



WERNECK, Maria Helena. Memória e outras insurgências do tempo na dramaturgia brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: UNIRIO, Professor do PPGAC e da Escola de Letras. Bolsista Pq CNPQ, 1 D.

Resumo: Análise de textos e espetáculos do teatro brasileiro contemporâneo nos quais se constroem matrizes de procedimentos dramáticos que, nos primeiros anos do nosso século, apontam para a pertinência de se pensar sobre discursos ficcionais de múltiplas temporalidades.

Palavras-chave: Teatro brasileiro contemporâneo - discurso ficcional - memória - temporalidades

Abstract: This paper examines contemporary Brazilian texts, in which dramaturgical procedures are built that, in the early years of our century, point to the relevance of considering fictional discourses of multiple temporalities.

Key words: Contemporary Brazilian theatre – fictional discourses - memory - temporalities

Em julho de 2010, na qualidade de convidada, assisti a inúmeros espetáculos do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto. Com uma agenda de, no mínimo, dois espetáculos diários, em sete dias, os organizadores do Festival esperavam que o convidado formulasse um projeto de ensaio. Na produção do texto, o desafio seria o de combinar a diversidade da oferta de recepção com guinada altamente subjetiva. Comparando imagens e sensações, cotejando anotações feitas na sequência dos espetáculos, tornou-se possível criar a idéia de um arquivo de modos de se conceber e apresentar o tempo em diferentes escritas cênico-dramáticas. Este primeiro arquivo vem se desdobrando desde então, mobilizando não só a vontade de pesquisa empírica, de descrição de textos e espetáculos, mas também o gosto de ir em busca da formação de um campo conceitual em textos de teoria teatral, originário de escritos filosóficos e de estudos teóricos de literatura e de cinema. É o início deste trabalho que se registra agora, com um proposital tom de caderno de anotações de viagem.

A invasão da Cia S. Jorge de Variedades, no centro da cidade do festival, nos coloca diante do acontecimento enquanto tal, dispendo-nos a receber “o que acontece enquanto acontece” (Pelbart, 2007: 95), efetuação do acontecimento puro num estado de coisas, na própria carne. A cena é de guerrilha urbana e a frase “Toco fogo na minha prisão. Atiro minhas roupas no fogo. Exumo do meu peito o relógio que era meu coração. Vou para a rua vestida de sangue”, da personagem Ofélia em *Hamletmáquina* de Heiner Müller, reiterada em uma das falas finais da encenação do grupo, parece sintetizar a proposta de combinar a ação de revolta sobre o presente, que todos os espectadores e passantes compartilham, com o desconforto exposto pelos três atores, num segundo espaço de apresentação, onde se desnuda, na intimidade, o balanço de um outro presente, até aquele momento percebido como fracasso. O confronto entre a agressivamente cômica atuação na rua e o inquietante discurso autorreflexivo, de desabafo e confronto, exposto a seguir, em espaço fechado, propõe ao espectador a percepção do tempo alongado,

ocupado e, ao mesmo tempo, esvaziado pelas narrativas de frustrações, pelos questionamentos que os três amigos disparam ao som de uma guitarra, teclado e bateria. É o desespero convertido em chamada e ato, redimensionando nova modalidade de palavra de ordem, que se oferece como brinde ao nosso tempo, concretizado ao final do espetáculo, que sempre acontece no botequim mais próximo do local da apresentação. Já no título, *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*, percebe-se a idéia de tentação do presente. O que se propõe a encenar seria “a aventura terrorífica do presente, (...) esse presente crônico e não mais cronológico, em que Cronos (designação para o tempo e sua medida) se desfaz, para que surja o desequilíbrio, o enlouquecimento temporal”, se pensarmos seguindo Pelbart em sua síntese de conceitos deleuzianos (Pelbart, 2007: 70).

A alta voltagem dispendida pelo grupo para adensar o tempo faz com que seja retomada a citação de Muller: “Não sou Hamlet, não represento mais nenhum papel. Minhas palavras já não dizem mais nada. Os meus pensamentos sugam o sangue das imagens. O meu drama não se realiza mais”, segundo fala da atriz Mariana Senne. Recontextualizada, a citação vai além da lógica retrospectiva do texto mulleriano (“Eu era Hamlet. Estava parado à beira-mar e falava BLA-BLA com a ressaca. Atrás de mim as ruínas da Europa” (Muller, 1987, 25), tal como é percebida por Héléne Kuntz, associada não só à “explosão da lembrança numa estrutura dramática que pereceu”, mas também como aversão “à imobilidade da História”, “ela se abre para uma renovação do teatro na qual a ação se faz descrição e o personagem, voz” (Sarrasac (Org.), 2012: 158).

Otro, do Coletivo Improviso, com direção de Henrique Diaz, instala-se neste vácuo da imobilidade da História, ocupado por instantes singulares em que predomina um presente que não é, nem tem incorporação, instante do ator, do dançarino e do mímico (Pelbart, 2007: 71). O tempo aparece gravado em superfícies de corpos dispersos, que ocupavam a cena com diferentes variações da dança, como se a pura forma vazia do tempo se liberasse de seu conteúdo corporal presente (Pelbart, *Ibidem*: 72, a partir da definição de Íon que seria atópico – fora do lugar, deslocado - ou transtópico). Valoriza-se tanto a contingência do corpo quanto a contingência do ato da fala, libertos ambos do empírico biográfico, atualizado em novas formas de ficção que a teatralidade performática permite. O primeiro fragmento do espetáculo, intitulado “Ela sou Eu”, seria uma simplesmente uma rubrica de um texto dramaturgico tradicional, não fosse a oscilação ela – eu – ele, que atribui ao tempo a condição de um incorporal que toma corpo (Pelbart, 2007: 67- 68), ganhando existência diante do espectador. Acrescenta-se a isso, que o EU apenas se constitui numa situação cênica que se prepara, se planeja e que se mostra e se desmonta, reforçando a idéia de sujeitos concebidos para existir em uma incessante presença, sempre tangíveis à mão de outros sujeitos, quer seja no corpo que se veste e se veste, quer seja duplicado pela imagem em video ou projeção, multiplicado pela dança ou por uma gestualidade que se faz e desfaz. Assim, no sólo “Dia comum”, escrito para ser lido e acompanhado de projeções, os acontecimentos ocorrem como se o corpo que caminha pela cidade se tornasse um “corte transversal num universal dervir” (Bergson, 2011: 92). O vagar de um lugar a outro, identificado pela geografia íntima do espaço,

durante um dia de providências banais, é acionado pela “memória do corpo, constituída pelo conjunto dos sistemas sensórios motores que o hábito organizou” de modo a atualizar “seu aspecto de memória instantânea para a qual a verdadeira memória do passado serve de base” (Bergson, 2011: 92).

Em *Marcha para Zenturo*, texto de Grace Passot para o consórcio entre o grupo mineiro Spanka e o grupo XIX de Teatro, a multitemporalidade se inscreve numa dramaturgia de inspiração tchekoviana com toques de ficção científica, que se revela não só no enredo conjugado de dois presentes – o aqui dentro do apartamento e o lá fora, na rua, onde acontece a grande Marcha para Zenturo, mas também na interdição de contato visual e corporal dos atores, que evitam trocar olhares durante as cenas de diálogo com falas em estudado retardamento (*delay*). Quatro amigos (Noema, Lori, Gordo, Patalá) se reencontram na passagem de ano 2441 em torno do quinto integrante da turma, Marco, que, inexplicavelmente para a expectativa de muitos séculos à frente do nosso, é soro positivo. O personagem define o clima do encontro “é como estar no passado, num passado menos inocente. É como estar no passado, depois de muitos anos!” Entre os presentes trocados naquela noite, há um em especial. Gordo contrata a Companhia Brasileira de Teatro, apresentando “Palavras de Anton”, recurso de encaixe para permitir a participação do Spanka. Três irmãos atores, de nome Bóris, Kontanstin e Nina, encenam fragmentos de *As Três Irmãs*, de Tchekov, enquanto preparam um bolo de chocolate. São as memórias da infância e da juventude, tempo que não se deposita inteiramente no passado diante da expectativa, afinal infundada, de retorno à Moscou. Os sentimentos dos personagens tchekovianos, em princípio, não comovem os amigos, que estranham “uma peça da época em que existiam irmãos”. Passado o primeiro momento de indiferença às memórias da ficção que lhes são dadas de presente, os amigos deixam vaziar suas lembranças, entrecortadas com tentativas de retomar a situação, o presente do reencontro. Do passado não há mais histórias engraçadas de amigos em comum, mas histórias tristes (a morte da mãe, o advogado que se toma de piedade pela mulher que deve acusar, o médico que comete um erro e acaba provocando a morte de uma paciente) ou prosaicas, como a do pescador que nunca conseguiu fisgar um peixe, nem um lambari que o encarou. Mas também aparece a inesperada desmemória de Lori, já que faltam lembranças para quem foi concebida por inseminação artificial e se tornou uma desenraizada, contestando a nostalgia e o sonho impossível de retorno a Moscou: “Na peça que aqueles atores apresentaram, quando eles ficavam falando de Moscou como aquele lugar maravilhoso, deu vontade de dizer-lhes que pra mim Moscou não foi isso tudo não. Quando eu fui russa, foi uma época terrível.”

Todos se defrontam, portanto, com a ineficácia da memória para criar patamares comuns no presente e promover o lançamento de suas vidas em direção ao futuro. O palco, repleto de pedras de gelo a desmanchar, comporta a imagem-síntese da impossibilidade de paralisar o tempo sobre os corpos que oscilam, tal como equilibristas, numa superfície instável. O ato suicida de um dos personagens nega o poder reconciliador da memória, diante da inevitabilidade do presente. O tempo transborda, segundo ele, porque a sua instância mais poderosa é o presente, ainda que se clame por Zenturo, onde estaria o que não se viveu ainda.

O arquivo interrompe-se, em 2010, para ser reaberto dois anos depois com *Nem um dia se passa sem notícias suas*, de Daniela Pereira de Carvalho, que recebeu encenação de Gilberto Grawonski em teatro bem longe do interior paulista, no Rio de Janeiro. A última visita de um homem à casa do pai para as providências de desocupação do imóvel posto à venda, poucos dias depois de sua morte é a oportunidade de um encontro especial com o irmão para uma despedida. O passado da família ocupa inteiramente a cena, a através de um modo peculiar, que vale a pena descrever.

Uma das reflexões de Deleuze sobre as relações sobre cinema e tempo, decisivas também para a abordagem de dramaturgias invadidas pelo passado, está na redefinição do *flash back*, apresentado como “um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente ou (...) uma multiplicidade de circuitos, cada um percorrendo uma zona de lembrança e voltando a um estado cada vez mais profundo, mais inexorável, da situação presente (Deleuze, 2005: 63)”. Ao analisar o cinema de Mankiewicz, o *flash back* aparece como produtor de constantes bifurcações, tal como a proposição borgeana, que atingem as personagens; impossíveis de serem apresentadas em desenvolvimentos lineares, são forjadas através de uma sucessão de enigmas. Baseando-se, ainda, em observações sobre a obra de Mankiewicz, Deleuze aproxima cinema, teatro e romance. Se no cinema do citado autor há uma teatralidade fusionada de modo original ao elemento romanesco, ela reside na memória, conduta da narrativa. A memória é, em sua própria essência, voz “que fala, se fala ou murmura, e relata o que se passou. Daí a voz off, que acompanha os *flashes back*” (Ibidem: 67).

Na dramaturgia de Daniela Pereira, omite-se o *flash back* como procedimento narrativo, mas não seu efeito de aprofundar o presente. A dramaturgia dá corpo à voz que em *off* viria de um tempo para trás, porque a visão prevalente na dramaturgia é a do personagem Joaquim, um cirurgião treinado para se concentrar no “exato segundo em que você se encontra”, quando “Tudo o que existe está ali. Diante dos seus olhos. Ao alcance de suas mãos. Dentro do peito aberto daquele sujeito forçado a sedar-se na sua frente.” Mas quando sai da sala de cirurgia, tudo se transforma: “Quando vivo a vida, por assim dizer... O presente me foge, me escapa. O passado volta, o futuro passa... Eu não me encontro mais”.

Desta experiência dupla do tempo vivenciada pelo personagem é que se constrói o acerto de contas entre irmãos, que, aos poucos, chega ao ponto crucial, a lembrança “do corpo que estava aqui” e caminha ao passado mais distante em direção a uma descendência de suicidas, que remonta ao avô de ambos. Começa a ficar evidente uma matriz teatral, em que “o papel espiritual da memória dá lugar a uma criatura mais ou menos ligada ao além, o fantasma, o espírito, os autômatos”, uma tradição que inclui Shakespeare e Heiner Muller, se pensarmos apenas no teatro ocidental (Guidicelli; Plassard, 2010). A obsedante presença de um fantasma, o do irmão Juliano, que Joaquim encontra ao retornar à casa do pai, se insinua ao espectador, com a interrupção da cena pela entrada no apartamento do filho de Joaquim, Miguel (interpretado pelo mesmo ator que atuava como Juliano), se redimensiona com

a confissão do irmão mais velho sobre o desprezo do pai diante da impotência do filho médico para salvar o filho morto e o amargor causado pelo abandono causado pela morte dos dois homens, o pai e o irmão. A saga da sobrevivência se constitui, portanto, como a impossibilidade de “passar um dia sequer sem que aquela poça de sangue embaçasse meus olhos” e ao mesmo tempo a perspectiva de transformar a lembrança em poema e “ouvir o sol se pôr dentro do mar”, como sugere um dos diálogos entre os irmãos. O fantasma não ameaça, tornando-se mestre do viver. O truque de multiplicar a imagem do irmão na imagem do filho, sem nenhuma zona de sombra, em busca do jogo teatral-ficcional do tempo, atualiza a vertente das histórias de família, em que o passado se oferece como memória a reabilitar, na difícil tarefa de escrita do tempo.

Referências bibliográficas:

- DELEUZE, Gilles (2005). *A imagem-tempo*. Trad. Heloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- BERGSON, Henri (2011). *Memória e vida* Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.
- CARVALHO, Daniela (2012). *Nem um dia se passa sem notícias suas*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- _____. Dilacerados (s/d) Original Mimeo.
- COLETIVO IMPROVISO. *OTRO* (s/d) (Texto-Japão). Original Mimeo.
- GUIDICELLI, Carole; PLASSARD, Didier (2010) Effet-dibbouk, effet-spectre: Le théâtre de la memoire douloureuse. In: *Critical Stages*. The IATC Webjournal, Spring Issue, no. 2.
- PASSOT, Grace (s/d) *Marcha para Zenturo*. Original Mimeo.
- PELBART, Peter Pál (2007). *O tempo não reconciliado*. S. Paulo: Perspectiva, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) (2012). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. S. Paulo: CosacNaif.