o saber científico e o saber narrativo, principalmente em relação às suas pragmáticas. Tautologicamente, numa comunidade "narrativa", as narrativas legitimam sua cultura e a si mesmo, já que as narrativas fazem parte da cultura. São legítimas porque fazem o que fazem. Já o conhecimento científico está apartado "dos usos da linguagem que foram vínculos sociais" (CONNOR, 2004. p.31). O saber por enunciados denotativos não se legitima a si mesmo; depende de argumentações e provas, da existência de um processo de formação de pares. Para os cientistas, o conhecimento narrativo foi tomado como bárbaro, ignorante, supercioso, preconceituoso. Entretanto é justamente porque o conhecimento científico não constitui vínculos sociais e coletivos que a ciência se depara com um paradoxo: necessita das narrativas para se legitimar. Afinal, se ela não se vincula ao coletivo, porque deveria existir? "(...) e porque deveriam as sociedades sustentar instituições científicas de conhecimento?" (idem, p.31). Eis, portanto o paradoxo: a ciência para afirmar sua importância suprime e nega a narrativa, mas precisa dela para se legitimar, para ser tomada como necessária num nível superior. João Paulo Costa do Nascimento esclarece:

É comum entre os especialistas utilizarem um discurso narrativo ao relatarem aos não especialistas uma nova descoberta científica ou questões específicas de uma determinada área de pesquisa. O que reside na base dessa prática, que pode aparentar ser simplesmente um hábito, é o fato de que o discurso narrativo é o discurso pelo qual o perito informa um não perito sobre sua perícia, tanto com o objetivo de simplesmente divulgar suas realizações quanto com o objetivo de formar parceiros de seu jogo discursivo, o científico. Em suma, é por meio de uma narrativa que a ciência se expõe. E essa exposição coloca-se como necessária na medida em que o consenso entre os jogadores se torna horizonte do saber, apontando para uma revelação definitiva das leis que regem o vínculo social e das leis (verdades) científicas. (2011, p.38)

Desde Platão, fundador da ciência moderna, que o discurso científico recorre à narrativa. A essas narrativas que subordinam, organizam e explicam todas as outras narrativas Lyotard dá o nome de *metanarrativas*. Para Lyotard, a modernidade é marcada pela afirmação dessas *metanarrativas*. A partir da apropriação das ideias de Wittgenstein por Lyotard, podemos afirmar que a modernidade é o tempo em que todos os saberes, regidos por jogos particulares, unificavam-se sob o invólucro de um grande outro jogo, um metajogo; um jogo capaz de justificar todos esse outros jogos menores (porquê eles existem, como utilizá-los, como avaliá-los). Então, poderia se explicar, por exemplo, desde o porquê estudamos a órbita dos planetas até o porquê construímos ruas e ouvimos uma música, pela mesma justificativa

universal. O metajogo é o que explica e promove, em escala transcendente, as dinâmicas humanas na Terra.

Lyotard aponta duas principais *metanarrativas* na história moderna: uma, emancipatória (mais política), e outra, especulativa (mais filosófica). A primeira se relaciona ao Iluminismo e aos ideias da Revolução Francesa. "Tem como sujeito a humanidade como herói da liberdade" (LYOTARD, 2011, p.58). Nela, a ciência tem papel fundamental: posta à disposição de todos, emanciparia o homem da escravidão e da opressão de classe. O conhecimento para a liberdade absoluta. Já a narrativa especulativa, de influência do idealismo alemão, iniciada e atualizada por Hegel, é aquela que apresenta o conhecimento como "importante componente da gradual evolução na história da mente autoconsciente a partir da auto-inconsciência ignorante da matéria (CONNOR, 2004, p.31). Nesta *metanarrativa*, há um metasujeito do conhecimento. Isto é, uma espécie de conhecimento coletivo formado e sempre reformulado, através do processo dialético (Hegel), pelo conhecimento de cada indivíduo. Esse metasujeito do conhecimento progride em direção a uma verdade absoluta. Estas duas *metanarrativas* legitimaram, então, todas as narrativas da modernidade, "seja de uma descoberta científica ou do crescimento e educação de uma pessoa" (idem, p.31). Ainda sobre elas, Connor completa:

enquanto as narrativas anteriores centravam-se na ideia de redescobrir ou retornar à verdade original, essas duas narrativas, a emancipatória e a especulativa, são teleológicas, quer dizer, dependem da ideia de um itinerário para algum alvo final. (idem, p.31)

Para Lyotard a pós-modernidade é marcada pela crise ou fim dessas *metanarrativas*. E pela descrença dos sujeitos não só nas *metanarrativas* de emancipação ou especulativa, mas em quaisquer outras. Em *A condição pós-moderna*, Lyotard não se debruça largamente sobre as causas dessa crise. Aponta o avanço das tecnologias e da informática como possíveis causadores, assim como a renovação do espírito da livre iniciativa capitalista, mas alerta para uma suposta "erosão interna no próprio discurso das metanarrativas" (NASCIMENTO, 2011, p.45). A especulativa, em busca da verdade absoluta através da dialética, como já apontava Nietzsche, contém em si o ceticismo do pensamento hegeliano em relação ao conhecimento: a ciência poderia saber que sabe o que sabe?⁷

⁷ E ainda: a linguagem científica era mesmo capaz de apreender o seu referente? Questão prenunciada por Hegel que influenciaria os filósofos do século XX em relação à limitação da linguagem.

(...) em sua imediaticidade, o discurso denotativo que versa sobre um referente (um organismo vivo, uma propriedade química, um fenômeno, etc) não sabe na verdade o que ele acredita saber. A ciência positiva não é um saber. E a especulação nutre-se da sua supressão. (LYOTARD, 2011, p. 70)

Já a *metanarrativa* emancipatória, que legitimava a ciência em prol da prática ética, social e política, confirma sua erosão através do terror, viabilizado pelo Estado alemão, em Auschwitz. "Em outras palavras, uma verdade científica não resulta, necessariamente, em uma ação justa sobre a realidade" (NASCIMENTO, 2011, p.48). Assim, o acúmulo de conhecimento não mostrou, como se anunciava, direções à liberdade e verdade absoluta da humanidade.

Desta maneira, a crise das *metanarrativas*, ou grandes narrativas, desde a Segunda Guerra, vai dando lugar aos pequenos relatos. O sujeito social é dissolvido, e cada indivíduo passa a ser contemplado por diversas narrativas ou *jogos de linguagem*. Cada um com suas particulares regras de funcionamento, não estando mais corroborando ou se relacionando com uma narrativa maior, universalizante. É a pós-modernidade, processo que tem como seus primeiros indícios a nostalgia da unidade dos saberes experimentada pela ciência nas últimas décadas, bem como a proliferação de linguagens e códigos (virtuais, genéticos, temporais, modais, etc.).

Lyotard segue seu pensamento apontando que, não sendo mais legitimada pelas *metanarrativas* (que estariam em crise), a ciência não tem mais como ser orientada, regulada, avaliada, já que cada um dos seus "especialismos" tem seus fundamentos e funcionamentos próprios.

Com essa perda de confiança nas metanarrativas (...), vem o declínio do poder regulatório geral dos próprios paradigmas da ciência, na medida em que esta descobre os limites dos seus pressupostos e procedimentos de verificação, encontrando paradoxos e deparando com questões (na matemática, por exemplo) indecidíveis, não questões que não tenham resposta, mas questões que se podem demonstrar, *em princípio*, irrespondíveis. (CONNOR, 2004, p.32)

Esta é portanto a condição do saber na contemporaneidade, para Lyotard, advindo do fim das grandes narrativas: "uma multiplicidade de jogos de linguagem diferentes e incompatíveis, cada qual com seus próprios princípios intransferíveis de autolegitimação." (idem, p.33). É, ainda para o filósofo uma condição ambígua, que Connor (2004) nos apresenta como uma boa e uma má notícia. A má é que a ciência passou a ser não mais

legitimada pela busca por justiça e bem, mas sim pela *performatividade*⁸, pelo desempenho. Para algo ser legitimado, então, a pergunta passa a ser quanto vale ou para que serve, e não mais se é verdadeiro ou justo.

Esse lado da análise de Lyotard leva à sombria perspectiva concebida pela escola de teóricos sociais marxistas de Frankfurt de um mundo subordinado, não a um ideal racional, mas ao princípio absoluto, e gerido de modo absoluto, de racionalização, da busca de um produto maior a partir de insumos menores. (CONNOR, 2004, p.33)

Algumas das consequências desta perspectiva são, segundo João Paulo Costa do Nascimento (2011): a valorização e formação de competências ao invés de ideias; a desvalorização de áreas pouco ligadas ao discurso técnico, como as artes e as letras; a exigência de performance do sistema universitário, etc. "A performance do mercado e do poder como coerência geral do sistema de legitimação do saber, a troca das metanarrativas pelo sistema capitalista: essa é a má notícia do pós-modernismo." (idem, p.53)

A boa notícia é chamada por Lyotard de *paralogia*. Sob esse termo está a ideia de que a multiplicidade de *jogos de linguagem* incompatíveis pode trazer ela mesma energias e saltos desestabilizadores e reorganizadores do sistema atual, mais criativos e inovadores. Para Lyotard, o desmanche do invólucro das grandes narrativas, que centralizavam todos os fins, é a chance da heterogeneidade, da diferença, da invenção a partir do dissenso. Lyotard aproxima-se aqui do pensamento de teóricos como Deleuze e Foucault, "ao sugerir a possibilidade de libertação das delusões epocais do pensamento metafísico e a entrada na liberdade regulamentada e 'nômade' da pura diferença." (CONNOR, 2004, p.35).

Uma rendição da multiplicidade de jogos de linguagem ao sistema capitalista sob a exigência da eficiência poderia significar uma perda de toda a heterogeneidade de narrativas existente nas sociedades. Essa possibilidade é interpretada como a ameaça do terror, ou seja, a ameaça da extinção de jogos e jogadores que não se alinham com a exigência de eficiência de um sistema geral. E a possibilidade iminente de extinção de um jogador, de sua exclusão do jogo do saber, seria a base do desmanche do vínculo social, por isso, o terror. No entanto, a incredulidade nas metanarrativas libera a razão para uma revisão nos seus mais variados termos, já que Lyotard identifica essas metanarrativas de legitimação da ciência como narrativas

⁸ O termo performatividade será utilizado diversas vezes neste trabalho, porém sob dois sentidos:

Quando o termo aparecer em itálico (*performatividade*) estará vinculado "a uma ideia de sistema na qual o sistema é considerado mais eficiente (boa performance) quanto menor for a energia gasta para uma maior quantidade/melhor qualidade de um produto final. (NASCIMENTO, 2011, p.51). É esse o sentido atribuído por Lyotard em *A condição pós-moderna*;

Quando o termo aparecer sem itálico (performatividade) se referirá a sua utilização nos estudos de arte, performance e literatura: a linguagem como forma de ação; o fazer enquanto se faz. Nos dizeres de Féral: "uma estética da presença".

culturalmente localizadas, a despeito de suas pretensões de universalidade, salientando suas vocações para a dominação imperialista de outras narrativas não europeias. (NASCIMENTO, 2011, p.55)

Lyotard se apresenta como um entusiasta da perspectiva *paralógica*. Ainda que vista como uma perspectiva ingênua por alguns pensadores, por alguns de seus revisores e de pouco interesse para os próprios cientistas, ela traz consigo a expectativa de sociedades mais justas, humanas e criativas. A *paralogia* oferece horizontes menos atrelados ao capital e ao poder. Ao prever o dissenso, não silencia os díspares, como faz o consenso. Ao relacionar-se com a incerteza, imprevisibilidade, caos e catástrofe, a *paralogia* abre espaço para todas e novas narrativas e suas pragmáticas. Inclusive, espaço à formação de uma nova *metanarrativa* satisfatória, se for o caso. O terror e o silenciamento não são possíveis a partir dessa perspectiva.

Como referência na discussão pós-moderna, a teoria lyotardiana recebeu também diversas críticas, desde Geog Bennington que acusa Lyotard de criar uma *metanarrativa* para dar sentido à sua teoria do fim das *metanarrativas* até outros pensadores e revisores, como Connor, que faz algumas condenações ao pensamento de Lyotard. Uma delas diz que o filósofo, assim como Richard Rorty, vai contra o pensamento totalizador e unificador, propõe a diversidade, mas não elabora "as bases que poderiam garantir essa diversidade a não ser de modo *ad hoc*" (2004, p.39). Outra se refere à apropriação da teoria de Lyotard, elaborada sobre objetos específicos (atual condição do saber nas sociedades pós-industriais), para a explicação de situações outras, ou de uma condição global e generalizante. Ainda assim, a articulação entre sua teoria e outras áreas como a arte e a política não deixariam de ser feitas, como sugere João Paulo Costa do Nascimento (2011), já que o filósofo passou a maior parte de seu trabalho dedicado a estas áreas. Dessa maneira, a teoria da dispersão e proliferação dos pequenos relatos a partir do fim das *metanarrativas* pode ajudar, no âmbito deste trabalho, a entender o pós-modernismo (aqui entendido como o quadro artístico e cultural da pós-modernidade), bem como seus processos e desdobramentos.

Capítulo II

O *SUBLIME* DESREGRADO:

O pós-modernismo na arte, no teatro e na escrita dramática⁹

"(...) tudo se move e tudo flutua. Nada jamais está totalmente exposto (...) e os equilíbrios que ali se realizam sempre são precários e provisórios."

(C. Kerbrat-Orecchioni)

"(...) – um ecletismo furioso, a "descentralização" do 'discurso', o abandono do ego e do 'outro', ou do 'alto' e do "baixo", a confusão de períodos, a bricolagem, o formalismo, uma insistência frágil na decomposição de uma obra de arte, ou a substituição do Impala da Chevrolet pelo Apple da Macintosh – (...)"

(William R. Everdell)

"A arquitetura moderna morreu em St. Louis, Missouri, em 15 de Julho de 1972 às quinze horas e trinta e dois minutos". Foi o que afirmou o teórico em arquitetura, paisagista e designer Charles Jencks, lembrado pelo professor Steven Connor, em *Cultura pós-moderna* (2004, p.61), ao se referir à data e hora em que foi demolido o último edifício do conjunto habitacional Pruitt-Igoe ^(Figura 1), nos Estados Unidos. O conjunto, exemplo de arquitetura modernista, denso e vertical, foi dinamitado após tornar-se um dos locais mais marginalizados e violentos da cidade de St. Louis, passando por exaustivos e caros projetos de recuperação. Resultado do fracasso de um plano habitacional que não levava em conta as particularidades e contextos do seu entorno (econômicos, políticos, sociais), a escolha por sua implosão coincidiu com a contestação e crise dos valores modernistas na arquitetura. "Para Jencks, esse momento cristaliza o começo de um conjunto plural de resistência à hegemonia do modernismo". (CONNOR, 2004, p.61)

⁹ Para alguns pode parecer estranho a utilização do conceito de dramático em associação ao movimento pós-moderno, dados os recentes estudos que trazem a ideia do teatro contemporâneo como superação do drama (pós-dramático, LEHMANN). Dramático, aqui, não se opõe a este conceito, nem só se restringe à classificação dos gêneros de Aristóteles. Opta-se pela ideia, desenvolvida em páginas posteriores, de um alargamento do drama (SARRAZAC), onde se pode incluir as contemporâneas experiências textuais para a cena. Em geral, o termo "escrita dramática", e similares como "escrita teatral", sempre que aqui mencionado, refere-se àquilo que se escreve para a cena.



Figura 1 - Conjunto Habitacional *Pruitt-Igoe*.¹⁰

Modernismo é um termo usado para designar os movimentos culturais e artísticos iniciados em fins do século XIX e desenvolvidos ao longo da primeira metade do século XX. Influenciados por novas perspectivas e experiências sobre o homem e o mundo nesta mesma virada de século, como o surgimento da psicanálise de Freud, as provocantes ideias de Nietzsche e Kierkegaard, a teoria da relatividade de Einstein, o desenvolvimento de meios de comunicação mais ágeis e rápidos e a crescente urbanização e industrialização das cidades, os movimentos modernistas opunham-se ao pensamento positivista, racionalista e ao Realismo nas artes e na literatura. Assim, ainda que aproximando-se por vezes do movimento romântico do século XIX (sendo assim, visto por alguns como reformador), o modernismo apresentou-se como uma rejeição da tradição, uma nova forma de enxergar, pensar e representar o nascente homem do século XX.

O lugar onde o modernismo começou pode ter mais a ver, como veremos, com dois matemáticos na Alemanha¹¹ e um cabaré em Paris do que com romances e edifícios. Suas origens intelectuais repousam em uma reelaboração frequente e profunda de toda a organização mental do século XIX, a cosmovisão que originalmente gerou a velocidade, a indústria, os mercados mundiais e o novo tom agressivo da palavra "moderno". O conjunto dos pressupostos oitocentistas encaixava-se tão suavemente que até hoje muitos acham impossível inserir qualquer coisa entre eles. (EVERDELL, 2000, p.22)

Desorganizando ou recusando os princípios clássicos da arte (surgidos na Grécia antiga e retomados ou revisados em movimentos artísticos como o Renascimento e o Neoclassicismo), o modernismo sugeriu novas perspectivas para a arte, sobretudo no que se refere à representação da realidade.

¹⁰ Fonte: <http://participacaoroubens1sem2011.files.wordpress.com/2011/04/1500px_aerialview_pruitt-igoemyth_credit-stathistsocofmo.jpg> Acessado em 25/06/2013.

¹¹ O autor se refere aos matemáticos George Cantor e Richard Dedekind.

O filósofo francês Jean-François Lyotard, como conta João Paulo Costa do Nascimento em *Abordagens do pós-moderno em música* (2011), usa o conceito de *sublime*, retirado de Burke e Kant, para explicar os três últimos momentos da arte (realismo, modernismo e pós-modernismo) e as relações que mantém entre si. Aqui, o *sublime* é entendido como emoção que carrega em si, contraditoriamente, prazer e dor. Em contraste ao sentimento do *belo* que também causa prazer, mas advindo da maravilha, encanto. O *sublime* provoca comoção, sentimento que vem pela incapacidade do sujeito de compreender tamanha grandeza do objeto, ou, nas palavras, de Kant: "absolutamente grande". Assim, enquanto o *belo* causa prazer ao ver quão perfeita está representada a realidade no/através do objeto (estética do "gosto"), o *sublime* nos traz uma estranha sensação, encanto e dor, a partir da instabilidade, da incompreensão no objeto.

Lyotard associa o conceito de *belo* à arte realista, pré-modernista, que toma a mimese como seu princípio, "utiliza a imitação das formas reais/naturais no sentido de estabelecer um código comunicativo nas obras" (NASCIMENTO, 2011, p.58). Já o modernismo se familiariza à ideia de *sublime*, ao tentar representar o que há de irrepresentável na realidade, dizer o indizível. É o que talvez sugeriu Arnold Schoenberg (1874-1951) ao experimentar a música dodecafônica: outra organização para as notas musicais, revelando assim a realidade que não se consegue alcançar através do tradicional sistema tonal. Ou James Joyce (1882-1941), lançando mão do *fluxo de consciência* na narrativa para dar cabo às experiências humanas não lineares, fragmentadas, oníricas; em resumo, àquilo que está para além do enredo e da personagem. Tal técnica foi também desenvolvida no romance *Mrs. Dalloway* escrito pela autora inglesa Virginia Woolf:

Mas o sol ainda aquecia. A gente ainda sobreparava a essas coisas. A vida ainda tinha um meio de adicionar um dia a outro dia. E, ainda, pensou, bocejando e começando a notar o mundo exterior (o Regent's Park tinha mudado muito pouco desde a sua infância, exceto quanto aos esquilos), ainda havia compensações... – senão quando a pequena Elise Mitchell, que tinha estado a juntar pedrinhas para a coleção que fazia com o mano, sobre a lareira do quarto das crianças, pôs um punhado deles nos joelhos da ama e, ao retirar-se correndo, tombou de encontro às pernas de uma senhora. Peter Walsh riu com gosto. (1980, p.65)

Ao lançar o conceito de *sublime* no modernismo, Jean-François Lyotard o relaciona ao movimento artístico e cultural que o sucederia, a partir da segunda metade do século XX: o pós-modernismo. Segundo o filósofo, o *sublime* existe nos dois movimentos, mas sob uma diferença que João Paulo Costa do Nascimento toma como "uma diferença de acento, de ênfase". Nascimento ainda toma algumas palavras de Lyotard (1992) para caracterizá-la:

No moderno, o acento recai na "inadequação da faculdade de representação, na nostalgia da presença experienciada pelo sujeito humano e no obscuro e fútil desejo que o anima a despeito de tudo". No pós-moderno, o acento recai "sobre a faculdade de conceber, na qual alguém poderia clamar a sua 'inumanidade' e na extensão de ser e jubilação que provém da invenção de novas regras do jogo, tanto pictóricas, artísticas, ou quaisquer outras". (NASCIMENTO, 2011, p.59)

Assim, no modernismo, o sublime está sob a nostalgia: o objeto representa o irrepresentável como ausência (o irrepresentável não está ali, está representado). Enquanto o conteúdo está ausente, é a forma, a maneira como representá-lo, que está lá, correta, para consolo e prazer. Como as pinturas abstratas do russo Wassily Kandinsky (Figura 2) (1866 - 1944), que usa de linhas, formas e cores em completa abstração para trazer a realidade irrepresentável à tela. Eis aí o sublime de sua arte: o irrepresentável está representado na tela, em linhas, formas e cores. Ele não está lá de fato, ele é invocado em ausência.

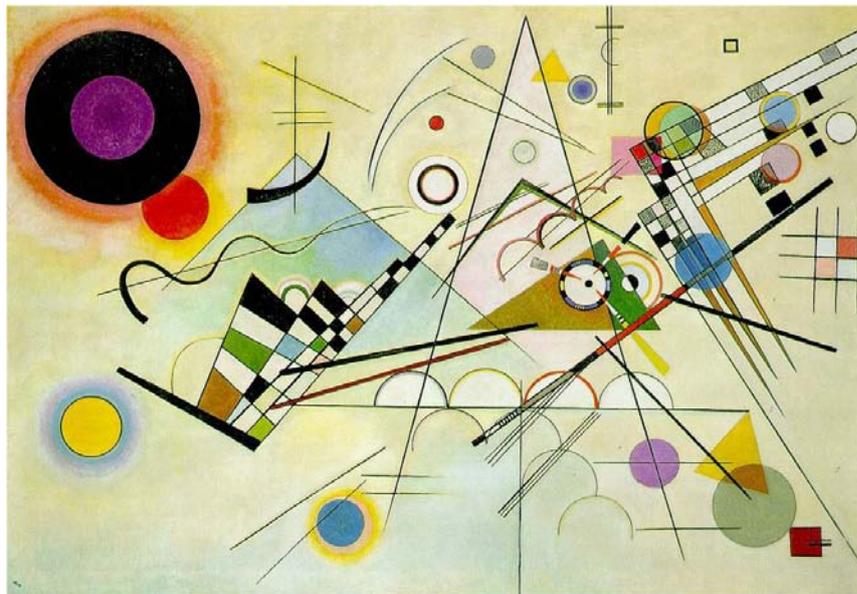


Figura 2 - *Composição VIII*, 1923, Wassily Kandinsky.¹²

Já o pós-modernismo, presentifica o irrepresentável. Abre mão da consolação da forma correta, da representação, para ser o mais fiel possível à existência de algo irrepresentável. Caso de trabalhos em *performance art*, como os da artista sérvia Marina Abramović (Figura 3), que apoia-se na *presentificação* e processualidade de elementos do tempo, espaço e corporeidade para apresentar, ou melhor, *presentar*, o que é da ordem do imponderável.

¹² Fonte: <<http://educar.wordpress.com/2010/01/14/bom-dia-224/>> Acessado em 25/06/2013.



Figura 3 - Marina Abramović e Ulay, *Rest Energy with Ulay*, 1980.¹³

Lyotard, na contracorrente de uma série de teóricos, entende o pós-modernismo como parte do modernismo, como o "modernismo em estado nascente" e não como um movimento surgido a partir de sua finalização. Se o pós-modernismo é entendido como "a atitude de questionamento das regras da arte" (NASCIMENTO, 2011, p.60), o modernismo é, antes, pós-modernismo, na medida em que também recusou e reorganizou os princípios da arte. Os dois movimentos estão sob a mesma inquietação da abordagem do imponderável em arte.

(...) o sublime moderno sofre uma tentativa de conformação de sua irrepresentabilidade e de sua imponderabilidade à matematização do abstracionismo formal, enquanto o sublime pós-moderno procura o evento impoderável em si mesmo. A sensação da existência do impoderável é anterior à tentativa de sua representação. O modernismo tenta reestruturar essa representação, enquanto o pós-modernismo tenta vivê-la como um evento em si mesmo. (idem, ibidem)

Assim, o *sublime* é o elemento contraditório, estranho, enigmático e desorganizador da arte na virada do século XX para o século XXI. No moderno, "ele ainda encontra o consolo das formas, mesmo que abstratas." (idem, ibidem). No pós-moderno, o sublime se apresenta na completa falta de regras *a priori*. Cada obra apresenta sua própria regra, que é descoberta em sua própria feitura. E, ainda, como ela tem em si o princípio do inacabado, suas regras também não passam de investigações efêmeras. Lyotard explica a atitude do artista pós-moderno:

¹³ Fonte: < <http://artobserved.com/artimages/2010/10/Marina-Abramovic-Rest-Energy-with-Ulay-1980.-Courtesy-the-Artist-and-Lisson-Gallery.jpg>> Acessado em 25/06/2013.

O artista ou escritor pós-moderno está na posição de filósofo: o texto que ele escreve ou a obra que ele cria não é, em princípio, governada por regras estabelecidas e não pode ser julgada de acordo com um julgamento determinante pela aplicação de categorias dadas para esse texto ou obra. Essas regras e categorias são o que a obra ou o texto estão investigando. (LYOTARD, 1992, p.8 apud NASCIMENTO, 2011, p.60)

O filósofo e crítico de arte americano Arthur Danto, autor de *Após o fim da arte* (2006), não propõe, como insinua o título de seu livro, que a arte chegou ao fim, mas que este é o tempo do fim de sua narrativa como foi concebida até então: "quem desaparece não é propriamente a arte, mas sim a sua 'narrativa legitimadora', possibilitando que a estética crie sua própria autoconsciência e inaugurando especificamente a filosofia da arte, que será pensada mediante critérios que lhe sejam imanentes e não mediante critérios exteriores, criados pela filosofia isoladamente e depois aplicados a ela pela força dos conceitos e do ambiente cultural.". (FIANCO, 2012, p.378). Assim, a arte pós-moderna é aquela que está livre da narrativa da história da arte. Desta maneira, Danto se aproxima da ideia de Lyotard e sua teoria sobre o pós-moderno: tempo dos pequenos relatos (diferentes, incompatíveis e com seus próprios *jogos de linguagem*) que não estão contidos num único sistema de pensamento.

Sem uma grande narrativa unificadora, a arte pós-moderna, segundo Giselle Martins Venâncio, não se define "por um estilo, uma coerência ou uma proposta definida, mas, ao contrário, caracteriza-se pela desordem, pelo choque de tendências e pela convivência de estilos" (2008, p.220). É, como afirmou Danto (2006), a arte torna-se *a-histórica*, é só presente. Permite o confronto, a diferença. É uma arte que não se define por um princípio, gera novas configurações estéticas, propõe diferentes modos de recepção e interação. É performática, como afirma Marvin Carlson em *Performance: uma introdução crítica* (2009) que completa sua afirmação a partir de uma citação de Ihab Hassan:

o Pós-Modernismo se volta em direção a formas abertas, lúdicas, optativas, disjuntivas, deslocadas ou indeterminadas, um discurso de fragmentos, uma ideologia de ruptura, um desejo de não fazer, uma invocação do silêncio – volta-se em direção a tudo isso e ainda implica sua própria oposição em realidades antitéticas. (HASSAN, 1980 apud CARLSON, 2009, p.141)

A dificuldade de determinar com rigidez o termo pós-modernismo é o que, paradoxalmente, justifica seu uso. Um termo de significações prontas e acabadas não daria conta de um movimento tão complexo e previsto para mutações em sua própria essência. O movimento tem em um de seus aspectos sua própria problemática: a afirmação que o pós-modernismo é um movimento sem princípios unificadores e fixos torna-se paradoxal na

medida em que afirmações, por si só, são fixas e unificadoras. Esta, portanto, já o definiria. O pós-modernismo comporta, assim, a natureza do paradoxo; a investigação constante; um eterno *vir-a-ser*. Apesar de repleto de características estéticas e éticas que se repetem ou prevalecem entre as obras e manifestações, sua natureza *a-histórica* é maior: a qualquer momento ele pode ser outro.

A dificuldade de definir a ideia de pós-modernismo é denunciada também pelas diferenças de como ela se apresenta nas diversas áreas artísticas e culturais. Surgido, inicialmente, a partir dos anos 1960, na arquitetura e nas artes plásticas, o termo se referia, em crítica, aos ideais modernistas. Naquela, a inquietação vinha em relação ao *estilo internacional* da arquitetura moderna corbusiana, que previa a homogeneidade e impessoalidade na escolha de materiais e na criação dos desenhos arquitetônicos e urbanísticos independentes dos contextos onde seriam inseridos. "O movimento marcado pela arquitetura e pela teoria arquitetônica pós-moderna é, portanto, da univalência para a multivalência" (CONNOR, 2004, p.63). Assim, as primeiras reações do movimento pós-modernista na arquitetura foram a mistura de materiais, a utilização de muitas cores nas construções, o jogo com desenhos e estruturas arquitetônicas de diferentes períodos num diálogo entre passado e contemporaneidade, a liberdade da forma e sua conseqüente desconexão, a deformidade visual e funcional do espaço. O Parc de la Villette ^(Figura 4), em Paris, é um exemplo de proposta pós-modernista na arquitetura e urbanismo, projetado por Bernard Tschumi, em diálogo com Jacques Derrida. Outro exemplo são os edifícios do arquiteto mineiro Éolo Maia em Belo Horizonte, marcados pela irreverência e contestação da arquitetura na cidade na década de 1980. Dentre eles: o Centro Empresarial Raja Gabaglia e o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, conhecido como *Rainha da Sucata*.



Figura 4 - Parc de la Villette, Paris.¹⁴

¹⁴ Fonte: < <http://www.hotel-aida-marais-paris.com/pt-br/noticia/outdoor-cinema-2012-edition-in-parc-de-la-villette-4>> Acessado em 25/06/2013.

Para Charles Jencks, citado por Steven Connor, as mudanças nas artes plásticas a partir da segunda metade do século XX, se aproximam das mesmas ocorridas na arquitetura, na medida em que "o modernismo destacava a integridade do estilo do artista, bem como a integridade autogerada de um prédio; o pós-modernismo, ao encorajar a multiplicidade de estilo e de método, derruba essa norma" (2004, p.76). As artes plásticas da contemporaneidade são marcadas portanto pela multiplicidade e pela ideia contestada e ampliada de integridade da obra, estilo e autoria. Recorrem-se, ainda, a um forte diálogo com os objetos de consumo da sociedade contemporânea, a produção em massa, as manifestações populares. São obras autorreferentes na medida em que contestam sua própria existência e seus valores. Trazem novas relações espaço-temporais entre a obra e espectador; novas concepções de materialidade, de dimensão, ocupação e inserção da obra. Entre alguns de seus artistas estão: o precursor Marcel Duchamp (*ready made*) (Figura 5), Andy Warhol (*pop art*) e Os Gêmeos (*street Art*).



Figura 5 - *Fonte*, 1917, de Marcel Duchamp.¹⁵

Já a literatura pós-moderna mantém relações bem menos combatentes com seu modernismo. Que, por sua vez, não se consolidou tão fortemente nos campos da crítica literária, nem sustentou veementemente o choque de suas vanguardas. Eliot, já era em pouco tempo após seu aparecimento, um cânone. Assim, na literatura o pós-modernismo é visto como ruptura, mas antes, como "uma intensificação seletiva de certas tendências presentes no

¹⁵ Fonte: < <http://egonturci.files.wordpress.com/2012/09/duchamp-fonte.jpg> > Acessado em 25/06/2013.

próprio modernismo" (CONNOR, 2004, p.92). Dentre essas tendências, destaca-se: a desestruturação e recriação do herói; questões com o tempo na narrativa (fragmentações, fusões, movimentos cíclicos, atemporalidades) e metaficcões. Essas tendências estão presentes, por exemplo, na literatura de Samuel Beckett:

E de repente me lembrei do meu nome, Molloy. Me chamo Molloy, gritei, de supetão, Molloy, isto me veio agorinha. [...] É o nome da sua mãe, disse o delegado, devia ser um delegado. Molloy, eu disse, me chamo Molloy. Este é o nome da sua mãe?, disse o delegado. Como?, eu disse. Você se chama Molloy, disse o delegado. Sim, eu disse, isto me veio agorinha. E a sua mãe?, disse o delegado. Eu não compreendia. Ela também se chama Molloy?, disse o delegado. Ela se chama Molloy?, eu disse. Sim, disse o delegado. Fiquei pensando. Você se chama Molloy, disse o delegado. Sim, eu disse. E a sua mãe, disse o delegado, ela também se chama Molloy? Fiquei pensando. Sua mãe, disse o delegado, ela se chama-. Deixe-me pensar!, gritei. Enfim imagino que tenha se passado assim. Pense, disse o delegado. Mamãe, ela se chamava Molloy? Provavelmente. (2007, p. 43).

Em *Cultura pós-moderna* (2004), Connor faz uma constatação do astigmático caso do teatro entre o modernismo e o pós-modernismo. Primeiro, se levarmos em conta uma narrativa sequencial, o teatro não parece ter um "modernismo preexistente", ou pelo menos claramente identificado, como também outras artes e culturas performáticas: o cinema, a ópera, a TV e o rock (estes dois últimos já intrínsecos produtos de sociedades pós-modernas). Segundo, porque a própria atividade teatral contém *per se* princípios que, nas outras artes, seriam as mais borbulhantes preocupações no pós-modernismo: tensões entre o produto e o processo, "recusa de noções de forma essencial, a dispersão da identidade da obra de arte e sua inserção em contextos sociais e políticos, (...) autoconsciência do espectador, a percepção do contexto e a dependência da extensão no tempo." (idem, p.110), a performatividade, que como afirma Michel Benamou é "a modalidade unificadora do pós-moderno" (1977, p.3 apud CONNOR, 2004, p.111).

Entretanto, ainda para Connor (2004), a ideia de um teatro performático também pode ser considerada modernista, vistas as preocupações de Antonin Artaud, depois influenciadora das obras de Peter Brook nos anos 60 e 70. Artaud buscava uma prática teatral livre da autoridade do texto (para ele, responsável pela anêmica intelectualização do acontecimento teatral), que se voltasse para os elementos essenciais do teatro (corpo, luz, espaço, cor, som, gesto), àquilo que devolveria seu caráter primeiro de rito, evento catártico, "que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira" (ARTAUD, 2006, p.97).

As inquietantes ideias artaudianas, lançadas em *O Teatro e seu Duplo* de 1935, se juntam ou são também efeitos de uma série de mudanças iniciadas na virada do século XIX para o século XX que daria novas perspectivas para a criação, produção e pensamento teatral, desenhando um cenário que alguns teóricos chamariam de 'teatro moderno', apesar da, já dita, polêmica acerca desta arte entre os movimentos modernistas e pós-modernistas. Dentre essas mudanças, Roubine (1998) destaca o surgimento do encenador, muito contribuído por duas revoluções tecnológicas: o apagamento da noção de fronteiras e distâncias e a descoberta dos recursos de iluminação elétrica. O aparecimento do encenador, naturalmente, traz novos paradigmas para o processo teatral, novas preocupações para além do texto¹⁶. A cena em si, e toda sua materialidade (em todos os aspectos, incluindo as do espaço cênico e do ator) passa a ser alvo de atenções e revoluções na prática teatral. É, ainda, Jean-Jacques Roubine que, em *Introdução às grandes teorias do teatro* (2003), descreve os desdobramentos desse novo alvo (sobretudo, na França) sob o lúdico título de *tentações do teatro* (aqui notadas de forma breve e generalizada)¹⁷: Copeau, Jouvet e Vilar e a insistência no texto como catalisador da cena teatral; Brecht e a tomada da forma épica na cena, desdobrada no recurso do *distanciamento*, em prol de um teatro que traga à luz a experiência social; Craig, Living Theatre e Bread and Puppet Theatre contra a mercantilização do teatro e a retomada de seu caráter litúrgico, sensorial e plástico; Meyerhold, Vitez e Ronconi e a exploração dos recursos da *teatralidade*; Grotowski e a radicalização da experiência ator-espectador, a partir de seus *desnudamentos*; Peter Brook, Théâtre du Soleil e Bob Wilson e a reutilização ou reinvenção do texto teatral, amparados pela memória coletiva ou individual.

As *tentações* teorizadas por Roubine, que as insere num "contexto moderno", já trazem experiências fundamentais para o desencadeamento do teatro pós-moderno. Dentre essas experiências, destacam-se as práticas de improviso, a autoria coletiva, os novos usos do espaço teatral e a auto-reflexividade das peças, que segundo Bernard Dort, citado por Connor (2004), celebram a "emancipação da performance".

Talvez a maior das alterações nos paradigmas do teatro na virada do século XX, e que fundamentaria o teatro pós-moderno em seguida, está na questão do drama no teatro. É Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, de 1954, influenciado pelo pensamento de Hegel e

¹⁶ Texto aqui entendido como literatura dramática. Alguns teóricos, como Roubine, costumam associar o teatro realizado a partir do século XVII, até fins do XIX, à ideia de *textocentrismo*: o texto teatral com lugares e funções privilegiadas na realização cênica.

¹⁷ Vale lembrar que Roubine apresenta o pensamento de Artaud como referência à maioria das ideias e práticas posteriores a ele no século XX. Sejam elas catalisadas, influenciadas ou opostas a ele.

Lukács, quem encabeça a ideia de que o teatro em fins do século XIX assiste à crise do drama. De acordo com sua teoria,

(...) poderíamos dizer que essa crise, que irrompe nos anos 1880, é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. Essas novas relações instalam-se sob o signo da *separação*. O homem do século XX (...) é sem dúvida um homem "massificado", mas é sobretudo um homem 'separado'. Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. E, amputado, como serão muito particularmente as criaturas ibsenianas ou tchekhovianas, de seu próprio presente. (SARRAZAC, 2012, p.23)

Szondi, ancorado pela "estética histórica" de Lukács, Adorno e Benjamin, para quem a forma é "conteúdo sedimentado", revela as mudanças acontecidas no teatro em fins do século XIX como resposta à mudança do próprio homem desse período. Assim, a forma dramática concebida pelos doutos do Renascimento a partir da *Poética* de Aristóteles e consolidada no século XVIII (conferida como a-histórica) – ou o que Szondi chama de *drama absoluto*, não daria mais conta dos conteúdos nascentes na/pela nova sociedade.

Para Szondi, a crise do *drama absoluto*, "definido como 'um acontecimento inter-humano' em presença, (...) absoluto na medida em que exclui todo elemento exterior à troca interpessoal exprimida pelo diálogo" (idem, p.73), pode ser vista nas obras de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Nestas obras há uma separação entre o sujeito e o objeto (o teatro como resposta ao homem do século XX "sob o signo da *separação*"), manifestado pelo diálogo inexistente e pela epicização do drama, despedaçando portanto o caráter absoluto da forma dramática.

Dessa maneira, o drama do final do século XIX nega em seu conteúdo o que, por finalidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva. O que vincula as diversas obras da época e remonta à mudança ocorrida em sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina seus novos contornos. (SZONDI, 2001, p. 92).

Szondi, que na época da escrita de sua teoria tinha em vista o ineditismo das propostas teatrais de Brecht, insiste que a evolução do teatro se dá pela sua epicização. Ideia lida por Sarrazac (2012) e tomada como pouco convincente: uma luta onde o Novo, o épico, deve triunfar sobre o Antigo, o dramático. Os dramaturgos da "crise" viram-se então obrigados a insistir na forma dramática mascarando suas contradições ou a promover a emersão do épico em suas obras. Para Szondi, nem os diálogos se renderiam, suspensos, como em Tchekhov, por monólogos ou "diálogos com um surdo".

Apesar das *tentativas de salvamento*, como o naturalismo, o drama moderno nasce sob *tentativas de solução* da crise do *drama absoluto*. É quando Szondi (2001) cita, por exemplo, o movimento dramaturgico expressionista, que devendo muito a Strindberg, leva à cena o vazio e isolamento do indivíduo (tornado *abstractum*) através do fim da relação intersubjetiva; ou Brecht, que problematizando as relações intersubjetivas, problematiza o próprio drama, na proposição de um drama épico.

Em 1999, o professor e crítico alemão Hans-Thies Lehmann, a partir da teoria de Peter Szondi (o drama moderno como solução à crise do *drama absoluto*), desenvolve a sua teoria do teatro da segunda metade do século XX, principalmente dos anos 1970 adiante, a qual ele denomina *teatro pós-dramático* (2007), termo inicialmente cunhado por Richard Schechner (que se referia aos *happenings*). Assim, as suas ideias partem do princípio que a cena teatral esteve desde o Renascimento até o teatro burguês marcada pelo princípio do *drama absoluto*, que entrou em crise em fins do século XIX e se viu sob novos paradigmas no século XX a partir da tentativa de salvá-lo ou solucioná-lo. Esses novos paradigmas, distinguidos pela valorização da cena para além do texto, foram, cada vez mais, suspendendo o teatro do drama. Suspensão cada vez mais radical que culminou num novo teatro ainda em descoberta ou reinvenção de si mesmo.

Numa superação do drama, portanto livre de uma amarra definidora e unificadora da cena teatral, em natural continuidade das "vanguardas modernistas", o teatro recente é marcado por uma explosão de experiências éticas e estéticas, disposto a romper todas as antigas convenções. Não carrega para sua produção e crítica, os princípios basilares do teatro dramático: imitação, representação, hierarquização dos elementos teatrais, e ainda, ideias formatadas de ação, espaço e tempo. Sua semiologia não prevê a passagem de informação, mas a comunhão da experiência com o espectador; não a forma fechada, sintética e denotativa, mas a aberta, fragmentada e plural. Lehmann (2007) através da análise de obras de artistas como o dramaturgo Heiner Müller ou o encenador Robert Wilson ^(Figura 6), nota algumas características do *teatro pós-dramático*: expansão dos limites da representação para a própria realidade; centralização do espectador na cena; espaço maior para os ícones que para os símbolos; mistura do teatro às demais artes e mídias, ao cotidiano comum e às manifestações culturais; a *presentificação* da ação teatral.

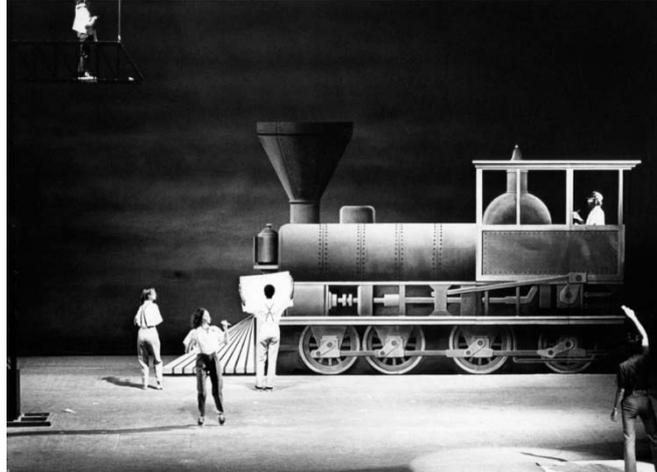


Figura 6 - *Einstein on the beach*, 1976, direção de Robert Wilson.¹⁸

Lehmann chama atenção ainda para a ideia de que o drama superado representa aqui não só inovações formais, mas um posicionamento artístico frente aos padrões estéticos predominantes na indústria cultural contemporânea, feitos para consumo, construídos por isso sob o princípio do fácil e imediato reconhecimento (racionalidade e representação). Assim, a obra *pós-dramática*,

[...] parece ser, portanto, aberta, sujeita a alterações constantes e influências múltiplas. Work in progress, ela se formula mesmo quando o espetáculo está em cena, na troca com o público. [...] Isso mostra a importância de manter vivos os procedimentos criativos e uma recusa de aceitação da fixidez da forma, quesito que se poderia exigir de um produto ou uma mercadoria. (PEDRON, 2009, p. 02)

Em oposição a ideia de *teatro pós-dramático* de Lehmann, o teórico e professor Jean-Pierre Sarrazac prefere não tomar a forma dramática como superada ou finalizada no teatro, nem pensar essa mudança de estatuto do drama a partir de uma lógica de evolução. Em *A reprise*, artigo publicado como introdução ao livro *Études Théâtrales 38-39/2007 - La Réinvention du drame (sous l'influence)* (2007), Sarrazac afirma que a autonomia conquistada pelo teatro em relação ao drama, muito a partir da encenação moderna onde o texto perde seu poder absoluto de elemento estruturador e unificador, não significa a perda do drama. Sob a perspectiva de Sarrazac, o inverso também deve ser notado: a conquista de autonomia também é da forma dramática! Tomar o drama como o "ramo morto da árvore do teatro" é partir de uma premissa duvidosa e rotulada de "estética contemporânea" que prevê a novidade, a atualidade, subjugando "a dialética de um presente aberto ao passado e ao futuro"

¹⁸ Fonte: < <http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=72> > Acessado em 25/06/2013.

(2007, p.3); não tomando, assim, uma ideia mais alargada do dramático. Alargamento que parece estar em obras como as dos dramaturgos Koltés, Handke e Duras.

Sarrazac se propõe a revisar a teoria szondiana sob olhos dos anos 2000. Ao fazê-la, troca a ideia de crise do drama por sua mutação: de *drama-na-vida* para *drama-da-vida*. O primeiro, correspondente ao *drama absoluto* de Szondi, prevê uma reversão de destino, uma passagem de um estado a outro, a partir de uma ação orgânica e lógica. Já o *drama-da-vida* "arruína as unidades de tempo, de lugar, e mesmo de ação e sua extensão cobre toda uma vida. Para abarcar uma existência inteira, o drama-da-vida recorre à retrospectão – até agora privilégio do épico – e a processos de montagem" (idem, p. 6). O *drama-da-vida* é carregado do *infradramático*, conceito que Sarrazac cria para se referir ao tal alargamento do dramático. Alargamento que caracterizaria o teatro contemporâneo:

Para falar como Tchekhov, o drama-da-vida parece, ao lado de outros mais salientes, todos estes eventos minúsculos, ao final insignificantes, que fazem uma "vida plana". No drama-da-vida, nós já vimos maiores reversões do destino: felicidade e tristeza não param de se alternar e às vezes de se confundir. No regime do infradramático, mais heróis, mais personagens muito originais; mais mitos, mas tudo além do *fait divers*, como já visto em Büchner. A divisa do drama-da-vida poderia se sustentar em uma fórmula de Beckett: "tudo segue seu curso". [...]

Mas o infradramático não reside somente na pequenez dos personagens, dos eventos e outros microconflitos; ele tem igualmente parte ligada com a subjetivação e, portanto, com a relativização que marca esses eventos e microconflitos. Em outros termos, é a um teatro íntimo e a conflitos muitas vezes intrasubjetivos e intrapsíquicos que nós nos relacionamos. O fato de que o drama seja demasiado voltado ao subjetivo e ao cotidiano não significa evidentemente que os grandes conflitos históricos desapareceram, mas que estes últimos foram absorvidos por este "anonimato" de que fala Adorno. (idem, p. 7-8)

E se a morte do drama é justificada com o fim da ação no teatro (já que ação está no cerne da forma dramática), Sarrazac, evocando Nietzsche, toma ação (*práxis*, na *Poética*) como "o sentimento que se declara, a compreensão de si". Assim, a ação aqui não está perdida, está como uma espécie de micro-ação, de princípio ativo. Ação como vontade, como sentimento, como estado. Em Beckett, por exemplo, a ação está na vontade dos personagens, e não como elemento responsável por desencadear acontecimentos.

Sarrazac defende um drama de forma aberta, *rapsódica*, mas não ausente de forma. Se o romance e a poesia foram imergidos na dramática em fins do século XIX, atualmente o drama interage com o cinema, o vídeo, a performance e a dança numa fluida e efêmera criação de sua natureza; sendo, inclusive, muito generoso às utopias e invenções do teatro. É o drama em estado mutante, à favor do teatro, e não em crise terminal como anunciou o teórico alemão.

Apesar das divergências, entre Lehmann e Sarrazac, acerca do modelo de pensamento da formação e atualidade do teatro contemporâneo, sobretudo no que tange à questão do drama, ambos chegam a uma constatação similar: o teatro pós-moderno é este em profunda e constante mudança – plural, heterogêneo, líquido, aberto, contaminado, *franksteiniano*, sem regras fixas e estáveis; à caça de si mesmo (daí, talvez, seu caráter auto-reflexivo). É como afirma Patrice Pavis:

a. A encenação pós-moderna [...] obedece frequentemente a vários princípios contraditórios, não receia combinar estilos díspares, nem apresentar colagens de estilos de atuação heterogêneos. Tal explosão impossibilita a centralização da encenação em torno de um princípio, tradição, herança, estilo ou intérprete. Contém em si momentos e procedimentos nos quais tudo parece *desconstruir-se* e desfazer-se entre os dedos de quem quer que pense deter os cordéis e as chaves do espetáculo.

b. [...] ao apresentarem uma *performance*, que não mais consiste em signos, mas "num errar de fluxos com uma possibilidade de deslocamento e uma espécie de eficácia através de afetos, que são os da economia libidinal" (LYOTARD, 1973: 99).

c. [...] negam ao trabalho o título de encenação como obra fechada, centrada; preferem a noção de dispositivo eventual ou *instalação*.

d. Supervaloriza-se, assim, o pólo da recepção e da percepção: o espectador deve organizar impressões divergentes e convergentes e restituir certa coerência à obra, graças à lógica das sensações (DELEUZE) e a sua experiência estética. Ocorrendo tudo em um mesmo espaço-tempo, sem hierarquização entre os componentes, sem lógica discursiva assumida por um texto de referência, a obra pós-moderna não tem outra referência que não ela mesma; ela nada mais é senão uma guinada dos signos, que deixam o espectador diante de uma "representação emancipada" (DORT, 1988): "Os signos múltiplos e variados que se sucedem (no palco) nunca constituem um sistema fechado de significações. Colocam-se mutuamente em perigo" (1988: 164) O teatro pós-moderno já é uma espécie em perigo. (2005, p.299)

"As escritas dramáticas dos últimos anos contribuíram para confundir as pistas": é, ironicamente, a pista que Jean-Pierre Ryngaert (1995, p.103) nos dá a cerca do entendimento do que seja a escrita teatral contemporânea. Ao que parece é uma escrita que revela-se tão em transformação, *autoconstrução* e *autoconhecimento* quanto o teatro da qual é parte. Logo, a escrita teatral pós-moderna está ela mesma se perguntando: o que é a escrita teatral pós-moderna?

Questionado e renunciado juntamente com a estética da representação e do drama pelos movimentos teatrais do século XX, justamente por ser responsável outrora pelo *logos* no teatro, unificando e orquestrando os demais elementos da cena, o texto teatral retorna à cena mais tarde deixando de "ser o centro, o ponto crucial de partida das encenações e passa a ser um elemento da montagem como qualquer outro, tão importante quanto a iluminação, a interpretação, a sonoplastia" (BAUMGÄRTEL e DA SILVA, 2009, p.2). Essa nova

localização e estatuto no processo teatral desestabiliza suas estruturas formais, seus processos de criação, produção e recepção. Mesmo os textos que continuaram sendo produzidos previamente à cena, prática que se tornou rara em tempos marcados pela criação e autoria coletiva e pela valorização da encenação, traziam já formalmente princípios nada tradicionais. Abdicando da classificação de gêneros aristotélicos, e dos gêneros propriamente teatrais (como comédia, tragédia, drama), os dramaturgos se viram livres para desconfiar do "território comum do texto de teatro" (RYNGAERT, 1995), desconfiar da própria escrita, persegui-la: "as hesitações, imprecisões, titubeios, repetições, embaraços, perturbações" (LEMAHIEU apud RYNGAERT, 1995, p.110) e se atirar ao risco da nova cena. Proporcionar que a escrita também seja (ao lado da luz, do espaço, do ator) motivadora de revoluções cênicas.

É ainda Ryngaert (1998) que, retomando Umberto Eco e sua qualificação do texto como uma "máquina preguiçosa", toma a escrita contemporânea teatral como a reunião dos textos mais preguiçosos de todos, exigentes de um leitor/espectador ativo, cooperante na construção de seu sentido. Esse aspecto é tomado de maneira radical, por exemplo, no *Aviso* que o dramaturgo contemporâneo romeno Matéi Visniec dá, numa espécie de nota ao diretor, em sua obra teatral *O Teatro Decomposto ou O Homem-Lixo*:

Os textos aqui reunidos são, na verdade, módulos para composição teatral. Nenhuma ordem é imposta pelo autor.

São como pedaços de um espelho quebrado. Houve uma vez o objeto em perfeito estado. Ele refletia o céu, o mundo e a alma humana. E houve, não se sabe quando nem porquê, a explosão. Os pedaços de que dispomos hoje fazem parte sem dúvida da matéria original. E é nesse pertencimento à matéria original que reside sua unidade, seu perfume, sua identidade de atmosfera.

De resto, o jogo consiste em tentar reconstituir o objeto inicial. Mas o fato é que é impossível, uma vez que o espelho original jamais foi visto e não se sabe como era. Talvez falem alguns pedaços... No entanto o jogo é fascinante, pois cada vez que reunimos os módulos disponíveis, construímos algo, de qualquer modo. Um espelho que nunca é perfeito, mas que reflete muita coisa... Esse jogo não tem fim. Pode até permitir aos atores procurar, a cada espetáculo, uma outra história, um outro espelho...

Com esses monólogos, que convidam a construir um conjunto, o autor quis impor ao diretor uma única restrição: a liberdade absoluta. (2012, p. 9)

Mais que uma poética para sua própria obra, pode-se ler este *Aviso* de Visniec como um possível panorama da dramaturgia pós-moderna, a partir dos aspectos apontados por Stephan Baumgärtel e Heloisa Da Silva: sua performatividade, na medida em que há uma interrogação e investigação constante sobre si mesma, um deslocamento "do significado para

o significativo e sua materialidade" (2009, p. 2-3), a quebra com a representação e a busca pela apresentação; a expressão da descentralização do sujeito pós-moderno na própria busca formal desta dramaturgia ao apresentar "princípios semelhantes, a fragmentação, o caráter auto-reflexivo e não mais absoluto e independente" (idem, p.5). Para a dupla de autores a escrita pós-moderna está na mesma condição do drama em crise nos fins do século XIX de que falava Szondi "na busca por novas formas como maneira de apresentar novos conteúdos" (idem, p.6). Antônio Rogério Toscano completa essa condição: "A dramaturgia contemporânea vive uma nova crise em cada nova experiência que se leva à cena. Se o tempo é de crise... A dramaturgia então reflete com limpidez a imagem embaçada do mundo que a cerca." (s.d., s.p.). Assim, se os tempos pós-modernos são de estruturas e experiências cada vez mais complexas e difíceis de mapear, a escrita para a cena não passaria ilesa a esse estranho e *sublime* mapa.

Capítulo III

COMPARTILHANDO O *PERIGO*:

Os Ateliês de escrita dramática franceses

As coisas que não existem são mais bonitas.

FELISDÔNIO

(Manoel de Barros)

Se "o teatro pós-moderno já é uma espécie em perigo", como afirma Patrice Pavis (2005), o que se estende à sua escrita, inicia-se aqui uma problemática: como se dá o processo de transmissão de uma escrita em *perigo*? E, ainda: é possível que esta escrita seja transmitida? E, ainda mais: faz sentido essa transmissão?

Seguindo as ideias do professor Stephan Baumgärtel (2011), os princípios da dramática clássica, bem como suas revisões a partir do século XVI (*drama absoluto*, SZONDI) – ação causal e linear, construção nítida de personagem, tempo e espaço, a mimese realista, etc., são preponderantes nos manuais de dramaturgia alemães, ingleses e brasileiros. E, ainda, em grande parte das oficinas e cursos dedicados à área.

Entretanto, os princípios dramáticos, se tomados de maneira fechada e absoluta, parecem não corresponder com a dramaturgia desenvolvida nos tempos atuais. A crise das *metanarrativas* e o conseqüente cenário de diversos e incompatíveis *jogos de linguagem* em constante circulação na esfera global (LYOTARD) trouxe novas experiências e paradigmas para o homem e a sociedade do século XXI. Questões e vivências que, naturalmente, foram tomadas pelas artes, onde se inclui o teatro e, como parte deste, a escrita dramática.

A segunda metade do século XX viu nascer, assim, novos processos de criação, produção e recepção de arte, que mais tarde, seriam reunidos por alguns teóricos sob o conceito de pós-modernismo. No teatro, vingou-se, em especial entre estudiosos brasileiros, a noção de *pós-dramático*, gerida por Lehmann para caracterizar a nova ética e estética da produção contemporânea. Termo que prevê a superação do drama, depois questionada por outros estudiosos, dentre eles, o francês Jean-Pierre Sarrazac, que preferiu o conceito de *infradramático*.

O teatro da virada do século XX para o século XXI, em similaridade à situação de outras artes na pós-modernidade, é definido por um *vir-a-ser*. Não há definições estacadas e rígidas, nem princípios ou poéticas preexistentes. Há o aqui e agora, em diálogo com o passado e o futuro. Há a obra inacabada, compartilhando de seu próprio processo. O teatro pós-moderno está para ser inventado enquanto se inventa e se *desinventa*. Daí a defesa pela maioria dos teóricos e críticos da arte (entre eles, Connor) de que é a performatividade a grande característica da produção artística contemporânea.

O texto teatral contemporâneo, ainda que embasado em parte pela filosofia desconstrucionista (Derrida, Deleuze) que determinou bastante sua tendência anti-logocêntrica, reuniu ao longo dos anos uma série de características (sobretudo, formais) que, entretanto, não constituem uma poética do drama contemporâneo. E, nem deveria: afinal, ao que parece, ser caracterizado pela performatividade é ser caracterizado pela ausência de características prontas e estáveis. Assim, a escrita contemporânea celebra a *presença* e toda a sua instabilidade, mutabilidade, todo o seu *devenir*.

Dentre os aspectos formais que se repetem frequentemente na escrita dramática pós-moderna, Baumgärtel (2011) aponta quatro principais: a importância do aqui e agora na fala teatral, o princípio da inter ou intratextualidade, a língua como realidade polivocal e a abordagem não-psicológica da figura teatral. Ryngaert, em *Ler o teatro contemporâneo* (1998), ao analisar textos escritos a partir da segunda metade do século XX (em sua maioria, franceses), chega a fazer uma extensa descrição desses temas e aspectos, onde aponta: as novas estratégias narrativas (dado o fim das grandes histórias) e o gosto pelo fragmento e pela descontinuidade; a preponderância dos micro-conflitos, dos pequenos heróis, das escritas minimalistas, curtas e de poucos personagens; a confusão proposital entre a ficção passada e o presente da representação; o presente em prol da memória; as múltiplas possibilidades do tempo-espaço; a ausência de pontos de vista ideológicos muito claros; a preferência pela dúvida; a palavra para além da ação; a forma estilística como "assunto"; a brincadeira com a língua e sua possível reinvenção ou recolocação; dentre outros.

Entretanto, essas características não encerram a escrita teatral pós-moderna. O pós-modernismo não é uma escola artística com saberes formais e conteudísticos preestabelecidos. Como sugere Lyotard, já antes citado aqui, a arte da pós-modernidade é aquela onde o irrepresentável, o incomensurável – o *sublime* – está no conteúdo, mas também na forma. O ímpeto do artista para aquilo "que não se diz, que não se vê, que não se sabe" é trazido à forma, ao objeto. Como o conteúdo é um "não saber", sua forma também é desconhecida.

Assim, cada obra é uma *autoinvestigação*; elabora suas próprias regras de criação e fruição, enquanto é gerida pelo artista e recebida pelo espectador. Eis a situação do texto dramático contemporâneo: cada um tem estatutos e processos particulares e íntimos.

A partir dessas noções sobre a arte pós-moderna, bem como o teatro e a escrita dramática, voltamos à pergunta inicial deste capítulo: é possível uma aprendizagem ou transmissão dessa arte? Faz sentido? Aprender-la não seria consumá-la? Ou, lembrando o termo usado por Pavis ao se referir ao teatro pós-moderno: como ensinar e aprender um teatro em *perigo*, em risco, precipitado (em sua essência) sobre uma infinidade de formas possíveis e impossíveis, a serem inventadas?

Pensar um processo de ensino-aprendizagem para a escrita dramática pós-moderna parece, portanto, uma contradição. Afinal, não há nenhum conteúdo ou forma a ser aprendido de fato. A transmissão das tendências textuais contemporâneas como uma lista de saberes a ser aprendida suprimiria a própria ideia essencial à pós-modernidade: a de que cada obra de arte requer princípios próprios. Se pensarmos a teoria de Lyotard a cerca da condição contemporânea das sociedades transposta à arte teríamos a crise ou fim de um *metarrelato* que justificasse, organizasse e dinamizasse as obras artísticas (o *drama absoluto*, no campo do teatro, por exemplo) e a emergência de uma multiplicidade de *jogos de linguagens* (em arte) díspares, com pragmáticas muito particulares (as obras pós-modernas). Dada essa condição, Lyotard aposta na *paralogia* como seu desdobramento: a ideia de que essa multiplicidade de jogos (o caos) é mais justa e criativa, na medida em que abre espaços nada ortodoxos para novas concepções, formas, estruturas, discursos, possibilitando o diferente e o imprevisível. John Lechte, ao comentar Lyotard, afirma que "a dissensão desafia as regras existentes do jogo" (2011, p.275). O abalo dessas regras significa a possibilidade de novas e outras regras artísticas. Apostar no que Lyotard considera o outro caminho, a *performatividade*¹⁹ (oposto à *paralogia*), é lançar-se a formas já conhecidas e estabelecidas, que respondem harmoniosamente a uma sociedade capitalista e de consumo, que tem como questionamento primeiro: "pra quê serve? Quanto vale?", e que necessitam da sua *autoreprodução* para se legitimar. Lehmann (2007) ao elaborar o conceito de *pós-dramático* já atacava a *performatividade*, no sentido lyotardiano.

A escrita pós-moderna é, desta maneira, relacionada intrinsecamente a novas possibilidades de formas e conteúdos, disponíveis ao novo, mas também ao outro, ao mesmo (em certa medida), ao diferente, ao imprevisível—e não à reprodutibilidade de um sistema

¹⁹ Consultar nota 8.

reconhecível e para consumo, ou reprodutor de estruturas que não se relacionam aos paradigmas do homem contemporâneo. Em relação a essa escrita, faz-se necessário, assim, um processo não de transmissão de conhecimento, mas de troca, estímulo, compartilhamento, interlocução. Mais que conhecimento, um processo de construção de experiência em escrita tão aberto, plural e performativo quanto a arte em questão.

Nos últimos decênios, em decorrência de novas experiências na atividade teatral (como, por exemplo, a criação coletiva e o improviso como recurso para o material cênico) o processo de escrita passou do gabinete à sala de ensaio (apartando-se da solene ideia do autor genial e solitário) e acabou ganhando também adesão para além dos autores de teatro. O teatro pós-moderno, em vias de fazer-se, abriu espaço tanto para que houvesse novas vivências por parte dos dramaturgos, quanto para que artistas de todas as áreas tomassem a escrita teatral, em seu sentido mais abrangente, como uma prática possível, mais próxima e instigante. Prova disso é, ainda na atualidade, o aumento da demanda por oficinas de dramaturgia e escrita.

É nesse contexto que surgem os Ateliês de Escrita Dramática na França (país de grande tradição literária), destinados a diversos públicos (desde dramaturgos atuantes até interessados na escrita), de diversas lugares e em diferentes contextos espaciais (há, por exemplo, Ateliês presentes nas universidades). Na França eles são encabeçados por dramaturgos e professores como Jean-Pierre Sarrazac, Eric Durnez, Daniel Lemahieu, Joseph Danan, Michel Vinaver, dentre outros. No Brasil, a professora e dramaturga Adélia Nicolete é quem, até o momento, pesquisa e põe em prática os princípios dos Ateliês. É ela também quem defende seus moldes, já que eles "têm procurado se aproximar das tendências contemporâneas em dramaturgia, afastando-se, com isso, de uma pedagogia nos moldes tradicionais" (NICOLETE, 2010, n.p.).

Nos Ateliês, o processo é aberto, plural, performativo e disposto ao diferente e ao desconhecido na medida em que parte da prática (produção de textos) para a construção de uma escrita própria, sem bases normativas, unificadoras ou organizadoras da experiência criativa. Adélia Nicolete cita a máxima de Limahieu: "fazer para aprender e não aprender para fazer" (2010, s.p.).

No artigo traduzido e publicado no Brasil, *A oficina de escrita dramática*, o professor da Universidade de Paris III Jean-Pierre Sarrazac descreve, a partir de suas vivências, os princípios da proposta do Ateliê (sobretudo, para aquele que irá coordená-lo) e começa por fazê-lo lançando o seguinte pensamento: "Proponho recolocar as proposições que se seguem na dinâmica de uma relação evolutiva na qual se trata, para aquele que impulsiona o trabalho,

de despossuir-se progressivamente de suas prerrogativas e, de tornar-se, de uma certa maneira, *inútil*." (2005, p.204) E, como já aferroava Nietzsche: "De uma vez por todas, muitas coisas eu não quero saber – A sabedoria traça limites também para o conhecimento." (2006, p.10). Desde já, portanto, Sarrazac nos traz uma ideia favorável à *paralogia* de Lyotard: a de que o condutor (termo escolhido pelo próprio Sarrazac, ao invés de diretor ou professor) do trabalho não é detentor de conhecimentos que devam ser transferíveis; *a priori* ele deve ser *inútil* para ver o trabalho acontecer de maneira autêntica e livre de pré-definições. Neste sentido, Adélia Nicolete (2010, s.p.) reforça: "o condutor de ateliê considera-se um "partejador" de textos e não um professor de dramaturgia".

O Ateliê de Sarrazac funciona a partir de três participações: a do *condutor*; a do outro, que ele chama de *escrevedor*²⁰ e uma terceira, essencial, que ele chama de *coro de escrevedores*, formada pelo próprio grupo, independente da quantidade de pessoas. Trata este último de *coro* como a reunião de *escrevedores-coreutas* que caminham juntos, preservando as singularidades de cada um. Este *coro* é autônomo e seu *corifeu* é o condutor, o porta-voz, àquele que cabe a tarefa "de abrir espaço e de guiar a dança da escritura" (SARRAZAC, 2005, p.205). Desta maneira, diferente da metodologia utilizada em ateliês renascentistas onde predominava a relação mestre-aluno, aqui a experiência não gira em torno do condutor, mas da própria prática e dinâmica do grupo, como num *coro*. Assim, Sarrazac, em oposição a Michel Vinaver e outros dramaturgos-condutores, recusa uma suposta "estética induzida" que se daria caso ele usasse sua experiência dramaturgical como pistas e critérios para a prática dos *escrevedores*.

Aquilo que eles vêm buscar é seu próprio caminho, sobretudo, sua própria voz na escritura dramática, e não ser contaminados pelo estilo do animador-dramaturgo. Ora, para evitar essa influência e propiciar em cada participante uma espécie de 'parto' de sua própria escrita, o papel do coro dos escrevedores vai mostrar-se primordial. (SARRAZAC, 2005, p.205)

Na prática, os Ateliês de Sarrazac são divididos em sessões (com duração de quatro horas), divididas, por sua vez, em três momentos: 1) "tarôs dramaturgical", 2) escrita "motivada" e 3) leitura e discussão dos textos escritos.

No primeiro momento, ludicamente chamado por Sarrazac de *tarôs dramaturgical*, o condutor apresenta uma série de cartas donde são escolhidas algumas, aleatoriamente, pelo

²⁰ Sarrazac prefere o termo *escrevedor* (*écrivants* em francês) porque o Ateliê não é, necessariamente, formado ou voltado para *escritores*. Ainda sobre o termo, trago outra reflexão: *escrevedor* nos remete à ideia de escrever, algo em processo, inacabado, contínuo. Diferente de *escritor*, que nos remete à ideia de escrito, finalizado.

coro. Nestas cartas estão contidas pequenas reflexões ou citações de autores e estudiosos sobre criação e escrita dramática, mas também frases de outros contextos que possam instigar a reflexão e escrita para a cena. Um dos *escrevedores* é chamado a ler uma das cartas escolhidas e comentá-la a partir de exemplos concretos de peças teatrais. Sendo, em seguida, socorrido e polemizado pelo *coro* e, por fim, pelo *coreuta*. Passando-se, então, a uma nova carta. Seguem exemplos dos conteúdos dessas cartas que o próprio Sarrazac apresenta:

- * *Tensão*: é necessário que a situação inicial seja tensa, propícia à dinâmica, ao movimento teatral. Mas existe uma variedade de tensões.
- * *Ação*: desde já, que tua linguagem seja ação.
- * *Silêncio*: pensa, ao escrever, naquele que se cala. Ao calar-se, esse personagem ainda age. Ele suporta a palavra do outro.
- * *O Eu*: o eu do personagem dramático não é menos dividido que o nosso. Quando tu escreves uma obra dramática, pode-se dizer que colocas em pedaços o eu dos teus personagens. (p.206)

Sarrazac sugere que podem acontecer nesse primeiro momento também leituras de fragmentos de peças ou textos curtos de autores conhecidos, dando motivação para exercícios de escrita.

O segundo momento dedica-se à escrita. Isto é, a partir de estímulos ou indicações do *corifeu*, os *escrevedores*, durante cerca de uma hora, partem para a escrita de um breve texto ou a continuidade/desdobramento de um texto longo iniciado anteriormente. Esses estímulos são diversos, desde parábolas e mitos (SARRAZAC), até a proposição de lugares ou personagens que devem estar no texto (VINAVER e DURNEZ). Aqui, em geral, os exercícios de escrita são individuais mas podem ter contribuições ou etapas em grupo. Durnez propõe, por exemplo, escritas em duplas ou trios, ou, até mesmo, com todo o grupo onde cada *escrevedor* propõe uma réplica. As delimitações de tempo de escrita, tamanho de texto, etc., também podem variar. O importante, como aponta Nicolette (2010) é a manutenção do caráter lúdico, estimulante às escritas, e a clareza e precisão das orientações, para que inclusive elas possam ser desobedecidas.

Para essa fase da produção de escrita, Durnez, em *Ecritures dramatiques: pratiques d'atelier* (2008) propõe diversos jogos e exercícios, organizados entre aqueles que servirão à criação de texto e aqueles destinados à sua reescrita. Dentre os primeiros, motivadores da memória e do universo particular de cada *escrevedor*, há exercícios como: *Improvisação escrita*, realizado individualmente num primeiro momento. O *escrevedor* elabora um personagem com informações objetivas (como nome, idade, profissão, particularidades físicas, etc). Em seguida, em dupla, sem revelar o personagem de cada um, decidem por um

lugar onde uma situação entre os personagens pode se dar. Logo depois, um dos *escrevedores* escreve no papel uma fala de seu personagem, dando início a um diálogo. O outro *escrevedor* toma o papel, lê a fala, e cria uma réplica. Em silêncio, esse jogo de réplicas se repete, até completarem sete para cada *escrevedor*. Durnez atenta para a proibição, aqui, de qualquer didascália e atenta os *escrevedores* para não "perderem" réplicas com discursos polidos como "Bom dia", "Tudo bem?", "Tudo". *Lembrança* é um exercício individual, onde o *escrevedor*, em silêncio, seleciona um acontecimento de sua memória, transpõe para o papel o máximo de detalhes desse fato (sensações, ações, palavras, etc). Em seguida, confere e adapta essa memória a um personagem fictício. Em seguida, dá-se uma voz a esse personagem através de três possibilidades: o personagem está sozinho e fala para um objeto, o personagem fala para alguém presente que não responde, nem interfere na sua fala, o personagem fala para alguém presente que interfere apenas com monossilábicos "ah, não, sim, mmm...". "Este exercício, geralmente, serve de base para a construção de uma narrativa. Em etapas seguintes podem aparecer outros personagens, e o primeiro personagem pode perder seu lugar central, de protagonista" (DURNEZ, 2008, p.49)²¹. Em *Dizer tudo, dizer nada*, o *escrevedor*, individualmente, a partir de uma situação conflituosa entre A e B, deve elaborar uma cena de duas maneiras com o mesmo desfecho: uma, primeira, onde se diz tudo diretamente, e outra, onde tudo o que se diria estará encoberto por diálogos banais e cotidianos.

Dentre os exercícios de reescrita, Durnez (2008) sugere: *Sala de Imprensa*, onde cada *escrevedor* lerá seu texto e os demais se comportarão como jornalistas, fazendo perguntas ao final, inclusive aos personagens do texto se houver essa condição. *Antes e depois*, em que o condutor pede que o *escrevedor* imagine uma cena anterior ou posterior ao fragmento escrito. Esta atividade estimula a projeção de uma peça, de uma progressão dramática. Como regra não vale modificar o primeiro fragmento escrito em função das novas.

Por fim, no terceiro momento o grupo ouve a leitura de cada texto desenvolvido por cada *escrevedor* e comenta-o. Para esta etapa Sarrazac é enfático quanto ao caráter das discussões sobre os textos: "não deve existir discussão sem fim e nenhum julgamento, mesmo disfarçado: somente os 'se', os 'se' mágicos, para usar a expressão de Stanislasvki." (2005, p.207). Os "se" funcionam como recurso para que cada *escrevedor* comente o texto do outro de maneira criativa e colaborativa, através da sugestão, da ideia, e não da análise. É algo como: "E se o personagem não soubesse, de antemão, do que virá?"; "E se as falas fossem mais curtas e ligeiras?"; "E se o espaço ficcional fosse o mesmo que o espaço

²¹ Tradução minha e de Assis Benevenuto.

representacional?". Vale lembrar que o *escrevedor*, ao ouvir os comentários, está livre para acatar os "se" ou descartá-los.

Este último momento das sessões é fundamental já que explora o exercício da *escuta*, tão fundamental para o compartilhamento de ideias, desejos e dificuldades no processo de escrita. Ao mesmo tempo, rompe o ato solitário da escrita ao trazê-la para o campo social, "atravessando" o outro, reverberando em outros universos. Nicolete, em referência a Limahieu, constata: "Para quem escreve, ouvir o próprio texto enunciado por outra pessoa elucida sonoridades e ritmos, a eficiência da proposta. A análise do grupo permite identificar a distância entre o pretendido e o efetivamente alcançado" (2010, s.p.).

Sarrazac aponta a possibilidade da realização de textos mais longos e mais elaborados. O importante é ver se essa opção corresponderá, de maneira satisfatória, à carga horária do Ateliê, à maturidade e comprometimento dos *escrevedores*, etc. "O que é certo é que [...] este percurso será, ele também, balizado por um certo número de exercícios 'transversais', de maneira a ajudar o trabalho de escrita e a permitir a intromissão benevolente do grupo, do 'coro de escrevedores', em cada escrita individual" (SARRAZAC, 2005, p.207).

Independente se o grupo opta pela escrita de um texto mais longo ou pela reunião, ao final, de textos curtos, faz-se importante a prática da "*re-escrita* quase permanente":

De maneira geral escreve-se e analisa-se um texto a cada encontro. Vinaver prefere não ler todos, mas sortear alguns a cada sessão. Os demais, escritos com cópia, são entregues a ele, que traz anotados na sessão seguinte para a reescrita. Na quarta sessão ele pede que cada participante escolha um dos pequenos textos para desenvolver como peça maior, e, a partir daí, apresente a cada semana novas versões. Outros condutores preferem trabalhar apenas com formas breves, sendo possível, porém, visualizar as condições necessárias para desenvolver textos maiores. (NICOLETE, 2010, s.p., grifo meu)

Sarrazac toma a escrita dramática como a difusão de um segredo, do qual nem seu autor conhece a cifra. Um segredo que será revelado no ato de recepção do leitor/espectador. O autor seria aquele que está "no ponto cego da criação", por isso não consegue decifrar o segredo. Para estar nesse estado de criação, é preciso não só a força e inspiração dionisíaca, musical, mas também a apolínea, arquitetural. Elaborar um texto é como construir uma casa, é preciso concentrar em sua arquitetura, sua espacialidade, para que o espectador/leitor possa adentrá-la. Sarrazac propõe seus exercícios de maneira a unir "a música da linguagem à uma arquitetura do tempo e do espaço"; fomentar que o enigma não seja nem transparente demais, nem opaco demais; tensionar o antigo e o novo; a tradição e a invenção; a leitura e a escrita. E, ainda, sobre este último aspecto:

esta cultura do leitor de teatro que se constitui como tal é ainda a melhor maneira para o escrevedor na atividade da escrita, de resistir à terrível tirania do modelo único e da uniformidade: escrever como o século XVII dos doutos "aristotélicos", como Dumas Filho, como Sartre ou Anouilh, ou ainda, como Koltés ou como Sarah Kane... (SARRAZAC, 2005, p.210)

A escrita em extrema relação com a vida: este é outro estímulo prezado por Sarrazac nos Ateliês. "Observar a existência, saber decifrá-la nos seus desvios, nos seus acidentes e nos seus entrelaçamentos sutis." (SARRAZAC, 2005, p.210) Para isso, pede uma *encomenda* aos escrevedores logo na primeira sessão: uma grande situação dramática referente ao repertório trágico (do teatro grego trágico ao teatro romântico europeu); o texto, várias vezes relido, de uma dessas quatro tragédias: *Prometeu* de Ésquilo, *Antígona* ou *Édipo Rei* de Sófocles, *Medéia* de Eurípedes; um texto transcrito de uma conversa roubada, onde deverá estar ao máximo descritos os meandros, as complexidades, a oralidade...; um fragmento de uma história de vida que você ouviu de alguma pessoa próxima; uma ou várias reportagens inusitadas ou pitorescas de jornal; uma pequena documentação sobre um fato histórico de sua escolha; uma fotografia tirada por você, que revele o mundo ao seu entorno (SARRAZAC, 2012). Sarrazac analisa que, para além dos traços estéticos ou estilísticos que o trabalho a partir dessas *encomendas* possam resultar (e da necessidade dos *escrevedores* de criarem estratégias de escrita para dar conta do real), "esta maneira de *ir à frente do mundo* é o melhor modo de se precaver contra o perigo do egocêntrico e solipsista na escrita: a peça reduzida a uma espécie de autocomplacência do 'ego' de seu autor" (SARRAZAC, 2005, p.211). É o "encontro" com mundo que promove o encontro com a "escrita".

É assim que, concretamente, o coro dos escrevedores, através da experiência de cada um, mas, através também da diversidade, da pluralidade das escolhas do grupo (e, igualmente, através da dificuldade de manter uma escolha até o fim), passa pelo desafio da escolha de uma forma e do combate que permita a essa forma de se realizar. (idem, p.211)

Assim, os Ateliês, a partir das experiências individuais e coletivas, vai dando a cada um dos *escrevedores* a possibilidade de encontro à sua própria escrita, ou às suas próprias escritas. Num exemplo citado por Sarrazac, ao levar uma notícia de jornal como mote para a escrita de um fragmento de texto, viu aparecer (sob o mesmo estímulo) diversas formas teatrais: de teatro documentário, melodrama, entrada de palhaços até formas inéditas que ele não sabia nomear. Sarrazac reflete:

Uma sessão de trabalho como esta (...) parece-me ilustrar bem a capacidade do coro de escrevedores – coro divergente, e até mesmo discordante – de acessar a uma dimensão plural da escrita em que, a partir de apostas comuns, de exercícios feitos em grupo, cada um pode desenvolver seu próprio gesto de escrita, tornando-se capaz de identificar e de apreciar os gestos dos outros escritores. Tal exercício talvez represente um dos pontos altos aos quais pode chegar a oficina, naquilo que diz respeito à aliança entre prática da escrita e reflexão sobre as escrituras contemporâneas. E ele coloca igualmente em destaque esta particularidade da modernidade da escrita dramática na qual, assim como sublinhou Hugo, não existe mais um modelo a imitar, e é necessário, antes de cada nova peça, re-fabricar o molde, para, depois, destruí-lo. (2005, p.212)

Os Ateliês são espaços destinados, sobretudo, à produção de textos. A reflexão deve vir sempre para e/ou a partir dessa produção. Sarrazac constata que a reflexão teórica pura e deslocada da prática pode inibir a escrita, ao invés de estimulá-la. Para isso, o caráter lúdico dos Ateliês pode ser funcional para o estímulo e a dinamização das escritas, sobretudo com *escrevedores* mais jovens. "(...) o importante é que guardem o caráter lúdico – o que predispõe o participante ao jogo, ao risco, e à experimentação, além de favorecer a aceitação futura de uma escrita mais limitada por regras" (NICOLETE, 2010, s.p.).

Torna-se imprescindível a citação de Sarrazac, ao final de seu artigo *A oficina de escrita dramática*, onde ele reforça o caráter aberto, flexível e, naturalmente mutante, da prática dos Ateliês:

Espero que essas observações sucintas sobre um devir possível da oficina, em direção a uma abertura da escrita ao oral e do texto ao jogo, sejam testemunhas de que as minhas proposições podem ser qualquer coisa, menos rígidas e definitivas. E se meu leitor quiser considerar que estas poucas páginas que acabo de dedicar à oficina de escrita dramática definem ou, pelo menos, situam *um método*, gostaria de acrescentar que pretendo que este método seja absolutamente transformável e adaptável. Nada me seria mais desagradável do que ter a impressão, passando o tempo da experiência comum, de deixar atrás de mim "órfãos" da oficina da escrita. E, nada me alegra tanto quanto constatar que pequenos grupos, oriundos de minhas oficinas, continuam a reunir-se, retomando certos usos e exercícios que, numa certa época lhes propus, mas, ao mesmo tempo, tomam liberdade para inventar seus próprios exercícios e, sobretudo, *seu próprio exercício* da oficina de escrita. (p.213)

É, ainda, esse caráter aberto e flexível que permite a preciosa presença do *acaso* nas práticas dos Ateliês: importante não só para estímulo das escritas (como em processos criativos de qualquer natureza), mas para o desenvolvimento dos próprios Ateliês: "Não se formula rigorosamente um plano de trabalho, uma progressão exata – depende-se do ritmo da turma, do nível de resposta às proposições, do rumo tomado pelos escritos" (NICOLETE, 2010, s.p.).

Ao final dos Atêlies as escritas produzidas podem ser levadas à público (em leituras). Inicia-se aí um outro processo mais abrangente de lançar as experiências dos *escrevedores* à recepção e "atravessamento" de novos e outros universos. Outras possibilidades, caso o grupo sintá-se à vontade, são pequenas encenações dos textos ou suas publicações.

Os Ateliês configuram-se como espaços para a construção, troca e interlocução de experiências textuais dramáticas. Podendo ser marcantes não só para dramaturgos em atuação como para interessados nessas experiências em geral. É um espaço para o risco, para o *perigo* de que fala Pavis; para descobertas e ajuntamento de instrumentos e formas que os próprios escrevedores urdem no decorrer das experiências, podendo lançar mão deles em propostas futuras. "*C'est quand ça finit que ça commence!*"²², brava Eric Durnez (2008, p.7).

²² "É quando se termina que se começa!". Tradução minha.

Capítulo IV

ESCRITA E ENCONTRO:

Um estudo de caso

*Escrever é tentar saber o que escreveríamos se
escrevêssemos.*

(Marguerite Duras)

Bem aos poucos, ao som do trânsito da metrópole em horários de pico, foram chegando os participantes. Olhares curiosos e conversas triviais tomavam o círculo de pessoas ao redor da mesa. Sob seus olhos: papéis, cadernos, canetas, uma garrafa de café e diversos outros objetos espalhados por uma pequena sala no centro de Belo Horizonte (sede de um coletivo de palhaços). Esse foi o início da primeira sessão do Ateliê de dramaturgia, organizado e conduzido pelo ator, dramaturgo e pesquisador teatral Assis Benevenuto e por mim. Realizado de abril a maio de 2013, o Ateliê contou, ao total, oito sessões semanais, cada uma com duração de três horas, e a participação de oito escrevedores. O perfil geral destes era: jovens entre vinte e trinta anos, graduados ou pós-graduandos, relacionados, direta ou indiretamente, ao campo cultural e artístico (teatro, literatura, cinema, performance). As experiências com a escrita para teatro variavam entre aqueles que já escrevem ativamente e profissionalmente e aqueles que nunca haviam escrito para a cena teatral, mas para áreas relacionadas como a literatura e o cinema. Portanto, todos, de alguma maneira, já familiarizados com a escrita em geral.

A proposta do Ateliê surge num momento oportuno no contexto teatral belo-horizontino dos anos 2.000. A cidade, que tem uma produção cultural e artística cada vez mais reconhecida no contexto nacional, constitui-se como um potente espaço para o trabalho de jovens grupos de teatro (Grupo Espanca!, Cia Luna Lunera, Teatro Invertido, Quatroloscinco). A prática de teatro de grupos (tradicional, recorrente e valorizada na produção mineira) foi responsável pela renovação da dramaturgia local, e em parte, nacional. Dentro dos diversos novos grupos de teatro viu-se nascer, nos primórdios do século XXI, uma dramaturgia arejada e pulsante, em sua maioria desenvolvida em criações coletivas (*Aqueles dois*, da Cia Luna Lunera) ou por um dramaturgo num contexto colaborativo (*Por Elise*, de Grace Passô em colaboração com os atores do Grupo Espanca!). Ressalta-se, assim, que na

ausência de escolas, cursos ou eventos de maior periodicidade dedicados à área dramaturgica, os grupos acabaram desenvolvendo não só aspectos criativos, mas também formativos e/ou pedagógicos na feitura de escritas dramáticas. Situação que se comprova na constatação de que a maior parte dos dramaturgos da capital mineira tem formação como atores; de que suas experiências dramaturgicas não escapam, em geral, à um trabalho com um grupo de teatro. Esse cenário não é estranho a outras localidades e contextos. Sarrazac (2005) afirma que é a partir desse novo espaço e estatuto do dramaturgo nas práticas teatrais contemporâneas (do "gabinete" para a sala de ensaio) que a dramaturgia se renova e "socializa-se".

A prática de teatro de grupos parece, inicialmente, uma potente incubadora de novos dramaturgos e escritas, mas, em parte, ela revela um contexto redutor já que se torna uma única saída, visto que os espaços de formação e fomento a novos autores na cidade ainda são bem poucos e efêmeros²³. Desta maneira, o cenário é redutor porque, em geral, oferece só um caminho aos dramaturgos: aquele relacionado ao teatro de grupo. E não há duvida de que outras e novas situações de trabalho e formação oferecem outros paradigmas criativos, que, por sua vez, são responsáveis por novas estéticas. Ampliar os contextos de trabalho da dramaturgia e de seus autores é apostar numa produção cultural mais diversa e portanto, mais rica.

É sensato, porém, afirmar que essa breve análise do contexto da formação em dramaturgia na capital mineira, aqui realizada, surge a partir de uma integração e experiência prática em sua produção teatral contemporânea. Portanto, é uma análise ainda intuitiva, sem a coleta de dados exatos e um aprofundamento de seus resultados. Uma análise mais exata deveria ainda levar em conta a abordagem do campo dramaturgico nas escolas técnicas e de graduação em teatro, bem como outras manifestações artísticas e culturais, como a performance e a literatura. Ainda, assim, a análise aqui compartilhada nos serve para reconhecer a demanda por espaços e eventos dedicados à produção, compartilhamento e reflexão das escritas para teatro.

Dessa maneira, na primeira reunião para a elaboração das propostas do Ateliê, a pergunta sobre a necessidade ou valoração de um projeto desse tipo já estava respondida. O Ateliê poderia ser mais uma possibilidade na cidade, ainda que tímida e breve, que correspondesse à demanda por espaços formativos em dramaturgia: não só para experiências com a escrita dramática (e a sucessiva construção de uma escrita própria por parte dos

²³ Vale destacar, nesse contexto, a atuação do Galpão Cine Horto, centro cultural do Grupo Galpão, que desde 1998 promove atividades para formação e fomento de dramaturgos em Belo Horizonte: de debates sobre o assunto à criação de Núcleos de Pesquisa.

participantes), mas para compartilhamento de ideias, reflexões, referências, desafios e desejos criativos.

Nessa mesma reunião, outras perguntas, de mesma abrangência que a primeira, lançavam-se: se a escrita dramática é um processo criativo e que, sabemos, a partir das experiências artísticas ao longo da história, pode ser gerida e desenvolvida em diversos contextos (individuais ou coletivos; em processos teatrais ou "gabinetes"; por pura inspiração, ou por pura técnica; a partir ou não de uma poética; em breves ou longos períodos de criação, etc.), resultando em obras igualmente importantes, porque a existência de um espaço específico destinado a sua prática? É necessário, legítimo e eficiente? E, retomando problemáticas já lançadas aqui, faz sentido um espaço dedicado à escrita pós-moderna, mediante toda a sua ausência de regras e formas claras?

A princípio essas perguntas foram respondidas tendo em vista dois aspectos. O primeiro dizia respeito às condições (algumas já levantadas) da criação e produção artística na cidade de Belo Horizonte e numa sociedade pós-moderna: a cidade com sua ausência de espaços dedicados à área, bem como com políticas públicas culturais ainda deficientes ou que não suprem a demanda criativa de seus artistas e agentes culturais; a sociedade pós-moderna com sua crescente individualização, imobilização e diminuição de espaços para vivências e experiências coletivas. Certamente, o Ateliê não conseguiria combater esses aspectos diretamente, nem teria o objetivo de suprir carências e dificuldades de grande abrangência e destinadas a poderes públicos, mas poderia agir microscopicamente como mediador e fomentador de artistas e interessados na escrita teatral. Vale lembrar ainda que o Ateliê é apenas uma possibilidade a mais como espaço de criação dramática, não tem a pretensão de tornar-se o único. E mais ainda, objetiva de maneira simples e direta dar condições para que interessados (iniciantes ou profissionais) experimentem a escrita para a cena.

O segundo aspecto que levamos em conta, nesta reunião, era relativo a necessidade de um espaço criativo que desse conta da abertura, performatividade e pluralidade da escrita contemporânea. Para tal, estava já em nossas mãos as ideias e propostas de Sarrazac e os demais organizadores de Ateliês na França, que proporcionam muito mais práticas de troca, compartilhamento e vivências criativas (e, a partir daí, a construção de uma escrita própria), que transmissão de um conhecimento pronto e estável.

Recorremos, ainda, ao escritor mexicano Mario Bellatin, diretor e condutor de cursos e oficinas para escritores, organizador do livro *El arte de enseñar a escribir* (2007). Bellatin, afirmando a impossibilidade de se ensinar a escrever (e do dever disso), aposta na ideia de um

espaço que sirva para confrontar o "aluno" com seu próprio trabalho, por isso, por exemplo, a ausência de programas de estudo em sua escola (variáveis de acordo com os artistas e professores convidados) e a negação da prática pedagógica pautada na relação mestre-discípulo, onde este último deve absorver o conhecimento do primeiro.

Pode-se ensinar a escrever? [...] São definitivamente escassos os escritores que devem sua formação aos workshops e oficinas literárias ou às faculdades de letras. [...] Literatura aprende-se por inércia, pelo trânsito ávido e aberto do escritor no seu mundo. [...] Que aprende-se melhor a literatura quando ninguém está proposto a ensiná-la, ou quando o que aprende está também em condição de instruir. (PADILLA, 2007, p.66)²⁴

As demais questões, de igual importância, desta primeira reunião, referiam-se a aspectos bem práticos da realização e funcionamento do Ateliê. Como programá-lo? Quais os exercícios e jogos deveriam ser selecionados? A partir de qual critério? Que dinâmicas poderiam trazer a reflexão a partir da prática? E, outras, ainda referentes à nossa própria condução: como dar as orientações? como fomentar uma participação ativa do grupo? como estimular as escritas individuais?

Várias dessas questões estiveram, temporariamente, respondidas a partir dos princípios e propostas práticas que chegamos após as primeiras reuniões. São eles:

a) O Ateliê seria dedicado à criação, compartilhamento e reflexão da escrita teatral, destinado a um público adulto, já atuante no campo artístico ou cultural, desejoso do compartilhamento da experiência dramaturgica (iniciantes ou profissionais);

b) O Ateliê aconteceria uma vez por semana, durante dois meses, com sessões de três horas no turno da noite, para, no máximo, dez participantes;

c) O Ateliê estaria sediado numa pequena sala no centro de Belo Horizonte, cedida por um coletivo de palhaços durante o período de realização das sessões;

d) Tomaríamos, no Ateliê, como princípio vigorante, entre condutores e *escrevedores*, a escrita dramática como uma escrita desconhecida, *por fazer-se*. Sem negar, entretanto, a influência das tantas formas já experimentadas;

e) A escolha dos participantes se pautaria por uma diversidade no Ateliê de "lugares de discurso", formações e atuações; acreditando que este critério estimularia diversos pontos de vista sobre a escrita teatral;

f) Visto todas as possibilidades de elaboração de dramaturgia (em seu sentido mais abrangente: dramaturgia do corpo, da improvisação, da luz, do espaço, do ator, etc),

²⁴ Tradução de Assis Benevenuto.

tomaríamos o "papel e caneta" como instrumento comum ao grupo. Então, neste contexto, qualquer proposta de escrita para a cena, deveria ser, antes, possível de ser registrada em palavras;

g) O Ateliê não teria um programa prévio de jogos a serem realizados ou temáticas a serem abordadas. Semanalmente, nós, condutores, recordaríamos e discutiríamos sobre as produções de texto e as reflexões propostas pelo grupo na sessão anterior para elaborar o planejamento da sessão seguinte.

h) O Ateliê se daria, em cada sessão, por três momentos (sem ordem preestabelecida): um dedicado a leitura de textos (completos ou fragmentados) teóricos e dramáticos, para motivação, inspiração e reflexão tanto da prática produzida no Ateliê quanto da dramaturgia em geral; outro voltado para a produção de textos, a partir de jogos e exercícios orientados pelos condutores ("escrita motivada"); e por fim, um outro dedicado a leitura e discussão do que passamos a chamar de "projeto pessoal". Trata-se de um projeto individual de texto que deveria ser apresentado na primeira sessão, e desenvolvido fora do Ateliê, mas no período desses dois meses. Seria, portanto, um espaço de compartilhamento de escritas mais elaboradas, longas e afinadas a desejos artísticos pessoais de cada *escrevedor*. Escritas que seriam "atravessadas", revistas, ampliadas a cada nova sessão. A mostra desse "projeto de texto" na primeira sessão do Ateliê, solicitada semanas antes, poderia se dar através de materiais diversos (uma sinopse, uma imagem, uma ideia, uma inspiração, um fragmento de texto, etc). Optamos, inclusive, no ato da encomenda, por não especificar ou exemplificar a forma como esse projeto poderia ser levado, deixando espaço, assim, para o inesperado;

i) As atividades práticas iniciais, justamente porque não conhecíamos o grupo enquanto *escrevedores*, deveriam promover essa familiarização: do grupo com cada *escrevedor*, dos condutores com os *escrevedores*, de cada *escrevedor* com a escrita dramática. Deveriam ser jogos de desinibição e intimidade, proporcionando a confiança, que mais tarde, seria crucial para os exercícios seguintes ao longo do Ateliê;

j) Ademais, tomamos grande parte das proposições práticas de Sarrazac, Durnez e Danan a respeito, por exemplo, do caráter não julgador das discussões sobre os textos criados; da aceitação e valorização do *acaso* nas práticas realizadas; do autogerenciamento do Ateliê a partir do grupo (*coro*), tomando os condutores como mediadores e porta-vozes (*corifeus*); o caráter lúdico das atividades como estímulo à escrita; a clareza, por parte dos condutores, na orientação dos jogos e exercícios.

Realizo, agora, um breve resumo das sessões (suas atividades e, quando necessário, coloco alguns pontos de vista sobre sua execução), para que, em seguida, seja possível a reflexão de alguns aspectos destacados da realização deste Ateliê:

1) A primeira sessão foi marcada pela apresentação da proposta do Ateliê (sua origem, seus princípios e objetivos), apresentação dos condutores e dos demais participantes (nomes, atuações, experiências e, por fim, perspectivas em relação ao Ateliê), e, finalmente, a apresentação do que chamamos de "projeto pessoal" de cada *escrevedor*. Assim, a sessão inicial foi marcada por apresentações e conversas. Foi um encontro de trocas de ideias, sentimentos e expectativas: o *escrevedor* em relação ao Ateliê e à escrita para teatro. Um exercício prático havia sido preparado, mas não houve tempo para sua realização. A descrição do "projeto pessoal" de cada participante foi também estimulante, dada a variedade de propostas, referências e caminhos possíveis em dramaturgia: que abrangeram desde a escrita a partir de uma breve sinopse ou referência cinematográfica, até a continuidade de um texto que já estava em fase de acabamento. Dentre os temas recorrentes nessa conversa inicial, predominaram: a escrita teatral, pensada a partir de Hegel e Aristóteles, e a hibridização da dramática ao lírico e ao épico; diálogos possíveis entre dramaturgia e roteiro cinematográfico; a dificuldade de escrever um texto sem a possibilidade de testá-lo, de antemão, na cena; a dramaturgia como lugar de discurso artístico; aproximações e confrontos entre dramaturgia e performance; o questionamento da dramaturgia como a forma, por excelência, do diálogo e da palavra; o desafio da "página em branco" à espera das primeiras letras; conceitos e procedimentos da "escrita performática" e da "estética contemporânea".



Figura 7 - *Escrevedores* em exercício de escrita.²⁵

²⁵ Todas as fotos do Ateliê aqui mostradas foram tiradas por mim, durante as sessões nos meses de abril e maio de 2013, em Belo Horizonte.

2) Na segunda sessão, os *escrevedores* realizaram o primeiro jogo de escrita²⁶: elaborar uma cena fechada, e num segundo momento, enxugá-la ao máximo, preservando o que há de essencial nela. O jogo, para além dos aspectos dramaturgicos, iniciou uma familiaridade dos *escrevedores* com a prática do Ateliê (o que significa o desenvolvimento da escrita a partir de orientações e estímulos em um tempo determinado, em geral, breve) e com o próprio grupo (a relação de cada *escrevedor* com a escrita, suas facilidades e dificuldades, seu "tom", etc). Em seguida, lançamos à mesa diversos e díspares textos dramaturgicos a fim de discuti-los, ampliando a conversa para os textos produzidos que foram lidos também nesse momento. Por fim, alguns dos *escrevedores* leram seus primeiros passos no desenvolvimento do "projeto pessoal" que foram discutidos pelo *coro*.



Figura 8 - *Escrevedores* em exercício de escrita.

3) A terceira sessão, iniciada com um exercício de escrita, pensado à partir do encontro anterior (onde havia se instigado a ideia da escrita dramática mais relacionada aos elementos teatrais), pedia que os *escrevedores* se dividissem em duplas e, então, propusessem um espaço ou elemento material do evento teatral (que não pertencesse ao universo ficcional, mas representacional: uma luz, um objeto, um som, um ambiente, um corpo, etc). A seguir, a dupla deveria desenvolver uma cena a partir desse espaço ou elemento escolhido, acompanhando a seguinte dinâmica: em silêncio, um escreve uma primeira frase (que pode

²⁶ Os jogos adiante relatados foram elaborados, por Assis Benevenuto e por mim, a partir de adaptações e inspirações dos jogos de Sarrazac, Danan e Durnez; mixagens e sobreposições desses jogos; e outros ainda, a partir de ideias e experiências bem pessoais.

ser uma fala, uma voz, uma rubrica, etc), o outro lê e faz réplica, e assim sucessivamente. Ao final, os textos resultantes foram lidos e tomados como base para um novo exercício: cada *escrevedor* deveria tomá-lo novamente e reescrevê-lo, individualmente, com total abertura para ajustes, acréscimos, descartes, desdobramentos, etc. Logo depois, esses textos foram lidos e discutidos pelo *coro*, através da dinâmica do "e se"²⁷, proposto por Sarrazac (2010).

4) Na busca por um diálogo com as tradições dramáticas, sem tomá-las como fechadas e absolutas, e as possibilidades que elas podem oferecer, a quarta sessão se iniciou com um exercício que previa a construção, por cada *escrevedor*, de um personagem fictício através de uma ficha onde se descrevia, além de nome, idade, sexo, seus aspectos sociais, psicológicos, físicos, etc. O conjunto de fichas foi lançado no centro da roda e cada *escrevedor* deveria eleger dois deles (incluindo seu próprio, se quisesse) e construir uma cena a partir do encontro desses dois personagens. Vinte minutos depois do início da escrita a possibilidade de entrada de mais um dos personagens das fichas foi lançada. Ao fim, os textos foram lidos e discutidos pelo grupo. Em seguida, foram lidos também novos textos dos "projetos pessoais". Vale lembrar que nesta sessão os *escrevedores* ao chegarem na sala se depararam com algumas frases, relativas a ideia de "ação" e "conflito" no teatro, escritas num quadro que havia na sala.



Figura 9 - *Escrevedor* em exercício de escrita.

²⁷ Como já foi explicado aqui, Sarrazac utiliza o recurso de Stanislavski, o "se" mágico, para as discussões sobre a produção textual de cada *escrevedor*. Assim, qualquer participante que queira falar sobre o texto do outro, deve começar por "E se...". Desta maneira, evita-se comentários julgadores e tem-se sugestões, desdobramentos e provocações. Ex: "E se a última fala fosse cortada?"; "E se a personagem não conseguisse abrir a porta?".

5) A quinta sessão levou os *escrevedores* às ruas do centro da capital num exercício que orientava, através de sorteio, espaços próximos para onde cada *escrevedor* deveria se dirigir (supermercado, shopping, viaduto, estacionamento, igreja, etc) e escrever, com o tempo de uma hora, uma cena a partir de sua experiência nesse local (que poderia ser de observação, de interação, de interrupção, etc). A proposta "ao ar livre" estimulou o grupo, sobretudo nesse momento de "meio" do percurso do Ateliê, aonde as dinâmicas na sala de trabalho já não são novidades. E, claro, o "ver o mundo", se deparar com a "realidade", é um poderoso propulsor de uma escrita motivada e autêntica, como demonstra acreditar também Sarrazac (2012) ao listar materiais para a escrita que devem ser "colhidos" diretamente do "mundo real". Esta sessão terminou com a leitura e discussão dos textos num bar em uma das esquinas do centro. A realização dessa conversa num ambiente informal também foi estimulante, em parte também pela heterogeneidade dos textos produzidos.

6) O sexto encontro, talvez o mais significativo de todo o Ateliê – pela maneira como o grupo, em atividade, estava "conectado" e a constatação disso nos resultados da escrita, deu-se através do seguinte jogo: cada *escrevedor* recebia, aleatoriamente, um classificado de jornal (venda de imóveis, objetos, serviços, etc) e deveria iniciar a construção de uma cena a partir desse estímulo. Em seguida, a escrita tornava-se coletiva: cada texto passava, seguidamente, pelas mãos de todos os *escrevedores* que deveriam dar sequência à cena em curto tempo de escrita (cerca de dez a quinze minutos). O resultado foi uma série de textos de estéticas bastante diferentes entre si, mas cada um muito bem elaborado em sua própria lógica. Fato que surpreendeu todo o grupo ao imaginar que um texto escrito por mais de quinze mãos terminaria extremamente "franksteiniano". A qualidade dos textos, originalidade, organicidade e elaboração, também foram destacados pelo grupo na discussão final.



Figura 10 - *Escrevedores* em exercício de escrita.

7) Em mais uma proposta de escrita a partir da vivência externa, o sétimo encontro se iniciou com uma colagem de textos que provocavam para a questão estrutural das dramaturgias, para a relação forma-conteúdo, e para um olhar mais sensível sobre a cidade. Após a leitura desse texto, os *escrevedores* saíram em caminhada pelas ruas do centro e deveriam, a partir de algo que chamasse atenção, escrever não uma cena, mas uma proposta, um projeto de estrutura de uma peça, algo como uma sinopse detalhada, ou uma proposta formal de encadeamento de cenas, ou uma espécie de *escaleta*²⁸, etc. A reunião dos *escrevedores* após as caminhadas também se deu em um local público, seguida da leitura e conversa sobre os textos e ainda, sobre questões pessoais de alguns dos *escrevedores* em relação à prática dramatúrgica (ética e estética).

8) O último encontro do Ateliê foi elaborado no sentido de promover uma revisão do material produzido durante todas as sessões. E, a partir dela, refletir sobre a prática da escrita, descobertas e possíveis desdobramentos. Assim, de maneira lúdica, cada *escrevedor* deveria receber todo o material de outro *escrevedor*, lê-lo e listar elementos (formais, estilísticos, temáticos, etc) que fossem recorrentes ou que se destacassem sob seu olhar (afetivo e crítico). Mais tarde, deveria eleger alguns dos elementos listados para a criação de um novo texto dramático (reutilizando os elementos, por sobreposição, transposição, inspiração, etc). Ao final, a revisão do material construído no Ateliê era crítica, mas também afetiva, criativa, desdobrável em novo material. O Ateliê encerrou suas sessões com uma reflexão sobre essa revisão, os textos produzidos a partir dela e finalmente, com uma avaliação individual das práticas e do percurso construído ao longo dos dois meses.



Figura 11 - *Escrevedores* em discussão sobre os textos.

²⁸ *Escaleta* é um termo popularmente usado no cinema em referência à estrutura de um roteiro cinematográfico: a ordem das cenas e um breve resumo do que se passa em cada uma delas.

Seguem, agora, três breves reflexões realizadas a partir das principais impressões vindas da experiência na condução do Ateliê:

I. Coralidade e encontro

O Ateliê é um espaço criativo. Como qualquer espaço, evento ou situação dessa natureza, há uma exposição do objeto produzido (ou em produção) e do sujeito que o produziu. Afinal, estão criador e criatura colocados, naturalmente, sob o olhar sensível e criterioso de um grupo de indivíduos. Para que a criatividade seja estimulada, e saltos autênticos e experimentais sejam alcançados, deve haver um ambiente de parceria e confiança entre os envolvidos – produtor e receptor. Como afirma Sarrazac (2010) o grupo é como um terceiro elemento, chamado por ele de *coro*, que caminha junto. É como se cada texto do Ateliê pertencesse a seu escrevedor, mas também ao próprio grupo. De maneira que todo o olhar e discussão lançados sobre uma produção devem visar o estímulo ao seu desenvolvimento, o que inclui uma postura também sincera e crítica. Os jogos, e seu caráter lúdico, podem fomentar a intimidade criativa necessária ao grupo, bem como a confiança entre seus indivíduos. Mais ainda, faz-se necessária a construção de um ambiente (material e simbólico) confortável, estimulador tanto da escrita, quanto dos vínculos criativos entre os participantes. Durante este Ateliê, como condutor, percebi o quanto a presença de alguns elementos (que, casualmente, estavam sempre lá, e, depois passaram a fazer parte das sessões) foram fundamentais para trazer um clima favorável à criatividade e à familiaridade do grupo: o café, biscoitos (que davam uma intimidade caseira ao evento, ou a descontração do "piquinique"), almofadas, tapete. Ao longo do percurso, percebi também como migramos da "mesa" para o chão, para o tapete, para os cantos da sala, para formas mais dinâmicas de ocupação do espaço: mais estimulantes à escrita.

Vale lembrar ainda de um aspecto fundamental, citado inclusive na avaliação final do grupo: a natureza de "encontro" do Ateliê. Mais que a experiência da escrita, as sessões despertavam para a descoberta de novas pessoas, novos discursos, novos olhares, novos pontos de partida e de saída. Não é preciso adentrar aqui a importância dessa ideia de "encontro" (que nada mais é, que estar aberto ao mundo e suas possibilidades, de encontrar o outro, e então, encontrar-se) para qualquer experiência não só artística, mas de vida. Assim, proporcionar as melhores condições e estímulos para esse "encontro" é, para mim, tarefa inicial dos condutores.

II. Jogos e exercícios

No processo de elaboração do formato do Ateliê, sobretudo nas primeiras reuniões, os jogos e exercícios de escrita (e sua natureza lúdica e breve), bases dos Ateliês franceses, foram colocados em questão. Da minha parte, que vinha com experiências anteriores de oficinas de dramaturgia pouco satisfatórias (onde, entre os motivos, destaco a falta de vínculos criativos entre os participantes e o irrelevante desdobramento dos jogos de escrita), havia uma grande resistência em tomar os jogos e exercícios como principal atividade do Ateliê. Me parecia que a ideia do "projeto pessoal" era bem mais satisfatória, na medida em que trazia para o Ateliê um material que efetivamente os escrevedores desejam desenvolver, desdobrar, colocar à mostra. Hipótese que não se confirmou. Os "projetos pessoais" foram aos poucos sendo substituídos, tratando aqui de distribuição das horas nas sessões, pelos jogos. É claro que há outros motivos pelos quais os "projetos pessoais" não foram adiante. Mas não há como negar que os jogos se mostraram bastante eficazes na familiarização e desinibição do *escrevedor* para com a escrita (sobretudo, para a cena), no estímulo criativo (na medida em que é desafiador e aberto para resultados imprevisíveis), na possibilidade de refletir e revisar a dramaturgia a partir da prática. Os jogos foram, aos poucos, se mostrando fortes "aquecedores" da prática de escrita, da criatividade, e mais ainda, servindo como pistas e, simultaneamente, provas das particularidades das escritas de cada participante. Se seu caráter lúdico, a princípio, mostra-se ingênuo para uma "verdadeira atuação artística", mais tarde é esse mesmo caráter que desencadeia descobertas e motivações para a criação.



Figura 12 - *Escrevedora* em exercício de escrita.

Os jogos, de alguma maneira, talvez por dar aos textos um caráter provisório, inacabado, feito em breves minutos, sob condições de passar por outras mãos, possibilita uma prática e discussão aberta e sem "apegos". Os textos resultantes dos jogos e exercícios, talvez porque, mesmo quando individuais, são realizados num ambiente coletivo (onde o *coro* toma para si a responsabilidade por tudo o que ali é produzido), tendem a deixar os *escrevedores* mais abertos às sugestões e apontamentos. Afinal, o texto ali criado não é uma "pérola textual" que ele desenvolve e guarda à chave, e sim, um material essencialmente para se por à prova! Condição que só fomenta uma real experimentação com a escrita.

Ainda sobre os jogos é preciso reforçar, como fez Adélia Nicolete ao citar Lemahieu (2010), a necessidade da clareza e precisão do condutor na sua orientação. Isso dá aos *escrevedores* uma postura objetiva frente à prática que, em seguida, bem possivelmente, será confrontada com seus desejos subjetivos. Daí poderão nascer traços da sua escrita pessoal, talvez, até, a partir da desobediência à orientação dada pelo condutor. E, vale lembrar que, os condutores, em abertura ao acaso e ao imprevisível (SARRAZAC, 2005), devem estar dispostos a alterações, reinvenções e desdobramentos dos jogos a partir das necessidades, desejos ou provocações do grupo.



Figura 13 - *Escrevedoras* em exercício de escrita e leitura.

III. Planejamento: programas, objetivos e condições de trabalho

Por fim, lanço neste último tópico, duas questões, relativas ao planejamento do Ateliê, que, talvez, são as mais relevantes para a preparação de outros próximos. A primeira refere-se à escolha por não elaborar um programa prévio de jogos, exercícios e temáticas a serem abordadas nas sessões. Aposto no caos e no acaso como estimuladores da produção escrita, colocando-me oposto à transmissão de poéticas fixas e limitadoras, bem como a ingênua reprodução de temáticas e formas da escrita contemporânea (como aquelas listadas por Ryngaert, em *Ler o teatro contemporâneo*, de 1993); sou um grande entusiasta e propagador da miragem de uma dramaturgia *por-fazer*. Ainda assim, lanço uma provocação: se a dramaturgia está em vias de se fazer, e todo e qualquer material é, portanto, célula possível para seu estímulo e construção, ora!, não há porque temer os programas, desde que eles também sejam abertos e suscetíveis a mudanças. Assim, na experiência do Ateliê aqui relatado, a ausência de um programa não favoreceu, sob meu ponto de vista, desdobramento do ateliê para além dele mesmo. Explico: não havendo um programa prévio que estabelecesse direcionamentos para sua prática e reflexão, não era possível uma maior preparação e riqueza na coleta de materiais estimuladores, referenciais, provocadores, etc.

Estimulado por essa provocação, proponho uma possibilidade de trabalho: a listagem de elementos que (independente de qualquer proposta dramaturgicamente, estética, estilística, etc.) estão referenciados em qualquer escrita para teatro, nem que seja através da sua desconstrução ou negação, como as ideias de ação, personagem/voz, endereçamento/espectador, tempo-espço, forma-conteúdo, palavra/silêncio, etc. Esta listagem serviria para uma organização primeira do Ateliê (no sentido da elaboração de um programa) e, a partir daí, uma busca e seleção de materiais e propostas que dialoguem com tais elementos. Entre as propostas incluem jogos, vivências, exercícios. Já os materiais podem ser textuais, visuais, sonoros, etc. Reforço, por fim, que essa ideia só faz sentido se pensarmos o programa como uma estrutura flexível e plural.

A segunda questão, relativa ainda ao planejamento, refere-se a uma necessidade de estabelecer bem qual é o foco do Ateliê a partir das condições reais que se tem de carga horária, espaço, pessoal, etc. Isso porque a eleição de diversos objetivos para o Ateliê (como experimentações práticas de escrita, compartilhamento de referências dramaturgicas, interlocução para o desenvolvimento de textos) pode não condizer com o tempo que se tem disponível. Isso aconteceu no Ateliê aqui relatado. As sessões quase nunca terminavam com

todas as propostas cumpridas. Por exemplo, ingenuamente, não prevemos que a leitura dos textos desenvolvidos a partir do "projeto pessoal" tornar-se-iam cada vez mais longas e trabalhosas, tomando cada vez mais tempo dentro do espaço do Ateliê. Assim, a promessa de se chegar ao final com um texto bem elaborado e finalizado não se cumpriu. Cabe, aqui, ressaltar também a falta de disposição e disponibilidade dos *escrevedores* para desenvolverem seus textos fora do Ateliê. Situações que juntas tornaram a proposta do "projeto pessoal" efêmera e superficial. De maneira geral, mesmo os jogos e as discussões aconteciam velozes pela falta de tempo e a necessidade de se passar à tarefa seguinte. Assim, é importante que seja bem definido "ao que se propõe" o Ateliê. E que essa proposta esteja de acordo com suas condições reais de realização. E tomando o tempo de maneira mais abrangente, faz-se importante também ajustar a proposição do Ateliê não só à duração das sessões, mas ao seu tempo total. Mais uma vez, traçando caminhos possíveis de acordo com o tempo que se tem disponível.

Por condições particulares dos condutores, de alguns escrevedores, e por não ter sido bem discutida entre o grupo, a ideia da exposição (mostra ou leitura) dos textos produzidos no Ateliê, durante os dois meses, não chegou a se concretizar. Entretanto, cada *escrevedor* tem à mão, agora, uma série de fragmentos, ideias, estímulos, provocações e alguns materiais bem encaminhados, que podem ser utilizados em próximos projetos, direta ou indiretamente. Ainda que não sejam, não há dúvida de que a participação no Ateliê possibilitou aos *escrevedores* uma experiência instigante e proveitosa com a escrita e, antes, uma experiência coletiva rica em diálogo, troca e ampliação do universo particular de cada um. O Ateliê promoveu, ainda, como diz Sarrazac (2005, p.204), "o gosto e a significação de um teatro *no presente*".



Figura 14 - *Escrevedores* em leitura de textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lyotard termina *A condição pós-moderna*, referência teórica para as questões contemporâneas e farol sob o qual desenvolveu-se este trabalho, com as seguintes palavras: "Uma política que se delineia na qual serão igualmente respeitados o desejo de justiça e o que se relaciona ao desconhecido" (2011, p.120). Lyotard, um dos propositores da *desconstrução*, aposta radicalmente na hibridação e heterogeneidade das formas, dos discursos, das relações, dos caminhos como, paradoxalmente, um caminho para uma sociedade mais justa, que preveja também a diferença e o estranho. Afirma que qualquer consenso ou sistematização, como já desconfiava Nietzsche (2006), é prejudicial, senão anulador de vozes. E, ainda, sob essa mesma perspectiva, Lyotard aposta não exatamente no novo, mas no desconhecido, aquilo que está *por vir*, ou que já veio e perambula por entre nós invisivelmente. Chama atenção sua conclusão com a palavra "desconhecido". É tomando-a que este trabalho também se encerra: o que aqui se revisou, se relatou e se pensou ainda faz parte, certamente, de um universo por conhecer. Os objetos aqui expostos (as sociedades contemporâneas, sua produção artística – o teatro, a dramaturgia, seu "ensino") ainda estão em desenvolvimento, não se encerraram, não podemos tomá-los como acabados e portanto, passíveis de uma análise tão certa. E, como aqui foi dito, existe também a hipótese que esses mesmos objetos comportam agora em sua natureza um constante *vir-a-ser*, que requer, assim, um inescapável e também constante *conhecer-se*.

É natural, então, que as reflexões aqui apresentadas não se deem por finalizadas. Ao contrário, que se ampliem e se desdobrem em novas ideias, experiências e propostas. Provisoriamente (como é orgânico ao nosso tempo), os Ateliês de escrita dramática franceses, sob à luz da *paralogia* de Lyotard, pareceram boas saídas como abordagens pedagógicas para a dramaturgia contemporânea e toda a sua performatividade. Ainda assim, diversos dos seus aspectos, bem como das teorias aqui tomadas, estão suscetíveis a revisões, críticas e provocações. Por exemplo: a utilização de uma abordagem artística e pedagógica desenvolvida na França no contexto brasileiro. Aspecto que se estende até às escolhas feitas neste trabalho: as fortes referências francesas aqui usadas (Lyotard e Sarrazac, principalmente) se acomodam tão confortavelmente no contexto brasileiro e belo-horizontino? A pós-modernidade na América Latina, bem como seu teatro e sua escrita dramática, não teriam especificidades que deveriam ser levadas em conta? Afinal, é o próprio Sarrazac quem nos atenta para a contextualização nas práticas do Ateliê: tudo deve estar ligado a quem, a que

momento e onde se faz. O presente, e a realidade que ele apresenta, é o princípio. Isso é performatividade!

Sobre os Ateliês, é importante lembrar que partem de uma dramaturgia pautada pela escrita, talvez pela forte tradição literária da França. Como isso se aplica ao nosso cenário? Quiçá, para além das diferenças Brasil-França, seja também um caminho vislumbrar Ateliês que abordem outras "escritas" para além dessa apoiada na palavra. Ampliando assim a possibilidade de uma pedagogia que realmente dê conta de todas as "dramaturgias" da contemporaneidade. Fato que, obviamente, não invalida a proposta de Sarrazac e dos demais estudiosos do seu Ateliê. Vale advertir que na multiplicidade dos caminhos pós-modernos, escolher um só deles também é um caminho.

Ainda sobre os Ateliês, diversas possibilidades merecem ser animadas: sua prática como atividade de formação de espectador; como caminho para a abordagem dramatúrgica nas escolas de ensino fundamental e médio; como contribuição à criação teatral dos coletivos teatrais, sobretudo àquelas que partem da escrita do ator para a elaboração do material cênico; como prática nas disciplinas de dramaturgia em escolas teatrais (livres, técnicas e de graduação).

Por fim, vale ressaltar que as práticas e ideias aqui descritas foram erguidas sobre influências pós-estruturalistas. Questioná-las também se faz válido, na medida em que outros pensamentos (norteadores do mundo, da arte, etc), diferentes do *desconstrucionismo*, como aqueles que apostam no processo dialético herdado de Hegel e Marx, podem trazer outras abordagens sobre a condição das sociedades contemporâneas e dos processos, que nelas, envolvem a arte. E, assim, mesmo que, microscopicamente, dar outras modelações para os Ateliês. Eis, portanto, um largo horizonte à frente, ainda que enevoado. Que os caminhos que levam a ele, tão múltiplos e disformes, sejam, em real, como deseja Lyotard, saídas de emergência às concepções e práticas totalitárias, unificadoras e pouco entusiasmantes da arte e do mundo. Como criticou Connor (2004), nem o próprio Lyotard sabia como não deixar, na prática, que essa complexa geografia dos caminhos se tornasse refém e em prol do atual sistema vigente, pautado no poder e no capital.

O poeta Paulo Henriques Britto²⁹ já nos soprou que "o resto é risco, é vai da valsa". Se assim é, e se o mundo está *por fazer-se*, então é preciso espreguiçar-se e se lançar sobre ele! A pós-modernidade não é o fim do mundo, é, talvez, o fim de algumas narrativas, o convite à escrita de outras!

²⁹ BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BIBLIOGRAFIA

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

BÄUMGARTEL, Stephan. Estratégias de escrita teatral não-dramáticas e a oficina de dramaturgia no contexto contemporâneo: algumas reflexões preliminares. *O Teatro Transcende*, Blumenau, v.16, n.01, p.02-11, 2011.

BECKETT, Samuel. *Molloy*. São Paulo: Globo, 2007.

BELLATIN, Mario (coord.). *El art de enseñar a escribir*. México: FCE, Escuela Dinámica de Escritores, 2007.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. 5 ed. São Paulo: Loyola, 2004.

DA SILVA, Heloisa Marina e BAUMGÄRTEL, Stephan Arnauf. Possíveis processos da escrita teatral contemporânea. *Revista DAPesquisa*, volume 3, número 2, ago/2008 a jul/2009. CEART/UEDESC, 2009.

DANAN, Joseph e SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Atelier d'écriture théâtrale*. France: Actes Sud - Papiers, 2012.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DURNEZ, Eric. *Ecritures dramatiques: pratiques d'atelier*. Belgique: Lansman, 2008.

EVERDELL, William R. *Os primeiros modernos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FIANCO, Francisco. Após o fim da arte, de Arthur Danto. *História: Debates e Tendências* – volume 12, número 2, jul/dez 2012.

LECHTE, John. *Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

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

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NICOLETE, Adélia. *Fazer para aprender a prática dos ateliês de escrita dramática em língua francesa*. IN: Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 6., 2010, São Paulo.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PADILLA, Ignacio. *Invectiva contra la enseñanza de la escritura*. IN: BELLATIN, Mario (coord.). *El art de enseñar a escribir*. México: FCE, Escuela Dinámica de Escritores, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDRON, Denise. *Dramaturgia performativa*. IN: Anais da V Reunião Científica da Abrace, 2009, São Paulo.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A reprise (resposta ao pós-dramático)*. Trad. de Humberto Giancristofaro. IN: *Études Teatrales*, volume 38-39, 2007.

_____. *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.

_____ (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880- 1950)*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

TOSCANO, Antônio Rogério. Biotônico Fontoura para a dramaturgia dos nossos processos colaborativos. In: *Teatro de Narradores. Cadernos de Ensaios 1-2*. São Paulo: s.e, s.d.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Pós-modernismo e a arte de definir a contemporaneidade. *Artcultura*, Uberlândia, v.10, n.16, p.215-225, jan./ jun. 2008.

VISNIEC, Matéi. *Teatro decomposto ou O homem-lixo*. São Paulo: É realizações, 2012.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

POSFÁCIO:

ou a arte de colecionar espantos

Que este posfácio não se limite à clareza, objetividade e coesão exigidas ao longo desta obra acadêmica. Que seja, na medida do possível, como prosa e café. Um desvio para um papo. E, olha, tentarei não me desviar tanto assim!

Enquanto eu escrevo esse posfácio e ajeito palavras, reorganizo frases, há uma multidão nas ruas. Cem mil pessoas passeiam pelas avenidas da minha cidade, em protestos. Algo que não se via há muito tempo. Um acontecimento que já dura dias, no país inteiro. Eu também, em outro dos dias, saí em passeata. Lá encontrei o que seria a minha geração. Ou parte dela. Contemporâneos e conterrâneos. Vívidos, os gritos eram de toda ordem. As bandeiras e cartazes eram das mais diversas. O que nos reunia era, de maneira pleonástica, a própria reunião. Afinal, as causas eram muitas, das mais particulares às mais globais, várias vezes divergentes entre si. E, ainda, a heterogeneidade e multiplicidade dos discursos e utopias nos levavam, ainda nos levam, a uma espantosa dúvida sobre que fenômeno é esse e onde tudo isso dará. Ninguém parece saber. E todos continuam caminhando. Tornou-se então, mais que curioso, para mim, assistir a essa situação e ao sentar para escrever esta monografia, desconfiar de que isso se trata, na verdade, de uma condição. Seria a condição pós-moderna? Lyotard estaria certo quanto a essa complexa trama de múltiplos jogos, diferentes e cambiantes? Estaríamos órfãos de uma narrativa maior? Por isso, como crianças perdidas num imenso bosque? Os últimos dias surgiram para mim como uma pequena luminária que me deixou ver, com mais cautela, os todos outros dias: fragmentados, esquizofrênicos, velozes, silenciados, virtuais, capitalizados. Que espanto!

É espantosa a revisão de uma teoria que coloca em xeque a sua própria feitura! Escrever mais de dez páginas sobre a teoria de Lyotard, emoldurada sobre as normas e códigos acadêmicos, é, possivelmente, adentrar a *performatividade* (tão temida pelo filósofo) que sustenta a cruel lógica do sistema atual – capital e poder. Códigos e normas que me foram transmitidos e exigidos para que eu seja, em parte, um reprodutor do jogo acadêmico; para que este trabalho se desdobre infinitamente em outros (é para isso que serve!) e assim, dar poder e motivo de existência à própria Academia. Instituição esta tão perdida e desesperada em tempos onde não pode mais oferecer nem legitimar verdades. Afinal, elas, se não caíram,

são muitas e muitas, e se autolegitimam por si mesmas. Dizem! Isso foi um espanto! – que não ousaria não compartilhar aqui.

De repente se vê algo, assim, bem de repente, e se assusta! Como se a vida, ou uma vida, saltasse daquilo. De um fato, um copo d'água, um cão latindo, uma teoria que seja. Como se algum sentido, estranho até então, lhe fosse revelado. Gullar chama isso de "espanto"! Diz escrever poesia quando, e só quando, se espanta com alguma coisa da vida, ou com a própria vida. Espantar, é assim, um chamado à criação, ao levante!

Para além de todo o possível mérito que esta monografia possa ter, ela me foi válida, e *sublime*, por, diversas vezes, me proporcionar espantos. Mesmo ainda quando era só confabulação! Me espantei com a escrita, com o ato de escrever, com o ato do ato! Me espantei com as letras, me espantei com as palavras. E como elas são tudo aquilo que não são! Me espantei com alguns encontros. Me espantei, algumas vezes, assim, tomando suco ou deitado na cama, com palavras dos senhores Connor, Sarrazac, Lehmann. Com palavras da Sara, do Assis. Com palavras minhas às vezes. Quem nunca se espantou consigo mesmo? Me espantei com a Academia, com seu sentido, com seu lugar. Me espantei com a arte, como me espantei! Com o teatro, então! Assim, entre teorias e tudo o que está para além delas (e há muito), eu fui me espantando com o mundo e com a vida! Escrevo isso, à inspiração do Gullar, porque me espantei. Acho que agora, agora, agora, estou espantado! Mas já foi. Escreverei sobre isso depois.

Desejo, sinceramente, que, além ou mais que desdobramentos acadêmicos, este trabalho possa suscitar espantos. E se for só isso, já será mais que o bastante!

Belo Horizonte, junho de 2013.