

JOÃO SANCHES

DRAMATURGIA DOS POSSÍVEIS: DESVIOS DO ESPETÁCULO *A PER-* *SISTÊNCIA DAS ÚLTIMAS COISAS*

Resumo



Este artigo discute aspectos da montagem baiana de *A persistência das últimas coisas*, peça escrita por Juan Crespo, e reflete sobre as transformações das práticas cênicas e seus desdobramentos na expansão do conceito de dramaturgia. Para isso, o estudo se baseia no conceito de desvio e na ideia de um teatro dos possíveis, formulados, respectivamente, pelos teóricos franceses Jean-Pierre Sarrazac e Bernard Dort.

Palavras-chave:

Dramaturgia. Desvio. Teatro dos possíveis.

DRAMATURGIA DOS POSSÍVEIS: DESVIOS DO
ESPETÁCULO A *PERSISTÊNCIA DAS ÚLTIMAS
COISAS*

JOÃO SANCHES (UFBA)

João Sanches - Dramaturgo, encenador e iluminador. Doutor em Artes Cênicas (PPGAC - UFBA) e professor do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Universidade Federal da Bahia.
sanchesjoao@ig.com.br.

Estas formas [...] têm, pelo menos, um impulso comum: propor desvios para dar conta do mundo em que vivemos; desenhar as vias oblíquas que permitem à ficção teatral atingir um realismo liberto de todos os condicionalismos dogmáticos. (SARRAZAC, 2002, p.179)

A diversidade da produção dramatúrgica atual desafia as iniciativas teóricas de generalização. Dramaturgo, roteirista, redator publicitário, designer de games... São diversos os ofícios que envolvem a criação de textos dramáticos, e o teatro não é mais o único veículo do drama. No mesmo caminho, o espetáculo teatral não corresponde mais, necessariamente, à tentativa de representação de um texto previamente escrito por um autor, nem a um formato pré-determinado de composição. A dramaturgia, hoje, parece gozar de uma ampla plataforma de criação, além de muita liberdade formal e temática. Da mesma maneira, as práticas cênicas, transformadas pelo progresso contínuo das tecnologias (fenômeno diretamente relacionado ao estabelecimento da função do encenador/diretor tal qual a en-

tendemos hoje), constituem um amplo campo de produção, no qual se cruzam diferentes gêneros, materiais, técnicas, perspectivas estéticas e ideológicas. Percebe-se que, tanto no campo da escrita para o teatro quanto no universo da materialidade cênica, cada vez mais, surgem processos múltiplos de abertura formal, que se desviam das tentativas de totalização do sentido, por meio de estratégias autorreflexivas que convocam o leitor/espectador a uma participação mais efetiva na construção dos sentidos possíveis das obras e processos artísticos.

O presente estudo procura identificar e refletir sobre recorrências de estratégias de composição, considerando os princípios formativos tanto de textos dramáticos quanto de encenações, em relação às concepções tradicionais das poéticas aristotélica, neoclássica, melodramática, realista e naturalista. A proposta deste artigo é contrapor obras concretas (dramatúrgicas e cênicas) às concepções tradicionais, e refletir sobre seus desvios, ou seja, sobre as características que contrariam e que se diferenciam desses modelos. É possível, assim, identificar e refletir sobre estratégias emergentes na cena contemporânea (e também de outros períodos históricos). Para isso, é preciso levar em conta nessa contraposição o caráter histórico das diferentes concepções poéticas, no sentido de que expressam a relevância de hábitos e condicionamentos específicos de produção e de recepção, apresentando muitas variações nesse processo conflituoso de formação/transformação do drama e das práticas cênicas.

Aqui, optamos por utilizar a noção de drama para nos referirmos ao gênero dramático e aos textos que, porventura, possamos compreender como textos dramáticos. A ideia de drama, embora tradicionalmente desenvolvida a partir da concepção apresentada por Aristóteles, em sua Poética, continua a se desenvolver em diferentes direções, o que torna necessário a especificação do que seria o objeto “drama”, quando a ele nos referimos. É comum, ainda hoje, a associação dos termos drama e teatro nos estudos tanto de dramaturgia, quanto nos de artes cênicas em geral. Essa confusão aumenta ainda mais quando tratamos do termo dramaturgia:

Em seu sentido etimológico, reunindo as palavras gregas para “ação” e o ato de fazer, erguer, construir, dramaturgia significa “construção da ação”. Trata-se de um modo particular de construir a ação – o modo dramático – através da criação de situações e personagens, estruturando relações físicas, espaciais, históricas, sociais, psicológicas, míticas, simbólicas. (MENDES, 2012, p. 1)

Compreendemos que o *drama* (em grego, “ação”) é um modo de construção literária, um gênero poético. Já o *teatro* (em grego, “lugar onde se vê”) é uma criação espetacular e performativa, uma arte através da qual, originalmente, assistia-se à representação de um drama (um texto ficcional). Embora intrinsecamente relacionados, drama e teatro devem ser considerados artes e objetos de estudo diferentes. Hoje, em função de transformações históricas amplamente reconhecidas, o desenvolvimento do drama também se dá em outros meios que não o teatro (rádio, cinema, TV e internet). O mesmo acontece com o desenvolvimento do teatro, no qual há outros objetivos/fundamentos que não a encenação de um texto dramático. A distinção, embora especialmente útil no contexto atual, já está presente no texto aristotélico, que define o espetáculo (*opsis*) como uma das partes da tragédia, valorizando o texto em detrimento da encenação:

Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a Tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta. (ARISTÓTELES, VI, 1992, p. 45)

O julgamento aristotélico influenciou muitas de nossas tradições, atualmente consideradas como textocêntricas, isto é, que atribuem ao texto dramático o fundamento da criação e da recepção de um espetáculo teatral. Não compartilhamos dessa perspectiva, pois partimos do pressuposto de que o drama está “livre” do teatro, da mesma maneira que o teatro está “livre” do drama. Reconhecemos que as produções de

ambas as artes continuam inter-relacionadas, influenciando-se e transformando-se continuamente. Como já afirmamos, os veículos e campos da prática dramática se expandiram no século XX, assim como o teatro se abriu para outros gêneros textuais, incluindo formas épicas, líricas e até mesmo textos não-literários.

Assim, o “casamento monogâmico” que existiu durante séculos entre o drama (texto dramático) e o teatro conheceu um divórcio que revelou a autonomia dessas artes. Essa separação também permitiu contemplar, sob nova luz, a complexa e produtiva relação entre texto e encenação, compreendendo-se a prática cênica como uma arte com características próprias, que não se reduz à mera veiculação da literatura dramática. (MENDES, 2012, p.1)

Outro ponto significativo é como o desenvolvimento da arte teatral, incluindo as novas tecnologias e o estabelecimento da profissão de encenador, propiciou a expansão, no século XX, de experiências dramáticas como a colagem, a criação coletiva e, sobretudo, a construção da ação diretamente, a partir de exercícios de improvisação e técnicas baseadas em trabalhos de artistas da cena, atores, performers, entre outros. Nesses casos, os espetáculos não são criados exclusivamente em função ou a partir de um texto previamente escrito para esse fim. Experiências como essas expandiram o conceito de dramaturgia, e têm se desdobrado de diversas maneiras. Como afirma Cleise Mendes (2012, p.1), podemos hoje compreender “a dramaturgia ou construção da ação tanto no sentido tradicional de um texto que preexiste à encenação quanto no de um texto ou roteiro que nasce da ou com a encenação”.

Atualmente, é preciso admitir a existência de ao menos duas concepções de dramaturgia muito presentes nos estudos da área. Uma, tradicional, que considera a dramaturgia como a arte de compor dramas (textos dramáticos); outra, que a vê como a arte de compor “ações”. Nessa perspectiva ampliada, haveria diversas dramaturgias possíveis, como a do ator, do movimento, da luz, do som, do espaço, entre outras. Embora neste artigo utilizemos o termo dramaturgia no sentido de escrita de tex-

to dramático, procuramos abordar essa escrita em seu diálogo com a materialidade cênica e, portanto, com todos esses sistemas de signos e essas dramaturgias possíveis que, colaborando e concorrendo, compõem o espetáculo teatral. Assim, não descartamos de nosso horizonte tais redimensionamentos do termo, considerando que ambas as concepções (tradicional e ampliada) são conciliáveis. É possível compreender que, na perspectiva ampliada de dramaturgia, o texto é considerado como mais um dos elementos, ou um dos sistemas de signos (como mais uma das dramaturgias) do espetáculo. Nomear diferentes práticas artísticas que compõem um espetáculo teatral como dramaturgia é, antes de tudo, evidenciar a autoria (o trabalho) dos artistas responsáveis por cada diferente fazer, reconhecer sua relativa autonomia criativa em relação ao texto e em relação ao conjunto do espetáculo (sentido), além de afirmar as particularidades de cada ofício na composição desse complexo fenômeno audiovisual conhecido como teatro.

Uma outra transformação, mais ampla e mais profunda, está afetando o teatro. O advento do encenador e a consideração da representação como um lugar de significação (não como uma tradução ou decoração de um texto) constituíram, sem dúvida, apenas uma primeira fase. Constatamos hoje uma emancipação gradual dos elementos da representação teatral e observamos uma mudança estrutural: a renúncia à unidade orgânica ordenada a priori e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significativa, aberta para o espectador. (DORT, 2013, p. 3)

O teórico e dramaturgo Bernard Dort discute, em *A representação emancipada* (2013), como os diferentes criadores do teatro (encenador, ator, músico, cenógrafo, figurinista, iluminador, entre outros) passaram a reivindicar certa autonomia, indicando uma espécie de emancipação dos elementos que compõem o fenômeno teatral. O autor reconhece que a representação teatral não procuraria mais fundir ou unir as artes; pelo contrário, tenderia a investir na independência dos elementos do espetáculo. Com a emancipação progressiva de seus diferentes componentes, a representação estaria

indicando uma abertura para o espectador, um convite para ativar o público e assim, segundo Dort (2013, p.6), “se reconecta com que é talvez a vocação do teatro: não encenar um texto ou organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em processo de significação”. O teórico afirma ainda que a questão “texto e cena” se mostra pouco pertinente, pois não se trataria mais de estabelecer qual elemento prevaleceria sobre o outro, uma vez que a relação passa a não ser pensada em termos de união e subordinação:

É uma competição, uma contradição que se revela diante de nós, espectadores. Sendo assim, a teatralidade não é apenas essa ‘espessura de signos’ da qual nos falou Roland Barthes. Ela é também o deslocamento desses signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador desta representação emancipada. (DORT, 2013, p. 5)

A questão fundamental para nosso estudo, no entanto, diz respeito a uma concepção mais flexível de drama, que reconheça as diversas transformações às quais as formas dramáticas estão submetidas no decorrer do tempo, considerando o drama como um modo de escrita em permanente mudança, um gênero de escrita acanônico por natureza, que influencia e é influenciado pelas potencialidades materiais da cena, já que é determinado pela presença daquilo que Sarrazac (2012) definiu como devir cênico:

O devir cênico não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a “fortuna cênica” de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto de encenações efetivas nem mesmo “possíveis” de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto – que pode ser não dramático – solicita o palco e, numa certa medida, reinventa-o. (SARRAZAC, 2012, p. 66)

Nessa perspectiva, uma expressão como “texto teatral” deve ser utilizada em seu sentido metafórico, já que “teatral” é um atributo efetivamente aplicado a uma manifestação cênica: “Quando um profissional de teatro refere-se a um texto como ‘teatral’ está na verdade indicando a sua própria visão das potencialidades

desse texto para uso na prática cênica” (MENDES, 2012, p.1). Ou, em outros termos, quando alguém chama um texto de “teatral” está possivelmente reconhecendo alguma espécie de devir cênico presente na respectiva obra.

Em *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), Sarrazac afirma que: “Interrogar-se hoje sobre o devir cênico de um texto, sobre a multiplicidade de suas linhas de fuga, é levar em conta o grau de abertura desse texto” (SARRAZAC, 2012, p. 68). Abertura, estranhamento/distanciamento, autorreflexividade e desvio, são termos que indicam, antes de tudo, a percepção da multiplicidade e da indeterminação do sentido em grande parte das produções modernas e contemporâneas, reconhecendo uma tendência das obras à relativização, à polisssemia, à polifonia, ao transbordamento de ideias, sentidos, materiais, gêneros e à sua explicitação como estratégia de composição. O devir cênico dos textos, desde sempre, indica compreensões, expectativas, jogos e experimentações com as condições materiais da cena em um determinado contexto histórico e cultural. Um dramaturgo, por meio da escrita dramática (ou de outra dramaturgia possível), cria usando, ou contando com as convenções e condições materiais específicas de sua cultura e momento histórico, mas também as reinventa, e pode transformá-las, tencioná-las, ou desviar-se delas com a intenção de abrir o campo dos possíveis.

[...] o drama, como qualquer forma artística, está exposto às intempéries de cada momento histórico, oxigenando-se com os ares do tempo. A vocação constitutiva do gênero em buscar seu alimento na mesa farta de conflitos e contradições de cada época não atinge apenas os temas, o conteúdo das obras, mas contamina a própria forma dramática, desestabilizando-a por vezes radicalmente, num jogo arriscado que atinge os limites da auto-negação: anti-dramas e anti-peças são expressões tornadas comuns na segunda metade do século passado. (MENDES, 2011, p. 15).

Se hoje é ponto pacífico que as tecnologias e o estabelecimento da profissão de encenador determinaram a emancipação total da poética da cena – explicitando a autonomia do espetáculo teatral em relação a um texto/rotei-

ro previamente escrito, e mesmo certa independência de seus diferentes componentes em relação ao conjunto – é importante reconhecer que esses fatores também determinaram a autonomia e abertura das possibilidades da escrita dramática, de modo que os desvios e inovações são motivados tanto pela materialidade cênica (e por suas respectivas dramaturgias e experimentações) quanto pelas escritas dramáticas, que continuam em diálogo com a prática cênica, atuantes e em constante movimento.

O teatro (e a dramaturgia) dos possíveis

No livro *O Futuro do drama* (2002), Sarrazac comenta algumas estratégias de desvio recorrentes nas dramaturgias de autores franceses como André Benedetto e Armand Gatti, nas quais se destaca a presença da voz de um autor-rapsodo: “Se, durante a leitura de uma peça, ouço a voz de seu autor, [...] sei, antecipadamente, que a representação não será clara. Essa voz é perturbadora: do teatro, da ficção. Ela conta-nos como o autor apreende o mundo” (SARRAZAC, 2002, p. 59). Para o teórico, desenrolar uma ficção seria um gesto inseparável de um vislumbre de certeza e a voz do que ele define como “autor-rapsodo”, que atravessa grande parte da produção contemporânea, seria para o drama “a necessária contrapartida de questionamento à soberania do ficcionamento” (SARRAZAC, 2002, p. 59). Sarrazac dá exemplos de estratégias como: a exacerbação do gesto da enunciação; a manutenção de um estado de permanente reexposição, com controle de cada um dos movimentos de avanço e suspensão da intriga; maior abertura formal da peça, com um caráter ilimitado na narrativa; progressão por hipóteses “que se vão substituindo umas às outras, que vão sucedendo sem nunca se anularem” (SARRAZAC, 2002, p. 63).

Para o autor, ocorre uma passagem da ordem sintagmática para a ordem paradigmática no drama moderno. A dramaturgia não se encontra na obrigação de seguir um encadeamento cronológico dos acontecimentos, mas procura explorar as potencialidades de cada situação em uma abordagem diferencial e aleatória: “Surge, então, um *teatro dos possíveis*, cuja primeira intuição remonta a Brecht, quando

este inculcava nos actores a técnica do ‘não-antes-pelo-contrário’ (SARRAZAC, 2002, p. 64). Ao mencionar um “*teatro dos possíveis*”, Sarrazac (2002) faz referência ao termo utilizado por Bernard Dort (2010) em seu comentário sobre as obras de Armand Gatti: “Trata-se de abrir o real a todos os possíveis, no espaço e no tempo, trata-se de conjugar a experiência individual com o combate coletivo, e de levar o público a tomar a si estes possíveis e este combate” (DORT, 2010, p.274). Indo ao encontro da ideia de Dort (2010), a hipótese de Sarrazac (2002) é a de que se estaria desenhando uma dramaturgia das passagens, do trânsito, que deixaria resvalar algo “entre o presente e o futuro”; uma dramaturgia dos limiares “onde todas as eventualidades da nossa vida, reais ou imaginárias, seriam expostas quase em simultâneo para contradizer o insidioso trabalho linear do nosso destino” (SARRAZAC, 2002, p. 65). O autor também afirma que a subjetividade dessas dramaturgias seria diretamente política, na medida em que não se alimenta do ego solitário de um escritor, mas “da combinação discordante das vozes de uma época” (SARRAZAC, 2002, pp.66-67). Como os exemplos utilizados por Sarrazac são retirados de obras de Benedetto e Gatti, propomos uma pequena reflexão sobre aspectos do texto e do espetáculo *A persistências das últimas coisas*, encenado em 2017, no Teatro Vila Velha, na cidade de Salvador, que apresenta conexões possíveis com as estratégias e concepções mencionadas.

A persistência das últimas coisas e seus desvios

A persistência das últimas coisas (CRESCO, 2017) é um texto original do dramaturgo argentino Juan Ignacio Crespo, encenado pela primeira vez no ano de 2014, em Buenos Aires, com direção do próprio autor. A peça apresenta Federico, um jovem na faixa dos trinta anos, vivenciando o término recente de um relacionamento não muito extenso (dez meses de duração) com outro rapaz, também chamado Federico. O texto indica a presença de dois atores e uma atriz, respectivamente, para as personagens Federico, Federico 2 (o Ex) e Mulher. A personagem Mulher é apresentada como uma figu-

ra cambiante que parece enunciar discursos do próprio Federico e que, em algumas cenas, atua como amiga dele; em outras, como ex; também assumindo um caráter alegórico em outros momentos.

A dramaturgia de Crespo investe principalmente no recurso da polifonia, explicitando a multiplicidade de vozes e discursos sobre o fracasso de um vínculo amoroso. Por meio de réplicas que parecem dirigidas mais aos próprios enunciadores do que a seus interlocutores (outras personagens, ou mesmo ao leitor/espectador), Crespo construiu uma dramaturgia de vozes e discursos que se atravessam e expressam o processo de sofrimento e a tentativa de lidar com a ruptura. Para além dos diferentes modos como lidamos com o fim dos relacionamentos, a dramaturgia polifônica de Crespo, em última análise, aborda a maneira com a qual enfrentamos o fim (da própria existência, inclusive). Na sequência final do texto, quando Federico 2 tenta convencer Federico a seguir adiante (nesse momento, a rubrica passa a se referir a Federico 2 apenas como Ex-namorado), fica explícita essa associação entre o fim de um relacionamento e o fim da vida.

EX-NAMORADO – [...] Qual é o problema? Você nunca perdeu nada antes? Sempre se trata de perder as coisas, de ir em frente e perder. E se essa perda faz com que você tome consciência da passagem do tempo e que você está mais perto do desaparecimento da sua existência... então... sei lá... você vai me culpar pela linearidade do tempo também? Essa não foi uma condição que eu impus a você. (CRESPO, 2014, p.17)

Se, por um lado, o texto se apresenta como um possível monodrama (uma vez que podemos compreender todas as figuras, vozes e discursos enunciados na peça como projeções da mente, ou da subjetividade de Federico), por outro lado, essa “mente de Federico” é povoada de muitas vozes que a atravessam, e trata-se de uma subjetividade constituída por uma multiplicidade de discursos e sujeitos contraditórios, diversos, dinâmicos. Mais do que colocar tudo que é posto em cena sob a perspectiva de uma única personagem, o recurso ao monodrama

desestabiliza a referencialidade do texto, torna subjetivos os acontecimentos e discursos, multiplica as possibilidades de sentido, emancipando, na escrita e na encenação, o ponto de vista de toda fidelidade à objetividade ou a determinadas concepções de realismo (DANAN, 2012, p. 115).

No verbete “Monodrama (polifônico)”, do *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (SARRAZAC, 2012), Joseph Danan (2012) afirma que, embora seja com Saint-Pol Roux que o monodrama “emancipa-se do monólogo e torna-se ‘drama de um só’, mas com várias vozes” (DANAN, 2012, p.113), foi com o diretor, dramaturgo e teórico russo Nikolai Evreinov que se deu a teorização do monodrama e o estabelecimento do termo para designar uma estratégia de composição (e de desvio) especificamente dramática. Referindo-se a uma conferência de Evreinov, publicada em 1909, sob o título de *Introdução ao monodrama*, Joseph Danan comenta:

Nela, leva ao extremo o princípio da identificação do espectador com o personagem principal do drama (designado como “eu” e claramente distinto dos outros personagens), transformando o drama, a rigor, “no tipo de representação dramática que [...] mostra no palco o mundo [...] tal como é percebido pelo personagem em qualquer momento de sua existência cênica”. Porém, atribuindo à “literatura” uma posição “subalterna” em relação ao teatro, é à linguagem do palco, graças às transformações tornadas possíveis pelos progressos da cenografia e da iluminação, do gesto (*Gestus*) e da mímica, que ele confia, como homem de teatro, a tarefa de exprimir as emoções e sentimentos que o espectador deverá experimentar junto com o protagonista do drama. Em Evreinov, o verbo é subordinado à representação.

É verdade que outros, e principalmente Strindberg, passaram por isso, os quais, conduzindo o teatro para o campo da intrasubjetividade, viram-se obrigados, no mesmo movimento, a inventar os meios formais de uma exploração da interioridade sem precedente no teatro, nas obras de natureza monodramática (ainda que a estas não se atribuissem tal nome). (DANAN, 2012, p. 114)

A intriga de *A persistência das últimas*

coisas (CRESPO, 2017) se resume a uma única situação dramática que permanece inalterada durante todo o texto: Federico foi abandonado por Federico 2 e tenta, sem sucesso, superar essa ruptura. Embora o final da peça sugira a possibilidade de superação por parte de Federico, o texto não mostra isso, e a estrutura dramaturgicamente é aberta o suficiente para também acolher a ideia de um possível retorno do ciclo de sofrimento e a conseqüente permanência da situação inicial.

Em uma tentativa de resumir os eventos/cenas mais relevantes da peça, podemos listar: imagens em vídeo do Ex; telefonemas de Federico para um detetive; discurso do término (texto supostamente dito por Federico 2 para Federico e que é repetido na peça); telefonemas de Federico para o Ex; diálogos com uma amiga (Mulher); tentativa de Federico de lembrar como se conheceram; lista de Federico de “algumas coisas minhas que podem fazer mal”; versões de como se conheceram (encenadas); lembrança de quando Federico terminou um relacionamento pela primeira vez; interrupção da peça pela Mulher; cena-jogo de roleta russa; telefonema de Federico para Madame Jade (para fazer um “trabalho de amarração” e trazer de volta o Ex); saída de Federico para dançar; noite com outro rapaz; ligação do Ex para Federico; telefonema para Seu Valli (detetive que diz que está namorando com o Ex do cliente); repetição do discurso do término; interrupção da repetição do discurso do término pelo Ex, que enuncia um discurso duro, apelando a Federico pela superação (no fim dessa cena, o Ex diz ao ouvido de Federico como se conheceram); o casal se conhece em um ponto de ônibus (outra encenação de como se conheceram, talvez a “verdadeira”); Mulher/Atriz fala com o público (convite à reflexão).

Contrariando o modelo aristotélico em seus princípios fundamentais, a peça argentina não apresenta a progressão linear de uma ação, pelo contrário, o texto avança circularmente, como em uma espiral, com eventos que ocorrem em torno da situação inicial, mas que não a modificam de fato. As cenas não estão conectadas de maneira causal, não são sucedidas por desdobramentos de ações objetivas, antes,

parecem se agrupar por assuntos, ou acontecer aleatoriamente, como um fluxo de pensamento. Embora, em alguns trechos, seja possível identificar determinados acontecimentos e até inferir certa cronologia entre eles, ainda assim a sequência de cenas parece mais uma espécie de inventário de lembranças, desejos, perguntas, imagens, discursos e hipóteses que se sobrepõem. Esse aspecto remete à estratégia que Sarrazac associou a um “teatro dos possíveis”, no qual dramaturgias progridem por hipóteses “que se vão substituindo umas às outras, que vão sucedendo sem nunca se anularem” (SARRAZAC, 2002, p. 63).

Sobre esse ponto é importante destacar que, logo no início do texto, a situação é exposta em meio a projeções de imagens de Federico 2, telefonemas de Federico para um detetive (Seu Valli, contratado para seguir e gravar imagens do ex namorado) e réplicas que falam do fim do relacionamento entre eles e sobre o fim de maneira geral, enunciadas por todas as personagens em cena. Em seguida, Federico tenta lembrar/narrar como o casal teria se conhecido. As hipóteses vão se sucedendo sem nunca se anularem:

FEDERICO – Eu tenho duas versões muito diferentes de como eu conheci ele.

MULHER – Eu tenho duas versões muito diferentes de como eu conheci ele. Eu sei que uma delas eu inventei, mas não sei qual das duas. Ou inventei as duas. Às vezes, eu suspeito de que elas se inventaram sozinhas [...]. (CRESPO, 2014, p. 5)

Curioso observar como a réplica da Mulher corresponde ao discurso de Federico – explicitando não apenas o caráter de monodrama da peça, mas também a ideia de que as personagens não mimetizam pessoas, e sim discursos. Discursos que atravessam a todos em cena, confundindo as vozes de locutores, enunciadores e interlocutores. Nesse aspecto, *A persistência das últimas coisas* (CRESPO, 2017) desvia-se radicalmente da construção psicológica de personagem, uma das características do modelo dramático realista (naturalista e melodramático também).

Outro desvio do dramaturgo ocorre

quando, em determinada cena, a Mulher/atriz “interrompe a peça”. Nesse momento, as rubricas passam a se referir aos nomes dos atores no lugar dos nomes das personagens:

Os atores deixam de atuar e se sentam na mesa, já não são as personagens, mas falarão como se fossem, estão em um “entre”, a realidade fica em suspenso.

PAULA – Meninos, meninos, vamos parar, vamos parar... Isso não tá fazendo bem pra vocês. Por que vocês não sentam aqui? Eu sei que não cabe a mim dizer isso, mas isso é qualquer coisa... Você não acha? Você não acha? Eu vou propor uma coisa, pra gente ficar melhor... pra que vocês fiquem melhor. Vocês topam? [...] (CRESPO, 2014, p. 9)

A atriz/personagem propõe um jogo: roleta russa. Apontando uma arma para a própria cabeça, cada ator/personagem terá que dizer algo “realmente importante”, já que pode ser sua “última fala”. Mais uma vez impera a polifonia, e o dialogismo (o confronto de vozes) do texto é explicitado. Interessante notar como é construída uma espécie de “diálogo de monólogos” – estratégia presente em toda a peça e ainda mais evidente nessa cena. Também podemos destacar como, a partir de sua fala, a atriz/personagem, entre outros aspectos, assume um caráter alegórico – incorporando a ideia de ser uma “persistência”:

Mudança de luz. Começam a jogar.

PAULA – Eu sei que eu estou sobrando, vocês sabem, eu sei. Estou incomodando. Vocês não têm onde me colocar; não sabem o que fazer comigo. Eu estou aqui pra lembrar vocês que tudo podia ser pior. Quando de repente vocês encontram dentro de vocês algo que não foi corrompido, algo que por azar foi resgatado, eu apareço... Vocês não sabem se eu estou por fora ou por trás dos olhos. Eu sou uma persistência. Uma espécie de persistência. Eu sou isso que vem por trás, numa velocidade infinita, nesse sonho que vocês não podem fugir. E eu continuo lá. Eu não gosto de vocês, nem desaprovo vocês. A minha presença não é ética, não é valorativa, é violenta. Sólida. Invisível. Ingrata. Tem alguma coisa horrível para vocês em mim, eu sei, e espero de verdade que esta seja a última vez que eu tenha a atenção de vocês.

(Dispara.)

Passa a arma a Vinícius.

VINÍCIUS – Eu tenho um medo constante da minha extinção absoluta. E medo que seja breve e que nada se detenha enquanto acontece. E eu creio que eu sei o segredo de tudo: falar de si mesmo sem exasperar as pessoas. Uma confissão é tolerável, se quem confessa se disfarça de um pobre coitado. As pessoas só se interessam pelo que a gente esconde delas. Tudo que eu tinha prazer em dissimular acabou sendo descoberto, porque é disso, e não de outra coisa, que eu gosto de falar com os nossos conhecidos e os nossos inimigos. Saber que eu sou o sujeito do predicado dos outros me deixa louco. Eu pego pra mim e rejeito no mesmo movimento, ainda que eu suponha que alguém como eu desconfia de qualquer teoria do movimento. Porque o homem só existe quando não faz nada, quando está na não-ação. Vocês não acham, por acaso, que qualquer ação é lamentável? Eu acho. Quem sabe esta seja a minha última ação, mas eu não vou morrer sem antes dizer isso: Eu realmente não sei o que está bem e o que está mal. O que está acontecendo com vocês? Me surpreende saber que ainda existe gente que se preocupa com alguma coisa. Algumas vezes, eu tenho a impressão de que existe um saber integral que esgota todo o conteúdo do mundo, e outras em que eu não compreendo absolutamente nada do que está acontecendo ao meu redor. Eu sinto uma espécie de gosto amargo, uma amargura diabólica e bestial que faz com que até mesmo o problema da morte me pareça... insosso. Lá vai!

(Dispara.)

Passa a arma a Igor.

IGOR – Eu acho, ainda que eu não aprove, que o irracional cumpre um papel capital no nascimento do amor. O amor é uma forma de comunhão e de intimidade, portanto, nada poderia expressá-lo melhor que o fenômeno subjetivo da dissolução, do desmoronamento de todas as barreiras da individuação. E agora, eu consigo enxergar. Por acaso, o amor não é, paradoxalmente, o universal e o singular por excelência? A verdadeira comunhão só se pode realizar através do individual. Ou seja, eu amo um ser, mas como este ser é o símbolo de tudo, eu participo da essência do todo de uma maneira ingênua. A imprecisão e a exaltação do amor surgem de um pressentimento,

da presença irracional na alma do amor em geral, que alcança, assim, seu paroxismo. O verdadeiro amor é um ápice que a sexualidade não atinge... Lá vai!

(Dispara.)

Os três se olham.

Igor entrega a arma a Paula (CRESPO, 2014, pp. 10-11).

Tanto o texto quanto a encenação baiana de *A persistência das últimas coisas* também se desviam do figurativismo associado ao realismo e ao naturalismo – no sentido de uma verossimilhança externa (e suas implicações na encenação). O texto não indica um lugar definido para as ações e réplicas. Mudando de espaço com os pensamentos e discursos das personagens, a peça apresenta muito mais uma paisagem subjetiva do que um lugar determinado no qual as ações se passariam. É um espaço indefinido, que sugere a representação monodramática da subjetividade de Federico.

As indicações de cenário mencionam poucas coisas: mesa de pôquer, tela branca, TV, telefone. A montagem baiana, dirigida e traduzida por Celso Júnior, prestigiado artista radicado na Bahia, vai ao encontro das perspectivas e desvios já mencionados, apresentando uma cenografia composta por um imenso tecido branco que cobre o chão e o fundo da cena, como um “fundo infinito”, acompanhado dos poucos objetos que as rubricas de Crespo indicam. Imagens são projetadas nesse cenário branco (proposto pela encenação baiana), alcançando quase a totalidade do espaço cênico – o que causa forte impacto visual. As imagens são projetadas nos momentos sugeridos pelo texto e também em outros, escolhidos pelo encenador, ilustrando o que está sendo dito em cena. Porém, como o que está “sendo dito” é memória e imaginação – projeção da subjetividade da personagem Federico – a “ilustração” não se torna elemento que fortalece a referencialidade. Pelo contrário, evidencia a ausência dela, ou sua indefinição, potencializando a polissemia dos pensamentos de Federico que são enunciados por meio das réplicas de todas as personagens.

Celso Júnior é diretor, ator e doutor em artes cênicas, além de professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. *A persistência das últimas coisas* é uma montagem em comemoração aos seus trinta anos de carreira. Entre outros aspectos de sua atividade profissional e artística, é conhecida sua dedicação ao estudo da obra de Samuel Beckett. Celso Júnior desenvolveu, no doutorado, uma pesquisa sobre o autor irlandês, além de ter dirigido e interpretado peças e colagens de textos variados do dramaturgo ao longo de sua trajetória. A escolha de *A persistência das últimas coisas* para comemorar seus trinta anos de carreira parece indicar uma ligação evidente entre a dramaturgia beckettiana e alguns aspectos da peça de Crespo: o caráter lírico das estratégias dramáticas de ambos os dramaturgos.

No artigo “O drama lírico” (MENDES, 1981), a dramaturga e teórica Cleise Mendes, a partir do estudo das peças “de absurdo” (particularmente de *Esperando Godot* de Beckett) e expressionistas, propõe o modelo teórico de um drama marcado por emergências líricas, sintetizando assim quais seriam as principais estratégias presentes nessas dramaturgias. Os aspectos apontados por Mendes, embora relacionados especialmente às referidas dramaturgias, podem ser observados, tanto separadamente quanto em conjunto, em diversas produções contemporâneas, mesmo aquelas que não são influenciadas por essas poéticas particulares (absurdo e expressionismo) de maneira evidente. A autora reconhece que as emergências líricas estariam presentes ao longo de toda a tradição dramática, desde os gregos à Shakespeare e também aos dramas românticos. No entanto, a partir dos dramas finais de Strindberg, com suas peças oníricas nas quais “[...] tempo e espaço se relativizam, se dissolvem, as personagens são alegorizadas, e a linguagem reproduz a fragmentação das imagens do inconsciente” (MENDES, 1981, p.66), segundo a autora, o lírico teria modificado a estrutura formal do drama.

O drama lírico é construído sobre o modelo da circularidade. A ação dramática de uma peça como “A Espera de Godot” desenvolve-

-se num movimento semelhante ao causado por um toque na superfície de um lago: através de círculos concêntricos que se formam a partir de um ponto. O conflito se adensa através de um acúmulo de imagens, por uma expansão do significado que detona logo na primeira impressão; ela não progride no sentido de um futuro, como no drama dramático, antes imita a sugestão de um poema. Através da repetição, do estribilho de perguntas e respostas que se fecham sobre si mesmas, cria-se uma estrutura de ritmo recorrente. O cenário é desreferencializado, traduzindo uma paisagem subjetiva, reflexo de ideias e sentimentos das personagens; cenário que mimetiza não um lugar, mas uma situação. Para isso concorre o tempo “suspensão”, não-cronológico, atemporalizando a experiência. (MENDES, 1981, p. 65)

como afirma Sarrazac (2002), constitui um necessário questionamento da “soberania do ficcionamento” na composição dramaturgica.

Em síntese, segundo Mendes (1981), os aspectos formais de cunho lírico no drama seriam os seguintes: a dinâmica de repetição/acumulação da ação dramática (ao invés de progressão linear e causal, há o acúmulo de acontecimentos sem tensionamento para o futuro, ocorrências que se somam, mas não se encaixam); desreferencialização do espaço (paisagem subjetiva) e do tempo (suspensão temporal, presente eterno e intenso); alegorização das personagens (em diferentes graus) e linguagem poética, traduzindo imagens, sensações e questionamentos (em contraposição às réplicas objetivas, que expressariam “decisões” dramáticas).

Esses aspectos estão presentes e são marcantes em *A persistência das últimas coisas* que, embora não seja uma “peça de absurdo”, tampouco expressionista, tem em comum com essas dramaturgias justamente suas emersões líricas – desvios discutidos neste artigo que são recorrentes nas produções contemporâneas, e que confirmam a tendência dos dramaturgos atuais por estratégias que misturam gêneros, relativizam os significados e convocam os leitores/espectadores, assim como os encenadores, atores, entre outros, a uma participação mais efetiva na construção dos sentidos possíveis de uma obra. Esses desvios têm em comum o fato de explicitarem de diferentes maneiras – não apenas aquelas popularizadas pelo Teatro Épico – a voz do autor (ou do “autor-rapsodo”) que,

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

CRESPINO, Juan Ignacio. **A persistência das últimas coisas**. Tradução de Celso Júnior. Salvador, 2017. (Obra inédita. Documento em PDF cedido pelo tradutor)

DANAN, Joseph. “Monodrama (polifônico)”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DORT, Bernard. A representação emancipada. **Sala Preta**, São Paulo, n.13, jun. 2013. Seção Em Pauta. Disponível em: http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/html_2 Acesso: 11 de jan 2018.

_____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MENDES, Cleise Furtado. O drama lírico. **ART**, Salvador, n.02, jul./set., 1981.

_____. **Prefácio**. In: BARBOSA, Marcos (Org.). **Novo drama alemão**. Salvador: Dramatis; Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 2011.

_____. **Teoria da forma dramática**. Salvador, [2012?]. (Apostila)
SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O futuro do drama**. Porto: Campos das Letras, 2002.

Abstract

This article aims to discuss the text and the Brazilian staging of Juan Crespo's play, *The persistence of the last things*, reflecting on the transformations of the scenic practices and their unfolding in the expansion of the dramaturgy concept. Therefore, the study is based on the concept of deviation and the idea of a theater of the possible, formulated respectively by the French theorists Jean-Pierre Sarrazac and Bernard Dort.

Keywords

Dramaturgy. Deviation. Theater of the possible.