

Caminhos da Dramaturgia Brasileira Contemporânea

Entrevista com Roberto Alvim¹

1. Quais são os impulsos cênicos e/ou sociais que possuem mais impacto em seu trabalho enquanto dramaturgo?

Trabalho com o conceito de *dramáticas do transumano*: transumano é a invenção de desenhos (im)possíveis que propiciam experienciarmos a vida de outros (e imprevisíveis) modos. É a recusa de uma idéia, surgida no renascimento (com ecos da Grécia do século V a.C e do *ethos* cristão do século IV d.C), que se expandiu (no iluminismo, e paradoxalmente também no romantismo) e vigorou até o final do século XX acerca do que seja o humano (e que tem agido como o maior mecanismo de controle jamais concebido); é a criação de outros modos de subjetivação, em desenhos

instáveis que problematizam de modo radical uma idéia hegemônica acerca do que seja o sujeito. O “trans” aqui não implica em transcendência, mas sim na invenção de desenhos transitórios da condição (não)humana, em instabilidade e hibridação permanentes. A invenção de outros, de infinitos modos de subjetivação, aparentemente impossíveis, imprevisíveis. Significa a criação de novos moldes arquetípicos, a serem preenchidos por pulsões que teremos que inventar, expandindo nossa experiência em veredas insuspeitadas. É importante perceber que uma questão estética é sempre uma questão existencial (por existencial entenda-se, inevitavelmente, a integralidade do estar no mundo). Toda técnica, procedimento, ou operação, está ligada a uma determinada visão de mundo. Neste sentido, empregar uma técnica existente significa compactuar com (e subordinar-se a) uma visão específica da condição humana. Nenhuma das técnicas existentes no campo da dramaturgia se fundamenta na transumanidade; todas corroboram e se fundam em uma idéia estratificada de sujeito. Novas visões de mundo pressupõe, ine-

¹ Roberto Alvim é dramaturgo, diretor e professor de Artes Cênicas. Em 2010, foi o Curador do FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO de São José do Rio Preto. Foi Curador da Mostra DRAMATURGIAS, realizada no CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (RJ) em 2009. Em 2011, foi convidado a lecionar dramaturgia em Bruxelas, para um grupo de 12 autores europeus de diversas nacionalidades, pela Cifas – La Bellone (Maison du Spectacle). Desde 2006 reside em São Paulo, onde dirige a companhia CLUB NOIR, dedicada a encenar obras de dramaturgos contemporâneos. Além de diversas indicações para os prêmios mais importantes do teatro brasileiro, foi o vencedor do Prêmio BRAVO! 2009 de Melhor Espetáculo Teatral de São Paulo, por sua encenação da peça O QUARTO, de Harold Pinter.

vitavelmente, a invenção de outras técnicas que as traduzam e, sobretudo, que as expandam em direções inconcebíveis (para o receptor e para o próprio artista). Para mim, a finalidade do teatro é a reinvenção da anatomia humana. (Emprego o conceito de *dramáticas* no sentido de sistemas dramaturgicos: dramaturgia como reinvenção do homem - recusa do ser, aporte no estar).

Quanto tempo e espaço cabem em uma pequena porção de tempo e espaço? Quantos modos de subjetivação cabem em um único emissor? A tentativa de responder a estas perguntas configura as operações dramaturgicas que instaura. É deste modo que invento obras que promovem *miríades de deslocamentos* (de tempo, de espaço, de modos de subjetivação) a cada frase. Peças muito mais próximas da lógica da poesia que da lógica da prosa. Os neologismos (e arquiteturas lingüísticas inusuais) presentes nos textos apontam para outras formas de habitar a linguagem, para a criação de significantes que expandem e instigam nosso imaginário na invenção de novos significados (inexistentes até então); são potência, liberdade e arbítrio, possibilitando a redefinição de nossa estrutura de pensamento, de sensibilidade, reconstruindo nosso modo de vermos a nós mesmos e de nos relacionarmos e estarmos no mundo. E, em termos temáticos, corroboram para a construção de uma *nova mitologia*, de uma *outra humanidade*, através do desenho de criaturas-linguagem que se constituem como alteridades radicais: novos moldes arquetípicos. Textos nos quais a linguagem transita todo o tempo entre as instâncias da *evocação* e da *invocação*. Trata-se de um teatro que recusa o “*conhece-te a ti mesmo*” e que propõe um “*constrói-te a ti mesmo*”. A cena não é um espelho no qual nos reconheceremos, mas uma tecelagem norteada por outras possibilidades de *vir-a-ser*, para além do *homem* cultural, normatizado, estático, conformado. Tudo tem a ver com forças

inconscientes, invenção, desejo (a dramaturgia como *máquina desejante*) e hibridações, em permanente instabilidade e mutação.

2. Qual é a função da palavra e do texto teatral em suas montagens (ou dispositivos cênicos)?

A palavra (e, por inevitável extensão performativa, a *fala*) é o tijolo fundamental das dramáticas contemporâneas; a palavra, e não a imagem. A fala é ação: criação de tempos, de espaços, de modos de subjetivação. A fala é criação de mundos e de modos de habitar a vida, haja vista que uma linguagem é uma forma de vida. Mas a palavra só se instaura como ação quando cria mundos, não quando comunica ou expressa. *eu falo: eu existo* – é o modo como eu falo que me faz existir desta ou daquela (ou de infinitas) maneiras. O poder epifânico de criação e recriação perpétua do mundo que as palavras tem, na medida em que para cada nova arquitetura lingüística corresponde uma nova e imprevisível habitação do mundo (gerando outras formas de ação e de modelação do tempo/espaço).

3. Qual é a função e a importância da tradição dramática em seu processo dramaturgico?

Todos os grandes dramaturgos (clássicos e contemporâneos) são exemplos, não modelos. Percebo a pulsão de ruptura com uma lógica cultural banalmente limitadora e redutora da condição humana em seus trabalhos, e procuro esta mesma pulsão na construção de minha obra. Analiso suas estratégias, o modo admirável como tensionam suas obras, mas não as reproduzo; utilizo-os como exemplos de como a dramaturgia pode ser revolucionária, pode nos levar a uma renovação completa de nossa noção de sentido, e tento criar, à minha maneira, com estratégias tão poderosas quanto as deles, a minha própria

instância de deslocamento. São exemplos, volto a dizer, não modelos; mas são nomes como H. Pinter, G. Motton, S. Kane, Heiner Muller, M. Vinaver, R. Maxwell, V. Novarina, E. Bond, J. Fosse, J. Orton, Enda Walsh, S. Beckett, Arne Lygre, D. Harrower, que provam que é possível, sim, reconstruir o mundo inteiro sobre o palco. Entender e vivenciar a nossa humanidade de outros modos, transfigurando os significados, configurando outros modos de subjetivação. Para isso, o trabalho de poetas como F. Hölderlin e Robert Creeley, de romancistas como W. Faulkner, Herta Müller e Antônio Lobo Antunes, de filósofos como L. Wittgenstein, M. Heidegger, J. Lacan, G. Deleuze e Heráclito, de pintores como J. Pollock, W. de Kooning, M. Rothko, Barnett Newman, F. Bacon, Cy Twombly, e de teóricos da arte como David Sylvester, Clement Greenberg, A. Danto, T. J. Clark, Paulo Sérgio Duarte, Mário Pedrosa, Ronaldo Brito, Paulo Herkenhoff, Luiz Fernando Ramos, Sílvia Fernandes e Harold Rosenberg também são estímulos fundamentais. Harold Bloom escreveu um livro (Shakespeare: a Invenção do Humano) no qual nos mostra como o autor inglês percebeu que um novo homem estava começando a se desenhar no renascimento, e como traduziu este novo homem (o sujeito moderno) em suas obras, não só retratando-o, mas expandindo-o em múltiplas direções e complexidades, conformando em definitivo a idéia de *humano*. E a obra de Shakespeare é tão imensa que fez sentido até o final do século XX. Estamos hoje em um período similar ao renascimento, e estamos diante da oportunidade de invenção de outras possibilidades de experiência (o que eu chamo de *transumano*: outros modos de subjetivação, *para além do homem*). Assim como Shakespeare (não um filósofo, não um cientista, mas um dramaturgo) inventou o humano, inventemos (nós) agora o transumano, que poderá habitar o futuro de modo absolutamente distinto do *modus operandi* que utilizamos nos últimos 400 anos.

4. Do seu ponto de vista, quais são as barreiras e riscos mais iminentes que a dramaturgia brasileira contemporânea precisa enfrentar?

O grande desafio para a dramaturgia, hoje, é problematizar a idéia de *trama*, de *conflito*, de *personagem* (esteios do drama tradicional, ligados ideologicamente a uma visão hegemônica acerca da condição humana), e, promovendo o desenvolvimento de uma obra com outras bases, conseguir fazer com que ela se tensione, crie ruídos, deslocamentos, desdobramentos, em suma: *fique de pé*, proporcionando uma experiência estética inaugural que amplie nossas vivências para além da experiência que a cultura nos proporciona.

5. Como você vê a importância das oficinas de dramaturgia que você ministra?

Estar formando técnicos que dominam uma meia dúzia de técnicas do século passado, que lidam com a condição humana sem levar em conta tudo o que já produzimos em todos os campos do conhecimento humano (sobretudo no século XX); estar buscando amestrar artistas em potencial para que realizem a peça bem-feita e tirem nota 9 na escolinha, isto é um assassinato neurótico da sensibilidade e da potência de muitos indivíduos, que poderiam e podem e devem florescer em direções insuspeitadas. Nenhuma arte se alimenta de si mesma – se não se tem um conhecimento profundo de filosofia, psicanálise, poesia, pintura, história da arte, lingüística, continua-se lidando com as mesmas ideias e expectativas acerca do que seja a obra de arte, porque continua-se lidando com as mesmas ideias e expectativas acerca do que seja a condição humana. A informação destrói o seu próprio conteúdo, e é uma luta fazer com que nossas palavras não se tornem informação digerida. Porque não se trata de ensino, mas de uma anti-didática, anti-sistemática, na medida em que o que

importa é desencadear processos criativos (incompreensões, entendimentos tortos ou mesmo equivocados de alguns conceitos são bem-vindos).

6. Como você vê o papel do Estado no processo de construir e consolidar uma Dramaturgia Brasileira Contemporânea?

No Brasil, raras são as políticas culturais que se perpetuam. Isto é catastrófico, posto que a arte fica ao sabor de eventos, de vontades que variam ao sabor das circunstâncias. É imperioso que projetos bem sucedidos no campo do fomento e desenvolvimento artístico tenham continuidade, e se coloquem como mecanismos efetivos e estruturantes na construção de nossa produção criativa.

7. Tem algo que você considera importante para complementar estas questões?

E enquanto isso o naturalismo / realismo “sincero”, “despojado”, chegando às raias de um hiper-naturalismo anódino, infesta os palcos. Atores e diretores acreditando que esta é uma forma de tornar o teatro mais “próximo” do público contemporâneo... As pequenas subjetividades contemporâneas (subjetividades encaradoras de qualquer movimento de reinvenção do humano) expostas sem “espetacularização” em cena - na verdade, apenas anodinia e desejo de vender uma imagem de sinceridade e singeleza (sem dimensão poética nenhuma) para o público. Quando se olha para a pintura moderna (de Iberê Camargo ou de Jackson Pollock ou de Barnett Newman ou de Cy Twombly), ou para a literatura de Antonio Lobo-Antunes ou de Herta Muller, quando se olha para a poesia de Robert Creeley ou de F. Holderlin, ou quando se lê Deleuze ou Derrida ou Lacan, entende-se porque o teatro não pode, na maior parte das vezes, ser levado a sério no debate artístico. Ao mesmo tem-

po, existe uma parcela (ainda) subterrânea da produção dramática contemporânea que está, sim, na ponta, e eu diria que está mais na ponta que todas as outras artes na contemporaneidade. Esta parcela está para vir à tona, nos próximos anos, em escala internacional. Mas a maior parte do que se vê nos palcos ainda é tão figurativo e hegemônico (hegemônico em essência, no sentido de que não problematiza nenhum dos pilares do que entendemos por humanidade).

No campo da criação artística, ninguém impede ninguém de nada, a não ser o próprio artista. Não, não somos reprodutores, e é justamente contra esta instância (de reprodução de sistemas formais reconhecíveis) que se grita aqui. Ainda que idéias novas não signifiquem nada fora de uma prática, de um fazimento, haja vista que o teatro não é uma arte conceitual. E sim, é preciso suportar a imensa ansiedade advinda do fato de que, em processos de criação, não vai se obter resultados rápidos; quando não suportamos esta ansiedade, fazemos uso de procedimentos conhecidos e funcionais e clichês. Quando a suportamos, criamos a possibilidade de invenção de sistemas de relações formais fundantes. É verdade que o problema é a compreensão da realidade (do que seja “realidade”). E é verdade também que o estilo realista vende uma imagem de realidade bem específica, que veio a ser comprada, inclusive, como sendo “a” realidade, como se o real não fosse construído todo o tempo por nós (cada real é conformado por um jogo de linguagem específico). Neste sentido, o realismo é um problema; mais ainda a partir do momento em que foi assimilado pelos *mass media*, que propagam (vendem) para milhões de pessoas uma determinada idéia acerca do que seja a humanidade, baseada em sensações catalogadas e *modus operandi* psíquicos recorrentes (imagem esta que é comprada, inadvertidamente, até pelo teatro). Toda técnica traz consigo uma visão de mundo; se me utilizo de uma técnica, estou veiculando (e vinculado a) uma visão de mundo, e estou soterrando em mim a possibilidade de conquista de

uma visão de mundo singular, e a possibilidade de invenção de novas técnicas (isto é o que é próprio da **arte**). O realismo é baseado no desvelamento, como se houvesse uma verdade por baixo de tudo, verdade esta que, uma vez vindo à tona, libertará (ou desgraçará) a todos (vide Ibsen ou Tennessee Williams). Também é ancorado na idéia de um *sujeito uno*. É um estilo que se pauta pelo diálogo, como se pudéssemos acreditar no diálogo (sem problematizações). Enfim, são tantos os pontos de ignorância profunda que norteiam este estilo, que só alguém que ignora toda a revolução dos signos perpetrada pela arte e pela filosofia no século XX pode continuar levando-o a sério. Mas não é fácil sair-se (escapar-se) de seus fundamentos: mesmo em estéticas ditas *pós-dramáticas*, cria-se outros contextos, tudo **parece** ser uma outra coisa, mas o ser humano é sempre o ser humano realista: hiper-psicológico. E é contra isto, exatamente, que se deve lutar: contra esta idéia acerca do que seja a vida, e não contra este ou aquele estilo (embora seja óbvio que o estilo realista nunca será capaz de trabalhar para além do sujeito, porque se o fizer já não será mais realismo). Estas proposições só poderão realmente se abrir quando textos que não trabalham com uma idéia estagnada de vida forem publicados e encenados, neste nosso século XXI. Aí se fisicalizará outra(s) opção(ões), com a potência de experiências estéticas imprevisíveis, como aconteceu com o próprio realismo de Ibsen e Tchekov quando do seu surgimento (insuspeitado naquele período, final do século XIX/início do século XX). Sem a problematização radical de todos os esteios fundamentais das dramáticas estabelecidas, quais sejam: a personagem (uma determinada idéia de sujeito estável); o conflito (como ferramenta para gerar mudança, isto é, saltos quantitativos gerando saltos qualitativos); e a narrativa [que não pode mais existir em primeiro plano, como sentido (e mecanismo estruturador) da obra, haja vista que a narrativa está para o teatro como a figura está para a pintura]; sem a problematização radical destes esteios, e o

soerguimento de obras que se tensionem em outras bases, fundadas em outros solos, não se avançará um milímetro, porque se permanecerá no mesmo terreno *existencial*. Promover mudanças na construção dos edifícios sem mudar o solo sobre o qual estas construções se apoiam é uma falácia, que só engana a quem não percebe o teatro (e a vida) em profundidade. Não é apenas de multiplicidade do sujeito que se está falando aqui, mas da constituição de outros modos de subjetivação não-humanos, através de arquiteturas linguísticas outras. Não tem nada a ver com o sujeito e suas várias facetas em co-habitação psicológica... É no estilo realista que a tal “imagem e semelhança”, o homem como “topo da criação”, é mais forte. Porque no realismo **tudo** em cena é sobre a vida dos homens. Esta hierarquia na qual uma idéia de humano está no topo, em relação às outras formas de imaginarmos e experiencarmos a vida... Porque são estes outros modos de subjetivação que interessam agora, e não o homem e seus relacionamentos idiotas. Outras formas de experiencarmos a vida, através de outras arquiteturas linguísticas (que promovem outras *habitações*), para além dos homens discutindo em sua linguagem hegemônica na sala de estar.

Devemos, finalmente, nos permitir experiencarmos o mundo através dos olhos de um pássaro.

Porque o transumano não é **uma** coisa; o transumano é **o fim de uma coisa**, e a abertura de desconhecidas veredas infinitas. É o teatro não como descoberta do passado ou diagnóstico do presente, mas como invenção do futuro - **AQUIAGORA**.