

## **DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, ALÉM DA ILUSÃO REALISTA. O EXEMPLO DE GRACE PASSÔ**

Elisza Peressoni Ribeiro (Iniciação Científica); Stephan Arnulf Baumgärtel (Orientador);  
(CEART; UDESC)

Pouco se tem discutido sobre a dramaturgia nacional. Se pensarmos nos grandes diretores ou nos grupos de renome no cenário brasileiro da década de 90 nos depararemos ou com montagens de grandes clássicos dirigidas por diretores conhecidos, ou com grupos que trabalham a criação coletiva, seja através de improvisações, seja através de um texto base. Não há em nossa história, depois de Plínio Marcos ou Nelson Rodrigues, grandes dramaturgos brasileiros que tenham dominado o cenário nacional, e tenham tido suas obras montadas repetidamente por diferentes grupos e diretores, em diferentes épocas e em diferentes estados do país. Analisando os escritos do período pode-se afirmar que a dramaturgia brasileira da década de 90 é marcada pela falta de rompimento com a dramaturgia clássica, por manter a estrutura padrão de redação para teatro e por não fugir da escrita para teatro que se encaixa dentro da mimesis tradicional. Desta maneira a afirmação de Poschmann<sup>1</sup> acerca da dramaturgia de língua alemã se aplica da mesma forma para a dramaturgia brasileira:

A maioria dos textos teatrais dos anos 80 e do início dos anos 90 não oferecem um modo de configuração formal originalmente novo; sua novidade reside, no máximo, numa nova utilização, ou funcionalização, da forma dramática tradicional, para criar uma teatralidade não-convencional; (1997, p.66)

Essa nova configuração da forma dramática tradicional pode variar dentro de possibilidades de utilização variadas do espaço, ou de uma relação menos tradicional com o público, ou até mesmo com uma escrita fragmentada de cena, mas ainda assim não apresenta uma problematização real da representação ficcional e suas conseqüências. Ainda assim é difícil encontrar na dramaturgia brasileira publicada na época autores que ousem quebrar com o que a autora chamou de ‘modo representacional’, e muito menos encontrar representantes no cenário nacional que se encaixem nas características propostas por outros teóricos para o que vem a ser o teatro pós-dramático.

Hans-Thies Lehmann, por exemplo, sobre o texto do teatro pós-dramático afirma que: “Em vez de representação de conteúdos lingüísticos orientada pelo texto, prevalece uma ‘disposição’ de sons, palavras, frases e ressonâncias conduzida pela composição cênica e por uma dramaturgia visual que pouco se pautam pelo ‘sentido’”. (2007, p.249). Também coloca que “O novo teatro aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que entre texto e cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito” (2007, p.245). Dentro da publicação brasileira da década de 90 pouco se encontra além de textos tradicionais preocupados em representar a vida no teatro e dentre as montagens muito se vê ainda uma relação de obediência ao texto. Lehmann também fala em cisão através da estranheza entre corpo e texto lido ou falado (p.253), da ‘paisagem sonora’ como proposta por Wilson até chegar no novo teatro “não mais como ‘obra’, mas como ‘acontecimento’ – multidimensional, espaço-temporal, audiovisual” (p.256). Se pensarmos o cenário nacional da década de 90, poucos trabalhos se encaixariam nestas propostas, e talvez *performances* vindas de artistas das artes visuais estariam mais bem relacionadas com as idéias propostas pelo autor alemão. Por sua vez, Ryngaert ao tratar do texto pós-dramático escolhe a escrita por fragmentos como uma das características mais predominantes de uma escrita pós-dramática e a define da seguinte maneira:

A escrita dramática descontínua por fragmentos dotados de títulos é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas, ainda que a intenção brechtiana tenha sido frequentemente dissolvida na relação com o enredo, como veremos. Esses efeitos de justaposição das partes são buscados por autores muito diferentes que os denominam em cenas, fragmentos, partes, movimentos, referindo-se explicitamente, como faz Vinaver, a uma composição musical, ou mais implicitamente, como outros autores, a efeitos de caleidoscópio ou de prisma. (1998, p.86)

Encontrar na produção brasileira autores que brincam com efeitos de composição através da escrita por fragmentos já é tarefa mais fácil, porém, utilizar a escrita por fragmentos não significa necessariamente problematizar a questão da mimesis, ou que quebrar a relação tradicional ator-público, ou ainda questionar a relação entre mundo ficcional e mundo real. Uma escrita por fragmentos pode se manter dentro dos padrões de escrita da forma dramática sem implicar em questionamentos ou quebra com os moldes tradicionais.

Ao se observar a produção dramaturgica brasileira contemporânea, percebemos que em muitos textos não há um rompimento com a lógica representacional do drama, porém muitas vezes há um rompimento com a ilusão realista através da utilização de um realismo fantástico. Esta utilização do realismo fantástico é uma maneira de problematizar a ilusão dramática de que a cena deve ser um “espelho” da vida empírica. Além disso, a quebra com a quarta parede, com a intenção de ressaltar a situação teatral, seja através de monólogos dirigidos ao público ou falas destinadas a narrar e/ou analisar os acontecimentos também é uma maneira encontrada pela dramaturgia brasileira para subverter a forma dramática<sup>2</sup>. È a partir destas idéias que podemos pensar em buscar vestígios pós-dramáticos na dramaturgia brasileira a partir do século XX e para isso usar como exemplo o texto “Por Elise”<sup>3</sup> de Grace Passô.

Grace Passô, dramaturga, diretora e atriz do grupo Espanca!, de Belo Horizonte, vem se destacando no cenário nacional como uma das mais promissoras dramaturgas brasileiras contemporâneas. Ganhadora dos prêmios APCA e Shell 2005, seu primeiro texto para teatro foi “Por Elise”, que começou a ser escrito para o festival de Cenas Curtas, realizado em Belo Horizonte no Galpão Cine Horto. A partir desta experiência e do bom retorno do grupo, Grace e os outros 4 atores montaram o espetáculo que atualmente tem uma hora de duração e já se apresentou em diversos festivais de grande importância pelo Brasil.

O texto de “Por Elise” traz como característica fundamental a metáfora, tema recorrente nos trabalhos de Grace, e através de situações caseiras trata de assuntos que abordam problemas que tem relação com toda a humanidade. O texto é marcado por rubricas para o leitor, que não são utilizadas em cena, mas que explicam a quem lê os motivos de algumas escolhas. Sua função não é controlar a montagem, e assim fazer do autor um diretor, mas sim colaborar para afirmar uma poética não-realista do texto. È dividido em 14 cenas, a maioria com títulos que são metáforas das próprias cenas e ao mesmo tempo metáforas dos próprios personagens como por exemplo a cena “A Fé Corre E A Emoção Tomba”, na qual a personagem ‘Mulher’ e o personagem ‘Lixeiro’ se conhecem, ou a cena “Corações Japoneses”, na qual aparece pela primeira vez, desde o prólogo do espetáculo, o personagem ‘Funcionário’.

Permeado por momentos de realismo fantástico, “Por Elise” por mais que não rompa com a lógica representacional do drama (intra-ficcional), rompe com a ilusão realista e causa no espectador uma nova possibilidade de experimentar o mundo,

percebendo relações e acontecimentos que o olhar cotidiano, justamente por ser mais pragmático, oculta.

Há vários momentos em que a montagem atinge este objetivo. O mais claro é quando o personagem ‘Homem’ late pela primeira vez e se revela cachorro, para a surpresa de todos, mas sem quebrar a lógica até então proposta pela montagem. Neste momento em que ele se revela cachorro não há no público uma reação de estranheza, mas sim de compreensão e de entendimento, pois apesar de ser um ator sobre duas pernas que interpreta um cachorro, dentro da trama esta possibilidade é plausível. Muitas falas dos personagens também brincam com essa quebra ‘coerente’ do realismo, como, por exemplo, a fala da personagem ‘Dona’, que repete ao longo do espetáculo “Cuidado com o que planta no mundo!” [sic], sempre que um abacate cai do alto, onde supostamente está o abacateiro que ela plantou. Obviamente sabe-se que não existe um abacateiro sobre o palco, mas o fato de frutas reais caírem no chão é também plausível dentro da trama e faz sentido dentro da lógica do espetáculo.

“Por Elise”, como já dito, é um texto que oscila entre signo metafórico mas, além disso, joga também com relações metonímicas que abrem os olhos do espectador a relações antes não pensadas. Um bom exemplo é o momento já descrito no qual o personagem ‘Homem’ late pela primeira vez. Ali Grace faz mais do que uma metáfora, ela cria uma continuidade entre homem e animal, tanto no sentido da possível agressividade quanto da vulnerabilidade. Ela não afirma que o homem é um cachorro, mas sim que o homem possui qualidades de um cachorro, numa relação metonímica. Ou seja, a metonímia no teatro é capaz de produzir uma continuidade concreta entre dois termos que a princípio parecem não ter relação. O palco neste caso é uma fatia da vida, e Grace é capaz de tornar essa continuidade absolutamente crível num contexto poético que não tem relação com o cotidiano.

Em muitos momentos a situação do espetáculo subverte a forma dramática mesclando a apresentação teatral com a situação de encontro teatral, isso quer dizer que já não fica claro se o que passa é uma representação ou não. Há momentos de monólogo da personagem ‘Dona’ em que ela própria de maneira direta questiona sua identidade enquanto personagem e enquanto atriz que diz o que sente, por exemplo neste trecho de sua fala do início que ela dirige tanto aos espectadores quanto aos próprios atores:

- Não se envolvam tanto! Escutem, vocês podem estar pensando que o que eu estou falando agora, nesse momento, foi memorizado antes

também, mas agora não. nesse momento eu juro que não, agora sou “eu” que estou falando: “eu!”, “eu!”; “eu!”. Por favor, não se envolvam tanto quando forem contar as histórias aqui. Não vale a pena.

Essa mescla de realidade-ficção também se faz na utilização do espaço, um espaço não-definido, não delimitado, sem cenário, que às vezes respeita a quarta parede e às vezes é via de contato direto com o público. Às vezes é rua, às vezes é casa e às vezes é palco, palco de teatro, palco onde acontece a vida. E essas mudanças de cenário/local se dão através de posturas de personagens, de falas, de movimentos, como por exemplo uma ação do final da peça descrita pela seguinte rubrica:

Enquanto correm, a Dona entra e abre uma coxia de um lado do palco. Vê-se um colchão sendo segurado pelo Funcionário, que amortece as entradas e saídas de cena do Lixeiro e da Mulher. Todos entram em cena na formação inicial da peça, menos o cão. Assustados? Sem respostas? Em silêncio!  
A Dona abre outra coxia, do outro lado do palco. Está fazendo o teatro transbordar na vida.

Ao mostrar o que se passa através das coxias a ‘Dona’ se coloca não mais como personagem, mas como atriz que revela o que está escondido de real na ficção, desnudando o teatro, desmascarando sua ficção. Da mesma maneira, o tempo da representação não deixa claro quando tudo se passa e nem ajuda a definir realisticamente as ações, podendo ser um tempo distante ou o próprio tempo do teatro. È também através de jogos como estes que Grace consegue transformar o palco ora em metáfora, ora em metonímia, ora em imagem da realidade, ora em fatia da realidade do aqui e agora.

O final da obra é inusitado e colabora ainda mais para mesclar ficção e realidade. No texto ele é escrito desta maneira:

A peça acabou; Acendem-se as luzes. Os atores estão lá, como de costume, para receber os aplausos; O público aplaude; Os atores aplaudem; Mas aos poucos, os atores começam a fazer a “Cerimônia das Palmas”; E quando o público percebe-se, também está; Mentira; Não era o fim; Deus é recomeço.

Em cena, na hora da representação, isso é o que realmente acontece e o público quando se percebe aplaudindo com a “Cerimônia das Palmas”<sup>4</sup> não sabe definir se isso faz parte

da peça ou foi apenas uma coincidência de ritmos, e sabe menos ainda como terminar de fazer este ‘aplauso-cerimônia’, e se ao chegar o silêncio, será este mesmo o fim.

Ainda uma última característica do texto de Grace que é importante ressaltar é que todo ele é escrito de maneira poética e não está preocupado em delimitar ações técnicas. A autora muitas vezes define as intenções dos personagens através de rubricas poéticas, rubricas reflexivas que pensam o a própria situação, que não necessariamente ficarão explícitas na hora da representação, como por exemplo nesta rubrica no final do texto:

No entanto, a Mulher experimenta para si a Cerimônia das Palmas, enquanto se ouve a música “Pour Elise”, de um caminhão a gás que passa por ali... “Pour Elise” é uma música de Bethovem, um músico muito sensível. No lugar em que se passam essas histórias, os caminhões que vendem gás avisam que estão chegando com a música de Bethovem. Serão os alarmes o futuro de “Pour Elise”?

Nesta rubrica a autora justifica a escolha do título da obra, no entanto apenas aqueles que lerem o texto saberão disso concretamente, os que assistem só poderão fazer suposições. É com esta maneira poética de colocar as rubricas e também de escrever as falas dos personagens, seus monólogos e conversas, que Grace cria um mundo a parte em cena ao invés de simplesmente representar o mundo que já está criado. Ela cria este mundo com os atos de fala e produz a realidade através das ações e com isso vai além de apenas criar um jogo estético. Grace cria uma maneira lúdica de envolver um público acostumado a se deixar levar em mundos virtuais, mas ao invés de utilizar um óculos ou um capacete 3D, ela produz esta virtualidade através da performatividade do texto que altera metáfora e metonímia. Desta maneira consegue apontar para o leitor/espectador a responsabilidade pelo futuro andante desta sequencia de atos.

A intenção deste artigo foi mostrar de que maneira uma parte da produção dramaturgica brasileira, tomando este texto de Grace Passô como exemplo, trabalha atualmente através de especificidades próprias conseqüentes do desenvolvimento do teatro em nosso país. Entende-se que apesar de nossa produção publicada em sua maioria não se encaixar nos moldes dos teóricos estrangeiros, os dramaturgos brasileiros, principalmente a partir do séc XXI, cada vez mais transgridem e problematizam a situação teatral traçando um caminho que os leva para além da ilusão realista.

## Referências

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

POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

---

<sup>1</sup>Todas as traduções do alemão foram feitas pelo Prof. Dr. Stephan Baumgärtel.

<sup>2</sup>Ver também “O Acidente” de Bosco Brasil, e “Lima Barreto ao Terceiro Dia” de Luis Alberto de Abreu

<sup>3</sup>O texto foi cedido por Grace Passô em versão digital para a realização deste artigo e não está paginado.

<sup>4</sup>A “Cerimônia das Palmas” é uma cerimônia que o personagem ‘Funcionário’ ensina em uma das cenas ao personagem ‘Lixeiro’, e que consiste em bater uma mão na outra repetidamente, como se batesse palmas, numa sequência rítmica coordenada.