

Texturas Polifônicas

Elvina Maria Caetano Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais

Palavras-chave: Polifonia Processos de criação cênica Dramaturgia da cena

Em 2003, um agrupamento de artistas oriundos das oficinas de dramaturgia e direção do Galpão Cine Horto (BH/MG) e que tinham como eixo teórico práticas colaborativas, propôs a formação de um núcleo de investigação e criação teatral, a Maldita¹; e, ao mesmo tempo, uma experiência na qual dialogariam seu processo de criação com os processos de outros coletivos teatrais: o Projeto *Cena 3x4*. O projeto – que já contou com a orientação de Antônio Araújo (Teatro da Vertigem) e Luís Alberto de Abreu (*O livro de Jó*) – propunha a investigação poética de uma dramaturgia gerada em processo colaborativo, no diálogo entre as montagens de quatro núcleos de criação compostos por atores, diretores e dramaturgos. Ele previa encontros periódicos entre os núcleos (por exemplo, ensaios abertos em que um núcleo mostrava materiais e dinâmicas de trabalho para os outros), além de encontros pontuais em que todos os núcleos e funções se reuniam com os orientadores para mostra dos processos.

Como a Maldita havia começado, em 2001, uma pesquisa prática de elementos narrativos, optamos por verticalizar a investigação a partir de dois vetores: a construção processual e a linguagem épico-dramática. Com a idéia de ampliar a pesquisa dessa linguagem para todos os níveis da encenação, logo foram integrados ao processo a artista plástica Ines Linke e o músico *performer* Ricardo Garcia. O trabalho com esses dois artistas fortaleceu muito um aspecto que já se apontava: a investigação de uma dramaturgia tecida dos cruzamentos e superposições de ações físicas, verbais, sonoras e espaciais, em uma teia polifônica de sentidos. O conceito de polifonia, desenvolvido por Bakhtin (1987) acerca da obra de Dostoiévski, pressupõe que, no interior do texto, ressoem vozes equipolentes que – não sujeitas a nenhuma espécie de hierarquização, seja em relação a um organizador externo ou a outra voz – relacionam-se em pé de igualdade. Na obra polifônica, o diálogo – e o confronto – é característica inerente da relação entre as vozes, sendo constitutivo e matéria formal.

Como, para nós, havia a confluência entre aspectos estéticos e ideológicos, buscamos, a partir da investigação de mecanismos épico-dramáticos em todos os níveis da encenação, discutir, balizados em fundamentos teóricos de Foucault e centrados na questão da loucura, a relação entre indivíduo e sociedade. Além de Foucault, foram bases do trabalho a teoria brechtiana, mas também a obra e vida de Artaud, Lautréamont, Artur Bispo do Rosário e, principalmente, Maura Lopes Cançado. O espetáculo *Casa das Misericórdias*, desenvolvido no

primeiro ano do projeto, foi fruto dessa pesquisa. Produzida como *work in process*, a *Casa* era encenada, inicialmente, em uma casa-bar abandonada de Belo Horizonte. Nossa investigação havia nos levado ao conceito de *arquitetura do abandono* e à exploração de espaços esquecidos pela coletividade, abandonados como as *personas* que transitavam em cena: Laurinda, a única interna do manicômio judiciário feminino e o guarda que quer trazê-la para Deus.

Quando começamos, em março de 2003, estávamos trabalhando eu (dramaturga), Amaury e Lenine (diretores), Lica e mais duas atrizes convidadas: Márcia Torquato e Daniela Papini. Em abril, começamos as visitas aos loucos da rua, ao hospício de Barbacena – que muito nos tocou – e em laboratórios e vivências desses estados **alterados**. Ainda em abril, entram Ricardo Garcia e Ines Linke. Como já mencionado, o trabalho com os dois fortaleceu a ampliação da pesquisa da narrativa épico-dramática para todos os níveis da encenação. Ao privilegiar o diálogo ativo com o espectador, a narrativa opera com um deslocamento da ação teatral que, pensada no sistema dramático como imitação do real, no sistema narrativo provoca uma relação direta com o espectador, a qual visa determinados efeitos sobre ele. Tal deslocamento remete à oposição proposta por Todorov² entre história e discurso, no qual “não são os acontecimentos contados que interessam, mas a maneira pela qual o narrador nos faz conhecê-los”. A partir do princípio de narração dos diversos níveis e perspectivas presentes em uma cena e da utilização da terceira pessoa, começamos a buscar pequenas narrativas que pudessem ser dilatadas em improvisações.

O universo de Maura Lopes Cançado – escritora esquizofrênica que, após assassinar companheira de quarto em manicômio, é presa em uma cela isolada de um presídio manicomial masculino, onde fica cega – pareceu ao grupo o mais instigante e nos concentramos nele, trabalhando com sugestões de imagens, reportagens, trechos narrativos. A partir de uma série de reportagens, começamos a ter um material muito rico de improvisações em torno da idéia de visitas à escritora que fica cega e algumas estruturas dramáticas começaram a se fortalecer.

Então o sistema sofre um abalo: as atrizes convidadas resolvem sair da montagem. Lenine assume seu lugar na cena e Amaury a direção integral do trabalho. Isso, evidentemente, alterou o material. O sujeito criador, o ator pensante tinha também outras questões a colocar. Como se não bastasse trabalhar com princípios de criação colaborativa, os quais pressupõem um posicionamento não só estético, mas ideológico em relação à própria criação, estávamos também explorando elementos de uma linguagem épico-dramática. Tais elementos propiciavam aos dois atores uma instância de atuação ampla, não aprisionada mais à idéia da personagem. As vozes dos atores também estavam compondo esse texto. Quando Kristeva fala da produtividade que é o texto, ela fala de um elemento importantíssimo nesses processos: a ambivalência, o dialogismo. Processo polifônico por excelência, o processo colaborativo de criação cênica lida com o cruzamento das diversas vozes criadoras/criativas em diversas dimensões³, e faz com que

o texto “realize sua própria destruição para renascer na forma de uma *escritura* que já não estará exclusivamente ligada ao impresso, mas será constituída por todo trabalho e toda prática de inscrição” (BARTHES, 2004: 99). No que concerne ao trabalho mais específico da dramaturgia, uma questão se apresentou, decorrente do aspecto polifônico da cena perseguido pela Maldita: a notação. Como a dramaturgia pode concretizar, em termos escritos, toda a composição que existe entre o gesto e a palavra, o corpo e o espaço? Como registrar a simultaneidade de ações ou o tapete sonoro que emprestam sentido à cena?

GUARDA – Laurinda! Meu nome não é Belo! É João, João de Deus! (**pausa. O guarda tenta se conter**)
Laurinda, de uma feita, estava Jesus com seus apóstolos orando num certo lugar; quando terminou, um deles lhe chegou e pediu: Senhor, ensina-nos a orar assim como João ensinou aos seus discípulos... Então eu ele os ensinou dizendo...

(**simultâneas**)

LAURINDA – Grande Pau que estais no céu!
Venha a nós com vossa porra!

GUARDA – Pai Nosso que estais no céu,
santificado seja vosso nome...

O Guarda bem sabe que Laurinda provoca! É o seu exercício diário. Todos os dias, o Guarda faz um esforço sobre humano para não invadir a cela dessa *puta, louca, piranha*.

Pentrai todas as mulheres benditas que eu tiver
escrito o nome!

LAURINDA – Laurinda era doida, não era? Se isso dava ao guarda direito de fazer o que quisesse, por que não daria a ela?

GUARDA – O Guarda respira fundo e continua: Então ele eu os ensinei dizendo... Pai Nosso que estais no céu, santificado seja o vosso nome...

(**simultâneas**)

LAURINDA – Ai, meus anjos caralhudos, os anjos são sete, são grandes, de espadas flamejantes rasgando a *Bendita* Buceta de Laurinda...

GUARDA – Venha a nós o vosso reino, seja feita a vossa vontade assim na terra como no céu. O pão nosso de cada dia me dai hoje... Peça, Laurinda! Peça! Mas primeiro, meu Pai, perdoa as minha ofensa, assim como tenho perdoado a quem me tem ofendido... Vê? Laurinda continua pelada... Apesar de todas as roupas que ele eu o Guarda dava pra ela, Laurinda continua pelada, tentando João de Deus, meu Pai... (**pausa. Ele continua mais baixo**) Não deixa... *Não me deixe cair nessa tentação*, meu Pai... mas me livra de todo mal. Amém!

LAURINDA – A tentação de Laurinda era a fé do Guarda. Ave, Laurinda. Cheia de racha. Bendita sois vós entre as mulheres: peitudas, bundudas, bucetudas!

GUARDA – Ah, Laurinda... tu blasfema, mulher! Tu blasfema...

LAURINDA – Laurinda acaricia a *Bendita*... “O meu pão de cada dia, me dá hoje, Guarda Belo!...

GUARDA – Pois nem só de pão vive o homem, mas sim de toda palavra que sai da boca de Deus!

LAURINDA – O senhor é Deus?⁴

Nas dramaturgias produzidas em processo, frutos de uma dimensão coletiva e ligadas intrinsecamente à cena, a escritura renova-se incessantemente. A ambigüidade, a pluralidade e a subjetividade encontram espaço propício para desenvolverem e, com isso, renovam-se em movimentos em direção a um fim que é, muitas vezes, o próprio texto, “porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1996: 17).

Bibliografia:

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. **Inéditos, I: teoria**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Inéditos, II: crítica**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAETANO, Nina et alli: **Casa das Misericórdias**.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TODOROV, Tzvetan: **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹ O agrupamento era, naquele momento, composto pelos pesquisadores Lissandra Guimarães, atriz, Amaury Borges e Lenine Martins, atores e diretores e eu, Nina Caetano, dramaturga.

² TODOROV *apud* PUPO, 2005:64.

³ Uma delas, inclusive, é da leitura/escritura que se opera no diálogo – embate – não só entre os materiais, mas entre as “funções” que estão presentes na criação: dramaturgia, atuação, direção, cenografia e sonoplastia (mas também a crítica e os espaços da crítica construídos nos diálogos com orientadores/espectadores).

⁴ Trecho de *Casa das Misericórdias*.