



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Carlos Eduardo Canhameiro

PÓS-DRAMATURGIA

CAMPINAS

2020

Carlos Eduardo Canhameiro

PÓS-DRAMATURGIA

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a para a obtenção do título de Doutor em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADOR: Marcelo Ramos Lazzaratto

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
CARLOS EDUARDO CANHAMEIRO E
ORIENTADO PELO PROF. DR. MARCELO
RAMOS LAZZARATTO

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C162p Canhameiro, Carlos Eduardo, 1977-
Pós-dramaturgia / Carlos Eduardo Canhameiro. – Campinas, SP : [s.n.],
2020.

Orientador: Marcelo Ramos Lazzaratto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro (Literatura). 2. Teatro (Literatura) - Técnica. 3. Teatro - Produção e direção. I. Lazzaratto, Marcelo Ramos, 1967-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Post-dramaturgy

Palavras-chave em inglês:

Drama

Drama - Technique

Theater - Production and direction

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutor em Artes da Cena

Banca examinadora:

Marcelo Ramos Lazzaratto [Orientador]

Cassiano Sydow Quilici

Eduardo Okamoto

Maria Sílvia Betti

Stephan Arnulf Baumgärtel

Data de defesa: 23-01-2020

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do aluno

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-6368-353X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8888778581655464>

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

CARLOS EDUARDO CANHAMEIRO

ORIENTADOR: MARCELO RAMOS LAZZARATTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. MARCELO RAMOS LAZZARATTO
2. PROF. DR. CASSIANO SYDOW QUILICI
3. PROF. DR. EDUARDO OKAMOTO
4. PROFA. DRA. MARIA SÍLVIA BETTI
5. PROF. DR. STEPHAN ARNULF BAUMGÄRTEL

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão Examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 23.01.2020

aos viandantes da “minha” ilha.

AGRADECIMENTOS

Na liturgia sugerida (?) para formatação desta tese, a página com agradecimentos aparece epitetada como “opcional”, a dizer: agradecer é uma opção, então, veja lá como lidar com ela! E se para Schopenhauer escolher é excluir, há para o pesquisador, desse modo, a possibilidade de excluir todo o agradecimento e assim escolher não incorrer na falha inevitável de não ser justo com todos os nomes a quem ele é deveras grato - ao menos na composição deste trabalho. Ou há a possibilidade de escolher agradecer e assumir o risco de excluir (pelo fracasso da memória) pessoas que não mereceriam tal esquecimento. Vamos lá. Melhor pecar pela memória do que pela exclusão arbitrária.

Escrever é flertar com muitas mãos, infinitos olhares, com o tempo, os saberes, erros e fracassos. É infiltrar-se na névoa da história e saber que não se faz nada sozinho, que as palavras já são uma longa biografia, antepassada, quase perdida entre milhares de raízes de árvores genealógicas milenares. Eu agradeço aos encontros. À subversão que os rege. As pessoas que nos atravessam são obras dos encontros indomináveis: um atraso furtivo, uma turma de faculdade, um grupo de teatro, professores e mestras. Uma linha tênue entre o acaso e o destino!

Escrevo graças às minhas professoras e aos meus professores, cada qual com sua particularidade. Há aquelas e aqueles que nos marcam pela beleza de lidar com o saber, o não-saber e a arte; e há também aquelas e aqueles que deixam lembranças justamente pela feiura de tudo isso. Agradeço à contradição. Ter aprendido a enxergá-la (não a todo momento, infelizmente!) é fruto dos encontros com todas essas professoras e esses professores.

Ao meu orientador, Marcelo Lazzaratto, que foi meu professor na graduação e é hoje um amigo (o que torna a crítica, madura), agradeço as perguntas que moveram a inquietação, romperam as certezas não contraditórias e, ao mesmo tempo, não estagnaram o caminho: o que se pode esperar dos mestres!

Às minhas amigas e aos meus amigos, artistas em sua maioria, que mantêm a fé na arte e em suas múltiplas aparições. Somos do teatro, da música, da dança, do cinema, da literatura, da *performance*, das artes plásticas e queremos ser ainda um pouco mais por um pouco mais de tempo. Ah, senhoras e senhores, só porque criamos juntos (e não somos tão

poucos assim) que tudo tem valido a pena! Sou agraciado por criar ao lado de muitas pessoas, em muitos lugares, de diferentes maneiras. Obrigado à Cia. Les Commediens Tropicales (ah, esse nome!), minha primeira casa, à Cia. De Feitos (onde aprendi a ser livre com o teatro), à Cia. de Teatro Acidental (pelo pior-melhor teatro do mundo), à Cia. Teatro de Riscos e à Cia. 4 pra Nada (sucursais do “interior” que me levaram mais longe - além-mar!). À Marina Tranjan, pela revisão obsessiva e amorosa.

Há a minha ilha, e às pessoas que vivem nela sou grato porque não é o sangue que faz o laço, é outro elemento que ainda carece de nome. Meus irmãos, minhas irmãs, meu pai e mãe adotivos, minha mãe que já deixou há muito essa viagem da carne (e na outra realidade onde a imaginação é Deusa, fico feliz de vê-la comigo nesse momento). À minha família agregada, aos Novaes e aos Serra, obrigado pela porta sempre aberta (isto é para poucos).

E, veja, é preciso agradecer aos amores. Não há qualquer obrigação aqui, só o receio de não ser justo com eles! À Paula Novaes Serra - há nesse nosso encontro toda a reconfiguração de um sistema solar. Ao meu filho Lucas, porque choro só de saber que eu posso escrever “meu filho”. À minha filha Nina, porque choro em dobro sem saber que isso era possível.

A honestidade reivindica aqui a palavra para dizer que essa tese só existe pelo amor que persiste nesses, e a partir desses, encontros. Não me restando outra opção senão buscar ser o mais honrado em relação a eles.

Obrigado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Este trabalho visa à construção de um novo modelo dramatúrgico, ou de escrita da dramaturgia, a partir da encenação de peças teatrais que operem em chave pós-dramática ou contemporânea, cujo texto dramático não tenha sido o elemento principal da criação cênica. A *pós-dramaturgia*, aqui nomeada, pressupõe a escrita de um texto teatral (literário) autônomo a partir do texto espetacular (da representação *in loco*), de modo que o dramaturgo não gere o texto a ser encenado, mas que a cena seja o material bruto para a escrita da dramaturgia. A partir do estudo de conceitos como texto, texto performativo, texto espetacular, pós-modernismo, pós-produção (bourriaudiana) e pós-dramático, se apresenta a proposta de *pós-dramaturgia*. Ao final, são apresentados quatro textos “pós-dramatúrgicos” a partir de quatro peças teatrais encenadas na cidade de São Paulo entre os anos de 2010 e 2016.

Palavras-chave: Teatro (Literatura), Teatro (Literatura) - Técnica, Teatro - Produção e direção.

ABSTRACT

This work attempts to construction of a new dramaturgical model, or writing of the dramaturgy, based on the staging of plays that operate in a post-dramatic or contemporary key, whose dramatic text was not the main element of the scenic creation. The *post-dramaturgy*, named here, presupposes the writing of an autonomous theatrical (literary) text from the spectacular text (of on-site representation), so that the playwright does not generate the text to be staged but the scene be the raw material for the writing of the dramaturgy. From the study of concepts such as text, performance text, spectacular text, post-modernism, post-production (bourriaudian) and post-dramatic, the proposal of *post-dramaturgy* is presented. At the end are presented four “post-dramaturgical” texts from four plays performed in the city of São Paulo, between 2010 and 2016.

Keywords: Theater (Literature), Theater (Literature) - Technique, Theater - Production and direction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

“então era isso que isto queria dizer?” 12

TEXTO dramático performativo espetacular 21

 texto performativo e texto espetacular 27

PÓS moderno produção dramático 48

 pós-moderno 50

 pós-produção 62

 pós-dramático 77

 quem tem medo do pós-dramático? 89

PÓS-DRAMATURGIA - uma proposta literária 108

 uma peça é uma peça é uma peça 120

 “o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha” 135

O QUADRO QUE DANÇA 144

 experimentos 150

PÓS-DRAMATURGIAS

 O pato selvagem 154

 O rinoceronte 201

 O que você realmente está fazendo é esperar o acidente acontecer 271

 Adeus, palhaços mortos! 314

REFERÊNCIAS 360

“Sabia que não resta de nós nenhum duplo simulacro para derramar lágrimas sobre seu próprio cadáver estendido a seus pés.” - Marcel Schwob

INTRODUÇÃO

“então era isso que isto queria dizer?”¹

*tão
alta
a
torre*

*até
seu
tombo
virou
lenda*

Paulo Leminski

Escrever uma peça de teatro. O que se supõe desta ação que possa contrariar tanto o simples ato de escrever? Deseja o autor ver-se representado por atrizes, atores, vídeos, microfones, bonecos etc; espantar-se ao surgir à sua frente cenários que possam ilustrar seu esmero imaginativo, comover-se com inflexões e lágrimas conforme suas rubricas indicavam ou com luzes crepusculares ao cair da música e... receber aplausos? Qual o fascínio de, por meio das palavras, criar uma cena em potencial? O que se quer ver em cena ou o que pode a cena revelar do texto do autor de teatro? Por que ele apenas não escreve? Em que o teatro o instiga ou o limita no momento de immortalizar as palavras no papel (papel?!)? Qual o sentido de um dramaturgo afirmar publicamente que não gosta de teatro e ainda assim manter a prática dramaturgical? A cena será sempre manca, insuficiente, insatisfatória em relação ao texto dramático? O teatro para além do texto será sempre uma traição clássica, trágica, cômica ou um drama? O sentido é uma instituição hierática do teatro? É possível não compreender e ainda assim fruir? Se “até sofrer é fruir” (Deleuze; Guattari, 2014, p. 30), pode o teatro fazer sofrer o espectador sem se comunicar com ele? Se não houver comunicação entre palco e plateia, o teatro estará morto? O mínimo denominador comum do teatro é o texto, o ator e o espectador? Qual trama ainda não foi escrita? Quem detém as escrituras sagradas do *Teatro*? Quem está disposto a escrevê-las, ou segui-las? Teatro bom é o que eu

¹ Deleuze; Guattari. *O anti-Édipo*. 2014, p. 94.

gosto?

São tantos os teatros na história da humanidade. São tantas as peças, as encenações, os nomes, os textos, os palcos, os confrontos, as histórias, as memórias e os esquecimentos que tentar encaixar esse fazer artístico, de difícil orquestração prática e teórica, dentro de preceitos delimitados (e reproduzíveis), me parece um exercício desprezível, quando não, contraditório. (Menos pessimismo, avante!) O teatro não é uma entidade para além das discussões e, acredito que, tudo o que se teve em cena até hoje sempre foi um pequeno tesouro acumulado para sua própria destruição. “O artista acumula o seu tesouro para uma explosão próxima, razão pela qual ele acha que as destruições, na verdade, não advêm com suficiente rapidez” (ibid., p. 50).

Estamos diante da destruição do mundo como conhecíamos ou apenas atuando uma alegoria escatológica, fruto de séculos de educação dramática? Ou, na troca de figurinos entre o segundo e o terceiro ato para uma mudança de clima, entramos em cena trajando os mais belos adornos do conservadorismo artístico, justamente aquele que rejeitávamos em nossa juventude? Os mestres do passado não foram propriamente aqueles que romperam os modelos até então vigentes? São eles hoje os modelos vigentes? Não há de certo uma única resposta para as inúmeras perguntas acima e não se tem aqui nenhuma necessidade de respondê-las. Não se trata de uma verdade a ser descoberta; quando muito, de um significado a ser encontrado.

A necessidade da razão não é inspirada pela busca da verdade, mas pela busca do significado. E verdade e significado não são a mesma coisa. A falácia básica que preside a todas as falácias metafísicas é a interpretação do significado no modelo da verdade. (Arendt, 2010, p. 30)

Não há, no entanto, qualquer tentativa da pesquisa aqui apresentada de buscar a verdade sobre o teatro contemporâneo e, a reboque, sobre a dramaturgia de mesmo epíteto. Há, sim, inúmeras questões que envolvem a escrita de um texto dramático e suas derivações quase infinitas. E, se “não existe tolice que não possa servir de argumento para sabedoria sem fundamento” (ibid., p. 24), procuro nestas páginas me afastar, em princípio, da miríade de conceitos que envolvem o texto teatral e a representação cênica na história do

teatro ocidental para não cair em argumentos tolos (intento que não consigo julgar se foi bem-sucedido). De tal modo, que estou preso a certo vaticínio do filósofo francês Didi-Huberman quando ele indica que: “o artista geralmente não vê a diferença entre o que ele diz (o que ele diz que deve ser visto: *what you see is what you see*) e o que ele faz” (2005, p. 69). Portanto, assumo nesta escrita a função de pesquisador e, ao mesmo tempo, de artista (autor). De tal sorte que este texto é também uma forma de autoria; só não sei ainda se ele pode ser visto como uma prática de que lanço mão ou como uma carta de intenções para o presente da escrita teatral. E, se “eu é um hábito” (Deleuze; Guattari, 2013, p.127), não há como não esperar nestas linhas os lugares artísticos onde habito: O que estaria escondido nas aparências das formas teatrais contemporâneas? E seriam “essas aparências” operadoras de formas “vitais” da cena, ou, ao menos, provocadoras de novas liturgias na escrita dramatúrgica? Ou seria como nas palavras de Adorno: “A arte só pode reconciliar-se com a sua própria existência ao virar para o exterior o seu caráter de aparência, o seu vazio interior” (2008, p. 280)? É justamente no “entre” das questões acima que reside esta pesquisa.

Em vez das aparências serem funções do processo vital, não seria o processo vital função das aparências? Já que vivemos em um mundo *que aparece*, não é muito mais plausível que o relevante e o significativo, neste nosso mundo, estejam localizados precisamente na superfície? (Arendt, 2010, p. 43)

Como convém às pesquisas acadêmicas, as citações estarão espalhadas ao longo do texto, às vezes como sementes que poderiam justificar os frutos desenvolvidos, às vezes como interlocutoras, como se estivéssemos, eu, o leitor e os autores, reunidos num jantar entre amigos e estranhos. As citações que fazem parte da *pós-produção* deste texto foram inseridas às vezes para serem refutadas, ou contrapostas, ou criticadas, ou seja, como parte da liturgia da escrita de uma tese. Porém, não raras as vezes em que as citações também grassam pelo texto tão somente por suas belezas elucidativas, para ostentarem como em tão poucas palavras são mais do que suficientes para dizer o que eu queria dizer. Há também inúmeras referências e incontáveis paráfrases. Em verdade, toda a ideia da *pós-dramaturgia* aqui aventada parte da premissa do uso indiscriminado, até mesmo *pirateado*, de citações, referências e paráfrases. E, antes que o leitor revire os olhos por conta do prefixo “pós”, alerta que, neste texto, ele não opera na chave da superação ou negação; o “pós”, a despeito de

tantos mal-entendidos, é praticamente a reafirmação do objeto de que parece tentar se distanciar: afinal, a dramaturgia da qual a *pós-dramaturgia* poderia buscar se separar permanece inscrita no próprio termo. O mesmo se dá com a pós-modernidade e com o teatro pós-dramático. De tal sorte que a *pós-dramaturgia*, que será apresentada neste texto, não pretende operar como uma nova dramaturgia, mas sim provocar uma nova *atitude* no dramaturgo diante das formas estéticas teatrais propostas pelo teatro pós-dramático e contemporâneo.

Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. (Deleuze; Guattari, 2013, p. 200)

A *pós-dramaturgia* se trata de uma operação de escrita, em princípio, relativamente fácil de ser aplicada; temo inclusive que não seja necessário mais do que algumas linhas para explicá-la. Vou abusar, talvez, do pressuposto *brechtiano* de revelar o desfecho para que o leitor se sinta instigado a compreender os processos que levaram a tal desenlace: A *pós-dramaturgia* é a escrita de uma peça de teatro - que indubitavelmente opere em chave pós-dramática e contemporânea - após sua representação; o dramaturgo escrevendo o que viu em cena com um intento primeiro nas mãos: produzir uma obra literária autônoma a partir da experiência teatral que vivenciou. Pronto. Não exagero em dizer que o que está escrito acima já é, de algum modo, suficiente para compreender a proposta. A *pós-dramaturgia* deve suscitar um deslocamento do dramaturgo no tempo e no espaço, além de retirar do texto teatral sua função primeira: engendrar a cena. Para o filósofo francês Jacques Derrida:

O palco é teológico enquanto for dominado pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo objetivo de um *logos* primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o à distância. O palco é teológico enquanto a sua estrutura comportar, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta representá-lo no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas ideias. (2009, p. 154)

Já a *pós-dramaturgia* operaria de modo absolutamente inverso: a cena é quem deverá

provocar a escrita do texto pelo dramaturgo, fazendo do teatro (da representação cênica) o “autor-de-si-mesmo” e, do dramaturgo, o exegeta da cena para o texto (para manter a analogia religiosa). Ao longo de toda a pesquisa abaixo, quando o termo *pós-dramaturgia* for utilizado, ele estará muito provavelmente operando na concepção acima delineada. Por outro lado, uma definição em poucas linhas não pode ser considerada uma pesquisa acadêmica, então, o que apresento nos capítulos a seguir é uma pequena gama de autores, referências e estéticas que me levaram à proposição da *pós-dramaturgia*.

De início, expresso o que julgo primordial na discussão sobre escrita para o teatro: tratar-se de literatura autônoma. Ou seja, o texto dramático não necessita do palco para ser compreendido pelo leitor. E, na esteira da discussão sobre dramaturgia como texto literário autônomo, procuro diferenciar três categorias de texto: dramático, performativo e espetacular. Neste último, inclusive, encontra-se a “matéria-prima” para a *pós-dramaturgia*. Por não considerar a discussão simples, o debate se estende para a semiologia do teatro, da literatura, das teorias teatral e estética, para ficar apenas entre as principais disciplinas. De tal modo, não busquei apaziguar os ânimos ou fechar as questões, apenas escolhi o que melhor se encaixava para entender a *pós-dramaturgia* e evitar uma confusão de termos.

Uma vez expostas as diferenças entre as várias concepções do termo *texto*, adentro outras searas, não menos complexas e importantes: o pós-moderno, a pós-produção e o pós-dramático. Alerto de antemão que não há qualquer tentativa de definir os três conceitos nesta pesquisa; ao mesmo tempo, não poderia ignorá-los na condução da investigação sobre a *pós-dramaturgia*. O que se apresenta no segundo capítulo é uma leitura mínima dos três “pós” para, enfim, apresentar a *pós-dramaturgia* como reflexo deles em alguma medida. Não é um caminho teleológico, uma vez que o pós-modernismo não levou à pós-produção que desembocou no teatro pós-dramático. São conceitos estéticos que agrupam experiências artísticas desvinculadas (em princípio) do modernismo, e que apresentam importantes elementos para se compreender a cena teatral contemporânea. Entendo que a vastidão da discussão assusta ou gera um recuo por conta da incredulidade sobre a possibilidade de se apresentar qualquer síntese. O que procuro, ao abordar os três “pós” - ciente da limitação que um resumo pode causar para assunto tão rico em bibliografia -, é dar alguns parâmetros à *pós-dramaturgia* por entender que ela se inicia, de algum modo, na pós-modernidade (ou no final das vanguardas artísticas), ou seja, na busca por habitar de outro modo o mundo atual.

Pela ordem dos capítulos, atravesso elementos múltiplos para se rabiscar o pós-modernismo, buscando autores que não se fixam apenas na negação ou na depreciação do termo e das práticas artísticas que operam nessa chave, mas que consigam, a partir dessas práticas, gerar reflexões sobre os problemas que as mesmas suscitam. O pós-moderno, para além de um período de luto sobre a modernidade - que carrega em suas fissuras insatisfações potentes sobre si mesma - possivelmente culmina no que se entende hoje como o *contemporâneo*.

A pós-produção, como estética ampla, defendida pelo teórico francês Nicolas Bourriaud, é o segundo apoio para a *pós-dramaturgia*. A partir dos seus livros, *Estética Relacional*, *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* e *Formas de vida*, procuro apontar elementos-chave para se compreender as novas possibilidades artísticas - na manipulação de objetos, formas e discursos do passado -, defendidas pelo autor francês. Na sequência, o teatro pós-dramático entra em cena. É impossível não o citar porque dele advém a *pós-dramaturgia*. São vários os autores e artistas que distinguem o pós-dramático do teatro pós-moderno, a começar do próprio Hans-Thies Lehmann (autor do livro *Teatro pós-dramático*). Entretanto, o caminho da modernidade à pós-modernidade leva, mesmo que por atalhos escondidos, ao teatro pós-dramático. Não há novidade nesta afirmação e há alguns autores e críticos teatrais que não enxergam o pós-dramático fora da chave do pós-modernismo. Essa controvérsia é interessante para a *pós-dramaturgia*, porém, não definidora nem com ela estabelece uma possível relação de causa ou consequência. Abordar o teatro pós-dramático e aceitar o teatro para além do drama, como uma nova experiência cênica - que coloca o texto dramático fora de cena ou em papel de igual importância em relação ao de outros elementos teatrais -, contém o germe da figura do dramaturgo na *pós-dramaturgia*. Ainda que o termo pós-dramático gere, em princípio, um inexplicável bloqueio na discussão sobre o teatro contemporâneo, é preciso aceitar, como aponta Erika Fischer-Lichte, teatróloga alemã, que:

O teatro dos anos 1990 não reagiu aos processos de transformação social e à crise a eles vinculada com tentativas de “superá-los” discursivamente. Não se transformou numa instituição de educação moral, onde os problemas atuais são representados e, baseado em concepções éticas comuns, são formuladas propostas de como solucioná-los, ou são elas insinuadas para o espectador. (2007, p. 135)

De tal modo que, após a tentativa de se esboçar o pós-modernismo, o teatro pós-dramático recebeu tratamento semelhante; e não se pode deixar de apontar que alguns autores o negam e que outros enxergam no pós-dramático a morte do texto dramático e revelam certo conservadorismo em relação às formas contemporâneas no teatro. Quanto a ele, ao pós-dramático, é possível comentar que se trata de um teatro cujo “impulso de criação [...] origina-se essencialmente de uma recusa da compreensão; parte da produção de processos cênicos que geram o bloqueio da compreensão do seu sentido” (Lehmann, 2008, p. 144). Dito isso, o pós-modernismo, a pós-produção e o teatro pós-dramático podem ser vistos como um tripé que sustenta a *pós-dramaturgia*.

Por fim, apresento a *pós-dramaturgia* através de uma definição não muito diferente daquela que foi dada no início desta introdução, só que mais detalhada. Estão nela caminhos possíveis para os dramaturgos que queiram se aventurar a escrever um texto (uma peça, uma obra literária) depois de assistir a uma representação teatral - discussões sobre signos, rubricas, poéticas (ultrapassadas, revisitadas, novas) e sobre como o *ver* do autor é a faísca para essa escrita pós experiência cênica. Não se trata definitivamente de nenhum manual ou roteiro de como escrever uma peça a partir do que se assistiu; indico, quando muito, possibilidades de se pensar a cena teatral contemporânea para além da estrutura dramática - a mais comumente reproduzida e aceita. Ou, nas palavras do professor Stephan Baumgärtel, enxergar nas práticas contemporâneas:

Uma tentativa de recuperar o espaço teatral como um ambiente híbrido que permita manifestar um espírito de indagação, de inquietude, de incômodo, tanto perante o campo estético quanto o campo pragmático. É esta intenção que rege a busca por espaços e linguagens não-convencionais. (2008, p. 131)

Há uma consideração sobre a escrita de romances feita pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari que me parece se relacionar sobremaneira com as intenções da *pós-dramaturgia* e, por extensão, instigar o dramaturgo em sua inscrita. Para eles, a arte do romance seria fonte de um mal-entendido:

Muitas pessoas pensam que se pode fazer um romance com suas percepções e suas afecções, suas lembranças ou seus arquivos, suas viagens e seus fantasmas, seus filhos e seus pais, os personagens interessantes que pôde

encontrar e, sobretudo, o personagem interessante que é forçosamente ele mesmo (quem não o é?), enfim suas opiniões para soldar o todo. [...] Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Virginia Woolf dá uma resposta que vale para a pintura ou a música tanto quanto para a escrita: “Saturar cada átomo”, “Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade” tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista medíocre, só guardar a saturação que nos dá um percepto, “Incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido, mas tratados em transparência”, “Colocar aí tudo e contudo saturar”. (2013, p. 201-203)

De tal modo que não consigo imaginar melhor conselho para qualquer dramaturgo: sair de si e das fabulações intrínsecas à sua própria vida e olhar o teatro que circula, que erra, que experimenta, que habita o risco, que satura; quer seja hermético, político, abstrato, libidinal etc. Em relação à *pós-dramaturgia*, como apresento no terceiro capítulo, não se trata unicamente de escrever a dramaturgia a partir de uma experiência teatral contemporânea - e torná-la literatura autônoma, em busca de novas formas textuais; trata-se também de provocar a visão dos dramaturgos para que consigam ver (e escrever) para além do drama (próprio ou formal), afinal, “o inconsciente permanece agarrado em fixações arcaicas apenas enquanto nenhum engajamento o faz projetar-se para o futuro” (Guattari, 2014, p. 20). Então, se me for permitido tamanha quimera em relação à *pós-dramaturgia*, que seja um *engajamento* para os dramaturgos do presente em busca de formas literárias futuras.

Ao final, após a conclusão, apresento quatro “pós-dramaturgias” escritas por mim a partir de quatro montagens teatrais feitas por grupos de teatro da cidade de São Paulo. São elas: *O pato selvagem*, da Cia. Les Commediens Tropicales (2010), a partir da peça homônima de Henrik Ibsen, encenada pela própria companhia; *O rinoceronte*, da Cia. de Teatro Acidental (2011), a partir da peça homônima de Eugène Ionesco, e dirigida por mim; *O que você realmente está fazendo é esperar o acidente acontecer*, também da Cia. de Teatro Acidental (2015), a partir da peça *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, também dirigida por mim; *Adeus, palhaços mortos!*, da Academia de Palhaços (2016), a partir da peça de Matéi Visniec, *Um trabalhinho para velhos palhaços*, dirigida por José Roberto Jardim. Muito provavelmente, o conceito aqui ensejado só estará de fato completo por meio dessas “pós-dramaturgias” apresentadas nos capítulos finais.

Dos quatro textos escritos somente um deles partiu de uma peça em que não estive envolvido como artista - apenas como espectador: “Adeus, palhaços mortos!”. A prática da *pós-dramaturgia* não pressupõe que o dramaturgo esteja apartado da peça representada ou que procure um certo distanciamento em relação a alguns procedimentos críticos. A *pós-dramaturgia* não opera como uma crítica à encenação ou à experiência cênica vivida, é, antes, a transformação desta experiência (incluindo a crítica) em uma obra literária autônoma. De tal modo que as “pós-dramaturgias” aqui apresentadas não partiram do pressuposto de uma análise da criação/modificação dramática de montagens a partir de um texto dramático já existente. Houve, sim, a procura por montagens de textos já conhecidos (três deles podem ser apontados como clássicos da dramaturgia), mas não se trata de uma regra ou mesmo de um ponto de partida ideal, isso representa apenas um momento de investigação pessoal.

O resultado pode ser aferido (e é preciso mesmo!) nos quatro textos que estão no final desta tese. Na verdade, toda a pesquisa aqui descrita é melhor representada por essas “pós-dramaturgias”, ainda que não pretenda que ela se encerre nesses textos (o que seria uma pena), de modo que continuo caminhando sobre uma corda bamba, sem saber se caio como artista ou como pesquisador (ou permaneço mal equilibrado entre os dois).

TEXTO**dramático****performativo****espetacular**

*o barro
toma a forma
que você quiser*

*você nem sabe
estar fazendo apenas
o que o barro quer*

Paulo Leminski

Dramaturgia, texto, texto teatral, texto cênico, texto espetacular, texto performático ou performativo, peça, texto da peça, peça de teatro, teatro, texto dramático, literatura dramática, drama. Os termos são diversos e os conceitos deslizam entre eles e a partir deles. Quando usamos a palavra *drama* estamos nos referindo à peça, ao texto, à representação ou ao teatro? Vai depender do contexto, seria a resposta primeira; depender de quem está falando, para evocar uma possibilidade de circunscrever o termo ao emissor; é tudo a mesma coisa, sugeriria o leitor afeito aos sinônimos. Não faça um drama da questão, pontuaria o cômico. E a discussão seguiria e talvez outros termos, conceitos e adjetivos pudessem ser adicionados, reinterpretados, resgatados, ressignificados, ou mesmo, criados. De tal modo que não valeria à pena, então, se debruçar sobre eles? Ou seria melhor tudo se perder e amalgamar no deboche já clássico: “é discussão típica do pós-modernismo” (esse *ismo* que alguns atribuem a doenças)? Seria possível separar o joio do trigo, o teatro do drama, a dramaturgia do texto, a representação da peça? Acredito que sim; não são poucos os teóricos do teatro, da semiologia e da literatura que se debruçam em definir ou ao menos dar contorno aos termos acima elencados. Com alguns autores irei dialogar e a partir deles delimitar minimamente os termos que sejam mais caros ao teatro, à literatura e à semiologia ao mesmo tempo, no caso: texto (dramaturgia), texto performativo e texto espetacular - termos importantes para essa jornada que intitulo *pós-dramaturgia* (lá estamos nós a criar novas

nomenclaturas).

Antes de ser “pós”, vamos à *dramaturgia*: a primeira palavra guarda-chuva. De etimologia grega, *drama-ergon*, trabalho das ações, ou, segundo Roberto Schettini (2008, p. 1): “O conceito de dramaturgia está conectado com o processo de tessitura das ações”. Essa ideia está, eu diria, um pouco distante do que hoje se entende ou se quer quando do emprego da palavra *dramaturgia*, ora para indicar a escrita de um autor, ora na aplicação metonímica: “a dramaturgia clássica”, “a dramaturgia de Luis Alberto de Abreu” etc. Não menos importante e comungando com a linha anterior, profissionais da área e público cativo usam a palavra *dramaturgia* para se referir ao texto da peça de teatro. “De quem é a dramaturgia?” é uma pergunta repetida à exaustão entre os dois grupos citados querendo indicar exatamente quem é o autor do texto da montagem que acabaram de assistir (ou irão assistir). Não há aqui, evidentemente, qualquer novidade ou reinvenção do termo *dramaturgia*, apenas sua aplicação mais usual: é o texto que visa sua representação no teatro, escrito antes de ser encenado. E essa será a acepção da palavra *dramaturgia* quando utilizada nesta pesquisa.

Por outro lado, não é tão simples utilizar o termo *texto*, porque estamos novamente diante de uma palavra guarda-chuva. Para não cair na preocupação do teórico chileno Fernando De Toro, para quem “há muitas concepções de texto, nas quais às vezes tudo é texto” (1987, p. 25 - tradução minha), talvez seja importante delimitar aqui o conceito de *texto*. De forma prática, então, caso seja possível, o *texto* é a escrita. O que se escreve. A partir da visão clássica, até mesmo semiológica, de Roland Barthes, para quem texto é a “superfície fenomenal da obra literária”, ou seja, segundo a corrente fenomenológica da filosofia, é se interessar por coisas concretas e visíveis. E ainda no caminho definido por Barthes, lembrando a etimologia da palavra *texto* como tecido (*tissu*, em francês):

É o tecido das palavras envolvidas na obra e dispostas de maneira a impor um sentido tão estável e único quanto possível. [...] é na obra que se suscita a garantia da coisa escrita na qual se reúnem as funções de salvaguarda: de um lado, a estabilidade, a permanência da inscrição, destinadas a corrigir a fragilidade e a imprecisão da memória; do outro lado, a legalidade da letra, um traço irrevogável, indelével, pensa-se, do significado que o autor da obra depositou intencionalmente; o texto é uma arma contra o tempo. (Barthes, s.d. - tradução minha)

Assim, a *dramaturgia* como *texto* é justamente a escrita das palavras ou a permanência do discurso na escrita, sem que se precise advogar o caráter de produtividade normalmente inscrito na perspectiva semiológica, ou seja, a produtividade textual entendida como: “a medida inerente da literatura (do texto), mas ela não é a literatura (o texto), do mesmo modo que cada trabalho é a medida inerente de um valor sem ser o próprio valor” (Kristeva, 2005, p. 166)².

De Toro apresenta ainda uma distinção particularmente importante para a definição de *texto*: permanência e produtividade. É graças à permanência (a escrita depositada no significado) do texto que pode haver produtividade, uma vez que a produtividade é o trabalho da linguagem mais o espaço em que o produtor do texto e o leitor se encontram. Portanto, como já dito, o texto é a superfície produtiva fenomenal, entendendo a definição de Barthes como a fixação do discurso pela escrita; e, a partir do estabelecimento da escrita, surge a relação de produtividade entre texto e leitor. Há, no entanto, outra distinção necessária no percurso, agora entre *texto* e *discurso*. O caminho se ramifica, mas não se torna por isso menos possível de ser percorrido. Há texto e há discurso, e tanto um quanto outro não prescindem de produtores e receptores. Em relação ao produtor e ao receptor do discurso e do texto, é possível estabelecer uma homologia bem desenhada por De Toro em que “o leitor substitui o alocutário³, a escrita substitui a locução, o texto substitui o discurso, posto que o inscreve, ou seja, o que chega à escrita é o discurso como intenção” (1987, p. 29 - tradução minha). De tal modo que o discurso escrito suscita para si um público que, virtualmente, se estende a qualquer pessoa que saiba ler. A escrita encontra, desse modo, segundo o filósofo francês Paul Ricoeur, seu mais notável efeito: “a liberação da coisa escrita relativamente à condição do discurso” (1990, p. 25). Então, em oposição à homologia de De Toro, a relação entre escrever e ler não está mais ligada particularmente à relação entre falar e ouvir.

Seguindo ainda com Ricoeur (1973, p. 92), existem quatro diferenças fundamentais

² A respeito da produtividade e do texto, Kristeva sustenta o seguinte: “Definiremos o texto como um aparato translinguístico que redistribui a ordem da língua, ao colocar em relação uma palavra comunicativa apontando para informação direta, com diferentes tipos de enunciados anteriores ou sincrônicos. O texto é, portanto, uma produtividade, o que significa: 1. sua relação com a língua em que está situado é redistributiva (destrutiva-constitutiva), portanto é acessível através de categorias lógicas e matemáticas mais do que puramente linguística; 2. é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto muitos enunciados extraídos de outros textos se cruzam e se neutralizam” (Kristeva, 2005, p. 299).

³ Para a linguística, pessoa a quem se destina uma mensagem, num processo de comunicação, por oposição a quem emite tal mensagem (locutor).

entre o *discurso* e o *texto*; aqui, irei me ater somente às características do texto - uma vez que o discurso pode ser deduzido pelo contrário e também porque não há interesse em aprofundar tanto a discussão - e com elas dou os contornos finais ao intento anterior: estabelecer um limite para o termo *texto*. De tal modo que: (1.) o texto fixa o sentido fora de toda a temporalidade e (2.) há ainda uma ocultação e distância com respeito ao sujeito (autor) e suas intenções comunicativas, ao mesmo tempo que (3.) carece de referências ostensivas e se dirige a um público universal de modo que (4.) há nele a ausência de interlocutores e (5.) a ausência de atos perlocutórios. O que, por ora, é suficiente para a compreensão do termo *texto* em relação aos intuitos aqui almejados. A dramaturgia como texto. O texto como a escrita do discurso. É por onde caminho para tornar os termos menos abertos, levando em consideração que há sempre a possibilidade de rejeitá-los. O cuidado é não cair na relativização absoluta em que, como já alertado acima, tudo é texto.

A dramaturgia é, então, a escrita do discurso, poderíamos elucubrar. De qual discurso? Também seria uma pergunta justa. Embora não seja a consequência mais acertada do caminho que pretendo traçar. Na miríade de termos, conceitos e palavras que utilizamos para nos referir ao fenômeno teatral, quase sempre validados por um contexto de discurso e não de texto - ou seja, pela via oral e dialógica, e não escrita e impessoal -, torna-se necessário fazer distinções e propor leituras mais precisas para os mesmos termos, conceitos e palavras, ainda que sejam em seguida refutadas ou negadas. O dramaturgo escreve uma peça de teatro. Escreve um texto. O texto quando é encenado, quando é colocado no palco, na rua ou em qualquer outro espaço, já não é o mesmo, participa agora de outro fenômeno, de outra linguagem, de outra experiência de fruição, de troca, de cerimônia etc. Óbvio. Mas o texto é anterior, não no sentido de ser maior, melhor ou mais importante, apenas em ordem cronológica de criação. O dramaturgo escreveu o texto antes de ele ser levado ao palco. É uma possibilidade; ousou afirmar, a mais comum. Mas existem outras: o dramaturgo escreveu durante o processo de criação da peça, escreveu em conjunto com os demais artistas envolvidos nessa criação ou, mesmo, a peça não foi escrita. Não houve um dramaturgo e ninguém escreveu de fato o texto que foi encenado. Sim, são várias hipóteses. Para diferentes situações, diferentes nomenclaturas. O texto. O texto performativo. O texto espetacular. O não-texto.

O *texto* já está delimitado. A relação *escrita* e *discurso* retomo mais à frente, quando

da sua importância para pensar a *pós-dramaturgia*. O “texto performativo” e o “texto espetacular” são conceitos necessários para não se criar assimilações ou distorções indevidas. Há uma questão de fundo que é crucial aqui: um texto teatral é uma literatura autônoma ou sempre irá carecer do palco (e todos os infinitos locais onde uma peça de teatro pode acontecer)? Não há uma resposta única, claro, mas é possível defender a escolha. Nesta pesquisa, e para que ela se sustente como tal, entendo e defendo que o texto teatral, a dramaturgia como definida acima, é uma obra literária autônoma e não precisa do palco para ser completada, ainda que o autor assim deseje em sua escrita. A discussão sobre a natureza literária ou teatral do texto dramático não é nova (Fernandes, 2010), Jiri Veltruský, teórico da *Escola de Praga*⁴, já afirmou categoricamente que “a disputa infinita sobre a natureza do drama, se é um gênero literário ou uma obra teatral, é absolutamente inútil. Um não exclui o outro” (1976, p. 95 - tradução minha). Mas o novo não é critério e a disputa não parece ter arrefecido com o tempo, ainda que se possa considerá-la inútil. É um drama! O *drama* então entra em cena e seu conceito se perde entre quase todos os outros citados no primeiro parágrafo. A teoria do teatro e a teoria do drama debatem entre si com enormes dificuldades. Os fenômenos com os quais lidam se sobrepõem a tal ponto que elas são frequentemente confundidas não apenas no pensamento de teóricos e críticos, mas também e principalmente no léxico da linguagem comum. Não surpreende, portanto, que ambas as disciplinas lutem sem parar com a sua própria definição de cada objeto. Além disso, o problema da definição de cada uma é dificultado por dois fatores: o sentido próprio do *teatro* é afetado sobremaneira pelo conceito de *teatralidade*⁵ sem que se situe com clareza a fronteira entre eles. Por outro lado, o conceito de drama é muito escorregadio, aparece em uma esfera muito ampla de atos

⁴ O Círculo Linguístico de Praga ou “Escola de Praga” foi um grupo de críticos literários e linguistas estabelecidos na cidade de Praga (República Tcheca). Seus membros desenvolveram métodos de estudos semióticos e de análise estruturalista entre os anos 1928 e 1939.

⁵ “O conceito de teatralidade é normalmente empregado para enfatizar tanto a autoconsciência do jogo teatral quanto sua independência do drama. Não é por acaso que o conceito ganhou relevo na teoria teatral com a progressiva conquista de autonomia do espetáculo perante o texto dramático. Não se trata, contudo, de definir a essência do espetáculo teatral, ontologizando a teatralidade como aquilo que identificaria o teatro perante as outras artes. O termo, assim como a experiência a qual ele remete, escapa à definição unívoca, devendo ser entendido muito mais como o esforço de circunscrever diversos processos de composição da situação teatral: presença física do ator, associação do espectador à produção do espetáculo, autonomia das artes na composição da cena, relações entre palco e plateia, entre *mimesis* e ilusão, entre performance e ficção etc” (Gatti, 2016, p. 94-95).

ou eventos de todos os tipos. “O teatro e a literatura adquiriram uma nuance fortemente normativa; até os romances são elogiados por serem dramáticos ou, pelo contrário, criticados por falta de drama” (Veltruský, 2011, p. 349 - tradução minha). O que torna quase impossível eliminar essa distorção normativa sempre que o termo *drama* ou *dramático* é usado. Veltruský ainda assevera que ambas as teorias também são muito marcadas por dois vícios que muitas vezes impedem a pesquisa em qualquer campo: “primeiro, uma tendência a não levar em conta novas observações ou descobertas [...] e, segundo, o esforço para preservar diferentes concepções que já foram empiricamente refutadas” (ibid., p. 350 - tradução minha).

São as mil faces do *drama*, a terceira palavra guarda-chuva. Mas não há motivos para esmorecer, ainda que não sejam poucos os autores que se engalfinham sobre o assunto. Gostaria de dizer que a pretensão aqui é mais simples. A dramaturgia como texto. O texto como literatura independente da cena. O drama como gênero literário e o teatro como linguagem artística - sobre o termo *teatralidade* citado acima, faço, por ora, ouvidos moucos e deixo uma definição mais abrangente em nota de rodapé, com a promessa de retornar ao termo mais à frente, no diálogo com o teatro pós-dramático. Não busco apagar as possíveis interdependências entre os termos e suas acepções contraditórias, ou mesmo a disputa em relação ao texto dramático ser um gênero literário ou “apenas” uma prática cênica. Faço coro a Veltruský (e outros autores), considerando a disputa em si inútil; no entanto, a origem dessa disputa tem causas bem determinadas. De Toro diz que a problemática “entre praticantes de teatro ou ‘teatristas’ e críticos ou teóricos de teatro, reside em uma confusão sobre o objeto teatral e a prática desse objeto teatral assumido por duas maneiras diferentes de abordar o objeto” (1987, p. 24 - tradução minha). Para ele há uma enorme diferença entre a forma de abordagem do texto dramático pelos artistas do teatro (diretores, encenadores, atores, cenógrafos, figurinistas etc) e pelos críticos (de teatro principalmente) e semiólogos. Claro! Mesmo objeto abordado por pessoas de áreas distintas do saber, cada qual defendendo o seu quinhão, ou a sua leitura, e, por consequência, a sua definição.

Como dito, não é novidade que o texto teatral possa ser lido apenas como literatura. A teórica francesa, Anne Ubersfeld, em seu livro *Para Ler o Teatro*, afirma sem problemas que “sempre se pode ler um texto de teatro como não-teatro; não há nada num texto de teatro que impeça de lê-lo como um romance, de ver nos diálogos, diálogos de romance, nas

didascálias, descrições” (2005, p. 5). Ela aponta ainda que é possível romancear uma peça do mesmo modo que é possível “teatralizar um romance” (ibid.). A teórica canadense, Josette Féral, também não nega a autonomia do texto teatral em relação ao leitor:

O texto refere-se a determinado repertório que preexiste à representação. Na maioria das vezes é escrito e serve habitualmente de ponto de partida para a encenação, o que não o dispensa de ter uma existência extracênica perfeitamente legítima e de circular como escrito autônomo. Ele preexiste, assim, à representação ou serve-lhe de suporte como forma escrita. (2015, p. 246)

A professora Silvia Fernandes (2010, p. 159) segue o mesmo caminho e, citando o teórico americano Richard Schechner, advoga com ele, pelo menos numa primeira instância, que a existência “extracênica” do texto teatral é perfeitamente legítima, já que, como dito, ele vem antes da representação e sobrevive à ela como obra literária autônoma.

O texto teatral é, então, autônomo. E a dramaturgia é o texto teatral ou dramático. O drama também opera como sinônimo de texto teatral ou texto dramático - sendo que esses termos todos se referem ao texto escrito por um autor antes de ser levado à cena. E talvez nem chegue a tanto. Não são poucos os exemplos de textos teatrais escritos numa época e levados à cena dezenas de anos depois, outros que não foram nem sequer considerados textos teatrais quando foram publicados. O texto não é a cena e não pretende ser, ainda que escrito para ser a cena. Há textos que nunca foram escritos para serem encenados, mas nem por isso foram respeitados. Não é nenhum pecado.

texto performativo e texto espetacular

Há, como dito, o texto teatral, que independe da cena para ser lido e compreendido. Entretanto, os artistas do teatro mudaram de tal modo a concepção cênica nos últimos cem anos que novas terminologias precisaram ser criadas para se conseguir abarcar o que agora está em cena. Para o teórico espanhol José A. Sánchez, não há nada de anormal nesse

procedimento, uma vez que, para ele, a teoria teatral vem sempre após as experiências cênicas práticas. O risco está na cristalização das práticas em respeito as teorias que, em essência, vieram depois delas. Do mesmo modo que há um risco em considerar o teatro apenas como texto. Sánchez resgata a *Origem da Tragédia*, de Nietzsche, para admoestar, de maneira radical e corrosiva, sobre “os perigos derivados da redução intelectual da cena, e da persistência do teatro em forma de palavra privada do corpo” (2002, p. 12 - tradução minha), e, acrescento, privada da dimensão fenomenológica da representação teatral.

O teatro não é só o texto. O teatro não é só o drama - e, claro, o texto teatral não é só drama! Não há, mais uma vez, nenhuma novidade nessas afirmações, ainda que existam diversos teóricos que tentam contorná-las ou ao menos relativizá-las. Não há, por ora, interesse aqui em advogar nenhuma causa; sigo apenas retomando o caminho das necessidades teóricas para dar conta de algumas cenas teatrais modernas, pós-modernas e contemporâneas. Rompido o paradigma de que uma peça de teatro é necessariamente um texto teatral posto em cena - que mantenha o máximo respeito aos diálogos, rubricas, personagens e descrição de cenários e adereços -, alguns autores aventaram novos termos para o texto que originava a cena. Schechner (1995, p. 247-250) divide os textos para o teatro em duas categorias: *texto*, que segue o entendimento acima exposto, da escrita que preexiste à representação e é autônoma; e *performance text*, texto performativo ou performático, dependendo da tradução⁶. O texto performativo é um texto “indissociável da representação e existe apenas enquanto materialização cênica relacionada a outros componentes da escritura teatral” (Fernandes, 2010, p. 159). De tal modo que, só com a representação em cena do texto performativo, é que se torna possível encontrar suporte e coerência na experiência teatral, e apenas como parte da cena é que esse texto pode fazer sentido. Para Schechner, Féral, Fernandes, entre outros, não seria possível, ou coerente, analisar um texto performativo como obra literária autônoma. Para Féral, a existência autônoma desse tipo de texto

sob forma independente da representação é difícil de prever, pois, trata-se de um texto esburacado (*troué*), às vezes muito aberto, múltiplo, esfacelado, que poderia revelar-se incoerente caso se pretendesse publicá-lo enquanto

⁶ Silvia Fernandes opta por “texto performático”. Já Nanci Fernandes, em sua tradução do livro de Josette Féral, opta por “texto performativo”. Nesta pesquisa, o termo usado será sempre “texto performativo” (TP).

tal. Trata-se de um texto que muitas vezes não tem autonomia própria e cujo sentido parcelado raramente constitui uma totalidade em si. Ele não adquire sentido a não ser quando inserido na rede múltipla dos diferentes sistemas da cena. (2015, p. 246)

Não é preciso concordar com Féral e demais autores sobre a falta de autonomia do texto performativo em relação à representação. Não partilho dessa impossibilidade de independência referente ao texto performativo. Por analogia, poderia citar as inúmeras exposições de artistas da *performance art* nas quais são exibidos, em grandes painéis ou outros suportes do tipo, seus programas de *performances* - uma espécie de didascália da *performance* realizada anteriormente (às vezes anos, às vezes décadas antes, quando não uma experiência que nunca foi apresentada). Se poderia aventar a possibilidade de se tratar de uma espécie de fetiche contemporâneo por parte de museus e galerias, seara em que me recuso a adentrar, como se poderia imaginar também ser simplesmente o entendimento de que o espectador/leitor seja capaz de criar para si um sentido qualquer a partir da leitura do programa, que varie com sua experiência pessoal e artística. O receio demonstrado por Féral e, na esteira, por Fernandes, sobre a (não) autonomia do texto performativo, talvez esteja ainda ligado ao apego à estrutura dramaturgical clássica; ao estilo de escrita para o teatro que respeite os modelos aristotélicos - ou da *peça bem-feita* ou do drama burguês - afeitos aos paradigmas da personagem, do enredo, dos diálogos, das rubricas e da ação cênica precisa. Entretanto, diante da dramaturgia ocidental do século XX e XXI, pode soar um pouco conservador exigir sentido claro (qual?) de um texto teatral.

O que convém salientar é que a dramaturgia recebeu novas roupagens. O primado do texto teatral como motor da cena, como elemento primeiro da criação cênica, começou a ser alterado por outras demandas da própria natureza do *Teatro* - letra maiúscula e itálico para ressaltá-lo como arte autônoma - que prescindem de um texto teatral para existir. O antropólogo britânico Victor Turner assinala essas alterações, sem se furtar a lhes dar o epíteto de pós-modernas, quando diz:

Como é comum no teatro pós-moderno (posterior à Segunda Guerra Mundial), às vezes o texto é construído por meio dos ensaios, os textos de escritores teatrais se desarticulam para articulá-los *novamente*. Não há um privilégio do texto. Elementos e mecanismos como o espaço teatral, os

atores, o diretor, o uso dos meios (a amplificação e distorção da linguagem, o uso de telas de televisão, trechos de filmes, projeções, fitas sonoras, música, jogos sincrônicos dos *movimentos* dos lábios, fogos de artifício etc) e a separação sustentada entre personagem e ator por meio de muitos dispositivos e mecanismos, se articulam de maneira flexível e se rearticulam como reflexões de uma vontade comum em raros momentos, quando a *communitas* se instaura entre os membros do grupo teatral. (2002, p. 83-84)

Não há aqui um reforço do antagonismo entre a cena e o texto, entre o drama e o teatro. Essa discussão virá mais à frente. O que está em jogo é a percepção de que o *Teatro* está para além do texto teatral e de que novas formas literárias surgiram para dar conta desse avanço. Schechner propõe uma inédita inscrição textual com o *performance text*, mas não o compreende como literatura autônoma, e sim como um “processo global feito da rede de comunicações que constitui um ato espetacular” (1995, p. 247). Para ele, o texto performativo se equivale mais às redes de comportamento do que a comunicações verbais (ibid.), o que, para Féral (2015), significa dizer que esse texto demanda não somente a atuação como também todos os elementos da representação. Para ela, há também formas diversas de texto performativo, que variam com a natureza dos próprios textos e com o modo como eles são inseridos na representação. O que não revela nenhuma surpresa, já que existem diferentes formas dramatúrgicas que sofrem as mesmas variações.

O texto performativo pode ser visto como um passo à frente do pensamento *szondiano* sobre o drama moderno, em que novas temáticas são, ao mesmo tempo, novos problemas para as velhas formas (Szondi, 2001). As inovações cênicas causadas pela figura do encenador, a dessacralização do texto dramático como força motriz da criação cênica, as novas tecnologias do palco (luz, maquinário, projeções etc), a atuação não psicologizante (o flerte com a *performance art*), entre diversos outros elementos (alguns assinalados por Turner) que começaram a surgir desde a primeira metade do século XX (e estarão descritos no decorrer desta pesquisa), não poderiam levar a outro caminho senão a novas tentativas formais de se escrever o texto teatral. Acredito que o texto performativo tenha sido um deles. Infelizmente sua autonomia literária foi (e ainda é) descartada, especialmente por um julgamento semiológico, a meu ver, equivocado. Artistas e teóricos ainda muito apegados ao sentido unívoco e à superproteção do leitor e sua suposta incapacidade de preencher os *buracos* desse

tipo de texto, não quiseram *apostar* nas publicações dos textos performativos, e eles são hoje encontrados apenas em documentos acadêmicos ou livros de registros de grupos e artistas de teatro como tão somente episódios dos processos criativos. Do mesmo modo, o *texto espetacular* é uma modalidade teórica, especialmente para a semiologia do teatro, e não uma literatura autônoma.

O texto espetacular talvez seja o “ancestral” mais próximo do que proponho como *pós-dramaturgia*, do mesmo modo como o texto performativo seria o ancestral mais próximo do texto espetacular. Acaso exista diferença entre eles. O professor e semiólogo italiano Marco De Marinis evoca a definição de *texto espetacular* como sua e do dramaturgo e crítico teatral, também italiano, Franco Ruffini. De Marinis não diferencia texto espetacular do termo em inglês *performance text*. Em seu livro *Comprender el teatro*, ele arrola características do teatro feito a partir da segunda metade dos anos 1970, afirmando que, enquanto os dramaturgos e dramaturgistas perdiam terreno na criação teatral, a semiologia do teatro se desenvolvia (não sem problemas) por duas linhas principais. A primeira seria a análise da própria *performance* cênica, ou seja, da descrição semiológica dos elementos espetaculares individuais; mas isso sem deixar de enfrentar a falta de documentação desses casos e a própria problemática em relação à reconstrução de uma encenação teatral - De Marinis não deixa de apontar, nessa análise, uma questão mais radical e que pretendo responder com a *pós-dramaturgia*: Quais seriam os propósitos e a utilidade efetiva de uma abordagem “descritiva, transcritiva e reconstrutiva” (1997, p. 23 - tradução minha) da representação cênica? A segunda linha seria constituída por um conjunto de elaborações teóricas, mais ou menos sistemáticas, em relação ao funcionamento do fenômeno teatral, e pelo desenvolvimento de modelos para a análise textual do espetáculo. Em meio a essas duas linhas, uma concepção do espetáculo teatral começou a se desenvolver e se estabelecer como um texto complexo, sincrético, composto de textos parciais, ou subtextos, de diferentes materiais expressivos (verbal, gestual, cenográfico, musical, de iluminação etc) e governado, entre outras coisas, por uma pluralidade de códigos, muitas vezes heterogêneos entre si e de diferentes especificidades.

É justamente em relação com essa segunda linha da semiologia que De Marinis elenca termos para melhor definir o texto espetacular: “a esse respeito se fala de ‘texte théâtral’

(Ertel, 1977)⁷, ou de ‘representação como texto’ (Ubersfeld, 1981)⁸, mas a definição que se impõe é ‘texto espetacular’ (proposta por Ruffini e por mim mesmo), com a equivalência em inglês de *performance text*” (ibid., p. 23 - tradução minha). De tal modo que, para o autor italiano, texto performativo e texto espetacular seriam a mesma prática, quase intrinsecamente semiológicas. Josette Féral, a fim de evitar ambiguidades, diferencia o lugar do texto dramático, do texto performativo e do texto espetacular, quase determinando uma hierarquia entre os termos (ou um fluxograma). Para a autora, texto espetacular

não se opõe nem à noção de texto nem àquela de texto performativo, porém, engloba ambas. Com efeito, se o texto performativo é um texto que não pode existir nem ser compreendido fora da partitura da qual não é senão um dos componentes, o texto espetacular é mais simplesmente o resultado de uma urdidura cerrada entre o texto e os demais elementos da representação, uma urdidura na qual os elementos estão estreitamente imbricados e quase que indissociáveis. Nesse sentido, todos os textos levados à cena destacam-se muito do texto espetacular sem entrar, para tanto, na categoria de textos performativos. (2015, p. 250)

Para Féral, o texto espetacular viria acima do texto e do texto performativo. A definição encontra certo paralelo com a leitura de Ubersfeld e de De Toro. Para a primeira, o texto performativo seria uma espécie de mediador entre o texto dramático e o texto espetacular⁹. O texto performativo funcionaria duplamente: por um lado, em relação com o texto dramático e, por outro, em relação com o texto espetacular. A conexão, em ambos os casos, seria recíproca, de tal modo que o texto performativo nada mais seria do que a contextualização das situações de enunciação; a concretização do espaço, tempo, ritmo, deslocamento, tom, “a ideologização do texto, a proxêmica, a cinésica” (De Toro, 1987, p. 36 - tradução minha), colocada no contexto da enunciação/enunciado. Em outras palavras, seria o trabalho de registro da virtualidade do texto dramático no próprio texto performativo. De Toro alerta que não se estaria falando de “transcrição, mas de inscrição” (ibid., p. 115 – tradução minha), já

⁷ Ertel, Evelyne. “Éléments pour une sémiologie du théâtre”. In: *Travail théâtral*, 28/29, 1977.

⁸ Ubersfeld, Anne. *L'école du spectateur*. Editions sociales, Paris, 1981.

⁹ A formulação de Ubersfeld é a seguinte: “O trabalho textual também envolve a transformação em texto, pelo teatrista, de signos não linguísticos, por uma espécie de reciprocidade. Daí a presença, juntamente com o texto do autor (em princípio impresso ou digitado) que chamamos de T, de outro texto, da encenação, e que chamamos de T', ambos opostos a P, a representação: T + T' = P''' (2015, p. 24).

que não haveria a intenção de combinar o texto dramático com o texto performativo, e sim de preencher os buracos (*troués*, para Féral) por um lado, e, por outro, de inscrever o aspecto virtual da encenação. Lehmann utiliza nomenclaturas semelhantes para sintetizar essa relação textual, em que “texto linguístico” é texto escrito, “texto da encenação” é o texto espetacular e “texto da *performance*” é o texto performativo:

Está estabelecida a distinção entre os níveis da representação teatral em termos de texto linguístico, texto da encenação e texto da *performance*. O “material” linguístico e a textura da encenação encontram-se em relação de reciprocidade com a situação teatral entendida de modo abrangente na concepção de “texto da *performance*”. (2007, p. 142)

O caminho não é curto e nem ausente de bifurcações. O texto espetacular não parece encontrar repouso fácil em alguma definição clara, ainda que algumas pessoas não se furtem a fazê-lo. Diz o professor André Carreira que o texto espetacular é “a *performance* mesma” (1997, p. 11)! Talvez, mas não é a simplificação que torna o termo mais eficaz. O que parece de algum modo se entrelaçar em certas definições é que o texto espetacular se trata do encontro do fenômeno teatral, ou seja, da apresentação da peça, com o público. Não é a acepção do termo *texto* como utilizei acima. E me parece ser esse um fator que gera confusão. O texto espetacular prescinde, no frigid dos ovos, de um texto escrito, tanto *a priori* quanto *a posteriori*. Carreira ainda adverte que o “texto espetacular, a encenação, será sempre um resultado não concluído, cuja existência de uma estrutura orgânica não é totalmente apreensível pelo olhar do espectador, nem tampouco absolutamente desejada pelo diretor” (ibid., p. 13). De modo que cabe aqui, ainda, algumas digressões sobre *texto* e *texto performativo*, para melhor entendimento da ideia de *texto espetacular* (e para que, dessa questão, não se gere nenhum tipo de embaraço para a *pós-dramaturgia*). Já foi dito que o *texto* é a escrita, a obra literária autônoma. Um texto, feito para teatro. *Hamlet*, de William Shakespeare. *A casa de bonecas*, de Henrik Ibsen. *Drama de Princesas*, de Elfried Jelinek; *Morte e o cavaleiro do rei*, de Wole Soyinka; *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado. Textos. Dramaturgias. Literatura autônoma, impressa no papel, em livros, ou digitalmente, em *eBooks* e similares. O texto performativo já não consegue uma materialidade tão explícita como as acima enunciadas. Ele pode ser o texto dramático com suas rubricas de ação, como

também o texto do diretor ou do encenador, com todas as indicações cênicas que eles julguem necessárias - entradas e saídas de músicas, adereços, cenários, atores, iluminação, projeções etc. Mas o texto performativo também pode ser apenas um roteiro de ações que não tenha partido de um texto teatral anterior. Ou as anotações do coletivo de artistas envolvidos na criação da obra. “Os textos performativos não têm a mesma importância no espetáculo nem o mesmo estatuto” (Féral, 2015, p. 249). Abaixo, como exemplo possível, uma imagem (figura 1) do *Notes for presentation on Brace Up! and other dances*¹⁰ a partir da obra *Brace Up!*, do grupo americano The Wooster Group. O texto faz parte do acervo do Whitney Museum of American Art.

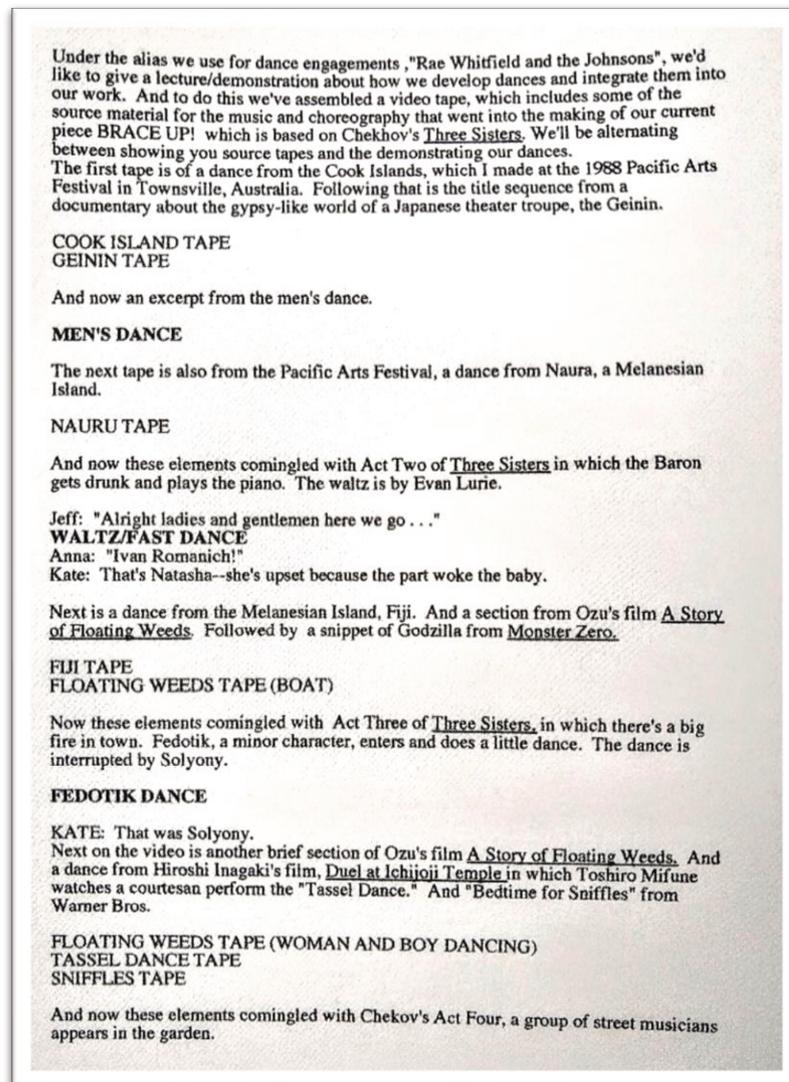


Figura 1 - Texto performativo - *Brace Up!*

¹⁰

Quick, Andrew. *The Wooster Group Work Book*. 2007, P. 94.

De Toro acrescenta ainda mais uma camada ao texto performativo para melhor compreensão do texto espetacular: *o texto espetacular virtual*. Convém retroceder um pouco. Para De Toro, o texto performativo (ou texto da representação) “concretiza e atualiza a situação de enunciação e as declarações de um texto dramático” (1987, p. 36 - tradução minha). Assim, o texto performativo (TP) existe a partir da encenação de um texto dramático (TD). Ainda para o teórico, o TP indicaria como dizer os diálogos, as frases, com que tom, com que ritmo, que sentido tem cada situação, que sentimentos estão envolvidos nesse ou naquele acontecimento etc. Pode-se dizer que diversos textos teatrais de diversos autores já apresentam essa característica, que se delinea através do que chamamos de rubricas ou didascálias. Mas não seria só isso, o TP implicaria também a temporalização, a especialização e com elas a incorporação do objeto teatral que opera no dispositivo cênico, como elemento de referência em diferentes níveis (ibid., p. 38 - tradução minha). O texto performativo seria um trabalho duplo, de escrita (às vezes de reescrita do texto teatral) e de cena, colocar em cena, materializar o discurso da peça almejado pelos criadores envolvidos.

O texto espetacular virtual (TEV) é um passo além e, claro, pode também ser confundido com algumas definições sobre o texto performativo. Para De Toro, o TD oferece algo para diretor, atores etc, colocarem em cena - sejam os diálogos, as rubricas, ou as falas e os enunciados¹¹ presentes no texto escolhido. Já o TEV escreveria o ausente (o somente virtual) do TD. A convergência do trabalho dos elementos espetaculares virtuais e dos lugares de indeterminação produziria o texto espetacular virtual; virtual no sentido de ser quase a representação. O TEV antecede a representação com uma lista de possibilidades, de recortes e de intenções que se almeja no texto espetacular (TE), na representação *in loco*. De Toro acredita que, mesmo em experiências teatrais sem texto prévio, há alguma forma de textualização da cena, de texto espetacular virtual que pode, ainda que com grandes lacunas, fixar o possível intento do texto espetacular. O TEV seria, então, “a inscrição (tradução e transcodificação) do texto dramático como materialidade e realização cênica” (ibid., p. 37 - tradução minha).

O que se pode considerar fascinante para um artista do teatro é a busca dos teóricos

¹¹ Convém ressaltar que a maioria dos autores aqui citados enxergam o texto dramático a partir de obras que são amalgamadas no que se pode chamar de “dramaturgia clássica”, ainda que essas variem entre épocas, escolas e gêneros.

(teatrais, semiólogos, filósofos etc) por transformar o acontecimento cênico, a representação em si, em matéria, códigos, signos, termos que sejam suficientemente objetivos e comunicativos. Para um diretor, um ator, um figurinista etc, há uma gama praticamente infinita de sentidos em suas escolhas e muitas delas não passam pelo crivo do significante/significado de maneira clara ou mesmo consciente. Veltruský aponta justamente a dificuldade da semiologia teatral em lidar com o texto espetacular. Para ele, entre os muitos elementos que constituem a cena:

O lugar do componente verbal na estrutura do teatro é um dos problemas mais difíceis da semiótica do teatro. Até onde eu sei, até agora nenhuma explicação semiótica avançou o suficiente sobre como esses signos radicalmente diferentes em suas próprias fundações se combinam mutuamente na construção de uma estrutura semântica unitária e integrada, a representação teatral. (2011, p. 353 - tradução minha)

De Toro, com o *texto espetacular virtual*, deseja inscrever essas “lacunas” inerentes ao processo de criação teatral em um possível código para ser estudado. Ele, inclusive, leva em consideração representações cênicas que não partem de nenhum tipo de texto prévio, como peças de improviso, *happenings*, teatro espontâneo etc, e afirma que, ainda assim, existe algum tipo de textualização da cena, alguma intenção prévia à representação acordada entre os realizadores dessa cena, e que o TEV seria justamente essa etapa anterior de fixar, ainda que com enormes rasgos, o intento do texto espetacular.

Se isso não existe, estamos falando de um teatro que não deixa vestígios, uma vez que é criado e consumido no momento da produção do espetáculo. Obviamente, isso constitui um caso extremo, já que a maioria das práticas teatrais trabalha com um TEV, independentemente de sua natureza. (1987, p. 38 - tradução minha)

Há realmente muitos termos acima expostos e provavelmente eles se misturem em meio a tantas definições, ou mesmo, utilizações. Considero importante mesclar acepções de autores da semiologia teatral e da teoria do teatro para ampliar o escopo aqui desejado, ainda que ele seja mais simples do que o apontado. Há, para os semiólogos, uma busca mais

particular em dar sentido à experiência cênica por meio de signos possíveis de serem elencados/assimilados, por meio de experiências possíveis de serem mensuradas. O que, para os artistas de teatro, pode ser uma prática empírica ou subjetiva, para eles tem que ser algo passível de compreensão em relação a processos criativos, formas, enunciações e trocas com o espectador. Entendo que cada processo de criação é único, incerto e de difícil inscrição no mundo dos signos; Ubersfeld insiste que “não se pode falar, rigorosamente, de ‘signo teatral’: não há elemento passível de ser isolado na representação teatral que seja o equivalente dos signos linguísticos com seu duplo caráter arbitrário (relativo) e de dupla articulação (em morfemas e em fonemas)” (2005, p. 9). No mesmo caminho, Lehmann aponta que:

Quando se decompõe metodicamente a densidade da montagem em níveis de signos, não se deve esquecer que uma textura não se compõe como um muro, de pedras, mas como um tecido, de fios, e por isso a significância de todos os elementos individuais depende no fim das contas da “iluminação geral”: em vez de ser produzida como que por adição. (2007, p. 142)

De certa maneira, o artista de teatro está liberto de se entregar às “problematizações” sobre a existência ou não de uma “linguagem teatral”, sobre se os signos colocados em cena são denotativos ou conotativos, se o referente está claro ou se as convenções e os códigos estão de acordo com o significado/significante. Há sempre o reverso da moeda para o pesquisador que em sua primeira face é artista. Não há demérito para nenhuma das faces, mas, justamente como em uma moeda, talvez os dois lados estejam condenados a nunca se olharem, ainda que presos no mesmo objeto.

O que se pode delinear, por ora, são as diversas tentativas da teoria teatral e da semiologia do teatro de assimilar as rápidas mudanças ocorridas a partir do final do século XIX (especialmente a partir da segunda metade do século XX) entre o texto dramático e a representação cênica. A discussão é longa, profícua e sem necessariamente um consenso. As mil faces do drama estão aqui para alinhar termos que procuram explicar as mudanças mencionadas. O texto escrito, aqui entendido também como texto dramático, reinou durante muitos séculos como metonímia para o *Teatro*. O texto dramático *era* o teatro e não se concebia teatro sem texto dramático. Há exceções, claro, mas, em linhas *generalizantes*, a correlação era essa. O texto performativo, por sua vez, acrescenta à escrita o que já acontecia

em cena: o descolamento do texto dramático dentro da criação teatral. Um roteiro do diretor; um programa escrito a ser seguido em cena, a escrita do programa posterior às experimentações cênicas; uma possível semelhança ou descendência dos *lazzi*¹² da *Commedia dell'Arte*. Ou seja:

Uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes do palco. Uma dramaturgia geral, que é a dramaturgia do espetáculo, na qual tanto as ações do texto quanto as do palco estão entrelaçadas. A dramaturgia vista desta perspectiva pode ser considerada como o conceito que unifica texto e palco. (Ruffini, 1995, p. 241)

Porém, o texto performativo não é suficientemente preciso. Há diferentes práticas para a sua feitura. Ele atende a diferentes experiências e está circunscrito aos artistas envolvidos na criação da cena e aos teóricos e semiólogos teatrais. Ele não serve, ou pelo menos assim foi instituído, para a circulação autônoma, como texto literário. Entretanto, ele revela a necessidade de se escrever a cena que não mais está sujeita ao texto dramático. Um registro escrito, permanente, que amplie as formas dramatúrgicas; ou, pelo menos, assim poderia ser visto. O texto espetacular, assumindo que não seja o mesmo que o texto performativo, já não é mais *texto* no sentido da escrita das palavras e, isso torna sua materialidade ainda mais restrita.

Apesar de De Marinis (1997, p. 23) definir texto espetacular como uma tradução do termo em inglês *performance text*, sua acepção não é a mesma que a acepção dada a *texto performativo* por Féral, De Toro, Fernandes, Ubersfeld e pelo próprio Schechner. Opto por não criar essa semelhança entre os dois termos. O texto performativo prescinde da escrita, ainda que em seu bojo estejam lacunas criadas pelo texto espetacular virtual; já o texto espetacular é o próprio fenômeno teatral, a apresentação do TP e do TEV em cena. André Helbo, De Marinis, Luis Prieto, Patrice Pavis, entre outros, são apontados, ou se auto-intitulam, como autores do termo *texto espetacular*. Não advogo a causa, a considero sem importância, e não farei medidas aos “criadores” ou suas derivações. O que está em jogo é a leitura da

¹² *Lazzi* (do italiano *lazzo*, no singular: rotina ou piada) é uma ação cômica estruturada e muito bem ensaiada, usada na *Commedia dell'arte* e no teatro de feira. Compõe-se de toda forma de estruturas burlescas - seja jogo de palavras, ações ou gestos grotescos – que serão desenvolvidas nas farsas

representação pelos teóricos e semiólogos teatrais. Diz De Marinis que:

[...] nessas abordagens semiótico-textuais do teatro, geralmente se compartilha a diferenciação entre o espetáculo, como “objeto material”, e o texto espetacular ou *performance text* como “objeto teórico” ou “de conhecimento” (Prieto, 1975)¹³, o qual se constrói tomando ao espetáculo-objeto como material dentro dos paradigmas da semiótica, e fazendo-o funcionar como um princípio explicativo com relação ao funcionamento comunicativo concreto dos fenômenos teatrais observáveis. (1997, p. 23 - tradução minha)

Ou seja, para o autor italiano, o texto espetacular não é, ou não se constitui, um modelo do fenômeno teatral total, mas apenas um dos seus aspectos, especificamente o signo-textual. É a leitura pela semiologia. Já foi mencionado que, para Féral, o texto espetacular é uma malha fina entre o texto e todos os outros elementos possíveis da representação teatral. De Toro, que introduz o termo TEV para desenhar o processo que antecede a representação - ou seja, as intenções dos criadores cênicos em relação a como será essa representação -, corrobora a definição de Féral ao afirmar que o texto espetacular é o próprio espetáculo encenado (posto em cena) num sentido totalizante. Ele ainda diz que a peculiaridade do TE, em comparação com outras manifestações artísticas, “reside na heterogeneidade dos códigos, complexidade que aumenta a dupla ausência do objeto espetacular: uma primeira vez como objeto científico e uma segunda vez como objeto material, pré-científico” (De Toro, 1987, p. 38 – tradução minha). Veltruský problematiza exatamente a complexidade dos signos no texto espetacular, na representação teatral *in loco*, em que a figura da ação e a ação cênica juntas criam um signo,

mas também algo mais que um mero signo. No entanto, incluem declarações linguísticas, isto é, signos nos quais o significado está mais carinhosamente vinculado ao material sensorial do que em qualquer outro tipo de signo; e essas afirmações permanecem mais ou menos integradas na estrutura literária do drama. Nesse sentido, há um evidente conflito entre os diferentes componentes da figura de ação e a ação cênica, contradição inerente à *performance*. (2011, p. 356 - tradução minha)

¹³ Prieto, Luis. *Pertinence et pratique*: essai de sémiologie. Minuit, Paris, 1975. (tr. It., Pertinenza e pratica, Feltrinelli, Milano 1976).

De qualquer modo, ainda que teóricos e críticos teatrais tenham se apropriado do termo *texto espetacular*, sua origem remonta à semiologia. O teórico americano Marvin Carlson chega a afirmar que o termo *pós-dramático*, especialmente difundido por Lehmann, deve sua essência aos estudos semiológicos de André Helbo, Bert States, entre outros, na distinção entre ações performativas e ações narrativas do teatro, ou entre o semiótico e o fenomenológico (Carlson, 2015, p. 589). Essa contenda não tem interesse aqui, a não ser para salientar a importância ou a precedência da semiologia teatral para a difusão do termo *texto espetacular*. Por fim, mas não encerrando a questão, é preciso reforçar duas premissas importantes entre o texto dramático e o texto espetacular. Primeiro, independentemente das mudanças realizadas no texto dramático para a concretização do texto espetacular, ele continua autônomo como literatura, não arrogando para si qualquer possibilidade de inscrever em suas linhas o resultado de cada encenação e todas as escolhas dos artistas envolvidos nela. Segundo, o texto dramático não é o elemento responsável por gerar todas as inscrições que possam existir no texto espetacular, porque, desse modo, cairia-se no equívoco de se imaginar que o texto dramático “poderia ser estudado como um elemento independente que guardaria no seu bojo a complexidade da própria encenação, além de supor que existiria uma desejada fidelidade ao autor no momento de sua encenação” (Carreira, 1997, p. 12).

Então, não, o *texto espetacular* não é um texto escrito. Não entra no embate da *Escola de Praga* sobre a autonomia do texto dramático como literatura. O texto espetacular é a melhor maneira que críticos, teóricos e semiólogos encontraram para analisar a representação teatral *in loco*. De Marinis indica que, em princípio, a abordagem semiótico-textual da representação teatral (do espetáculo apresentado) se posicionou preferencialmente no âmbito estrutural, produzindo, dessa forma, uma análise completamente imanente ao texto espetacular. E tal abordagem considerava o TE como um “enunciado” fechado em si mesmo, um produto autônomo, finalizado e ilhado de tudo o que lhe era exterior (1997, p. 24). Entretanto, num segundo momento, na abordagem que seguiu a linha de um processo já direcionado para outros setores da investigação semiológica –

desenvolvidos por diversos autores como Umberto Eco¹⁴, Hans Robert Jauss¹⁵, Teun van Dijk¹⁶, Julien Greimas¹⁷, entre outros, começam a aparecer as coordenadas de uma interpelação pragmática que tende a estudar o TE em relação ao contexto cultural, por um lado, e ao contexto espetacular, por outro. Mais adiante, nos estudos sobre o TE e os diferentes contextos de sua performance (igualmente importantes para melhor definir o fenômeno), a recepção do *texto espetacular*, feita pelo espectador, passou a fazer parte da abordagem realizada pelos teóricos e semiólogos teatrais. Lehmann diz que:

Com o desenvolvimento dos estudos da *performance*, evidenciou-se que a situação da montagem como um todo é constitutiva para o teatro, para o significado e o *status* de cada elemento particular dele. O modo de relação da representação com o espectador, a ambientação temporal e espacial, o lugar e a função do processo teatral no âmbito social, que constituem o texto da *performance*, irão sobredeterminar os dois outros níveis. (2007, p. 143)

Hoje, são inúmeros os estudos sobre a recepção teatral, em busca hercúlea por conseguir generalizar e modelar o ato receptivo. Não há aqui interesse em seguir esse caminho. O texto espetacular já está demarcado e serve para acompanhar uma frágil teleologia para a proposta de *pós-dramaturgia*.

O que convém realçar é que o texto teatral (texto dramático) está, agora, para o encenador, diretor, atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, músicos etc, quase como um objeto plástico, o qual eles podem modelar, adaptar, adotar, mudar, enfim, como qualquer escultor junto ao seu material de preferência, seja barro, metal ou pedras. O intuito, além de dar forma cênica ao texto, é também resolver problemas de espacialização, de concretização do sentido, a proxêmica, a cinésica, problemas de relação teatral (entre produtores, artistas e salas de espetáculo, por exemplo), problemas ideológicos etc, isto é,

¹⁴ Escritor, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo italiano de fama internacional. Foi titular da cadeira de Semiótica e diretor da Escola Superior de ciências humanas na Universidade de Bolonha.

¹⁵ Escritor e crítico literário alemão. Junto com seu colega Wolfgang Iser, Jauss é um dos maiores expoentes da estética da recepção, que fundamenta suas bases na própria crítica literária alemã.

¹⁶ Linguista neerlandês conhecido por suas contribuições aos campos da linguística textual e da análise do discurso, é uma das principais figuras da análise crítica do discurso, propondo uma abordagem que leva em conta a relação entre cognição, discurso e sociedade.

¹⁷ Linguista lituano de origem russa que contribuiu para a teoria da semiótica e da narratologia, além de ter procedido a diversas pesquisas sobre mitologia lituana.

dar forma a tudo o que perpassa a prática cênica. Já para os críticos, semiólogos, pesquisadores da literatura, o texto teatral é um objeto de estudo literário passível de distintas interpretações (que possam, inclusive, explicar aspectos históricos), sobre o qual se pode estabelecer diferentes possibilidades de estruturas e elementos formais diversos. A tarefa do semiólogo teatral é fundamentalmente descrever o processo de produção de sentido, explicar como se diz algo no teatro (tanto no texto dramático quanto no texto espetacular – o que parece tarefa mais fácil em relação ao primeiro).

Nas muitas possibilidades de enquadrar essas distintas faces do texto, fico com algumas figuras. Evito, ou pelo menos procuro evitar, o entrelaçamento absoluto dos termos. *Texto, texto performativo, texto espetacular*. Os dois primeiros são, de fato, textos escritos; querendo me referir à “superfície fenomenal” - eles possuem diferentes formas, mas podem ser encontrados no mesmo suporte. O texto espetacular, não. Sua escrita, se existe, é o próprio texto performativo. Para Lehmann, como para mim, “ainda que o termo ‘texto’ contenha aqui uma certa imprecisão, ele expressa que em cada caso se configuram uma correlação e um entrelaçamento de elementos que (ao menos potencialmente) comportam significados” (2007, p. 142). De Toro, Schechner, Féral, entre outros autores aqui citados, repetem a conclusão de que o texto performativo é levado à cena como texto espetacular e que este é um conjunto, não necessariamente homogêneo ou coerente, de diversos textos. O teatro está composto “de um permanente deslocamento de uma linguagem expressiva sobre a outra. Estes deslocamentos criam combinações e vão compondo um tecido, uma malha expressiva que é próprio texto espetacular” (Carreira, 1997, p. 13). Há visivelmente uma mudança de estatuto da representação teatral de modo que os estudos teatrais, literários e semiológicos foram, como sempre são, obrigados a voltar suas lentes para as novas práticas cênicas e as mudanças que se operaram na dramaturgia, na atuação e na representação. Não me parece exagero afirmar que o *texto espetacular* surge com a necessidade de analisar o teatro pós-moderno e, posteriormente, o pós-dramático e contemporâneo. A impossibilidade de se inscrever as práticas teatrais citadas dentro das poéticas conhecidas, e assimiladas até então, fez o olhar para a cena teatral se tornar mais amplo e profícuo. Não se trata de um fenômeno recente, claro; o teórico e crítico americano Michael Kirby já escrevia sobre isso nos idos dos anos 1970, ao analisar que “[...]nos últimos anos algumas encenações têm começado a relacionar o teatro com as outras artes. Essas montagens, assim como as apresentações em

diversos espaços não convencionais, nos obrigam a examinar o teatro sob uma nova luz, e sugerem perguntas em volta da palavra em si: 'Teatro'" (1976, p. 61). O que me leva a afirmar, ainda uma vez, que o texto dramático não é mais o objeto denominador comum do teatro e nem da teoria teatral; esse denominador comum é a própria cena apresentada, como deveria ser.

O texto espetacular é, então, o último passo dentro da trilha das mil faces do drama/texto e o primeiro passo para a *pós-dramaturgia*. Existem valores ligados ao TE que geram calorosos debates no meio teatral e semiológico. Qual o grau de autonomia dos criadores cênicos em relação à dramaturgia clássica? As encenações contemporâneas podem ser incluídas em signos ou códigos comuns a todos os espectadores? Que relação com o espectador está se almejando com o texto espetacular? A comunicação é um valor intrínseco à representação teatral? Qual representação, qual comunicação? O texto espetacular seria uma lista de desejos (visões de mundo) dos artistas dos quais os espectadores seriam não mais do que meros leitores? Ubersfeld (2005) ressalta que o prazer que se apossa do espectador é, sem dúvida, o de reconhecer, mas igualmente o de descobrir. De tal modo, que os espectadores que somos não gostamos que nos indiquem explicitamente o sentido que tal ação, tal gesto, tal personagem devam ter. Decididamente não gostamos que o trabalho de análise e interpretação seja feito em nosso lugar. Pelo menos, não o tempo todo.

De todo modo, as perguntas acima não serão respondidas nas próximas páginas. São pertinentes à pesquisa teatral - e, a meu ver, especialmente às pesquisas teóricas. O que se aponta com elas e a partir delas é que o teatro não é uma arte estanque (como nenhuma outra arte o é) e que as mudanças que se operam em sua feitura fazem parte de sua própria natureza. Não há um descarte, nem *a priori* nem *a posteriori*, das teorias que acompanham o fazer teatral. Há um diálogo de qualidade intrinsecamente dialética. Os conceitos não conseguem dar contornos a todas as práticas e representações teatrais. O texto, o texto performativo e mesmo o texto espetacular não são precisamente o *Teatro*. Ainda que o teatro lance mão deles para existir, o sentido de cada representação não pode ser enclausurado num signo. "O semiólogo não deve ignorar que o sentido preexiste à sua leitura, que ninguém é 'proprietário' dele, nem mesmo o escritor e, muito menos, o semiólogo, que não é hermeneuta, nem vedor" (Ubersfeld, 2005, p. 12).

Longe de querer encerrar a questão das muitas acepções do *drama* ou de cingir os

termos ao gosto desta escrita, o que se pretende acima é dialogar com uma “cartografia radicante”, como diria o filósofo e teórico teatral argentino Jorge Dubatti, a partir do que está à minha volta (representação teatral), do que posso ver (vivenciar) e de experiências com que posso dialogar. Alguns princípios necessitam ser estabelecidos para que todos os termos utilizados ou mencionados aqui estejam circunscritos num sentido mais ou menos claro, ao mesmo tempo, que possam servir de esteio para a proposta aventada. O teatro é uma arte por demais ampla e de tal modo entrelaçada com outras artes que sua definição não conhece limites. Ainda que a teoria teatral esteja mais acessível nos últimos anos, por meio da digitalização do conhecimento, sua esfera não determina todas as experiências cênicas feitas pelos mais diferentes artistas nos locais mais heterogêneos. E muito menos que seja possível dar conta de todas elas. O que é óbvio, mas é sempre prudente ressaltar.

Para esta pesquisa, o texto teatral é dissociável da cena. É, como já dito algumas vezes, uma obra autônoma. Evidentemente que muitos artistas e autores não veem o texto dramático de tal modo e atribuem à escrita para o teatro uma intencionalidade que só pode ser vista no palco, na representação. Trata-se de uma discussão profícua e estéril na mesma medida. Para De Marinis (1997, p. 24), todo texto sempre é incompleto e exige do seu destinatário (leitor e espectador) que o complete, atualizando suas potências significativas e comunicativas. Teoria que poderia talvez colocar um ponto em comum entre o texto teatral e o texto espetacular: são ambos incompletos, o que não significa que não sejam autônomos. Esta é uma visão diferente da concepção do teórico francês Jean-Jacques Roubine, em que é possível admitir a coexistência de dois textos bastante diferentes: “aqueles que podem ser apreciados, conforme a tradição nos havia acostumado, no simples ato de leitura independentemente de sua existência cênica [...] e os textos que não existem nem pretendem existir fora do teatro” (1998, p. 78) - o que me parece uma afirmação bastante controversa, ou talvez circunscrita a uma época. Baumgärtel, por outro lado, aponta um sentido performativo na escrita teatral contemporânea que visa justamente fugir dos preceitos “clássicos” da dramaturgia como construção de uma identidade entre significante e significado. A *performatividade* na escrita teatral, ou uma escrita teatral performativa (definição que não tem relação imediata com o *texto performativo* aqui descrito), para o autor, não opera na necessidade de um sentido

que poderia surgir a partir de uma leitura unificante que seria produtora de

identidade e poderia ser representada mimeticamente em cena; nem um sentido que diz respeito a uma realidade objetiva a ser representada e cujo conteúdo objetivo funcionaria como um tipo de autoria que determina a enunciação e leituras (corretas). Pelo contrário, manifesta-se como simples compartilhar da referida situação intersubjetiva marcada por essa abertura radical; como reconhecimento por parte dos leitores (e espectadores) de que esse cruzamento de forças produz uma qualidade afetiva interna do texto que expressa uma potência transformadora. (Baumgärtel, 2014, p. 138)

O fazer teatral contemporâneo há muito faz uso dos mais diversos tipos de textos (e materiais) para criar a cena; não poucas vezes, abre mão de qualquer texto literário (teatral, romance, conto etc) para início dos ensaios. É possível imaginar que o autor e neurologista americano Oliver Sacks nunca tenha pretendido que seu livro *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu* existisse fora da literatura. E, surpresa, o diretor inglês Peter Brook fez uma encenação mundialmente conhecida¹⁸ do livro de Sacks. E o texto da peça (criado a partir deste) foi lançado em um novo livro como dramaturgia autônoma¹⁹.

Não me parece caber ao texto o desejo ou a pretensão de existir ou não, fora ou dentro do palco. O mesmo se poderia dizer dos desejos e pretensões dos autores. A admoestação feita por Paul Ricoeur me parece oportuna ao tornar o texto autônomo em relação à intenção do autor, ou seja: “o que o texto significa, não coincide mais com aquilo que o autor quis dizer. Significação verbal, vale dizer, textual, e significação mental, ou seja, psicológica, são doravante destinos diferentes” (1990, p. 53). Ainda que seja possível aferir as considerações dos autores sobre seus próprios textos, não serão elas a determinar todo o potencial de circulação desses textos. Em outras palavras, graças à escrita, o “mundo” do texto pode fazer explodir o mundo do autor:

É essencial a uma obra literária, a uma obra de arte em geral, que ela transcenda suas próprias condições psicossociológicas de produção e que se abra, assim, a uma sequência ilimitada de leituras, elas mesmas situadas em contextos socioculturais diferentes. Em suma, o texto deve poder, tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico, descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação: é o que

¹⁸ “L’homme qui” (O homem que), estreou em 1993, na França.

¹⁹ Brook, Peter; Estienne, Marie H. *L’homme qui, suivi de: je suis un phénomène*. Arles: Actes Sud-Papiers, 1998.

justamente faz o ato de ler. (ibid.)

Não me parece exagero dizer que esse pensamento também pode se relacionar ao ato de encenar, de criar a cena no palco. Aprecio, em especial, uma analogia que o teórico americano Mike Vanden Heuvel utiliza em seu livro *Performing Drama/Dramatizing Performance: alternative theater and the dramatic text* para dizer que duas culturas ou tecnologias podem, como as galáxias astronômicas, passar uma pela outra sem colisão; o que não significaria sem uma mudança de configuração (1993, p. 149) – ideia que se apropria do conceito de interface da física moderna a partir do encontro e metamorfose de duas estruturas. Do mesmo modo, o texto e o teatro se transpassam sem perder suas próprias características, ao mesmo tempo que se reorganizam em novas formas. Menos um embate, mais uma contaminação. O que urge, em diálogo com a teórica francesa Almuth Grésillon, é que nos desvinculemos do confronto entre os que apenas privilegiam o texto como obra literária e os que, talvez por estarem inseridos na criação cênica contemporânea, desprezam a instância escritural.

Para além do que puderem ser ao longo da história, para além do que sejam hoje as relações entre (escritura do) texto e encenação, para além das rivalidades e exclusões recíprocas que possam existir nesse campo entre escritores [...] e gente de teatro, [...] para além dessas lutas intestinas entre texto e representação, o que importa, do meu ponto de vista, é que tais relações são altamente dialéticas. Há, necessária e simultaneamente, alteridade e interdependência. (Grésillon, 1995, p. 269)

Em consequência, há também que se levar em conta, ainda na lógica da cartografia radicante, quais textos teatrais, de quais épocas, quais encenadores e quais peças estão sendo usadas como material para as construções teóricas dos termos e proporcionando esses embates. Para Dubatti, não há porque falar das encenações de um famoso artista americano uma vez que o que está se vendo em sua região são peças de outros artistas, de modo que a cartografia radicante citada implicaria também conhecer a própria territorialidade e, só então, produzir pensamento e estabelecer diálogo com a bibliografia mundial:

Falei disso com o Lehmann em Porto Alegre, num encontro sobre Bertolt Brecht, conversamos nos almoços, caminhando pela rua. Disse-lhe: “o conceito que você trabalha de pós-dramaticidade não me serve para pensar o teatro de Buenos Aires, o teatro que eu vejo não é o que você diz”. E ele me respondeu uma coisa muito sensata: “Eu nunca falei do teatro de vocês, estou falando do que eu vejo lá”. (Dubatti, 2014, p. 260)

Alteridade e interdependência do texto e da representação. Do que se vê lá e do que estou vendo aqui. Da bibliografia mundial e da teoria ainda por vir. Aristóteles observou o fenômeno, não o criou. Se, para Ricoeur, o texto é a mediação através da qual nos compreendemos a nós mesmos, eu, sem temor da paráfrase, digo que talvez a *pós-dramaturgia* seja um meio através do qual possamos compreender uma parte do teatro contemporâneo. Para tanto, entendo que seja importante esboçar algumas linhas sobre outros termos (não menos complexos de delimitar) ligados ao teatro contemporâneo: o pós-moderno, a pós-produção e o pós-dramático; para, enfim, chegar à *pós-dramaturgia*.

PÓS

moderno

produção

dramático

*tudo claro
ainda não era o dia
era apenas o raio*
Paulo Leminski

O uso das formas. O uso dos materiais. O uso das palavras. O uso das teorias. O uso das práticas. O uso das ferramentas. O uso da filosofia. O uso das culturas (populares, eruditas?). O uso das linguagens. O uso das estéticas (éticas?). O uso dos dados (aleatório?). O uso das premissas. O uso das experimentações (vazias? É possível?). O uso das tecnologias. O uso das verdades. O uso dos fracassos. O uso da representação. O uso como representação. O uso da crise da representação. O uso do uso. O infinito sendo usado à exaustão. Diz Serge Daney: “É simples, o ser humano produz obras; pois bem, a gente faz com elas o que tem que ser feito: a gente se serve delas.” (Daney apud Bourriaud, 2009b, p. 7) O uso. Servir-se das obras. Saboreá-las ao gosto de Salvador Dali. O uso das citações. O esgarçamento do novo. O uso do novo. O novo não é mais critério. O novo não é mais necessário. O novo é usado. O novo está superado (está?). O pós-novo. O novo revisitado. O outro novo (Brito, 2007). O novo está usado. O eterno retorno do novo. A tentativa de uma nova teoria para as velhas práticas. A tentativa de uma nova prática para as velhas teorias. O velho é usado? O pós-velho. A superação do velho é o novo. O novo é apenas o velho reciclado (será?). O novo está superado. O velho está superado? O novo não é mais critério, o velho é? Aristóteles escreveu a *Poética* antes ou depois das peças de Ésquilo, Eurípides e Sófocles? Pós-verdade. Pós-humor. É preciso saber habitá-los.

O prefixo pós não indica nenhuma negação, nenhuma superação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude. Os procedimentos aqui tratados não consistem em produzir imagens de imagens - o que seria uma

postura maneirista - nem em lamentar que tudo já foi feito, e sim em inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-las em funcionamento. Aprender a usar as formas [...] é, em primeiro lugar, saber tomar posse delas e habitá-las. (Bourriaud, 2009b, p. 14)

O que se pode indicar nos tempos correntes como arte, como estética, como contemporâneo, depois dos procedimentos de negatividade operados pela modernidade? Qual definição o prefixo “pós”, sempre emoldurando as atividades contemporâneas, estaria reivindicando para si? Uma possível ordem cronológica, um “depois da arte moderna”, sugerindo, nas palavras do professor Celso Favaretto, que “a modernidade teria cumprido o seu curso e que, de tal modo, estaria assistindo à chegada ou nascimento de um novo período histórico?” (2000, p. 75). Ou exatamente o contrário: o pós-modernismo seria uma continuação da arte moderna ou, ainda, a reativação dos seus pressupostos, virtualidades e imperativos? A pós-modernidade não seria, assim, mais do que uma atmosfera, uma atitude, “que entre a inquietação e a indiferença, vagando pelo precário e o disperso, pressiona o espaço simbólico liberado pelas operações modernas, ansiando por um preenchimento (uma Estética, uma Arte, uma Totalidade)?” (ibid.). Ou os tempos pós-modernos, visivelmente estampados pela indeterminação, não estariam preconizando justamente que não existe, nesta situação cultural e artística, “uma linguagem com poder de fixar o estado atual das coisas (da arte, da cultura, do saber)?” (ibid.). Uma espécie de “tudo pode”, tudo pós!

Ao contrário, o “pós”, como já mencionado na introdução, não é uma superação, é na realidade sua reafirmação. Em suma, a dramaturgia da qual a *pós-dramaturgia* poderia aqui querer se separar se mantém estampada no próprio termo. Não muito diferente do que ocorre com a pós-modernidade e o teatro pós-dramático. De tal forma que a *pós-dramaturgia* não precisa operar como uma nova dramaturgia, mas como uma “atitude” do dramaturgo diante das formas estéticas propostas pelo teatro contemporâneo. Ainda que julgue que a compreensão da escrita da *pós-dramaturgia* não implica identificar teoricamente o pós-modernismo, a pós-produção e o pós-dramático - e neste último, sua gênese -, tampouco será um problema buscar descrevê-los minimamente.

pós-moderno

É possível definir o pós-modernismo em poucas linhas? Não. É possível determinar suas formas mais comuns e suas práticas mais corriqueiras? Não. Muito menos copiar e colar um verbete sobre o termo. Mesmo assim, não seria um desperdício desenhar minimamente aspectos do pós-modernismo artístico para os intuitos desta pesquisa. Para tal intento lançarei mão de textos do teórico alemão Andreas Huyssen, para ao menos tangenciar as questões que interessam do pós-modernismo para a *pós-dramaturgia*.

[...] Boa parte da minha análise baseia-se na premissa de que, o que aparece em um certo nível como a última tendência, auge publicitário e espetáculo vazio, é parte de uma transformação cultural que emerge lentamente nas sociedades ocidentais, uma mudança da sensibilidade para a qual o termo “pós-modernismo” é realmente, pelo menos por enquanto, inteiramente adequado. (Huyssen, 1991, p. 20)

Huyssen escreveu o artigo “Mapeando o Pós-Moderno”, em 1984, após uma visita com o filho à “Documenta 7”²⁰, uma exposição de arte contemporânea. O autor não se furta a criticar, com os adjetivos mais comuns hoje, o que seria a experiência de uma exposição de arte pós-moderna/contemporânea, ou seja, que o pós-modernismo seria uma espécie de confusão de códigos, ecletismo fácil combinado com amnésia estética e delírios de grandeza. Ele reforça conceitos já explicitados nas análises de Fredric Jameson - crítico literário e teórico político norte-americano - e Jürgen Habermas - filósofo e sociólogo alemão - sobre o pós-moderno: que se trataria de uma espécie de modernismo docilizado e acrítico nascido no enalço dos governos conservadores dos anos 80 (Margaret Thatcher, Ronald Reagan, Helmut Kohl etc), contrários, em todos os sentidos, às expressões artísticas dos anos 60.

Alinhavo um novo parágrafo para criar o paralelo necessário ao teatro (e à dramaturgia, o interesse aqui). As críticas à arte pós-moderna ecoaram com enorme intensidade nas experiências teatrais contemporâneas, o que pode parecer evidente já que as

²⁰ A “Documenta 7” foi a sétima edição da *Documenta*, uma exposição de arte contemporânea quinzenal. Foi realizada entre 19 de junho e 28 de outubro de 1982 em Kassel, Alemanha. O diretor artístico foi Rudi Fuchs.

artes cênicas nunca estiveram fora dos movimentos históricos citados (talvez defasadas). Entretanto, é comum as análises sobre as artes plásticas e a arquitetura criarem uma metonímia perigosa ao engolir as outras linguagens artísticas e apagar, de tal modo, suas especificidades e contradições. O teatro quase nunca é citado nos processos críticos da arte pós-moderna como uma arte autônoma e parece ter sempre que pegar emprestado certas linhas gerais dessas mesmas críticas. Quando citado, o teatro é, como sempre, resumido à dramaturgia. Então temos textos teatrais pós-modernos e de quando em quando uma encenação ou um encenador citado ou cotejado dentro das premissas críticas do pós-modernismo. O teórico alemão Hans-Thies Lehmann faz o alerta ao cobrar um conceito para as vanguardas que escape do amálgama com a modernidade e diz que “a visão [da teoria teatral] a partir do final do século XX tem de captar o teatro de maneira diferente e independente da autocompreensão ou má autocompreensão das artes e das correntes artísticas” (2007, p. 37). As experiências teatrais pós anos 60, de todo modo, não escaparam de ser agraciadas com adjetivos iguais aos das artes plásticas, chegando mesmo a ser intituladas como “doenças da encenação” pelo teórico francês Patrice Pavis (2010, p. 363), tema que retomarei mais adiante. Isso posto, volto ao pós-modernismo.

Como teórico aberto e competente, Huyssen não se entregou apenas a repetir a já conhecida ladainha crítica ao pós-modernismo e, em seus textos, buscou entender uma possível nova (o novo não é mais critério) sensibilidade na criação artística e sua fruição. Ainda que o autor não afirme existir uma mudança substancial nos paradigmas das ordens culturais, sociais e econômicas, há em sua análise uma objetiva distinção entre as práticas, discursos e sensibilidades realizadas pelo modernismo, ou seja, para Huyssen existem diferenças importantes entre os dois movimentos - que ele não aponta sem se questionar sobre as autenticidades dessas diferenças. Em 1984, o autor se perguntava se a arte pós-moderna estava gerando novas formas estéticas ou apenas reciclando técnicas e estratégias do modernismo, inserindo essas criações dentro de um contexto cultural diferente. Estamos mais de 30 anos à frente dessa pergunta. É evidente que ela pode ainda ser colocada sem alcançar uma resposta binária. De todo modo o que me parece um retrocesso é acreditar na sua relevância para descrever a pós-modernidade. Divago, uma vez que a sequência desejada é dar traços ao pós-modernismo.

Na grande maioria das discussões em torno do pós-modernismo há um consenso de

determinar o objeto: ou o pós-moderno nada mais é do que uma continuação do moderno ou trata-se de uma ruptura extrema, uma verdadeira quebra em relação ao modernismo. Derrida (2002; 2018) deu uma enorme contribuição à discussão ao questionar a legitimidade desse modelo dicotômico de pensamento, e introduzir a ideia de *desconstrução*. Essa é uma das muitas premissas de Huyssen cujo objetivo não me parece ser oferecer uma definição para o que é pós-modernismo, mas, estabelecendo o caráter relacional do pós-moderno, explicitar a pluralidade de discursos que ele perpassa desde os anos 60. Huyssen, portanto, oferece um mapeamento desse fenômeno histórico e cultural, no qual as várias práticas artísticas e críticas de várias partes do mundo encontram seu abrigo estético e político. Trata-se também de um projeto de resistência à noção de pós-modernismo fácil, do “vale tudo”, como também à visão de um projeto totalizante e coletivo. De qualquer modo, além de fazer um contraste entre o pós-modernismo americano e o europeu, com ênfase no primeiro, e de sintetizar as ideias de Habermas sobre o pós-modernismo, problematizando-as em várias páginas de seu texto, Huyssen destaca algumas características importantes da fase inicial do pós-modernismo e que, acredito, serão relevantes no decorrer deste texto. Para o autor: o pós-modernismo carrega uma imaginação temporal que denuncia um grande sentido do futuro e de novas fronteiras, de ruptura e de descontinuidade, de crise e de conflito de gerações; ao mesmo tempo que seria um ataque iconoclasta contra a “arte institucional”, há também uma tentativa intensa de dar valor à cultura popular como um desafio aos cânones da grande arte, modernista ou tradicional (Huyssen, 1991, *passim*).

De modo semelhante, Huyssen oferece alguns fenômenos dos anos 80 que, em seu entendimento, eram e permaneceram por longo tempo constitutivos da cultura pós-moderna. Para ele a cultura da modernidade tinha sido também uma cultura de imperialismo interno e externo e estava sendo contestada política, econômica e culturalmente justamente por isso; o feminismo estava oferecendo as condições para o surgimento da mulher como força de criação e de autonomia na esfera das artes, da literatura, do cinema e da crítica; durante os anos 70, a ecologia e o meio ambiente tinham deixado de ser uma política localizada para se metamorfosear em uma grande crítica da modernidade e da modernização; havia uma crescente consciência de que outras culturas, não-europeias, não-ocidentais, deveriam ser analisadas por mecanismos que não os da conquista e da dominação.

Com os destaques acima é possível traçar mínimos elementos constitutivos do pós-

modernismo, ainda que bastantes heterogêneos. Seria então o pós-moderno o abandono da postura crítica do modernismo ou a desilusão consciente em relação às imagens totalizantes? Segundo a visão do autor alemão Peter Bürger (2008), o pós-modernismo parte de iniciativas similares ao modernismo: um ataque iconoclástico às instituições artísticas vigentes de tal modo que o pós-modernismo seria um golpe contra os modos como a sociedade percebe e defende o papel da arte e ainda mais um golpe especialmente contra o modo de produção, divulgação, distribuição, comercialização e consumo dessa mesma arte. Já para o historiador britânico T. J. Clark (1999), o pós-modernismo amplia a dispersão e disseminação das práticas artísticas, todas operando a partir das ruínas do edifício modernista, investindo contra ele na busca de ideias, saqueando seu vocabulário e suplementando-o com imagens e temas escolhidos aleatoriamente das culturas pré-modernas e neo-modernas, bem como da cultura de massas contemporânea. O termo “saqueando” tem visivelmente uma conotação negativa, bem ao gosto de Jameson (que se utiliza de termos assim para se referir ao pós-moderno). De tal modo que o pós-modernismo estaria saqueando a arte que se fez seu banco de dados: a própria modernidade.

Por outro lado, o ataque iconoclástico apontado por Bürger traz como corolário a instituição da “imagem clichê” para a pós-modernidade, em palavras do professor Ricardo Fabbrini. Um simulacro, ao gosto baudrillardiano. Para ele, a imagem dominante em regime de pós-modernidade é a de simulacro. Uma imagem plana, sem mistério, sem enigma, prenhe, de alta definição e absolutamente vívida para o espectador. É a imagem vazia por justamente não ter lastro no real. Poderia se dizer que a imagem pós-moderna é mais real do que o real, que não existiria nela uma possível falta, ela operaria o tempo todo como clichê. Lehmann também aponta essa característica nas imagens eletrônicas, que para ele carecem “de falta, e por isso meramente conduzem até a próxima imagem, na qual mais uma vez nada ‘perturba’, nada impede que se aproveite a plenitude da imagem” (2007, p. 399). Para onde essas imagens estariam indo ou nos levando? Ou mais importante, por que causam tanto fascínio? Fascínio como paixão niilista pelas mesmas imagens. Ao mesmo tempo um estado melancólico porque é possível perceber que algo está se perdendo. O que está se perdendo? Na visão de Fabbrini, todos os campos e valores que eram caros à modernidade.

Há, então, um luto pela modernidade que transpassa o pós-modernismo. Para alguns teóricos, a *pop-art* seria o último capítulo da modernidade artística, a última das vanguardas

na qual não há mais diferença entre a obra de arte e a mercadoria, como os *ready-mades* visuais de Andy Warhol. Para Jean Baudrillard (1999) ainda é possível identificar na *pop-art* uma dimensão crítica, irônica, uma espécie de fratura exposta no coração da América ao apresentar com tanta ênfase o vazio da mercadoria, o culto desmedido do homem médio americano pela máquina, pelo fetiche do automóvel etc. “Marinetti escreveu que o automóvel é mais bonito que a Vitória de Samotrácia. Por que não acreditar nele?”, interroga o filósofo italiano Franco Berardi, e segue “certamente o automóvel teve no século XX um apelo estético superior a qualquer obra do passado.” (2019, p. 20). Em Warhol, a *pop-art* de algum modo revelaria esse vazio da mercadoria, uma arte do aqui e agora entre os anos 50 e 60. O que se apresenta como rito e mito da cultura americana nos anos seguintes? O mundo da celebridade e seus ritos da banalidade cotidiana: ir ao supermercado, ao futebol americano etc? No início dos anos 80 há uma guinada no olhar. Um interesse pela arte do passado, o que seria para Fabbrini um marco para o final do projeto moderno, ou seja, a autocitação como esgotamento da modernidade. A *pop-art* revisitada nos anos 80 já é uma arte com visão nostálgica, historicista e autorreferente, características atribuídas inúmeras vezes ao pós-modernismo. A *pop-art* como pré-pós-modernismo! O *neo-pop* como luto.

É o contraponto crítico ao pós-modernismo. Uma espécie de comédia da cultura rindo de si mesma e da sua desapareição: na explosão de imagens e na inflação de signos que levaria inevitavelmente a uma deflação de sentido, uma tal saturação que todas as cores perderiam suas características singulares. De tal modo que talvez não seja possível ao pós-modernismo produzir uma imagem que possuísse algum segredo, que tivesse algum mistério, algum recuo face ao observador. Uma imagem que a cada investida do olhar mostrasse uma nova face. Imagens descarnadas, sem lastro no real. Para Baudrillard, o “real” no sentido dialético, social e político; ao mesmo tempo para Barthes, o “real” na chave do irrepresentável.

Não se trata, contudo, de constatar que com o fim das vanguardas recaímos em um estado de luto pelo fim da arte, mas de examinar em que medida, “pós-tudo”, na sociedade da hipervisibilidade, da pletera sem fim de signos, é possível produzir ainda uma “imagem” (ou acontecimento) que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério ou recuo. (Fabbrini, 2012, p. 177)

Para Fabbrini, entre o final dos anos 1970 e os anos 1980, há uma carência de referenciais teóricos para explicar uma nova produção emergente que se evidenciava por toda a parte. As críticas não foram suficientes (nem em número, nem em qualidade) para dar conta da produção artística do período. Muito provavelmente a crítica não detinha os operadores para entender essa produção. O modernismo ainda era o paradigma e as vanguardas artísticas (especialmente as tardias) ainda operavam como “fiel da balança” para os críticos. Com o fim das vanguardas tardias (arte conceitual, minimalismo, *pop-art* etc), restou uma insuficiência de material teórico para falar da arte atual. Autores como Nicholas Bourriaud, Jacques Rancière, Hal Foster, entre outros, buscaram e buscam escrever uma possível teoria depois do fim das vanguardas. Uma tentativa de fugir ou ao menos relativizar a ideia corrente de que todas as obras de arte pós-modernas, ou seja, criadas após o período das vanguardas artísticas internacionais, são “materialidades significantes pairando livremente, cujos significados evaporaram” (Jameson, 1985, p. 24). O que para Fabbrini (2012) manifesta que a obra, encerrada dentro das relações internas entre significante e significado, não poderia mais nomear a realidade ou pelo menos exercer tal poder; o poder de apontar para o referente, entendido como “o mundo histórico” (Jameson, 1991).

Entretanto, o pós-modernismo (ou a “arte pós-vanguardista”) não pode ser lido apenas na chave do “neoconservadorismo”²¹ apontado por Jameson. É justamente a crítica que Huysen desenvolve, sendo inclusive, por isso mesmo, um autor por quem a nova geração sente maior empatia no que se refere ao debate crítico dos anos 80; isso em relação ao próprio Jameson e ao Habermas. Para esses últimos, as ambições políticas do modernismo, apontadas por Huysen, eram a responsabilidade de “mudar a vida; mudar a sociedade, mudar o mundo” (1991, p. 63). Ou, se for possível colocar em outras palavras, após as vanguardas a arte não participa mais do *ethos* de progresso cultural e vanguardista” (ibid., p. 74). “O sentimento de que não estamos destinados a completar o projeto da modernidade, e de que nem por isso necessitamos cair na irracionalidade ou no frenesi apocalíptico” (ibid., p. 73) - no qual alguns críticos e artistas não se furtam a apontar ou bradar “a morte da arte” - tem revelado ou apresentado “um leque de possibilidades para os esforços criativos atuais” (ibid.).

²¹ Trata-se de uma tendência política de direita surgida nos Estados Unidos da América na segunda metade do século XX, que advoga a defesa do mercado livre capitalista e a proteção assertiva dos interesses externos do Estado, inclusive através de meios militares.

Finda a etapa vanguardista, artistas e certa crítica de arte, inclusive brasileira, constataram que a arte não evolui ou retrocede, muda; que não há evolução estética, mas desdobramento de linguagens. E que, portanto, o suposto declínio da arte é antes o resultado da crise das vanguardas. (Fabbrini, 2012, p. 181)

A afirmação escatológica “é o fim da arte”, às vezes tão ao gosto da contemporaneidade, não se confirma. É o fim da ideia da arte moderna ou, para o filósofo francês Jean-François Lyotard, o fim do grande relato das vanguardas. Porém, como aponta Fabbrini, não é responsabilidade do fim das vanguardas, como projeto de emancipação, o fim da “negação dos poderes de negação da arte” (ibid.); ao contrário, a partir do luto criou-se a necessidade de olhar para esses poderes de um outro lugar:

A arte depois das vanguardas não é nem um índice de possibilidades de alternativas ao real, no sentido da figuração de uma alteridade radical (inseparável do projeto vanguardista de estetização da vida); nem a simples reafirmação da realidade existente no sentido da generalização do estético. (ibid.)

O que se pode aventar é que para a crítica das obras pós-modernas o que importa é a intencionalidade ou a gratuidade da apropriação de signos do passado. É claro que nas obras artísticas criadas depois das vanguardas ou da derrocada da modernidade como projeto, existem aquelas que apresentam “formas de resistência e fetichização” (ibid., p. 180) da imagem, com diferentes graus de eficácia (como em qualquer outro período). Isto impede de antemão críticos, teóricos e artistas, de sentenciarem que a eficácia da arte pós-moderna esteja suspensa, que “a imagem, forma, nome, tudo, ainda que provisoriamente, seja máquina emperrada, cadáver ou coisa inerte: ciranda aleatória de signos espectrais, no sentido de Fredric Jameson” (ibid.). Na arte ou nas criações pós-vanguardistas não há nem a reafirmação categórica do que se condiciona às demandas do capital no sentido do fetichismo, nem a demanda por uma alteridade radical comum ao modernismo. O que se encontra é uma “espécie de resistência integrada, que opera por deslocamentos de signos” (ibid.). As ruínas da modernidade como triunfo da própria modernidade e material bruto para o pós-

modernismo. Nas palavras de Huyssen, citando T. J. Clark:

[...] O livro de Clark, melancolicamente intitulado *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* [Adeus a uma Ideia: Episódios de uma história do modernismo], afirma que “o passado modernista já é uma ruína” não por haveremos entrado numa era abençoada do pós-moderno, mas porque a modernidade do futuro, para a qual o modernismo olhava com esperança e expectativa, finalmente chegou. E ele conclui: “O pós-modernismo confunde as ruínas dessas representações anteriores [...] com a ruína da própria modernidade, sem ver que o que estamos vivendo é a vitória da modernidade”. (Huyssen, 2014, p. 20)

Ainda no campo da rivalidade crítica e teórica entre modernidade e pós-modernismo, a professora alemã e teórica de estética, Juliane Rebentisch, em resposta ao “*Questionnaire on ‘The Contemporary’*” para o jornal *October*, considera que a arte contemporânea não pode ser descrita - muito menos julgada - em termos de uma única função cultural ou de um desenvolvimento histórico homogêneo. É possível afirmar que tanto a crítica artística da obra de arte “tradicional” - através de várias formas de *boundary-crossing*²² - quanto a virada metodológica em direção à categoria de *experiência*²³, desafiaram as narrativas do progresso do modernismo - e com elas seus julgamentos críticos sobre a arte, sua filosofia subjacente da história e sua própria noção de arte. Se por um lado, obras de arte abertas e híbridas após

²² Encontrei artigos que traduzem o termo como “borramento dos limites” ou “cruzamento de fronteiras”. Deixei o termo no original por carecer de uma tradução mais adequada, ainda que prefira “rompimento das fronteiras” (tradução minha). Para Rebentisch, trata-se de “uma rubrica geral para um desenvolvimento artístico que coloca em questão a unidade da arte e das artes (nas últimas três ou quatro décadas *boundary-crossing* tem sido uma das palavras-chave mais populares no discurso internacional sobre arte contemporânea)” (Foster, et al., p. 100 - tradução minha).

²³ Também para Rebentisch, “experiência” é uma categoria central de uma teoria estética que, em parte motivada por esse desenvolvimento artístico, não tenta mais conceituar o conteúdo verdadeiro das obras de arte no quadro de um sistema filosófico. “O termo experiência refere-se a um processo entre sujeito e objeto que transforma os dois - o objeto, na medida em que é apenas na dinâmica da experiência que é trazido à vida como obra de arte; e o sujeito, na medida em que assume uma forma autorreflexiva, sua própria *performatividade* recorrente de uma maneira estruturalmente estranha (ou melhor, não-caseira) no modo de aparência do objeto. Porque a forma, como o objeto, nos aparece a qualquer momento é algo que não fazemos e é ainda inconcebível sem a força performativa da nossa imaginação. Agora, o sujeito envolvido em tal experiência obviamente não é um espectador abstrato, mas em cada caso um espectador concreto. Se a arte tem efeitos na sociedade, não é porque sua experiência constitua algo como uma subjetividade universal (que era uma ideia importante do alto modernismo), mas porque o sujeito que experimenta é potencialmente confrontado com suas próprias suposições sociais e culturais” (ibid., p. 102 - tradução minha).

1960 dissolveram a integridade dos gêneros tradicionais de arte, pressupostos pela construção modernista a partir de um desenvolvimento histórico contínuo e homogêneo (na pintura, escultura, teatro, literatura, música, cinema etc); por outro lado, a virada filosófica em direção à experiência estética implicou uma crítica à ideia modernista de uma determinação objetiva da obra, deixando essa questão com leituras potencialmente conflitantes.

Com a dissolução de uma unidade objetiva das artes e da obra de arte, a noção modernista de progresso perdeu sua importância. Agora, esse não é o fim da história, nem o fim da determinação conceitual da arte, nem o fim do julgamento crítico como tal; é apenas o fim de uma certa noção problemática objetivista de história, de arte e de crítica. (Rebentisch, p. 100 apud Foster et al., 2009 - tradução minha)

O que posso concluir com a teórica alemã a respeito do luto pela modernidade ser ao mesmo tempo o fim da arte, ao gosto fatalista que nos consome, é que não vivemos com o pós-modernismo, assim como hoje com a arte contemporânea, um estado de “vale-tudo”, de signos vazios, de pastiches (ao gosto de Jameson) e de ruínas; mas apenas que hoje qualquer pretensão de produzir ou exibir algo como “uma obra de arte ‘objetiva’, autossuficiente e indiferente ao contexto e ao espectador parece, na melhor das hipóteses, provinciana - e por boas razões” (ibid., p. 103 - tradução minha).

E não por falta de boas razões lamento aqui minha tentativa de apontar possíveis características elementares do pós-modernismo para seguir uma linha quase teleológica da *pós-dramaturgia*. As facetas são muitas e as escolhas também, o que poderia ser indicado inclusive como fruto da própria pós-modernidade. O princípio aqui pretendido é ampliar o contexto de uma prática que poderia se arrogar simples: a *pós-dramaturgia* como a escrita de um texto dramático após a encenação da peça. Um texto autônomo e poético, livre da necessidade de representar a encenação. Porém, a encenação precisa operar minimamente dentro da chave pós-dramática (ainda que o teatro *pós-dramático* para Lehmann não seja o que se intitula teatro *pós-moderno* - cf. Lehmann, 2007). Um flerte, por assim dizer, com as premissas mais aceitáveis do pós-modernismo para dar sustança histórica a uma possível nova forma de enxergar a escrita teatral. Seria então uma dramaturgia pós-moderna? Esta já existe

e pretendo falar dela mais adiante, levando em consideração que o pós-modernismo e a pós-modernidade não comungam, *a priori*, das mesmas definições. Para Jameson, a pós-modernidade está acima dessa discussão. Ele faz uma clara distinção entre pós-modernismo e pós-modernidade, sendo o primeiro um estilo artístico e cultural e a segunda uma estrutura (econômica principalmente). De acordo com Jameson, é importante perceber a diferença para entender que a mudança - ou transformação - rápida de estilos é o preciso comportamento da estrutura pós-moderna, que também pode ser chamada, segundo ele, de globalização ou terceiro estágio de capitalismo (Jameson, 2013). Ainda que imerso na estrutura, o que interessa aqui são os traços estilísticos. O pós-modernismo como luto da modernidade e precursor do *contemporâneo*. Estrutura que sustentaria a *pós-dramaturgia*.

De todo modo, as críticas e teorias sobre o que pode ser denominado pós-moderno, e atualmente *contemporâneo*, em arte não apresentam uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos; nas palavras de Favaretto, o contemporâneo “é simplesmente um campo de efetuações” (2004, p. 75). O que significa dizer que não se trata de entender a contemporaneidade artística e cultural como uma época, ou mesmo como uma tendência determinada, “mas sim como um modo (da sensibilidade, do pensamento, da enunciação)” (ibid.). Para Lyotard, um artista pós-moderno, “está na situação de um filósofo”, uma vez que a obra que ele cria não segue regras já estabelecidas de tal modo que ela não pode ser analisada ou descrita através de um “juízo determinante, pela aplicação de categorias conhecidas” (1983, p. 95) a essa obra. Tais regras ou categorias são justamente o que a obra procura. O artista cria, desse modo, sem regras, justamente para inaugurar as regras do que acabara de fazer, de criar. Então a obra terá “propriedade de acontecimento” (ibid.).

É preciso dizer também que certa característica do pós-modernismo de retorno ao modernismo (às suas produções) não pretende, entretanto, redimir “uma origem traída (como querem alguns, nostálgicos, revivalistas, conservadores, melancólicos do culto da Arte)” (Favaretto, 2004, p. 76); trata-se, antes, de distinguir um espaço de reconhecimento para mergulhos mais profundos sem a visão utópica tão cara ao modernismo. A manifestação do pós-moderno - Favaretto adverte que devemos afastar de vez esse “equivoco da denominação” e lançar mão do termo *contemporâneo* - “afasta as veleidades do novo: propõe a anamnese do moderno, para evidenciar que o oculto (o profundo) se efetou por repressão (efeito de totalidade)” (ibid.). De tal modo que não precisamos nos preocupar com a

determinação de uma origem, nem mesmo de uma reinstauração, mas com a proposição de um trabalho de elaboração do que foi suprimido, esquecido ou bloqueado nos desenvolvimentos modernos. A partir da aparente azáfama atual, engendrar uma única perspectiva possível: aquela que articula materiais, processos e procedimentos para liberar a produção presente dos impasses, compromissos e ambiguidades do modernismo.

O interesse pela pesquisa histórica vem contribuindo decisivamente para esclarecer a situação contemporânea da arte, a transformação profunda do sistema provocada pela exaustão dos processos modernos. Trata-se de pensar a reorganização do sistema de arte, de suas relações internas, através da conexão com as tradições. Esse trabalho, sobre as ruínas da modernidade, padece de inúmeras ambiguidades, principalmente devido ao seu aprisionamento em teatros da memória. (Favaretto, 2004, p. 88)

Para a experiência estética pós-moderna e contemporânea, a partir do “desrecale da produção efetivado pelas operações modernistas” (ibid.), um mundo de possibilidades se abriu, tudo se tornou possível quando ela se viu livre de “convenções, de ideias portadoras de verdade, de exigências de práxis e do imperativo de tornar-se esfera autônoma” (ibid.), o que colabora por outro lado com as dificuldades para afirmar sua própria existência. Concomitantemente com o fim da perspectiva histórica (revolucionária) que imprimia às vanguardas artísticas certa credibilidade, o pós-modernismo e, por consequência, o contemporâneo transitam na indeterminação, para o bem e para o mal. “O contemporâneo pode durar muito tempo” (Galard, 2011), e estamos em 2019, entre os dedos da invisível mão do pós-modernismo e escorrendo como contemporaneidade. Somos contemporâneos! Mais informação, menos significado, ao gosto do cientista político Arthur Kroker, para quem “os dados são o antivírus do sentido” (1994, p. 9 – tradução minha), de tal modo que talvez se possa afirmar que a arte contemporânea está em busca da contaminação recíproca entre as linguagens artísticas e não da delimitação delas. Trata-se principalmente de manter as potências criadoras trabalhando. Se para alguns teóricos no pós-modernismo *tudo parece que já é ruína*, para outros, *é ainda construção*.

De fato, a modernidade pode ter triunfado de maneiras imprevistas em nossas sociedades de consumo plenamente desenvolvidas, dirigidas pelo capital empresarial e pela globalização financeira. Mas, se o modernismo é a

nossa Antiguidade, como afirma Clark, também deve ser possível continuar a trabalhar a partir das ruínas desse edifício tanto quanto fez o próprio modernismo com a herança cultural de épocas anteriores. (Huysen, 2014, p. 55)

Dante Alighieri, no canto XX do Inferno (*A Divina Comédia*), diz que na quarta vala se encontravam os adivinhos, que tinham a cabeça torcida em relação ao corpo, o que os obrigava a caminhar para trás, numa espécie de alerta divino, “No passado, está a luz. O futuro é o tempo da Queda” (Berardi, 2019, p. 74).

Vê como peito e dorso foi trocando;

porque demais quis ver para adiante:

pra trás ele olha, e anda recuando. (Alighieri, 2003, p. 140)

Mas a modernidade operou de maneira completamente oposta ao vaticínio “cristão”. “O terror do futuro é substituído pela espera, pela esperança, pela certeza de que a acumulação de saber produz progresso” (Berardi, op. cit.). Ao olhar para o futuro, a modernidade caminhou para sua própria derrocada, enquanto o pós-modernismo, no afã de se distanciar da ideia de progresso da civilização²⁴ volta seu olhar para trás sem saber ainda se caminha para frente, se submerge em meio às ruínas ou se propõe diferentes maneiras de habitar e ver o mundo atual.

E encerro essa breve visão aérea do modernismo. Um voo de galinha, sem dúvida, já que não era a intenção chegar a uma descrição mais definitiva e fechada sobre o termo. Tampouco uma fuga do assunto: há dezenas de centenas de pesquisadores, filósofos, críticos e artistas ainda encruzilhados entre o possível fim da modernidade, a ascensão do pós-modernismo e a chegada do contemporâneo. Eu poderia dizer, a partir do meu reduto de criadores, críticos e teóricos, que a formação em teatro (poderia mesmo ampliar e dizer: em

²⁴ “Desde que Francis Bacon declara que conhecimento é poder, desde que a burguesia aposta no retorno de seus investimentos e no aumento do capital, desde que o tempo histórico pode ser descrito como tempo de crescimento econômico e de progresso de civilização, o futuro adquire um tom novo” (Berardi, 2019, p. 74).

artes cênicas) passa muitas vezes ao largo dessa discussão aqui minimamente apresentada. Há, nas graduações em artes cênicas, assim como na formação básica, uma lacuna nos estudos de estética, quando não uma indiferença aos mesmos, em contraponto à supervalorização da práxis. Por outro lado, não arrego a estas linhas a possibilidade de dar conta do assunto. Tangencio o pós-modernismo a fim de ampliar as cores na paleta da *pós-dramaturgia*. O teatro (e a escrita para o teatro) não estão fora das discussões estéticas aqui apontadas, ainda que muitas vezes lhes deem as costas. É salutar considerar que o possível fim da modernidade e as práticas subjacentes às vanguardas tardias respingam - para dizer o mínimo - também em uma cena teatral para além do texto, para além do drama, para além do significado/significante costumeiro entre criadores e público. Repito que não há uma busca teleológica entre o fim da modernidade e a *pós-dramaturgia*; são fragmentos que ampliam a discussão, relações que poderiam ser deixadas de lado, mas que, se acrescentadas, tornam o quadro mais complexo de ser notado. Pensar *pós-dramaturgia* só me parece possível a partir do contemporâneo, das práticas artísticas de pós-produção e do conceito de teatro pós-dramático.

pós-produção

Em 1998, o curador, filósofo e crítico de arte, Nicolas Bourriaud, lançou o livro *Estética relacional*, em que, em linhas gerais, analisa uma gama de artistas plásticos contemporâneos, como Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan entre outros, e constata que em todos a ideia de arte como um campo de trocas é comum. Com isso, Bourriaud chega à definição da estética relacional como “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (2009a, p. 22).

O seu livro seguinte *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, lançado em 2004, continua o raciocínio de *Estética relacional* sob nova ótica: enquanto no primeiro exemplar o foco está no aspecto de convivência e interação da arte contemporânea, o segundo trata das formas de saber que constituem essa produção, especialmente aquelas

vinculadas à estrutura em rede da *Internet*, que geram um campo infinito de pesquisa para os artistas. Desse modo, o livro *Pós-produção* torna-se um prolongamento e complemento de *Estética relacional*.

O termo *pós-produção*, presente no título, é um jargão técnico usado no mundo da TV, do cinema, do vídeo e da música, designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais etc. A partir desse princípio técnico, o autor mostra como entender e interpretar algumas manifestações artísticas contemporâneas, abordando as relações entre a cultura e a obra em particular. Todas essas práticas, embora muito diferentes em termos formais, recorrem a modelos já produzidos. Elas inscrevem a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Diz Bourriaud:

Desde o começo dos anos 1990, uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros. Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto - de forma mais indireta - à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural. (2009b, p. 7-8)

Peço paciência com algumas longas citações que apareceram e irão aparecer nesta pesquisa, elas são deveras necessárias para dar conta dos intentos da *pós-dramaturgia*, ainda que considere a aproximação entre “pós-produção” e dramaturgia contemporânea uma atitude já estabelecida e talvez só não nomeada ainda. Os materiais estão disponíveis e as obras dramáticas estão difundidas; cabe aos dramaturgos, encenadores, artistas da cena, usá-las em suas criações cênicas. Não me parece muito diferente do que o dramaturgo alemão Heiner Müller fez em várias de suas obras, inclusive no seu texto mais icônico, *Hamlet*

Machine. Na obra, o autor reescreve em poucas páginas toda a tragédia do príncipe da Dinamarca - escrita por Shakespeare - e, para isso, não se furta do uso de intertextos que vão desde Raskólnikov (personagem do célebre romance *Crime e Castigo*, do escritor russo Fiódor Dostoiévski) a *Dr. Jivago* (romance de Boris Pasternak). A dramaturgia de Müller já foi enquadrada como pós-moderna e sua prática de “diálogo com os mortos” já recebeu o rótulo aqui citado: *intertextualidade*. A teórica Ruth Röhl (1997), analisou as estruturas dos textos de Müller a partir das obras de Shakespeare, e também a partir de uma lista de pré-textos secundários, apontando com precisão os usos dos diferentes materiais literários em algumas peças do autor alemão. No mesmo caminho, a dramaturgia do também alemão Armin Petras (ou seu heterônimo Fritz Kater) lança mão de trechos inteiros de tratados filosóficos, como no caso de *Guerra cega Simplex, feche os olhos e voe* (possivelmente seu texto mais conhecido no Brasil) em que alguns atos da peça são capítulos inteiros das obras do filósofo prussiano Immanuel Kant.

De todo modo, é preciso afastar o conceito de *intertextualidade*, em detrimento da pós-produção, como possível matriz da *pós-dramaturgia*. Ainda que reserve semelhanças na prática (lançar mão de outros materiais para a escrita), o uso da pós-produção aumenta o escopo dos materiais e se mantém num espaço mais conflitante entre as diversas referências possíveis de serem utilizadas na criação: não se trata unicamente do uso de materiais literários dentro de uma estrutura já literária. A obra nesse caso “representa o lugar de uma negociação entre realidade e ficção, narrativa e comentário” (Bourriaud, 2009b, p. 51). Para a fotógrafa americana Sherrie Levine, a cultura é um palimpsesto infinito, afirmação em diálogo com o pensamento de Barthes que considera cada livro “feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e entretecidas no diálogo, na paródia, na constatação” (1984, p. 70). Ainda que se possa indagar sobre as diferenças pontuais entre a *intertextualidade* e a *pós-produção*, é preciso apenas lembrar das diferenças de materiais originários para cada caso e no resultado da obra. Intertexto está circunscrito de maneira quase fechada à escrita do texto - ainda que o conceito possa ser apropriado por outras esferas de criação. Uma dramaturgia intertextual pode ser explicada em linhas gerais como uma obra que se apropria de outros textos para sua confecção. Há, então, referências mais ou menos evidentes das obras e autores utilizados na escrita. A pós-produção não se encerra e nem teve seu início na escrita literária. São artistas que usam em suas criações, signos, obras, materiais, objetos etc, já assimilados pela cultura.

Não se trata apenas de colocar um trecho de um poema ou um tratado científico no meio da obra, e sim de ampliar o escopo de materiais disponíveis para a confecção da mesma. Não se refere somente à literatura, ao texto escrito, mas a toda vasta gama de obras artísticas disponíveis nas mais diversas formas. E, no que pretendo aqui, caberá à *pós-dramaturgia* “transcriar” em texto essas escolhas dos artistas da pós-produção no teatro.

Eu acredito que a prática de pós-produção, mais comumente atribuída ao cinema, à televisão e à música, conforme mencionado, tem uma ligação mais evidente com o que denomino *pós-dramaturgia* do que necessariamente com os conceitos teóricos que norteiam os livros de Bourriaud. Não o digo por demérito ao autor e sim pela natureza das obras que o teórico francês analisa. Como indicado acima, em seus textos, Bourriaud elenca o nome de dezenas de artistas contemporâneos e modernos que, em sua quase totalidade, são artistas plásticos, ligados à pintura, à escultura, instalação, ou alguns poucos cineastas e músicos (especialmente *DJs*) e em alguns casos, artistas da *performance*. A apropriação da pós-produção descrita por Bourriaud parte do mesmo princípio da tese defendida pelo autor, de não mais “fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção dos inúmeros fluxos de produção” (2009b, p. 13). Se para o autor a pergunta artística não se encaixa mais na velha interrogação “o que fazer de novidade?”, e sim em “o que fazer com isso?”, então seria possível pensar a *pós-produção* como ferramenta e, por que não, pirataria:

Utilizar um produto é, às vezes, trair o seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção. (ibid., p. 21)

Não há possivelmente nenhuma subversão no termo e na prática da pós-produção, e qualquer teoria calcada no relativismo contemporâneo irá argumentar que desde sempre se fez uso de tal procedimento nos processos criativos. É possível descartar assim a proposta ainda que a crítica não seja necessariamente verdadeira. É claro que nenhum artista cria do nada. O jogo de referências, afetos, histórias pessoais, ideologias, conhecimento empírico, abstrato, científico, subjetivo etc, de cada artista somado às condições de produção, geografia, etnia, raça, sexo, gênero, religião etc, irá afetar qualquer obra que esse artista

venha a criar. Tampouco isso é novidade (o novo não é critério) e busco fugir, ainda que parcialmente, da discussão relativista. A pós-produção como operadora da arte contemporânea - não de toda ela, mas de vários artistas - é o que me interessa nesta pesquisa. Não se trata apenas de usar todo esse referencial citado acima no momento da criação, trata-se de tomar uma obra já existente como signo da cultura e introduzi-la em uma nova criação. Fugir em princípio do paradigma da obra inovadora, inédita, desconhecida até então, criada por um artista solitário, abençoado pelas musas, em seu ateliê isolado. Desrespeitar os conceitos de pureza, de gênero artístico ou fronteiras de linguagem. Os artistas da pós-produção, antes de quererem soar novos, optam por reindexar uma produção já excedente de obras dos artistas do passado (recente e distante). Afinal, como diria o filósofo franco-argelino Louis Althusser, sempre se pega o trem do mundo em movimento, de modo que não estamos nunca partindo do zero.

Escuto ao longe: “é o diletantismo como discurso dominante”, velha prática do ecletismo “vale tudo” para o edulcorado vazio de ideias. É a turba do “já vimos isso antes”! É o desafio do contemporâneo: os cadáveres insepultos da crítica ao pós-modernismo. Não sem razão, mas também não sem exalar no entorno um cheiro de conservadorismo-mal-interpretado. É compreensível a desconfiança em relação à maioria das teorias que tentam entender as produções artísticas após o fim das vanguardas tardias. As mudanças se dão em tal velocidade, com tal magnitude geográfica, que as certezas estéticas são estremecidas em questão de dias. Afinal, “como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios, e de referências que constituem o nosso cotidiano?” (Bourriaud, 2009b, p. 13). Ou seja, como nos apegar aos valores do passado para compreender, assimilar e criar obras de arte no presente? Ou mesmo, como aceitar tal composição eclética como arte? A resposta de Bourriaud é a seguinte:

Os artistas atuais não compõem, mas programam formas. Em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam *o dado*. [...] Eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema, a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoque de dados para manipular, reordenar e lançar. (ibid.)

Claro, é possível discordar com todo o fígado de tal formulação. Não é o meu caso - esta pesquisa começou a ser desenvolvida a partir da leitura de *Pós-produção*, de Bourriaud. Portanto, considero importante destacar o que o autor entende por *forma* e, posteriormente, a difícil separação entre *ecletismo* (como termo pejorativo) e *pós-produção* - uma vez que o conceito opera a partir do uso das formas dadas do passado (o uso dos objetos, das imagens, do mundo). Bourriaud procura definir *forma* em dois dos seus livros. Em *Formas de vida*, definição que aprecio mais, o autor entende pelo termo não uma qualidade substancial, muito menos um critério absoluto para julgar uma obra: “A forma é um resto, o sedimento deixado por uma prática artística” (2011, p. 167). A forma como *resto sedimentado* pela própria criação artística é uma ótima metáfora. A forma é o que resta e o que resta é o que percorre o tempo. Segue Bourriaud, acrescentando a visão de Benjamin Buchloch, historiador de arte alemão, para quem o domínio do formal é antes de tudo o apanágio do historiador, de tal modo que este, “ao alçar as obras de arte ao nível de objetos culturais, salva-os do esquecimento, transformando sua função histórica em qualidade formal” (ibid.). Desse modo, a forma aparece quando a obra se encontra privada de seu contexto, o que parece dialogar com o filósofo alemão, Hebert Marcuse, para quem a forma estética opera como “resultado da transformação de um dado conteúdo (fato atual ou histórico, pessoal ou social) numa totalidade autônoma: um poema, peça, romance etc. A obra é subtraída do processo constante da realidade e assume um significado e verdade próprios” (2007, p. 18). Em outras palavras, ao gosto de Walter Benjamin, a forma de uma obra não deve ocultar os modos de produção e de existência que a determinam. Não de modo muito diferente, no livro *Estética relacional*, Bourriaud descreve forma como uma unidade coerente, uma estrutura (entidade autônoma de dependências internas) que apresenta as características de um mundo: “A obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes” (2009a, p. 26). Há, então, uma forte analogia vinda da tradição filosófica materialista em que os átomos caem paralelamente no vazio, seguindo uma leve inclinação. Se um desses átomos se desvia do curso, ele provoca uma colisão (encontro fortuito) com o átomo vizinho, e de colisão em colisão um engavetamento e o nascimento de um mundo. Assim, analogamente, nascem as formas: do desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos. “Para criar um mundo, esse encontro fortuito tem de se tornar duradouro: os elementos que o constituem devem se unificar numa forma, isto é, os elementos têm de dar liga (assim como dizemos que alguma coisa 'deu liga')” (ibid., p. 27).

Portanto, a forma pode ser definida como um encontro fortuito duradouro. As obras artísticas se mostram duradouras a partir do momento em que seus elementos formam um conjunto cujo sentido “vem” do momento de seu nascimento, suscitando novas “possibilidades de vida”. Assim, toda obra seria uma espécie de modelo de um mundo viável. “Toda obra, até o projeto mais crítico e demolidor, passa por esse estado de mundo viável, porque ela permite o encontro fortuito de elementos separados” (ibid.).

As formas duram, no tempo e no espaço. E é justamente por isso que os artistas podem usá-las indiscriminadamente para as suas criações. Não é demais lembrar que a história da arte não implica a história de todas as formas do passado em todos os lugares do planeta. Há uma tendência no pós-modernismo, já citada aqui, de olhar para obras produzidas fora da Europa Ocidental e Estados Unidos e trazê-las à tona. Bourriaud faz uma crítica austera a essa prática de reconhecimento de tradições que estavam fadadas a desaparecer no modernismo industrial: “com seu sistema museológico e seus aparelhos históricos, bem como com sua necessidade de novos produtos e novos ‘ambientes’, o mundo ocidental acabou por aceitar como arte aquilo que era visto apenas como folclore ou selvageria” (2011, p. 143). Em outras palavras, o reconhecimento de formas que antes não interessavam ao modernismo não escapou da lógica mercantil da busca pelo novo, ainda que em culturas ditas periféricas - ampliando, de modo indireto, o conceito de forma. De todo modo, trata-se de uma discussão com a qual não pretendo ir além. Há acima algumas sentenças que ajudam a compreender forma e o modo como os artistas imbuídos da prática de pós-produção podem fazer uso dela. Como o novo não é critério, a arte contemporânea não opera com pruridos ao se apropriar de formas do passado, afinal “a força da arte contemporânea [...] consiste em duplicar o evento, em gaguejá-lo na forma” (ibid.).

Gaguejar na forma é uma imagem com grande poder simbólico. Aplicar o efeito *glitch* e gerar a dúvida sobre se o que estamos vendo sofreu algum abalo/distorção em sua composição ou se foi apenas um lapso do observador. Possivelmente a gagueira, a distorção na forma, só seja reconhecível se ela já estiver assimilada pelo receptor, já fizer parte da cultura na qual está exposta. Duas forças operam as investigações artísticas contemporâneas: as formas fora do eixo ocidental (ocidental não como indicação geográfica) e a apropriação das formas do passado. As forças não se contrapõem, muitas vezes atuam no mesmo vetor. Com o advento da *Internet* e todo seu arsenal (www, redes sociais, vídeos em tempos reais

etc), o que antes era segredo, de difícil acesso ou circulação, envolto em névoas místicas ou folclóricas, agora é possível acessar em imagens de alta definição a partir de um *smartphone*. Hoje, a cultura global é uma gigantesca anamnese, uma enorme miscigenação, cujos princípios de seleção são muito difíceis de identificar. De tal modo que, a partir do uso indiscriminado das formas em suas mais diferentes regiões e culturas, é possível se perguntar com Bourriaud: “Como evitar que essa visão telescópica de culturas e estilos resulte num ecletismo *kitsch*, num alexandrinismo *cool* que exclui qualquer julgamento crítico?” (2009b, p. 103) Enfim, como não qualificar pejorativamente as experiências artísticas na pós-produção apenas de *ecléticas* e assim desqualificá-las de antemão como arte?

Um gosto inseguro ou sem critérios, um procedimento intelectual sem coluna vertebral, um conjunto de escolhas que não se funda em nenhuma visão coerente, ou mais comumente: *eclético*. E, ao julgar eclético como um termo pejorativo, o que a linguagem cotidiana está fazendo, na verdade, é ratificar o senso comum de que ao artista só é possível se interessar por um certo tipo de arte, que ele necessita focar, seja na música, na dança, na literatura etc, caso contrário tudo se perderá no *kitsch*. Por não conseguir afirmar uma “identidade pessoal suficientemente forte - ou, quando menos, reconhecível.” (ibid., p. 106). Há um traço “desonroso” do ecletismo que o torna

inseparável da ideia de que o indivíduo equivale socialmente a suas escolhas culturais: supõe-se que eu sou o que leio, o que ouço, o que olho. Cada um de nós é identificado com sua estratégia pessoal de consumo de signos; o *kitsch* representa um gosto de fora, uma espécie de opinião difusa e impessoal que substitui a escolha individual.” (ibid., p. 104)

Então o ecletismo não seria tão somente uma característica primeira da obra que se apresenta como tal, mas também a reificação do próprio artista, já que o pior defeito que se pode aplicar ao artista e respectivamente à sua obra consiste em “não ser situável em termos das normas culturais” (ibid.). De tal modo que, o que cada artista pode fazer com o que tem acesso, com o que usa e consome, não entra na conta, não merece atenção, é irrelevante. Como se o material que o artista usa em sua obra dissesse mais sobre a obra do que o próprio resultado final. O *anti-eclético* aparece, então, como um discurso de adesão. O resgate de uma cultura com parâmetros reconhecíveis, fronteiras bem delimitadas, na qual tudo que se cria,

todas as obras, são identificáveis, uma cultura taxonomista que não consegue fugir de “uma visão estereotipada da cultura” (ibid.). Não há aqui muita diferença da constituição de certo discurso modernista em que na história da arte é uma narrativa teleológica. Uma narrativa linear em que cada criação do passado se definiria a partir da sua relação com as criações precedentes e subsequentes. Para o crítico de arte americano, Clement Greenberg, a história da arte moderna consiste numa superação progressiva da pintura e da escultura. “O modernismo nunca significou, e não significa agora, algo como uma ruptura com o passado. Pode significar uma devolução, um desdobramento da tradição, mas também significa sua evolução” (1978, n.p - tradução minha). Ou seja, para o crítico, por exemplo, o neoplasticismo de Mondrian é a consequência lógica - e a supressão - de toda a arte anterior.

Essa teoria, que considera a história da arte como uma duplicação da pesquisa científica, traz como efeito secundário a exclusão dos países não ocidentais, considerados “não históricos”, E essa obsessão pelo “novo”, criada por essa visão da arte historicista e centrada no Ocidente, que será o objeto de zombaria de um dos grandes protagonistas do movimento Fluxus, George Brecht, ao explicar que é muito mais difícil ser o nono a fazer alguma coisa do que ser o primeiro, pois agora é uma questão de aprender a olhar bem. (Bourriaud, 2009b, p. 105)

A História deve ter um sentido, e esse sentido deve ser organizado numa narrativa linear. A cultura, para Greenberg (e grande parte da história da arte ocidental) não consegue se desvencilhar da obsessão que julga o ecletismo, ou seja, qualquer tentativa de sair dessa narrativa purista, um pecado capital. Lyotard também não levava na esportiva que confundissem a condição pós-moderna - segundo sua própria teorização - com a arte pretensamente pós-modernista dos anos 1980:

Misturar numa mesma superfície os motivos *neo* ou hiper-realistas e os motivos abstratos, líricos ou conceituais é dizer que tudo se equivale porque tudo é bom para consumir. [...] O que é solicitado pelo ecletismo são os hábitos do leitor de revistas, as necessidades do consumidor das imagens industriais padronizadas, é o espírito do cliente dos supermercados. (Lyotard, 1993, p. 108)

Então como diferenciar o bom ecletismo do mau ecletismo? Basicamente a mesma pergunta de sempre em se tratando de obras de arte e movimentos artísticos! Bourriaud diz que a *transvanguardia* italiana aplainava os valores culturais numa espécie de estilo globalizado, uma defesa da lógica do bricabraque, misturando obras de artistas surrealistas com arte conceitual, ou expressionistas abstratos com pinturas metafísicas, “numa total indiferença pelo conteúdo de seus trabalhos e por suas respectivas posições históricas” (2009b, p. 106). Para o historiador de arte contemporânea, Achille Bonito Oliva, que cunhou o termo *transvanguardia*, era natural para os artistas transvanguardistas adotar a “ideologia cínica do traidor” (1988 - tradução minha), isto é, condenar a história ao seu fim para preservar a arte. Em outras palavras: o “artista seria um 'nômade' circulando à vontade entre todas as épocas e estilos, como um vagabundo revirando os depósitos públicos de lixo para pegar alguma coisa qualquer” (Bourriaud, 2009b, p. 106). É justamente onde, para Bourriaud, reside o problema: os artistas da *transvanguardia* indicada por Bonito Oliva estariam transformando a história da arte numa “gigantesca lata de lixo de formas ocas, amputadas de qualquer significação própria em favor de um culto ao artista” (ibid.). Eis a *justa medida* sempre complexa de se encontrar: o uso responsável ou irresponsável das formas. Ao artista pós-moderno toda a liberdade criativa, inclusive de lançar mão de todas as obras do passado como material sem lastro, desconectado de qualquer senso histórico e responsabilidade ética; o uso das formas como só formas, um “empreendimento de reificação” das mesmas; a “arte da citação que reconduz a História a um valor de mercadoria” (ibid.). Não muito distante do tema que Flaubert usou em seu romance derradeiro: a igualdade de tudo entre o bem e o mal, o belo e o feio, o insignificante e o característico.

O historiador argelino Yve-Alain Bois faz uma análise crítica da versão pós-moderna do ecletismo: “estando libertados da História, podemos recorrer a ela como um divertimento, tratá-la como um espaço de pura irresponsabilidade: tudo tem, daqui por diante, o mesmo significado, o mesmo valor” (1987, p. 108). Para ele, apenas a historicização das formas pode nos preservar do cinismo e do nivelamento por baixo. Como apontado acima, para Lyotard, o ecletismo desvia os artistas da questão do “inapresentável”, que ele considerava fundamental por ser a garantia de uma “tensão entre o ato de pintar e a essência da pintura”, portanto se os artistas se entregam ao “ecletismo do consumo”, estão servindo aos interesses do “mundo tecnocientífico e pós-industrial” e faltando ao seu dever crítico. De tal maneira que a visão

darwinista de Greenberg não se apresenta então como única contraposição ao eclético. Há também tal visão historicizante da arte contra um “ecletismo banalizador” e consumidor que prega uma indiferença cínica em relação à História e anula as implicações políticas das obras. Para Bourriaud “a chave do dilema encontra-se na instauração de processos e práticas que nos permite passar de uma cultura do consumo para uma cultura da atividade” (2009b, p. 108), da passividade diante do estoque disponível de signos para práticas de responsabilização. Só não sabemos como efetivamente operar tal sugestão na rotina artística, política e econômica ainda que considere um caminho a eliminação de qualquer ação impeditiva a partir do conceito de direito autoral, ou seja, da impossibilidade de qualquer artista proibir (seja por meios jurídicos ou não) qualquer criação artística a partir de qualquer outro material (de sua autoria ou de outrem).

O que significa dizer que os artistas da pós-produção deveriam se considerar responsáveis pelas formas de que lançam mão e por seu funcionamento social, uma vez que navegam entre todos os signos do passado. O artista se responsabiliza pelo uso, mas não deixa de usar. É uma saída ética para o dilema estético. Não é possível desconsiderar que as formas dadas, as práticas de apropriação, de uso, de assimilação das imagens do passado, cada qual à sua maneira, afirmam a importância de manter uma atividade atenta diante da produção geral, afinal:

Todos esses elementos são utilizáveis. Nenhuma imagem pública deve passar impune, em hipótese alguma: um logo pertence ao espaço público, pois está nas ruas e consta nos objetos que utilizamos. Está em curso uma guerra jurídica que coloca os artistas na linha de frente: nenhum signo deve ficar inerte, nenhuma imagem deve se manter intocável. A arte representa um contrapoder. (ibid., p. 109)

Não que a tarefa dos artistas seja denunciar, militar ou reivindicar: toda arte é engajada, qualquer que seja sua natureza ou finalidade - no caminho de Marcuse, para quem a “obra de arte representa a realidade ao mesmo tempo que a denuncia” (2007, p. 18). Não é segredo que hoje existe um embate entre as representações que envolvem a arte e a imagem oficial da realidade. Esta não passaria de um simulacro propagado pelo discurso publicitário, transmitido pelos meios de comunicação, organizado por uma “ideologia *ultralight* do

consumo e da concorrência social” (Bourriaud, 2009b, p. 109). Em nossa vida cotidiana, convivemos com ficções, representações e formas que alimentam um imaginário coletivo cujos conteúdos são ditados pelo poder. As contra-imagens a isso nos são apresentadas pela arte. São os artistas que reanimam as formas - de *ânima*, revivendo-as, “pirateando as propriedades privadas e os *copyrights*, as marcas e os produtos, as formas museificadas e as assinaturas de autor” (ibid., p. 110) quando se encontram frente a essa abstração econômica que desconfigura a vida cotidiana: arma absoluta do poder tecnomercantil. Não se trata de partir novamente do zero nem se sentir sobrecarregado pelo acúmulo da História, mas de inventariar e selecionar, utilizar e recarregar as formas do passado. Uma maneira de reescrever a modernidade como tarefa histórica deste começo do século XXI.

Usar as obras do passado ao invés de ajoelhar-se frente a elas. Se esse *re-ânimo* das formas, essas seleções e retomadas representam uma questão importante é porque os artistas da pós-produção nos convidam a considerar a cultura mundial como uma caixa de ferramentas, como um espaço narrativo aberto, e não como um relato unívoco e uma gama de produtos acabados. Eles consideraram que as obras propõem enredos e que a arte é uma forma de uso do mundo, uma negociação infinita entre pontos de vista. “Cabe a nós, espectadores, revelar essas relações. Cabe a nós julgar as obras de arte em função das relações que elas criam dentro do contexto específico em que se debatem” (ibid.). A arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou outra forma suas ligações com o tempo e o espaço. Não se trata apenas de ser eclético irresponsável ou não, e sim de ampliar os jogos das formas dadas pelo passado para a cena atual. O artista também atua como um operador fantasmagórico, no sentido de trazer à luz talvez a última aparição de algo que está na iminência de desaparecer - formas e objetos que carregam um poder mágico por conterem em si a imagem de um mundo que está desaparecendo, como uma cartola, uma caixinha de música, uma fita cassete etc.

Forma e uso eclético das formas. Tudo posso na história da arte que me fortaleça, e/ou use-a com moderação. O assunto não escapa dos extremos e a prática da pós-produção não se coloca alheia a esses “cuidados”. Não é possível hoje impedir a apropriação dessas formas (não entrarei no mérito dos direitos autorais), de tal modo que os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras incluindo as formas do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham “num novo recorte das narrativas históricas e

ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos” (ibid., p. 49). Não há uma resolução fechada e definitiva para essas práticas artísticas contemporâneas. As fronteiras, como já dito, foram rompidas e a experiência entre autor e obra, obra e espectador, quando não autor e espectador, complementam-se e dão novas leituras aos processos de criação e às próprias obras. O que se almeja aqui é justamente não ignorar essas práticas. Eu poderia dizer que o teatro é desde sempre uma arte de pós-produção *par excellence*, sem cair no relativismo barato, porém, a partir do que se convencionou chamar teatro pós-moderno - no qual as criações cênicas não mais estavam preocupadas com a fidelidade ao texto dramático, nem em busca de metanarrativas ou das unidades clássicas da poética aristotélica etc -, as características da pós-produção denominadas por Bourriaud são mais identificáveis.

De qualquer modo não há consenso crítico sobre a prática nomeada por Bourriaud. Como dito anteriormente, ele faz parte de uma série de teóricos que procuram analisar e identificar através de traços estilísticos em comum, o que se produziu a partir dos anos 80 - especialmente em artes plásticas. Jacques Rancière (2009) é um dos que refutam a *estética relacional* de Bourriaud e advoga que a “partilha do sensível” seria uma outra leitura mais pertinente das obras criadas após os anos 80. Claire Bishop, historiadora de arte, sugere que as relações estabelecidas pela *estética relacional* não são “intrinsecamente democráticas”. Fabbrini, já muito citado no capítulo anterior, também não é um entusiasta dos livros de Bourriaud - e dos procedimentos criativos descritos neles, que agrupariam diversos artistas contemporâneos -, chegando mesmo a questionar as funções do autor francês, em princípio conflitantes, de teórico e curador artístico - assunto que não interessa a este trabalho. Porém, não é perder tempo apontar algumas das preocupações de Fabbrini quanto ao uso indiscriminado das formas pelos artistas da *estética relacional* e por aproximação, da *pós-produção*:

Esse desiderato de fazer com que a “obra escape à imagem-feita, [...] ou seja, de que o 'ambiente' se 'furte às classificações fechadas e teleológicas”, na afirmação do crítico e curador Carlos Basualdo, pode, em virtude da abertura excessiva do campo de significação (ou de informação), descarrilar em “confusão ou desordem especular de imagens”, aproximando-se, malgrado o intento da artista, de uma ciranda aleatória de clichês (Pato, 2013, p. 67)²⁵.

²⁵ Pato, Ana. *Literatura expandida*: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez. São Paulo: Sesc, 2013.

(Fabbrini, 2016, p. 7)

A preocupação acima reitera, ainda uma vez, a necessidade de tentar nomear as diferentes atividades artísticas após o fim das vanguardas tardias. Fabbrini, de qualquer maneira, não vai muito além das admoestações de Lyotard ou mesmo do repertório usual crítico ao pós-modernismo, ecoando Jameson e Habermas. Bishop mesmo reconhece que na ausência de material teórico para se criar um panorama da arte dos anos 1990, os livros de Bourriaud são um passo inicial importante para a identificação de tendências recentes na arte contemporânea. Eles também surgiram em um momento em que muitos acadêmicos estavam relutantes em abandonar a pauta politizada e as batalhas intelectuais dos anos 1980 (na verdade, para vários deles, da arte dos anos 1960) e “condenavam tudo, de instalações a pinturas irônicas, como sendo celebrações despolitizadas e superficiais, cúmplices do espetáculo do consumo” (Bishop, 2004, p. 2), o que já soa agora como *dejà vu*. Também não é o caso de espezinhar todas as críticas aos intentos teóricos de Bourriaud, nada mais natural que surgissem, e é justamente desse modo que a teoria como um todo avança. Acredito que as preocupações mais latentes à *estética relacional* e à *pós-produção* - e que porventura podem surgir também por aqui - estejam bem descritas por Fabbrini, quando ele radicaliza a crítica e indaga:

[...] se o voluntarismo das vanguardas históricas fundado no artista-inventor, herdeiro da noção romântica de gênio, não teria sido substituído, nestas manifestações, pelo voluntariado do artista-manager, enquanto “excepcional organizador”, uma vez que “a habilidade para a gestão passa a ser, agora, a primeira qualidade do artista relacional, gerente de eventos conviviais, atilado e autoritário empresário de operações simbólicas” (Galard, 2005a, s.p.)²⁶: “Nessa direção, me sinto - confirma o artista italiano Mauricio Cattelan - cada vez mais um editor ou empregador, e cada vez menos um artista” - ao menos no sentido da tradição moderna em arte. (Cattelan apud Obrist, 2006, p. 15)²⁷. (Fabbrini, 2016, p. 11-12)

²⁶ Galard, Jean. “Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo: metáforas pétreas”. In: palestra proferida em 25/03/2005 no Colóquio Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade, org. SESC Pompéia. Mimeo.

²⁷ Obrist, H.U. *Arte agora: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

Não é demais notar que as tradições modernas são ruínas que sustentam ainda muito da teorização pós-moderna. Não gostaria de fugir à questão de se o artista da pós-produção, que indexa formas duradouras do passado como um todo, é o resgate do gênio *antibenjaminiano*, ou um gerente de obras consagradas empilhadas aleatoriamente e, nesse caso, mais um editor do que um criador de fato. Entretanto, esta também não é uma questão que me interessa aqui. Não saberia indicar ou resumir quais seriam as atribuições de um artista hoje e de quais procedimentos ele poderia ou não lançar mão para criar. Se há um saudosismo retrógrado em relação ao modo de ver do artista moderno, ou pré-moderno, ou até mesmo uma tentativa de resgate dele, não sei. Como Bourriaud, creio na pós-produção como uma prática viável para um

artista que produz relações com o mundo através de signos, objetos, formas, gestos, ordenados segundo as regras de uma economia existencial motivada por uma visão do mundo e da arte. Ator movendo-se em meio aos signos, brandindo este, operando sobre aquele, desviando tal objeto ou recuperando outro, o artista que calcula trajetórias. (2011, p. 148)

Este modo de agir me soa importante na arte contemporânea e respinga em várias criações teatrais nas últimas décadas. Há enorme semelhança entre as práticas dos artistas da pós-produção e as de alguns operadores do teatro pós-dramático, definido por Lehmann (assunto do próximo capítulo), mas não se trata de maneira alguma de uma relação intrínseca. Quanto a mim, estou, no mesmo passo, calculando trajetórias e lançando mão das diferentes teorias (formas) para a confecção de possíveis escritas dramáticas. A pós-produção é, então, mais uma forma com suficiente estofamento para ajudar neste trajeto.

O próprio Lehmann aponta em artigo que a *estética relacional*, tal como definida por Bourriaud, tem similaridades com as práticas de teatro pós-dramático: “É interessante notar que Bourriaud descreve uma mudança geral na ideia de arte chamada de 'estética relacional' que é bastante similar ao teatro pós-dramático” (2013a, p. 877). Para o crítico, diversos artistas contemporâneos atribuem às suas práticas a construção de uma forma possível de relações humanas, e não tanto a ação de “dar forma a um objeto” (ibid.). E ainda que o

pesquisador alemão não deixe de apontar críticas à teoria de Bourriaud, como a ênfase unilateral aos “aspectos harmoniosos, a *convivialité* dessas práticas artísticas que visam propor outras possibilidades para nossa convivência neste mundo” (ibid.), ele reconhece que as ideias expostas nos livros do autor francês são relevantes e até mesmo úteis

para uma elaboração teórica e prática posterior do teatro pós-dramático como um teatro de situação. Depois de levar em consideração os elementos de conflito, distanciamento e polêmica nesses espaços construídos de relação, que, em Bourriaud, são de certo modo sub-representados, a estética relacional contribui para uma melhor compreensão de fenômenos comparáveis, característicos do teatro pós-dramático. (ibid., p. 877)

Lehmann ainda refuta o argumento de Rancière - no embate que este travou com as propostas teóricas de Bourriaud, em que defende que a prática artística denominada *estética relacional*, assim como a *pós-produção*, não subtraem das obras de arte suas dimensões estéticas, e, do mesmo modo o teatro pós-dramático “não perde sua dimensão estética como arte quando abandona sua noção de autonomia e negocia alinhamentos híbridos com as práticas sociais, políticas e outras” (idem). O que se apresenta, então, nessas discussões, ratificando-as, é tanto a ideia da pós-produção (e também do pós-dramático) de perambular entre formas diversas sem com isso perder seu valor estético e sua pungência criativa quanto a ideia de um laboratório para se imaginar, criar e investigar outros modos de relações humanas através da “exploração de novos tipos de espectador e pela invenção de tipos diferentes de posição para os espectadores” (idem).

pós-dramático

Não imagino ser possível falar de *pós-dramaturgia* sem “esbarrar” no teatro pós-dramático. A tarefa é menos hercúlea do que dar conta do pós-modernismo, mas nem por isso simples, já que se torna impossível incorrer no desejo tolo de definir em algumas linhas o que seria o teatro pós-dramático. Poucas teorias são tão controversas para os artistas e

teóricos do teatro quanto ao que se encontra nas mais de quatrocentas páginas no livro de Hans-Thies Lehmann. Ainda que o termo não tenha sido criado por ele, é a partir do lançamento de seu livro, em 1999, que passa a figurar entre as grandes querelas do teatro contemporâneo, fazendo jus a qualquer conceito que tenha tomado de empréstimo o prefixo “pós”. Avizinhando-se do teatro pós-moderno ao mesmo tempo que exigindo para si uma definição diferente, o pós-dramático não pode ser retirado do caminho proposto pela *pós-dramaturgia*. Em verdade, ela só pode se materializar a partir de uma experiência cênica que dialogue minimamente com o teatro pós-dramático. Por isso, mas não só, este capítulo é dedicado à tentativa de trazer as ideias de Lehmann *à baila* e as polêmicas mais comuns que orbitam o conceito.

Não seria de todo equivocado dizer que o termo *teatro pós-dramático* gira em falso, em compasso com o teatro pós-moderno, uma vez que há teóricos e artistas que não apontam diferença entre os dois e por isso os inserem na mesmice crítica do pós-moderno, ou seja, na ideia de que a característica fundamental dessas práticas não seria outra senão a de um simulacro vazio da modernidade. Enganam-se, claro, recorrendo a uma crítica moral, como a desenvolvida por Jameson. É preciso insistir na diferença radical entre uma visão do pós-modernismo como um estilo entre muitos outros disponíveis e uma visão que procura apreendê-lo como a dominante cultural da lógica do capitalismo tardio (ou capitalismo recente²⁸, ou neocapitalismo²⁹). Essas duas abordagens, na verdade, acabam gerando duas maneiras muito diferentes de conceituar o fenômeno como um todo: por um lado, julgamento moral (não importa se positivo ou negativo) e, por outro, tentativa genuinamente dialética de se pensar nosso tempo presente na história (Jameson, 2002, p. 72). O teatro pós-dramático é a afirmação da possibilidade de se pensar e fazer teatro para além do drama. Não se trata da desqualificação do teatro dramático e menos ainda da ruptura com todas as formas teatrais anteriores. Lehmann, em seu livro, cataloga uma infinidade de artistas e obras que sustentam o conceito por ele aventado: teatro pós-dramático, um teatro que prescinde do texto dramático (da dramaturgia, em seu entendimento mais usual) mas não o nega. Não se trata de uma fórmula para se fazer um novo teatro (o novo não é critério), e sim da percepção crítica de um teatro (europeu e americano por excelência) que já vinha sendo feito (e

²⁸ Segundo o economista austríaco Rudolf Hilferding.

²⁹ Segundo o filósofo francês Jacques Derrida.

experimentado), de certo modo, desde os anos 60.

Diz Marvin Carlson que o teatro pós-dramático

normalmente, mistura textos clássicos com todos os tipos de outros materiais - literário, documental e comercial, mas principalmente contemporâneo - e desconsidera, quase totalmente, a unidade ou consistência de estilo dramático tradicional, seja este textual ou performativo. (2015, p. 581)

A definição pode não ser a mais acertada, mas dá traços à prática teatral analisada por Lehmann - e não é demais lembrar que o teórico alemão escreve a partir do que assistiu, ou seja, ele não teorizou uma prática para que ela viesse a ser comprovada posteriormente em cena. “Mistura” parece ser a característica peculiar apontada por Carlson. A palavra denota certa negatividade e novamente remonta à ideia de pastiche desenvolvida por Jameson. Porém, na linha final o teórico americano aponta para o que pode ser considerado uma das essências do teatro pós-dramático: desconsiderar o estilo dramático. Reitero, não é decretar o seu fim, a sua morte, a sua inoperância para o teatro; é dizer que nas práticas pós-dramáticas o texto dramático não é mais a pedra de toque para os artistas cênicos: “o adjetivo 'pós-dramático' designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo 'após' a configuração do paradigma do drama no teatro” (Lehmann, 2007, p. 37)

O livro de Lehmann, como dito, foi lançado na Alemanha em 1999 e no Brasil saiu traduzido em 2007 (antes já apareciam em círculos acadêmicos as versões em francês e inglês). Escrevo essa pesquisa em 2019, ou seja, há vinte anos que o termo roda o mundo e possivelmente já tenha decantado um pouco e os ânimos dos críticos da *primeira hora* já tenham se arrefecido. Muito se foi escrito a partir das teorias de Lehmann; não em menor número, muitos foram os livros e artigos refutando ou renomeando o teatro pós-dramático. Pretendo passear por alguns deles, mas sem me ater tanto ao contraditório; o interesse aqui é assimilar as práticas do teatro pós-dramático e entender como a sua libertação em relação ao drama pode levar ao que intitulo *pós-dramaturgia*. Ainda que me pareça que o termo já esteja, de certo modo, estabelecido entre os artistas e teóricos do teatro e mesmo da estética, há no dia a dia da prática cênica certa incompreensão do que Lehmann chama de teatro pós-dramático, além de uma rejeição *a priori*. O próprio teórico, em artigo escrito após doze anos

do lançamento de seu livro, reconhece que o termo abriu caminho para uma série de francos mal-entendidos: “que o pós-dramático é não-textual, que o pós-dramático termina com todo o drama e assim por diante -, apesar do fato de que as visões opostas sejam claramente afirmadas no livro” (2013a, p. 859). De tal sorte que dedicarei algumas linhas para elencar características primordiais do teatro pós-dramático. Entretanto, não tenho dúvidas, é preferível recorrer ao livro *Teatro pós-dramático* para melhor entender o termo - o que se verá aqui foi retirado de lá.

Lehmann analisa obras teatrais, danças e *performances* - inscritas no eixo Europa-EUA principalmente - criadas e apresentadas entre os anos 1970 e 1990, período que o próprio autor diz ser reconhecido pela denominação *teatro pós-moderno*. E, uma vez pós-moderno, o caminhão de entrega de clichês e classificações bate à porta! “Teatro da desconstrução, teatro plurimidiático, teatro restaurador tradicional/convencional, teatro dos gestos e movimentos” (2007, p. 30) são alguns exemplos que ressaltam os inconvenientes de se dar contorno a um campo imenso de modo ‘epocal’. O teatro pós-moderno, categorizado desde 1970, apresenta uma:

Longa e impressionante lista de traços marcantes: ambiguidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo, diversidade de códigos, subversão, multilocalização, perversão, o ator como tema e figura principal, deformação, o texto como um valor autoritário e arcaico, *performance* como terceiro elemento entre o drama e o teatro, o caráter antimimético, a rejeição da interpretação. O teatro pós-moderno seria um teatro sem discurso, em que predominariam a meditação, a gestualidade, o ritmo, o tom. Formas niilistas e grotescas, espaço vazio e silêncio são outros elementos acrescentados. (ibid., p. 30-31)

O que não o diferenciaria, num primeiro momento, do teatro pós-dramático, visto que os mesmos “traços marcantes” podem ser atribuídos (inclusive como defeito) a ele. Um teatro sem discurso em sua mais ampla acepção; ideia que reflete, de maneira quase idêntica, a crítica menos entusiasta ao pós-modernismo - e não teria como ser diferente. Há nas críticas ao pós-dramático uma revisão/apropriação das mesmas críticas ao pós-moderno, ao gosto de Jameson ou Habermas, nas quais o projeto da modernidade (teatro moderno) ainda não teria

sido concluído, assim como o pretense pensamento pós-moderno (pós-dramático) ainda estaria preso aos pressupostos da modernidade - o que não pode ser descartado, apenas, talvez, melhor dimensionado. Ainda como Andreas Huyssen (1984) escreve, se o que pode ser dito sobre o pós-dramático é a mesma ladainha de sempre sobre o ecletismo da cena, os signos esvaziados, a confusão de códigos, o abandono da reflexão sobre os problemas políticos, éticos, combinado com amnésia estética, então, seria melhor juntar-se ao coro dos que lamentam a perda de qualidade do texto dramático e proclamam o seu declínio desde os anos 60.

De qualquer maneira, para Lehmann, o teatro pós-dramático pode ser descrito como:

Os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança “em irrupção”. Também o prefixo “pós” no termo “pós-moderno”, no qual é mais do que uma mera senha, indica que uma cultura ou prática artística saiu do horizonte do moderno, antes obviamente válido, mas ainda tem algum tipo de relação com ele: de negação, contestação, libertação ou talvez apenas de divergência, com o reconhecimento lúdico de que algo é possível para além desse horizonte. (2007, p. 34)

Porém, o teatro pós-dramático não anuncia ou prega que o drama esteja morto, ou o autor e seus textos; o que propõe é a observação atenta e ativa das mudanças no panorama das realidades teatrais contemporâneas. De tal modo que o termo não apresenta o montante de novas estéticas teatrais entre os anos 1970 e 1990, e sim todo o teatro que não é mais regido pelo modelo dramático. Portanto, como aponta Lehmann, o pós-dramático pode até mesmo ser considerado útil “na análise de padrões culturais ou hábitos mais gerais - uma questão que veio à tona nesse meio tempo.” (2013a, p. 874).

O teatro para além do drama. Não deveria ser assim tão complicado ou tão controverso. A prática, por assim dizer, não era surpreendente nem inédita. O que está na apropriação do termo feito por Lehmann (ele mesmo indica em seu livro que não é o autor do termo) é uma tentativa de apresentar uma poética para um teatro que não está mais sujeito ao império do drama. E são inúmeros os exemplos dessas criações em todo o livro e artigos do autor e são inúmeras as definições práticas em contraponto ao teatro dramático. Há no teatro pós-dramático a recusa de subordinar a cena ao drama. O que significa isso de fato?

Não criar mais a partir de um texto dramático, pode ser uma primeira resposta. Não criar uma cena que tenha a intenção de encasular os atores em representações de personagens, outra resposta. Permitir que a cena se desenrole sem uma fábula aparente ou narrativas conclusivas. Aceitar o corpo do ator em sua potência antirrealista, ignorar as unidades de tempo e ação tão caras à poética aristotélica. Negar a moldura teleológica do *todo* com começo, meio e fim (cf. Lehmann, 2007, p. 402). Desacreditar o diálogo intersubjetivo em cena como realidade, afinal “se o drama moderno tem como base o homem lançado em uma relação inter-humana, o teatro pós-dramático se baseia em um homem para o qual, assim parece, mesmo os maiores conflitos não querem aparecer como drama” (Lehmann, 2007, p. 420). São todas respostas possíveis e plausíveis.

O teatro pós-dramático procura não colocar em cena nenhuma afirmação de qualquer tipo de ideal do ser humano (ibid., p. 338), o que significa dizer que não precisa apresentar nenhum humanismo que se coadune com esse ideal. Não é demais retomar que se trata de uma prática “essencialmente (mas não exclusivamente) ligada ao campo do teatro experimental e disposta a correr riscos artísticos” (ibid., p. 37). O que leva, de forma evidente, a uma difícil assimilação (imediata) por parte do público teatral habituado ao teatro dramático. Com o embaralhamento dos signos proposto pelo teatro pós-dramático e a ausência da encenação de um mundo dramático fictício, de modo que eles já não podem mais ser lidos como referência a um determinado significado, não há como estranhar a perplexidade do espectador diante da “alternativa de pensar sobre o nada em face dessa ausência ou ler as próprias formas, os jogos de linguagem e os atores, em seu modo de ser aqui e agora (ibid., p. 91). Para Fischer-Lichte, tal “enfrentamento” da cena pós-dramática faz com que os “participantes/espectadores” tenham “suas expectativas frustradas quando querem se referir a um contexto específico, tornam-se perplexos e muitas vezes não sabem mais como agir. Desconcerto, desorientação, frustração, raiva e agressão são efeitos frequentes” (2007, p. 135). Portanto, só é possível reconhecer a prática teatral pós-dramática quando se constata que a condição de sua existência é a desagregação e a emancipação recíproca entre drama e teatro.

Já mencionei no primeiro capítulo a dificuldade de separar a palavra *drama* da palavra *teatro*, afinal são termos tão estreitamente relacionados que não raras as vezes se tornam idênticos, inclusive para muitos artistas e teóricos do teatro. Um par que não se desgruda de

tal sorte que toda “transformação radical do teatro sofre a resistência obstinada da concepção de drama como latente noção normativa do teatro” (Lehmann, 2007, p. 52). Se o falar do dia a dia não se sente instigado a diferenciar o *drama* do *teatro*, como por exemplo quando o espectador, ao deixar uma sala de apresentação, diz que não gostou da peça quando na realidade ele não gostou da montagem - e segue a luta por criar uma separação mais precisa entre ambas - “no fundo não está distante de grande parte da crítica e da literatura especializada” (ibid.); pois também nelas, pelo uso das palavras e por uma equivalência implícita ou mesmo manifesta entre teatro e drama montado, a pressuposição de uma tendência de identificação entre essas duas instâncias - afinal de contas, falsa - é consagrada e inadvertidamente convertida em norma. Com isso excluem-se realidades decisivas do teatro, e não só do atual.

Se o que se tem já não é apenas ruptura da ilusão dramática ou distanciamento epicizante, se para produzir teatro não há necessidade nem da ação, nem das *dramatis personae* configuradas plasticamente, nem de uma colisão de valores dramático-dialéticos, nem mesmo de figuras identificáveis [...] então resta tão pouca substância em um conceito de drama de tal modo diluído, preso ainda a tantas diferenciações que ele perde seu valor para o conhecimento. Ele não mais resolve a tarefa da concepção teórica de aguçar a percepção; antes, obstrui o conhecimento tanto do teatro quanto do texto teatral. (idem)

Há, sim, um pensamento arraigado e um vocabulário de uso comum que não se preocupa em separar o *drama* do *teatro*. Há também quem não queira ou não conceba tal separação, o que sempre leva a um empobrecimento das experiências cênicas em detrimento do texto - as mudanças na cena teatral que advieram especialmente da *performance art*, assim como das artes plásticas e visuais, e não das dramaturgias. Essas mudanças na cena teatral são uma espécie de convite para encarar o teatro como teatro mesmo, aceitando uma importante conquista da arte moderna, ou seja, o teatro como intensificação da perceptibilidade do espaço e da superfície pictóricos como tais (ibid., p. 311). Um teatro que não é um drama; um teatro que dança. É isso. Para Lehmann a dança:

É radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto. Já se descreveu

a transição da dança clássica para a moderna e em seguida para a pós-moderna como um deslocamento que - para usar as categorias da linguística - partiu do campo semântico para o sintático e então para o pragmático, isto é, o compartilhamento emocional de impulsos com os espectadores nas situações de comunicação do teatro. (ibid., p. 339)

De tal sorte que o paralelo com a dança permite olhar para o teatro sem criar uma simbiose com o texto dramático. Intuo que esta seja uma colaboração a mais da analogia apontada por Lehmann. Em geral, quando se vai à uma apresentação de dança (contemporânea especialmente) o público não se interroga sobre qual texto irá ver em cena. Do mesmo modo o teatro que *intensifica sua superfície pictórica* reclama para si a mesma independência em relação ao drama.

O teatro pós-dramático como contraponto ao drama, ao teatro dramático. O teatro que não se define nem se amalgama com o drama, cuja definição poderia ser o conflito entre atitudes representadas por pessoas, no qual o personagem dramático é tomado por um *pathos* fundamentado objetivamente, isto é, ele tenta de modo arrebatado e arriscado validar e conquistar posições éticas (ibid., p. 55). Enfim, o drama! A ação, os personagens e uma história preferencialmente contada em diálogos ágeis; componentes que foram agregados ao termo *drama* e não apenas estamparam grande parte da teoria teatral como também induziram uma expectativa específica em relação ao teatro. Conclui Lehmann que da associação entre drama e teatro surgiram as “dificuldades que uma grande parte do público tradicional experimenta com o teatro pós-dramático, que se apresenta como um ponto de encontro das artes e assim desenvolve - e exige - um potencial de percepção que se distingue do paradigma dramático (e da literatura em geral)” (ibid., p. 48). E poucas não foram as vezes em que o público *habitué* das artes plásticas, da dança, da *performance*, disse se interessar mais pelo teatro pós-dramático do que o público mais comprometido e acostumado com um teatro dramático, literário e narrativo. Não há aqui nenhum demérito a qualquer tipo de público ou, por ora, a qualquer gênero de teatro “praticado”; o que se aponta é que a confusão entre *teatro* e *drama* pode afastar o espectador (e quando não a crítica e a teoria teatral) do teatro pós-dramático justamente pela não aceitação da experiência teatral sem o drama.

Ora, teatro sem drama ou a negação do texto como elemento no topo da escala

hierárquica da criação cênica não é novidade nem mesmo algo revelado a partir de Lehmann. Tadeuz Kantor, em seu livro *Teatro da Morte*, já denunciava tal *monarquização* da dramaturgia, na década de 1950, em seu manifesto 'teatro complexo':

O teatro não é um aparelho de reprodução da literatura.

O texto dramático possui sua própria realidade autônoma.

O texto dramático não é senão um elemento

que se apresenta por si

totalmente pronto

fechado

e indivisível" (Kantor, 2008, p. 47)

O encenador e artista plástico polonês (hoje celebrado no mundo das artes) é apenas um dos exemplos que poderia ser somado a inúmeros criadores - muitos deles apontados nos livros de Lehmann, Silvia Fernandes, Sarrazac, Pavis, Féral, Dubbatti, Artur Kon entre tantos outros - que clamaram para si um teatro independente do texto ou cujo texto não fosse o senhor da cena. Acredito que haja mesmo uma relutância crítica em aceitar o pressuposto simples dado por Lehmann de circunscrever o teatro para além do texto. "O passo para o teatro pós-dramático é dado quando todos os meios teatrais para além da linguagem veem-se instalados em pé de igualdade com o texto, ou podem ser sistematicamente pensados sem ele" (Lehmann, 2007, p. 38). Na contramão dessa ideia, a simples possibilidade de existir um teatro que prescindia do texto parece ser em si uma constituição contrária à essência do teatro moderno ou um render-se ao experimentalismo vazio (caso isso fosse possível). O teatro pós-dramático e todas as suas experiências cênicas - nos mais diversos locais através dos mais diferentes realizadores -, na visão desses críticos, parece sempre ser "a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta [...]"

uma paródia que perdeu o senso de humor” (Jameson, 1985, p. 18), ou seja, não passa de pastiche. Entendendo que a disputa entre drama e teatro é sem dúvida o aspecto mais controverso e criticado desde o lançamento do livro de Lehmann, voltarei a ele mais tarde.

Dando continuidade às características fundamentais do teatro pós-dramático, um dentre os traços estilísticos nomeados por Lehmann, para mim dos mais essenciais, diz respeito à parataxe. O termo apropriado da linguística revela a prática cênica mais importante para a composição no teatro além do drama, ou seja, para “a des-hierarquização dos recursos teatrais” (Lehmann, 2007, p. 143). Como já dito acima, o texto no teatro pós-dramático não está mais no topo da *cadeia alimentar*, e tanto ele quanto todos os outros recursos teatrais não estão mais à disposição para uma criação harmônica, com signos concatenados e subordinados a uma ordem lógica ou pouco avessa à confusão. O que interessa em criações cênicas assim é a reunião de diversos gêneros artísticos em cena: *video art*, teatro narrativo, *performance art*, dança etc, têm todos o mesmo peso; “representação, coisas e discurso apontam paralelamente para diversas direções de significação e suscitam uma contemplação ao mesmo tempo tranquila e rápida” (ibid., p. 145). Possivelmente algumas das características do teatro pós-dramático que mais incomodam o espectador e o crítico teatral afeitos ao teatro dramático. Trata-se de uma cena em que a narrativa não impele o espectador a tudo compreender de imediato, muitas vezes porque a narrativa não existe (de modo convencional), uma cena em que perdura, de certa maneira, a possibilidade de não lançar mão de signos que sugeririam um encadeamento de ações claras e com desfecho (moralizante ou não). Fischer-Lichte assevera que “quem pensa o teatro como instituição para a educação moral ou o cultivo da herança cultural, vê nessa possibilidade a expressão da crise do teatro” (2007, p. 140). Em outras palavras, para a teatróloga alemã, é preciso compreender:

As diversas transformações pelas quais o teatro dos anos 90 passou como uma oportunidade, uma condição da possibilidade de se fazer teatro, de modo a ele continuar exercendo um importante papel num mundo cambiante para o qual o conceito da transformação tornou-se uma das mais importantes categorias no âmbito cultural, político e social. (idem)

A oportunidade de se fazer um teatro, uma cena, que não estão preocupados com a assimilação de todos os eventos pelo espectador. A possibilidade de simultaneidade entre

signos, em visível contraste com o ordenamento dramático, sem se preocupar com a sobrecarga de sinais emitidos e muito menos sem o desejo de que sejam todos recebidos (e assimilados). De tal modo que “a função compensatória do drama, de complementar a confusão da realidade com uma ordem, se encontra aqui invertida, de modo que se nega ao espectador o desejo de orientação” (Lehmann, 2007, p. 146).

No que tange à teoria da recepção, não são poucas as menções dentro do livro de Lehmann sobre como o espectador do teatro pós-dramático deve agir (ou não agir), o que se pode verificar em algumas passagens já utilizadas acima. Não considero o assunto menor e tampouco inapropriado; quando se pensa no teatro sem drama ou para além do drama, articular formas de recepção e questionar velhos hábitos é também tornar possível sua circulação para além do público habitual. Se já não é fácil para o público compactuar com as mudanças apresentadas pelo teatro moderno, que ele enfim começa a aceitar (embora haja ainda hoje quem advogue que “não se trata de teatro”), imagine lhe revelar que essas mudanças também já estão ultrapassadas e que o teatro “volta a exigir de seus espectadores uma atitude completamente renovada” (ibid., p. 155). Se a mudança proposta pelo teatro moderno já não é simples, ainda mais para um público educado na tradição do teatro de texto, se torna ainda mais difícil aceitar a “destituição” dos signos linguísticos e a despsicologização que a acompanha:

Seja pela participação de pessoas vivas, seja pela fixação secular em destinos humanos comoventes, o teatro possui um certo “calor”. As vanguardas clássicas, o teatro épico e o teatro documentário certamente já haviam acabado com isso em grande medida. No entanto, o formalismo do teatro pós-dramático dá um passo qualitativamente novo e provoca ainda mais perplexidade para quem espera a representação de mundos de experiência “mais humanos”; no sentido de mais psicológicos: ele pode manifestar uma frieza difícil de suportar. (ibid., p. 156)

Entretanto, essa é mais uma discussão que não me parece profícua à *pós-dramaturgia*. O que se busca aqui é entender como o teatro pós-dramático desarticula o drama em cena. É claro que ao retirar do teatro a primazia do texto, retirar da cena o encadeamento dramático das ações e personagens, já se tem material suficiente para uma discussão a esse respeito. Não a eficácia (ou não) dessas mudanças, e sim suas propriedades, visões de mundo, formas

e recepções. O teatro é sempre um universo difícil de lidar. As inúmeras acepções da palavra *teatro* sobrecarregam às vezes o desejo de defini-lo. Há quem vá afirmar que a parataxe e a simultaneidade em cena não resultam em nada além de caos e que o espectador não tem outra opção senão rejeitar essa *ciranda aleatória de signos*. Lehmann adverte que tais procedimentos (parataxe, simultaneidade, superabundância etc) se diferenciam do mero caos “na medida em que possibilitam ao receptor elaborar o simultâneo por meio da seleção e de sua própria estruturação” (ibid., p. 147). O que retoma à questão dos paradigmas do receptor. Acredito que a liberdade no mais diferente uso dos materiais, dos gêneros artísticos e das referências formais, já seja suficiente para se pleitear uma cena que foge ao teatro dramático. A dramaturga belga Marianne van Kerkhoven associou o teatro pós-dramático à teoria do caos - não de forma depreciativa; para ela a nova linguagem teatral é uma realidade formada mais de sistemas instáveis do que de circuitos fechados, de tal modo que as artes “responderiam a isso com ambiguidade, plurivalência e simultaneidade; o teatro, com uma dramaturgia que produz estruturas antes parciais que totais. Realiza-se o sacrifício da síntese para alcançar a densidade de momentos intensos” (apud Lehmann, 2007, p. 139). Deixo, então, o caos da recepção para os semiólogos e semióticos desta questão e me embrenho na dramaturgia construída através de estruturas parciais, simultâneas e com superabundância de signos como material profícuo para se pensar uma escrita da experiência cênica pós-dramática.

Há sem dúvida, no teatro pós-dramático, a propósito do caos, uma reinterpretação ou reconfiguração dos elementos visuais dispostos no palco ou em qualquer outro espaço onde ocorra a performance - o próprio espaço é motivo de um capítulo no livro de Lehmann. Em um teatro des-hierarquizado, no qual todos os elementos constitutivos da cena operam no mesmo plano, na mesma “superfície de eventos” (Velloso, 2015, p. 43), a visualidade e a plasticidade dessa cena oferecem ao olhar uma nova grafia, “um poema que ganha forma sem qualquer instrumento de um escriba” (Lehmann, 2007, p. 155). Uma visualidade complexa, por vezes, que remonta ao desenvolvimento estético que outros gêneros artísticos já haviam experimentado antes. O próprio Lehmann indica que não é obra do acaso que os conceitos provenientes das artes plásticas, da música e da literatura são apropriados para caracterizar o teatro pós-dramático. Segundo ele:

Foi somente sob a influência das mídias de reprodução, a fotografia e o cinema, que o teatro tomou consciência de sua especificidade. Com uma

frequência notável, importantes artistas teatrais da atualidade têm uma experiência previa nas artes plásticas. Não é de admirar que apenas no teatro das últimas décadas foram “alcançadas” as empreitadas que podem ser evocadas com palavras-chave como autorreferência, não-figuração, arte abstrata ou concreta, autonomização dos significantes, serialidade, aleatoriedade etc. (ibid., p. 157)

A apropriação de práticas até então distantes do teatro, ou algumas vezes não nomeadas ou ainda hierarquicamente rebaixadas, torna a cena mais rica em signos e despreocupada com sua significação imediata e concatenada. De tal modo que é possível que o teatro pós-dramático, por algumas das características expostas acima, exerça um deslocamento na percepção teatral que se entrega, então, à correnteza narrativa para uma “co-realização construtiva” (ibid., p.313) de todas as camadas audiovisuais que compõem a cena. Desse modo, o pós-dramático torna-se aberto a uma fruição emancipada e em processo ininterrupto de questionamento do sentido (cf. Dort, 2013, p. 55). Não há, por assim dizer, uma “referência de autoridade” para a criação teatral, e sim modelos relacionais, um pouco como descrito por Bourriaud, e também por Dubatti, ao orientar que:

[...] passamos de um modelo de autoridade para um modelo relacional. Antes, se pretendias ser dramaturgo, eu te diria para ler toda obra de Brecht, porque todos tínhamos de ser brechtianos. Hoje, se pretendes ser dramaturgo, te aconselharia a refletir sobre tua própria história, a buscar conexão com as obras de teatro, artes plásticas e músicas que te agradem. Dessa forma, é possível estabelecer vínculos relacionais muito mais complexos que seguindo o modelo de autoridade. (Dubatti, 2011, p. 6)

quem tem medo do pós-dramático?

Mas, afinal, quem tem medo do teatro pós-dramático? Por que a prática analisada e descrita por Lehmann causa tanto alvoroço e controversa? Não consigo ir além da resposta mais simples, que indica uma repetição da história: o teatro pós-dramático é atacado do mesmo modo que o teatro moderno foi atacado em sua época de ruptura com as formas estabelecidas. Não se trata aqui de uma defesa apaixonada do teatro pós-dramático e suas

múltiplas possibilidades cênicas; trata-se de olhar para uma realidade teatral que vem se desenvolvendo desde o final dos anos 1960 e que já teve muitas horas de palco para refutar que “não passa de um modismo pós-moderno” ou de um “discurso religioso, dogmático por definição” (Iná Camargo Costa, apud Kon, 2017, p. 30). Há algo de conservador nas críticas e teorias que descartam ou menosprezam o teatro pós-dramático. O filósofo e teórico político Michael Oakeshott diz que ser conservador “é preferir o familiar ao desconhecido, preferir o tentado ao não tentado, o facto ao mistério, o real ao possível, o limitado ao ilimitado, o próximo ao distante, o suficiente ao superabundante, o conveniente ao perfeito, a felicidade presente à utópica” (2016, p. 5). Para ele, o conservadorismo não é uma crença nem uma doutrina, mas uma forma de ser e estar, ou seja, trata-se antes de uma inclinação a pensar e se comportar de determinada forma. Entretanto, o filósofo inglês está escrevendo especialmente sobre o campo político, e não tanto para o campo cultural e artístico. Nas artes, nada me parece mais contraditório do que preferir o “tentado ao não tentado”. Há, visivelmente, um comportamento conservador nas críticas ao pós-dramático - o que não quer dizer que as teorias de Lehmann não possam ser criticadas - disfarçado, às vezes, de preocupação política.

Ainda que me repita ao dizer que certos temas não são o foco desta pesquisa ou não são de interesse para a *pós-dramaturgia*, a questão política (teatro engajado) que circunda o teatro pós-dramático é parte importante da crítica que o termo (e conseqüentemente a prática cênica) recebe. O livro *Da Teatrocrazia: teatro paulistano contemporâneo* do artista e pesquisador Artur Kon, traz enormes contribuições ao tema e sugiro a leitura para os que se interessam pela discussão política envolvendo teatro dramático, moderno, pós-moderno e pós-dramático - no contexto da produção de teatro de grupo paulistano nas duas últimas décadas. De minha parte, entendo que as várias críticas que o teatro pós-dramático recebeu e ainda recebe, nesse contexto das criações artísticas de São Paulo, advêm de teóricos e artistas engajados politicamente, visivelmente ligados à tradição do teatro épico brechtiano e conservadores artisticamente na medida em que não se furtam a preferir o familiar ao desconhecido. É preciso retirar o ranço crítico pós-moderno do teatro contemporâneo, afinal, como indica Kon:

[...] seria possível dizer, sobre a produção dita pós-dramática que teria substituído o teatro político na cidade, que não se trata apenas de acionar

impensadamente uma dinâmica de produção, mas de refletir ativamente sobre as forças e relações que dão forma ao fazer teatral do presente. Tal caráter ativo e reflexivo significa justamente levar à cena o que antes acontecia nos bastidores para sustentá-la. (2017, p. 35)

Por certo que não está resolvido esse imbróglio: teatro engajado *versus* teatro pós-dramático ou teatro político *versus* teatro contemporâneo ou teatro épico *versus* “generalidades como essas” (Carvalho, 2012, p. 225) - para ficar em algumas dicotomias estéreis. Acredito que grande parte das desavenças indicadas derivam de algumas afirmações enfáticas de Lehmann sobre o teatro político e brechtiano, como essa: “Na maior parte das vezes, o teatro político não passava de um ritual de confirmação para aqueles que já estavam convencidos” (2007, p. 409). Claro, a controversa maior está na recusa do drama como elemento fundador da cena, o que leva conseqüentemente o teatro pós-dramático a ser também um teatro “pós-brechtiano” (ibid., p. 51), logo, por dedução apressada e simplista, um teatro não engajado (não-político, caso fosse possível articular esse conceito). “Há teatro político sem narração e sem fábula no sentido brechtiano? [...] Para representar o âmbito político, o teatro depende da fábula como veículo de representação do mundo (como muitos acreditam)?” (ibid., p. 418). As indagações não são meras perguntas retóricas ao sabor da oratória comum, indicam o problema conceitual enfrentado por um teatro que não vê mais na fábula e em personagens tipificados a única forma de suscitar experiências políticas em cena. Conclusão não muito ao gosto do professor e teórico Sérgio de Carvalho, que sobre as teorias do “teatro contemporâneo” - devidamente entre aspas -, afirma: “que essas teorias, erigidas sobre termos genéricos e metafisicantes sejam lançadas no debate com ares de conceito, já me parece coisa mais patética” (Carvalho, 2012, p. 225). Que não pode ter outro efeito do que um “esteticismo diluído e destinado à troca acadêmica” (ibid.). Uma visão bastante diferente da perspectiva do professor Baumgärtel, para quem o teatro contemporâneo - sem as “devidas” aspas:

quer colocar os espectadores num estado “entre” diferentes campos de energia, ou na encruzilhada de forças vetoriais que o sujeito racional não pode controlar ou dominar: sejam elas as distintas forças do corpo e da libido ou de discursos sociais e políticos. (2008, p. 133)

Como se a questão do caráter político do estético dissesse respeito somente ao teatro (em todas as suas formas) e não também às artes em geral - imagino ser mais difícil exigir da música instrumental um discurso político claro (quando não uma narrativa comum ou totalizante). Nas palavras do encenador Marcio Aurelio, ao discorrer sobre o pós-dramático, encontro um refúgio mais conciliador quando ele diz:

Precisamos enfrentar as estruturas e continuar redimensionando as normas e armadilhas que inviabilizam o avanço no teatro contemporâneo. A semiótica possibilitou avanços, mas hoje podemos utilizar novas formas de análise e reforçar a ação crítica no diálogo com o espetáculo. (Almeida, 2010, p. 36)

Não é, de todo modo, uma particularidade da crítica brasileira certa postura conservadora em relação ao teatro pós-dramático, como não o é uma tentativa de renomeá-lo ou enquadrá-lo em outras práticas. Nada de novo (o novo não é critério), faz parte do processo teórico. As muitas linhas aqui dedicadas ao teatro pós-dramático e suas contribuições e “polêmicas” estão intimamente ligadas a uma cena teatral que visivelmente prescinde de uma dramaturgia prévia ou, se a utiliza, o faz com tal “desrespeito” ou sem qualquer reverência maior do que a cena pede, que às vezes é quase impossível identificar o texto de origem. Essa cena é o ponto de partida para a *pós-dramaturgia*, sobre a qual eu diria que só tem sentido ser escrita se a cena operar em total independência do drama, ou seja, se ela realmente for pós-dramática. O ponto a ser destacado é que uma cena assim não passa ilesa às críticas, que coloco aqui, por um lado, para apontar os contrapontos à prática, por outro, para identificar nelas o conservadorismo acima descrito, que muito provavelmente desqualificaria a realização de uma dramaturgia do pós-dramático escrita após a realização da peça. Patrice Pavis, o renomado teórico francês, não esconde o desconforto com o teatro contemporâneo. Em seu livro *A encenação contemporânea*, em capítulo sem meias metáforas intitulado “doenças da encenação”, destila o pior do *adjetivismo* à cena experimental, deixando evidente sua predileção pelo teatro dramático, pelo teatro com sentido e objetivo claros:

Encenações de grandes espetáculos, que com muita força introduzem as mídias audiovisuais, raios *laser*, *hip hop* no seio da peça [...] Para fazer isso, os clássicos são a vítima ideal: a problemática é simplificada, modernizada superficialmente, adaptada ao gosto do público de jovens, transmitida diretamente para as autoridades locais, do produtor ao consumidor, do decisor ao decodificador. (Pavis, 2010, p. 366-367).

Ainda que o autor reconheça em seu livro que dar sentido à uma peça não seja o objetivo do teatro, há uma clara nostalgia em suas palavras quando sugere que a função da encenação “‘nos seus primórdios’, era fazer passar o sentido do texto para o palco, utilizar a representação como um meio para explicar a peça. Esclarecer, tornar sensível o sentido da peça não é uma tarefa desprezível nem mesmo inútil.” (ibid, p. 365). Porém, no trecho a seguir, há a indicação do seu real incômodo com o teatro pós-dramático:

A arte conceitual tem a tentação inversa [em relação à tentação decorativista]: esta última consiste em reduzir ao máximo a sensualidade do teatro, sua percepção ecumênica, com dizia Barthes, para apelar à reflexão abstrata do espectador e às convenções cênicas. A encenação atual de textos contemporâneos é, frequentemente, conceitual, e não apenas por razões de economia, em todos os sentidos do termo, mas por uma espécie de terrorismo do pós-moderno ou do pós-dramático. A desconstrução, quando não cai no mesmo defeito, denuncia muito essa obsessão de nossa época pela desmontagem de conceitos e representações. (ibid., p. 364)

Há, nas admoestações de Pavis, um apanhado de toda a confusão presente quando se trata de pós-dramático. As “doenças da encenação” são, para o teórico francês, o desejo de fazer uma cena que não esteja mais nos ditames do drama moderno. Então os *terroristas do pós-moderno e do pós-dramático* invadem o teatro e destroem toda a sua sensualidade e culto ecumênico? Há ainda a ideia, um tanto controversa, de que questões econômicas levariam à cena pós-dramática (conceitual no caso) algo que Lehmann indica ser exatamente o contrário:

Na qualidade de uma prática artística onerosa na sociedade burguesa, o teatro precisava impreterivelmente pensar em se manter por meio de receitas significativas, isto é, por meio de um afluxo de público o mais amplo possível, de modo que novidades arriscadas, mudanças cruciais e modernização surgiram com um característico atraso em relação ao estado

de coisas em formas artísticas materialmente menos dispendiosas, como a poesia e a pintura. (2007, p. 155)

Claro que hoje, especialmente no teatro europeu, as montagens pós-dramáticas já fazem parte do enorme circuito de festivais internacionais de teatro (coprodutores dessas obras) e possuem um grande afluxo de público. De qualquer modo as questões de produção - que são fundamentais para toda a discussão - parecem estar com a lógica invertida para Pavis. Se o teatro pós-dramático está intrinsecamente ligado, num primeiro momento, à cena experimental e disposto a correr riscos, nada menos econômico (em quase todos os sentidos do termo) do que praticá-lo. Há em Pavis um inegável saudosismo em relação ao teatro dramático bem orquestrado por um encenador. De tal modo que suas anamneses das “encenações enfermas” não conseguem esconder até mesmo certo machismo em seus diagnósticos:

Uma crise aguda de “juvenismo” afeta a paisagem atual, especialmente na Alemanha. Os *intendanten* (diretores de teatro) procuram avidamente as pessoas jovens, sobretudo se são do sexo feminino, para confiar-lhes alguns pequenos trabalhos cênicos, na esperança de que se tornem, um dia, um novo Peter Stein... (Pavis, 2010, p. 364)

Outros autores, menos coléricos, procuraram não tratar do iminente perigo que o teatro sofre com o “terrorismo pós-dramático”, buscando diferenciar as discussões: de um lado, negar a morte do drama supostamente anunciada por Lehmann, de outro, encaixar o pós-dramático em diferentes terminologias e atribuir-lhe outras práticas. O teórico francês Jean-Pierre Sarrazac advogou nas duas frentes: não só não aprovou o termo pós-dramático, sugerindo “teatro rapsódico”, como também se mostrou extremamente incomodado com a ideia de morte do drama. Sarrazac escreveu um artigo bastante difundido, “A reprise (resposta ao pós-dramático)”³⁰, em que apresenta suas divergências em relação à obra de Lehmann:

mais amplamente sobre o que faz desse livro uma obra com duplo fundo,

³⁰ O artigo traduzido em português a que tive acesso foi publicado como introdução ao livro *Études Théâtrales* 38-39/2007 – La Réinvention du drame (sous l’influence de la scène).

com duplo discurso: de um lado - no qual é preciso reconhecer que ela é essencial - uma notável exploração destes teatros geralmente exteriores ao drama [...] de outro lado - e aí que nós nos levantamos contra - as considerações sobre a obsolescência e, por assim dizer, sobre a morte do drama. (Sarrazac, 2010, n.p)

Sarrazac ainda volta ao tema em seu livro, *Poética do Drama Moderno*, em que repete a mesma divergência ao dizer que “Lehmann conclui apressadamente pela morte do drama e sua substituição por um 'novo texto de teatro'” (2017, p. 244). O texto todo é também uma tentativa de dar seguimento ao *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, escrito por Peter Szondi - intento que assume ao dizer que sua pesquisa foi diretamente inspirada pelo pensamento de Szondi. Sarrazac é um teórico de escrita profícua e, sem dúvida, é um dos grandes nomes sobre os estudos dramaturgicos da atualidade. No livro mencionado, ele cita trechos de mais de 120 peças de cerca de 50 autores, que produziram entre os anos de 1800 e os dias atuais (o livro foi publicado na França em 2012) - o que talvez indique o contragosto com o suposto assassinato do drama pelo pós-dramático. Algo que o próprio Lehmann nega, não só no *Teatro pós-dramático*, como em artigo já citado, doze anos depois do seu lançamento: “não se trata simplesmente da morte do drama (ou do texto, ou do autor), mas de uma mudança de ponto de vista das realidades teatrais contemporâneas” (2013a, p. 859). No entanto, não é o caso aqui de apenas apontar o que diz um autor e o que refuta outro, e sim de entender os preceitos que envolvem a discussão. Sarrazac e Lehmann defendem posições quase diametralmente opostas em relação ao teatro dramático e esse aspecto é o mais importante. Para o teórico francês, num primeiro momento, o drama não sofreu nenhum abalo com o advento da cena teatral pós-moderna; quase ao contrário, tal autonomia teria sido benéfica ao drama e teria trazido vantagens formais uma vez que ele não operaria mais exclusivamente a serviço da cena. Há algo nessa linha de pensamento que se coaduna com a *pós-dramaturgia*, no sentido de fazer do texto teatral uma erupção posterior aos avanços que se operaram na cena do teatro pós-moderno e especialmente contemporâneo. Entretanto, Sarrazac não está dissociando o drama do teatro, está apenas advertindo que seu trabalho está focado no destino da forma dramática desde a “crise do drama” szondiana e que “a autonomia do teatro em relação ao drama e esta exaltação concomitante da teatralidade [...] não significa em caso algum uma perda para o drama, ou ainda mais, a perda do drama” (2017,

p. 35); ao contrário, o drama segue para ele bem vivo e merece uma defesa apaixonada por sua vida, pela vida do texto teatral, na cena atual, de modo que Sarrazac elabora, então, um novo termo para abarcar as experiências cênicas contemporâneas: “teatro rapsódico” - em detrimento de teatro pós-dramático. Tal termo foi prontamente rechaçado por Lehmann:

A proposta de Jean-Pierre Sarrazac foi de que a noção de teatro rapsódico poderia ser mais respeitosa para se compreender o movimento geral da prática do teatro contemporâneo. [...] Por mais útil que o termo seja para uma série de abordagens do teatro nas quais a dimensão textual permanece no centro, a ideia de rapsódico parece estar demasiadamente enraizada nas tradições dramática e brechtiana e, tanto quanto posso ver, não leva devidamente em conta todas as dimensões do teatro que o trazem para perto de aspectos não literários ou menos literários, como a *performance*, a instalação, a dança e assim por diante. Sendo assim, não vejo necessidade de substituir o pós-dramático pelo rapsódico. (2013a, p. 873)

Há visivelmente uma dificuldade em Sarrazac de olhar o fenômeno teatral para além do drama, de olhar a cena que prescinde de uma dramaturgia. E talvez isso leve mesmo a uma estranheza em relação à teoria do teatro pós-dramático:

Lehmann entendeu o fenômeno que ocorreu no início do século 20, ou seja, a dissociação entre o drama e o teatro. Acabou o textocentrismo. Mas não devemos substituí-lo por um “cenocentrismo”. Em última análise, não concordo com Lehmann. Para mim, o drama continua muito vivo, mesmo que seu paradigma tenha mudado. Mesmo que os espetáculos hoje não se baseiem em uma peça teatral ou em uma forma dramática. (Sarrazac, 2012b, n.p)

É visível em Sarrazac (e outros autores) uma relutância em aceitar que o drama não opera mais como paradigma do teatro, e essa tomada de consciência seria importante porque, se consideramos o drama novamente como metonímia do teatro, não avançamos nas discussões contemporâneas sobre a cena teatral. Sarrazac, em seus últimos livros, analisa em primeira e em última instância os textos dramáticos antes de serem levados à cena; os exemplos de encenadores e montagens teatrais servem para ilustrar o uso que estes fizeram de determinados textos dramáticos, de determinados autores dramáticos, como já

mencionado. Lehmann, por outro lado, analisa as montagens cênicas em primeira instância e, às vezes, em última instância, o texto dramatúrgico. Quando indagado sobre uma possível literatura pós-dramática, ele novamente afirma que:

O livro *Teatro Pós-dramático* praticamente não aborda o texto. Contêm somente um trecho pequeno sobre o texto. Não por eu considerar o texto como desinteressante, mas por ser um livro sobre novas formas teatrais. Muitos colegas acadêmicos mais interessados num teatro literário tentam discutir um teatro com textos pós-dramáticos. Obviamente existem tais textos. Há textos que guardam uma relação com formas pós-dramáticas. Mas não foi o foco de interesse do livro discutir a obra de Jelinek, Sarah Kane e muitos outros, enquanto exemplos de textos pós-dramáticos. (Lehmann, 2013b, p. 240)

Provavelmente essa seja a diferença que fará com que os dois teóricos (Lehmann e Sarrazac) não consigam se entender minimamente, para além do respeito mútuo como pesquisadores: eles analisam o teatro por óticas incrivelmente distintas. Para o francês, o texto; para o alemão, a cena! O que leva também a visões muito distintas sobre o futuro do drama. Para Sarrazac, o drama segue vivo, como dito, e com vida longa pela frente; já para Lehmann:

[...] o modo dramático de teatro - no sentido preciso que eu posso dar à noção por trás desse termo dramático, com base em Hegel, Szondi, Brecht, entre outros - muito provavelmente não será reanimado no futuro. Ao invés disso, há fortes argumentos que podem ser feitos a favor dessa tese, de que a ideia de dramático de fato aponta na direção de algum dado antropológico eterno - o que é provavelmente o caso do teatro -, mas que se refere apenas a um conceito de teatro muito específico, historicamente limitado e particularmente europeu, que está possivelmente - e eu diria provavelmente - prestes a perder terreno. (2013a, p. 874)

Ainda que a discussão tenha diversos outros meandros, o embate entre o teatro rapsódico e o teatro pós-dramático ajuda, mais uma vez, a delimitar conceitos e lançar luz aos procedimentos da criação cênica que interessam aqui. Eu acredito que existam aspectos da teoria de Sarrazac que são importantes para ler o teatro contemporâneo, e a forma rapsódica

retirada, segundo o autor, das formas musicais, pode ser útil para descrever diversas cenas teatrais, ainda que ele esteja advogando mais pela escrita dramática do que necessariamente pelo texto espetacular. É salutar também aproveitar as seguintes palavras de Vanden Heuvel: “tal interface entre os paradigmas da *performance* e do drama no teatro contemporâneo não deve ser interpretada como um conflito, com uma resolução antecipada ou uma síntese determinista, mas como um processo contínuo e formativo” (1993, p. 22 - tradução minha). Ubersfeld apontou que as estruturas dramáticas, às quais o teatro estava acostumado, estão em tensão, e que a arte contemporânea está em constante ataque contra elas e suas características mais marcantes:

[...] a personagem de teatro está em crise. Isto não é novidade. Mas não é difícil ver que sua situação se agrava. Dividida, explodida, distribuída em vários intérpretes, questionada em seu discurso, reduplicada, dispersa, não há violência que a escritura teatral ou a encenação contemporânea não lhe imponham. (2005, p. 69)

O que se pode afirmar é que o teatro dramático passa por uma consciência latente de perda do próprio valor, e que sua luta é justamente contra a morte. Não lhe faltam artistas e teóricos ao redor ou para ministrar sua extrema-unção, ou para ressuscitá-lo. “Lázaro, venha para fora!”, e, vejam, o cadáver morto há quatro dias aparece nos palcos, talvez exalando os odores da putrefação e do enxofre! Ora, como poderia o drama morrer e não fazer de tal evento um drama? Não é essa uma de suas características intrínsecas? E sua “imortalidade” - e seu cadáver - não seria, justamente, o texto escrito? Já o teatro não me parece temer o seu fim porque sua natureza é justamente essa: existir no tempo da apresentação.

O teatro não preexiste nem transcende aos corpos no palco. Todo espetáculo nasce com data de vencimento, como a existência profana e material se dissolve no passado e não tem forma de conservá-la. Não há em consequência forma de conservar o teatro. Lembrar o teatro passado a partir do presente significa consciência da perda, da morte, percepção da dissolução e do irrepetível. (Dubatti, 2003a, p. 7).

Quero insistir ainda num último ponto sobre as acepções dos conceitos e suas

nomenclaturas. Como dito, Sarrazac defendeu o termo “teatro rapsódico”, Maryvonne Saison, usou “teatros do real” (Saison, 1998), Paul Ardenne, “arte contextual” (Ardenne, 2009), Luis Fernando Ramos sugeriu “mimesis performativa” (Ramos, 2015), Josette Féral, “teatro performativo” (Féral, 2008). Todos, de algum modo mais ou menos explícito, estão em diálogo com a cena teatral contemporânea, opondo-se a ela, ou revendo e acrescentando experiências cênicas e teóricas ao teatro pós-dramático. Em suas teorias, o conceito de *teatro performativo* é o mais presente tanto na definição do pós-dramático quanto em contraposição a ele. Quero, então, dedicar algumas linhas para discutir esse conceito. Féral diz que o:

Teatro performativo existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de ‘performativo’, pois a noção de *performatividade* está no centro de seu funcionamento. (Féral, 2008, p. 197)

De tal modo que não há, para a autora, diferenciação entre teatro pós-moderno e pós-dramático, sendo ambos teatros performativos, uma vez que “a noção de *performatividade* está no centro de seu funcionamento” (ibid.). O que me parece urgir na discussão é que realmente o termo *performativo* (ou performático) se difundiu sobremaneira entre artistas e teóricos teatrais servindo de álibi, inclusive, para desqualificar qualquer experiência teatral não-dramática: “Ah, isso é teatro performativo”! O termo, intrinsecamente ligado à *performance art*, trouxe para si quase o mesmo desprezo que não poucos artistas do teatro devotam a ela - “Ah, é uma *performance*!” - reforçando a trincheira entre teatro e *performance*. Para Féral, é justamente o contrário:

Se há uma arte que se beneficiou das aquisições da *performance*, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma *performatividade* cênica, [...], constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (ibid., p. 198)

Portanto o teatro, ao emprestar da *performance art* suas características elementares, rompe (não totalmente) com o drama e se institui o teatro performativo. Lehmann, por sua vez, não enxerga desse modo as práticas teatrais contemporâneas e apresenta alguns argumentos para se opor à teoria de Féral. Numa entrevista dada ao professor Marcos Bulhões, respondendo a uma pergunta exatamente sobre isso - sobre o quão mais exato seria o termo teatro performativo em detrimento de teatro pós-dramático -, Lehmann afirma que:

São debates acadêmicos intermináveis. Conheço Josette Féral há muitos anos. Ela pensa que teatro pós-dramático é amplo demais e eu penso que teatro performativo é estreito demais. No teatro atual há muitas formas nas quais o momento performativo não é tão forte. Simpatizo e vejo mais qualidade em formas próximas da *performance* em função da ênfase dada à relação entre *performer* e público. Mas eu não gostaria de dissolver o teatro inteiro na noção do performativo. Existem, mesmo com codificações corporais clássicas, possibilidades de desenvolver outras formas de teatro dentro de uma fábula destruída. (2013b, p. 250)

Porém, para além dos debates acadêmicos intermináveis, há na acepção do termo *performativo* uma discussão de fundo mais importante e que condiciona o modo como a teoria enxerga o teatro contemporâneo. Lehmann já havia aventado no próprio livro *Teatro pós-dramático*, a partir de um diálogo com a filosofia da linguagem, que o teatro seria mais *aformativo* do que performativo. E esse sentido político, apropriado do artigo “Aformativo, greve”³¹, do filósofo alemão Werner Hamacher, diz bastante sobre a prática teatral analisada (e, por que não, almejada) por Lehmann, quando ele confessa:

Ser um pouco cético com relação ao conceito de performativo. Essa é a razão pela qual me referi em *Teatro Pós-dramático* à noção de aformativo, de

³¹ A partir do livro *A filosofia de Walter Benjamin*, de Andrew Benjamin e Peter Osborne. “O aformativo é a elipse que acompanha silenciosamente todo ato e que pode silenciosamente interromper todo ato de fala. O que é aformativo nunca pode, portanto, ser representado na forma de uma regra ou de uma lei. Embora toda a apresentação dependa de uma posição e seja caráter essencialmente performativo [...] o aformativo não se prestaria a nenhum tipo de representação. [...] se para Kant o ser é definido como mera posição, devemos então dizer do aformativo que ele não ‘é’ à maneira do ser. Ele seria antes a pré-possibilidade que não é ‘realizada’ em nenhum performativo [...]” (Hamacher, 1997, p. 140).

Werner Hamacher (Lehmann, 2007). O termo performativo não pode ser completamente dissociado da ideia de um funcionamento bem-sucedido, um ato positivo, a realização de um objetivo - há, desde o início, um viés ativista conectado a essa noção: como fazer coisas com as palavras. Essa tendenciosidade obviamente não faz com que a noção seja inútil para descrever muitas características da prática artística, no entanto, ela tende a esconder um aspecto da arte em geral e do teatro/*performance* em particular que, do meu ponto de vista, é de extrema importância: uma certa passividade, uma não-realização no espírito do “eu preferiria não”, de *Bartleby*. (Lehmann, 2013a, p. 876)

Lehmann está se opondo aqui à visão de *performativo* presente especialmente nas discussões de gênero e de produção performativa da identidade (principalmente nos livros da filósofa americana Judith Butler). Mais uma vez, assunto de que passarei ao largo nesta pesquisa. Convém, porém, ao menos identificar o uso do termo *performativo* quase como atuando de modo oposto ao de seu primeiro intento que estendia à *performance* “uma reflexão da sociedade na qual a ela se tornou uma imposição” (ibid.). Esse elemento aformativo - ou seja, contrário ao desejo da *performatividade* - de realizar algo com sucesso, alcançar objetivos traçados no ensaio - ainda que mencionado muito *en passant* por Lehmann, atribui ao teatro pós-dramático uma nova leitura do fazer teatral contemporâneo (assim como uma nova posição criativa e política) que não poderia deixar de ser notada e colocada em contraponto ao conceito de Féral (e outros autores a reboque) de “teatro performativo”, que nas palavras de Artur Kon não passa de uma

ideia fundamentada no lugar-comum do teatro como campo precípua da vida e do (ao) vivo. O teatro não ‘performa’ nada, isso é, não tem eficácia direta, não age sobre a realidade, mas justamente interrompe ou suspende a *performatividade* cotidiana das convenções, da Lei, criando “um movimento em falso no esquema como diz Hans-Thies Lehmann” (2011, p. 416)³². (2018, p. 46)

O teatro como linguagem aformativa, ou seja, em sua *medialidade*, como linguagem pré-proposicional e pré-formativa. Uma linguagem que “mesmo antes e mesmo durante seus

³² Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Nayf, 2011.

efeitos performativos, [...] não lança inicialmente fundamentos de coisa alguma além de si mesma” (Hamacher, 2007, p. 130). Uma difícil tarefa de se concretizar como prática, porém não menos importante nos intentos pleiteados pelo pós-dramático, e estritamente vinculada à dimensão política de teatro proposta por Lehmann:

Em primeiro lugar, o que é político no teatro só pode aparecer indiretamente, em um ângulo oblíquo, de modo oblíquo. Em segundo lugar, o que é político é expressivo no teatro se e apenas se ele não for de forma alguma traduzível ou retraduzível para a lógica, a sintaxe ou a conceitualização do discurso político na realidade social. De onde, em terceiro lugar, chega-se à fórmula, apenas aparentemente paradoxal segundo a qual o político no teatro deve ser pensado não como reprodução, mas como interrupção do que é político. [...] uma prática não da regra, mas da exceção. (Lehmann, 2009, p. 8)

Acredito que nas linhas acima estão desenhadas algumas das características principais do teatro pós-dramático, especialmente através da visão de Hans-Thies Lehmann, assim como apresentadas algumas contraposições teóricas e, por consequência, terminológicas - além de algumas críticas mais coléricas. É possível compactuar com a descrença inicial do professor Luiz Fernando Ramos - para quem “pensar o pós-dramático como um modelo que caracteriza um tipo de teatro exclusivamente pertinente à nossa época, ou característico dela, torna-se uma pretensão difícil de aceitar.” (Ramos, 2006, p. 29) - uma vez que as obras analisadas e descritas por Lehmann navegam por diferentes experiências cênicas, diferentes a ponto de parecerem inclusive contraditórias. Silvia Fernandes já indicava essa dificuldade em olhar para o material cênico estudado por Lehmann:

Em certas passagens dessa cartografia expandida, a dispersão chega a tal ponto que acaba diluindo a identidade do objeto, e permite ao autor incluir na categoria do pós-dramático tanto os procedimentos formalistas da ópera visual de Robert Wilson quanto as encenações de textos filosóficos realizadas por Jean Jourdheuil, para citar apenas dois exemplos. No teatro brasileiro, seria o mesmo que considerar igualmente pós-dramáticas as encenações de Gerald Thomas para a Trilogia Kafka e a montagem de Ensaio sobre o Latão da Companhia do Latão. (Fernandes, 2010, p. 19)

Entretanto, o procedimento de nomear e analisar peças teatrais, grupos ou companhias de teatro, encenadores e afins, é evitado ao máximo nesta escrita, não só para não incorrer numa cartografia sem bússola, mas especialmente para poder apresentar os procedimentos teóricos e práticos que podem ser identificados quando da experiência cênica pós-dramática. É claro que as montagens teatrais podem servir aos mais diferentes intuitos teóricos, porém não são poucas as vezes em que o mesmo artista e sua obra servem para teorias contraditórias e excludentes. Não nomear, por ora, os artistas do pós-dramático, sejam de São Paulo, Brasil, Estados Unidos ou Europa, é justamente evitar que a pretensão desta pesquisa se torne *difícil de aceitar!* Por outro lado, insisto uma última vez: Quem tem medo do pós-dramático? O que procuram as críticas que repetem os mesmos chavões sobre o teatro contemporâneo (experimentalismo vazio, sem consideração ao texto, sem narrativa, sem personagem, sem ação, com excesso de efeitos multimídias em detrimento da fábula, do trabalho do ator, da interpretação do texto, da criação da personagem etc)? Essas críticas revelam, por oposição, um apego demasiado grande às formas consolidadas, usadas à exaustão pelo teatro dramático e por uma prática textocêntrica supostamente moribunda. Como se as experiências cênicas que porventura fugissem da dramaturgia clássica (ainda que escrita nos dias de hoje!) fossem apenas para revelar o “novo Peter Stein” das redondezas; ou como se estivessem condenadas a fazer parte do “coro do capitalismo tardio” e não dispusessem de nenhuma potência crítica às formas de poder vigentes. Mais uma vez, não se trata aqui de um elogio irrevogável ao livro de Lehmann ou ao teatro pós-dramático e muito menos de uma defesa cega que busque impedir as críticas a ele ou às peças criadas a partir desses possíveis preceitos. O que sempre me espanta é a veemência, em alguns casos, para desqualificar o pós-dramático de antemão; o ardor em defender o teatro dramático como única vertente verdadeiramente crítica e política na criação cênica.³³ Como se qualquer teatro, ao prescindir do texto dramático, estaria automaticamente operando na chave da alienação e da diversão burguesa. Como se houvesse um único modo de fazer teatro engajado e a arte política (qual?) fosse a única a ter valor “histórico”. Como se não houvesse um “abismo insuperável entre o âmbito político, que dá a regra, e a arte, que é sempre [...] exceção - é

³³ Convém fazer uma distinção clara entre teatro dramático e drama burguês, na medida em que no segundo está o surgimento do drama moderno, como explicita Peter Szondi em seu livro *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, e no primeiro está a ideia do teatro criado a partir de uma dramaturgia, de um texto teatral, que engloba desde a tragédia grega até as peças de Nelson Rodrigues.

exceção a toda regra, afirmação do que não pode ser regado até mesmo na própria regra” (Lehmann, 2007, p. 414). Como se qualquer experimentação para além do drama seguisse uma cartilha pré-definida de autores pós-modernos (outra generalização esvaziada) que nunca é colocada em contradição; pelo contrário, é constantemente amalgamada em um balaio de gatos cujo rótulo de *pós-dramático* é suficiente para descartá-la. Me permito parafrasear Huyssen, para quem “embora possa ser perturbadora, a paisagem do **pós-dramático** [pós-moderno no original] nos circunda. Ela simultaneamente delimita e amplia nossos horizontes: é nosso problema e nossa esperança” (1984, p. 16 - grifo meu).

Adoraria ter esperança na existência de “terroristas do pós-dramático” que, com suas “encenações esvaziadas de sentido”, estivessem propondo a destruição do drama como princípio teatral. Porém, uma rápida olhada nos guias de programação dá conta de perceber a quantidade de peças que operam ainda na chave dramática. “O programa teatral no jornal é um desfile de fantasmas: Antígona, Lear, Hamlet, Pentésiléia, Tio Vânia, Galileu... Mundos de ideias e de palavras há muito extinto são como que invocados numa sessão espírita; o material do passado suporta uma configuração que vive no presente” (Lehmann, 2007, p. 292-293). O drama vai muito bem, obrigado!, e isso não é necessariamente um problema. A dramaturgia segue seu trilha histórico e quase ininterrupto como definidora do teatro. Dramaturgos seguem escrevendo. O drama, para alegria de Sarrazac (!) continua vivo a despeito das teorias e práticas pós-modernas e pós-dramáticas. Não é possível dizer por quanto tempo ainda o drama triunfará e as teorias teatrais do drama (moderno ou contemporâneo) conseguirão sustentar suas prerrogativas. O teatro sempre foi pouco afeito à estagnação e

enquanto a edificação teórica ‘responsável’ se esforça para cumprir as normas da sociabilidade, o teatro vai desabando freneticamente sobre si mesmo e sobre seus frequentadores. Ele não se permite recorrer à estrutura e à forma do drama como seguro cultural para o ordenamento das contradições, ao rigor do discurso como garantia para o ‘sentido’ e a ‘ordem das coisas’. (Lehmann, 2007, p. 341)

Não se trata de agouro sobre o teatro dramático e menos ainda de um desejo latente de vê-lo sucumbir. O que aqui se desenha é um quadro que, em geral, está na contramão das

discussões teatrais: a cena sem drama, sem a pretensão de *performar* uma verdade unívoca (ainda que contraditória) e/ou apresentar uma metanarrativa que suporte a inconsistência dos dias atuais. Um teatro que não arrogue para si a realidade, o real, e que, ao contrário, seja o teatro que “se encontra sempre à margem: já pronto a desistir de ser arte para ser realidade, mas sempre recuando para o significado diante desse último passo” (ibid., p. 357). Um teatro em busca de uma cena que esteja em diálogo íntimo com as artes plásticas, a música, a dança, as artes audiovisuais e a *performance art*, a tal ponto que não seja tão óbvio as fronteiras entre elas; afinal, para Derrida, “enquanto essas revoluções técnicas e intra-teatrais não abalarem as próprias fundações do teatro ocidental, pertencerão a essa história e a esse palco que Antonin Artaud queria fazer ir pelos ares” (2009, p. 153). Se para Lehmann “a culpa é a dimensão dramática por excelência” (2007, p. 321), o que provavelmente o leve a vaticinar que “drama e sociedade não combinam” (ibid., p. 410), então, talvez seja o momento de um teatro sem culpa e cujo valor esteja para além do drama - ou seja, um teatro que opere novas utopias que estejam fora das estruturas dramáticas. Será, como argumenta Nicolas Bourriaud, que “seremos capazes de resistir eficientemente a uma evolução socioeconômica qualquer empenhando-nos em *resgatar* um ofício perdido, sem levar em conta a evolução ideológica que causou sua obsolescência?” (2011, p. 103).

No fim das contas, é a constelação dos elementos que decide se um fator estilístico deve ser lido no contexto de uma estética dramática ou pós-dramática. É evidente que hoje em dia seria impensável um Lessing que pudesse desenvolver “a” dramaturgia de um teatro pós-dramático. Desaparece assim o teatro da projeção de sentido e da síntese, e com isso a possibilidade de uma interpretação sintetizadora. Se o que persiste não é senão *work in progress*, são possíveis respostas perturbadoras e perspectivas parciais, mas não uma orientação e muito menos preceitos. Cabe à teoria abordar aquilo que se constituiu com conceitos, não postulá-lo como norma.” (Lehmann, 2007, p. 30)

O teatro pós-dramático não é um conjunto de leis a serem seguidas pelos artistas do teatro contemporâneo, não é uma poética normativa, assim como a *Poética* de Aristóteles, era essencialmente “um texto pragmático e descritivo”, mas na modernidade - e apenas na modernidade - “suas observações foram convertidas em regras normativas, as regras em preceitos, os preceitos em leis; o que era descrição tornou-se prescrição” (ibid., p. 326). Já

mencionado, mas não menos importante, as teorias teatrais e da semiologia do teatro, formuladas sobre a cena, estão sempre *a posteriori* da criação; de tal modo que cabe um exercício intelectual constante para evitar que as observações sobre as artes cênicas pós-dramáticas (e contemporâneas) se tornem regras normativas. As demandas hoje chamadas de pós-dramáticas atendem a um conjunto tão amplo de escolhas cênicas que ainda será necessária muita teoria para conceituá-las. O que me parece, por outro lado, de extrema importância é justamente rever se as críticas ao pós-moderno, ao pós-dramático e à arte contemporânea (algumas aqui apontadas) não estão mais a serviço de um conservadorismo formal (e mesmo intelectual) do que dispostas a friccionar as *mudanças de sensibilidade* da sociedade contemporânea. Aos que já preconizam a obsolescência (ou mesmo descarte) do teatro pós-dramático, convém retomar algumas palavras de Adorno, assim como retomar o que é também próprio daquilo que insistimos chamar de arte: “a posteridade das obras, sua recepção enquanto aspecto de sua própria história, situa-se entre a recusa de deixar-se compreender e a vontade de ser compreendida; esta tensão é o ambiente da arte” (Adorno, 2008 apud Pavis, 2010, p. 364).

Por fim, reitero que não se trata de desacreditar a escrita cênica - o que não seria possível nem de longe uma vez que ela está funcionando a todo o vapor e nunca se tenha escrito tanto para teatro como agora - mas sim de pensar modalidades dramatúrgicas que consigam ou pelo menos se esforcem em dar conta do assim nomeado teatro pós-dramático. O que proponho com a *pós-dramaturgia* é a subversão da ordem cronológica do papel do dramaturgo em relação à cena. Aquele que esteve desde sempre habituado a escrever um texto que pudesse virar teatro, vê-se agora no lugar de espectador da cena - em chave pós-dramática, na qual sua participação como autor de uma dramaturgia autônoma (isso é o mais importante) virá após o fenômeno no palco. O texto depois do teatro.

Encerro este capítulo com uma última consideração de Lehmann sobre o texto e o teatro pós-dramático, que reafirma que são os meios teatrais pós-dramáticos que podem gerar uma *pós-dramaturgia*; sem eles, podemos estar apenas fazendo drama.

É possível fazer teatro pós-dramático com textos dramáticos. A questão é a maneira como se trabalha com o texto. É possível encenar textos pós-dramáticos de forma dramática. Por meio dos elementos do teatro velho, textos muito radicais podem se encenados de forma convencional. Em *Teatro Pós-dramático* abordo os meios teatrais. Naturalmente existe uma

série de textos grandiosos no teatro contemporâneo. Prefiro dizer que se encontram numa analogia às formas teatrais pós-dramáticas. [...] Não creio no pós-dramático como um programa que é preciso apreender de qualquer maneira. Pós-dramático é um conceito que visa abranger uma série de estéticas teatrais muito distintas. Considero importante ressaltar que a palavra pós-dramático não expressa de forma alguma “fim do drama”, mas que denota “visto em relação com o drama”. Afinal, desenvolvimentos históricos não ocorrem como a sucessão de capítulos de um livro. (Lehmann, 2013b, p. 240)

PÓS-DRAMATURGIA - uma proposta literária

*aqui
nesta pedra
alguém sentou
olhando o mar*

*o mar
não parou
pra ser olhado*

*foi mar
pra tudo quanto é lado*
Paulo Leminski

Qual será a memória desse teatro na ausência de um texto que, até aqui, cumprira essa função? O vídeo? Uma partitura ainda por ser criada na qual estariam consignados dança, música, texto e os múltiplos elementos do espetáculo? Talvez o pós-dramático venha a ser um teatro sem memória ou cuja memória será necessariamente fragmentária. (Jean-Louis Besson apud Sarrazac, 2012a, p. 147)

A preocupação acima, do professor francês Jean-Louis Besson, autor do breve verbete “pós-dramático” no livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo*³⁴, pode ser apontada como o motor de arranque desta pesquisa. Reservo ao texto de Besson, no entanto, severas críticas, primeiro pelo teórico acreditar na memória como matéria confiável do passado, segundo por acreditar, ainda, que o texto dramático cumpre a função de memória do teatro (até agora, pelo menos) e terceiro por negar à memória seu caráter primeiro: ser fragmentada. Porém, para não acirrar os ânimos desnecessariamente, e sendo honesto com o encontro com o autor, suas perguntas me fizeram pensar em como escrever a dramaturgia de peças pós-dramáticas ou que reservam um diálogo intrínseco com o desapareço ao texto dramático em suas representações. Portanto, a preocupação de Besson, que me parece infundada - inclusive por tudo o que se escreveu sobre o pós-dramático até hoje - despertou em mim, por vias inesperadas, esse interesse em escrever a dramaturgia do pós-dramático, de um teatro

³⁴ O livro organizado por Jean-Pierre Sarrazac é resultado do trabalho do “Grupo de Pesquisas sobre o Drama”, da Universidade Paris III. Sarrazac é o coordenador do grupo.

essencialmente fragmentado, polissêmico e em diálogo íntimo com a pós-produção *bourriaudiana*; uma dramaturgia que não existe *a priori*, e sim escrita após a representação *in loco*. A partir disso, sem qualquer desejo de responder às preocupações de Besson sobre as memórias do teatro pós-dramático ou sobre se as gravações das peças em vídeo terão algum poder (qual?) ou influência sobre o teatro do futuro, os caminhos dramaturgicamente atuais - dramaturgia como texto, só para lembrar - me pareceram mais importantes de serem colocados na mesa. Se, para o crítico francês Serge Daney (1991), “só será guardado o que puder ser refeito”, e o teatro (ocidental especialmente) está sendo refeito desde sua existência como dramaturgia, qual será a dramaturgia do pós-dramático? Haverá uma dramaturgia do pós-dramático? Ela implicará, necessariamente, na possibilidade de se refazer o momento da apresentação teatral? E isso realmente importa?

Afinal, ao que se deve a série de mal-entendidos que permeia a dramaturgia contemporânea - e por extensão o teatro contemporâneo, senão a uma fissura do discurso teórico? Críticos e teóricos, em sua maioria, não gostam de abordar as práticas teatrais contemporâneas - e por extensão sua dramaturgia; desse modo, elas continuam essencialmente ilegíveis (sob a ótica dos problemas resolvidos ou deixados em suspenso pelas gerações anteriores). Por mais que doa ou incomode, é preciso aceitar o fato de que certas questões não são mais pertinentes e, na esteira, tentar demarcar quais são assim consideradas pelos dramaturgos e artistas do teatro. Quais são os verdadeiros interesses da dramaturgia contemporânea (e, por extensão, do teatro e sua relação com a sociedade, a história, a cultura)? Poderíamos dizer que a tarefa primeira do crítico consiste em construir o complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época - que nunca são poucos - e em examinar as diversas respostas que lhes são dadas. Não raras as vezes em que a crítica se dá por satisfeita em elencar as preocupações do passado apenas para poder lamentar a ausência de respostas. Imagino que a primeira pergunta em relação às novas abordagens cênicas costuma se referir à forma material das obras. Como entender essas produções aparentemente inapreensíveis, quer sejam processuais ou comportamentais - em todo caso, estilizadas segundo os padrões tradicionais -, sem buscar abrigo e refúgio na história da arte dos anos 1960?³⁵

³⁵ Este parágrafo é uma releitura da introdução do livro *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud.

Não creio que o autor de *Estética relacional e Pós-produção* se importaria em ver suas palavras sendo pirateadas por outro autor! De qualquer modo, para também fugir da ausência de respostas sobre o teatro contemporâneo a partir das preocupações do passado, proponho escrever uma dramaturgia que consiga sua autonomia literária a partir do fenômeno teatral encenado, e que esteja atenta à arte relacional, à pós-produção e ao pós-dramático como formas de criações artísticas contemporâneas e autorais, ainda que coletivas e interseccionadas. Uma *pós-dramaturgia*, aqui diversas vezes citada, mas sobre a qual ainda cabe uma pequena ressalva: “O prefixo pós não indica nenhuma negação, nenhuma superação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude” (Bourriaud, 2009b, p. 14). Para a professora Maria Silvia Betti “as sucessivas mudanças na dramaturgia se deram sem conexão direta com as mudanças no campo da encenação” (2010, n.p), isso pode indicar que o dramaturgo, de alguma maneira, esteve um pouco à margem das mudanças operadas na cena pós-moderna e pós-dramática e que isso “acarretou uma série de lacunas que passaram a construir um novo foco de atenção dentro da dinâmica histórica das transformações observadas no teatro” (idem), já que as substanciais alterações na cena teatral causadas principalmente pelo surgimento da figura do encenador e dos avanços tecnológicos do palco a partir do início do século XX, parecem não ter influenciado realmente a maioria dos dramaturgos. Lehmann indica que o diretor francês Antoine Vitez, como encenador de textos clássicos com recursos teatrais econômicos e funcionais, sabia o que estava dizendo quando “afirmou que desde o final do século XIX todas as grandes obras escritas para o teatro eram marcadas pela ‘total indiferença’ quanto aos problemas suscitados por sua textura para a realização cênica” (2007, p. 80). Afirmção em razoável diálogo com Peter Szondi e o teórico galês Raymond Williams, para quem o formato drama, percebido como um conjunto estável e estático de significados, foi se tornando cada vez mais problemático, gerando uma série de lacunas que passaram, então, a demandar soluções cênicas práticas. Não deixa de ser uma leitura interessante para também entender as mudanças na cena pós-dramática e pós-moderna: a partir das limitações naturais da dramaturgia, especialmente em abarcar todas as novas tecnologias cênicas e o hibridismo de linguagens, o teatro reivindicou sua própria autonomia artística não esperando do texto dramático a solução para as novas demandas. O que proponho aqui é que talvez seja o momento do caminho inverso, o momento de se tentar colocar as “soluções” cênicas práticas do teatro pós-dramático dentro de um novo formato de texto dramatúrgico, escrito posteriormente.

É preciso reconhecer, antes, que a escrita dramaturgica há algum tempo dispõe de outras liturgias. Há muito que não se escreve para teatro apenas numa escrivinha, com um/a computador/máquina de escrever (ou caneta tinteiro). O dramaturgo já foi posto em contato com a cena *in loco* nos processos colaborativos³⁶ (especialmente a partir dos anos 1990) tendo que lidar com uma escrita compartilhada na qual atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e outros coautores podem interferir, sugerindo cenas, diálogos, temas etc. O processo de adaptação de obras literárias também hoje é compreendido como uma criação dramaturgica autônoma, na qual o autor não mais parte da página em branco e sim de um material textual já definido. Há também casos em que a figura do dramaturgo desaparece por completo; a cena é de tal modo coletiva que um único artista não detém mais a assinatura do texto. O teatro-documentário³⁷ também traz outras formas e conteúdos para a escrita da dramaturgia; há práticas, inclusive, que dispensam a figura do dramaturgo ou de qualquer texto dramático. É dentro desse contexto que pretendo apontar uma nova liturgia de criação do texto teatral: um contexto em que as figuras do dramaturgo/encenador/criador cênico podem lançar mão da multiplicidade de referências estéticas e formas do passado para a composição da cena, impossibilitando desse modo, centrar a criação num único indivíduo. Tal prática parece impor alguns limites à subjetividade individual e problematizar o velho embate da criação coletiva *versus* indivíduo. Para Bourriaud:

A ideologia dominante quer que o artista seja sozinho, sonha com o artista solitário e indômito: “só se escreve sozinho”, “é preciso se afastar do mundo”, blábláblá... Essas imagens confundem duas ideias distintas: a recusa

³⁶ “Processo contemporâneo de criação teatral, ‘com raízes na criação coletiva’, teve também clara influência da chamada ‘década dos encenadores’ no Brasil (década de 1980), bem como do desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do aperfeiçoamento do conceito de ator-criador. Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia preestabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências. [...] O processo colaborativo é dialógico, por definição. Isso significa que a confrontação e o surgimento de novas ideias, sugestões e críticas não só fazem parte de seu *modus operandi* como são os motores de seu desenvolvimento” (Guinsburg et al., 2009, p. 279 - 280).

³⁷ “O teatro documentário ou teatro de não-ficção é a forma teatral em que a característica principal é o uso de documentos, fatos e memórias como fontes primárias para a elaboração de um espetáculo cênico. Tal uso, contudo, não basta para que a obra se caracterize como documentário, pois muitas obras de ficção podem tomar por base documentos e, nem por isso, tratem de documentar um fato; é mister, portanto, que a base documental se destine a retratar a realidade tal como ela é, debatê-la, compreendê-la” (Soler, 2008).

das regras comunitárias vigentes e a recusa do coletivo. [...] Não se fica louco sozinho, porque nunca se pensa sozinho, exceto para postular que o mundo possui um centro. Ninguém escreve, pinta ou cria sozinho. Mas é preciso fazer de conta. (2009a, p. 113)

Se por um lado a *pós-dramaturgia* poderia lançar mão desse “fazer de conta” para entregar-se à subjetividade individual inseparável do conjunto das relações sociais, tal como os problemas ligados ao ambiente são indissociáveis do conjunto das relações de produção, por outro lado tal premissa estaria negando o material de origem para a escrita: uma criação teatral polissêmica, relacional e pós-dramática

O teórico húngaro Peter Szondi escreveu um dos principais livros sobre dramaturgia moderna, o já citado *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Lançado nos anos 1950 na Europa e em 2001 no Brasil, pela falecida editora Cosac Naify, as datas no título dão a dimensão temporal da pesquisa de Szondi. É preciso ressaltar que o livro - como não poderia deixar de ser - se debruça em autores do hemisfério norte, em especial europeus e americanos. No último capítulo, “Tentativas de solução”, o autor lista as peças do dramaturgo americano Arthur Miller como possíveis reminiscências do drama, uma vez que ainda obedecem “com toda a clareza àquela mudança estilística geral que ao mesmo tempo vincula e separa os dramaturgos da virada do século e os da atualidade: a conformação da épica temática no interior da forma dramática” (Szondi, 2001, p. 170). Discorrendo nos parágrafos finais sobre a peça *A Morte do Caixeiro Viajante*, muito provavelmente o texto mais conhecido de Miller, Szondi encerra sem maiores conclusões sobre o caminho futuro do drama moderno. Em apontamento importante após as notas, o autor acrescenta:

A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, ainda não caiu o seu pano. Desse modo, não deve de modo algum ser considerado uma conclusão o que serve aqui de encerramento provisório. Não chegou o tempo para fazer um balanço final nem para levantar novas normas. Seja como for, não compete à teoria prescrever o que o drama moderno tem de ser. Cabe somente a compreensão do que foi produzido e a tentativa de uma formulação teórica. Sua meta é a apresentação de novas formas, pois a história da arte não é determinada por ideias, mas pelo seu vir-a-ser formal. Alguns dramaturgos extraíram da nova temática do presente um novo mundo de formas. Ele terá sequência no futuro? Certamente, tudo que é formal, em oposição ao temático, contém em si sua tradição futura como

possibilidade. Mas a mudança histórica na relação de sujeito e objeto colocou em questão, junto com a forma dramática, a própria tradição. No lugar dela, a nossa época, que tem a originalidade como crença, só conhece a cópia. Assim, para que fosse possível um novo estilo, seria necessário solucionar não só a crise da forma dramática, mas também a tradição como tal. (ibid., p. 183)

Sarrazac, em seu livro *Poética do drama moderno (de Ibsen a Koltès)*, debruça-se no esforço de “acrescentar um capítulo não a essa história, mas sim à perspectiva poética e estética da teoria do drama moderno” (2012a, p. xv). Entretanto, seu ambicioso intento não resulta muito além daquilo que já havia sido apresentado por Szondi, ainda que analise diversas obras de alguns autores contemporâneos. Seu olhar me parece mais voltado para as “tentativas de salvamento” do drama (ainda em chave moderna) contra os vaticínios de Lehmann. Há, para mim, uma visível confusão entre as premissas do drama moderno expostas por Szondi e a tentativa de enquadrar autores como Heiner Müller, Sarah Kane, Gertrude Stein entre tantos outros, nestas mesmas premissas. Talvez por isso Heiner Müller tenha dito que “um drama é o que chamo um drama”³⁸, brincando entre os muitos significados do termo. De qualquer modo, o que me soa fundamental na nota final de Szondi é já o reconhecimento de uma tradição futura como possibilidade de mudança substancial no texto dramático e até mesmo de mudança utópica na tradição dramática. Convém lembrar, de todo modo, que a nota de Szondi foi escrita em 1956 e que a dramaturgia pós anos 1950 talvez tenha produzido o dobro das peças escritas até então na história da dramaturgia. Autores “periféricos” vieram à tona e, apesar da crise e suas tentativas de solução, o drama não se deu ao luxo de se deitar no divã ou de se preocupar em recuperar o novo - o novo já não é mais critério para a arte contemporânea, tampouco para a dramaturgia. Szondi não esbarrou em Samuel Beckett, Heiner Müller, Edward Bond, Harold Pinter, Elfried Jelinek, Sarah Kane, Martin Crimp, Caryl Churchill, Fritz Kater, Angelica Lidell, René Pollesch, Rodrigo García etc, para ficar apenas em alguns exemplos de autores - especialmente europeus - que escreveram e continuam a escrever peças de teatro após a crise do drama, e talvez fosse necessário enquadrá-los para além da teoria do drama moderno.

³⁸ A frase serve de epígrafe no livro *Poética do drama moderno*, de Sarrazac.

De qualquer modo, a dramaturgia, a despeito dos inúmeros debates sobre seu fim ou não, sua relevância para a cena contemporânea ou não, continua em plena forma: textos dramáticos são produzidos de maneira frenética ao mesmo tempo em que os teóricos e estudiosos das formas contemporâneas são ignorados. Escreve-se muito para teatro hoje em dia³⁹. São diversas as oficinas, cursos, pós-graduações que enxergam na escrita do texto dramático uma possibilidade de aprimoramento ou aprendizagem. Ou seja, a despeito da crise do drama, escreve-se. E, mais uma vez, não há um demérito em relação à abundante escrita de peças de teatro nos dias correntes, apenas a constatação de que, para o teatro pós-dramático, “cabe aos textos responder se e como podem ser um material apropriado para a realização de um projeto teatral” (Lehmann, 2007, p. 91). Isso quer dizer que não está mais em primeiro plano saber se e como o teatro “corresponde” ao texto (texto este que antes tudo irradiava). Nas palavras de Heiner Müller, “um texto teatral só é bom quando não é de modo algum viável para o teatro existente” (apud Lehmann, 2007, p. 81).

Talvez o teatro pós-dramático se interesse pelo texto inviável, ou por tornar o texto dramático inviável, ou provavelmente ele tenha vontade de quebrar com o privilégio do texto literário e com a atitude ilusória de encontrar uma correspondência “entre o conjunto dos signos do texto e o dos signos representados” (Ubersfeld, 2005, p. 3). E ainda que essa correspondência, *a priori* impossível, viesse a existir, ela “deixaria sem resposta a pergunta de se a representação só funciona enquanto sistema de signos” (ibid.).

Quando se fala de um teatro “para além” do drama, convém notar que há diretores que encenam textos dramáticos tradicionais com uma tal mobilização de recursos teatrais que se produz uma desdramatização. Se nos textos encenados a ação é posta totalmente em segundo plano, resulta da lógica estético-teatral que a temporalidade e a espacialidade próprias do processo cênico tenham maior destaque. Trata-se mais da representação de uma atmosfera e de um estado de coisas. Uma escritura cênica prende a atenção, de modo que a ação dramática propriamente dita se torna secundária. (Lehmann, 2007, p. 123)

³⁹ Editais e concursos de dramaturgia no Brasil recebem em média trezentos novos textos em suas inscrições. Cito dois exemplos recentes: a Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos, edital lançado anualmente pelo Centro Cultural São Paulo (desde 2015), teve 322 inscritos na edição de 2017 (e só podiam se inscrever autores residentes na cidade de São Paulo). O Prêmio Funarte de Dramaturgia 2018 teve 405 inscritos, sendo 213 da região Sudeste.

Portanto, se encenadores alteram textos clássicos de tal maneira que conseguem “desdramatizá-los”, o que seria esse novo texto cuja representação da atmosfera e estado das coisas está acima da ação, das personagens, do drama propriamente dito? Por outro lado, a dramaturgia como a conhecemos hoje é verdadeiramente completa apenas quando levada ao palco? Já aponte no primeiro capítulo que não acredito na resposta positiva à segunda pergunta. *Hamlet* é completo como literatura. *Casa de bonecas* é completo como literatura. Ainda que a dramaturgia seja um gênero literário pouco usual no Brasil, ler uma peça de teatro não a torna incompleta. O palco acrescenta o que é da alçada do teatro: o encontro entre espectador e cena. As peças didáticas de Bertolt Brecht são explícitas em seus intuitos quando lidas. Em cena, elas são outra experiência e não necessariamente haverá uma correspondência entre texto e representação cênica. O caminho que vai do texto à cena não visa mostrar “o grau de fidelidade de uma encenação com relação ao texto de origem [...], antes procura operar a decupagem do texto espetacular ao evitar a distinção ainda corrente entre elementos visuais e elementos textuais” (Féral, 2015, p. 245). Isto acontece, por exemplo, para Eugênio Barba, que acredita que quando se faz derivar o espetáculo de um texto escrito, “há o perigo de que o equilíbrio na representação seja perdido por causa do predomínio das relações lineares (a trama como concatenação). Isto prejudicará a trama, compreendida como o tecer das ações simultâneas presentes” (1995, p. 69).

Já para Ubersfeld, o perigo de enxergar na dramaturgia escrita sua cristalina representação no palco reside na tentação de “congelar o texto, de sacralizá-lo a ponto de bloquear todo o sistema da representação e a imaginação dos ‘interpretes’ (encenadores e atores)” (2005, p. 4); Este texto indica mais um impulso (inconsciente) de tapar os buracos (*troués*) do texto, de lê-lo como um todo conciso que só pode ser reproduzido com o “concurso de outros instrumentos, proibindo toda *produção* de um objeto artístico” (ibid., p. 5). Isto se apresenta como risco maior ao se privilegiar não o texto, mas uma leitura particular do texto, histórica, codificada, cujo fetichismo textual permite eternizar - por conta das relações (inconscientes, mas poderosas) que se estabelecem entre um texto de teatro e suas condições históricas de representação. Ainda segundo Ubersfeld, “esse privilégio concedido ao texto levaria, por vias estranhas, a privilegiar os hábitos codificados de representação, ou por outra, a impedir qualquer avanço da arte cênica” (ibid.). De tal modo que um rol de

obreiros do teatro - diretores, encenadores e atores conservadores (ou tradicionais) - imaginam sem nenhuma dúvida estarem defendendo a integridade e a pureza do texto de Shakespeare ou de Ibsen, quando, na verdade, estão apenas defendendo uma leitura cifrada desses autores.

Vê-se não somente como o privilégio concedido ao texto corre o risco de esterilizar o teatro, mas, também, porque é tão necessário distinguir claramente no fato-teatro, o que é *característico do texto* daquilo que é *próprio da representação*. Se não se fizer esta distinção, será impossível analisar suas relações e seu *trabalho* comum. É a falta de distinção de texto-representação, que permite paradoxalmente aos defensores do primado do texto reverter sobre este último o *efeito* da representação. (ibid.)

Portanto, não é possível perscrutar com as mesmas ferramentas os signos textuais e os signos não-verbais da representação. “A sintaxe (textual) e a proxêmica são abordagens diferentes do fato teatral” (ibid.); abordagens estas que não deveriam ser confundidas desde o início, mesmo e, principalmente, se for preciso posteriormente mostrar suas relações. Entretanto, o fato de o teatro ter arrogado para si a *teatralidade* como característica desestabilizadora da relação texto-representação, não parece ter ajudado muito na queda do primado do texto ou mesmo na dissociação entre representação e texto dramático. Barthes, em seus *Ensaio críticos*, diz que a teatralidade:

É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior. (2009, p. 42)

Esta concepção não colabora muito para evitar a confusão, uma vez que ela mesma é confusa. Afinal, “Onde se situa a teatralidade assim definida? É preciso então expulsá-la do texto para reservá-la à representação?” (Ubersfeld, 2005, p. 5) - deste modo, o texto não seria outra coisa além da “simples prática escritural passível de uma leitura ‘literária’” (ibid.), enquanto a teatralidade seria o atributo apenas da representação. O termo *teatralidade* não

repousa em cama de fácil definição e, talvez, por ser usado comumente em oposição a *drama*, tenha caído numa generalização mística, idealista e etnocêntrica (Pavis, 1999). Para Féral, a teatralidade seria um processo no qual o sujeito (o artista no caso) modifica a perspectiva das coisas a fim de obrigar o espectador a “vê-las de maneira diferente”, de tal modo que “ela implica a existência de uma defasagem entre a vida e a cena, entre a ação natural e a ação teatralizada” (2012, p. 9). Silvia Fernandes acrescenta ainda que Féral “recusa-se a definir teatralidade como uma qualidade no sentido kantiano, pertinente exclusivamente à arte do teatro e pré-existente ao objeto em que se investe” (2010, p. 122), de tal maneira que a teatralidade seria a “consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos” (ibid., p. 123). O que significa dizer que a teatralidade, para Féral e Fernandes, seria resultado de um ato consciente advindo tanto do criador (encenador, ator, cenógrafo, iluminador etc) quanto do espectador, ou seja, que a teatralidade “tanto pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço a partir de seu olhar, quanto dos criadores desse lugar alterno, que requerem um lugar que o reconheça” (ibid.). Para Marvin Carlson, o declínio do interesse pelo termo *teatralidade* foi sem dúvida reforçado pelo predomínio do realismo no teatro ocidental convencional do século XX. Do ponto de vista da tradição realista, a teatralidade também é vista de “forma muito negativa, uma vez que, ao aparecer ou ser reconhecida enquanto tal, ela coloca em xeque a ilusão que o próprio procedimento do teatro tenta negar” (2012, p. 28). Já para Dubatti, e seu *teatro comparado* - que considera o teatro como sendo constituído pela instauração de três tipos de acontecimentos: o convivial, o poético e o espetacular (2003b, p. 16) -, há a especificidade ontológica do teatro como acontecimento e via de percepção, na qual surge a proposta de redefinição da teatralidade - ou especificidade da linguagem teatral - a partir da identificação, descrição e análise de suas estruturas conviviais. O filósofo Alain Badiou, ao estabelecer que o “teatro pensa”, indica em suas teses sobre o teatro que a teatralidade

é muitas vezes uma triagem pensada de acasos. Quer esses acasos completem de fato a ideia, quer dissimulem-na. A arte do teatro reside em uma escolha, simultaneamente muito doura e cega [...], entre configurações cênicas aleatórias, que completam a ideia (eterna) com o que lhe falta, e outras configurações, às vezes muito sedutoras, mas que permanecem exteriores e agravam a incompletude da ideia. (2002, p. 99)

A teórica alemã Helga Finter acrescenta que “hoje a teatralidade analítica no teatro opera pelo questionamento de todas as categorias teatrais: o espaço, o tempo, a figura humana e a ação.” (2012, p. 8), fazendo coro com as palavras mais assertivas de Bernard Dort, “A teatralidade é o questionamento do sentido” (2013, p. 55).

Ainda que não me sinta contemplado por uma definição precisa de teatralidade, me coaduno com a visão de Ubersfeld (2005), para quem a teatralidade em um texto de teatro é sempre virtual e relativa, de modo que a única teatralidade concreta é a da representação. O que leva a uma consequência simples, porém determinante para se pensar a *pós-dramaturgia* em face da teatralidade contemporânea: Não há nada que impeça que se “faça teatro” a partir de tudo, na medida em que a mesma pluralidade de modelos actanciais⁴⁰ pode ser encontrada em textos romanescos, poéticos ou em que os próprios modelos actanciais não sejam mais necessários para o fazer teatral, o que significa até mesmo usar uma bula de remédio, ou nem isso, para se criar uma cena. Uma vez que a teatralidade já é concebida como dimensão artística independente do texto dramático - o que leva “a reconhecer, mediante o contraste com a ‘imagem movimento’ (Deleuze) produzida tecnicamente, o fator do processo vivo (à diferença dos fenômenos reproduzidos ou reprodutíveis) como diferencial específico do teatro” (Lehmann, 2007, p. 82) -, a “redescoberta” do potencial de representação próprio do teatro, e apenas do teatro, traz à tona a questão, ora em diante constitutiva e incontornável, de saber o que o teatro contém de inconfundível e insubstituível em comparação com outras linguagens (ibid.). Fator decisivo para a *pós-dramaturgia*.

Ao mesmo tempo, não se pode perder de vista que o espectador (o fruidor) é quem atribui um sentido à cena, aos signos apresentados nela, à teatralidade como um todo, de tal modo que não se pode ignorar que existe, no campo teatral, uma dialética entre a cena proposta e a experiência desse espectador. O que se pode propugnar em relação ao teatro contemporâneo é que, sem um campo de possibilidades que oriente as escolhas do

⁴⁰ “O modelo actancial foi introduzido no teatro por Anne Ubersfeld, que o tira de Greimas [...] A noção de actante, cunhada por Greimas, é uma função (actancial) que não pode ser confundida com o personagem, porque é sempre individualizada por características distintivas que o diferenciam. Por sua vez, o actante tem uma qualidade totalizante: um actante pode ser um personagem, um grupo de personagens, um personagem coletivo, um ser inanimado ou simplesmente uma abstração como Justiça, Liberdade, Deus etc. Em uma peça dramática, um personagem pode simultaneamente ou sucessivamente assumir diferentes funções actanciais. Um personagem pode assumir o papel actancial de Sujeito e Destinatário da ação. O actante pode estar ausente da cena e sua presença ser apenas textual, ou seja, ele pode estar presente no discurso de outros sujeitos do enunciado” (De Toro, 1987, p. 91 - tradução minha).

espectador (e não é demais lembrar que o “pós-dramaturgo” partirá da sua experiência como espectador para realizar a escrita), resta - como dizia Umberto Eco - a recaída na “indistinção, no indeterminado de um estado selvagem de significação, o todo e o nada” (1976, p. 162). Para Fabbrini, isso significa concluir indagando que “se estes ambientes de signos em dispersão não se organizam mais esteticamente em um aparato de significantes aberto e ambíguo (ou seja, em função de uma tensão interna aos agrupamentos visuais), o que lhes atribuiria eficácia?” (2016, p. 7) - ainda que “ser eficaz” não seja necessariamente um valor positivo para a arte e a experiência artística. Mas, dito de outra maneira, cabe ao dramaturgo perguntar se no teatro contemporâneo - que abdica *a priori* do texto dramático para a construção da cena - a realidade existente é reconfigurada na lógica interna da forma artística de modo a constituir-se enquanto poética (porque, para Fabbrini, sem essa elaboração, que permite articular estética e política, “a obra acaba, malgrado o intento do artista, reduzida a prolongamento desta mesma realidade” - *ibid.*, p. 8).

O que se expõe acima é que o teatro já parte de diferentes paradigmas em relação ao texto dramático, à teatralidade e à representação, e isso é fundamental para se criar uma *pós-dramaturgia*; de outra forma, ela não faria muito sentido. Não se trata mais de operar nos ditames do drama moderno (dados por Szondi ou Sarrazac, entre tantos outros), nem mesmo de aceitar que o texto dramático (com ou sem didascálias) imponha uma representação fixa ou determine a qualidade da teatralidade. O campo do teatro contemporâneo e, por extensão, da *pós-dramaturgia*, opera na inconsistência das teorias e mesmo na indefinição delas. Na verdade, o que aqui se deseja deveria ser:

Como na pintura ou na literatura, domínios no seio dos quais cada *performance* concreta tem a vocação de evoluir, inovar, inaugurar aberturas prospectivas, sem que seus autores possam se valer de fundamentos teóricos assegurados pela autoridade de um grupo, de uma escola, de um conservatório ou uma academia. (Guattari, 2014, p. 22)

Em outras palavras, o dramaturgo deverá aceitar outro papel a ser desempenhado na cena pós-dramática e escrever sua literatura a partir da cena já apresentada. Afinal, “Por que o sentido de uma obra não há de provir do uso que lhe é dado, além do sentido que lhe é conferido pelo artista?” (Bourriaud, 2009b, p. 17). Poderia ser essa uma das memórias do pós-

dramático? Não é a minha preocupação inicial. A *pós-dramaturgia* deve se ver num campo minado e disposta a explodir com ele. Assumir o risco de escrever um texto autônomo a partir da cena contemporânea, com todas as disputas acima elencadas, sem a incumbência de apaziguar o conflito, apenas de “inaugurar aberturas de perspectivas” para a dramaturgia contemporânea. Nas palavras de Marcuse, “a autonomia da arte contém o imperativo categórico: ‘as coisas têm que mudar’” (2007, p. 22).

uma peça é uma peça é uma peça

Não desejo com a *pós-dramaturgia* criar nenhum material teórico sistêmico ou modelo que de alguma maneira possa ser usado para medir ou limitar os processos cênicos contemporâneos. O que apresentei até agora tampouco deveria sugerir uma narrativa linear ou mesmo uma teleologia da *pós-dramaturgia* e, por extensão, do teatro contemporâneo. Os conceitos aqui presentes vieram, sobretudo, das provocações suscitadas pelas atuações artísticas em que estive envolvido, das minhas pesquisas e leituras, da predisposição de alguns mestres em problematizar tanto as práticas artísticas quanto as teorias teatrais e estéticas, das incitações produzidas por alguns criadores e das perguntas que tenho formulado no diálogo com as criações contemporâneas, local onde me encontro mais como artista do que como pesquisador. De tal maneira que considero, como possíveis lentes teóricas, diferentes noções, procedentes de diversas disciplinas e de vários pensadores que abarcam áreas como a filosofia estética, a semiologia, a literatura, o teatro contemporâneo (em chave pós-dramática) e a crítica. As articulações que relacionam essas distintas teorias sugerem uma construção mais simultânea que evolutiva, de tal modo que frequentemente me deparo com a seguinte constatação: O sistema completo de um teórico não é aquele que oferece uma pauta analítica, mas suas ideias dispersas, faíscas de reconhecimento que se desprendem do contexto sistêmico e são aplicadas na informação disseminada. Meu diálogo com as formas consolidadas se dá exatamente desse modo.

O que se pode observar com clareza nas práticas pós-dramáticas é que a legitimidade da obra teatral não deriva de um modelo literário, ainda que a obra possa corresponder a ele.

As mudanças de paradigma e a hibridização das artes cênicas contemporâneas são apontadas (embora com preocupação) desde os anos 1950 por diversos estudiosos, mas só por volta dos anos 1980 se começou a falar da representação como esfera do deslocamento, enfatizando a necessidade de uma visão crítico-teórica para além dos posicionamentos tradicionais que tinham considerado o teatro como um sistema semiótico fechado. Nos dias correntes, continua-se insistindo na natureza híbrida do teatro (e das artes), na transgressão das definições e na necessidade de outros olhares conceituais para pensar os fenômenos cênicos atuais. De tal modo que o teatro, mesmo quando integra elementos de outras artes na sua complexa engenharia cênica, tem concebido uma extensa história de conservações, convenções e definições dramático-teóricas. É de se espantar que no percurso de mais de 20 séculos a arquitetura teatral tenha mantido - com uma impressionante obediência - as premissas de uma concepção dramática sistematizada pela teoria aristotélica - com algumas exceções na história da teatralidade, como a arte dos trovadores medievais, a *Commedia dell'Arte* da Renascença, o drama barroco alemão (pela visão de Benjamin) e talvez alguns momentos de Molière. Apenas no final do século XIX, inicia-se uma produção de decomposições sistemáticas e quebras da estatura dramaturgica (Caballero, 2011). Dessa forma, somente no decorrer do século XX, e especialmente sob o estímulo das vanguardas artísticas, a teatralidade começou a variar sua arquitetura e linguagem, com um menor peso no discurso verbal, desestruturação da fábula, mudanças radicais na noção psicológica da personagem, ruptura com o princípio de mimese e com o realismo oitocentista, e uma acentuada preponderância do corporal e do vivencial. Esta situação, até a segunda metade do século XX, passou por um acelerado processo de radicalização, que acabou por fazer da cena teatral contemporânea um espaço mais híbrido, como já mencionado, a partir de uma maior presença das artes visuais, das mídias, da dança e da *performance art*. Creio que somente com a continuidade de alguns desses mecanismos é que se pode gerar oxigenantes fendas na teatralidade atual.

A historiografia da arte, na qual tem predominado um olhar formalista e estetizante, que evita as contaminações do seu objeto, tende a relegar ou subestimar a dimensão política dos posicionamentos dos artistas e suas produções. Por outro lado, a partir da historiografia política, as questões artísticas ficam reduzidas a meros ornamentos, ilustrações da palavra, desconhecendo-se, assim, o seu potencial revulsivo, sua espessura como representação e a

especificidade das suas linguagens. Os dois gumes da faca que insiste em cortar usando um único lado. Na incisão artística é preciso ver que foi somente a partir da quebra das textualidades - esculpida, aos poucos, nas artes de vanguarda, com sua tendência ao acaso, ao processual, ao mutável e ao ambíguo - que a teatralidade foi se contaminando ou “hibridizando” com outras artes. Esta situação fez com que, na metade do século XX, criadores e estudiosos chegassem a estabelecer para si mesmos a necessidade de outras terminologias para conceituar o “novo” teatro (o novo não é mais critério). Os textos cênicos tornaram-se, como nunca antes, verdadeiras travessias, espaços de encruzilhadas nos quais era possível reconhecer múltiplas disciplinas, estilos, discursos e vozes. Escrituras sem dependência do texto prévio que seria representado foram aparecendo nos mais insólitos espaços; os eventos teatrais não se sustentavam necessariamente numa estrutura informativo-narrativa. Qualquer material escrito, inclusive não-verbal, podia servir como “texto” para uma apresentação. A *performance*, o imprevisível, o extraordinariamente efêmero, os rituais irreproduzíveis contaminaram as textualidades cênicas vanguardistas que não tardaram em receber, da incisão política desqualificadora, o nome de *collages*! O teatro, de qualquer forma, já não era mais o que se entendia como teatro, ainda que ele não preexista nem transcenda aos corpos no palco. O que se impõe neste momento é que os *corpos*, hoje, são muitos e de diferentes materiais, assim como o *palco* já não é mais um local único ou um espaço sempre reconhecível. Sabe-se há muito que toda representação teatral vem ao mundo com data de validade, do mesmo modo que a existência incrédula e material se dissipa no decurso e não existe maneira de preservá-la. Não há, portanto, maneira de perpetuar o teatro. Rememorar o teatro passado a partir do presente significa a compreensão de perda, de morte - assimilação do esfacelamento e do irreproduzível.

O que resta, então, é o texto? Mas o teatro não é o texto. A *pós-dramaturgia* não é o teatro, ainda que partilhe do desejo defectivo de impedir a morte da experiência cênica viva. Ao escritor da *pós-dramaturgia* é necessário a certeza da perda e a boa relação com ela: sua escrita não será a experiência do teatro nem tem a função de torná-lo vivo uma vez mais. Esta é uma luta perdida. O que se espera do autor é justamente o olhar aguçado para esse fenômeno e a capacidade assustadora de se lançar no abismo das palavras a serem alinhadas em sentidos múltiplos; e escalar de volta com uma obra que julgue capaz de arranhar o que foi apreendido pela experiência da cena. A proposta é realizar o caminho inverso à prática

dramatúrgica prévia para a realização cênica, de tal modo que na *pós-dramaturgia* o que se pode esperar do dramaturgo é justamente a construção de um texto autônomo a partir de uma experiência cênica contemporânea em que o futuro leitor não tenha qualquer obrigação de reconhecer uma encenação pós-dramática no encadeamento das palavras. É exatamente isso que cabe ao escritor da *pós-dramaturgia*: pensar no leitor e não no espectador de teatro, transmutar o espectador-escritor em leitor-escritor. Pensando nessa distinção, pode-se considerar que o leitor, em qualquer circunstância, dispõe de muitas possibilidades de escolha quanto ao seu modo de se relacionar com qualquer texto; já a recepção do teatro é influenciada em altíssimo grau por fatores externos ao espectador, como o momento, o lugar, a duração, o ritmo, o comportamento dos demais espectadores. Se ao leitor sempre resta a confiável autonomia da apropriação mental de um escrito (a disponibilidade no aqui e agora de sua leitura), o teatro parece arrancar o espectador de sua trajetória. Então, ao escritor arrancado de sua trajetória, não resta outro caminho a não ser “contá-la” ao leitor, reinventando-a. Para isso, os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras do passado, incluindo formas sonoras e visuais destas em suas próprias construções; eles também devem trabalhar um novo recorte de narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos. Trajetórias ainda não imaginadas.

Portanto, a questão que se coloca ao autor da *pós-dramaturgia*, dentro desses enredos alternativos, é a seguinte: O que irá ocorrer com a *referência* quando a encenação se tornar texto escrito? É neste momento que a escrita, mas, sobretudo, a estrutura da obra, alterariam a referência a ponto de torná-la inteiramente problemática. No texto espetacular, ou seja, no momento da apresentação teatral, o problema se resolve, enfim, na própria função ostensiva da representação cênica. Em outros termos, a referência se resolve no poder cênico de mostrar uma realidade comum aos espectadores; ou, se não se pode mostrar a coisa de que se fala, pelo menos se pode situá-la relativamente à única rede espaciotemporal à qual também pertencem os espectadores. Finalmente, é o “aqui” e o “agora”, determinados pela situação do texto espetacular, que conferem a referência última a toda representação. Com a escrita, as coisas deverão mudar. Não haverá mais, efetivamente, situação comum ao escritor e ao leitor. Ao mesmo tempo, as condições concretas do ato de mostrar não existirão mais. E, sem dúvida, será essa abolição do caráter demonstrativo ou ostensivo da referência que tornará possível o fenômeno que aqui nomeio *pós-dramaturgia*, no qual toda referência à

realidade dada pela cena pode ser abolida. Porém, é essencial lembrar que é apenas a partir do aparecimento de certos gêneros literários, a maioria ligado à escrita, mas não necessariamente dependente dela, que essa abolição da referência ao mundo dado (à cena representada) é levada até suas mais extremas condições. Esse é, me parece, o papel da maior parte da nossa dramaturgia e agora da *pós-dramaturgia*: destruir o mundo. Isto é uma verdade da literatura de ficção - conto, mito, romance, teatro etc -, bem como de toda literatura denominada poética, na qual a linguagem parece glorificada em si mesma, em detrimento da função referencial do texto espetacular, ou seja, da representação.

É preciso que o dramaturgo da *pós-dramaturgia* interprete o texto espetacular que se desenvolveu à sua frente. E interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado diante da experiência cênica. Se, como já dito, o texto é a mediação pela qual nos compreendemos a nós mesmos, é preciso salientar a “entrada em cena” da subjetividade do leitor nessa relação, o que reforça o caráter fundamental de toda encenação teatral de ser dirigida *a alguém*. E convém destacar que a passagem da representação teatral à escrita afetará o texto espetacular de vários modos; de uma maneira especial, o funcionamento da referência ficará alterado a partir do momento em que não será mais possível mostrar a coisa de que se falava como pertencendo à situação comum aos interlocutores da representação teatral (como desenvolvido acima). Diferentemente do teatro, esse *vis-à-vis* não será dado na situação de texto espetacular, ou seja, de estar presente na representação cênica. Arrisco a dizer que ele será criado, instaurado, instituído pela própria obra - uma obra que se dá a seus leitores e cria, assim, para si, seu próprio *vis-à-vis* subjetivo. De tal modo que não haverá razão para o escritor da *pós-dramaturgia* temer o esquecimento da “coisa de que se falava” porque o leitor dela não estava presente no momento da representação teatral. Esse esquecimento tem que fazer parte do processo de escrita da *pós-dramaturgia* como *mémoire manipulée* (memória manipulada) (cf. Ricoeur, 1990). A memória manipulada tem uma relação intrínseca com a narratividade, no sentido de que qualquer narrativa é seletiva e implica, passiva ou ativamente, certo esquecimento de que uma história poderia ser contada de outra maneira. Creio há muito tempo estar claro que uma história bem entendida é razão óbvia para se pensar que foi mal contada (mal escrita!). Então, a subjetividade talvez venha a se tornar o espaço interior e exterior da subversão da experiência “pós-dramatúrgica”, da emergência de outro universo literário.

Ao escritor da *pós-dramaturgia* convém ainda ressaltar que a percepção do teatro também se diferencia fundamentalmente da leitura de um texto teatral, uma vez que o texto pode provocar choque, excitação, confusão, mas do ponto de vista da recepção estética, essas coisas se convertem em formas de reflexão; já a corporeidade espaço-temporal do acontecimento teatral contém o esquema inteligível do que é percebido em um momento vital afetivo. Esse é um fato determinante para a lógica de significação do teatro: o sentido da cena está ligado aos dados materiais do palco de um modo tão tênue quanto o das arrebatadoras impressões sensoriais que em um autor como Marcel Proust desencadeiam a memória involuntária. Existe, portanto, a eterna busca de uma escrita teatral que possa apresentar a magia da memória involuntária de tal modo que uma certa impressão será vivida simultaneamente em duas dimensões: no passado imaginado, representado - portanto na forma de puros “devaneios da imaginação” - sem o fardo da realidade atual e também no presente real e corpóreo, longe das imagens unicamente fantasiadas. Ao se experienciar o mesmo gosto e o mesmo rumor na realidade tão-somente lembrada do momento anterior e, ao mesmo tempo, no agora da experiência sensorial, pode-se adicionar à lembrança imaterial a “ideia da existência” por meio do sentimento da materialidade. Afinal, a cena teatral é múltipla, complexa e paradoxal, formada por duas substâncias contraditórias, porém intrinsecamente relacionadas: a literária e a cênica. Ao mesmo tempo produção literária (texto dramático ou parcial) e representação cênica concreta. Arte que se repete sem jamais ser a mesma. Real e imaginária. Arte de muitos - cenógrafos, atores, diretores, iluminadores, espectadores etc - sujeita, agora, à transposição para a arte de um só: o “pós-dramaturgo”.

*Uma e três cadeiras*⁴¹. Uma peça e múltiplas peças. Uma peça é uma peça é uma peça. O que se espera do “pós-dramaturgo” é a potência literária de novas formas para descrever a cadeira, a foto da cadeira e a definição da cadeira. É justamente isso o que se vê em cena: as múltiplas camadas de signos presentes e o total embaralhamento, superposição e sobreposição, deles. Uma cadeira descrita certamente também é um signo material, mas não é uma cadeira material. Em contrapartida o teatro é simultaneamente processo material de andar, levantar, sentar, falar, tossir, tropeçar, cantar e “signo para” andar, levantar etc. Então, se o teatro se dá como uma prática ao mesmo tempo totalmente significante e totalmente

⁴¹ Traduzido do inglês “*One and Three Chairs*”, 1965, é uma obra do artista plástico americano Joseph Kosuth. Trata-se de um exemplo de arte conceitual, a peça consiste em uma cadeira, uma fotografia da cadeira e uma definição ampliada do dicionário da palavra “cadeira”.

real, resta à literatura conseguir transformar todas essas experiências em signos materiais para o seu leitor, a ponto de brincar com sua sensorialidade, com sua memória imaterial e material. A cadeira que é a cena será, por acaso, a cadeira-cena que o leitor imagina ou lembra ao ler a cadeira que o “pós-dramaturgo” colocou no texto escrito? Retomando em outras palavras uma advertência importante para o “pós-dramaturgo”, o prazer que se apossa do leitor é também duplo: o de reconhecer - afirmação do seu saber e da sua memória real - e, ao mesmo tempo, o de descobrir, - afirmação da sua imaginação e da sua memória irreal. Vale lembrar mais uma vez que o leitor da *pós-dramaturgia* estará totalmente livre de ter tido qualquer contato com a peça que a gerou.

Não há na *pós-dramaturgia* qualquer preocupação com a fidelidade da descrição cênica tampouco a tentativa da construção de um texto dramático para futuras encenações. Numa analogia pobre, mas não menos verdadeira, o filme que foi feito a partir do livro não é o livro (ainda que possa decepcionar leitores e espectadores). De tal modo que é preciso fugir de certos pressupostos sobre os textos dramáticos, especialmente os do drama moderno. Ou seja, não há a menor necessidade de, no interior da *pós-dramaturgia*, serem encontradas matrizes textuais de representatividade cênica; tampouco um texto que poderia ser analisado de acordo com procedimentos (relativamente) específicos que iluminariam os núcleos de teatralidade presentes nesse texto. Isso não deve ser uma especificidade da escrita “pós-dramatúrgica”, e sim da leitura que dele se pode fazer. Ao se ler uma dramaturgia como um romance, a inteligibilidade do material escrito não se perde. Ao contrário do que se imagina, não há na escritura teatral, e mais precisamente em seus pressupostos, uma especificidade que seria preferível apreender; de tal modo que essa especificidade inexistente e não precisa ser levada em consideração na escrita da *pós-dramaturgia* - ainda que se possa aventar que o componente cênico coexistia com o texto desde o projeto inicial de encenação, embora de modo latente, não dito, até mesmo indizível, como que recalcado pelo código da linguagem escrita. Tampouco é necessário pensar em como colocar as didascálias (rubricas) na escrita do texto a partir da cena - não há também por que evitá-las; a habilidade do escritor e sua potência criativa dirão quais as formas de escrever o que aconteceu no palco. O que acredito é que não há por que universalizar ou tentar criar um código de rubricas comum à *pós-dramaturgia*, como sugeriram alguns autores para a dramaturgia contemporânea, sem esconderem a dificuldade de sistematizar tal código - suas próprias sugestões caíram em

abstrações, não havendo, assim, uma proposta de um caminho útil para os autores. De fato, aqui, o interesse é justamente o inverso. Não se trata de um texto que precise ser encenado para ser compreendido e também não se trata de um texto em que o leitor deveria ter acesso aos códigos teatrais para compreendê-lo ou para imaginar a concretude da encenação à qual ele se refere.

É preciso rever as poéticas dramatúrgicas para não se cair na tentativa de fazer, a partir da experiência cênica pós-dramática (contemporânea), uma *pós-dramaturgia* presa aos preceitos do drama moderno. Não é preciso que o “pós-dramaturgo” crie um outro que fale em seu lugar - e não somente um outro, mas uma coleção de outros numa série de réplicas. A *pós-dramaturgia*, ao contrário do que os teóricos do drama defendem, pode ser entendida como confidência, ou mesmo como expressão da “personalidade”, dos “sentimentos” e dos “problemas” do autor, de modo que todos os aspectos subjetivos não precisam ser expressamente remetidos a outros locutores. Um possível traço distintivo na *pós-dramaturgia*: ela sempre será subjetiva, na medida em que, por sua própria vontade, o autor não se recusa a falar em seu próprio nome; e, como mencionado, não há necessidade de rubricas ou do autor só se fazer presente como voz autônoma na descrição das cenas. O diálogo não é mais o paradigma, assim como não o é a voz de um outro - e não somente a voz de um outro, mas de muitos outros. Não se tratará então de ao criar a *pós-dramaturgia* tentar fazer o leitor decifrar, por meio de determinado procedimento hermenêutico, a voz do sujeito que escreve; ao contrário, na escrita poderá haver uma superposição de todas as vozes, justamente para evitar o problema “literário”, que pode aparecer na escritura a partir do teatro, de sobreposição da palavra do eu pela palavra do outro, corolário de uma recusa de se dizer. Na *pós-dramaturgia* o autor não precisa se recusar a dizer nem dizer pelos outros. Há tempos que esses preceitos não pertencem mais à cena contemporânea, cuja autonomia radical da linguagem cênica usa o texto apenas como material de composição - eles não precisam, por consequência, fazer parte da *pós-dramaturgia*. Se a demanda de ação, entretenimento, distração e suspense constantemente se vale das regras estéticas da concepção tradicional de drama, mesmo que de modo subjacente, não me parece prudente permitir que essas mesmas regras se apliquem a um teatro que recusa explicitamente tais preceitos. Dá-se, então, ao “pós-dramaturgo”, a mesma liberdade de não se curvar a essas regras.

Outro aspecto de importância crucial em relação ao texto que pretende advir da cena teatral diz respeito às três unidades clássicas do drama: ação, espaço e tempo. A *pós-dramaturgia* simplesmente não tem nenhum compromisso com elas porque o teatro pós-dramático também não tem! E é justamente dessa inoperância da ação dramática que pode surgir uma literatura teatral nova. Para o teatro pós-dramático a ação dramática é substituída pela *cerimônia*, à qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios. O que se entende por cerimônia, como fator do teatro pós-dramático, é toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos, porém, com crescente precisão. O que se tem já não é apenas interrupção do logro dramático ou desfamiliarização *epicizante*; para se produzir “teatro”, agora, não há mais a exigência das unidades de tempo, espaço e ação dramática, ou de personagens bem delineadas psicologicamente, nem mesmo de um choque de valores dramáticos e dialéticos, ou de símbolos identificáveis - e acredito que isso já esteja suficientemente demonstrado pelo teatro, tanto pós-moderno, quanto pós-dramático. Sobra, então, tão poucos elementos do conceito de drama de tal modo liquefeito, amarrado ainda a tantos procedimentos, que ele provavelmente perde seu valor para o entendimento teatral e para a *pós-dramaturgia*. A tarefa que tem a concepção teórica de aguçar a percepção não mais se resolve no drama; antes, ele obstrui a compreensão tanto do teatro quanto do texto teatral. Como o que sempre conta na arte é mais o aberto do que o alcançado, a *pós-dramaturgia* deve se manter nesse estado de risco entre a descrição pormenorizada da cena e a fuga das unidades de tempo, ação e espaço.

É evidente que a incapacidade de reconhecer a diferença entre teatro e drama afetou a compreensão e a percepção em relação à dramaturgia do tempo, que faz parte do *texto performativo* e do *texto espetacular*. Também se reflete nessa dificuldade a fronteira institucional entre teoria teatral e teoria literária. Acaso se busque entender a dramaturgia temporal do teatro, não se pode de modo algum partir das considerações sobre o tempo no drama. Por isso, um problema interessante para a *pós-dramaturgia* é o modo como serão descritas essas formas de teatro em que o tempo teatral autônomo se articula com a duração e a lentidão da representação (procuradas conscientemente) de maneira tão estreita que, para a percepção, mal se distingue a “duração teatral” da “duração narrativa”. A relação entre o tempo da ação dramática fictícia e o tempo do drama tem um caráter análogo à distinção

corrente entre tempo narrado e tempo narrativo. A duração, o ritmo, a sequência temporal e as camadas temporais da narração e do narrado podem ser analiticamente diferenciadas, e é importante não perder a dimensão de que os dois níveis podem se combinar de várias maneiras. Uma rica literatura de análise do drama necessariamente pensa sobre como a temporalidade da ação fictícia é transmitida no texto teatral; do mesmo modo, o tempo da ação foi um dos tópicos dos debates poetológicos em torno da regra das três unidades no teatro. De qualquer modo, o teatro aqui mencionado produz estruturas antes parciais que totais, e isso não pode ser diferente na escrita da *pós-dramaturgia*, então não há por que buscar uma metanarrativa ou um texto que seja um todo coerente e apaziguador dos conflitos internos presentes na cena contemporânea. Se a coletividade é a essência dos gêneros estéticos, não se pode pensar a escrita da *pós-dramaturgia* distante das premissas acima. A cena é também pós-produção, em que formas do passado e signos manifestos são usados à revelia dos autores e seus desejos primeiros. Ao escrever a *pós-dramaturgia* o autor precisa participar da mesma autonomia que se vê na cena contemporânea. A autonomia da arte reflete em grande parte a ausência de liberdade dos indivíduos numa sociedade sem liberdade. Afinal, se as pessoas fossem livres, então a arte seria a forma e a expressão da sua liberdade. Portanto, e não sabemos por quanto tempo ainda: a arte continua presa da ausência de liberdade e ao contradizê-la, adquire a sua autonomia.

Nunca é demais para o autor da *pós-dramaturgia* lembrar que o teatro não é apenas um objeto de observação contemplativa; antes, ele afeta o espectador por meio de um ataque psicofísico - o que, aliás, contrasta, de modo peculiar, com a construção racional da forma trágica e seu caráter especialmente "filosófico". Não custa ressaltar que a obra de arte não precisa ser compreendida em termos de teoria social, tampouco em termos de filosofia. Não há por que caminhar na direção adorniana que sugere que, para compreender uma obra literária, há que transcender em direção à filosofia, à cultura filosófica e ao conhecimento crítico. Podemos insistir na concentricidade imanente à obra, que a torna uma totalidade (estética) por direito próprio. O teatro, é sempre bom lembrar, é um universo de cores, sons, palavras e caracteres concretos que podem servir de elementos de criação no decorrer da escrita, senão fundamentais, pelo menos passíveis de problematização. Ao evitar, num primeiro momento, a construção racional da escrita (no sentido da fabulação ou busca por uma tese a ser defendida ou apresentada), o texto pode encontrar novas formas de impactar

o leitor para além do reconhecimento de signos narrativos. Para a semiologia, a representação teatral é um conjunto ou um sistema de signos de natureza diversa que depende, se não totalmente, pelo menos parcialmente - de um processo de comunicação - uma vez que comporta uma série complexa de emissores (numa ligação estreita entre si), uma série de mensagens (em ligação estreita e complexa entre si, de acordo com códigos extremamente precisos) e um receptor múltiplo mas situado num mesmo lugar. Portanto, diante dessa recepção múltipla e ao mesmo tempo única, é também importante para a escrita, se assim julgar necessário, não só usar como bússola a recepção do que se expressa no palco (ou qualquer outro espaço de performance), como também uma conexão subjetiva com a multiplicidade de receptores e a dinâmica estabelecida entre eles a partir da cena (e na cena a partir deles) - ainda que seja necessário um certo cuidado em relação à tentativa de decifrar os signos do texto espetacular tanto para si quanto mais para os demais espectadores, porque nesse caso (mas não só) a noção de signo não será muito precisa e não se poderá determinar um signo mínimo.

Em outras palavras, não é possível estabelecer uma unidade mínima da representação, que seria como um corte no tempo, escalonando verticalmente todos os códigos que a compõem. Veja, um dado signo é pontual, efêmero, como no caso de um gesto, um olhar, uma palavra; já um outro pode prolongar-se ao longo da representação, como no caso de um elemento do cenário, um figurino ou uma música incessante. Portanto, se for feita a tarefa de desemaranhar os inúmeros fios dos signos codificados, seria recomendável recorrer a unidades variáveis segundo esses códigos. Todo signo teatral, ainda que pouco indicativo e puramente icônico, é sujeito a uma operação de “re-semantização”; todo signo, ainda que acidental, funciona como uma pergunta dirigida ao espectador e “exige” uma ou várias interpretações; um pequeno estímulo visual, uma cor, por exemplo, adquire sentido tanto por sua relação paradigmática (reduplicação ou oposição) quanto sintagmática (relação com outros signos na sequência da representação), ou até mesmo por seu simbolismo. Aqui também, as oposições entre signo e estímulo, índice e ícone, serão sempre superadas pelo próprio funcionamento da representação: o traço distintivo do teatro é o de saltar a barreira das oposições. O que podemos vislumbrar sem muita margem de erro é que, ao se tentar escrever a cena a partir da decodificação (sentido) dos signos, será inevitável esbarrar na principal dificuldade de análise do signo teatral: sua polissemia. Esta polissemia se deve,

obviamente, à presença de um mesmo signo em conjuntos originários de códigos diferentes, ainda que, em cena, esses códigos estejam presentes concomitantemente.

Lehmann propõe para esses casos um procedimento intitulado por ele de *NV-Effekt* ou efeito-de-não-compreensão⁴². Tal efeito já seria causado pela percepção simultânea de códigos diferentes, como apontado acima, ou seja, “os signos teatrais são miméticos tanto pelo mecanismo da semelhança (o ícone), por sua codificação convencional (o símbolo), bem como por seu caráter designativo (o índice)” (Lehmann, 2008, p. 144), e os processos simultâneos de percepção produziram forçosamente interferências. De tal maneira que uma “poética da compreensão” seria substituída por uma “poética da atenção” que recolheria o estímulo e o conservaria em uma pré-consciência; o que lhe possibilitaria uma inscrição efêmera no aparelho perceptivo sem permitir que ele se dissipe num ato de compreensão: “um rastro de memória ao invés de consciência, a compreensão ficaria adiada” (ibid.), algo semelhante às ideias de Kroker, para quem “o verdadeiro fascínio da comunicação reside na possibilidade do fim da comunicação, assim como a sedução da informação é encontrada em seu desaparecimento” (1994, p. 154 – tradução minha). Então, o “pós-dramaturgo” não precisa mais uma vez tentar absorver (e trabalhar com a compreensão de) todas as propostas cênicas presenciadas. Indicar os signos e suas associações simbólicas, icônicas e/ou indiciais. A “não-compreensão” sempre se apresenta como um paradoxo, porém, como aponta Lehmann, o teatro que produz um efeito-de-não-compreensão não significa que busque uma negação abstrata do ato de compreender, mas uma mudança na hierarquia: “trata-se de um adiamento, uma suspensão, um deslocamento e uma autodesmontagem. O que importa é uma compreensão ao mesmo tempo desenvolva e suplementar” (Lehmann, 2008, p. 147).

Entretanto, de modo algum a *pós-dramaturgia* precisa ser encarada como a *performance* de uma análise semiológica da representação teatral. Ainda que os teóricos dessa área tenham realizado inúmeros estudos sobre essa questão, a tarefa me parece ingrata, quando não, estéril, ao prender o teatro na objetualidade textual. Se tomarmos o teatro como “acontecimento”, como práxis ou ação humana, e considerarmos, como Dubatti,

⁴² “Não-compreensão [*Nicht-Verstehen*]. Vamos chamar isso de *NV-Effekt*, efeito de não-compreensão, pois já possuímos um *V-Effekt*, o *Verfremdungseffekt* de Brecht” (Lehmann, 2008, p. 144). O “V-Effekt” pode ser traduzido como “efeito de estranhamento” ou “efeito de distanciamento”, porém, há outras maneiras de se traduzir a palavra, como: “efeito de desilusão” ou “efeito de desfamiliarização”.

sua constituição como sendo o resultado da reunião de três acontecimentos - o convivial, o poético ou da linguagem, e o de construção do espaço do espectador -, então as funções sógnicas (sejam elas emotivas, poéticas, conotativas, metalinguísticas, referenciais ou fáticas) não apresentam material suficiente para sua transcrição literária; ainda que os signos sejam, em si mesmos, conhecimentos sociais generalizados no mais alto grau - o signo, para Lacan, justamente se manifesta primeiro como o assassino da coisa! O teatro está, por mais incrível que possa parecer, para além dos signos, inclusive do próprio teatro. As formas do pós-dramático costumam fazer, de tudo aquilo que era objeto da representação, um fator do próprio procedimento de representação, e, para tanto, levam em conta, de modo legítimo, um empobrecimento, uma trivialização e uma banalização dos objetos, dos signos, a fim de obter uma referência à realidade. Talvez por isso o drama e a ilusão tenham migrado excessivamente para as mídias, enquanto a *atualidade da representação* se tornou o novo traço desviante do teatro, o que talvez evidencie que a chance do pós-dramático não está na imitação da estética das mídias nem na simulação, mas no encontro (*cerimônia*), na teatralidade e na reflexão. Portanto, a função compensatória do drama, de complementar a confusão da realidade com uma certa ordem, encontra-se aqui invertida, de modo que se nega ao espectador e, no caso da *pós-dramaturgia*, ao leitor, o desejo de orientação; de receber através do texto “pós-dramatúrgico” (o interesse aqui), a explicação ou decodificação de todos os signos presentes na representação teatral. Se, para Deleuze e Guattari (2014), a única vocação do signo é produzir desejos - em todos os sentidos em que isso se manifesta -, na escrita da *pós-dramaturgia* o que interessa é a fuga da rendição ao desejo de se conseguir explicar todos os signos.

A *pós-dramaturgia* também não opera a partir da teoria dos gêneros literários. Se a própria teoria já reconhece seu caráter mais pedagógico do que prático e sempre esteve ciente de que a ideia de pureza entre os gêneros não passa de um desejo normativo distante da realidade artística, não há por que resgatar os parâmetros de gênero literário para a *pós-dramaturgia*. Ela pode vir a ser uma mistura de gêneros e traços estilísticos (ao gosto dos críticos do pós-modernismo) porque irá operar em muitas camadas: a da representação cênica, da fruição do “pós-dramaturgo” enquanto espectador, do seu repertório formal e da sua ambição criativa como autor. A *pós-dramaturgia* não precisa manejar o épico, o drama e o lírico de antemão nem se prender aos traços estilísticos que porventura surjam com maior

ou menor intensidade em sua escrita. A busca é justamente para além dessas convenções. Como lidar com a cena desdramatizada e dela gerar um texto que a contemple, esta deve ser a preocupação primeira do “pós-dramaturgo” e de toda a sua operação de escrita. Afinal, a contaminação dos gêneros literários, ou mesmo a indiferença em relação a eles, já está presente na cena pós-dramática, que não opera em função deles.

Não se trata aqui, por suposto, de um elogio cego às condições cênicas pós-dramáticas nem mesmo de negar a importância das teorias social, filosófica e semiológica aplicadas ao teatro (e às artes em geral). De todo modo, a arte não pensa menos que a filosofia, no melhor sentido deleuziano; pensa por “affectos e perceptos”. Então, o que se espera da *pós-dramaturgia* não é uma rebeldia estéril contra “tudo o que está aí”. Convoca-se o dramaturgo a uma atitude poética e estética diante do fenômeno cênico pós-dramático. É também evidente, como já dito acima, que existem obras teatrais contemporâneas que partem de dramaturgias clássicas (ou não) e operam tão inesperadas mudanças na composição dramática original que não podem mais ser lidas como adaptações ou simplesmente leituras particularizadas de tais textos. E esses procedimentos podem friccionar algumas certezas em relação aos “clássicos” até então não questionadas em seu percurso histórico. À crítica resta o direito de reclamar desse tratamento “esotérico” (quando não “desrespeitoso”) dado às tragédias e aos clássicos; tratamento este que, para uma parte dessa crítica, nublarla o aspecto racional do debate assim como suas implicações políticas e históricas. Bem, se é certo que a maldade mata, a razão, por sua vez, leva a coisas mais terríveis. Então, a *pós-dramaturgia* pretende se esquivar da necessidade crítica de respeitar os clássicos e mesmo a cena da qual fará uso para a escrita. Esquiva-se também de impor o aspecto racional como medida primeira (e última) no momento da escrita. E é justamente dessa via teatral situada entre o desrespeito e a reflexão, entre o *pop* e a seriedade, mais do que da rotina abalizada da representação de clássicos, que se pode esperar novas maneiras de lidar com o teatro - e com a literatura.

Do mesmo modo que textos dramaturgicamente clássicos são desdramatizados por meios pós-dramáticos de encenação, textos que operem em chave contemporânea podem sim ser encenados com tal força dramática que porventura perderiam seu valor como texto pós-dramático (cf. Lehmann, 2013b, p. 241). Ainda que controversa, há uma dramaturgia pós-dramática sendo feita ou textos antes “pós-modernos” sendo reenquadrados em outros

“pós”. Porém, uma dramaturgia pós-dramática não é o que se propõe aqui. Não se trata de escrever para o teatro, e sim escrever a partir dele. De modo que, a nomenclatura “texto teatral inimigo da representação”, usada por Baumgärtel, parece dialogar melhor com o processo de escrita pós-dramatúrgica, ainda que o autor esteja abordando textos que não operem em chave dramática e são escritos para que de algum modo sejam colocados em cena. Esse procedimento oferece ao “pós-dramaturgo” mais uma camada de sensibilidade em relação ao teatro contemporâneo ao dizer que:

O texto teatral inimigo da representação, em sua concretude verbal e linguística (com sua dinâmica estrutural e morfológica, sua retórica, seu ritmo sintático, etc.) se configuraria como um mundo próprio que funcionaria não como representação de uma realidade externa, mas como sintoma de um processo de percepção criativo mesmo em seu gesto de procura; como sintoma de uma consciência e percepção humana que se nega a afirmar o fechamento desse processo de significação, ao mesmo tempo em que admite o impacto do mundo empírico, suas formas e forças. (Baumgärtel, 2014, p. 134-135)

O reconhecimento da *pós-dramaturgia* terá início com a constatação de que a condição de sua existência parte da emancipação recíproca e da dissociação entre drama e teatro - ainda que o texto espetacular tenha partido inicialmente de um texto dramático. Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente, entre outros, de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita ou mesmo uma ausência de relação. É desse aparente paradoxo que a *pós-dramaturgia* tem lugar para ser exercida como prática artística: da cena já divorciada (litigiosamente, claro!) do drama e sendo reescrita como texto autônomo. Há muito o que se esperar desse “fruidor-dramaturgo” quando ele asseverar no papel o que viu e o que interpretou do espetáculo encenado.

“o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha”⁴³

⁴³ Didi-Huberman, 2005, p.29.

Se, para Bergson, um problema bem colocado é um problema resolvido, aqui a resolução se apresenta como devir. A *pós-dramaturgia* é o devir-literatura-autônoma da cena que ela pretende figurar. E, se quanto mais o conceito é criado, mais ele se coloca, a escrita da cena pede, a partir do conceito de *pós-dramaturgia*, um artista que se disponha em primeira (e última?) instância a ver essa cena com uma visão inquieta e, se possível, irracional, uma vez que a razão não passa de “apenas” um conceito - e, para Deleuze e Guattari (2013), um conceito bem pobre para definir os movimentos infinitos que o percorrem. O que talvez seja um conselho para o “pós-dramaturgo” é que ele deverá se debater menos contra o caos (que sempre se invoca em todas essas situações) do que contra os clichês da opinião. Veja, se o pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página em branco, mas tanto página quanto tela estão cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, então será preciso, de início, apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar, para se fazer passar uma corrente de ar, saída do caos; para que se traga a tal visão inquieta ao pintor e ao escritor.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (Didi-Huberman, 2005, p. 77)

Portanto, ao “pós-dramaturgo” não se pede outra coisa senão inquietar o *ver*, e não há porque escolher entre o que se vê (que pode ter um sentido único quando fixado num discurso, gerando uma tautologia) e o que te olha (que também pode sofrer um entrave focado no discurso que o fixa, o que evidenciaria uma crença). Ao autor, eu diria, cabe apenas se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar *dialetizar*, ou seja, pensar a variação contraditória em seu movimento de diástole e sístole a partir do ponto central que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É justamente o momento em que o *ver* começa a ser atingido pelo que ele olha. Portanto, um momento que não precisa impor nem o excesso de sentido, que a crença dignifica, nem a ausência cínica de sentido, que a tautologia

enobrece. É o momento em que se abre a caverna descerrada pelo que nos olha no que vemos.

É possível dizer que, para o dramaturgo, esse olhar não é novo, ou pelo menos não deveria ser. Que ele, ao tentar retratar uma *realidade* que o toca (ou inquieta), deveria, do mesmo modo, não se contentar apenas com o que vê e tampouco com o que o olha. Habitar o *entre* dessas duas situações para não figurar apenas um dos lados. Afinal, há um risco em se render à vontade de permanecer no que se vê justamente para ignorar que o que se está a ver não é indiferente ao próprio olhar. Essa atitude pode fazer da experiência do ver um exercício da tautologia, ou seja, uma verdade rasa. Como se descrever um túmulo como uma pedra de quase dois metros de comprimento contivesse toda a verdade sobre ele - apagando da descrição e do olhar o que talvez seja uma verdade mais feroz e furtiva: o que está embaixo do túmulo. Pode-se apontar, como o abrigo da tautologia, uma esquiva em forma de mau truísmo ou de evidência néscia. Uma vitória alienada e miserável da linguagem sobre o olhar na afirmação fechada, estanque, de que no túmulo não há nada mais que um volume, e que esse volume não é senão ele mesmo, uma pedra de granito de cerca de dois metros de comprimento. De tal modo que, ao dramaturgo, não lhe restaria outra atitude senão fugir dessa indiferença, dessa ostentação descritiva em forma de satisfação (o que inevitavelmente faz da tautologia uma espécie de cinismo, afinal, se o que vejo é o que vejo, então o resto não me importa). Não é o caso também de glorificar a crença em detrimento à tautologia e, na contramão, dizer que o que vejo pouco importa, o que está embaixo é a verdade sobre o que vejo. Também não é.

Cabe ao dramaturgo pensar tal contradição; não sei afirmar se como um limite relativo ao estatuto dos próprios objetos que compõem uma cena, ou se como uma incapacidade do discurso de dar conta do mundo “real” sobre o qual ele projeta um mundo inevitavelmente diferente, um mundo de intenções ideais. Repetindo, é preciso operar no *entre*, inquietar o olhar, livrar-se dos clichês que cercam a experiência tanto do ver quanto da escrita. Não ser escravo da tautologia nem se render à crença (afinal, a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez, de tal modo que a menor representação rapidamente poderá fornecer algum alimento - ainda que discreto, ainda que um simples detalhe - ao sujeito da crença). Nas palavras de Fischer-Lichte, um olhar que deve focalizar “não mais as posições fixas: ator - espectador, mas o campo que se abre entre eles, as ‘brechas’, por assim dizer” (2007, p. 140).

De qualquer maneira, a cena é pensamento: a visão existe pelo pensamento, e o olho pensa, mais ainda do que escuta. É tarefa da *pós-dramaturgia* operar com cuidado redobrado para se colocar como obra autônoma a partir do que vê em cena. Ao ver o que o olha e ao tornar imortal justamente o que vive a partir desse olhar, o autor estará de fato entregue mais ao caos do que aos clichês, mais à experiência do que ao resultado. Entre a crença e a tautologia. Entre a memória e a imaginação. Entre a linguagem e o gaguejo.

Minha memória não é amor, mas hostilidade, e ela trabalha não para reproduzir, mas para descartar o passado... Que queria dizer minha família? Eu não sei. Ela era gaga de nascença e, contudo, tinha algo para dizer. Sobre mim, e sobre muitos de meus contemporâneos, pesa a gagueira de nascença. Aprendemos, não a falar, mas a balbuciar, e é só ouvindo o ruído crescente do século, e uma vez lavados pela espuma de sua onda mais alta, que nós adquirimos uma língua. (Mandelstam, 1983, p. 77)

O poeta russo Ossip Mandelstam⁴⁴ não escrevia, falava. Recitava seus poemas em público. Ele não publicou seus poemas, tampouco os escreveu. Ele os colocou na cabeça, não no papel. Os desvios dessas palavras perdidas só regressaram para o público, perturbando-o com sua violenta beleza, porque sua esposa, Nadezhda Mandelstam, dedicou-se a memorizar seus poemas para salvá-los. A simplicidade da forma não se traduz necessariamente por uma igual simplicidade na experiência. Não há neste momento para mim imagem mais exata do “pós-dramaturgo” do que gaguejar para chegar a uma língua que se possa salvar. Memorizar o que lhe toca para depois tornar a memória uma obra literária, sem apegos demasiados nem ao que viu nem à lembrança do que viu. Quando o que se vê é suportado por uma obra de perda, e quando, disto, alguma coisa resta. Palavras que são bombardeadas pelos mais diferentes eventos, pelas tormentas do imprevisível de modo que suas purezas já são lavadas e levadas por águas de todos os tipos. A voz que se esvai, a memória que trai e a criação que resta.

Uma senhora chora na tela enquanto a cena permanece. O sangue escorre sobre a pele de um rosto de criança, e o mar em refluxo gera um ruído, um grupo de mulheres se apressa

⁴⁴ Ossip Mandelstam nasceu em 15 de janeiro de 1891, em Varsóvia, Polônia; e faleceu num campo de prisioneiros *stalinista*, em 1938, na Sibéria.

em partir. Num romance ou num filme, a senhora deixa de chorar, mas começará outra vez, se voltar a tal página ou a tal momento. A arte conserva, e é talvez umas das únicas coisas no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si, embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais, sejam eles a pedra, a tela, o palco, uma cor química, ou o que for. O homem mantém a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquele que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã. Se a arte conserva, não é definitivamente à maneira da indústria, que acrescenta inúmeras substâncias para fazer durar qualquer coisa. A obra torna-se, desde o início, independente de seu modelo, mas ela é independente também de outras figuras eventuais. E ela é independente do espectador, que, de certa forma, limita-se a experimentá-la. Ela é também independente do criador, pela autopoisição da criatura, que se conserva em si mesmo. O que se conserva, então, neste caso, é um bloco de sensações, no desejo *deleuzeguattariano*, um composto de “perceptos” e “affectos”⁴⁵. E é esse bloco de sensações que o “pós-dramaturgo” precisa conservar da cena que presenciou. É preciso notar que as grandes cenas têm, todas elas, um caráter visionário. E se a visão é o que do invisível se torna visível, então a cena é invisível porque, quanto mais se quer conquistá-la, mais nela se estará perdido. Para chegar à cena (na verdade, à escrita da cena), talvez o autor deva sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial e objetiva; mas este abandono não deve atingir somente o objetivo, ele deverá afetar o autor na mesma medida.

Ao dramaturgo da *pós-dramaturgia* se pede um deslocamento inusual à sua prática. Uma experiência criativa também pouco realizada: observar o fenômeno teatral e dele extrair sua escrita. Pode-se dizer que o dramaturgo em sala de ensaio, ao acompanhar processos colaborativos (ou de criação em conjunto), já realizava uma tarefa similar: ao observar os improvisos dos atores, ou as discussões sobre os desejos da peça, voltava para seu local de

⁴⁵ “Há os conceitos, que são a invenção da Filosofia, e há o que podemos chamar de perceptos. Os perceptos fazem parte do mundo da arte. O que são os perceptos? O artista é uma pessoa que cria perceptos. Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. O percepto é isso. É um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que o sente. [...] Não há perceptos sem affectos. Tentei definir o percepto como um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente. Para mim, os affectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O affecto é isso” (Deleuze, 1996).

escrita e transformava essas experiências em texto; em diálogos e/ou rubricas a partir do que viu em sala de ensaio. Esse modo operativo não precisa ser descartado na *pós-dramaturgia*. Não se trata, necessariamente, de uma escrita solitária ou individual. O dramaturgo não precisa se furtar a falar com os artistas da cena que ele pretende escrever, nem mesmo evitar ter acesso aos materiais (textos, imagens etc) que foram usados no decorrer dos ensaios. O dramaturgo pode, enfim, conversar com os criadores sobre as mais variadas camadas do texto espetacular, ter acesso a esse material e discutir sobre ele se assim julgar conveniente para sua escrita. Ele também pode ser um dos artistas envolvidos na criação da peça, não é necessário um distanciamento crítico para a realização da *pós-dramaturgia*. Cada situação irá influenciar a escrita de maneira particular, o que acredito ser bem-vindo para o que se pretende com essa prática textual. É possível imaginar que dois dramaturgos irão escrever duas obras completamente distintas ainda que partindo da mesma experiência cênica. A *pós-dramaturgia* não pretende negar essa profícua forma de leituras sobre uma mesma encenação.

Do mesmo modo, não há por que o autor não acessar vídeos das apresentações da obra da qual se quer criar a *pós-dramaturgia*. Com os avanços tecnológicos e o relativo baixo custo das operações de registro em vídeo, o dramaturgo pode ter acesso às gravações (ou ele mesmo realizar o registro) e usar essa mídia como parâmetro da escrita; assim como o texto adaptado ou o texto performativo da peça. Todo esse material pode servir de consulta para sua escrita. Isso sempre dependerá do diálogo com os artistas envolvidos e da necessidade, ou não, desse diálogo. Admite-se aqui a possibilidade de o dramaturgo assistir à encenação (quantas vezes julgar necessário) e escrever a *pós-dramaturgia* a partir unicamente dessa experiência. Não acredito que seja a maneira mais simples, mas nem por isso ela é menos válida. A memória, como já aqui muitas vezes indicado, será fator determinante para a escrita, e cada dramaturgo sabe (ou saberá) como ela, memória, irá operar entre a sua experiência de espectador e a de autor. Quais negociações afetivas se darão entre memória e imaginação. Quais palavras serão necessárias para preencher as lacunas do esquecimento e da escolha deliberada da representação. O que pertence à cena e o que pertence à escrita. Do mesmo modo, não há por que o “pós-dramaturgo” se preocupar em dar crédito aos textos parciais ou intertextos, advindos da cena, que possam fazer parte de sua obra. Não se impõe nenhuma regra; apenas não considero importante o direito autoral na composição nem do texto

espetacular muito menos da *pós-dramaturgia*. A proposta de *piratear*, feita por Nicolas Bourriaud, me parece bem-vinda aqui.

O que também não parece importante é tornar visível na escrita do texto as justificativas dos artistas envolvidos na encenação e representação da peça, como se a *pós-dramaturgia* pudesse ser uma carta de intenções, talvez não materializadas em cena, ou uma explicação plausível para todas as opções cênicas feitas por seus autores. Adorno já dizia isso em relação à existência de um excedente objetivo de significado que tem (ou deveria ter) um peso maior do que a intenção do autor⁴⁶; isso se aplicaria também a esse caso. O percurso para criação do texto pós-dramatúrgico provavelmente irá variar de autor para autor, como na literatura; portanto não se busca com a *pós-dramaturgia* uma escrita comunicativa ou que deseje uma comunicação efetiva entre obra teatral e leitor. Não nos falta comunicação, ao contrário, nós temos comunicação demais; falta-nos criação. Falta-nos resistência ao presente.

O que posso intuir sobre a escrita da peça já representada não configura um manual ou muito menos um procedimento identificável e replicável em todas as situações. O convite de deslocamento do dramaturgo é justamente para que novas possibilidades criativas sejam colocadas na mesa. Se, como já dito, o autor não parte da página em branco, ele precisa fugir dos clichês e dos referenciais de escrita dramatúrgica já muito bem estabelecidos. Não se procura com a *pós-dramaturgia* fazer a experiência cênica se encaixar nas formas dramáticas reconhecíveis e mesmo aceitáveis. Se não há personagens em cena não há a necessidade de inseri-las no texto. Ainda que o desejo de “facilitar” a compreensão para o leitor bata à porta com todas as forças. O pós-dramático apresenta muitos elementos que buscam fugir da concepção dramática (ou mesmo racionalizante) da cena, de tal modo que a escrita pode seguir o mesmo caminho, ainda que o caminho não exista. A busca por uma escrita ou por uma linguagem que possa traduzir o estado atual da cena contemporânea. Não uma linguagem que aponte para o futuro; uma linguagem que seja ela mesma o futuro. Sem nenhuma outra função.

⁴⁶ No livro *Adorno: a Biografia*, de Stefan Müller-Doochm, há a narração de um encontro entre Adorno e Beckett, no qual o primeiro apresenta algumas de suas ideias a partir da leitura da peça *Fim de partida*; em especial, a teoria de que o nome da personagem HAM seria derivado de HAMLET, o que Beckett teria negado veementemente. Adorno continuou com sua visão sobre a obra, desenvolvendo a tese de que os significados de uma obra estão para além das intenções do autor.

Não seria exagero dizer que a questão da função da arte foi um tema muitas vezes colocado pela própria arte do século XX. É possível acreditar que, antes disso, a arte registrava as mutações da sensibilidade e do próprio horizonte da consciência coletiva, porém, no século XX, ela quis ser ação direcionada a transformar o mundo, ao invés de claramente registrá-lo. As vanguardas históricas tiveram papel preponderante nesse objetivo ao elaborar uma série de linguagens, entre a utopia, a construção e a agitação. O dadaísmo chegou mesmo a conclamar contra a abolição da arte em relação à vida cotidiana, a revogar a separação entre essas duas instâncias. Nessa trilha pergunto, junto a Franco Berardi, se ainda estaria presente uma tendência desse tipo na arte do século XXI. A cena teatral contemporânea poderia atuar do modo como almejou o modernismo? *No lo creo!*

Não se trata mais de pensar em arte de denúncia. A palavra denúncia ou a palavra engajamento (tão afeita às mostras contemporâneas) não tem mais nenhum significado quando se é um novilho sendo preparado para ser assado. Não é ser pessimista demais dizer que a arte do século XXI não tem mais o mesmo tipo de energia das vanguardas artísticas, ainda que não tenha conseguido se desvencilhar totalmente delas e continue a usar expressões do século XX, talvez por prurido, talvez pelo horror de sua própria verdade. A mata voltou a crescer na “trilha do rompimento” por falta de artistas que a procurem ou, talvez, por operarem em compasso com o vaticínio do filósofo Paulo Arantes, para quem “é possível odiar o existente em nome de algo ainda pior” (2014, p. 442). O que se pode perceber é que esses artistas, hoje, buscam, mais que tudo, um equilíbrio entre a ironia e o cinismo que permita, pelo menos por um instante, adiar a execução. A arte como adiamento do holocausto? No entanto, toda a energia ao seu redor se desloca para a frente de guerra. A sensibilidade artística registra esse deslocamento sem conseguir se opor. Afinal, por que as revoluções dão errado nos fatos, quando tanto prometem em espírito?

Não é um quadro muito animador, admito, mas o objetivo, aqui, é justamente liberar o artista da *pós-dramaturgia* de concepções de engajamento politizante. Há algo na cena contemporânea que ainda exuma o modernismo. E há algo que a *pós-dramaturgia* poderá fazer por essa cena ao torná-la literatura. Não utópica, possível. O possível como categoria estética. É preciso seguir gaguejando na forma e talvez não esperar que se aprenda a falar por causa disso. No melhor estilo deleuziano, o problema será resolvido somente quando se suprimir tanto o problema quanto a solução - e talvez a explicação de por que queremos tanto

nos agarrar a opiniões prontas seja justamente porque perdemos incessantemente nossas ideias.

Lá se vai quase meio século de reflexão sobre o fim da representação, de circulação de teorias e experiências, tanto na arte quanto na filosofia modernas; meio século em que é possível perceber uma questão premente: ainda não há uma linguagem que esteja à altura de traduzir o estado atual das coisas. O que há é a linguagem da representação, que é definitivamente a linguagem do sujeito - o que por sua vez é bom, trata-se de uma linguagem simbólica, contraditória. Porém, a linguagem da representação não corresponde a situações completamente indeterminadas, aleatórias, flutuantes; ela não serve para relatar aquilo que nos aflige: o horror. Pelo menos do modo como ela aparece em diferentes teatros, sempre interessados em responder a exigências diversas de identificação por parte dos espectadores ou dos protagonistas da realidade em cena. Portanto, a linguagem que dá valor objetivo à representação acaba por ser um processo de identificação e de sublimação que funciona no medo e se constitui como um véu, uma tela que nos separa e nos protege do fluxo caótico do devir. O horror se mantém como é: irrepresentável, inominável. E, ao gosto adorniano, diante do irrepresentável, desmorona a tradicional hierarquia da compreensão, restando entre as ruínas a reflexão sobre o caráter enigmático da arte, onde ela, e talvez somente ela, possa “articular o horror incompreensível” (Lehmann, 2008, p. 142).

Se o real não é impossível, mas tão somente cada vez mais artificial, a *pós-dramaturgia* não se destina à realidade da cena. Não será com esse procedimento de criação literária que a linguagem da representação dará o salto para o irrepresentável. Não há espaço para tal utopia. A escrita é sempre um devir. Se para Walter Benjamin o autor deveria se colocar *no meio* dos modos de produção, o “pós-dramaturgo” pode se deslocar e tentar se posicionar *no entre* didi-hubermaniano. Nem só *ante*, nem só *na* cena pós-dramática: *entre*.

Não é nenhuma novidade que diferentes locais geram diferentes pontos de vistas. E a *pós-dramaturgia* é justamente o deslocamento do olhar do dramaturgo. O que virá como escrita, portanto, será fruto desse novo ponto de vista. Poderia vir a ser também uma parte da memória do teatro contemporâneo? Talvez; mas prefiro apostar as fichas “somente” numa nova forma dramatúrgica.

O QUADRO QUE DANÇA

O autor não responde pelos incômodos que seus escritos possam provocar:

Ainda que lhe doa

O leitor terá que se dar sempre por satisfeito

Nicanor Parra

Quando estive no Malba - Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires -, inadvertidamente me deparei com um quadro que me fisgou a atenção. Havia nele um cenário de uma peça. Foi assim que o vi e assim o guardei na memória. Uma grande sala com assoalho vermelho, paredes brancas meio cinza-azuladas, com duas pequenas portas ao fundo e uma maior à direita. No centro uma cama de casal, lençóis brancos, algumas cadeiras pretas espalhadas aleatoriamente pelo espaço ao mesmo tempo que exigiam para si um lugar próprio no quadro. A lembrança da mesma cama à esquerda, como se o pintor tivesse começado o quadro por ela e depois desistido, no qual ela não é mais do que uma memória difusa. Um homem trajando preto, terno, em pé, um pouco à frente da cama. Uma mulher deitada no chão, entre o homem e a cama, quase se *camaleando* com o vermelho do assoalho. Um pedestal, ou dois, com microfones. Na tela, a tinta ainda mantém o desenho da gravidade, escorrendo ainda que imóvel. Era definitivamente uma cena, um cenário. Registrei a obra em foto. Seria, no futuro, uma peça de teatro. De algum modo o quadro me apresentava o vaticínio de Bourriaud, ao dizer que “não há nada mais violentamente estranho do que esse ‘não acabamento’ através do qual a pintura sutilmente renega seu *status* de produto” (2011, p. 101).

Quando já em São Paulo, olhando a foto e só me concentrando no que havia na tela, não tive dúvidas de se tratar de uma obra com a assinatura da coreógrafa alemã Pina Bausch. Era mais que uma intuição, era a certeza de ver naquela cena uma peça dela; eu estava na época imerso no universo *pinabauschiano* e talvez por isso operasse com um filtro no olhar ao ver tudo com tal prisma. Em 2011, encenei uma obra de teatro-dança com a Cia. 4 pra Nada, de Ribeirão Preto/São Paulo, a partir do livro *Histórias reais*, da artista francesa Sophie Calle. E não tive dúvidas de colocar uma cama de casal com lençóis brancos no centro da cena, assim como cadeiras pretas e alguns pedestais com microfones. O chão não era vermelho e as paredes brancas cinza-azuladas não foram viáveis dentro dos orçamentos nacionais! Já a

atriz-bailarina também estava lá. Cada apresentação uma mulher diferente entrava em cena sem conhecimento prévio da peça.

Alguns anos depois me deparei com o quadro novamente e, dessa vez, memorizei com atenção o nome do pintor: Guillermo Kuitca, artista plástico nascido em Buenos Aires. Não muito depois disso, em artigo escrito por Andreas Huyssen (já citado aqui), tomei dimensão do autor do quadro e da sua profícua produção. E, descobri, quase *en passant*, que o mesmo Guillermo Kuitca não só tinha ficado extremamente impactado ao assistir, em Buenos Aires, uma peça da “Tanztheater Wuppertal Pina Bausch⁴⁷”, como foi se hospedar na cidade de Wuppertal (Alemanha) para ficar mais próximo do trabalho da coreógrafa. Diz Huyssen que:

O avanço inovador de Kuitca, geralmente identificado com sua série de 1982 intitulada *Nadie olvida nada*, resultou de seu encontro com o teatro de dança de Pina Bausch, em 1980. Embora ele pintasse desde a infância - fez sua primeira exposição aos treze anos -, a experiência com a obra de Bausch em Buenos Aires e, mais tarde, em Wuppertal, palco doméstico da coreógrafa e bailarina, levou-o num choque a acreditar que “no teatro se pode fazer tudo, na pintura, nada”. (2014, p. 5)

Há nisso tudo uma série de coincidências, apenas. Mas, ao rememorar esses atravessamentos, me dou conta do que pode ser a *pós-dramaturgia* e de quais elementos ela pode lançar mão. Kuitca pintou diversos quadros - se não uma coreografia da Pina Bausch - absolutamente influenciado pelo que viu, pelo que o afetou. Suas pinturas, quando quiseram “dialogar” com a dança-teatro *pinabaushiana*, não buscaram em momento algum figurar precisamente as danças, figurinos, cenários, iluminação etc, e sim revelar esse encontro a partir dos materiais que dispunha para pintar. Quem conhece a biografia de Kuitca pode, talvez, criar as associações entre as estéticas do pintor argentino e da coreógrafa alemã; quem não, está livre para ver o quadro e fruir como bem entender.

Segundo o crítico Nestor Garcia Canclini, “as máquinas de gravação e os microfones sem personagens” que mais tarde aparecem nas imagens de Kuitca, como em *Siete últimas canciones* [Sete últimas canções, 1986], “aludem ao terror na Argentina”. Fabian Lebenglik, porém, vê essas imagens

⁴⁷ Companhia de dança hospedada na cidade de Wupertall (Alemanha), fundada e dirigida pela coreógrafa alemã Pina Bausch.

(e outras) em um contexto diferente quando escreve que elas “... todas se referem à presença do som e a uma musicalidade relacionada ao contato e à comunicação com o mundo exterior”. Uma interpretação mais simples e direta é que talvez Kuitca tenha incorporado essas imagens fotográficas, que viu nas obras de Bausch, para dramatizar a cena e desconcertar o espectador. Bausch frequentemente usa microfones e máquinas de gravação. (Loayza-Lauffs, 1999, p. 37 - tradução minha)

Siete últimas canciones, o nome do quadro de Kuitca que hoje serve para muitas interpretações, é uma obra autônoma que não precisa ser ligada ao trabalho de Pina Bausch para justificar o seu valor. O meu percurso com o quadro, o modo como me relatei com ele, seus desdobramentos e conexões posteriores, só me aguçaram a percepção do potencial de se escrever uma literatura autônoma a partir da cena teatral contemporânea. Não é um episódio furtivo e absolutamente inesperado, como o que acabei de narrar, que pode sustentar uma prática artística tão complexa quanto escrever uma peça de teatro. Entretanto, há algo de inquietante no teatro contemporâneo - como havia na dança-teatro para Kuitca - que pode também inquietar a dramaturgia, de modo talvez ainda desconhecido - ao contrário do que vaticinou Jean-Pierre Ryngaert, para quem, nos anos 1990, vivíamos num período no qual as vanguardas que estavam mortas foram redescobertas, isso num momento em que não era bom “para um autor revelar invenção formal sob a pena de ser rejeitado como ilegível e suspeito de um retorno do terrorismo intelectual” (1998, p. 4-5) - e aqui aparece novamente a imagem do terrorismo associado às experiências artísticas (uma fixação francesa?!), e que segue dizendo: “É melhor que um texto não perturbe demais a linguagem acadêmica e manifesta da boa vontade para comunicar. Em que, talvez, o pensamento seja suspeito, se não ‘ultrapassado’, se não se apresentar imaculado e anódino” (ibid.). Ainda que em chave irônica, as preocupações do teatrólogo francês parecem mais distantes hoje em relação ao teatro e à dramaturgia contemporâneos. E, para não se correr o risco, ainda mais uma vez, de atribuir ao termo *contemporâneo* uma visão unicamente temporal, faço uso das palavras de Artur Kon para encerrar a questão:

Não corremos o risco de acreditar que para se “ser contemporâneo” bastaria existir em um determinado tempo, mesmo especificando esse tempo como o presente; isso é, sabemos que se referir à “arte contemporânea” ou ao “teatro contemporâneo” não pode equivaler ingenuamente a falar sobre

toda e qualquer obra produzida recentemente: esse adjetivo aparentemente autoevidente é empregado para designar um conjunto de trabalhos e projetos (bem como de criadores e coletivos) que, embora marcado pela multiplicidade e pela heterogeneidade, pela autoproclamada recusa de narrativas e etiquetas totalizantes, nunca deixa de ser agrupamento de certa produção, bastante específica e que não se confunde com outras manifestações artísticas que possam lhe ser coetâneas. (2017, p. 259)

Então, o teatro contemporâneo define uma cornucópia de cenas bastante heterogêneas, que talvez possam ser melhor agrupadas - para se evitar o relativismo estanque em que tudo seria contemporâneo - pelas linhas de um dos textos mais celebrados do filósofo italiano Giorgio Agamben, *O que é contemporâneo*, que explicitam, em poucas palavras, o que aqui se almeja ao usar esse termo: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual” (2009, p. 58). O que, de modo algum, encerra a questão ou permite apontar com clareza qual teatro, hoje, é ou não contemporâneo - quando não são os próprios artistas que assim se auto intitulam. O que me parece razoável afirmar é que o termo, ainda que incapaz de centralizar todas as tendências artísticas da atualidade, demarca uma ruptura com o pós-modernismo (e com as vanguardas artísticas) e busca para si uma experiência, um modelo, ainda não apaziguado pela crítica e pela teoria. Para Lehmann, há um embate entre a tendência artística contemporânea como delineada acima e as forças teóricas que operam na tentativa de amainar justamente as experiências que fazem o público “tropeçar” na recepção das mesmas. Isso, para Dubatti e sua proposta de teatro como acontecimento convivial, significa dizer que “no convívio há mais experiência do que linguagem, mas há as zonas da experiência das quais a linguagem não pode construir o discurso” (Dubatti, 2003b, p. 25), ou seja, alguns “aspectos da linguagem propiciam a aparição do ato poético ao instaurar-se uma outra ordem ontológica” (Caballero, 2011, p. 41). Segue Lehmann:

A tendência é clara - não só no teatro contemporâneo, mas também nos desdobramentos recentes da música erudita ou das artes plásticas: a recepção tropeça, e isso de uma forma intencional. Mas como responde a teoria a esse fenômeno? Através de concepções, cada vez mais elaboradas, para formar sínteses, estruturas lógicas e chegar a uma compreensão;

concepções que não focalizam tal tropeço, mas se esforçam ao máximo para colar os cacos e manter o equilíbrio. (2008, p. 145)

Uma vez mais, não se trata da negação de tudo que veio antes e sim de uma preocupação real e inquietante do *agora* em que estamos inseridos. Há no teatro contemporâneo, assim como na arte contemporânea em suas diversas manifestações, uma fuga de certa compreensão já estabelecida. Tropeçar, gaguejar na forma, deixá-la incompleta e não totalizante. E não compreendê-la. Pelo menos não em sua totalidade, permitindo que o mistério, o inaudito, o invisível dentro das obras se mantenham em seus devidos lugares (quais são os seus devidos lugares?). “Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo” (Agamben, 2009, p. 59).

O que se pode esperar da *pós-dramaturgia*, se esta vier a se desenvolver como uma prática literária, é a ampliação do escopo formal das experiências teatrais contemporâneas e, ao mesmo tempo, o desejo intrínseco da construção de um texto que seja suficientemente provocativo ao leitor por si só, como o quadro *Sete últimas canciones* foi para mim. Se essa prática textual vai colocar para o dramaturgo novos desafios da escrita teatral, se vai gerar uma espécie de memória do teatro pós-dramático, se servirá de material para uma nova criação cênica, se irá se revelar inoperante ou desinteressante para o leitor, são problemáticas futuras que precisam da circulação desses textos para serem melhor aferidas. Não é possível prever tudo e muito menos defender todas as possibilidades. Assim como Baumgärtel diz que a pesquisa teatral de Heiner Müller, ao escrever sua obra mais icônica, *Hamlet Machine*, seja talvez a de “como derreter a esperança petrificada para devolver a ela uma nova força, mais libidinal que racional, por meio da forma de sua escrita” (2014, p. 142), o mesmo poderia ser ambicionado pela *pós-dramaturgia*, sem nenhum demérito.

Por outro lado, talvez os dramaturgos nunca venham a escrever qualquer *pós-dramaturgia*; porém, se ao menos se sentirem inquietos ao participar de uma experiência teatral contemporânea, pós-dramática, relacional e, com isso, seu olhar sobre a cena gerar novas tessituras dramatúrgicas no futuro - assim como uma coreografia de Pina Bausch causou aquele impacto no artista plástico Guillermo Kuitca -, também acredito que a *pós-*

dramaturgia terá “cumprido o seu dever”. O que não parece uma pretensão inócua – quanto a isso, eu poderia indagar com Derrida: “Com que critérios se reconhecerá que uma tal pretensão é abusiva?” (2009, p. 153). Se é verdade que hoje se pode fazer teatro de tudo, então, não seria menos verdade que se pode escrever sobre tudo o que se passa no teatro. Ao dramaturgo, resta ao menos a possibilidade do desejo de se colocar inquieto não só às temáticas quanto às formas contemporâneas, que talvez clamem por serem inventadas ou descobertas. Não creio que isso seja pedir muito de um autor.

O que foi escrito até aqui partiu desse desejo inquieto entre a teoria teatral e a incerteza artística. Como dito, o “pós” não se refere, neste trabalho, a uma superação e sim a uma atitude, do dramaturgo no caso, de evitar rejeitar ou desmerecer - *a priori* e mesmo *a posteriori* - as experiências teatrais que abdicam de um texto dramático para sua composição. “Aprender a não-compreensão porque o teatro sempre foi o lugar em que se experimentava o fracasso da compreensão” (Lehmann, 2008, p. 145). Abdicar dos clichês que superabundam qualquer página em branco que deseje receber um texto teatral e se permitir o erro e o desconhecido na escrita. O teatro não é uma forma estagnada. A dramaturgia não é uma escrita que precise apenas seguir modelos vigentes. Basta ver! Ou dito da forma mais direta possível:

O que se compreende aqui, e principalmente aqui, é a não-compreensão. O teatro grego continua paradigmático precisamente neste aspecto, que no sofrimento se reconhece a ilusão da compreensão; a alienante estranheza na ação arbitrária dos deuses que é o nome para o inconcebível. (ibid.)

E se não se puder mais identificar como dramaturgia uma tal prática que pretende escrever a partir de uma cena que está entre o teatro, as artes plásticas, a música, a dança, a *performance* e o cinema, então não será necessário hesitar muito em seguir o irônico conselho que Brecht dava àqueles que não mais queriam chamar de teatro suas novas formas, dizendo que eles poderiam simplesmente chamá-las de “taetro” (*thaeter*), ou, para esta pesquisa, “tramadurgia”.

experimentos

Assumindo uma dupla função nesta escrita, a de artista e a de pesquisador, o que se apresenta acima são os frutos dos meus estudos e todas as conexões às quais eles me levaram, sejam com autores, cenas, professores ou disciplinas. O que se apresenta abaixo são os frutos dos meus experimentos como artista e “pós-dramaturgo”. Acredito que seria mais rica a experiência se esta pesquisa pudesse contar com outros dramaturgos para enriquecer a lista de textos escritos e, com isso, apresentar outras formas e outras temáticas. Não é o caso por ora. Cada dia com a sua contingência. As “pós-dramaturgias” apresentadas a seguir, como indicadas na introdução, partiram de quatro peças encenadas na cidade de São Paulo, entre os anos de 2010 e 2016. São elas, *O pato selvagem*, texto original do norueguês Henrik Ibsen, encenado pela Cia. Les Commediens Tropicales, em 2010. *O rinoceronte*, texto original do romeno Eugène Ionesco, encenado pela Cia. de Teatro Acidental, em 2011. *O que você realmente está fazendo é esperar o acidente acontecer*, a partir do texto *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, também encenado pela Cia. de Teatro Acidental, em 2015. *Adeus, palhaços mortos!*, a partir do texto *Um trabalhinho para velhos palhaços*, do autor romeno Matéi Visniec, encenado pela Academia de Palhaços, em 2016.

As peças que foram analisadas abrangem uma pequena mostra das realizações cênicas de grupos de teatro da cidade de São Paulo nos últimos anos. Como já dito, o intuito era fazer, da encenação, uma escrita literária autônoma. Não fez parte dos meus interesses questionar as mudanças, realizadas pelos artistas envolvidos nas montagens, em relação à preservação (ou não) da dramaturgia original de que cada encenação partiu. A atenção à dramaturgia clássica, como ponto de partida dessas montagens, foi somente quanto à sua estrutura em relação com a estrutura de sua encenação. Não incorri em juízo de valor quanto às escolhas feitas pelos grupos em suas adaptações. Não há abaixo qualquer pretensão em demonstrar em quais aspectos as adaptações tiveram êxito ou em quais fracassaram (acaso isso fosse possível) em suas propostas de alteração da dramaturgia. Essa função crítica não faz parte deste texto nem da *pós-dramaturgia*. Desse modo, apliquei, ou pelo menos assim julgo ter procedido, uma perspectiva dialética ao estudo das relações entre a peça, sua encenação e o retorno dela como *pós-dramaturgia*.

Ao lançar mão das definições de *pós-produção*, de Bourriaud, fiz delas protocolos para os modos de investigação, não dos artistas ligados às artes plásticas, listados em seus livros, mas sim dos processos dramáticos das montagens abordadas. Não foi premissa aplicar *ipsis litteris* a *pós-produção* como “conjunto de regras” para a análise desenvolvida. Entendi seus conceitos como fomentadores desta tese: as práticas contemporâneas artísticas não mais preocupadas com a ideia de *original*, *singular*, e sim em como reorganizar elementos já existentes, dando a eles novos sentidos.

Há nas peças indicadas uma mistura da minha participação como ator, dramaturgo e diretor, o que torna a escrita da *pós-dramaturgia* mais afetiva, porém, menos distanciada. Na versão de *O pato selvagem*, como integrante da Cia. Les Comédiens Tropicales, participei do projeto como produtor, ator e dramaturgo (e tradutor). A Cia. LCT há muito não trabalha com a figura de um diretor, então a peça foi encenada pelos artistas envolvidos. Em princípio julguei necessário, para apresentar a *pós-dramaturgia* nesta pesquisa, mostrar a relação entre o texto original de Ibsen e o texto levado à cena, com suas drásticas mudanças, alterações de diálogos para solilóquios, enxertos de textos de outros autores, e mesmo com as escolhas de figurino, cenário e trilha sonora presentes no texto performativo. Posteriormente, rechacei a ideia e optei por colocar apenas a *pós-dramaturgia*, realizada alguns anos depois da última apresentação da peça. O texto “*pós-dramático*” precisa ser autônomo e qualquer referência às alterações dos textos originais levaria indubitavelmente a uma comparação, por ora, desnecessária e infrutífera. Nos leitores que por acaso conheçam o texto original, talvez resida uma camada interpretativa a mais na leitura da *pós-dramaturgia*. Uma comparação inevitável, porém sem grande interesse no momento.

Na montagem de *O rinoceronte*, participei como diretor e dramaturgo. Do mesmo modo, as alterações nos textos e nas rubricas não serão mencionadas de modo comparativo. Na peça *O que você realmente está fazendo é esperar o acidente acontecer*, participei também como diretor e dramaturgo. Das quatro peças elencadas, esta é a que menos fez uso do texto original – *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues -, utilizando quase apenas a sinopse para o seu desenvolvimento. *Adeus, palhaços mortos!* é o único trabalho em que não participei como artista; a escrita da *pós-dramaturgia* se deu apenas a partir de assistir a uma apresentação ao vivo e de ter acesso a diferentes vídeos da peça na íntegra. Na verdade, para a escrita das quatro “*pós-dramaturgias*”, além da memória e das relações como artista em três delas, o

vídeo foi o suporte mais usado para a construção dos textos.

Há vários elementos em comum entre as quatro peças: elas foram realizadas por grupos de teatro provenientes do curso de artes cênicas da Unicamp, grupos que hoje estão hospedados na cidade de São Paulo, e todas as quatro montagens partiram de textos dramaturgícos clássicos – à exceção, talvez, da peça de Matéi Visniec. Esse último recorte foi uma escolha no início do projeto de pesquisa, que poderia ter sido mudada posteriormente. Apesar de considerar que seja um aspecto importante - a *desdramatização* realizada pelos artistas na montagem desses textos dramaturgícos clássicos -, não há qualquer razão para se escrever a *pós-dramaturgia* apenas a partir de experiências como as acima citadas.

Acredito que participar da montagem de *O pato selvagem* e maquinar todas as transformações realizadas no texto original para a elaboração da encenação pela Cia. LCT tenha sido um dos impulsionadores da proposta aqui desenvolvida. O processo de criação refletiu, ao que me parece, um certo espírito da época em que alguns encenadores e grupos de teatro enxergavam na desconstrução de dramas clássicos a potência para uma cena contemporânea não dramática. *O pato selvagem* foi de tal modo alterado que não se podia mais afirmar tratar-se de uma montagem do texto - nem de uma adaptação - e sim de uma pós-produção da obra de Ibsen. Os caminhos dessas alterações, enxertos, eliminações e novas escritas foram vários e não foram descritos como um diário da encenação. O interesse aqui esteve nas transformações dramaturgícas operadas no texto original e, principalmente, na tentativa de fazer da obra encenada um outro texto, autônomo. De qualquer modo, existem inúmeras montagens teatrais realizadas no Brasil (ou fora) que poderiam servir de disparadores para a *pós-dramaturgia*. Como já falado, cabe ao dramaturgo se ver impactado por alguma delas para desejar essa escrita.

É a autonomia do texto que tem, a meu ver, valor maior para a *pós-dramaturgia*. Todo o suporte teórico apresentado serve para compreender alguns caminhos que levaram ao teatro pós-dramático (contemporâneo). Entretanto, o que se espera do “pós-dramaturgo” não é a habilidade de manipular os conceitos teóricos e estéticos sobre o teatro (ainda que isso não fosse lhe fazer nenhum mal), e sim que escreva o texto. No melhor estilo “como queríamos demonstrar”, as quatro “pós-dramaturgias” que seguem abaixo são a conclusão mais palpável da proposta aqui apresentada. Ainda que elas possam falhar em seus intentos, não será por isso menor a importância de se tentar buscar outras formas de lidar com a cena

contemporânea, com a dramaturgia e, conseqüentemente, com a literatura. Ou, para piratear as palavras de Deleuze e Guattari, “é a hora em que se diz: ‘era isso, mas eu não sei se eu disse bem, nem se fui assaz convincente’. E se percebe que importa pouco ter dito bem ou ter sido convincente, já que de qualquer maneira é nossa questão agora” (2013, p. 8).

A mudança de perspectiva necessária, que seria apropriada aos fenômenos, começa com a problematização da perspectiva em si. A ideia da compreensão implica um ponto de vista a partir do qual e em direção ao qual se organiza um campo que, não obstante sua incompletude empírica, é, por princípio, um campo total. O que acontece com esse ponto de vista da compreensão quando o olhar totalizador falha, se recusa? Sem centro não há um curso que poderia ser fixado. A compreensão se torna parcial, se contradiz e se interrompe, ela falha e retorna, vibra - e dessa maneira, torna-se experiência. (Lehmann, 2008, p. 145)

O *contemporâneo* é a nossa experiência agora. A *pós-dramaturgia* pode se tornar um componente do *contemporâneo* e, por extensão, da experiência. De qualquer modo, ela não precisa nem dar sentido demais nem não dar sentido suficiente a esse *contemporâneo* para o leitor, porque essa medida é provavelmente problema do próprio leitor. Não é atribuição da *pós-dramaturgia* figurar o teatro contemporâneo, e sim, tão somente, responder à sua existência material em cena com uma equivalente existência verbal no papel, com uma densidade congênere; ao mesmo tempo polissêmica e indubitavelmente insignificante.

O PATO SELVAGEM

Texto Original de Henrik Ibsen - escrito em 1884

Tradução e Adaptação da Cia Les Commediens Tropicales - estreou em 2010

Pós-dramaturgia de Carlos Canhameiro - escrita entre 2017 a 2019

[primeiro ATO]

Placas brancas Diversos tamanhos e disposições Um pé de pato Nadadeira Azul Escutem Nina Hagen Naturträne A música é longa O vídeo que desmaia sobre as placas brancas é longo Há uma colagem tão antiquada quanto o texto As imagens derivadas do Youtube® descrevem uma narrativa A metáfora desejada Patos voam Patos são livres Patos em desenhos animados uma infância perdida Duck Hunter Patos são caçados Há países onde a caça é legal Os homens atiram e os patos caem Eles usam armas Os patos despencam As crianças atiram Os pais comemoram e os patos desabam Em poças em lagos em rios na água Os patos preferem a morte Se afundam Mergulham ensanguentados até o sargaço Seguram o lodo com o bico No fundo preferem a morte ao homem Os cães Amigos Traiçoeiros Sem jamais terem tomado ciência da banalidade do mal cumprem a tarefa com primor Correm atléticos incansáveis amáveis e recuperam com a boca os patos afundados Assim é O vídeo exhibe patos Eles morrendo com os tiros Com a queda Com a vontade de desaparecer no fundo do lago Será esse um desejo mapeado pelo genoma Os patos feridos procuram preferem a morte certa do que ter uma vida manca Os cães não se interessam pelas respostas e os homens retornam para casa com seus braços cheios de caças Escutem um último tiro Um último pato Assado

Uma garota empurra uma cadeira Apertar PLAY Escutem a música Alex Catona Provavelmente uma música instrumental desconhecida No vídeo The Sims® projetado Já foi dito que há placas brancas Qual outro fundo perfeito para receber projeções Há homens e uma mulher Eles e ela são Playmobils® Eles e ela dançam como Playmobils® acaso Playmobils® dançassem As placas brancas The Sims® projetado Eles são avatares Eles e ela são projeções e dançam dois pra lá e dois pra cá Escutem a música Há uma garota com cabelos azuis Lindos cabos de rede Ethernet bem penteados Ela é Heidi Diverte-se vendo eles e ela dançarem Um dos homens será

Anselmo Ele não dança mais Um dos homens será Greg Ele nunca dançou Esses homens serão projetados porque as placas brancas adoram receber projeções É mais difícil escutar a música É mais fácil ver o rosto de Greg

- Você não devia ter me convidado Greg Não creio ter causado muito prazer ao teu pai Nunca mais vim aqui desde que você foi lá para a Usina E quanto tempo já tem isso quinze dezesseis anos Quanta coisa mudou nesses anos Depois do desastre com o meu pai Ele mora comigo desde então Vou deixar meu pai de lado Esse assunto é por demais cruel Falemos de você O que fez lá em cima esse tempo todo Imagino que tenha aproveitado o De qualquer modo sou grato pelo convite para jantar aqui na casa do seu pai Acho que isso prova que não está mais chateado comigo Era natural que ficasse E teu pai me disse Enfim ele me disse que o melhor era não entrar em contato contigo Éramos tão amigos Foi estranho no começo Era tudo diferente do que eu conhecia Do passado só me restavam as ruínas acumuladas pelo desastre do meu pai Uma vergonha Uma desgraça Não pude continuar os estudos Não tinha dinheiro Nada Só dívidas Principalmente com teu pai E por isso achei melhor cortar qualquer ligação com você Era o que seu pai também achava E ele teve a bondade de me ajudar Do contrário jamais teria me tornado um fotógrafo e montado meu estúdio Enfim Te me estabelecido de algum modo Imagino que ele te disse algo a esse respeito Bem de qualquer forma ele fazia questão que ninguém soubesse Ele me ajudou até com o meu casamento Você não reconheceria a Gina hoje Foi tudo tão rápido e simples Eu aluguei um quarto Na verdade seu pai quem me indicou Um quarto que ficava ao lado do restaurante onde a Gina trabalhou depois que ela saiu da casa do seu pai Logo após a morte de sua mãe Foi então que começamos a sair O amor entre jovens sempre vem a cavalo Nos casamos Depois disso virei fotógrafo porque a Gina já tinha feito um curso de retoque Era a fome com a vontade de comer Claro Seu pai não deixou de ajudar o filho do velho amigo Seu pai é um homem que age com o coração

Um rompante Uma mudança drástica de clima Entra como um furacão uma mulher com sua linda peruca laranja Ela ainda é um Playmobil® mas ela sabe dançar Ela tem um nome porque os nomes que não sejam funções tem mais função na história O senhor Wherter está na dança Quase exatamente como os demais

- Sirvam o café na sala de música

Escutem a música que dá voz ao rompante DAAU Nowhere Beach Os homens precisam invadir o solilóquio A singularidade não é mais importante do que a conversa fiada de homens numa festa E quando a música é alta é preciso gritar para não se fazer ouvir Anselmo é visivelmente um outsider Um estrangeirismo bastante apropriado quando se quer parecer cult ainda que um Playmobil® como os outros Que também não sabe dançar como os outros Para esconder seu outsiderismo Anselmo se disfarça com uma pequena placa branca que como as demais adora receber projeções Fotos Deputados Fotos Homens

- Aleluia que jantar Foi preciso ter resistência
- Com um pouco de boa vontade pode-se fazer coisas de outro mundo em três horas
- A senhora Berta vai talvez tocar alguma coisa
- Com a senhora Berta nunca se sabe ao certo o que nos pode tocar
- Digam-me será possível que tenham suprimido a santa liberdade de fumar
- Sim senhores deputados Essa liberdade está proscrita nos domínios do senhor Werther
- E de quando data essa ordem draconiana senhora Berta
- Desde o último jantar senhor deputado quando algumas pessoas foram até o abuso
- E não podemos nos permitir um pequeno abuso senhora Berta Nem uma fumacinha
- De modo algum senhores deputados
- Anselmo o que está estudando
- Um álbum de fotografias senhor Werther
- Fotografias Imagino que deva interessá-lo
- E por acaso não trouxe algumas com o senhor
- Não senhor
- Que pena É tão bom para a digestão passar o tempo sentado numa poltrona vendo imagens
- E acaso não tem alguns versos bonitos para nos recitar Antigamente o senhor declamava tão bem

- Isso nos entreteria um pouco

Devo falar de mim Eu quem

De quem se fala quando

Se fala de mim Quem está

Na chuva de excremento dos pássaros Na pele calcinada

Ou outro Eu estandarte

Andrajo sangrento desfraldado Flutuar

Entre nada e Ninguém desde que haja vento

Eu escarro de homem Eu escarro

De mulher Lugar-comum em cima de lugar-comum Eu inferno

De sonhos

Que leva meu nome acidental Eu medo

Do meu nome acidental

Ainda que Anselmo pudesse recitar o poema Trata-se de algo que ele jamais saberia E se por acaso assim o fizesse ninguém o escutaria Seus ossos dançariam e mais nada O que ninguém esperava não iria de fato acontecer

- Infelizmente não posso lembrar-me de nada

- É pena mais uma vez

- Não se aborreça senhor Anselmo Para os deputados quando alguém de fora é convidado para jantar deve esforçar-se um pouco para retribuir de alguma forma

- E onde se come tão bem esse dever torna-se um prazer

- E quando é o caso de se fazer notar O senhor sabe

- Sou obrigada a concordar com o senhor

É preciso que converse Anselmo

- Vou falar sobre o quê
 - Não acredita senhor Werther que o Tokay pode ser considerado um dos tipos mais saudáveis de vinho
 - Ao menos posso responsabilizar-me pelo Tokay que beberam esta noite É de uma ótima colheita vocês bem puderam comprovar
 - Sim tinha um perfume delicioso
 - Há alguma diferença entre uma colheita e outra
- Nada alegre mais aos deputados do que alguém inferior É sempre o caso de rir nessas circunstâncias É risível a pena que se quer despertar É risível a fragilidade dos discursos A dança se inverte O abobalhado agora dança para os deputados Antes eles dançavam Ridículos Agora se divertem com a ridícula ignorância do abobalhado
- O senhor é engraçado
 - Chega a ser um desperdício oferecer-lhe bebida tão nobre
 - Olhe senhor Anselmo Acontece com o Tokay o mesmo que com as fotografias precisam de sol certo
 - Sim até certo ponto uma boa foto depende do sol
 - É também o caso dos deputados querem sempre um lugar ao sol
 - Ai ai Eis uma maldade que não é nada nova A senhora se diverte
 - Diverte-se às nossas custas Senhora Berta senhora Berta
 - Ora ora Não há dúvidas também que há uma enorme diferença entre as estações do ano E as safras mais antigas são as melhores
 - A senhora me classifica entre os velhos
 - Muito longe disso
 - Vejam só Cara senhora Berta de que ano somos nós
 - Em minha opinião os senhores são dos anos gordos e ensolarados Por isso não descensem

os copos senhores não descansem os copos

A festa As placas brancas Os deputados A senhora Berta O ridículo Anselmo que dança sozinho sua enorme ignorância O senhor Werther Nome pomposo Dono da festa São todos Playmobils® Engessados em seus dramas diversos A música já não toca Arranha Como um portão enferrujado ou uma cama de metal em transa idosa Um velho homem que passa Ele constrange Veste roupas brancas Todos vestem Veste pés de patos Nadadeiras Azuis E passa Lentamente Isoladamente É o velho Ekdal Pai do ridículo Anselmo Tão ridículo quanto o pai Apenas mais sóbrio Não há o constrangimento que a cena deseja escancarar O velho bêbado pobre e demente invadindo a festa corriqueira dos deputados falastrões Tudo se acaba em fade out Até restar o senhor Werther lindamente projetado sobre as placas brancas Close Close Close Ao fundo seu filho Greg psicanaliticamente embaixo da imagem do pai ouve sem grandes emoções as insípidas palavras do progenitor que está adornado com uma onipresente cartola branca

- O que você esperava que eu fizesse por essa gente Quando o velho Ekdal saiu da prisão era um homem liquidado não havia mais nada a fazer E lembre-se que foi ele quem arranhou o corte ilegal nos terrenos do Estado Você sabe muito bem disso Você sabe que era ele quem dirigia toda a exploração lá em cima Eu ignorava os empreendimentos do Tenente Ekdal A questão encerra-se aqui ele foi condenado e eu fui absolvido Uma absolvição é uma absolvição Não vou mexer nessas velhas histórias Sofri bastante durante anos Esses mesmos anos que você resolveu ficar lá em cima E enquanto você FUGIA meu nome era quase lançado à lama por esse velho bêbado E ainda assim ajudei e ainda ajudo o velho Ekdal Dou a ele alguns afazeres do escritório e pago por esse serviço muito mais do que ele de fato vale Claro que nunca anoto essas despesas Essa gente me custou muito dinheiro Sou capaz de apostar que o Anselmo encheu sua cabeça contra mim Não dê ouvidos a esse fotógrafo Ouve meu filho na sua idade você deveria ter uma ocupação mais útil Essa história de ficar lá em cima esse tempo todo e querer ganhar como um simples empregado É uma verdadeira loucura de sua parte Sei que quer ser independente Não quer ter dívidas comigo Por isso te chamei essa noite Quero que seja meu sócio Não precisaremos estar sempre juntos Você cuida do escritório na cidade e eu vou para as usinas Já não posso mais trabalhar como antigamente e preciso poupar os meus olhos que andam fracos O que acha Estou só Greg Sempre me senti só Preciso de alguém junto a mim E tenho medo que minha relação com Berta não dure Que ela acabe ficando

cansada dessa vida que levamos aqui Vou me casar com ela e espero que isso não te chateie Sua mãe morreu há muito tempo E sei que você sempre me viu pelos olhos de tua mãe Que seja De qualquer maneira será um grande conforto para mim se puder contar contigo nesses assuntos

- Tua existência quando a considero papai aparece-me como um campo de carnificina atravancado de cadáveres a perder de vista

- LOVE FOR SALE

- Parece que ouço sua mãe falando

- Appetizing young love for sale

- Não perca papai os deputados estão brincando de cabra-cega com a senhora Berta Boa noite

Ela canta acappella Com microfone na mão Em frente as placas brancas Que ora se movem ora se portam estáticas A projeção emite falhas Ruídos brancos Algo está no ar Um pedaço da história se desfaz Se apresenta se completa e se desfaz Ela canta em passos lentos Obedece uma marca Um tempo O senhor Werther é capaz de se embalar com a música Greg já não tem mais estômago para as velhas desculpas e as novas tecnologias Ela canta

- Love that's fresh and still unspoiled Love that's just slightly soiled Love for sale Who will buy Who would like to sample my supply Who's prepared to pay the price For a trip to paradise Love for sale Let the poets pipe of love in their childish way I know every type of love better far than they If you want the thrill of love I've been through the mill of love Old love new love every love but true love Love for sale Appetizing young love for sale If you want to buy my wares Follow me and climb the stairs Love for sale

O ruído branco é também uma projeção O primeiro ato está encerrado

[segundo ATO]

As mesmas placas brancas Gélidas A menina de cabelo azul internet segue sua rotina sentada na cadeira azul-plástico-Casa-Cor As placas brancas são móveis Como também um carrinho de supermercado A menina inicia um chat Sala de bate-papo As projeções mantém o fascínio pelas placas brancas O que pode ser uma simples forma de ver o que não está ali ou o que está ali não seja o suficiente para ser visto

- Heidi chega de ficar nesse computador Estraga as vistas Seu pai já cansou de dizer Deus do céu é um horror o que gastamos com supermercado E ainda tem que comprar salsicha queijo presunto sardinha

- Cerveja

- É a cerveja do seu pai E ele lá jantando na casa dos Werther

- Ele foi convidado

- Foi o Greg que convidou Não sei por que Também não sei por que seu pai foi não temos nada que ver com aquela gente E teu avô Olha lá de novo Vê se isso são horas de chegar E olha só Ó Ainda bem que encham o velho de trabalho E essa merda desse quarto que não aluga nunca Uma casa cheia de quartos Depósito para tudo Mas não serve pra nada Só dá despesa Escuta Ekdal não vai ficar mexendo nas coisas viu Agora me explica de onde seu avô tira dinheiro para comprar cachaça Sou eu quem recebe o pagamento dele Sou eu quem

CHAT

*Blue_Angel - Eh um saco minha mae
acha q sou idiota

*Blue_Angel - Ela nunca lembra da
cerveja Naum bebe por isso

*Blue_Angel - A gente bem podia sair
para enxer a cara o q vc acha

*Blue_Angel - Meu avo fede tenho nojo
dele

*Blue_Angel - Cola aki em casa um dia A

controla as despesas

gente pode beber no sotaum e te mostro
meu pato selvagem

- Comprou fiado

- Ninguém venderia fiado para ele

- Heidi caralho Quantas vezes eu tenho que
falar para você não ficar até tarde no
computador Estraga as vistas

- Já chegou

*Blue_Angel - Esperai q o mala do meu
pai chegou

- Trouxe alguma coisa pra mim

- O cardápio Dá uma lida nos pratos e depois eu
te conto o sabor que eles têm

- Você me viu passando

- Não

*Blue_Angel - Conversa comigo Fica mais
um pouco Meu pai naum trouxe nada
SACO :-P

- Tanto melhor

- Oh Tá calibrado

- Coitado Deixa Deixa o velho

- Como foi a balada pai

*Blue_Angel - Perai q vou tirar sarro da
cara do coroa

- Jantar Eu fui num jantar com muitos
deputados A casa elegante Me pediram para
recitar alguma coisa Algum poema Eu não quis

- Muito bem Você não é homem para se sujeitar

*Blue_Angel - Como eh na sua casa Aki
eh um tédio do inferno

- Não vejo por que deveria me encarregar de
divertir os outros toda vez que sou chamado
para um jantar Uma reunião sei lá Esses
deputados que jantam na casa dos outros todos
os dias eles quem deveriam ser úteis em troca

*Blue_Angel - BLABLABLABLABLABLA

da comida que comem

- Você falou isso para ele

- Ah Eles ouviram um pouco de tudo em todos os tons Não exatamente com essas palavras mas não adiantou de nada logo eles começaram uma pequena discussão sobre o Tokay

- Uau Tokay é um vinho muito fino É um digestivo muito bom

- Isso depende Nem todos são bons Isso depende da quantidade de sol que as uvas recebem

- Olha tá entendido hein

- Sempre fui E ainda disse assim para eles o Tokay é como os deputados sempre precisam de um bom lugar ao sol

- Você disse isso

- Sim claro Mas não quero que vocês comentem isso por aí Tudo se passou entre amigos

- Ouviu isso Gina Esse é meu filho

- Você fica bonitão de terno hein pai Até parece que foi num casamento

- Preciso tirar Amanhã você devolve o terno para o padre por favor Fizeram alguma encomenda hoje

- Infelizmente não Amanhã só tenho duas fotos

*Blue_Angel - hahahahahahahahaha
Vc eh um figura mente + que o meu pai

*Blue_Angel - Aqui eh casa de louco
Naum vejo a hora de xutar tudo pro ar

*Blue_Angel - Vamos fugir Os dois Sei la
Noruega o q vc axa

*Blue_Angel - Vc jah usou terno na sua
vida Meu pai estah usando axei legal

*Blue_Angel - Qdo vc vai ficar comigo de
novo

para fazer

*Blue_Angel - Fuck you seu loser

- Mais nada Tem que divulgar

- Eu ponho tantos anúncios quanto posso

- Anúncio E para que serve E o quarto não venho ninguém procurar

*Blue_Angel - hahahahahahahahaha

- Até agora ninguém

- Era de se esperar Gina você precisa se mexer não posso resolver tudo sozinho É incrível o que um pai de família tem que fazer Heidi vá buscar uma cerveja para mim Ai ai De qualquer jeito Gina Por mais que a casa aqui seja apertada estamos bem aqui Não E digo isso sinceramente Bem amanhã eu arrumo as coisas no sótão

*Blue_Angel - Minha mae eh muito sem nocao SOCORRO

A verdadeira família Dorianá® Um dia feliz se apresenta em um lar comum ordinário sem nenhuma qualidade ou defeito aparente Uma fotografia gasta e repetida Colorida ou sépia Sorrisos também gastos sorrisos projetados As placas brancas expõem sorrisos amarelos Eles cantam

*Blue_Angel - Happy day por aki 8-)

He taught me how To watch Fight and pray And he taught me how to live rejoicing Everyday Oh happy day Oh happy day When jesus washed Oh he washed Oh he washed My sins always Oh happy day He taught me how To watch Fight and pray And he taught me how to live rejoicing Everyday Oh

*Blue_Angel - Vc naum vai jantar naum

*Blue_Angel - Meu pai soh sabe gritar

No exato momento propaganda de margarina
onde o mais cotidiano dos dias se apresenta O
drama bate à porta Entra Greg

- Você não deveria ter vindo Eu não te convidei
A festa já acabou

- Saí da festa Da casa do meu pai Tudo ao
mesmo tempo Boa noite senhora Ekdal Não sei
se se lembra de mim

- Claro o filho do senhor Werther

- Saiu da casa do seu pai como assim

- Depois conversamos sobre isso É aqui seu
atelier

- Sim Nós já moramos melhor Mas aqui é bem
espaçoso também E tem muitos quartos

- Temos até um quarto para alugar

- Heidi pega uma cerveja para o Greg

- É sua filha

- Sim filha única

- Ela se parece com a senhora E já é uma moça

- Vai fazer 14 anos depois de amanhã

- É vendo os filhos crescerem que me dou conta
que estou envelhecendo E você Greg Como
suportou todos esses longos anos lá em cima
nas usinas

- Pareciam longos enquanto eu estava lá Agora
ao olhar para trás não sei dizer como o tempo

parece akele louco da TV sabe qual to
falando

*Blue_Angel - Esse mesmo kkkkkkkkkkk

*Blue_Angel - Vem morar com a gente
pra vc ver o q eh bom

*Blue_Angel - Escuta cala boca tem um
cara estranho aqui em casa

*Blue_Angel - Bunitinhu rs

*Blue_Angel - Vixe Eh filho daquele
velho rico

*Blue_Angel - Vem serio tem um quarto
sobrando

*Blue_Angel - Cuzao Meu pai me
fazendo de escrava

*Blue_Angel - Pega vc cuzao

*Blue_Angel - Sou mais bonita q minha
mae vc naum axa

*Blue_Angel - Ela sempre tem q contar
minha idade

passou

- Podemos falar sobre aquele assunto

*Blue_Angel - Eu pareço bem mais velha

- Pai temos uma visita Greg se lembra

vc naum axa

- O filho do Werther O que ele quer comigo

*Blue_Angel - hahahahahahaha kero ver

- Nada ele veio me visitar

vc dizer isso na minha kara

- Ah Então não há nada de errado

- Não

*Blue_Angel - Eu não represento mais

- Nunca se sabe não é mesmo

Minhas palavras não me dizem mais

- O senhor ainda sai para caçar senhor Ekdal
Lembro do senhor como um grande caçador Eu
e Anselmo íamos visitá-lo lá em cima no Natal
lembra

nada Meus pensamentos sugam o

sangue das imagens Meu drama não

acontece mais O cenário vai sendo

montado atrás de mim Por gente que

não se interessa por meu drama para

gente que não tem nada a ver com ele A

mim também não interessa mais Estou

fora

- Não lembro Vocês foram Mas que eu fui um
grande caçador isso eu fui Já matei uns nove
Dos grandes

- Como pode um homem como o senhor
acostumado ao ar livre viver no meio da fumaça
da cidade entre quatro paredes

*Blue_Angel - Vc podia vir aki em casa

Esta perdendo o vovo falando merda

hahahaha

- Ah Não se está tão mal aqui

- Mas deve ser difícil mesmo assim O senhor
estava tão acostumado com a vida do mato
Escute tenente Ekdal Se quiser voltar lá para
cima comigo terei tanto trabalho para o senhor
quanto o que te dão aqui no escritório do meu
pai O que acha Afinal não há nada que o prenda
aqui certo

*Blue_Angel - Ele fede demais Kkkkkkk

*Blue_Angel - Eh bunitinho sim Eh mais

velho q vc

- Ah O senhor está enganado Anselmo a gente tem que mostrar pra ele

- Hoje não pai Hoje não

*Blue_Angel - Meu vo quer mostrar o pato selvagem para o moço
HAHAHAHAHAHA

- Tem que mostrar Tem que mostrar

- O que ele quer mostrar

- Nada não Bobagens Não fica achando que é alguma coisa extraordinária

- O que é que tem Mostra vô Deixa ele mostrar

*Blue_Angel - Deixa q eu mostro
HAHAHAHAHAHA Meu pato selvagem

- Escuta a menina

- Mostra então

- Ali Vem Aproxima Vem ver Olha ali no meio dos pombos das galinhas dos coelhos Viu

As paredes brancas não se importam com limites O sótão do velho Ekdal Portão para as piores imaginações Um dinossauro poderia habitar Que imagem proibiria esse devaneio

*Blue_Angel - BOBO

- Um pato

- Não é qualquer pato É um pato selvagem

- Que por sinal é meu

*Blue_Angel - Eles vaum mostrar mesmo o pato para ele HAHAHAHA Vc devia estar aki para ver isso

- Cala a boca menina

- Foi o senhor quem caçou

- Não foi uma certa personalidade aqui da cidade

- Meu pai

*Blue_Angel - Meu vo eh q devia morar la com o pato Velho filhodaputa

- Foi seu pai Ele estava caçando num barco

atirou no pato Mas como seu pai enxerga tão mal Não conseguiu acertar em cheio Só estropiou o pato e aí

- Ele até ficou um tempo lá na casa do seu pai Mas aí ele não se adaptou então pediu para se livrarem dele E o rapaz do escritório acabou nos dando o pato E ele se acostumou aqui No sótão

- Está bem gordo mesmo

- É Já não é mais tão selvagem agora

- Anselmo O que você acha da gente mostrar para ele

- Chega pai

- Bem preciso ir Tenho que dar entrada no hotel

- Saiu mesmo da casa do seu pai

Uma típica casinha de cachorro deslizando por sobre as placas brancas

- Sim Pensando melhor Posso alugar o quarto que está vago

- O senhor

- Sim E já venho para cá amanhã mesmo

- Ótimo

- Mas Esse não é um quarto para o senhor

- Por que não

- Porque o quarto não é muito grande nem muito claro

*Blue_Angel - Coloca sua foto ai preu ver

*Blue_Angel - D+ Amei Tem sem camisa

*Blue_Angel - Num fica OFF naum

*Blue_Angel - Meu vo eh um cu Serio
Podia morrer

*Blue_Angel - Blz Me add no fb ADORO

- Isso não importa
 - É um quarto bem arrumadinho
 - Os vizinhos são horrorosos
 - O padre e o doutor
 - Sim Um par de farristas E da pior espécie Voltam sempre muito tarde Vivem bebendo Fazem muito barulho
 - Tudo bem Conheço os dois E acabo me acostumando
 - Se eu fosse o senhor pensava duas vezes
 - Não é preciso Você vai ficar quanto tempo na cidade não vai voltar para as usinas
 - Preciso passar um tempo por aqui Coisas por resolver E prefiro não ficar na casa do meu pai Um pouco de privacidade para os dois
 - Você tem toda razão Te esperamos amanhã então
 - Fique tranquila senhora Ekdal
 - Pode chamá-la de Gina
 - Não causarei qualquer incômodo Gina Boa noite
 - Francamente Gina você me espanta Puta sorte alugar este quarto Você não acha Ainda mais para Greg um grande amigo
 - Ele deve ter brigado novamente com o pai dele E o senhor Werther vai achar que você tem
- *Blue_Angel - Perai q o bunitinho tah kerendo dormir aki
 - *Blue_Angel - Tem meu quarto HAHAHAHAHAHAHAHHA
 - *Blue_Angel - Kara minha mae eh mala d+
 - *Blue_Angel - MALA MALA MALA MALA
 - *Blue_Angel - Leva ela pra vc kkkkkkkkk
 - *Blue_Angel - O cara eh maior rico e vai ficar aki em casa O q vc axa
 - *Blue_Angel - Divertido Naum sei
 - *Blue_Angel - Deixa eu morar ai na sua casa
 - *Blue_Angel - Um dia a gente faz

alguma coisa nessa história por aceitar o filho dele em casa

KKKKKKKK

- Foda-se o que pensa o senhor Werther

*Blue_Angel - Meus pais naum podem nem sonhar com isso

- Quero ver você dizer o mesmo se ele cortar o trabalho do seu pai

*Blue_Angel - Bele

- Tanto melhor É humilhante para um homem como o meu pai ficar fazendo esse servicinho de office boy Andando o dia inteiro Eu vou um dia conseguir mudar isso É por isso que foi uma sorte alugar o quarto

*Blue_Angel - smack smack smack

- Não sei Prefiro ficar longe dessas pessoas

- Relaxa mãe gente nova em casa mãe Vai ser divertido

A menina de cabelos azuis aperta PLAY como antes Como regra Escutem a música The Dresden Dolls Girl Anachronism Como antes Como regra Qualquer um pode escutá-la porque ela está sendo executada no volume máximo Final do segundo ato As placas se movem Eles e ela movem as placas A música é alta e empolgante em oposição ao que por ora se desenrola O velho Ekdal insiste em resmungar por sobre a música Vai dar merda Ele repete mas a música não o deixa profetizar Vai dar merda Anselmo

[terceiro ATO]

As placas brancas e as projeções são capazes de tornar visível qualquer descrição de cenário
A imaginação tem dessas ferramentas auxiliares A casa do casal é agora o estúdio de fotografia
de Anselmo Um dos cômodos A filha continua a pairar pela cena Conectada O fotógrafo não
demonstra muitas habilidades com o Photoshop® Sua esposa não tem dúvidas Retoques só
com uma serra elétrica Os playmobills® aumentam sua gama de acessórios O barulho da serra
elétrica obriga ao grito

- Não vai me dizer que você convidou o Greg para almoçar
- Um almoço simples É o primeiro dia dele aqui Não poderia ser diferente E pode colocar mais água no feijão porque o doutor e o padre talvez apareçam
- Esses dois também
- Encontrei eles lá fora e não tive outro jeito Mais dois menos dois Um pouco de salada de sardinha e já está ótimo
- Contanto que eles não venham agora
- Não virão
- Então você pode trabalhar um pouco
- Estou trabalhando Não faço outra coisa Trabalho o mais que posso
- Está ocupado
- Sim Não consigo mexer nessa bosta
- Preciso arrumar uma coisa no sótão
- Eu já proibi o senhor de ir até o sótão
- Preciso arrumar uma coisa lá Por que é amanhã não é
- Sim Claro que é amanhã
- Você disse que era amanhã Eu dormi e acordei hoje já é amanhã
- Não pai é amanhã Vai lá e só tira a tina de lugar

O sótão é mais uma placa Mais uma projeção O mundo de Alice e suas maravilhas Ou o inferno de Dante e suas maravilhas O que impediria um elevador em cena Qual o poder do som como sugestão Anselmo mantém sua inabilidade no uso dos programas de computador e a casa mantém o entra e sai do seus moradores São muitos cômodos

- Lá está o velho remexendo outra vez no sótão
- Claro É amanhã não é amanhã Prefere que ele fique bebendo O que você quer
- Só quero saber se posso servir o almoço aqui
- Sim Ninguém virá tão cedo
- Estou esperando os dois namorados que irão tirar o retrato juntos
- Que merda Eles bem podiam tirar o retrato outro dia
- De jeito nenhum É amanhã não é amanhã Eu pedi que eles viessem depois do almoço já que é o horário que você sempre dorme
- Estou achando melhor mudar a tina de lugar Anselmo O pato está com dificuldade de beber água Ele tá com a pata estropiada e se arrasta Dá um dó Mas é um pouco engraçado
- É o que estou cansado de dizer pai
- É o que eu estou cansado de dizer
- Heidi
- Que foi pai
- O que você está fazendo
- Ajudando a mamãe na cozinha
- Preciso da sua ajuda aqui
- Dez
- Pago cinco
- Está bem faço metade São só essas fotos

- Não precisa forçar a vista Não sou responsável por isso Você já não é tão criança e sabe que existem responsabilidades E você Porra é só isso

- É

- Então pega a caixa de ferramentas para mim Eu preciso ajudar seu avô no sótão

Há dois homens no sótão Há uma mulher na cozinha que trabalha com uma serra elétrica Um criança no estúdio de fotografia a fazer o trabalho do pai Um morador no quarto que estava para alugar que tudo registra com sua câmera digital que as placas revelam e projetam Há insinuações

- Parece que estão com operários em casa

- É o meu pai e o vovô no sótão Quer que os chame

- Não prefiro esperar um momento Você também trabalha com fotografias

- Estou ajudando meu pai

- Não quero atrapalhar

- O senhor não me atrapalha

- O pato selvagem dormiu bem esta noite

- Dormiu

- Agora de manhã o aspecto é completamente diferente de ontem a noite Ao luar

- Sim Muda muito De manhã não é como de noite e quando chove não é igual quando faz sol

- Você notou isso também

- É fácil de ver

- Você gosta de ficar junto do pato

- Às vezes Quando dá

- Ali dentro é um mundo à parte

- Sim completamente a parte O senhor pode ver ontem a noite não Lá acontecem coisas

extraordinárias

- Sei E você não tem vontade de ver o mundo Verdadeiro Lá fora Como ele é

Kate Nash Play O mundo verdadeiro Heidi já sabe mais da verdade do mundo que supõe a caretice de Greg Messenger® Whatsapp® ICQ® MSN® Instagram® Snapchat® Youtube® Selfie Pose Selfie Pose Selfie Pose Dance Pose Dança Google® maps drive docs fotos groups agenda tradutor pesquisa shopping contatos hangouts sala de aula Facebook® Orkut® Tinder® Apps O mundo verdadeiro Lá fora Que piada LOL

I like to play I like to I like to play play I like to play I like to play play I like to play I like to play I play all day long in my room I play all day long in my room I like to play

- Você tem certeza absoluta disso

- Desocupa a mesa Heidi

- Cheguei cedo demais

- Sim Ainda estou tirando fotografias

- A senhora também sabe tirar fotografias

- Fui obrigada a aprender

- A senhora quem dirige os negócios

- Quando o Anselmo não tem tempo Além do mais isso não é um trabalho para um homem como Anselmo isso de ficar fotografando todo mundo

- Ele escolheu

Um TIRO Os homens no sótão Brincam de caçadores Lewis Carrol ri das maravilhas que poderiam existir naquele sótão Dois homens Armas um pato selvagem manco Videogames ultrapassados Galinhas Coelho Pombos Música de suspense Cumplicidade surrealista das placas brancas Os homens atiram As imagens despencam

- O que é isso

- Lá estão eles atirando outra vez

- Agora o senhor já pode ver o pato selvagem

- Esse maldito pato

- A mesa está posta

- Daqui a pouco Heidi vem me ajudar

- Cinco

- Que cinco menina Eu não pago nada

Era uma casa muito engraçada Não tinha teto Não tinha nada Só placas brancas e projeção Dois homens sérios expostos às suas ridículas projeções Astronautas com os pés no chão cuja missão é a mesma dos filmes dos anos 30 Discutem Como se o mundo ainda girasse em torno deles

- Então quem governa aqui é a mulher

- Só os negócios rotineiros Preciso de tempo para pensar em coisas mais sérias Tenho uma missão

- Que missão

- Não me tornei fotógrafo para ficar simplesmente tirando retratos de uma porção de gente

- E como é isso

- Não adianta fazer perguntas sobre detalhes Está vendo aquela pistola Depois dos terríveis inquéritos quando a sentença foi proferida e meu pai ia ser levado para a prisão Pegou a pistola Tentou Não teve coragem Ele um militar Compreende isso Greg

- Compreendo perfeitamente

- Pois eu não Não compreendia mais nada Que época pavorosa para mim Eu olhava pela janela via o sol brilhar como de costume e não compreendia mais nada Via as pessoas na rua rirem e conversarem de coisas Indiferentes Não compreendia mais nada Para mim tudo o que existia deveria parar como durante um eclipse

- Quando minha mãe morreu senti o mesmo

- Foi neste momento que Anselmo Ekdal encostou no peito o cano da pistola Mas no momento

decisivo triunfei sobre mim mesmo É preciso ter coragem para escolher a vida nessas circunstâncias

- Isso depende do ponto de vista

- Não há mais do que um ponto de vista Ver meu pai trocar o uniforme militar por uma roupa parda de cadeia Não Tenho uma missão

- Desde ontem também tenho uma Você contraiu uma doença latente e mergulhou para morrer na obscuridade

- Morrer na obscuridade Eu Que porra é essa agora Greg

- Acalme-se Eu saberei te ajudar

- Me deixe fora de tudo isso Estou bem o quanto se pode desejar à parte um drama que ainda é necessário

- É ainda um efeito do veneno

- Escuta Greg não me venha com isso de doenças e venenos não estou acostumado a esse tipo de conversas Na minha casa nunca se fala em coisas soturnas

- Está certo

- Aqui é o humilde teto de um fotógrafo sei disso e minha posição é modesta Eu tenho uma missão E além disso sou um pai de família Isso me coloca acima das mesquinhas do meu ofício Oh Gina esse almoço não fica pronto nunca

A maravilhosa maquinaria gira seu encanto As placas dançam ao sabor das projeções A casa é a sala de jantar O almoço será servido e os convidados estão com fome

- O almoço está pronto e os dois chegaram bem na hora

- Nosso padre aqui julgou sentir o cheiro de sardinha

- Greg esses são o doutor e o padre Você já os conhece não

- Sim de passagem

Dois em um Um ator que vale por dois Um projeção que faz um sair de dentro do outro Qual o limite do drama Os personagens secundários precisam se adequar aos tempos de crise e aos

sabores dos trópicos

- Se não é o senhor Werther filho Sim nos engalfinhamos lá em cima tempo atrás Veio instalar-se aqui

- Estou instalado desde hoje de manhã

- Moramos por baixo do senhor Terá à mão um médico e um padre se acaso quiser ou precisar

- Não vamos esperar o teu pai

- Não ele prefere comer no quarto E nós também

- Gina por acaso acordamos você ontem a noite

- Não não ouvi nada as três da manhã

- Tanto melhor O pobre do padre abusou demais do vinho ontem à noite

- Passemos uma esponja por sobre os incidentes desta noite Essas coisas não provêm do que tenho de melhor em mim

- Nosso padre aqui é um demoníaco E as naturezas demoníacas não podem andar direitas neste mundo é preciso que de quando em quando elas deem umas reviravoltas Diga-me Greg ainda está suportando a moradia naquele lugar horrível

- Tenho suportado até agora

- Ainda anda às voltas com o Como é mesmo que você chamava Ah os direitos do ideal

- Isso já faz muito tempo

- Tem razão você era bem moço E no meu tempo os direitos do ideal nunca foram pagos

- Nem mais tarde tão pouco

- Boa caça hoje Matei um dos grandes

Um almoço As placas brancas Os convidados Gina O ridículo Anselmo que dança sozinho sua enorme ignorância O filho do senhor Werther Sobrenome pomposo Convidado para estragar a festa São todos playmobils® Engessados em seus dramas diversos Cada qual na sua placa No seu trilho No seu espaço Escutem a música Radiohead Hunting bears Um velho homem que

passa Ele constrange Veste roupas brancas Todos vestem Veste pés de patos Nadadeiras Azuis
E passa Lentamente Isoladamente Um coelho nas mãos Sansão Azul O velho Ekdal Pai do
ridículo Anselmo Tão ridículo quanto o pai apenas mais sóbrio Não há o constrangimento que
a cena deseja escancarar O velho bêbado pobre e demente invadindo o almoço e despelando
suas desagradáveis palavras que não são deles realmente O padre vomita sobre todos Um
homem de carne fraca

- Tirou o couro dele sem me chamar

- E também o salguei Cerdas de junco Galhos mortos Esta árvore não vai crescer por cima de
mim A carne de coelho é boa Brilham na lama caixas de biscoito monte de excremento
cadáveres de peixes A carne de coelho é tenra Absorventes rasgados sangue das mulheres
você tem que tomar cuidado suas mulheres esquentam a comida escovam o vômito dos
ternos domingueiros A carne de coelho é macia Canos de esgoto expelindo crianças em levas
contra o avanço dos velhos aguardente é barata as crianças mijam nas garrafas vazias
mulheres lambuzadas de sangue nos necrotérios A carne de coelho até parece açúcar Os
mortos não olham pela janela É isso que eles são terra cagada pelos sobreviventes Bom
apetite senhores e um bom dia

- Desculpem-me não posso mais preciso ir

- Escute seu demoníaco jejum e oração não curam ressaca tome um sal de fruta Você que é
um homem feliz Anselmo tem uma missão em andamento com a ajuda da tua mulher e de
tua pequena Heidi tão esforçadas preparando tudo cuidando de tudo o que precisa

- Já entendi o sermão da montanha tenho tudo o quanto se pode desejar doutor

- E então isto lhe agrada não é Greg Não é bom para variar estar sentado a uma mesa bem
servida no meio de uma família feliz

- Não gosto de respirar o ar dos pântanos

- Olha eu arejo o apartamento todos os dias

- O mau cheiro a que eu me refiro vocês nunca o conseguirão expulsar

- Não será por acaso você quem traz esse mau cheiro lá de cima das usinas

- É bem coisa sua isso de chamar mau cheiro ao que eu trago para esta casa

- O senhor ainda conserva no fundo do bolso os tais direitos do ideal

Exatamente isso minha gente Pensamento negativo atrai pensamento negativo Pensamento positivo é o que os ingleses chamam 'wishful thinking' 'né' Pensar positivo pensar positivo Querer pensar positivo atrai bons fluidos Eu sei exatamente os instrumentos de que nós precisamos dispor para atingir esse objetivo; e eu tenho sobretudo dentro de mim uma fé enorme em Deus e um ideal Eu tenho um ideal Eu sou uma pessoa idealista - Fernando Collor de Mello com arranjos e música de Hermeto Pascoal

- É aqui no meu peito que os conservo

- Pois os coloque no seu rabo se quiser

- O que é isso doutor

- Só não me venha com eles enquanto eu estiver aqui ou você descerá a escada de cabeça para baixo

- Sim ponham-me para fora

- Acabem com isso

- Estão batendo

- Ora pílulas Vai começar uma procissão agora

- É o senhor Werther quer falar com o Greg

Um almoço arruinado As placas emparedadas Pai e filho precisam falar a sós Não podem se encarar se não por meio da íris de uma câmera São relações engessadas e projetadas Não há contato entre playmobills® Não há afeto possível além das palavras ditas Das imagens exibidas em tela grande O pai controla o que se pode ver do filho O filho se rebela na fala mas ainda aprisionado nos olhos do pai

- Muito bem Estamos sozinhos

Werther - Já que veio se instalar na casa dos Ekdal sou tentado a crer que tem algum mau propósito a meu respeito

- O propósito que tenho é o de abrir os olhos de Anselmo É preciso que ele veja a sua situação tal qual ela é Eis tudo Está é a única missão que você me deixou Você me perturbou a existência Não se trata do que você fez a minha mãe É a você quem devo os remorsos que me roem e me perseguem Eu devia ter procedido contra você quando prepararam aquela armadilha para o tenente Ekdal mas eu era muito covarde estava muito intimidado Tinha um tal medo de você mas felizmente passou O mal que fizemos ao velho Ekdal é irreparável No que diz respeito a Anselmo porém ainda posso salvá-lo da mentira e da dissimulação em que ele está envolvido E além disso se devo suportar a vida é preciso que eu encontre um remédio para a minha consciência doente Não quero mais nada que seja seu nunca mais voltarei para Usina não preciso do teu dinheiro economizei parte dos meus vencimentos e creio que isso bastará enquanto eu viver

Werther - Julga que o fotógrafo é homem para agradecer essa prova de amizade

- Sim

CHAT

O velho Ekdal canta Há mais a ser indicado do que supõe a pobre narrativa Há uma luta entre eles O filho do milionário O filho do velho tenente presidiário Algumas verdades precisam vir à tona Heidi a tudo assiste Conectada No seu mundo de sala de bate-papo Às vezes segue o avô na melodia O mundo verdadeiro lá fora é uma imagem mal feita do que ela já viu da verdade

There was a boy

A very strange enchanted boy

They say he wandered very far very far

Over land and sea

[Werther sai da sala]

Doutor falando alto para TODOS Um almoço estragado

Greg fala reservadamente com Anselmo

Preciso falar com você Vamos dar uma volta Te espero lá fora

[Greg sai da sala]

Gina discorda de Anselmo Não deve ir com ele

Doutor concorda com Gina Não vá Fique aqui

Anselmo surpreende-se com Gina Que diabos Ele é meu amigo de infância

Doutor fala para Anselmo Não estás

A little shy and sad of eye
 But very wise was he
 And then one day
 A magic day he passed my way
 And while we spoke of many things
 Fools and kings
 This he said to me
 The greatest things
 You'll ever learn
 Is just to love and be loved in return

vendo que esse indivíduo está
 desorientado louco
Gina murmura para Anselmo A mãe dele
 também tinha crises que lhe
 perturbavam o espírito de quando em
 quando

Anselmo exaltado com Gina Por isso
 mesmo ele precisa de um amigo Ah antes
 que me esqueça que o jantar esteja
 pronto à hora marcada Até logo

[Anselmo sai da sala]

Doutor irritado É uma pena que as
 Usinas não tenham levado esse homem
 para o inferno

Gina surpreende-se com Doutor Por que
 uma coisa dessas

Doutor Por nada

Gina pergunta para Doutor Acha que
 Greg está um pouco louco

Doutor murmura para Gina Não está
 mais louco do que a maioria dos mortais
 Ele está atacado de febre de justiça
 aguda

Gina concorda com Doutor Ele sempre
 foi uma ave agourenta

[Gina sai da sala] [Doutor sai da sala]

- Isso sim me parece estranho

[quarto ATO]

A parede se mantém Branca e sedenta por imagens Um homem precisa mergulhar e afundar nas águas É a o Pato Selvagem abatido A metáfora desejada Mas o drama do homem traído não é um tiro de espingarda É mais líquido Sem sangue Só palavras Anselmo quer carregar a casa nas costas Nos braços No lombo Sua fúria é pura imagem As paredes não escondem o fascínio da raiva e a profundidade do mergulho Gina ao centro de tudo Senhora da narrativa da frivolidade da metáfora Lembra ao homem que a casa é dela e o futuro é seu filho

- Demorou para voltar O jantar esfriou

- Não quero comer

- Você está bem

- Não estou mal Caminhei muito com o Greg

- Não devia ter ido Você não está acostumado

- Há neste mundo muita coisa a que um homem deve se habituar Veio alguém tirar fotos

- Só os namorados

- Há novas encomendas

- Não

- A partir de amanhã quero começar a fazer tudo eu mesmo Quero suportar todo o peso do trabalho

- Amanhã é meu aniversário

- Depois de amanhã então

- Para quê Para fotografia basto eu Você deve se concentrar em sua missão As coisas para arrumar no sótão o pato selvagem

- Nunca mais colocarei meus pés no sótão E o pato que morra

- O pato é meu

- É só por isso que ainda não o matei Aproveite e vá lá cuidar dele Preciso falar com sua mãe

Eu quero saber das contas da casa

- É uma conta rápida

- Não parece O dinheiro dura muito em suas mãos

- Heidi e eu precisamos de pouco

- Quanto meu pai recebe pelo trabalho no escritório do Werther

- Não sei o quanto ele ganha Cobre o que gastamos com ele e às vezes sobra

- Às vezes sobra Você nunca falou dessa sobra

- Você tem tanto orgulho de achar que sustenta seu pai

- E quem sustenta é o senhor Werther

- Ele é rico não faz falta E nem sei se o senhor Werther quem dá o dinheiro E além do mais foi a Berta quem arrumou o trabalho

- O que houve entre você e o senhor Werther na época em que você trabalhava na casa dele

- Nada

- Nada

- Ele me procurou A esposa dele ficou louca gritou puxou meus cabelos tentou me bater E saí de lá

- Então foi depois

- Deus do céu Anselmo o que foi que o Greg disse sobre mim

- Foi depois

- Sim Ele já estava viúvo

- E essa é a mãe da minha filha Por que você nunca me contou

- Você teria se casado comigo mesmo assim

- Claro que não

- Por isso não falei Eu te amava E não podia fazer minha própria desgraça

- Essa é a mãe da minha filha Me diga como você conseguiu dormir esses anos todos Sem nenhuma culpa sem pensar nessas mentiras
 - Francamente Eu tive bastante o que fazer só de pensar na casa e na vida de todos os dias Já tinha me esquecido dessas velhas histórias
 - Essa insensibilidade essa calma de animal Nenhum remorso Eu fico indignado
 - Fica Não fica indignado também com o fato de dever a mim o que você é hoje
 - A você
 - Antes de casarmos você era um moleque que só se metia em problemas
 - Ah o que teria sido de mim sem você
 - Pergunte-se de fato Nossa casa olhe para ela Sou eu quem faço isso tudo funcionar
 - Com mentiras
 - Você diz tudo isso porque aquele imbecil do Greg encheu sua cabeça com idiotices Você sempre foi feliz aqui nesta casa
 - Fui Mas era uma mentira E minha missão não pode ser feita num lugar assim
 - Como você pode falar assim Anselmo Eu que sempre quis o seu bem
 - O meu sonho era que você vivesse bem Rica Viúva de um homem honrado
 - Por favor Anselmo
 - Agora está tudo acabado
- And the walls come tumbling down As paredes não podem suportar a verdade As imagens já não dizem mais nada À contraluz os esforços do discurso aparecem sem rosto Não há mais reconhecimento possível A luz que revela é a sombra que encobre
- Então meus amados amigos tudo se acertou
 - Esse é o momento mais amargo da minha vida
 - Também o mais puro

- Por hora está acabado
- Que o diabo o carregue Greg
- Não entendo Meus amigos a crise é o ponto crucial nesta jornada Ao encará-la de frente e vencê-la ela deve servir de ponto de partida para uma nova existência para uma nova vida para uma comunhão baseada na verdade libertada totalmente da mentira Eu estava tão intimamente persuadido de que ao entrar nesta casa uma luz de transfiguração iluminando o esposo e a esposa me deslumbraria E eis que diante de mim tudo está taciturno sombrio triste Que ela a mulher pecadora não queira aceitar os ideais que tenho a oferecer é compreensível não será a primeira vez que a luz cegará as mulheres Mas você Anselmo Ekdal essa travessia pelo vale da sombra e da morte deveria ter feito de você um homem elevado Porque nada no mundo pode ser comparado ao regozijo de perdoar a pecadora e de a elevar a si próprio pelo amor Um homem ordinário não consegue digerir um cálice amargo com facilidade mas você Anselmo Ekdal não é um homem comum
- Preciso de mais Preciso de tempo
- Você não pode agir como um Pato Selvagem Anselmo
- Temos aqui outra vez o Pato Selvagem em cena E quanto a você Greg Que o diabo o carregue
- Por que isso agora
- Esse charlatão vendedor de mentiras Desejo com todas as minhas forças que esse bosta volte para o buraco de onde ele saiu Meu amigo se ele continuar aqui vai acabar com a vida de vocês
- Desculpe-me doutor O senhor está diante de pessoas que não temem a destruição Anselmo Ekdal já havia demonstrado isso o senhor bem sabe E no fundo do coração dela há também tenho certeza qualquer coisa de ideal e honesto
- Não preciso dos seus juízos sobre mim
- O que você veio fazer aqui
- Quero fundar uma verdadeira união conjugal
- E essa por acaso não é

- Essa vale tanto quanto qualquer outra Não se trata de uma verdadeira união conjugal
 - É preciso que a verdade prevaleça doutor
 - Tolice Anselmo Diga-me Greg quantas uniões conjugais verdadeiras você viu em sua vida
Números redondos
 - Não creio ter visto alguma Li sobre
 - Não estou falando de literatura Eu também não conheço e nem conheci uma qualquer
 - O que vi foi uma infinidade do gênero oposto e vi de perto os estragos que uma união que não esteja calcada na rocha firme da verdade podem fazer ao marido e em sua esposa
 - É preciso que a verdade sustente nossos pés Ou cairemos no abismo mais dias menos dias
 - A verdade que te sustenta nessa vida meu caro Anselmo é a verdade que você quer acreditar
- A nova mulher do senhor Werther volta à cena À casa de Anselmo Em meio às revelações à contraluz Seus cabelos laranja e sua saia branca Tão propícia para acomodar em suas dobras um filme de Buñuel Un chien andaluz Uma navalha que corta o olho A cegueira inevitável A senhora Berta não fala Quem fala revela o que a senhora Berta fala A navalha no olho A criança que pode ficar cega À contraluz a imagem dança na saia da senhora Berta
- De modo algum
 - Como assim
 - Meu pai irá se casar com Berta
 - Finalmente Berta
 - Espero que o seu futuro marido não tenha o mesmo hábito de socar a esposa como o fazia o falecido veterinário Com licença esta noite vou acompanhar o padre e seus demônios É o que me resta Adeus senhora Werther
 - Vocês são mais íntimos do que eu poderia imaginar
 - Meu pai sabe disso
 - Tanto melhor

- Ele está ficando cego
- Não falemos de meu pai
- Anselmo Ekdal não fará uso desta oferta certamente
- Não precisaremos mais Berta
- Leve as minhas saudações ao seu futuro esposo e diga-lhe que vou pagar tudo o que devo com cinco por cento de juros
- E de onde virá esse dinheiro
- Queira dizer ao seu noivo que trabalharei sem descanso até ver essa dívida quitada A minha missão será cumprida

Berta - Darei o recado como quiser Apesar de não entender nada do que está acontecendo Então adeus Ainda preciso falar contigo Gina

- Eu te acompanho
- Não passe da porta

Há uma luta entre eles o filho do milionário O filho do velho tenente presidiário O missionário O crente Algumas verdades precisam vir à tona Há uma dança entre eles Um série de movimentos que encontram no chão o resultado da força imposta Anselmo cai Anselmo se joga Anselmo só tem o chão como certeza É duro É cruel Mesquinho Quando os homens dançam os ossos se quebram Não há mais paredes As imagens estão na memória As projeções carecem de anteparos

- Muito bem Greg Estou livre da dívida que me pesava a consciência Agi corretamente não Sou pai de família tenho que gemer e trabalhar nesta tarefa Não digo que não Confesso apenas que me revolta ver que seu pai irá começar uma verdadeira união conjugal Mas é verdade Seu pai e a Berta vão se casar sem nenhuma mentira entre eles Logo eles E depois de tudo o que seu pai fez Depois de tudo que aconteceu aqui Ele irá começar uma relação verdadeira Não posso impedir que a raiva se apodere de mim É como se não houvesse justiça alguma governando o mundo Ao menos ele ficará cego É ótimo que o destino lhe fure os olhos
- Estará em breve certo É o homem que sempre julguei ser Anselmo Predestinado Não foi a

providência divina eu ter vindo até sua casa e que a verdadeira luz tenha iluminado todas essas relações Não diga uma coisa dessas A situação é completamente diferente E você não vai querer se comparar ao meu pai Não é prudente falar deste jeito Deixemos isso para trás Você agora é um novo homem Anselmo Não sem antes cegar muita gente

Gina já não se importa com o destino dos homens Sua luta sempre foi pelo futuro Enche um balão gigante Bombeia com vigor O futuro de sua filha está grávido Seus esforços não foram em vão Há um lindo balão branco que Heidi brinca sem pruridos O drama tem dessas Um presente futuro e um futuro destruído por um presente Anselmo não pestaneja em destruir o presente com uma serra elétrica O velho Ekdal e seu lindo coelho azul estão alheios à cena Ao drama da revelação À verdade que veem à tona

- Deus do céu Anselmo Como você pode falar tal coisa Chego a ficar com medo de você

- É bom mergulharmos de vez em quando no lado tenebroso da existência

- Heidi Olha Berta deixou isso de presente para você

- Uma carta É a primeira vez que recebo uma carta Olha está escrito Senhorita Heidi Ekdal Sou eu

- Me dá essa carta

- É um presente para amanhã Anselmo Por favor

- Como o senhor pode fazer uma coisa dessas

- Fica quieta estou lendo

- O que deu em você Anselmo

- Vai demorar quanto para terminar

- Leia você mesma

- O que é

- É uma doação

- Sim Para o vovô

- Não leu o resto Porque precisa ler de tão perto

- Não enxergo as letras pequenas
 - Pelo amor de deus Anselmo o que diz a carta
 - Que o senhor Werther não vê mais a necessidade do meu pai se cansar e por isso lhe dá uma pensão mensal astronômica Até a sua morte
 - Meu deus Que maravilha Seu pai poderá enfim descansar e aproveitar a velhice
 - Depois disso eu fico com tudo
 - Você
 - Sim Por toda sua vida Nossa filhinha acaba de ficar rica
 - Nós ficamos ricos não
 - Você ficou Você
 - Mas é o aniversário dela amanhã
 - Mas o dinheiro é nosso não
 - Não é seu É seu
 - Anselmo isso é uma armadilha Uma provação pela qual você terá que passar
 - Não posso
 - Meu pai me disse hoje de manhã que você não é o homem que eu acredito ser Você vai ver o quão infiel ele é foram essas as palavras que ele usou
 - Dá aqui essa carta Mostre isso ao velho Werther Melhor conte a ele que o que estou fazendo já que ele está cego
- Há muita beleza em um balão branco cheio de ar ser destruído por uma serra elétrica Talvez como uma carta ser destruída por um incêndio A desproporção A inevitabilidade O ódio e o medo A verdade e o medo O balão e a serra elétrica Mas a serra elétrica ainda está na mão do homem O homem e a verdade O homem e o ódio O homem e o medo
- Era o que eu esperava
 - O que o senhor está fazendo

- Vá para o seu quarto Escuta pecadora não quero mais mentiras Se você nunca mais saiu com o sr Werther depois que começou a me amar como você disse por que ele nos deu dinheiro para o casamento
- Como vou saber Dívida de honra O que você quer saber
- Quero saber se Heidi é minha filha de fato
- Como
- Responda Heidi é minha filha
- Não sei
- Não sabe
- Como você espera que eu saiba Uma mulher como eu
- Não tenho mais o que fazer nesta casa
- Reflete Anselmo Não se deixe levar pela ira
- Não tenho o que refletir
- Pelo contrário há aí um abismo de reflexões É preciso que vocês três fiquem juntos se querem alcançar um espírito de sacrifício que conduz às dedicações divinas
- À merda com tudo isso Meu lar é uma mentira Não conheço minha esposa e não tenho uma filha
- O que o senhor está dizendo
- Pergunta a sua mãe Não volto mais para essa casa
- O que está acontecendo aqui
- Nada Seu pai está com minhocas na cabeça
- Ele não vai voltar
- A senhora pode não estar convencida disso mas minha missão aqui é fazer desta casa um lar verdadeiro

- Vá para a puta que te pariu Greg
- O que é isso agora O que está acontecendo aqui
- Fique aqui Eu vou atrás do seu pai Ele deve ter ido se encontrar com o doutor
- Deixe-o com suas tribulações Ele precisa lutar com deus
- Não se luta com os mortos

Heidi não é mais uma criança Greg sempre foi um homem com um ideal As paredes precisam voltar para asfixiar a verdade Receber novas projeções Ocultar privacidades Love me tender canta Anselmo Cúmplice da destruição Há o desejo de Heidi Há o homem com um ideal Há um homem com uma missão O tenro amor A dura verdade

Love me tender love me sweet Never let me go You have made my life complete And I love you so Love me tender love me true All my dreams fulfill For my darling I love you And I always will Love me tender love me long Take me to your heart For it's there that I belong And will never part Love me tender love me true All my dreams fulfill For my darling I love you And I always will Love me tender love me dear Tell me you are mine I'll be yours through all the years 'Till the end of time Love me tender love me true All my dreams fulfill For my darling I love you And I always will

- O que está acontecendo aqui
- Você não deve perguntar isso Você é muito nova para entender
- É possível que eu não seja filha do meu pai
- Não posso imaginar como isso seria possível
- Posso ter sido adotada
- E se fosse esse o caso
- Que diferença faria O pato selvagem é adotado e todos gostam dele nesta casa
- Isso Heidi Falemos do Pato
- Meu pai quer matá-lo
- Ele não faria isso

- Não Mas falou que faria Depois de tanto que me fizeram rezar para que o pato sobrevivesse
- Você costuma rezar a noite
- Sim
- Quem te ensinou
- Meu avô quando meu pai ficou doente e quase morreu
- E agora você também reza pelo pato selvagem
- Quando ele chegou e estava quase morrendo
- E de manhã você também reza
- Não
- Por quê
- De manhã está claro Não tenho medo
- E por que seu pai não matou o pato
- Porque ele é meu
- E se você matasse o pato
- De que serviria isso
- Experimente Heidi
- Posso tentar
- Você acha que terá coragem para isso
- Posso pedir ao vovô que o mate
- Faça isso e não diga uma palavra a sua mãe ela não nos compreende
- Achou o papai
- Não Ele saiu com o Doutor e o Padre
- E isso quando sua alma precisava das provações no deserto

- Anselmo não suporta o calor
- E se ele não voltar
- O bom filho à casa retorna Ele voltará Irei procurá-lo Heidi Durma em paz Boa noite
- O Doutor tinha razão sobre esse imbecil
- Não sei

[quinto ATO]

Uma voz robótica anuncia a obsolescência da rubrica Estúdio de Anselmo pela manhã Um dia pardacento e frio Placas de neve sobre o telhado de vidro Gina com um avental entra pela porta da cozinha segurando um pano e um espanador No mesmo instante Heidi entra precipitadamente pela porta do saguão

Enquanto as placas se embrenham na última dança possível Heidi é o centro de tudo Os avatares são mais fortes que suas origens Estão todos encerrados no drama Giram em falso Três dimensões de uma mesma falsidade O texto original Norueguês sobe no rodapé da cena Ontem e hoje em conflito É tempo de abandonar o drama Eles falam em conjunto As pessoas se misturam É o poder da verdade A influência da mentira Continuam a pregar contra todas as evidências

- Então

- Ele está dormindo com o doutor e o padre

- Escute Anselmo Estava pensando

- Anselmo saiu

- Algo está me carcomendo Eu fumo demais Eu bebo demais Eu morro por demais lentamente

- Então

- Ele dormiu na casa do doutor

- Deixou-se levar por aqueles dois Logo agora que ele precisava do confronto consigo mesmo Recolher-se em silêncio

- Anselmo está matando o silêncio com um ronco insuportável

- Ele ainda dorme

- É necessário que durma Depois da luta que sua alma teve que sustentar ontem a noite

- Deixo-o dormir doutor Tenho que arrumar a casa e ainda colocar anúncios Heidi você disse que me ajudaria nisso

- Que tribulações estão agora operando na alma de Anselmo

- Ao sair de casa não notei qualquer problema com a alma de Anselmo Exceto um odor podre de bebida
- Impossível Um homem com o caráter dele
- De qual caráter você está falando Anselmo jamais teve um germe sequer dessas deformações a que vocês chamam caráter
- Engana-se doutor
- A desgraça minha desgraça de Anselmo não está em sua ausência de caráter E sim ele eu ter passado por uma fênix aos olhos dos que o me cercam
- Os olhos não conseguem ver o que não existe Doutor Deveria saber disso
- Fosse isso verdade todos os seus ideais estariam hoje onde nunca deveriam ter saído No mundo das fantasias
- Olhe no fundo da alma de Anselmo e verá
- Não verei nada Não há nada a ser visto Você eu é sou só mais um idiota como o pai dele que insiste em ver na alma de Anselmo uma genialidade que nunca existiu E deus marque minhas suas palavras nunca existirá
- Aquele que tiver olhos verá
- Você é tão doente quanto qualquer um aqui nesta casa Essa maldita febre redentora Esse delírio de adoração Você fica pregando no deserto Greg Vagando feito mosca sobre a merda com uma necessidade insatisfeita de admirar alguém ou alguma coisa fora de si mesmo
- A verdade está também no outro Fora
- Você acredita na verdade Greg É essa a sua destruição E ainda busca a verdade numa casa como essa Aqui ninguém será capaz de compactuar com você
- Se você julga esta família tão desonrada por que ainda frequenta esta casa
- Sou um médico de homens Não de almas
- Você é o único doente por aqui
- Engana-se Todo homem é um doente Lança mão de histórias mentiras Falemos a verdade

uma vez na vida Lançamos mão de mentiras para sustentar nossa existência sem sentido É isso Greg que sua verdade não consegue enxergar que ela também é uma grande mentira

- Não há mentira naquele que é o caminho a verdade a vida

- Um padre demoníaco Um velho que caça no sótão Um pai de família com uma missão Uma dona de casa honesta Abra seus olhos e assumo de uma vez por toda que seu grande ideal não passa de uma mais uma grande mentira A sua mentira

- Não é porque você acredita que o mundo se sustenta em alicerces corrompidos que tenho que habitar debaixo do mesmo teto

- É a dimensão da mentira que você não compreende Não basta acreditar ou não para que ela deixe de existir O pior cego é aquele que diz que vê

- Não descansarei enquanto não tirar Anselmo Ekdal de suas garras

- Pior para ele A felicidade pueril desta casa virá abaixo quando as velhas mentiras forem substituídas por outras ainda mais velhas É melhor então trazer o cordeiro imolado para o abate

Um velho homem que passa Um apito de naufrago que estala Ele dessa vez não constrange Arrasta como âncora suas próprias garrafas de bebida Colete salva vidas Coelho azul atado à cintura Veste roupas brancas Todos vestem Veste pés de patos Nadadeiras Azuis E passa Lentamente Isoladamente O velho Ekdal Pai do ridículo Anselmo Tão ridículo quanto o pai apenas mais sóbrio As paredes já não sabem distinguir o tempo Ontem hoje e amanhã O que se viu volta volta e volta mais uma vez até não restar uma imagem de dúvida sobre as intenções dos envolvidos

- Preciso ir até o sótão Bom dia senhores É preciso que meus coelhos se transformem em ursos as velhas e secas árvores de natal tornem-se uma floresta densa escura e sombria as galinhas os pombos as codornas Pássaros gigantes abutres sedentos por carne apodrecida Não terão a minha Não irão comer os meus sonhos desgastados Não irão salvar o pato de sua morte

- É muito difícil matar um pato selvagem O senhor não poderia matá-lo

- Não poderia Eu meteria chumbo em seu peito É o mais garantido E é preciso atirar contra a corrente está vendo contra a corrente

- Estou vendo pela sua cara que ainda não há nada feito
 - Eles morrem
 - Santo deus se morrem Se acertar no peito eles morrem Eles morrem
 - O meu pato selvagem não morreu
 - Seu pato teve sorte Não podemos contar com a sorte
 - O pato teve sorte
 - Um pato selvagem não precisa de sorte menina Ou ele morre ou ele se mata Agarra-se ao lodo e nunca mais volta
 - O meu voltou O senhor deu ele de presente para mim
 - Foi o cachorro do velho Werther que conseguiu pegar o pato
 - Você perdeu a coragem estou vendo no momento de matar o pato
 - Não sei Ontem tudo parecia tão extraordinário Depois que dormi e acordei hoje já não me parece a mesma coisa
 - Você não passou impune pela educação dos seus pais
 - O pato selvagem é meu
 - Cala a boca menina O pato selvagem está condenado ao fundo do lago
 - Heidi se você tivesse coragem Se tivesse olhos para ver a vida real Um verdadeiro espírito de sacrifício Como o meu Mas ainda creio em você
- Anselmo retorna ao lar Não mais playmobil® nem por isso mais humano Seu drama ainda pulsa em suas palavras Seu lar é ainda sua prisão e sua única motivação As paredes brancas já não estão mais ordenadas É o último impulso de Anselmo de fugir à ordem De contemplar o caos O texto original Norueguês sobe no rodapé da cena O passado não se deixa morrer tão fácil As projeções não precisam das paredes para existir Heidi é o centro da cena Prenúncio
- Heidi vá arrumar seu quarto Ah Resolveu voltar
 - Volto para desaparecer de vez

- Para onde você vai
- Desapareça da minha frente Não sei quem é você
- Filha vá terminar seu trabalho no computador
- Quero os meus livros minhas roupas
- Então vai nos deixar
- Não tenho coração para suportar tudo isso
- O que será do seu pai
- Eu sei o meu dever Ele irá comigo Avise a sua filha para gravar todo o meu trabalho com as fotos
- E de mim que ele está falando
- Durante os últimos momentos que vou passar no meu antigo lar me poupem da presença de intrusos
- É de mim que ele está falando
- Heidi vá dar comida para o seu pato Você age como uma criança Anselmo
- Onde estão as minhas coisas
- E quando pretende levar os coelhos os pombos as galinhas
- Como assim
- São todos do seu pai Deve ir com ele
- Ele pode passar sem eles Ele tem que se habituar Há sacrifícios maiores do que alguns coelhos
- Se você não tivesse alugado o quarto poderia ficar lá por alguns dias
- Não posso Não quero Também não vou conseguir fazer toda a mudança do meu pai em tão pouco tempo Onde está a carta
- Rasgada

- A doação é para o meu pai em primeiro lugar É dele se ele quiser usar Não tenho o direito de decidir por ele Preciso dela mesmo assim rasgada

- Pois você junte todos os pedaços dessa carta e enfie no meu do seu rabo Eu não vou arrumar sua mala porque eu sei que você é um covarde Você vai ficar Você é um bosta

- Você voltou O que resolveu

- Para um homem como eu só há um caminho a tomar Estou arrumando minhas coisas O que posso fazer Não conseguirei suportar a infelicidade Preciso de calma a minha volta serenidade Minha missão terá que esperar O que há para ser descoberto hoje Tudo parece existir Já descoberto Ah O doutor é quem me colocou isso na cabeça Ele que acha que tenho talento Confesso que me deu bastante alegria Conseguir algo novo Impressionar a Gina Meu pai Minha pequena Heidi Imagine logo ela que já sabe tudo do mundo Hoje é ela quem deixa minha alma em trevas A Gina não diz a verdade E Greg essa é uma dúvida terrível Talvez ela nunca tenha tido por mim uma afeição verdadeira Enfim vejo tudo com clareza Esse dinheiro é só o primeiro passo A senhora Berta sempre gostou muito da Heidi Agora que está com o seu pai Sabe deus o que ele fez com a Gina Num estalo de dedos consegue tomar tudo meu pai minha esposa e minha filha Eu nunca passei de um maldito fotógrafo que não significou nada para nenhum deles

- Chega de BLÁBLÁBLÁ Anselmo Você está inventando um drama que não existe Essa sim é uma mentira que você não pode acreditar

- Eis o terrível de tudo meu caro Greg não sei o que devo pensar ou em qual mentira devo acreditar E jamais saberei Não há aqui nesta casa ninguém que seja capaz de sacrificar alguma coisa por mim

Na verdade paralela No drama que se viu Heidi precisa cumprir o seu destino Pegar a arma do avô e se matar O sangue escorrer pelas paredes brancas enquanto os adultos discutem É vermelho Escutem o tiro É terrível saber que a única criança da cena é a mais sensata É o que esperam do desfecho Heidi é o Pato Selvagem Escutem o TIRO

- Lá está o velho bêbado caçando de novo Anselmo seu pai está atirando de novo quantas vezes Eis a prova que precisávamos É pela criança que deveria vir a redenção Heidi Você foi caçar sozinho Anselmo Então ela teve coragem de fazer sozinha Pai onde está a arma Heidi

Enfim o pato selvagem está morto

Na verdade paralela eles e ela lamentam o trágico desfecho da criança manipulada A maldição de gerações A cega pelos erros do passado Heidi está morta e eles e ela não desistem de falar De explicar o inexplicável

- Uma garota se metendo a atirar A floresta se vinga Não tenho medo O pato selvagem está vivo

- A arma disparou Minha filha atirou em seu próprio peito Ela irá voltar Socorro Não é nada demais certo doutor Quase não há sangue Não pode ser tão grave Vamos doutor diga alguma coisa é preciso que ela viva Um instante mais Preciso dizer que nunca deixei de amá-la Veja como ela está rígida e calma Gina como poderemos suportar isso

- Chamem o doutor depressa Onde está o ferimento não vejo nada Ela não se matou Ela quis matar o pato selvagem Minha filha É como se não tivéssemos o direito de ficar com ela Não quebre os dedos dela doutor deixe a pistola com ela Essa maldita pistola

- A bala penetrou o peito Heidi deixou de existir Segura a pistola com tanta força Não foi um acidente Quase toda gente se mostra sublime ao chorar diante de um morto Dentro de alguns meses a pequena Heidi não será mais do que um belo motivo para declamações Quando tiver secado a primeira relva sobre o túmulo da garota ouviremos as lamentações sobre a criança roubada prematuramente do coração do pai e veremos ANSELMO EKDAL mergulhado no enternecimento na admiração e na piedade por ele mesmo

- No fundo dos mares Ninguém nunca saberá como aconteceu tal coisa Ela não morreu em vão A dor libertará o sublime em Anselmo E se eu estiver errado a vida então não vale a pena ser vivida

Na verdade paralela Heidi está viva Há um paredão branco Duck Hunter Ela tem a arma e não hesita em matar cada um dos envolvidos no seu drama Ela atira enquanto eles falam Ela não tem tempo para ser a vítima Não tem idade para se enterrar nos dramas de seus pais e familiares O pato selvagem está vivo Heidi e ele fogem com uma arma ou um balão branco na mão Escutem Peaches Talk to me É o último arranjo das placas É a última projeção Heidi com suas heranças nas mão Why don't you talk to me - **Darkness**

O RINOCERONTE

Texto Original de Eugène Ionesco - escrito em 1959

Adaptação da Cia de Teatro Acidental e Carlos Canhameiro - estreou em 2011

Pós-dramaturgia de Carlos Canhameiro - escrita entre 2017 e 2019

[Primeiro Ato]

Som de cordas Tensão entre instrumentos Os violinos atacam A música é onipresente
E curta Se olharmos com calma é possível ver um foco de luz Sozinho Há um microfone
num pedestal Se observarmos com cuidado Sim é isso O chão é branco Relevado pelo
foco luz Uma pessoa entra no único espaço iluminado O microfone está ligado Ela está
trajando vestido longo preto e peruca também preta

Qual a diferença entre o homem e o rinoceronte

Já não há mais luz

CENA UM

O espaço é maior do que imaginávamos São agora dois focos de luz Distantes metros
um do outro Definitivamente a cor do piso é branca Em toda sua extensão Dois
homens trajam elegantes smokings TUXEDO como dizem os americanos pretos
Afastados obrigatoriamente pelos focos de luz Tanto na largura quanto na
profundidade Opostos Eles estão realmente de preto Inclusive perucas pretas Mas
estão descalços sob o chão branco

Um exemplo de silogismo

Ah sim um silogismo

Um gato tem quatro patas Isidoro e Fricot têm cada um quatro patas Logo Isidoro e Fricot são
gatos

O meu cachorro também tem quatro patas

Então é um gato

Assim logicamente o meu cão não passa de um gato

A distância entre eles já não pode se manter Logicamente o homem do fundo caminha para dividir um único foco de luz com o homem da frente Há muito a aprender

Logicamente sim mas o contrário também é verdade

É bonito a lógica

Contanto que não se abuse Um outro exemplo de silogismo Todos os gatos são mortais Sócrates é mortal Logo Sócrates é um gato

E que tem quatro patas É verdade eu tenho um gato que se chama Sócrates

Está vendo

Assim Sócrates não passava de um gato

Como a lógica acaba de nos revelar Passemos agora para os cálculos

Sim cálculos

O gato Isidoro tem quatro patas

Ah Como é que você sabe

Por hipótese

Ah Por hipótese

Fricot também tem quatro patas

Ah Como é que você sabe

Por dedução

Ah Por dedução

Quantas patas terão Fricot e Isidoro

Em conjunto ou separadamente

Em conjunto ou separadamente depende

Oito Oito patas

A lógica leva ao cálculo mental

Ela tem muitas facetas

A lógica não tem limites Você vai ver Eu tiro duas patas destes dois gatos Quantas patas ficam para cada gato

Isso é complicado

Pelo contrário é simples

Talvez seja fácil para você para mim não

Vejam os faça um esforço de raciocínio

E um dos homens não consegue evitar a tentação de realizar as contas com auxílio dos dedos Que truque infantil Uma infração que a lógica jamais permitiria

Aplique-se

Há várias soluções possíveis

Diga Estou ouvindo

Uma primeira possibilidade Um gato pode ter quatro patas e o outro duas

Você é dotado O que é preciso é valorizar os seus dons

Nunca tive tempo Eu sou funcionário público

Sempre se encontra tempo para aprender

Agora é tarde demais

Nunca é tarde demais

E um dos homens não consegue evitar o impulso ilógico de repreender o fracasso de outrem com violência Que truque primário

Então as outras soluções Com método com método

Pode haver um gato de cinco patas E um outro gato com uma pata Mas ainda assim podemos

dizer que são gatos

Por que não

Por que não Então podemos ter um gato de seis patas E um gato completamente sem patas

Nesse caso haverá um gato privilegiado

E um gato alienado de todas as suas patas Desclassificado

Isso não seria justo Logo

Logo portanto assim sendo contanto congruente concluindo diga logo

Logo não seria lógico

Por quê

Porque a justiça é a própria lógica

Compreendi A justiça é mais uma faceta da lógica

O seu espírito se esclarece

De resto um gato completamente sem patas não poderia correr o bastante para caçar os ratos

Você já está fazendo progressos na lógica Mesmo sem patas o gato deve caçar os ratos Isto é próprio da natureza do gato

O que é que é próprio à natureza do gato

O que é que você disse

CENA DOIS

O foco de luz solitário esquecido ao fundo logo quando um dos homens quis ver de perto a lógica na prática recebe a companhia de outro homem e também de uma mulher Os dois vestidos de preto Pés descalços O chão é branco Perucas Pretas Eles conversam rubricas Se completam e se interrompem Gesticulam e mimetizam cada qual ao seu modo Seus substantivos e adjetivos A empolgação do casal rubrica não é lá muito justificável ainda assim eles conversam sem razão

Uma praça numa pequena cidade do interior Ao fundo um sobrado No andar térreo a fachada

de uma mercearia Entra-se por uma porta de vidro que tem um ou dois degraus Um ou dois degraus Dois ou um Quatro degraus Em cima da fachada está escrito em letras bem visíveis a palavra MERCEARIA No primeiro andar duas janelas que devem ser as da casa dos donos da mercearia Desta forma a mercearia encontra-se no fundo do palco mas bem para a esquerda não longe dos bastidores Percebe-se por cima da mercearia a torre de uma igreja ao longe Entre a mercearia e o lado direito a perspectiva de uma pequena rua A direita ligeiramente enviesada a fachada de um café Por cima do café um andar com uma janela Na frente do terraço do café algumas mesas e cadeiras que vão até o meio do palco Uma árvore empoeirada perto das cadeiras do terraço Céu azul luz crua paredes muito BRANCAS É um domingo de verão São oito horas Não falta muito para o meio-dia UM e OUTRO irão sentar-se a uma mesa do terraço Antes de abrir a cortina ouve-se tocar o carrilhão o qual para alguns segundos depois Assim que a cortina se abre uma mulher carregando num braço uma cesta de provisões vazia e no outro um rato Um rouxinol Um robalo Um réptil Um hamster Um gato Claro Atravessa em silêncio a cena da direita para a esquerda À sua passagem a dona da mercearia abre a porta para espreitá-la A merceeira a seu marido que está dentro da mercearia A merceeira desaparece Palco vazio alguns segundos

Se conseguirmos desviar a atenção do casal de rubricas falantes veremos que muitas pessoas estão trabalhando para que uma mesa de jantar seja posta Uma mesa branca de jantar Com pratos brancos Talheres de prata Guardanapos brancos Um vaso singelo com flores Se a distância não nos enganar Sim Há duas flores de papel Preta e Branca Talvez de relance conseguimos ver que ela a mulher de preto do casal rubrica acende um cigarro Várias pessoas para preparar uma mesa de jantar Todas elas de preto Vestidos e smokings TUXEDO como dizem os americanos Cada qual com um detalhe Em fila bem sincronizadas Claro Há uma música para ritmá-los É sempre assim Cordas Violinos velozes Percebem *Allegro ma non troppo* Dois pequenos bancos brancos na ponta da grande mesa também branca

Pela direita aparece UM ao mesmo tempo pela esquerda surge OUTRO UM está cuidadosamente vestido terno marrom gravata vermelha colarinho duro chapéu marrom É um pouco corado Usa sapatos amarelados bem engraxados Outro tem a barba por fazer sem chapéu descabelado as roupas amarrotadas tudo nele mostra negligência tem o ar cansado sonolento de vez em quando boceja UM vindo da direita OUTRO vindo da esquerda UM olha

seu relógio de pulso Os dois vão sentar-se numa das mesas do terraço do café UM e OUTRO sentam-se UM examina OUTRO OUTRO põe a mão no pescoço UM tira uma gravata do bolso do paletó O OUTRO põe a gravata de qualquer jeito O OUTRO passa a mão pelos cabelos UM tira um pente do outro bolso do paletó OUTRO pega o pente penteia-se mais ou menos UM tira um pequeno espelho do bolso interno do paletó dá a OUTRO que olhando-se no espelho põe a língua de fora UM retoma o espelho e guarda-o no bolso Retoma também o pente que OUTRO lhe devolve guardando-o no bolso OUTRO inquieto UM a OUTRO que lhe quer devolver a gravata OUTRO admirativo UM continua a inspecionar OUTRO OUTRO tenta esconder seus pés debaixo da mesa OUTRO estende molemente sua mão Sempre molemente dá tapas nas costas para tirar a poeira branca UM meneia a cabeça UM interrompe Neste momento escuta-se o ruído muito longe mas se aproximando bem depressa de um ofegar de fera e de sua corrida precipitada como também um longo barrido A garçonete sai do café Os ruídos tornam-se muito fortes UM a OUTRO e quase gritando para se fazer ouvir apesar dos ruídos que ele não percebe conscientemente Os ruídos aumentaram muito Os ruídos do galope de um animal potente e pesado estão bem próximos muito acelerados ouve-se o seu bufar OUTRO sempre indolente sem dar mostras de compreender o que se passa responde tranquilamente ao assunto do convite Mexe os lábios não se ouve o que ele diz UM ergue-se de um salto deixa cair sua cadeira ao levantar olha do lado esquerdo dos bastidores apontando com o dedo enquanto OUTRO sempre um pouco indolente permanece sentado

E não é que todo o trabalho de colocar uma enorme mesa branca com toalha branca descansos e pratos brancos guardanapos brancos vaso branco com uma flor branca e uma flor preta se deu para nada Só para ver uma mesa sendo posta com todos esses detalhes e todas essas pessoas E as pessoas de preto retiram tudo sem pestanejar Como um passe de mágica O casal rubrica se mantém em sua narrativa *Vivace* onde dois pequenos bancos brancos lhe fazem companhia esquecidos do outro lado

Os ruídos produzidos pelo animal distanciar-se-ão com a mesma rapidez de tal forma que já se pode distinguir as palavras que se seguem Toda esta cena deve ser representada muito rápido

A luz não mais contempla o casal rubrica Sua função está terminada Entretanto vemos duas mulheres vestidas de preto entrando correndo São vestidos de gala sem dúvida que contrastam com a corrida que elas oferecem para recuperar os dois pequenos

bancos brancos que elas colocam imediatamente no fundo Ora vejam o chão branco também sobe como parede branca ao FUNDO INFINITO Cada uma sob em seu respectivo banco Elas estão mais alta UMA e OUTRA *Capice*

CENA TRÊS

Então chegou

Bom dia

Sempre atrasado

Está me esperando há muito tempo

Não acabei de chegar você bem viu

Então sinto-me menos culpado visto que você mesmo

Eu não funciono como você Eu não gosto de esperar Como você nunca chega na hora eu venho atrasado de propósito quando penso ter a chance de encontrá-lo

Elas conversam lado a lado cada uma sobre seu próprio pequeno banco branco O chão também é branco e há pouco vimos que a parede do fundo também é branca Pessoas passam na nossa frente Duplas que se carregam estranhamente Na contraluz não conseguimos distinguir mais do que suas silhuetas Quatro duplas pelo menos Talvez mais

Está certo no entanto

Você não pode afirmar que chegou na hora marcada

Eu não posso afirmar

Então

O que é que você bebe

Você tem sede a essa hora da manhã

Tá fazendo tanto calor

Não é bem de água que você tem sede

O que você tá querendo dizer

Estou falando da aridez da sua goela Esta região insaciável

Ah sua comparação me parece

Você está num belo estado

Você acha

Eu não sou cego Perdeu mais uma noite Está bocejando Caindo de sono

Estou com a cabeça um pouco zonza

Você está fedendo a álcool

Estou de ressaca

E sua gravata Onde foi que você a perdeu Você não fez sua barba Olha a cara que você tem
Sua camisa está toda amarrotada sua calça está suja que dá medo Seus sapatos não estão
engraxados E suas costas

O que é que tem as minhas costas

Você se encostou contra uma parede Onde foi que você se encostou

Já não me lembro

Eu tenho vergonha de ser seu amigo

Escuta Eu não tenho distração Essa cidade me aborrece Eu não sirvo para o trabalho que tenho
Todos os dias no escritório durante oito horas Se não só três semanas de férias no verão
Quando chegam os sábados eu estou tão cansado que pra me distrair eu preciso beber

Uma mulher está passando com os braços levantados Foi isso mesmo

Todo mundo trabalha e eu também Também eu como todo mundo faço todos os dias oito
horas de escritório também não tenho senão vinte e um dias de férias por ano e no entanto é
só você olhar pra mim Um pouco de vontade que diabo

Vontade Nem todo mundo tem a sua Eu por exemplo não me habituo Eu não consigo me
habituvar com a vida

Todo mundo tem que se habituar Ou você acha que é de uma natureza superior

Eu não pretendo

Eu valho tanto quanto você Não Eu valho mais que você O homem superior é aquele que cumpre seu dever

Que dever

Seu dever Seu dever de empregado por exemplo

Ah o meu dever de empregado

E onde foi que se passaram suas farras dessa noite Se é que você se lembra

Estivemos festejando o aniversário do nosso amigo Augusto

Uma mulher canta Ou pelo menos é isso que ela deveria estar fazendo O microfone é imaginário Atravessa da esquerda para direita Não conseguimos ouvir sua voz Será possível O microfone imaginário é enorme e ela canta Imaginariamente

Nosso amigo Augusto A mim não convidaram para o aniversário do nosso amigo Augusto

Eu não tive como recusar Não teria sido gentil

E eu fui

Exatamente Você não foi convidado

É Eu não fui convidado Não me deram essa honra Mas mesmo que tivesse sido não iria porque O que tá acontecendo Que barulho é esse O que tá rolando

As pessoas estão rolando pelo chão Troncos de árvores como desenhos animados PITFALL® UMA e OUTRA desistem de conversar É o barulho ou as pessoas vestidas de preto rolando no chão branco Olhem Uma mulher atravessa da direita para esquerda Correndo Pula um tronco Uma pessoa PITFALL® e se encontra Está mais para um choque do que um encontro Tesoura Papel e Pedra Ela não parece conseguir ir mais da direita para a esquerda Ele a empurra ainda que sem o uso das mãos Ele é grande As cordas tensas dão o tom da conversa UM e OUTRA *Capice*

CENA QUATRO

Essa agora você viu

Acho que sim Foi um rinoceronte Levantou muita poeira

E o que você acha disso

Do quê

Do rinoceronte

Não sei Nada Levantou muita poeira

É uma coisa extraordinária

A poeira já baixou

Não consigo acreditar

Tô vendo que não consegue Era um rinoceronte e daí

Mas é espantoso Um rinoceronte na cidade isso não surpreende Não devia ser permitido

Não deviam permitir É perigoso Não tinha pensado nisso Mas não se preocupe ele já está longe

Não a gente devia ir protestar junto às autoridades municipais Afinal para que servem as autoridades municipais

Talvez ele tenha fugido do zoológico

Você está sonhando em pé

Estou sentado

Sentado ou em pé dá na mesma

É diferente sentado e em pé

Não se trata disso

Você disse que dava na mesma estar sentado ou em pé

Você não compreendeu Sentado ou em pé dá na mesma quando se sonha

É isso Eu sonho

Você sonha quando diz que o rinoceronte escapou do zoológico Porque já não há jardim zoológico na nossa cidade desde que os animais morreram com a peste E isso já foi há muito tempo

Então talvez tenha vindo do circo

Qual circo

Não sei Um circo ambulante

Você sabe muito bem que a prefeitura proibiu os artistas de permanecer na nossa região Desde a nossa infância que eles não vêm aqui

Um homem atravessa vagarosamente e vagarosamente ele bebe um enorme copo de Coca Cola® ou será Pepsi® Uma mulher canta Ou pelo menos é isso que ela deveria estar fazendo O microfone é imaginário Nós já a vimos antes Atravessa da direita para esquerda Não é possível ouvir sua voz Será possível Ela obriga o homem da Coca Cola® Pepsi® se abaixar Pois é O microfone imaginário é enorme

Então vai ver ele se escondeu desde essa época no bosque da cidade

Bosque da cidade Você está completamente perdido nas brumas do álcool

Isso é verdade Elas vêm do estômago

E destroem seu cérebro Bosque da cidade A nossa região é conhecida como pequeno Saara de tão deserta que é

Então não sei Talvez ele tenha se abrigado numa pedra ou feito seu ninho num galho seco

Você se acha muito espirituoso mas seus paradoxos não tem graça nenhuma e eu o acho incapaz de falar seriamente

Isso é só hoje

Hoje como sempre

Não é assim

Os seus gracejos não valem nada

Eu não pretendo que

Não gosto que me gozem

Eu nunca me permitiria

Sim você se permite

Ah não eu não me permito

Sim senhor você acabou de se permitir

Como é que você pode pensar

Eu penso o que é

Mas eu juro

Que você está me gozando

Você é cabeçudo mesmo

E ainda me chama de imbecil

Não cabeçudo

Você até me insulta

Isso nem podia me passar pela ideia

Ideia Você não tem ideia

Por isso mesmo é que não podia me passar pela ideia

Há coisas que passam pela ideia mesmo daqueles que não a têm

Duas mulheres pulando cordas É o que parece Uma delas de camisa de força Branca
Já a outra só pula A corda mesmo não se pode ver

Eu não o insulto pelo contrário você bem sabe como o estimo

Se me estima por que me contradiz Por que diz que não é perigoso deixar à solta um
rinoceronte em pleno centro num domingo de manhã quando as crianças estão nas ruas
quando os homens

Muitos estão na missa Esses não arriscam nada

Você nunca deixa eu terminar de falar

Eu nunca afirmei que não era perigoso Eu só disse que não tinha pensado no assunto

Você nunca pensa em nada

Bem está bem Um rinoceronte em liberdade não está certo

Não devia ser permitido

Ela se cansou de tentar ir para o outro lado Ele é grande e verborrágico Ela parece querer subir em cima dela Não é muito difícil Ele é grande como pudemos constatar Ela já está sobre ele e continua impossibilitada de chegar até ao outro lado Outras pessoas correm Cruzam a cena Uma pequena balbúrdia

Não devia ser permitido É uma coisa insensata No entanto não há razão para você brigar comigo por causa de uma fera Você está querendo criar caso por causa de um perissodáctilo qualquer Um estúpido quadrúpede que além do mais já foi embora Vamos agora nos preocupar por causa de um ser que nem existe Vamos falar de outra coisa Vamos falar de outra coisa que o assunto não falta

CENA CINCO

As pessoas correm A música Que vivaz Há definitivamente um pandeiro ajudando no ritmo Uma mulher atravessa a cena com notebook branco nas mãos Ele é colocado na extremidade direita Aberto Ligado Há nele um filme em preto e branco Já começou As pessoas da primeira fila conseguem identificar o filme Só elas Rhinoceros 1974 de Tom O'Horgan Detalhe menor Um microfone no pedestal nada imaginário 1 2 3 TESTANDO Prefeito e sua esposa É a faixa branca em seu smoking TEXUDO como dizem os americanos preto que revela a prefeitece desse homem Ele vai inaugurar uma obra Há uma tesoura para cortar a faixa Um balão enorme Branco ESTOURO stop music Todas as pessoas paradas Eles trajam smokings TUXEDO como dizem os americanos pretos Elas longos vestidos pretos Perucas pretas Uh Ah Ah segue Párarara Pápara segue Uma pessoa joga a bandeja no chão Percebemos que vários copos de vidro e uma jarra de leite foram deixadas no chão branco Distração É isso Uma mesa alta branca com uma toalha branca Duas pessoas retiram a toalha branca da mesa alta branca Olhem Há um casal escondido embaixo da mesa que fica sentado no chão branco A mesa está sendo

Quanto a mim sinto pouca força para aguentar a vida Talvez também não tenha muito interesse nisso A solidão pesa-me E a sociedade também

Um homem e uma mulher atravessam o espaço Da direita para esquerda Levantam os braços Parecem imitar algo Impossível

Você se contradiz É a solidão que pesa ou é a multidão Você se toma por um pensador e não tem nenhuma lógica

Viver é uma coisa anormal

Pelo contrário nada mais natural E a prova é que toda gente vive

Os mortos são mais numerosos que os vivos O número deles aumenta e os vivos são raros

Os mortos não existem é caso de dizer E esses também lhe pesam Como é que podem pesar coisas que não existem

Pergunto a mim mesmo se existem ou não

Você não existe Você não pensa Você no fundo é um farsante um mentiroso Você diz que a vida não lhe interessa no entanto há alguém que lhe interessa

Então entra a primeira mulher vestida de branco Vestido longo Gala Pula corda no lugar Só não vemos a corda Um homem de preto lhe faz companhia Um casal entra batendo corda Uma corda visível Branca A mulher de vestido longo BRANCO é pega no meio do pulo pelo homem que a acompanhava O outro casal termina a travessia

Quem

Sua coleguinha de escritório que acabou de passar Você está apaixonado Você não queria ser visto por ela no estado deplorável em que se encontra Isso prova que nem tudo lhe é indiferente Mas como você quer que ela se interesse por um bêbado

De qualquer modo me parece que ela já tem alguém em vista

Quem é

Um colega de escritório licenciado em direito jurista Grande futuro na casa e também no coração dela Ele é muito bem visto pelo chefe Eu como não estudei não tenho futuro logo

com ela não tenho chance

E você vai desistir assim sem mais nem menos

Que poderia eu fazer

A vida é uma luta e quem não combate é covarde

E lá vamos nós de novo para a violência do tapa TAPA

Que é que você quer Eu estou desarmado

Arme-se arme-se

TAPA mais TAPAS

E onde encontrar as armas

Em você mesmo pela sua vontade

TAPA

Que armas

Vamos ao paroxismo Todas as pessoas entram Formam uma fila e estapeiam a mulher
Cada uma na sua hora E aproveitam para retirar cada uma um copo de vidro que
ficaram esquecidos no chão desde a cena anterior A fome com a vontade de comer
Por fim a mulher com o seu enorme microfone obriga a todos se abaixarem O
microfone é enorme

As armas da cultura TAPA da paciência TAPA as armas da inteligência TAPA Torne-se um
espírito vivo TAPA e brilhante TAPA Ponha-se a par das coisas TAPA

Como se pôr a par Isso é complicado Talvez seja fácil para você Para mim não

Faça um esforço de vontade Aplique-se

Com franqueza não consigo

É preciso lhe explicar tudo Vejamos o que é preciso fazer você se veste corretamente faz a
barba todos os dias veste camisa limpa

Custa caro a lavanderia

Ela tenta revidar a violência sofrida Mas a outra mulher é rápida Astuta E mais violenta
Outro TAPA

Economize no álcool Mas isto é quanto ao exterior chapéu gravata como esta terno alinhado
sapatos bem engraxados

E depois o que se deve fazer Diga Estou ouvindo

Você é tímido mas é dotado

Eu sou dotado

Você tem dons que é preciso valorizar

Tenho tão pouco tempo livre Sou funcionário público

Aproveite o pouco tempo livre que você tem Não se entregue

Agora é tarde demais

Nunca é tarde demais Você tem oito horas de trabalho como eu como todo mundo Mas e os
domingos e as noites e as três semanas de férias no verão Com método isso basta Escute em
vez de beber e ficar doente não é melhor estar são e bem disposto mesmo no escritório E você
pode passar seus momentos disponíveis de uma maneira inteligente

Como

Aiai A fila se repete A música deixa claro o que veremos A violência irá se repetir Um
TAPA um COPO retirado e a mulher do microfone atrapalhando a todos Por sorte a
música ajuda no clima

Visite os museus TAPA leia revistas literárias TAPA assista conferências TAPA leia bons livros
TAPA vá ao teatro TAPA assista documentários TAPA Isso acabará com suas angústias e lhe
formará o espírito Em quatro semanas você será um homem culto

Você tem razão Eu vou me pôr a par como você diz Hoje à tarde mesmo vou ao museu
municipal e para esta noite vou comprar duas entradas para o teatro Você vem comigo

Esta tarde durmo a sesta Está no meu programa

Mas você virá comigo esta noite ao teatro

Esta noite eu prometi encontrar uns amigos no bar

No bar Ah meu caro é a sua vez de dar o mau exemplo Você vai se embriagar

Ela tenta revidar a violência sofrida Mas a outra mulher é rápida Astuta E mais violenta
Outro TAPA

Uma vez não é hábito Nenhuma comparação com o seu caso porque você Você Não é a mesma coisa

Porque comigo é diferente

Uma mesa é novamente colocada em cena Elas continuam conversando Eles parecem querer adiantar alguma coisa Elas estão no meio e a mesa ao lado delas Eles não vão deixar elas terminaram de conversar

Eu não sou um bêbado

Eu não quis dizer que você seja um bêbado Mas porque é que eu seria mais do que você em situações idênticas

Tudo é uma questão de medida Ao contrário de você sou um homem ponderado

Enquanto que eu o quê O que você disse

Eu disse que Mas o que é que está acontecendo

CENA SETE

Só a mesa é iluminada Aquela que foi coloca a pouco Branca reflete a luz para todo lado É um foco preciso sobre o mesa As pessoas estão se sentando em volta da mesa Pequenos bancos brancos Um microfone é posicionado sobre a mesa Está ligado Seu pedestal é pequeno Que grande discussão O ritmo é alucinante As pessoas vão trocando de lugar na mesa Ora em pé Sentadas Banco puxado Gritos Murros na mesa É de fato uma grande discussão

Ainda há pouco ele passou ali na frente da minha porta

Não era o mesmo

No entanto

Ah era sim era o mesmo

É a segunda vez que passa

Eu acho que era o mesmo

Não Não era o mesmo rinoceronte

Aquele de há pouco tinha dois cornos no focinho Era um rinoceronte da Ásia este agora só tinha um Era um rinoceronte da África

Você está dizendo bobagens Como é que você conseguiu distinguir os cornos

O bicho passou a uma tal velocidade que a gente mal conseguiu enxergá-lo

Isso é verdade ele ia a toda velocidade

Você não teve tempo de contar os cornos

E além disso ele estava envolvido numa nuvem de poeira

O caso é que eu não estou no escuro Eu vejo rápido porque tenho o espírito lúcido

Ora ora ele ia de focinho no chão Essa é boa

Justamente por isso via-se melhor

Besteiras Besteiras

Como Você ousa insinuar que eu digo besteiras

Seja razoável

Seja razoável

Eu nunca digo besteiras

Seja filósofa

Você não passa de um pretensioso Um pedante

Meus senhores meus senhores

Um pedante que não está seguro dos seus conhecimentos pois para começar é o rinoceronte da Ásia que tem um corno no focinho e o rinoceronte da África que tem dois

Você está enganado é justamente o contrário

Você quer apostar

Eles querem apostar

Não vai ficar nervoso

Eu não aposto Os dois cornos quem os tem é você Seu asiático

Oh

Eles vão brigar

Nem pense nisso é apenas uma aposta

Não quero escândalos aqui

Vejamos Qual é a espécie de rinoceronte que só tem um corno no focinho

O senhor que é comerciante deve saber

Você devia saber

Não tenho corno e nunca terei

Os comerciantes não podem saber tudo

Tem

Nem sou asiático tampouco Por outro lado os asiáticos são homens como todos nós

Sim senhor os asiáticos são homens como o senhor e eu

Exatamente

Ninguém pediu a sua opinião

Ela tem razão São homens como nós

Eles são amarelos

Adeus meus senhores De você nem me despeço

Eu já tive amigos asiáticos Talvez não fossem verdadeiros asiáticos

Eu já conheci os verdadeiros

Eu tive um namorado asiático

São amarelos Amarelos Muito amarelos

Em todo caso você é escarlata

Oh

Isto está ficando preto

Visto que é assim você nunca mais me verá Estou perdendo o meu tempo com um imbecil

Também há asiáticos brancos pretos azuis e outros como nós

Bêbado

Oh

Você está indo muito longe

O senhor não devia tê-lo enfurecido

Não foi culpa minha

Eu acho que o senhor tem razão O rinoceronte da Ásia tem dois cornos e o rinoceronte da África tem um

Este senhor era de opinião contrária

Ambos tiveram culpa

Mesmo assim o senhor teve razão

Desculpem mas eu acho que quem tinha razão era o senhor

Seja razoável

O rinoceronte da Ásia tem um corno o rinoceronte da África dois E vice-versa

Você sempre com as opiniões contrárias a de todo mundo

Ela tem razão Eu não deveria tê-lo contrariado

Seu marido tem razão o rinoceronte da Ásia tem dois cornos o da África deve ter dois e vice-versa

Ele não suporta a contradição

A menor objeção torna-o furioso

Você se engana meu amigo

Ah com licença

A raiva é o seu único defeito

Talvez sejam ambos iguais

O outro não pode ter senão um se um tem dois

Talvez seja um que tem um e o outro que tem dois

Ele afirma sempre coisas invulgares

Quer sempre empolgar todo mundo com a sua sabedoria e nunca admite que pode enganar-se

Você tem provas

A propósito de que

Da sua afirmação de agora há pouco que provocou esta desagradável controvérsia

Sim o senhor tem provas

Como é que o senhor sabe que um dos dois rinocerontes tem dois cornos e o outro um E qual deles

Ele sabe tanto quanto nós

Para começar não se sabe se foram dois Eu acho mesmo que há só um rinoceronte

Admitamos que haja dois

Um

Dois

Dois ou um

Dois Qual é o unicórnio O rinoceronte da Ásia

Não É o rinoceronte da África que é bicórneo Eu acho

Qual é bicórneo

Não é o da África

É muito difícil chegar a um acordo

Mesmo assim é preciso resolver este problema

Pessoal Desculpem a minha intromissão Mas não é aí que está o problema Permitam-me que me apresente

Só era possível ver a mesa branca iluminada O morto esquecido ao fundo sobre a mesa ALTA branca agora está todo vestido Smoking TEXUDO como dizem os americanos branco Gravata borboleta branca Parado ao centro Descalço porque o chão é branco Sobre si uma luz rosa choque Ideal para vestimentas brancas Interrompe a discussão A GRANDE discussão Tem até credencial É possível ver a placa pendurada no pescoço LÓGICO

É um Lógico

Ah Ele é Lógico

Meu amigo o Lógico

Muito prazer senhor

Lógico profissional Aqui está minha carteira de identidade

Meus respeitos senhor

Os nossos respeitos

Poderia nos dizer então senhor Lógico se o rinoceronte africano é unicórnio

Ou bicórneo

E se o rinoceronte asiático é bicórneo

Ou então unicórnio

Justamente Não é aí que está o problema

No entanto é o que a gente gostaria de saber

Deixem-me falar

Deixem-no falar

Deixa-o falar

Somos todos ouvidos senhor

A mesa já não é espaço suficiente para a discussão Todos orbitam o LÓGICO Querem estar longe e perto de suas explicações A grande discussão continua

É principalmente ao senhor que eu me dirijo E às outras pessoas presentes também

A nós também

Essa fala era minha

Veja bem O debate baseava-se primeiramente num problema do qual o senhor inconscientemente se afastou No começo o senhor se perguntava se o rinoceronte que passou é o de há pouco ou se é um outro rinoceronte É a isto que preciso responder

De que modo

Vejamos O senhor pode ter visto duas vezes um mesmo rinoceronte com um corno só

Duas vezes o mesmo rinoceronte

Com um corno só

Como também pode ter visto duas vezes um único rinoceronte com dois cornos

Um único rinoceronte com dois cornos duas vezes

Isso mesmo O senhor pode ainda ter visto um primeiro rinoceronte com um corno e depois um outro tendo igualmente um corno só

Ahá

E também um primeiro rinoceronte com dois cornos

Exato

Agora se o senhor tivesse visto

Se a gente tivesse visto

Sim se a gente tivesse visto

Sim Se vocês tivessem visto a primeira vez um rinoceronte de dois cornos

De dois cornos

E a segunda vez um rinoceronte de um corno

Um corno

Isso não provaria coisa alguma

Por quê

Puxa Não compreendo nada

SIM SIM

Na verdade é possível que o rinoceronte anterior tenha perdido um de seus cornos e o que de há pouco seja o anterior

Compreendo mas

Não interrompa

Também pode ser que os dois rinocerontes de dois cornos tenham perdido ambos um de seus cornos

Isso é possível

Sim é possível

Sim por que não

Sim no entanto

Não interrompa

Se o senhor pudesse provar ter visto a primeira vez um rinoceronte de um corno quer fosse asiático ou africano

Asiático ou africano

E a segunda vez um rinoceronte de dois cornos

De dois cornos

Quer fosse africano ou asiático

Africano ou asiático

Então nessa altura poderíamos concluir que há dois rinocerontes diferentes pois é pouco provável que um segundo corno possa crescer em poucos minutos de forma visível no focinho de um rinoceronte

É pouco provável

Isso faria de um rinoceronte asiático ou africano

Asiático ou africano

Um rinoceronte africano ou asiático

Africano ou asiático

SIM SIM

Não não Isso não é possível visto uma mesma criatura não poder nascer em dois lugares diferentes ao mesmo tempo

Nem mesmo sucessivamente

Isso ainda está por demonstrar

Isso tudo me parece claro mas não resolve a questão

Evidentemente Apenas deste modo o problema pode ser exposto de maneira correta

As pessoas estão lado a lado ao LÓJICO Algumas à sua esquerda outras à sua direita
Satisfeitas com o que ouviram O lógico abandona a sua credencial Bolinha Bolinha
Bolinha Bolinha OI Bolinha OI É o tempo da música Braços cruzados

Isso é perfeitamente lógico

Até logo meus senhores

Tchau Tchau

Isso até pode ser lógico

Isso até pode ser lógico No entanto podemos admitir que nossos gatos sejam esmagados por rinocerontes de um corno ou de dois cornos quer sejam asiáticos ou africanos

Bolinha Bolinha Bolinha Bolinha OI Bolinha OI É o tempo da música Braços cruzados

Podemos admitir que nossos gatos sejam esmagados por rinocerontes de um corno ou de dois cornos quer sejam asiáticos ou africanos

Bolinha Bolinha Bolinha Bolinha OI Bolinha OI É o tempo da música Braços cruzados

Um passo para trás Ao que parece que sobra FALA Contraluz

Justíssimo Não podemos permitir que nossos gatos sejam esmagados por rinocerontes ou por quem quer que seja

SEGUNDO ATO

primeiro QUADRO

À contraluz Pompompom Panpanpanpan Segue As pessoas de braços cruzados insistem em cantar Não há instrumentos musicais Só a voz e os braços cruzados AIAIAIAIAI aiaiaiaiai Ohohohohohohoh Aiaiaia Eieieieieieieieiei panpanpan Um homem de preto sola TROLOLO LOLOLO e fecha uma enorme cortina branca A cortina é imensa e nos proíbe de ver mais da metade da cena Eles seguem cantando Uhuhuhuhu Whell TROLOLO LOLOLO Duas mulheres posicionam um poltrona retangular branca sem braços Um pedestal e microfone Um pequeno banco branco serve de apoio para uma garrafa de whisky Black and White® e um copo HAHAHAHA HOHOHOHO HAHAHAHA A mesa da discussão do primeiro ato foi esquecida em cena assim como seus pequenos bancos brancos Descuido O homem vestido de preto bebe seu whisky O homem do TROLOLO vai retornar o seu papel de Homem rubrica desta vez sozinho com sua bebida sua poltrona e seu microfone

Uma repartição ou o escritório de uma empresa particular como por exemplo o de uma grande casa editora de publicações jurídicas No fundo ao centro uma grande porta de dois batentes no alto da qual pode-se ler Chefe da Repartição ou Chefe do Escritório

O homem rubrica vai falando ao microfone e as demais pessoas vão entrando e saindo de cena Que confusão Ilustram ou não as falas do homem rubrica Duas maçanetas brancas Duas placas ISSO ou AQUILO Capacetes brancos de obra São operários Funcionários O homem rubrica não para de falar

À esquerda ao fundo perto da porta do CHEFE a mesinha de DAISY com a máquina de escrever Na parede da esquerda entre a porta que dá para a escada e a mesinha de DAISY uma outra mesa sobre a qual se encontra o livro de ponto que os funcionários devem assinar à chegada

As pessoas seguem confundindo o espaço A mesa esquecida é retirada Uma máquina de escrever Há a enorme cortina branca Não sabemos o que se passa atrás dela As pessoas levam objetos para o fundo O livro de ponto Um livro com um enorme PONTO Se cumprimentam Não há ordem Uma mulher passa correndo deixando folhas de papel caírem pelo caminho O homem rubrica fala

Ainda à esquerda e em primeiro plano a porta dando para a escada Veem-se os últimos degraus desta escada a parte superior do corrimão e um pequeno patamar Em primeiro plano uma mesa com duas cadeiras Sobre a mesa provas de impressão um tinteiro canetas É a mesa onde trabalha o PROFESSOR PRIMÁRIO APOSENTADO Uma certa altivez e um bigodinho branco tem 60 anos mas não aparenta tanto Ele sabe tudo e compreende tudo Usa uma boina espanhola guarda-pó cinzento um par de óculos sobre um nariz farto Na orelha usa um lápis e nas mangas alpaca preta

Uma mulher passa a ser a assistente de cena Recolhe os papéis no chão Ela está com um vestido longo preto Peruca preta Arruma outra mulher frente ao microfone no pedestal UN DOS TRES testando Um homem cego A mulher ao microfone tem vestido preto longo Está descalça Estão todos Só que agora ela tem uma peruca BRANCA

Conversa conversa para boi dormir Não acredito nos jornalistas São todos uns mentirosos Por mim tenho as minhas opiniões Só acredito no que veem os meus próprios olhos Gosto das coisas precisas Cientificamente provadas porque eu sou um espírito exato metódico Vê bem o que é um paquiderme E o que o redator da seção de gatos esmagados entende por paquiderme Ele nada nos diz E o que ele entende por gato E trata-se de um gato ou de uma gata E de que cor De que raça Opa eu não sou racista pelo contrário sou antirracista Não se pode negar que o racismo é um dos grandes erros deste século Os acontecimentos históricos já provaram que o racismo Nunca se deve perder a oportunidade de denunciar Ó isso não passa de uma pulga esmagada por um rato e agora ficam fazendo disso coisa do outro mundo Ora se estão vendo que são só boatos O senhor acredita nisso Ah Faz-me rir Com certeza eles viam outra coisa Deviam ser daqueles boas-vidas que nunca trabalham aos domingos Eu trabalho Que dia é hoje Eu não sou daqueles que se deixam levar pelos padres que nos fazem ir à igreja para impedir de realizar a nossa tarefa e de ganhar o pão com o suor do nosso rosto Desculpe eu não quis te ofender Não é porque eu desprezo as religiões que se pode dizer que não as estimo

Madame Gorda

Olha pra mim Não sou eu E antes de mais nada sabe o que é um rinoceronte Eu luto contra a ignorância onde quer que ela se encontre É capaz mesmo que tenha visto um rinoceronte Tem tanta imaginação Nem sabe ao certo quantos viu O senhor viu um ou dois rinocerontes A

senhora ali atrás diz que viu um unicórnio Ah pera aí Agora já num sei mais se o povo viu um rinoceronte ou um unicórnio Daqui a pouco vão falar pra mim que existe peixe-boi E o senhor viu um rinoceronte um unicórnio ou um peixe-boi Olha só Eu tenho que dizer que não acredito nessa narrativa Esse rinoceronte é um mito Um mito sim Um mito como disco voador Como leite com manga O homem na lua Buceta que fuma Psicose coletiva psicose coletiva É o que isso é

A mulher assistente de palco precisa retirar quem está gritando no microfone Já passou um casal apaixonado Um homem que estava a procura de alguma madame gorda Ao fundo a máquina de escrever toca É música O homem cego parece ter perdido uma perna O homem rubrica não perde a oportunidade de retomar suas descrições

O PROFESSOR PRIMÁRIO APOSENTADO sentar-se-á na cadeira da esquerda Perto da parede da direita Uma outra mesa maior retangular igualmente recoberta de papéis de provas tipográficas etc Duas cadeiras vis-à-vis encontram-se perto desta mesa mais bonitas mais importantes É a mesa onde trabalham o HOMEM DE FUTURO e o senhor SUBCHEFE

O homem cego precisa ajudar dando um recado ao microfone Uma mulher corre atravessando a cena Carrega papéis nas mãos que vão caindo pelo caminho A mulher assistente de cena recolhe os papéis

Atenção senhor SUBCHEFE favor comparecer ao setor do palco mesa da direita cadeira importante Obrigado

Uma outra mulher vestindo macacão preto elegante Ela também com peruca branca Precisa dar um recado Algo assim A mulher assistente de cena lhe oferece o microfone Não OBRIGADA A mulher assistente de cena testa o microfone A mulher com peruca branca segura um avião de papel na mão

Com licença Com licença Peço que o desculpem Desculpem o meu marido Foi passar o fim de semana com a família dele Estava um pouco resfriado É o que ele diz no telegrama Conta estar de volta na quarta-feira

Madame Gorda

Sim

Há um rinoceronte procurando pela senhora na portaria Segunda porta direita à esquerda
Merci

Vamos fingir que isso não aconteceu O HOMEM DE FUTURO sentar-se-á na cadeira que está
contra a parede tendo assim os outros funcionários na sua frente Suas funções são de
subchefe 35 anos terno cinza usa mangas de alpaca preta para preservar as mangas de seu
paletó Poderá usar óculos É bastante alto funcionário de futuro O CHEFE sendo promovido
Diretor é ele quem deverá tomar seu lugar O PROFESSOR PRIMÁRIO APOSENTADO não gosta
dele

Não mesmo

A mulher assistente de palco continua sua peregrinação com o pedestal e o microfone
Ela obedece à narração do Homem rubrica É preciso posicionar uma outra mulher de
vestido longo preto e peruca branca no foco de luz O que pode irritar o iluminador
acaso esteja fora Um homem de preto acompanha todos os movimentos da cena O
homem rubrica bebe o seu whisky

Olá Está escrito no jornal Aqui na sessão de gatos esmagados Está escrito e bem escrito Pode
ler É o que basta O que isso tem haver com espírito metódico Toda gente sabe o que é um
gato Estamos certos Todo mundo sabe o que é um gato

Ela continua falando mas é impossível não notar um gato entrando em cena Na
verdade uma das pessoas fantasiadas de Hello Kit® preta e branca Ela dança Vira a
cabeça Se contorce Definitivamente todo mundo sabe o que é um gato

Mas agora eu já disse que não se trata Eu já te disse que não se trata disso Não Pessoalmente
eu não vi o rinoceronte mas pessoas dignas de crédito viram É passou-se ontem no domingo
Ai que bobagem Tenha paciência Ah quer dizer que é galanteria dizer que se viu um
rinoceronte

Alô produção Alguém por obséquio poderia abaixar o volume do microfone dessa senhora
Obrigado

E há um fato que é inegável Um gato foi esmagado E há testemunhas reais disso Mistificação
O que é mistificação Ah propaganda Vocês são muitos engraçados Propaganda mas com que
objetivo Em todo o caso eu não sou pago pelo pontenegrinos Mas então vamos lá o que vocês

acham que se passou Hein hein Não estou ouvindo Não há significação possível Os rinocerontes existem e é isso que é Não há mais nada a dizer

Entre a porta do fundo e a parede da direita há uma janela No caso do teatro ter um fosso de orquestra seria preferível usar apenas a simples moldura de uma janela em primeiríssimo plano face ao público

Uma equipe de engenheiros e arquitetos entra Não há um fosso de orquestra e o Maestro faz questão de um As obras precisam começar O maestro rege com um cabide Um homem surra um paletó no chão branco O homem rubrica segue impávido Enquanto outras pessoas desfilam placas com as mais diversas informações A música ambiente lembra uma música ambiente

No canto da direita ao fundo um cabide no qual estão pendurados paletós surrados ou batas de cor cinzenta O cabide podia também estar colocado eventualmente em primeiro plano próximo à parede da direita Ao longo das paredes estantes com livros e pastas poeirentas A esquerda ao fundo por cima das estantes há tabuletas JURISPRUDÊNCIA CÓDIGOS na parede da direita que pode ser ligeiramente oblíqua as tabuletas indicam DIÁRIO OFICIAL LEIS FISCAIS Acima da porta do CHEFE um relógio marca nove horas e três minutos

Repita

nove horas e três minutos Ao abrir a cortina O HOMEM DE FUTURO de pé perto da cadeira que está junto da sua secretária Perfil direito para a plateia Do outro lado da secretária Perfil esquerdo para a plateia está o PROFESSOR PRIMÁRIO APOSENTADO entre eles perto também da secretária frente ao público o CHEFE DAISY um pouco atrás e à esquerda do CHEFE Ela tem na mão algumas folhas datilografadas DAISY é loira e jovem

Obrigada

Um homem bailarina traz carregando uma outra atriz de vestido preto e peruca branca É possível entender o padrão A mulher assistente de cena posiciona o microfone com o pedestal O homem bailarina chora sua incapacidade de fazer a cena Um outro homem de preto coloca duas placas brancas que reproduzem a silhueta de duas pessoas ao lado da mulher de vestido preto e peruca branca Está tudo verde Com certeza é só um efeito da luz

Pode ter música ao vivo

Uma música ao vivo perpassa o ambiente

SILÊNCIO

Mas eu vi Eu vi o rinoceronte Não foi bem na praça da igreja Eu acho que a notícia é bem clara Se já foi dito que aqui ninguém é racista Trata-se muito simplesmente de um gato esmagado por um paquiderme Um rinoceronte neste caso Ele não passeava corria Mas eu vi eu vi o rinoceronte Ponho as minhas mãos no fogo Eu não sofro de alucinações E além do mais não estava sozinha havia muita gente comigo que também viu É um É um animal enorme feio Ah Está vendo Eu não estou louca Era um rinoceronte unicórnio Um mito Pois eu creio nos discos voadores sim senhor Muitos reais E eu não tomo leite com manga e acredito que é possível ter prazer anal Mas eu já lhe disse que vi Vi Que nós vimos O que me preocupa mesmo é como é que nós vamos sair daqui Foi difícil conseguir os bombeiros Não não há incêndios na cidade Os bombeiros foram chamados por causa de outros rinocerontes Foram assinalados vários na cidade Esta manhã eram sete agora já são dezessete Há mesmo quem tenha assinalado trinta e dois Este número ainda não é oficial mas com certeza vai ser confirmado Vêm sim Os bombeiros já estão a caminho Graças a deus Bombeiros

Sobre a mesa cercada pelos três personagens vê-se por cima das provas tipográficas um grande jornal aberto O CHEFE 50 anos vestido corretamente terno azul marinho roseta da Legião de Honra colarinho duro gravata borboleta preta grande bigode castanho

A música ambiente voltou Segue como música ambiente Uma mulher atravessa correndo com folhas de papel na mão As folhas vão caindo pelo caminho A mulher assistente de cena já não consegue recolher todas as folhas do chão Ela já fez isso diversas vezes Ainda assim tenta Uma outra mulher de vestido preto e peruca branca arruma seu próprio microfone Tem um jornal nas mãos

Ontem domingo nesta cidade na praça da igreja à hora do aperitivo um gato foi esmagado por um paquiderme É só isso Eles não deram mais pormenores Ora não se trata disso O racismo aqui está fora de questão Vamos tentar esclarecer o assunto O senhor viu aquilo que se chama ver com os seus próprios olhos um gato sendo esmagado por um rinoceronte O senhor não vai agora dar-nos uma aula sobre o rinoceronte Nós não estamos na escola Bem já passa das

nove Senhorita queira retirar o livro de ponto Pior para os retardatários

Ela continua falando ao microfone Jornal na mão Peruca branca É o CHEFE Próximo à enorme cortina branca um coelho tenta cruzar a cena despercebido Retardatário No outro lado o notebook continua exibindo o filme em preto e branco A mulher assistente de cena mantém sua rotina

O senhor não vai dizer que o meu colaborador e seu colega licenciado em direito e excelente funcionário é um ignorante Então esse livro de ponto Diga-me uma coisa Você também viu rinocerontes Vamos acabar com isto meus senhores o tempo está correndo Meus senhores meus senhores Bem basta Basta de tagarelices Rinocerontes ou não rinocerontes discos voadores ou não discos voadores é preciso trabalhar A casa não paga para vocês perderem tempo em discussões sobre animais reais ou imaginários Tem que acabar definitivamente com esta polêmica estéril Tratem de terminar logo que é assunto urgente O senhor SUBCHEFE não veio hoje Já não é a primeira vez que me prega esta peça Até hoje tenho fechado os olhos mas agora acabou-se Algum dos senhores tem a chave da secretária dele

Quando a cortina abre durante alguns segundos os personagens permanecem imóveis na posição em que será dita a primeira réplica Isto deve considerar-se como um quadro vivo No começo do primeiro ato deve considerar-se o mesmo processo

Duas mulheres entram segurando uma moldura branca Elas estão com vestidos pretos e portam capacetes brancos O CHEFE deixou o microfone no meio da cena Dois atores entram cada um com um boneco de meia na mão Meia branca Olhos e boca pretos A música do início retorna É a clássica cena dentro da cena Os bonecos de meia irão falar

Qual a diferença entre o homem e o rinoceronte

Um exemplo de silogismo

Ah sim o silogismo

Um gato tem quatro patas

Com licença Um copo com água Uma cadeira e um cigarro por favorável

Ela atrapalha a cena dos bonecos de meia É a mesma mulher de macacão preto e peruca branca As duas mulheres que carregam a moldura branca desistem da cena Ela

senta num pequeno banco branco A mulher assistente de cena lhe arruma o microfone
Ela recebe seu copo com água e um cigarro Carrega também uns papéis nas mãos
Talvez ela quem estava correndo com as folhas em branco

É bonito a lógica

Contanto que você me abuse

Gente que absurdo Ele estava lá embaixo à entrada com ar de quem queria subir a escada
Parecia que estava sofrendo coitado Ele estava olhando para Eu o chamei Michin michin
michin

O gato retorna à cena A mesma Hello Kit® branca e preta Tira-lhe o copo da mão

Tomou

Pobre animal Será possível Era É o meu marido Eu o reconheci Gente esse cara já quis ser de
tudo nessa vida Escritor astronauta evangélico torcedor do 15 de Piracicaba e agora ele
decidiu que quer ser rinoceronte

Mas e agora a senhora quiser se divorciar tem uma boa razão Afinal como se faz sexo com um
rinoceronte E se ele for bicórneo

Não Eu não posso abandonar meu marido naquele estado Não posso abandonar meu marido
naquele estado

Madame Gorda Tem um rinoceronte

Eu sei eu sei Ele quer ir pra casa Agora me diz como é que eu vou pra casa com um rinoceronte
Alguém já colocou em rinoceronte no carro

A mulher de macacão preto e peruca branca Cigarro ainda na mão abandona o
pequeno banco branco logo ocupado por outra mulher de vestido preto longo e
peruca branca A primeira está ainda em dúvidas sobre como colocar um rinoceronte
dentro de um fusca®

Tenho um empregado a menos Preciso arranjar outro E agora o trabalho vai ficar todo
atrasado

Os personagens estão de pé quando abre a cortina Imóveis em torno da mesa da direita o

CHEFE mostra o jornal com o indicador O HOMEM DE FUTURO está com a mão na direção do PROFESSOR PRIMÁRIO APOSENTADO ao qual parece dizer No entanto é isso mesmo O PROFESSOR PRIMÁRIO APOSENTADO as mãos nos bolsos de seu guarda-pó com um sorrisinho incrédulo parecendo dizer A mim ninguém engana DAISY com as folhas datilografadas na mão parece dar razão ao HOMEM DE FUTURO Ao cabo de alguns segundos o PROFESSOR PRIMÁRIO APOSENTADO ataca

Um homem de preto e peruca preta mimetiza todas as falas do homem rubrica O gato Hello Kit® resolve ler o jornal enquanto a lebre retardatária O coelho branco melhor dizendo passeia pela cena O PROFESSOR PRIMÁRIO APOSENTADO volta a cena É uma mulher de vestido longo preto e peruca branca Estranhamente ela carrega uma enorme tesoura branca de jardineiro nas mãos Ela grita Ao que parece ela gostaria de matar um gato e um coelho com uma tesoura só A mulher assistente de cena tenta posicionar o microfone no foco de luz

Não senhor eu não nego a evidência rinocérica Nunca neguei Repito que eu nunca neguei Só quero saber até onde isso pode ir Sei o que devo pensar Eu não constato simplesmente o fenômeno Compreendo-o e explico-o Pelo menos poderia explicá-lo se Eu explicarei Um dia Eu sei o porquê das coisas Conheço muito bem os subterrâneos do fato E também conheço os nomes de todos os responsáveis os nomes dos traidores Eu não sou bobo

Madame Gorda

Não sou eu NÃO SOU EU Hei de denunciar o objetivo e o significado desta provocação Hei de desmascarar os provocadores Agora a alucinação virou provocação Só as crianças é que não o compreendem e os hipócritas fingem não compreender É preciso que isso mude Eu divago Não O Doutor Jivago Isto não pode ficar assim Eu tenho a chave dos acontecimentos Um sistema de interpretação que nunca falha Não estou insultando Estou a caminho das provas

A mulher com folhas brancas nas mãos atravessa correndo As folhas caem o PROFESSOR PRIMÁRIO APOSENTADO corre atrás das provas O Homem rubrica já abandonou a cena faz algum tempo Sua cadeira retangular branca sem braços o whisky e o copo já foram retirados As cortinas brancas enormes são finalmente abertas Poderemos ver o que se construiu durante toda a fala do Homem rubrica Um bombeiro entra pelo fundo Extintor vermelho na mão Ainda conseguimos ver uma

Esteira Elétrica em funcionamento Dois pedestais com microfones ao lado da esteira
Um homem de cueca preta regata branca e peruca preta corre na esteira O bombeiro
segue inconformado até ser retirado por uma das mulheres de vestido preto longo e
peruca branca DAISY talvez

Foi aqui que chamaram um bombeiro Um bombeiro Eu sou o bombeiro

segundo QUADRO

A cena é verde Inteiramente verde Milagres da iluminação sobre o chão branco Um
homem corre na esteira Podemos ouvir sua respiração Seu bufar O pequeno banco
branco que servia de apoio para o copo e o whisky do Homem rubrica
propositadamente esquecido em cena serve agora como banco Função primeira Um
homem de smoking Tuxedo como dizem os americanos preto está sentado no banco
É o homem da esteira contra o CORO O homem sentado ao banco não fala Só mimetiza
a fala O coro fala Ouvimos as vozes chegando de fora As pessoas se juntam durante
toda a cena ao homem sentado Sempre em oposição ao homem da esteira Que corre
a cena inteira E bufa

Quem lhe disse que os dois rinocerontes eram infelizes

CORO Desculpe fui besta

Isso de você não me admira

CORO Ambos tínhamos razão Agora já está provado que na cidade há tanto rinocerontes de
um corno como rinocerontes de dois cornos

É o que eu lhe dizia E afinal tanto pior

CORO É tanto pior

Ou tanto melhor

CORO De onde vem uns de onde vêm outros ou de onde vêm outros e uns no fundo isso pouco
importa Para mim a única coisa que importa é a existência do rinoceronte em si

Não me sinto nada bem Nada bem

Isso é mau Que será que você tem

Não sei bem É uma indisposição ou indisposições

CORO Sente-se fraco

Não antes pelo contrário sinto um calor aqui dentro

CORO Eu quis dizer uma fraqueza passageira Isso acontece a toda a gente

A mim nunca

CORO Então talvez seja um excesso de saúde Energia demais às vezes também é mau
Desequilibra o sistema nervoso

O meu equilíbrio é perfeito Sou muito são de corpo e de alma Minha hereditariedade

CORO Oh Você também está rouco

Rouco

CORO Um pouco rouco sim Quase não reconheci sua voz

Por que eu estaria rouco A minha voz não mudou a sua é que talvez tenha mudado

CORO É possível Nem tinha dado por isso

Também não me admira Em que é que você repara O que me dói mesmo é a testa Devo ter
dado uma batida

CORO Quando foi que deu essa batida

Não sei não me lembro

CORO Teria sentido a dor

Talvez eu tenha batido enquanto dormia

CORO O choque o teria acordado Com certeza você sonhou que deu uma batida

Eu nunca sonho

CORO A dor de cabeça começou durante o sono você esqueceu que sonhou ou melhor você
se lembra disso inconscientemente

Eu inconscientemente Sou senhor dos meus pensamentos não me deixo levar por eles Eu vou

em frente sempre em frente

Eu sei Acho que não me fiz entender

Procure ser mais claro

CORO Você está com mau aspecto

Você tem prazer em me dizer coisas desagradáveis E você já se olhou

CORO Desculpe eu não disse isso por mal

Não é o que parece

CORO A sua respiração está com um ruído muito forte Está mal da garganta Está mal da garganta Talvez seja uma angina

Por que eu teria uma angina

Não é vergonha nenhuma eu também já tive anginas Deixe tomar o seu pulso

O coro é excêntrico Para dizer o mínimo As pessoas entram e saem Se juntam ao homem de preto que está sentado no pequeno banco branco As vezes desenham gestos coletivos Às vezes aparecem com perucas brancas Vestidos brancos LONGOS O coro está em metamorfose O homem da esteira continua correndo A cena é verde As vezes alguém se aproxima do homem na esteira que segue indiferente em sua corrida Às vezes o CORO falha Uma pessoa fala sozinha Dificuldades da vida em comunidade

CORO O seu pulso está normal Não se aflija

Eu não estou aflito Porque haveria de estar

CORO Você tem razão Alguns dias de repouso e pronto

Não tenho tempo para repouso Preciso tratar de comer

CORO Ah Seu mal não é tão grande visto que você está com fome Mesmo assim você devia repousar alguns dias É prudente Já chamou o médico

Não preciso de médico

CORO Mas é preciso chamar o médico

Você não vai chamar o médico porque eu não quero que se chame o médico Eu me trato sozinho

CORO Você está errado em não acreditar na medicina

Os médicos inventam doenças que não existem

CORO Isso parte de um bom sentimento É pelo prazer de cuidar das pessoas

Eles inventam as doenças

CORO Pode ser que inventem mas curam as doenças que inventam

Só tenho confiança nos veterinários

CORO Suas veias estão salientes

É sinal de força

CORO Evidentemente é um sinal de saúde e de força No entanto eu nunca vi

Por que é que você me olha como se eu fosse um bicho raro

CORO Talvez isto seja mais grave do que eu pensava É preciso chamar um médico

Meta-se na sua vida

CORO É para o seu bem

Conheço o meu bem melhor do que você

CORO Você respira com dificuldade

Cada um respira como pode Você não gosta da minha respiração e eu não gosto da sua Você tem uma respiração muito fraca nem se ouve Até parece que vai morrer de um momento para o outro

Não há dúvida que não tenho a sua força

E eu estou mandando você ao médico para lhe dar força Cada um faz aquilo que quer

CORO Você hoje está muito misantropo

Não detesto os homens eles me são indiferentes ou então eles me dão asco Que não se metam

no meu caminho

CORO Você está passando por uma crise moral

Você deve ter bebido

Bebi ontem hoje não

Isso é a consequência de um passado irregular

Prometi me comportar você bem sabe

CORO porque eu escuto os conselhos dos amigos como você Não me sinto humilhado antes pelo contrário

Que me importa

CORO Come torta

Que foi que você disse

Não disse nada

CORO Você sabe o que aconteceu ao SUBCHEFE Virou rinoceronte

Estou com calor Com calor

CORO Isso é da febre

Então o SUBCHEFE virou rinoceronte Brincou com vocês Ele se disfarçou

CORO Garanto que isso era uma coisa muito séria

Bem isso é com ele

CORO Com certeza que ele não fez de propósito A mudança fez-se contra sua vontade

Como é que você sabe E se ele tivesse feito de propósito Hein Se tivesse feito de propósito

CORO Muito me admiraria A esposa dele não tinha cara de quem sabia

A Madame Gorda Ai ai É uma idiota O SUBCHEFE não punha a mulher a par dos seus projetos

Você se engana É um casal muito unido

Muito unido Você tem certeza

CORO Muito unido A prova é que quando ela o reconheceu montou nele como uma amazona e partiram a galope

O SUBCHEFE tinha a sua vida pessoal Ele reservou um lugar secreto no fundo do seu coração

CORO Eu não devia fazer você falar Está com jeito de fazer mal

Pelo contrário isso me alivia

CORO Mesmo assim deixe-me chamar o médico por favor

Proíbo-o solenemente Não gosto de gente cabeçuda E então se ele virou rinoceronte voluntária ou involuntariamente talvez seja melhor para ele

Que é que você está dizendo Como é que você pode pensar

Você vê mal em tudo Se isso lhe dá prazer Virar rinoceronte Se isso lhe dá prazer hein Não há nada de extraordinário nisso

CORO Evidentemente que não há nada de extraordinário nisso No entanto duvido que isso lhe dê prazer

Eu lhe digo que não é tão mau assim Afinal os rinocerontes são criaturas como nós que têm direito à vida tal como nós

CORO Com a condição que eles não destruam a nossa Você já pensou na diferença de mentalidade

Você acha que a nossa é preferível

CORO Mesmo assim temos uma moral a nosso modo que eu acho incompatível com a desses animais

Moral Estou farto de moral É preciso ir além da moral

CORO E que é que você põe no lugar dela

A natureza

CORO A natureza

A natureza tem as suas leis A moral é antinatural

Se estou compreendendo bem você quer trocar a lei moral pela lei da selva

É preciso reconstituir a base da nossa vida Precisamos voltar à integridade primordial

CORO Não concordo

Preciso respirar

CORO Reflita um pouco Você sabe muito bem que nós temos uma filosofia que esses animais não têm Um sistema de valores insubstituível São séculos de civilização humana

Derrubemos tudo isso Assim ficaremos melhor

Eu o conheço muito bem para não acreditar que isso seja o seu verdadeiro pensamento

CORO Pois você sabe tão bem quanto eu que o homem nos leva

O homem Não diga mais essa palavra

CORO Eu me referia ao ser humano à humanidade

O humanismo caducou Você é um sentimentalão ridículo

CORO Enfim mesmo assim o espírito nos leva

Frases feitas Você só fala bobagens

CORO Bobagens

Completamente

CORO Muito me admira de ouvir você dizer isso Será que você gostaria de ser rinoceronte

Por que não Não tenho os seus preconceitos

CORO Tais afirmações partindo de você Parece que você está perdendo a cabeça

Calor Muito calor

O homem da esteira parece estar no seu limite Falar e correr não lhe cai bem Ele retirar a regata branca Alguém do CORO se desloca para dar-lhe algumas borrifadas de água O CORO continua seu metamorfose entre preto e branco e vice e versa Desenham

gestos Parece uma COREOgrafia

CORO O que você está fazendo Nem o reconheço Você sempre tão pudico

Olhe para mim

CORO Você parece que nem me vê nem me compreende

Compreendo-o muito bem E vejo-o muito bem

CORO Você é ridículo Você é ridículo You are ridiculous Tu és ridicule Du bist lächerlich Sei ridicolo Tú eres ridículo

Ele é rinoceronte É rinoceronte Vocês têm um rinoceronte no prédio Chamem os bombeiros

CORO O que é que você tem

Chamem os bombeiros Tem um rinoceronte na casa

CORO O que está acontecendo Não sei do que é que ele está falando Diz que viu um rinoceronte

Dentro de casa Chamem os bombeiros Agora há um bando enorme na rua Um pelotão de rinocerontes desembesta pela avenida abaixo Se ao menos se contentassem com o meio da rua Eles ocupam a calçada É um mar de rinocerontes E diziam que era um animal solitário Falso É preciso modificar essa concepção Eles destruíram todos os bancos da avenida

O homem da esteira termina seus exercícios Não há sinais de fadiga Abandona a cena e não demonstra nenhum sentimento O CORO é agora penumbra Um contraluz verde e penumbra O embate parece ter chegado fim

Por onde sair

Mais ou menos a mesma estrutura de cenário do quadro precedente Se se quiser fazer um cenário menos realista um cenário mais estilizado poder-se-á simplesmente colocar a porta sem a parede divisória

Escuro A música retorna de modo intenso Cordas Percussão Está tudo escuro e a música é muito empolgante mas quando a luz acende o CORO está no mesmo lugar Alguns trajam smokings TUXEDO como dizem os americanos brancos Outras vestidos

pretos longos e também vestidos brancos longos e perucas pretas e também perucas brancas A música segue intensa e a luz se apaga Escuro Há uma contagem mas não se pode perceber A luz e o contraluz Rostos e silhuetas Mas o coro ainda se mantém estático no mesmo local Escuro Música Contraluz Opa agora as pessoas estão em locais diferentes Formam quadros estáticos revelados pelo contraluz Estão fugindo de um monstro É isso que o quadro nos mostra Escuro Música contraluz A contagem invisível As pessoas correm estáticas Um monstro se aproxima O notebook no canto da cena continua exibindo o filme em preto e branco Todas as pessoas em pé O homem sentado no pequeno banco branco Se bem que no contraluz não conseguimos distinguir as cores caído no chão Escuro Música Contraluz Não há mais ninguém em cena Salvo o homem de preto sentado novamente no pequeno banco branco A música é intensa Pratos marcam o tempo forte Escuro pequenas lanternas passeiam pelo espaço O chão continua branco mas podemos ver alguns corpos tecidos móveis Só conseguimos ver pedaços de corpos tecidos móveis com a luz das duas lanternas Elas estão presas cada uma em uma vara É uma luminária de pescar A música acaba Só resta uma lanterna Que vai pescando a cena

TERCEIRO ATO

1ª PARTE

Está tudo escuro Duas pessoas discutem Há uma mesa Não sabemos ao certo A lanterna de pescar não deixa claro A dupla manipula a lanterna E a cena Os objetos Não é muito claro As pessoas parecem vestir roupas brancas Perucas brancas Estão descalços Não se pode ter certeza A discussão é tensa Nervosa Há quem grite Está tudo escuro Há ruídos É um suspense

Tenho medo de vir a ser outro

Esteja calmo sente-se Andando assim de um lado para o outro só pode piorar o seu estado

Sim você tem razão é preciso calma Ainda não me conformo você sabe

Por causa dele

Sim por causa dele E dos outros também

Compreendo que você ficou chocado

Não é para menos pense bem

Afinal de contas mesmo assim não é caso para exagerar Isso não é motivo para você

Gostaria de ver você no meu lugar Ele era o meu melhor amigo E a raiva dele E aquela transformação que se produziu na minha frente

Está certo Você ficou desiludido é claro Mas não pense mais nisso

Não pensar como Ele era tão humano um verdadeiro defensor do humanismo Quem haveria de dizer Conhecia-o há tanto tempo que confiava mais nele do que em mim E ele me faz isso

Sem dúvida ele não fez isso para ir especialmente contra você

Na minha frente levando em conta o nosso passado comum ele poderia ter se contido

Você se acha o centro do mundo Você pensa que tudo o que acontece lhe diz respeito Você não é o alvo universal

Talvez tenha razão No entanto o fato em si me desconcerta Como explicar

De momento ainda não encontro uma explicação satisfatória Apenas constato os fatos e os registros Isso existe logo deve haver uma explicação

Ele era muito orgulhoso essa é a explicação Eu não tenho ambições Contento-me com o que sou Podem me acusar de não ter espírito esportivo ou de ser um pequeno burguês enclausurado no seu mundo mas hei de permanecer fiel à minha posição

Nós seremos sempre os mesmos é claro Por que é que você há de se preocupar por causa de alguns casos de rinoceronte Aquilo também pode ser uma doença

Justamente e eu tenho medo do contágio

Ah não pense mais nisso Na verdade você está dando muita importância ao caso O exemplo dele não é nem sintomático nem representativo Você mesmo disse que ele era orgulhoso Na minha opinião desculpe falar mal do seu amigo ele era um sujeito inflamado um pouco rústico excêntrico E não se deve levar muito a sério os originais A média é que conta

Então a coisa se esclarece Veja você há pouco não podia explicar o fenômeno Mas agora acaba de me dar uma explicação plausível Sim para ter chegado àquele estado ele deve ter tido certamente uma crise Um acesso de loucura E no entanto ele tinha argumentos parecia mesmo ter pensado bastante no assunto e amadurecido a sua decisão Mas e o SUBCHEFE estaria louco também E os outros Os outros

Há a hipótese da epidemia É como a gripe Epidemias acontecem

Mas nunca como esta Será que esta veio da África do Oriente da América Latina Olhe você está ouvindo

Deixe-os em paz Eles o estão incomodando Sinceramente você está obcecado Isso não está certo Você gasta os seus nervos

Eu me pergunto se estou bem imunizado

Há doenças que são benéficas

Mas esta deve certamente deixar vestígios Um tal desequilíbrio orgânico não pode deixar de

Isso é passageiro não se preocupe

Você tem certeza

Tenho Eu acho sim Enfim suponho

Ouve-se algum pulando Alguém tossindo A lanterna de pescar não deixa nada claro
Borrões As duplas se revezam Estão misturadas Vestem branco e preto Ou só branco
Ou só preto Contágio Falam alto Mantém o suspense A insanidade A discussão A
epidemia está se espalhando Ou não O medo É isso As pessoas oscilam entre o medo
e a certeza Mas não conseguimos ver muito com essa luz

É Isso me fez tossir Como foi que eu tossi

Como toda a gente quando bebe uma dose de conhaque

Um rinoceronte tosse

Tosse assim como as vacas Não seja ridículo Eu só lhe quero lembrar que você mesmo
afirmava há pouco que a melhor maneira de resistir era ter força de vontade

Sim está claro

Então mostre que tem

Eu tenho

Prove a você mesmo não bebendo mais conhaque por exemplo Você se sentirá mais confiante
Você não quer me compreender mesmo Repito que só estou bebendo para me proteger do
mal Isto é calculado Quando acabar a epidemia deixarei de beber Já tinha tomado esta decisão
antes destes acontecimentos Agora deixo para mais tarde provisoriamente

Isso são desculpas

Ah sim você acha

Quando você estiver completamente restabelecido do seu choque Da sua depressão Assim
que puder sair e tomar um pouco de ar vai ver que se sentirá melhor O seu mal-estar há de
desaparecer

Sair Bem será preciso Mas receio muito Com certeza vou encontrar

E então Você poderá evitar de se encontrar com eles De resto não são tão numerosos assim

Não vejo senão eles Você vai dizer que isso é mórbido da minha parte mas

Mas eles não o atacam Afinal eu fiz todo o caminho a pé pela avenida para vir até aqui E como está vendo cheguei são e salvo

Por mim só de os ver fico perturbado É uma coisa nervosa Não fico com raiva isso não Não se deve ficar com raiva porque isso pode levar muito longe Faço tudo para não ter raiva Mas eu sinto uma coisa aqui que me aperta o coração

Você tem razão de estar impressionado até certo ponto Mas assim também é demais Você não tem senso de humor Esse é o seu defeito não ter senso de humor É preciso encarar as coisas com desprendimento

Eu me sinto solidário com tudo o que acontece Eu participo Não consigo ficar indiferente

Se a gente se preocupasse com tudo o que acontece não se poderia viver

Se isso tivesse acontecido fora daqui num outro país e eu tivesse tomado conhecimento pelos jornais poderia discutir calmamente sobre o assunto Estudá-lo sob todos os seus aspectos e tirar objetivamente todas as conclusões Mas quando você mesmo foi tomado de perto pelos acontecimentos quando você de repente foi posto diante da realidade brutal dos fatos não se pode deixar de sentir atingido diretamente A surpresa é violenta demais para mantermos o sangue frio Por mim estou surpreso Não me conformo

Eu também estou surpreso como você ou melhor eu estava Mas já estou começando a me habituar

Você tem um sistema nervoso mais equilibrado do que eu Parabéns Mas você não pode negar que é uma desgraça

Eu não digo que seja um bem evidentemente E não pense que tomo partido pelos rinocerontes

Lá estão eles Lá estão eles de novo Ah não há nada a fazer não consigo me habituar Talvez seja errado mas eles me preocupam a tal ponto que não consigo dormir

Toma um Dramin®

Isso não é solução Se durmo ainda é pior Tenho pesadelos

Aí está o resultado de levar tudo muito a sério Você gosta de se torturar confesse

Juro que não sou masoquista

Então compreenda o que se passa e siga para frente Se as coisas são assim é porque não podem ser de outra maneira

Isso é fatalismo

Não isto é sabedoria Quando um fenômeno destes se produz é porque certamente houve uma razão para se produzir É esta causa que é preciso saber discernir

Pessoas correm Corpos caem no chão A dupla discute alheia a tudo o que se passa em volta O que se passa em volta Não se pode discernir ao certo Está escuro Não totalmente As lanternas de pescar permitem apenas um lusco-fusco Às vezes algumas falas são ditas por mais de uma pessoa As vezes não A mesa muda de lugar As duplas mudam de lugar Um casal se beija É isso mesmo Um casal dança É isso mesmo A música é de suspense A discussão infinita

Eu não quero aceitar esta situação

Que é que você pode fazer Que pretende fazer

Não sei Vou pensar Mandarei cartas aos jornais escreverei manifestos pedirei uma audiência ao prefeito ou então se ele estiver muito ocupado pedirei ao adjunto

Deixe as autoridades reagirem por conta própria No fundo eu me pergunto se moralmente você tem o direito de se ocupar do assunto De resto eu não acho nada grave Se algumas pessoas não estavam satisfeitas com seu aspecto e decidiram mudar Elas estão no seu direito São livres

É preciso cortar o mal pela raiz

Que mal Que raiz Isso é uma palavra muito vazia Você consegue diferenciar o bem do mal O caule da raiz

Ai que está Se as autoridades e os nossos concidadãos pensam todos como você nunca se chegará a decidir nada

Você é um Dom Quixote Desculpa falar isso mas você precisa se acalmar

Desculpa desculpa eu preciso me acalmar Você recebeu o meu pedido de licença

Não se preocupe o escritório continua fechado Ah tem uma coisa que eu preciso te contar mas não pode falar pra ninguém É até meio engraçado O CHEFE virou rinoceronte

Rinoceronte O CHEFE virou rinoceronte Essa agora Essa agora Não acho nada engraçado O CHEFE Ele que tinha uma boa situação

Isso prova a sinceridade da sua metamorfose

Ele não fez de propósito estou certo de que se trata de uma mudança involuntária

Como você pode saber disso Não dá pra entrar na cabeça das pessoas e descobrir os segredos

Isso deve ter sido um ato falho Ele devia ter algum complexo Precisaria ter consultado um psicanalista

Cada um sublima como pode

Estou certo que ele se deixou levar

Isso pode acontecer a qualquer um

A qualquer um Mas a você não Não é Nem a mim

Assim o espero

Espera Nem a mim nem a você Não é

Não nem a mim nem a você

Apesar de tudo eu pensava que o CHEFE poderia ter ânimo para resistir melhor Pensei que ele tivesse um pouco mais de caráter Eu fico me perguntando qual seria o interesse moral dele O interesse financeiro dele

Não teve interesse É evidente que a sua transformação foi totalmente desinteressada

Melhor assim Ou pior Pior porque se ele fez aquilo por gosto

Uma nova dupla debaixo da mesa Uma cabana infantil Fogem do desconhecido
Inevitável A lanterna de pescar é ideal para um pueril jogo de sombras

E o PROFESSOR PRIMÁRIO APOSENTADO O que ele acha disso

Ele ficou indignado Poucas vezes vi alguém daquele jeito

Pois bem desta vez eu lhe dou razão Afinal de contas ele é um homem sensato E você hein que o julgava mal

Não não é bem isso É que na verdade ele não tinha argumentos precisos e objetivos Repito eu também não aprovo os rinocerontes Apenas a atitude dele era como sempre muito apaixonada e por consequência muito simplista Sua tomada de posição me parece ditada unicamente pela sua raiva contra os superiores Isto quer dizer ressentimento complexo de inferioridade E além disso ele só diz frases feitas lugares comuns E isso não me interessa

Sinto muito mas desta vez estou completamente de acordo com ele Afinal ele é um bom sujeito

Não digo que não mas isso não quer dizer nada

É sim é um bom sujeito E não é frequente encontrar um bom sujeito com todos os seus quatro pés fincados na terra quer dizer com os seus dois pés bem firmes no chão Quanto ao CHEFE eu o condeno porque acho que ele tinha o dever de não sucumbir

Você é muito intolerante

Ah Você pelo contrário tem muita tolerância Muita grandeza de espírito

Quando se quer compreender um fenômeno e seus efeitos é necessário estudar as causas através um esforço intelectual honesto Devemos ter de começo um preconceito favorável ou senão pelo menos uma posição neutra Uma largueza de espírito que é o cunho da mentalidade científica Tudo é lógico Compreender é justificar

Daqui a pouco você vai dizer que está virando um simpatizante dos rinocerontes

Não não vou chegar a tanto Eu só quero ser realista E também acho que não há propriamente vícios naquilo que é natural Infeliz daquele que só vê o vício em toda a parte Isso é próprio dos inquisidores

Você acha acha mesmo que é natural

O que há de mais natural que um rinoceronte

Sim mas um homem que vira rinoceronte isso é indiscutivelmente anormal

Você pode definir essas noções de normalidade e de anormalidade Do ponto de vista filosófico

e médico ninguém ainda foi capaz de resolver o problema

Talvez não seja possível resolver o problema filosoficamente Mas praticamente é fácil Também se prova que o movimento não existe E no entanto a gente anda e eles andam andam e nós continuamos dizendo a nós mesmos como Galileu *E pur si muove*

Galileu Você está misturando tudo No caso de Galileu era o contrário O pensamento teórico e científico vencia o senso comum e o dogmatismo

Senso comum Dogmatismo Isso são frases feitas Talvez eu misture tudo mas você Você é um verborrágico Você já nem sabe o que é ou não é normal Você me aborrece com esse Galileu Pouco me importa o Galileu

Foi você mesmo que falou nele e levantou o problema insinuando que a prática tem sempre a última palavra Talvez tenha mas só quando baseada na teoria É o que nos prova a história do pensamento e da ciência

Isso não prova coisa nenhuma Isso é conversa fiada é coisa de maluco É loucura

Resta saber o que é a loucura

A loucura é a loucura ora Loucura é só loucura Toda a gente sabe o que é loucura E os rinocerontes fazem parte da prática ou da teoria

De uma e de outra É assunto para ser debatido

Recuso a discutir

Há um jogo de improviso entre as duplas Entre as pessoas Não há outra explicação A cena se move sem controle aparente As lanternas de pescar são obrigadas a revelar o mínimo do que se passa no espaço Felizmente o chão a parede são brancos Ajudam a refletir É uma longa discussão São muitas pessoas É muita penumbra É muita incerteza

Não precisa se exaltar Nós não somos da mesma opinião mas podemos discutir calmamente Precisamos discutir

Você acha que estou exaltado Parece que eu sou eles Ah não não quero ficar como eles Não quero parecer com eles Não sou forte em filosofia não estudei Você sim Você tem diplomas É por isso que você gosta de discutir enquanto que eu não sei argumentar Mas eu sinto Sinto

muito bem que você não tem razão Sinto instintivamente ou melhor quem tem instinto é o rinoceronte eu sinto intuitivamente que você não tem razão

O que é que você entende por intuitivamente

Intuitivamente quer dizer Desta maneira pronto Eu sinto desta maneira que a sua tolerância excessiva A sua generosa indulgência São na realidade aquilo que se chama fraqueza Cegueira

Isso é o que você afirma

Comigo você sempre levará a melhor Mas espere vou ver se encontro o Lógico

Qual lógico

O Lógico O filósofo enfim um lógico Você sabe melhor do que eu o que é um lógico É um lógico que eu conheci e que me explicou

O que foi que lhe explicou

Explicou que os rinocerontes asiáticos eram africanos e que os rinocerontes africanos eram asiáticos

Não estou compreendendo muito bem

É porque não é isso Ele demonstrou o contrário isto é que os africanos eram asiáticos e que os asiáticos Está claro Não é bem o que eu queria dizer Bem você se entenderá com ele É uma pessoa do seu gênero distinta é um intelectual muito fino e erudito Eles continuam Ah isto nunca mais acaba Basta Basta Desgraçados

Elas discutem Cada qual sentada num pequeno banco branco Supondo que sejam os mesmos de sempre A mesa está entre elas Uma vestida de branco outra de preto Inclusive as perucas Branca e Preta Um homem senta-se na mesa E desfila um sem número de possibilidades de fazer barulho com as mãos Na axila Nas pernas No olho No peito Na orelha O barulho é irritante Flatulências Irrita Ele segue durante toda a discussão

Gostaria muito de conhecer esse Lógico Se ele quiser me esclarecer certos pontos delicados Delicados e obscuros Não quero senão isso

Sim eu vou lhe apresentar e ele há de esclarecê-lo Você vai ver é uma grande personalidade

Desgraçados

Deixe-os correr E seja mais polido Não é assim que se fala as criaturas

Mais ainda Uma placa espetada no corno de um rinoceronte Ah é a placa do Lógico Mil vezes merda O Lógico virou rinoceronte

Isso não é uma razão para você ser grosseiro

Não se pode confiar em ninguém meu Deus do céu O Lógico é rinoceronte

Onde está ele

Ali aquele ali está vendo

É o único rinoceronte com uma placa É enternecedor Então aquele é o Lógico

O Lógico Rinoceronte

Mesmo assim ele conservou um vestígio da sua antiga individualidade

Não te seguirei Não te seguirei

Se você disse que era um pensador autêntico não deve ter se deixado levar Certamente antes da decisão deve ter pesado bem os prós e os contras

Não os seguirei

É isto dá o que pensar

Não não os seguirei

Eles estão rodando em torno da casa Estão brincando Igual criança gorda

É uma vergonha Uma vergonha essa palhaçada

Não está ouvindo que estão batendo na porta

Se quiser Você que vá abrir

2ª PARTE

A luz acende quase cegando os olhos Três pessoas estão ao fundo Lado a lado Vestem smokings TUXEDO como dizem os americanos pretos Perucas brancas Uma está

sentada no pequeno banco branco As demais estão em pé Todos os três estão com microfones à frente Mulheres com vestidos brancos LONGOS Perucas pretas Duas mesas pequenas formam uma mesa grande Ah claro Os homens com os microfones fazem uma radionovela As demais pessoas que servem à mesa apenas mimetizam as falas Eles falam no microfone Uma mesa novamente é posta Toalha branca Pratos Talheres As pessoas dublam Os três homens de preto falam no microfone

Senhorita DAISY Foi muito gentil em ter vindo

Sem dúvida alguma

Sabe senhorita DAISY o Lógico é rinoceronte

Eu sei Reconheci-o agora na rua Na rua Na ruuuu Ahã Na rua Na avenida Putaquepariu Na ALAMEDA quando vinha vindo Ele corria bem depressa para uma pessoa da idade dele Mas isto não é nada o PROFESSOR PRIMÁRIO APOSENTADO virou rinoceronte

O homem de preto da dublagem tem problemas com a palavra RUA Lembranças dos Castrati Pigarro Tosse A cena é uma profusão de acontecimentos Uma mesa é posta Três mulheres estão sentadas em volta Dublam e falam falam e dublam Talvez seja o caso de indicar Duas mulheres arrumam a mesa e discutem entre si e dublam E falam talvez seja o caso de indicar Talvez não Quem fala importa Um outro casal também coloca a mesa Falam e dublam Pratos Guardanapos vaso de flor É possível que tudo se repita Os três homens de preto e perucas brancas falam no microfone e também dublam quando não falam Há mesmo uma VOZ OFF Parece que a mesma mulher faz todas as VOZes OFF Música Cordas tensas acompanhando a montagem da mesa Atrapalham as vozes Não é mesmo necessário identificar quem fala Só o que é dito

Ah

Isso não é possível Ele era contra A senhorita deve estar confundindo Ele tinha até protestado

Apesar disso ele virou rinoceronte vinte e quatro horas depois da transformação do CHEFE

Bem ele mudou de ideia Todos têm o direito de evoluir

Mas então Então tudo pode acontecer

É um bom sujeito como você afirmou há pouco

Ele deu um motivo

VOZ OFF Disse apenas isto É preciso acompanhar a evolução Foram as suas últimas palavras humanas

Não me admira A segurança dele era apenas aparente Isso não impede é claro dele ser ou ter sido um bom sujeito Os bons sujeitos dão bons rinocerontes E é porque eles são de boa-fé que infelizmente podem ser enganados

Com licença vou pôr a cesta em cima da mesa

Mas era um bom sujeito com ressentimentos Deformado pelo ódio contra os seus chefes por um complexo de inferioridade

O seu raciocínio está errado visto que ele seguiu justamente o CHEFE o próprio instrumento da exploração como ele dizia Parece-me pelo contrário que seus impulsos anarquistas foram vencidos pelo espírito associativo

Os rinocerontes é que são anarquistas visto serem a minoria

Até agora

É já uma grande minoria que está aumentando

É verdade O meu primo e a mulher viraram rinocerontes

Isto sem contar as celebridades

Vocês vão ver que isso vai se alastrar pelos outros países

E dizer que o mal partiu daqui

Agora precisamos é almoçar Eu trouxe comida Foi muito difícil encontrar comida Os armazéns foram devastados eles devoram tudo Uma grande quantidade de lojas foi fechada Por motivo de transformações é o que está escrito nas tabuletas

Deveriam agrupá-los dentro de grandes cercas e obrigá-los a ficar sob vigilância

Esse projeto não me parece fácil de pôr em prática A sociedade protetora dos animais seria a primeira a se opor

VOZ OFF Por outro lado o que complica mais as coisas é que cada um tem entre os rinocerontes um parente um amigo

Mas então toda a gente está metida nisso

Todos estão solidários

Mas como é que se pode ser rinoceronte É inimaginável

Inimaginável

É uma questão de hábito Já ninguém se preocupa dos bandos de rinocerontes que percorrem as ruas a toda a velocidade Quando eles passam as pessoas afastam-se e depois retomam o seu caminho continuando os seus negócios como se nada tivesse acontecido

É o melhor que se pode fazer

Ah não Eu não consigo me habituar

Eu me pergunto se não valeria a pena fazer uma experiência

Por agora vamos almoçar

Como é que você um jurista pode afirmar

Olha Eles enchem as avenidas

Isto já é demais É insuportável

Olha Mais rinocerontes saindo das casas

De todas as casas

E até pelas janelas

Vão se juntar aos outros

Já não estamos em maioria

VOZ OFF O homem é superior ao rinoceronte

Não digo o contrário mas também não o aprovo Eu não sei de nada A experiência é que poderá provar

Você também é um fraco Trata-se de uma atração passageira que você ainda vai lamentar

Se for mesmo uma atração passageira o perigo não será muito grande

Tenho os meus escrúpulos O dever me chama para junto dos meus chefes e companheiros para o que der e vier

Você não é casado com eles

Renunciei ao casamento Prefiro a grande família universal

AMÉM

A poltrona branca sem braços é colocada no centro da cena De um lado uma mesa com três mulheres a sua volta Do outro ao fundo os três homens de preto e seus microfones Sim É o caos organizado A VOZ OFF também pode ser dita por alguém Às vezes não A música é tensa Está tudo se transformando Branco e Preto misturados Perucas vestidos e smokings TUXEDO como dizem os americanos Quem fala Não importa

Nós vamos lamentar bastante mas não podemos fazer nada

O meu dever é não os abandonar e eu cumpro o meu dever

Não O seu dever é de Você não conhece o seu verdadeiro dever O seu dever é de se opor a eles lucidamente firmemente

VOZ OFF Conservarei a minha lucidez Toda a minha lucidez Se há alguma coisa a criticar vale mais criticar de dentro que de fora Não os abandonarei não os abandonarei

VOZ OFF Ele tem bom coração

VOZ OFF Bom demais Detenha-o Ele está enganado Ele é humano

VOZ OFF O que eu posso fazer

VOZ OFF -Volte Nós somos seus amigos não se vá Tarde demais

Muito tarde

Não se podia fazer nada

VOZ OFF Foi ter com eles Onde estará agora

VOZ OFF Com eles

Qual será

Não podemos saber Já não é possível reconhecê-lo

São todos parecidos todos parecidos Ele cedeu Você deveria tê-lo retido à força

Ah não ousei

VOZ OFF Você deveria ter sido mais enérgica Deveria ter insistido Ele gostava de você não

Ele nunca se declarou oficialmente

Todos sabiam Foi por despeito que ele fez aquilo Era um tímido e quis tomar uma grande atitude para a impressionar Não tem vontade de segui-lo

VOZ OFF Absolutamente A prova é que eu estou aqui

Um homem vestindo branco peruca branca descalço sentado na poltrona branca sem braços Uma mulher vestindo preto peruca preta descalça sentada na poltrona branca sem braços O casal é o centro da cena Há luz apenas neles que agora estão cercados por todos os microfones e pedestais Um lindo foco quadrado de luz branca sobre o casal É isso E o grande vazio em volta é tingido de azul verde vermelho laranja amarelo As pessoas retiraram os outros objetos do espaço Resta apenas um pequeno banco branco e uma mulher sentada nele Ela está alheia a tudo a todos Seus auriculares brancos contrastam com sua peruca preta Ela fuma

Não há senão eles nas ruas Unicórnios bicórneos Meio um meio outro São os únicos pontos de referência Você não está desiludida Não lamenta nada

Não

Gosto muito de você Não me abandone

Fecha a janela querido Eles fazem muito barulho A poeira está vindo até aqui e vai sujar tudo

Enquanto estamos juntos nada me dá medo nada me importa Pensava que nunca mais pudesse me apaixonar por uma mulher

Viu Tudo pode acontecer

Como eu gostaria de te fazer feliz Você seria feliz comigo

E por que não Se você estiver feliz eu também estou Você diz que não tem medo de nada e afinal tem medo de tudo O que é que poderia nos acontecer

Meu amor minha querida Minha querida meu amor Pensava que nunca mais pudesse me apaixonar assim

Fique mais calmo Mais seguro de si agora

Eu estou Deixa que eu te beije

Estou muito cansada meu querido

Entram duas mulheres Uma delas carrega um micro-ondas branco A outra uma saco de pipocas para micro-ondas Elas se sentam no chão Colocam a pipoca no micro-ondas Ajustam o tempo e esperam enquanto o casal no centro continua a discussão Elas vestem vestidos brancos LONGOS sentadas no chão branco tingido por luz azul

Afinal não valeu a pena que ele tenha se desentendido com o PROFESSOR PRIMÁRIO

Não pense mais nisso Eu estou aqui Nós não temos o direito de nos intrometer na vida dos outros

Você se intromete na minha

Não é a mesma coisa Eu nunca amei ele

Se ele tivesse ficado teria sido sempre um obstáculo entre nós É verdade a felicidade requer egoísmo

É preciso lutar pela felicidade você não acha

Eu te adoro Te admiro

Quando você me conhecer melhor talvez já não fale assim

Não Só poderei dar mais valor Você é linda linda Principalmente quando te comparo com aqueles Eles fazem sobressair ainda mais a tua beleza Que seria de mim sem você

Nunca mais te deixarei sozinho

Serei forte e corajoso E também te defenderei contra todos os que forem maus

Não precisará me defender Nós não queremos mal a ninguém nem ninguém nos quer mal meu querido

Às vezes fazemos o mal sem querer ou então deixamos ele se propagar Veja Você não gostava do CHEFE Mas talvez não precisasse ter sido tão rude quando disse que ele tinha as mãos rugosas

Mas era verdade Ele tinha mesmo

A pipoca começa a fazer barulho Uma mulher com vestido branco LONGO e peruca branca entra com um liquidificador branco nas mãos Senta no chão e começa a preparar uma vitamina de banana Uma outra mulher com vestido branco LONGO e peruca branca entra com uma cafeteira branca nas mãos e começa a preparar um café A pipoca continua a estourar O casal ao centro a discutir sentados na poltrona branca sem braços sob o foco quadrado de luz enquanto todo resto é azul já partindo para o verde

Está bem querida No entanto poderia ter dito a mesma coisa com menos rudeza Ele ficou impressionado com isso

Você acha

Ele não mostrou porque tinha amor-próprio Sem dúvida foi isso que precipitou a decisão dele Talvez você pudesse ter salvo uma alma

Não podia prever que estivesse para acontecer aquilo Ele foi mal educado

Por mim nunca deixarei de me acusar por não ter sido mais afável com o meu amigo Não fui suficientemente compreensivo para com ele quando ele virou rinoceronte

Não se atormente Mesmo assim você fez o que pôde Não se pode fazer o impossível Deixe de pensar nessa gente toda Esqueça isso Apague as más recordações

Mas eu escuto e vejo essas recordações Elas são reais

Não pensava que você fosse tão realista Pensava que você fosse mais poético Você não tem

imaginação Há tantas realidades Escolha a que mais convém e escape para o imaginário

Fácil de dizer

Eu não posso te ajudar

Entra um homem vestindo smoking TUXEDO como dizem os americanos branco e peruca preta Ele está descalço O chão é branco ainda que agora esteja tingido de verde Ele carrega duas xícaras brancas de café Um outro homem igualmente vestido entra com dois copos na mão Cada um senta ao lado de seu respectivo par Mais um homem trajando branco e peruca preta entra e se senta ao lado da mulher que fuma e usa auriculares Tudo é verde exceto o casal no centro A pipoca de micro-ondas está pronta
PLIM

Ah sim muito muito

Você vai estragar tudo com esses casos de consciência Sem dúvida nós todos temos culpas no entanto você e eu temos menos do que muita gente

Você acha mesmo

Relativamente somos melhores que a maior parte das pessoas Ambos somos bons

Como você tem razão meu amor minha deusa meu sol

Eu estou com você não estou

Ninguém nos pode separar Temos o nosso amor isso é o que vale Ninguém tem o direito Ninguém pode impedir de sermos felizes

O casal que prepara a vitamina de banana liga o liquidificador

Quem será

Não atenda

Por quê

Não sei Talvez seja melhor assim

Alô

VOZ OFF Qual a diferença entre o homem e o rinoceronte

Não sei

VOZ OFF O Rinoceronte consegue ver o próprio chifre

Ah essa agora Eles nos fazem brincadeiras

Brincadeiras de mau gosto

Está vendo Eu bem disse

Você não me disse nada

Estava esperando Já tinha previsto

Não tinha previsto nada Você nunca prevê nada Só prevê os acontecimentos depois que eles passaram

Ah eu prevejo sim Prevejo

O casal que prepara a vitamina liga novamente o liquidificador Talvez tenha faltado açúcar

Desligue a tomada

A companhia telefônica não permite

Ah você não arrisca nada e quer me defender

Vamos ligar o rádio para saber as notícias

O casal segue ao centro Iluminados por um foco quadrado de luz branca Todo o resto é verde Os demais casais estão sentados no chão branco Exceto a mulher que fuma Ela está sentada num pequeno banco branco Um casal come pipoca de micro-ondas Outra bebe café em xícaras brancas Um casal bebe vitamina de banana Adoçada com aspartame Eles começam a cantar Creep Uma canção da banda inglesa Radiohead Eles cantam acappella Só a melodia Está tudo amarelo

Eles ocuparam as estações de rádio

Calma Calma Calma

Isto já não é brincadeira Realmente eles se levaram a sério

Não há senão eles Só eles As autoridades também aderiram

Não há mais ninguém em parte alguma

Nós estamos sós Ficamos sozinhos

Era isso o que você queria

Era você que queria

Era você

Você

A terra treme

Não São os nossos vizinhos os perissodáctilos Parem parem Vocês nos impedem de trabalhar

É proibido fazer barulho depois das dez É proibido fazer barulho depois das dez

Eles não te ouvem

Não tenha medo meu amor Nós estamos juntos Afastarei de ti todas as angústias

Estou com dor de cabeça

Meu amor eu te amo Não se aflija É uma atração passageira

Estou achando que não é passageiro não Aquilo é definitivo

Eu te amo Eu te amo muito

Aconteça o que acontecer O que vamos fazer

Eles todos estão loucos

Nós deveríamos tentar compreender a psicologia deles e aprender sua linguagem

Eles não têm linguagem Ouve Você chama isso de linguagem

When you were here before Couldn't look you in the eye You're just like an angel Your
skin makes me cry Está tudo vermelho Os casais que não estão no centro cantam

Como é que você sabe Não é poliglota

Falaremos disso mais tarde Primeiro é preciso almoçar

Isto é demais já não posso resistir

Mas você é mais forte do que eu logo não vai se deixar impressionar É por causa da tua coragem que eu te admiro

Você já me disse isso

Você acredita no meu amor

Acredito

Eu te amo

Você está se repetindo meu bem

Escute DAISY nós poderemos fazer alguma coisa Poderemos ter filhos e nossos filhos terão filhos isso levará tempo mas assim nós dois poderemos regenerar a humanidade

Não quero nem pensar em vir a ter filhos Está fora de questão

Como é que poderemos salvar o mundo então

Talvez sejamos nós que precisamos ser salvos Talvez os anormais sejamos nós

Você está delirando DAISY você está com febre

Você está vendo mais alguém como nós

DAISY não quero te ouvir dizer uma coisa dessas

Isso é que é gente Tem um ar feliz Estão de acordo com eles mesmos Não têm aspecto de loucos São até bem naturais Devem ter tido razões

Nós é que temos razão DAISY eu te asseguro

Que pretensão

Você sabe muito bem que tenho razão

Quem tem razão é o mundo não é você nem eu

Sim DAISY eu tenho razão A prova está que quando eu falo você me entende

Isso não prova nada

A prova é eu te amar tanto quanto um homem pode amar uma mulher

Bonito argumento

Não estou compreendendo você DAISY Você já nem sabe o que diz minha querida Escuta o amor É o amor O amor

Sinto vergonha disso que você chama amor Esse sentimento mórbido Essa fraqueza do homem e da mulher também Isso não pode ser comparado com o ardor com a energia extraordinária que irradiam todos estes seres que nos rodeiam

Energia Você quer energia Toma lá energia

Ele se descontrola Ele o homem de branco peruca branca sentado no centro She's running out again She's running out She's run run run run Ele carrega a mulher ao seu lado A mulher vestida de preto e peruca preta Ela a carrega nos ombros Ele grita enquanto os demais cantam Tudo é vermelho TUDO

Desculpa

Isso é porque você já não tem argumentos

Infelizmente em poucos minutos acabamos de viver vinte e cinco anos de casamento

Também tenho pena de você Eu o compreendo

Muito bem pode ser que eu já não tenha mais argumentos Você acha talvez que eles são mais fortes do que eu Mais fortes do que nós

Sem dúvida

Pois apesar de tudo eu te juro que não abdicarei eu não abdicarei

But I'm a creep I'm a weirdo What the hell am I doing here I don't belong here I don't belong here Os casais sentados no chão começam a abandonar a cena Cada qual no seu tempo Está tudo lilás O casal ao centro está sentado na poltrona branca sem braços cercado por microfones Vai se embora o liquidificador O microondas A cafeteira elétrica

Eles cantam está ouvindo

Eles não cantam eles dão barridos

Você está louco Eles cantam

Então você não tem ouvido musical

Você não sabe nada de música e depois olhe Eles brincam Eles dançam

Você chama isso de dança

É a maneira deles São bonitos

São horrendos

São deuses

Você exagera DAISY Olhe bem para eles

Não seja ciumento

Estou vendo que as nossas opiniões são completamente opostas É preferível não discutir mais

Ora não seja mesquinho

Não seja tola

A vida em comum tornou-se impossível Na verdade ele é bastante desagradável Bastante desagradável

I don't belong here Ela abandona o seu companheiro de poltrona Ele está só Vestindo smoking TUXEDO como dizem os americanos branco Peruca branca Descalço Sentado na poltrona branca sem braços cercado por microfones Ele está sozinho A luz branca o ilumina e ao seu entorno tudo é AZUL

Afinal um homem não é tão feio assim E no entanto nem sou daqueles que fazem parte dos bonitos acredite DAISY Volte não me abandone O que foi que você me prometeu Evidentemente a gente já não se compreendia mas ela não devia ter saído sem uma explicação Isso não se faz

O homem solitário vestido de branco peruca branca pés descalços começa a receber

a companhia dos seus iguais As pessoas começam a entrar em cena e falar com ele as falas dele Elas dançam É uma COREOgrafia É sim As pessoas executam os mesmos movimentos gestos Algumas retiram rapidamente a poltrona branca sem braços os pedestais e microfones O espaço só recebe corpos humanos Pessoas vestidas de branco Perucas brancas Descalças Dançam e falam em CORO Entram aos poucos e se juntam ao CORO

Agora estou completamente só A mim não me pegam A mim é que vocês não pegam Eu não seguirei vocês Eu não compreendo vocês Continuarei como sou Sou humano um ser humano Esta situação é insustentável Estou imaginando o pior O pior pode acontecer Ninguém pode me ajudar a encontrá-la pois já ninguém existe Não os quero ouvir mais Não há outra solução Tenho que convencê-los Mas de quê E o retorno à forma anterior será possível Será Isso seria um trabalho de Hércules Acima das minhas forças Primeiramente para poder convencê-los é preciso falar com eles Para falar com eles é preciso que eu aprenda a língua deles Ou que eles aprendam a minha Que língua eu falo Qual é a minha língua Isto será português É bem possível que isso seja português Mas o que é português Podemos chamar a isto de francês Tanto faz Ninguém pode provar o contrário Eu sou o único a falar esta língua O que eu estou dizendo Será que eu me compreendo Será que eu me compreendo E se for como DAISY disse Eles é que têm razão Um homem não é feio Não é feio um homem Que coisa gozada Com que é que eu me pareço então Com quê Eu não sou bonito Não sou bonito Eles é que são belos Como eu gostaria de ser como eles Infelizmente eu não tenho corno Como é feio uma testa lisa Preciso de um ou dois Talvez nasçam e nessa altura já não terei vergonha Poderei ir me encontrar com eles Mas isto não nasce Tenho a pele flácida este corpo tão branco e peludo Como eu gostaria de ter uma pele dura e aquela soberba cor esverdeada Uma nudez decente sem pelos como a deles Há um certo atrativo no canto deles Um pouco rude mas mesmo assim atraente Se eu pudesse fazer como eles Como eu me arrependo Devia ter seguido todos eles enquanto era tempo Agora é tarde demais Infelizmente eu sou um monstro Sou um monstro Infelizmente nunca serei rinoceronte nunca nunca Nunca mais poderei mudar Gostaria muito gostaria tanto mas já não posso Não quero nem olhar para a minha cara Tenho vergonha Como eu sou feio Infeliz daquele que quer conservar a sua originalidade Muito bem Tanto pior

Tudo é branco O chão a parede as roupas as perucas a luz o CORO Todas as pessoas são iguais Dançam iguais A música é reconhecível Já escutamos antes em algum

momento das nossas vidas Carmina Burana Ah não É mesmo Carmina Burana Ave
Formosissima Tudo é branco Eles dançam Correm Param

Eu me defenderei contra todo o mundo

Uma arma eu preciso de uma arma Eu me defenderei contra todo o mundo Sou o último
homem Hei de sê-lo até o fim Eu não me rendo

Uma fila ao fundo O contraluz A silhueta Todas as pessoas estão vestidas de branco perucas
brancas Descalças Sim Carmina Burana O Fortuna Oh desgosto Dançam em fila
COREOgraficamente No contraluz No fade out No fim da música O CORO não se rende ESCURO

O QUE VOCÊ REALMENTE ESTÁ FAZENDO É ESPERAR O ACIDENTE ACONTECER

Texto original de Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto* - escrito em 1960

Adaptação de Cia. de Teatro Acidental e Carlos Canhameiro - estreou em 2015

Pós-dramaturgia de Carlos Canhameiro - escrita entre 2017 e 2019

Na televisão de plasma ELES e ELAS estão conversando descontraídos Como amigos e amigas Acaso isso ainda seja possível A sala onde ELES e ELAS conversam é pequena o que talvez explique a forçosa interação ELES e ELAS trajam roupas Como se pode dizer Normais Não Nenhuma roupa hoje é capaz de arrogar para si essa qualidade Normal Trajam roupas reconhecíveis Usuais Corriqueiras

Um homem aparece Não na televisão de plasma Onde está a televisão de plasma Caminha lentamente Como se contasse os passos Ou evitasse uma queda Ou desviasse de um vômito no chão Contorna neste passo a extensa mesa logo atrás da televisão de plasma São duas televisões de plasma mas uma está desligada A luz na pequena sala onde ELES e ELAS conversam é muito mais intensa Na outra sala a luz é branda Insensível aos detalhes O homem contorna a longa mesa em passo evitado e aciona o notebook que está exposto no meio da longa mesa contornada

Die Zauberflöte K 620 Act II Scene VIII
No 14 Aria "Der Hölle Rache kocht in
meinem Herzen" Die Königin der Nacht

A flauta mágica K 620 Ato II Cena VIII No 14
Ária A vingança do inferno ferve em meu
coração A Rainha da Noite

Der Hölle Rache kocht in meinem
herzen

A vingança do inferno ferve em meu
coração

Tot und verzweiflung

Morte e desespero

Tot und verzweiflung flammet um mich
her

Morte e desespero queimam à minha volta

Fühlt nicht durch dich Sarastro
Todesschmerzen

Se Sarastro não sentir por você a dor de sua
morte

Sarastro todesschmerzen

A dor da morte de Sarastro

So bist du meine tochter nimmermehr

Então você nunca mais será minha filha

So bist du mein' meine tochter
nimmermehr

Você é minha e nunca mais será minha filha

cadence

cadência

Meine tochter nimmermehr

Nunca mais será minha filha

cadence

cadência

So bist du meine tochter nimmermehr

Então você nunca mais será minha filha

Verstossen sei auf ewig

Renegada para sempre

Verlassen sei auf ewig

Abandonada para sempre

Zertrümmert sei'n auf ewig

Destruída para sempre

Alle bande der natur

Todos os laços de natureza

Verstossen

Renegados

Verlassen

Abandonados

Und zertrümmert

E destruídos

Alle bande der natur

Todos os laços de natureza

Alle Bande

Todos os laços

cadence

cadência

Alle bande der natur

Todos os laços de natureza

Wenn nicht durch dich

Se não for através de você

Sarastro wird erblassen

Que Sarastro se torne pálido

Hört Hört Hört

Ouça ouça ouça

Rachegötter

A vingança dos deuses

Hoert

Escuta

Der Mutter Schwur

O juramento de uma mãe

A ária Queen of the Night Rainha da Noite executada no duplo sentido da palavra por Florence Foster Jenkins onde o piano é preciso se reinventar para acompanhar os desvarios da cantora

Renegados Destruídos Abandonados

A televisão de plasma continua a exibir ELES e ELAS numa pequena sala bem iluminada Saindo dela e entrando onde ela está Um a um Uma a Uma A outra televisão de plasma exhibe cenas Câmeras de vigilância De onde Não se sabe

ELES e ELAS vão assumindo lugares atrás da longa mesa Entram em passos calculados Estranhamente não há nada que os obrigue a isso Há uma cadeira para cada um e cada uma ELES e ELAS trajam essas roupas Essas já mencionadas Nunca mais será minha filha e o piano a persegue

ELES e ELAS agora conversam sentados sentadas em seus devidos lugares Cadência Oh vingança dos deuses Cadência São quatro homens e três mulheres Estão agora todos sentados Sentadas A televisão de plasma mostra uma pequena sala vazia A luz foi apagada dentro da televisão de plasma e outra foi acesa fora

ELA A Sociedade Teatro dos Sete Apresenta O Beijo no Asfalto Uma tragédia carioca de Nelson Rodrigues em 3 atos e 13 quadros Enxutos e eletrizantes os atos são bem pesados e equilibram perfeitamente as culminâncias e surpresas sempre presentes na obra do autor pernambucano Elenco por ordem de entrada em cena

ELA O REPÓRTER AMADO RIBEIRO Sérgio Britto

PALMAS

ELA O DELEGADO CUNHA Ítalo Rossi

PALMAS

ELA APRÍGIO Mário Lago

SILÊNCIO

PALMAS

UFA

ELA SELMINHA Fernanda Montenegro

PALMAS

ELE BRAVO

ELA DÁLIA Suely Franco

PALMAS

ELA ARANDIR Oswaldo Loureiro

PALMAS

ELA DONA MATILDE Zilka Salaberry

PALMAS

ELA Ação Rio de Janeiro Cenários de Gianni Ratto Direção de Fernando Torres

ELA O primeiro ato começa numa delegacia O repórter Amado Ribeiro interpretado por Sérgio Britto procura o delegado Cunha Ítalo Rossi para contar um caso que acabara de ver na Praça da Bandeira

ELE Cunha tenho uma bomba pra ti Uma bomba

ELE Então você me espinafra pelo jornal e ainda tem a coragem de pôr os pés no meu gabinete

ELA O delegado Cunha não quer receber o repórter Amado Ribeiro por causa de uma matéria escrita pelo próprio Amado Ribeiro que acusava o delegado Cunha de estar envolvido num escândalo

ELE Aquilo que você escreveu é mentira Mentira sim senhor Eu não dei um chute na barriga da mulher Mentira sua Mentira Dei um tapa Um tabefe Um tapa Ela abortou não sei por quê

ELA Ainda assim o repórter Amado Ribeiro conta ao delegado Cunha o caso da praça da Bandeira

ELE Cunha escuta Vi um caso agora Ouve Pode ser a tua salvação

ELE Estou mais sujo do que pau de galinheiro

ELE Porque você é uma besta Você é o delegado mais burro do Rio de Janeiro

ELE Qual é o caso

ELE Um rapaz foi atropelado Estava juntinho de mim Caiu Vinha um lotação rente ao meio-fio
ELES e ELAS BATEM NA MESA Apanha o cara em cheio e joga longe

ELE E daí

ELE De repente um outro cara aparece ajoelha no asfalto apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca

ELE Que mais

ELE Só

ELA Ele o repórter Amado Ribeiro vislumbra que o acontecimento da Praça da Bandeira pode virar a notícia do ano

ELE Quer dizer que um sujeito beija outro na boca e não houve mais nada Só isso

ELE Só Eu vou vender jornal pra burro

ELA Aprígio Mário Lago sogro de Arandir Oswaldo Loureiro que estava com o genro Arandir no local do acidente conta a sua filha Selminha Fernanda Montenegro

ELE BRAVO

ELA Esposa de Arandir sobre o acontecido na Praça da Bandeira O sogro Aprígio está nervoso parece incapaz de compreender e aceitar o gesto de seu genro Arandir já sua filha Selminha não se assusta

ELE Eu não faria isso Não faria Nem creio que outro qualquer faria isso Rezar está bem está certo O que realmente me impressiona é o beijo

ELA Eu acho até bonito O senhor não conhece Arandir Pai eu amo Arandir

ELA Arandir é interrogado a respeito do acidente O delegado Cunha e o repórter Amado Ribeiro põem em dúvida sua masculinidade

ELE Gosta de mulher Da sua mulher

ELE Naturalmente

ELE Então explica Como é que você casado há um ano praticamente em lua de mel larga a sua mulher e vem beijar outro homem na boca rapaz

ELE O senhor está pensando

ELE Fazer isso em público Tinha gente pra burro lá Cinco horas Praça da Bandeira e você dá um show Uma cidade inteira viu

ELE Era alguém Alguém Que morreu Que eu vi morrer

ELA Selminha esposa de Arandir e Dália irmã dela e portanto cunhada de Arandir discutem o comportamento estranho de Aprígio pai de ambas e portanto sogro de Arandir Aprígio o pai desde o casamento de Selminha sua filha teria mudado sua relação com a filha Selminha e com o genro Arandir Nunca dizia o nome do genro Arandir e deixará de visitar a casa da filha Selminha evitando encontrá-lo Dália a irmã de Selminha filha de Aprígio e cunhada de Arandir insinua que seu pai Aprígio detesta o genro Arandir por ciúmes da própria filha

ELA A Selminha

ELA No teu casamento eu pensei tanto na morte de mamãe Mas no teu casamento quem morria era ele papai Na igreja de braço contigo ele ia morrendo

ELA Não fala assim

ELA O primeiro ato termina com Arandir contando a Selminha e sua cunhada Dália o interrogatório que sofrera na delegacia A esta altura Selminha ainda acredita piamente na inocência do marido

ELE O rapaz estava morrendo junto ao meio-fio mas ainda teve voz para pedir um beijo Agonizava pedindo um beijo O rapaz da minha idade mais ou menos Um rapaz como eu

ELA O pano baixa e deixa no espectador a primeira dúvida Selminha irá continuar acreditando no marido ou vai se juntar ao mundo que o incrimina

Toca THIS GUN FOR HIRE - Jazz at the movie band

Uma vinheta clássica Não mais do que quinze segundos

ELE Escrita em apenas 21 dias no ano de 1960 a pedido da atriz Fernanda Montenegro

ELE BRAVO

ELE A peça O Beijo no Asfalto foi inspirada na história de um repórter do jornal O Globo *ELAS abrem as pernas* Pereira Rego que foi atropelado *ELE e ELAS arrastam perna direita até a esquerda* por um arrasta-sandália espécie de ônibus antigo No chão o velho jornalista percebeu que estava perto da morte e pediu um beijo a uma jovem que tentava socorrê-lo

ELE Nelson *ELA abre as pernas* Rodrigues mudou um pouco a história

ELA O espetáculo montado pelo Teatro dos Sete estreou no dia 7 de julho de 1961 no Teatro Ginástico do Rio Nas primeiras semanas recordes de bilheteria

ELES e ELAS apoiam a perna na ponta do pé direito

ELA Apesar de alguns problemas enfrentados durante a temporada como a renúncia de Jânio e a ameaça de uma guerra civil a peça trouxe sucesso para a companhia de Fernanda Montenegro

ELE BRAVO

ELA Ficando sete meses em cartaz

ELE A partir da grande repercussão da peça Beijo no asfalto na década de 60 *Mão esquerda sobre mão direita até o fim da fala* que culminou na demissão do próprio Nelson Rodrigues do jornal Última Hora podemos tentar entender o papel da deontologia ou ética jornalística no episódio ou mesmo antes dele com o objetivo de identificar com mais propriedade quais aspectos éticos se sobressaem do discurso da peça

ELES e ELAS levantam levemente o ombro direito três vezes durante a fala

ELE Acredito que foi a própria experiência e vivência profissional de Nelson Rodrigues que fermentou sua forte concepção sobre o jornalismo e os meios de comunicação presentes na

peça

ELA Nelson Rodrigues começou no jornalismo aos 13 anos de idade Foi membro de uma numerosa família de jornalistas a começar por seu pai além de seus irmãos *ELAS abrem as pernas*

ELA Nelson Rodrigues disse uma vez que a televisão acabou com a janela Pode ser Entretanto hoje *ELE e ELAS arrastam perna direita até a esquerda* a janela não é somente a TV mas a Internet e todos os meios possíveis de comunicação em rede Penso comigo se tais avanços trouxeram o tão desejado equilíbrio social *ELA abre as pernas*

ELA Desejado por quem

ELES e ELAS apoiam a perna na ponta do pé direito

ELE Muitas vezes alegam cerceamento da liberdade de expressão E todas de certa forma direta ou indiretamente concordam em um ponto a cidadania se constrói por meio do constante questionamento das práticas sociais e entre essas práticas estão claro os meios *ELAS e ELE viram cabeça para esquerda ELES e ELA viram cabeça pra direita* de comunicação *ELES e ELAS voltam a cabeça para o centro*

ELE A imagem do indivíduo está mais exposta do que em outros tempos São inúmeros os programas de televisão ou sites que observam voyeristicamente *ELA dá um chute para trás com o pé direito* a vida particular das pessoas Há sempre uma câmera oculta para flagrar o mais desprezível *ELES e ELAS colocam a mão direita sobre a esquerda* movimento humano

ELA O mais desprezível movimento humano

ELES e ELAS levantam levemente o ombro esquerdo três vezes

ELE Na verdade fica evidente essa postura da imprensa e do público como algo cultural de nossas raízes lusitanas É espantosa a tendência do brasileiro para a promiscuidade Chega-se a um lugar senta-se volta-se para o desconhecido à direita ou esquerda e sem dizer bom dia conta-lhe a vida inteira dá-lhe um abraço prolongado ou beijos no rosto

ELA O mundo é um grande Big *ELES e ELAS piscam os olhos lentamente* Brother Ainda que

ninguém assista estamos sempre atuando para câmeras imaginárias

ELES e ELAS arrastam os pés lentamente alternados pra frente e pra trás

ELE A mídia deixa bem claro que não está aqui para fazer nenhuma crítica construtiva Qualquer erro cometido no julgamento é ampliado ao máximo por colunistas Está todo mundo com a faca no pescoço Parlamentares estão sendo vigiados com supercâmeras que não lhes deixam sequer espaço para mandar torpedos A mídia fica de olho em qualquer gesto em qualquer erro Uma repórter flagrou uma conversa do ministro Lewandowski ao celular num restaurante na qual ele dizia que os juízes votaram a denúncia da ação penal 470 com a faca no pescoço referindo-se obviamente à imprensa *ELES e ELA arqueiam as costas*

ELA O poder de fogo dos grandes jornais teve e ainda tem o condão de provocar um misto de medo e fascínio *ELE e ELAS arqueiam as costas* quando não excesso de vaidade em políticos de todos os calibres Inclusive em integrantes do próprio Supremo Tribunal Federal

ELA *ELES e ELAS desligam as pequenas luminárias que estão sobre a mesa iluminando seus rostos* O nosso mundo não é uma ditadura pré-histórica *ELE e ELAS abrem a boca* como a do livro 1984 é uma sociedade democrática *ELA e ELES abrem a boca* que preserva direitos gays ao mesmo tempo que quer saber se eu e você estamos envolvidos em um caso homossexual ou que tipo de tênis ou comida étnica curtimos *ELES E ELAS fecham a boca*

ELA Água

ELES e ELAS estavam sentados e sentadas na maior parte do tempo Gesticulando detalhes É preciso atenção Mas agora Enquanto as televisões de plasmas não se alteram em suas imagens A da direita a exibir a pequena sala ora com a luz apagada ora não A da esquerda imagens de câmeras de segurança Mas nada acontece ELES e ELAS se levantam trocam de posição e ao final terminam sentados e sentadas nos mesmos lugares A luz ora de trás ora de cima ora da frente

ELE Água Sim

ELA Gelada

ELE Gelada Estou morto de sede

ELA Está suado

ELA Mistura do filtro e gelada

ELE Calor

ELA Tira o paletó

ELA Fresquinha

ELE Água linda Você é um anjo

ELA Tá bom *ELES e ELAS ligam as pequenas luminárias* Por isso mesmo a peça aqui discutida é de suma importância para alertar sobre a existência de veículos de imprensa que se afirmam imparciais e objetivos como meios de comunicação que respeitam a sua inteligência e que fazem um jornalismo verdade mas usam estratégias que manipulam a opinião pública e defendem um ponto de vista mostrando-o como única versão dos fatos

ELE Para se respeitar a inteligência de alguém é preciso antes que esse alguém seja inteligente

ELE É necessário entender as estratégias da mídia que leva ideologias assombrosas pra dentro de nossas casas sem que percebamos Quero chamar a atenção para algumas dessas estratégias UM a estratégia da distração *Ele e Elas levantam Mas só ela vai embora Logo a vemos aparecer na televisão de plasma* Escuta se um de nós aqui fosse atropelado Se o loteção passasse por cima de um de nós Você faria o mesmo Você beijaria um desconhecido prestes a morrer A estratégia da distração consiste em desviar a atenção do público dos problemas importantes e das mudanças decididas por políticos e outros poderosos *ELES e ELAS colocam a mão nas coxas dELES e dELAS* Por exemplo o deputado Cunha Desculpe o delegado Cunha estava envolvido num escândalo batera em uma mulher que em seguida abortou O caso só chegou ao público por meio de matéria assinada pelo repórter Amado Ribeiro Porém quando o mesmo delegado passa a ser o líder das investigações do caso Beijo no Asfalto ninguém se lembra da agressão e do aborto

ELE O brasileiro destaca-se *ELE e ELA juntam as mãos no colo* por sua memória de peixinho dourado Esquece em que votou o que leu ontem no jornal pelo que fez manifestações datas de aniversários nomes de amigos

ELE DOIS A estratégia da gradualidade Para fazer com que algo inaceitável passe a ser aceito basta aplicá-lo gradualmente a conta-gotas ao longo do tempo Em primeiro lugar o repórter Amado Ribeiro conta o acontecido e insinua que algo a mais poderia estar por trás dos fatos Em seguida passa a tratar como pressuposto a relação homossexual entre Arandir e o atropelado Para ao fim poder afirmar categoricamente que o GOLPE o atropelamento havia sido um crime passional cometido por Arandir contra seu amante

ELE TRÊS *ELE Junta os joelhos*

ELA É claro que essa gradação também ajuda a manter o interesse do público e assim vender mais jornal Ou mais capítulos de novela

ELA No fundo somos todos atores e espectadores de novelas

ELE TRÊS utilizar o aspecto emocional mais do que a reflexão

ELE Como faz o próprio Nelson na escrita da peça Afinal não é pra isso que se escrevem tragédias para controlar os sentimentos do espectador Terror e piedade

ELE É preciso entender que Nelson Rodrigues em seu ambíguo posicionamento de escritor e jornalista possuía uma dupla visão sobre a verdade jornalística Assim sendo não concebia o real independente do imaginário

ELA *ELE vira a cabeça em direção a ELA* Nelson Rodrigues dizia que a vida como ela é é outra coisa

ELE Esse ser outra coisa está ligado a um estilo de reportar muito próximo aos aspectos literários *ELE vira a cabeça em direção a ELA e volta*

ELE OITO Estimular o público a ser complacente com a mediocridade Levar o público a crer que é moda o fato de ser estúpido reproduzir informação sem checar vulgar inculto e promíscuo

ELA Exatamente como a mídia faz misturar jornalismo e literatura para que percam os critérios objetivos para julgar se determinada ação é verdadeira ou falsa

ELE Tanto que é nas novelas ainda mais do que nos jornais que a ideologia das megacorporações da comunicação é transmitida para o público *ELA que estava na pequena sala de espera que a televisão de plasma sempre mostra volta a sentar-se*

ELE NOVE Criar problemas e depois oferecer soluções Esse método também é denominado problema-reação-solução

ELE Através de tramas e enredos que parecem inocentes é que se consegue fazer passar despercebido o claro apoio que a mídia dá à bigamia por exemplo Bigamia é considerada crime no Brasil Mas no mundo midiático cheio de podridão e promiscuidade a bigamia é sinal de paixão e amor

ELA E você que não pode ver sangue

ELA É um triste legado da nossa mídia que sempre lucrou de todos os lados inclusive com e ao lado da ditadura militar Longe de mostrar cultura ela invade nossos lares com toda sordidez imoralidade e promiscuidade Eleva a níveis inimagináveis a perversão

ELE Você também sabe Todo mundo sabe

ELA Já era assim a imprensa pela visão mordaz de Nelson Rodrigues

ELE Nelson Rodrigues também não era imprensa

ELE A plateia não vê em nenhum momento o acidente nem o beijo que Arandir deu na vítima Tudo é uma construção linguística

ELA Um homem parado no meio-fio *ELE e ELA ajeitam a camisa* como tantos de nós parados para além da faixa amarela do metrô Um lotação apressado estamos sempre apressados Um descuido um atropelado Um morto quase morto um homem que vai deixar de existir Outro homem que existe e dá-lhe um beijo

ELA Mais um que se trai com um beijo

ELA Hoje a peça do Nelson não teria a mesma reação Nos dias de hoje não é novidade um homem beijar outro homem traição muito menos a manipulação da mídia nos acontecimentos *ELE e ELE se beijam e não param* Talvez ainda haja um pequeno estranhamento do público quanto ao incesto ou a pedofilia Mas dois homens se beijando definitivamente não

Kiss me	Beije-me
(Kiss me) out of the bearded barley	(Beije-me) fora dos campos de cevada
Nightly beside the green green grass	De noite junto à verde verde relva
Swing swing (swing swing)	Dance dance (dance dance)
Swing the spinning step	Dance em rodopio
You wear those shoes and	Use aqueles sapatos e
I will wear that dress	Eu usarei aquele vestido
Oh ohh	Oh ohh
Kiss me	Beije-me
Beneath the milky twilight	Sob o crepúsculo enevoadado
Lead me	Conduza-me
Out on the moonlit floor	Pelo chão enluzado
Lift your open hand	Tire-me para dançar
Strike up the band and	Comece o baile e faça
Make the fireflies dance	Os vaga-lumes dançarem
Silver moon sparkling	Como faíscas de lua prateada

So kiss me	Então beije-me
Kiss me (kiss me)	Beije-me (beije-me)
Down by the broken tree house	Embaixo da casa da árvore quebrada
Swing me (swing me)	Balance-me (balance-me)
Upon it's hanging tire	Em seu balanço de pneu
Bring bring (bring bring)	Traga traga (traga traga)
Bring your flowerhat	Traga seu chapéu florido
We'll take the trail marked on your	Vamos usar o mapa de seu pai
Father's map	Para trilhar o caminho
Ohh ohh	Ohh ohh
Kiss me	Beije-me
Beneath the milky twilight	Sob o crepúsculo enevoadado
Lead me	Conduza-me
Out on the moonlit floor	Pelo chão enluarado
Lift your open hand	Tire-me para dançar
Strike up the band and	Comece o baile e faça
Make the fireflies dance	Os vaga-lumes dançarem
Silver moon sparkling	Como faíscas de lua prateada
So kiss me	Então beije-me
Kiss me	Beije-me

Beneath the milky twilight	Sob o crepúsculo enevoado
Lead me	Conduza-me
Out on the moonlit floor	Pelo chão enluarado
Lift your open hand	Tire-me para dançar
Strike up the band and	Comece o baile e faça
Make the fireflies dance	Os vaga-lumes dançarem
Silver moon sparkling	Como faíscas de lua prateada
So kiss me	Então beije-me

Kiss me começa a tocar ELES e ELAS que executam as músicas Sobre a mesa há duas pequenas caixas de som assim como tablets computador e celulares A música é da banda Sixpence None The Richer Uma banda de pop rock cristão estadunidense formada em New Braunfels Texas A televisão de plasma da esquerda exibe mulheres com vendas Vendas pretas sobre os olhos E macacos a beijá-las Repito Um programa de televisão que venda mulheres e macacos as beijam Beije-me Sob o crepúsculo enevoado ELE segura uma placa FREE KISS SÓ BEIJO MULHERES ELA segura uma placa BEIJO ELA descasca uma laranja as cascas vão se acumulando no chão e chupa a laranja ELA com um microfone dubla a música Lip Sync FREE KISS ME Beije-me embaixo da casa da árvore quebrada ELE carrega um tablet SÓ BEIJO HOMENS RICOS FREE KISS SÓ BEIJO MULHERES E HOMENS SEM BARBA Algumas pessoas beijam SO KISS ME acaba ELES e ELAS voltam para os seus lugares e sentam Na televisão de plasma as mulheres vendadas não beijam mais os macacos Só há câmeras de segurança ELE e ELE não se beijam mais

ELE Não se pode acreditar que a imprensa deva mostrar somente aquilo que supostamente agrade ao público Não importa a reação ou mesmo opinião do público

ELA A imprensa não tem nenhuma função pedagógica *Ela se levanta e sai para a sala de espera*

ELA A imprensa é golpista

ELE Estudos de Estética da Recepção revelam o quanto a parte não escrita do texto é capaz de convidar a participação do leitor estimulando-o a completar o que já está explícito

ELA A participação do leitor não se resume unicamente a aceitar e/ou completar o que está explícito Nem mesmo desvendar entrelinhas ou ter sacadas geniais sobre as questões implícitas É também algo além

ELE QUINZE Reforçar a autoculpabilidade Fazer as pessoas acreditarem que são culpadas por sua própria desgraça como força do destino ou vontade divina

ELE Agora até a troca de casais é celebrada numa novela da globo onde o suingue é o assunto Quantos porcentos da população brasileira pratica swing 00005% A maior parte da população nem sabe o que é isso O sujeito pode até estar louco pra trocar de mulher mas não tem com quem porque ninguém vai aceitar a mulher dele Agora se o sujeito é casado com uma gostosona o sujeito é um milionário casou com uma gostosona mas quer variar de gostosona então ele vai nunca casa de swing e troca por outra gostosona e o outro cara pega a

ELE Água Sim

ELA Gelada

gostosona dele certo *ELA retorna da sala de espera e senta no seu devido lugar*

Agora a maior parte da população aquelas mulheres com sandália havaiana com aqueles vestido tudo estropiado a mulher fedendo a peixe Enfim a população trabalhadora não vai participar de suingue Nem sabe direito que é isso Então por que é que a Globo mostra o suingue como se fosse um fenômeno nacional É porque ela quer transformar isso num fenômeno nacional e porque aquela turma da globo é cínica o suficiente pra mostrar o seu modo de vida como se fosse típico da população em geral eles são os modelos Como se dissessem nós da Globo fazemos swing aqui entre nós nós achamos lindo e por isso achamos que todos vocês devem fazer

ELE Gelada Estou morto de sede

ELA Está suado

ELA Mistura do filtro e gelada

ELE Calor

ELA Tira o paletó

ELA Fresquinha

ELE Água linda Você é um anjo

ELA Tá bom

ELA Quando você acha que viu todo tipo de canalhice a tv vai mais fundo Desta vez criou um triângulo amoroso entre velhinhos Um desavergonhamento geral pleno simplesmente abominável A mídia ultrapassa todos os limites da realidade e do bom senso conseguindo desrespeitar até pessoas que têm idade para serem nossas bisavós

ELE Não estamos diante da despolitização apenas do debate eleitoral ou da política Política no sentido estrito claro O que as corporações de mídia querem é a despolitização das relações

humanas dos movimentos sociais dos valores éticos e solidários enfim elas trabalham pela despolitização da própria vida Assim o lucro acima do ser humano passa a ser considerado um fato normal aceitável e até desejável

ELA Quem são as pessoas da mídia Estamos agora criando um inimigo que é o responsável por nos mostrar quem é o verdadeiro inimigo A mídia criou o beijo no asfalto e nós aceitamos a versão da mídia Por quê Não gosto de ficar fazendo perguntas mas mídia massa povo são generalizações

ELE A mídia quer mostrar o novo Papa como um liberal Ótimo E eis que o novo Papa excomunga padre que é pró-casamento gay

ELA E ficamos sabendo disso pela mídia

ELA Exatamente Agora as novelas estão sempre colocando a questão gay

ELA Graças a deus

ELA Tudo bem que nas novelas ainda não houve um tratamento adequado mas já é um começo

ELE A mídia quer sempre encontrar um bode expiatório igualzinho ao Arandir no Beijo no Asfalto

ELE A peça do Nelson me lembra uma frase A sociedade precisa de heróis a mídia quer criá-los Mas se eu aceitar ser um vocês me destroem Quem disse isso foi o Bono Vox

ELA A mídia quer foder com a vida do Neymar e vocês aí acreditando em tudo que eles falam

ELE A Mídia quer fazer do Bolsonaro um Trump Tupiniquim

ELE A mídia tem o direito de apresentar e defender o que e quem bem entender desde que não seja contrário à lei e aos bons costumes Vivemos em um estado democrático de direito e nele todos têm o direito de ir e vir de pensar o que desejarem de dizer e publicar responsabilmente o que bem entenderem

ELE A mídia do mundo globalizado é um grande negócio um grande comércio movimenta bilhões de dólares no mundo inteiro É gerida por grandes empresários por grandes homens de negócios É um comércio como outro qualquer vive do investimento de sua clientela

ELE Rupert Murdoch dono da Fox da Sky do MySpace New York Post Está entre as duzentas pessoas mais ricas do mundo

ELE Em julho de 2011 Murdoch enfrentou acusações de que suas empresas se utilizavam da prática ilegal de grampos telefônicos para obter notícias em telefones e celulares de celebridades da realeza e até de cidadão comuns

ELE Silvio Berlusconi proprietário da MediaSet e do Milan João Dória Donald Trump

ELA Os serviços existentes na mídia no mundo globalizado estão disponíveis para quem possa pagar E quem pode pagar vende o que quer vender ou divulgar

ELE Os salários dos midiáticos superam nas grandes empresas de mídia muitas vezes um milhão de dólares mensais No Brasil não é diferente temos bons profissionais da mídia que ganham salários acima de um milhão de reais Os donos da rede Globo assim como da editora Abril estão entre os dez maiores BILIONÁRIOS do Brasil E entre os maiores sonegadores de impostos

ELE Para pagar uma folha salarial na casa de um milhão de reais as grandes empresas de mídia necessitam de um grande aporte financeiro de grandes investidores seja lá quem for seja lá de onde vier não interessa se os objetivos a serem alcançados com o pagamento das trinta moedas são nobres ou não

ELE Algum desses bons profissionais teria a ousadia de ir contra a linha editorial de quem lhe paga as 30 moedas

ELA Precisamos ir muito além do Cidadão Kane

ELE Trinta moedas também foi o valor pago a Judas para trair Jesus

ELA Ou de Assis Chateaubriand

ELA De acordo com essa estrutura vê-se claramente que o PRIMEIRO ATO apresenta a história

INTERVALO ELES e ELAS conversam enquanto arrumam objetos copos d'água celulares QUATRO MINUTOS E TRINTA SEGUNDOS em contagem regressiva na televisão de plasma da esquerda A música é a mesma só que agora tocada na íntegra THIS GUN FOR HIRE - Jazz at the movie band ELES e ELAS se posicionam em frente a longa mesa A música toca e ELES e ELAS começam a dançar Sozinhos e Sozinhas 1 2 3 e calcanhar 1 2 3 e calcanhar De repente um rodopio em quatro tempos UM MINUTO E VINTE CINCO SEGUNDOS ELE coloca uma melancia para cada um uma em cima da mesa VINTE E OITO SEGUNDOS ELES e ELAS retornam aos seus lugares Sentados e Sentadas ZERO Luz Na televisão de plasma da esquerda câmeras de segurança Tiros em Columbine Na da direita a mesma sala de espera com a luz ora apagada ora não ELES e ELAS se levantam

ELE Mas então ele fica viúvo e não diz nada

ELE Que bosta é essa

ELA Já leu o jornal A foto dele está na primeira página

ELA Na Folha de São Paulo

ELE E nem convidou para o casamento

ELE Agora todo mundo virou comediante

ELE Diz isso para essa manchete de jornal

ELE Beijo no asfalto

ELA Que merda de título é esse Esse jornal não tem mais como ficar pior

ELA É ótimo A matéria no Globo diz uns troços Afirma umas coisas que nem sei como eles descobriram Vai saber

ELE Viúvo E com foto dele e do morto

ELA Que merda de jornal é esse

ELA Não creio que um caso mentiroso como esse possa causar qualquer curiosidade

ELE Beijou o sujeito na boca E agora o marido está morto Viuvez

ELE E até que era bom tipo mesmo sendo viado

ELA Mentira

ELE Era a porra de um desconhecido que antes de morrer pediu um beijo

ELA O Estadão ficou muito escandaloso sem dúvida

ELA Ele nem conhecia o sujeito Era um desconhecido Um sujeito que está morto

ELE Desconhecido Todo mundo conhece o morto

ELE É verdade morto E até pode ser verdade que era um desconhecido Se você está dizendo

ELA Vai se foder isso é mentira

ELA Estou dizendo é verdade Não é uma opinião

ELE Tá aqui na capa da Época e Esse morto aí que ele beijou na boca Você não viu ele no escritório

ELA O que eu disse foi

ELE Não enrola caralho Diz logo a verdade

ELA É mas pela foto do jornal foi ver a foto no jornal e me deu um estalo A foto na Carta Capital parece muito com aquele sujeito que esteve aqui

ELA Você está louca

ELE Aqui Quando

ELA Você não estava

ELE Mentira Ele nunca tinha visto o morto até o beijo Você está mentindo

ELE Acaso virei mentiroso

ELE Deus me livre Mas na Veja diz outra coisa Claro só minha opinião sobre tudo isso tenho o direito não tenho

ELE Não sei

ELA O morto era um desconhecido

ELA Para mim não era A foto Já vi o morto por aqui E o jornal diz outra coisa

ELA Pois eu digo que era um desconhecido

ELA É a minha opinião o sujeito da foto é igual o sujeito que veio aqui na semana passada

ELE Pois é Viúvo

ELE Não estou afirmando nada Estou apenas dizendo

ELE Tem gente que é cega pra verdade

ELE Não admito isso Pago meus impostos

ELE Todo mundo paga Isso não dá o direito de ficar beijando homem no meio da rua

ELA Eu tenho direito a dar minha opinião Ou você vai começar a defender a censura agora

ELA Aqui não tem censura Você tem o direito de falar o que quiser só não pode sair por aí ofendendo deus e o mundo e ficar apelar por liberdade de expressão

ELA E dizer que ele é gay é ofensa Não faço juízo de valor não tenho preconceito Ele que precisa sair do armário

ELA Às vezes ele só estava curioso Não dá pra condenar a pessoa por conta de uma única experiência homossexual

ELE Você não leu a parte que diz não foi o primeiro beijo Nem foi a primeira vez

ELE Isso é mentira

ELA Então o macho agora pode pintar as unhas de vermelho usar saias e tamancos brincos e batom depilar-se todo e chorar vendo novela que está tudo bem Ele continua sendo um macho de verdade

ELE Você tá inventando isso por que é uma bicha escrota malcomida do caralho Fica falando essas merdas porque queria dar pra ele Cala a boca

ELE Cala boca o caralho Viado da porra Tá nos blogs no Facebook na Globo Todo mundo viu Todo mundo sabe que o amante dele esteve aqui

ELA Vocês é um filha da puta Eu tenho vontade de quebrar sua cara feia e cheia de rugas quebrar a cara desse repórter da IstoÉ Você mente é uma filha de uma puta tagarela cheia de opiniões sem provas de bosta nenhuma Essa merda de jornal fosse sério teria pelo menos um espaço para o outro lado Não Prefere entrevistar estrumes como vocês

ELE Não adianta desqualificar a pessoa para validar a sua opinião É a minha opinião Minha opinião Democracia meu amor é choque de opiniões

ELA Você é burro Burro Suas rugas são burrices acumuladas São todas as merdas que sua cabeça nunca produziu de bom nenhum pensamento decente só repetição Suas rugas são repetições das merdas que você pensa Um acúmulo sobreposto da sua burrice Nenhum pensamento sensato nenhuma ideia própria nenhum julgamento coerente Nada sobre sua própria vida Nenhuma opinião sobre si mesmo Esse monte de rugas de merda enfeando essa cara de merda para que por fora seja a justa medida do que se passa por dentro Burro com opiniões Opiniões burras Você é uma pessoa desnecessária

ELE Liberdade de expressão é a liberdade de uma pessoa que você despreza dizer algo absolutamente repugnante

ELE Todo mundo tem preconceito Quem diz que não tem normalmente acha religiosos burros Os Estados Unidos uma nação do mal o Obama o santo a elite branca preconceituosa

ELE A maioria continua tendo preconceito contra gay mulher que transa muito homem chorão

ELA Mulher gosta de homem com pegada que a deseje sexualmente não um ser sensível que quer sua mesada após dividirem as angústias e inseguranças diante da vida

ELE Não é preconceito Quer beijar outro cara beija dentro de casa Vai andar de mão dada na rua com teu macho Toma cuidado pode ser perigoso Tem muito bolsomínion por aí Tem um povo que é muito intolerante Quer dar o cu Pode dar quem sou eu para impedir Só não vem dar em cima de mim que eu não gosto eu não gosto de uma rola rasgando minhas pregas Foda-se só não vem trazer essa laia aqui porque isso é doença Se você tem barba na cara então aja como homem Mija em banheiro de homem Quer ver um pau cheio de merda saindo do seu cu Você quer chupar esse pau depois Gosta de porra na cara É isso Então vai fazer isso num chiqueiro porco nojento do caralho Não Tenho preconceito não Chupa rola do caralho pode sentar numa verga grossa o quanto quiser sou mente aberta para essas aberrações Mas a gente precisa por na cabeça ISSO NÃO É NATURAL Como é que eu vou explicar isso pro meu filho Não to falando que tá errado Só que não é natural do ser humano não Não é É a minha opinião e não tem bicha que vai me tirar o direito de ter uma opinião

ELES e ELAS estavam todos de pé As melancias sobre a mesa longa As televisões de plasma em suas imagens inalteradas às vezes ELES e ELAS cruzavam os braços Ou se apoiavam na mesa Detalhes É preciso estar atento ELES e ELAS esperam um pouco Uma espécie de silêncio Em seguida carregam cada um cada uma a sua própria melancia E se movem Coreograficamente Pode ser

ELA Cafezinho

ELE Aceito

ELA Café

ELA Topo

ELE Faz um fresquinho

ELE Mas depressa que o táxi está esperando

ELA Depressa

ELA Não demora

ELE Um instantinho

ELA Olha

ELE Acabou o café

ELA O pó

ELE Mas tinha

ELA Não precisa

ELE Pede na vizinha

ELE Escuta

ELE Chamei pelo muro mas não tinha ninguém

ELA Dá um pulo

ELA Ouve

ELA Você já beijou uma mulher

ELA Já

ELE Até é bom

ELA Não estou bem e o café

ELE Mas tinha pó

ELA Vê lá o fogo

ELE O bolo que eu ia fazer pra você

ELE Chega aqui

ELA Está quase bom

ELE Diminuiu o fogo

ELA Diminui

ELES e ELAS falam e carregam suas melancias e depois sentam A luz é simples Parece ELES e ELAS que operam da própria mesa longa Não é gradativa É disjuntor

ELE Faça um teste escolha uma região do centro da cidade demarque um trecho de rua siga em frente de modo a percorrer o quarteirão inteiro durante o trajeto olhe de alto a baixo e atentamente para as pessoas com as quais cruzar o que vê o agrada ou lhe causa repulsa Aposto que você será capaz de relacionar muito mais pessoas a lhe causar repulsa do que a agradá-lo Porque a verdade é que embora conte com essas pessoas para fazerem de você um concidadão você não gosta delas Posso até apostar que muitas das que andam na sua frente ou daquelas com quem tromba não passam de obstáculos entre você e seu ensejado destino o ônibus o trabalho a casa um copo de cerveja um cigarro aceso um encontro concupiscente

ELA se levanta lentamente

ELA Talvez o homossexualismo não seja natural

ELE se levanta lentamente ELES e ELAS estão sentados e quando falam carregam com si sua própria melancia e falam em pé

ELE Não tem cabimento dizer que esta ou aquela conduta é antinatural pelo simples motivo de que na ciência moderna não há o conceito de antinatural

ELE Então eu não posso crer que meu pai teria agido melhor se em vez de depositar seu esperma no ventre da minha mãe ele o injetasse no conduto retal do vizinho de onde o referido líquido iria para a privada na primeira oportunidade Nem há como imaginar que essas

duas hipóteses sejam tão naturais e respeitáveis uma quanto a outra Por mais que à luz da doutrina gay isto soe até presunçoso não posso admitir que eu e um cocô sejamos resultados igualmente desejáveis e valiosos de uma relação sexual

ELA São Tomás de Aquino disse que é antinatural

ELE Um ponto de vista ético-filosófico não é um ponto de vista científico

ELE Ninguém pode me mostrar um só trabalho científico com uma prova experimental de que o homossexualismo ou se quiser o sadomasoquismo o pansexualismo o bissexualismo Ou qualquer conduta seja antinatural não há esta prova isso é impossível na ciência moderna

ELA Quem se opõe ao discurso religioso é o pessoal do movimento gayzista ou seus simpatizantes que na maioria são ateus

ELE Daí eles dizem isso é mentira isso é preconceito

ELA Então eles tomam como referência a ciência natural

ELE Não digo que ninguém esteja mentindo de propósito

ELA São Tomás disse que é antinatural num conceito que não é o da ciência

ELE Às vezes no calor da hora o sujeito diz

ELA É evidente que se trata de um conceito filosófico

ELE Existe o direito de defender esse conceito filosófico mas não de tomá-lo como se fosse uma coisa um consenso atual da ciência experimental que não é

ELA Com certeza não é natural do ponto de vista evolutivo para uma mulher assassinar conscientemente o próprio filho

ELE Não estamos falando da mesma coisa

ELE Aproveitando o ensejo eu gostaria de lembrar que o aborto só é uma questão moral porque ninguém conseguiu jamais provar com certeza absoluta se um feto é mera extensão do corpo da mãe ou um ser humano de pleno direito

ELA A opção pelo aborto supõe a incapacidade de apreender a noção de espécie

ELE A existência de uma discussão interminável mostra que os argumentos de parte a parte soam inconvincentes

ELA Não é difícil compreender que os gatos do século XXIII quando nascerem serão gatos e não tomates

ELA É o meu corpo São as minhas regras Meu útero não é contêiner de aluguel Você é homem o que entende disso Nada Absolutamente nada Não venha depositar sua porra no meu ventre e começar a brincar de WAR Teu pau entrou porque eu quis E o filho nasce se eu quiser porque o direito dele não existe acima o meu desejo

ELE Existe uma dúvida legítima que se transforma na escolha entre proibir ou autorizar um ato que tem cinquenta por cento de chances de ser uma inocente operação cirúrgica como qualquer outra Mas também tem cinquenta por cento de chance de ser em vez disso um homicídio premeditado

ELA Nenhum ser humano pode arrogar-se o direito de cometer livremente um ato que ele próprio não sabe dizer com segurança se é ou não um homicídio

ELA Só psicóticos dizem num bar que estão contentes com a morte de crianças No mundo virtual a sensação de estar sozinho e protegido faz com que a doença aflore O anonimato torna tudo possível Há um consenso entre psicólogos de que qualquer pessoa pode virar um monstro na internet Inclusive aquele vizinho gente fina que leva os filhos para a escola às seis da manhã

ELA Para o abortista a condição de ser humano não é uma qualidade inata mas uma convenção que pode ou não ser aplicada aos que ainda não nasceram

ELA Se a condição de ser humano é uma convenção social nada impede que uma convenção posterior a revogue negando a condição de humanos para retardados mentais negros de judeus de ciganos

ELE Não espanta que pessoas capazes de pensar assim sejam também imunes a outras imposições morais do senso comum

ELE Por exemplo

ELE Por exemplo o dever que um político tem com os compromissos assumidos por ele ou por seu partido

ELE É com insensibilidade moral verdadeiramente sociopata que o senhor Luis Inácio Lula da Silva e sua querida Dona Dilma após terem subscrito o programa de um partido que ama e venera o aborto ao ponto de expulsar quem se oponha a essa ideia Saem ostentando inocência de qualquer cumplicidade com a proposta abortista

ELE Seria tolice esperar coerência de indivíduos que nem reconhecem que as outras pessoas pertencem à mesma espécie deles por natureza e não por uma generosa e revogável concessão da sua parte

ELA Essa é a mentalidade do gayzista

ELE De modo algum Um viado não é necessariamente um abortista

ELA As duas coisas vêm sempre juntas Abortistas gayzistas pedófilos

ELE A gente precisa defender o direito dos viados poderem formar uma família tradicional

ELE Eles querem destruir as bases da família tradicional

ELA A família é a base de toda a merda onde estamos inseridos

ELE Se eles aceitarem se submeter aos valores milenares de nossa sociedade

ELE Eles não podem se reproduzir só fazer cocô

ELE Não temos porquê negar a eles o direito de abandonando seus modos habituais de promiscuidade

ELA Isso é bem difícil

ELE E sua tendência inata a questionar as bases da família

ELA Pra não dizer impossível

ELE Serem aceitos como se eles fossem cidadãos de bem

ELA Gayzismo e promiscuidade vêm sempre juntos é uma questão natural

ELA Natural é não ser boiola

ELE Eu vou ter que explicar de novo

ELA A libido do homem é muito mais à flor da pele do que a da mulher

ELE Por isso que estuprar é natural

ELE Nada é antinatural no conceito da ciência moderna

ELA Então também é natural que quando dois homens se encontram eles queiram trepar o tempo todo em todo lugar foda-se o mundo

ELE E as sapatas

ELA As sapatas são semelhantes porque são meio-macho

ELE Por essa lógica os viados também são meio-macho

ELE Não É que toda mulher tem um lado lésbico

ELE Toda mulher tem um lado puta

ELA É diferente com os homens

ELA Todo homem tem um lado gay

ELA Vocês são aberrações Viado macho lésbica puta O que falta é homem de verdade Meu marido trepa comigo todos os dias Me come gostoso Me fode Gosto de apanhar dele Sou do tipo mulher normal Mulher que fode Mulher que dá para o marido Mulher que deixa gozar na cara que engole que não desvia que pede mais me fode docinho Mulher parideira mulher que aborta para não ter barriga para não ter estria para não colocar vagabundo no mundo mulher de homem de homem não de gay Meu marido não precisa de prostituta porque eu sou a puta dele sou a escrava dele a mulher de Atenas Espartana Amazona Índia Sou a mulher que qualquer homem quer na cama na lama na cozinha no banheiro na rua na roda de bar na cova

É por isso que meu marido me fode Homem que fode assim não pode ser gay

ELE Quem quer ao lado um fracassado incapaz de cuidar da própria família de colocar o leite das crianças em casa de proteger sua mulher e de ter uma ereção para satisfazê-la sexualmente

ELE É muita burrice não perceber que podem existir famílias de jeitos muito diferentes

ELE Não precisa ser conservador para ver que diferentes significa quase sempre pior

ELA Criança criada por gay fica traumatizada Existem estatísticas que provam

ELE É discutível se isso é culpa das famílias homossexuais ou da instabilidade afetiva do adotado

ELE Não é que famílias gays sejam ruins mas que famílias biológicas intactas são boas

ELA Se não fosse o fato de grande parte das pessoas que trabalha com cultura na mídia nas artes nas universidades ser gay ninguém daria bola para o assunto

ELA Resta saber que tipo de homem se valoriza atualmente e se as mulheres de verdade não as feministas encalhadas ou as vadias em marcha estão realmente satisfeitas com isso

ELE De modo simples se você quer que seus filhos tenham uma vida melhor você deveria tê-los dentro de um matrimônio e mantê-lo estável

ELA O problema não está nas diferenças mas no modo de lidar com elas

ELA Tem que lidar do mesmo jeito que lida com todo mundo

ELA O que os gays querem é privilégio É que nem preto

ELE Que nem aleijado

ELA Os direitos humanos não têm cor nem opção sexual

ELA Todo direito é humano

ELE Fala isso pros fetos que estão sendo abortados

ELA Fala isso para as feminazis

ELE Essas sim mereciam ser estupradas

ELE Mulher não fica lutando por direitos iguais Então merece apanhar feito homem

ELE Você é só mais uma idiota especista Do tipo que acha que filhotes de seres humanos merecem mais a vida do que de outros animais

ELA Nós não somos condicionados a acharmos que somos melhores Somos melhores mesmo

ELE Nada é natural Criança já tem atenção demais E já tem gente demais no mundo

ELE Mas isso é porque os pobres não sabem usar camisinha

ELE Filhote de galinha tem o mesmo valor que filhote de gente Quando vamos entender isso

ELA Me parece que o direito dos animais não é gerado pelos marimbondos e papagaios mas pelos homens

ELE Me parece que certos homens e principalmente mulheres deveriam ser tratados só com o direito dos animais

ELA O que a ideia de direitos humanos quer mesmo é proteger especialmente algumas pessoas enquadradas em certas classificações capciosas

ELE Cota para preto agora também é direito humano

ELA Logo também vão querer cota pra gay

ELE Ou é direito preto

ELA Vai ser o direito rosa

ELE Ou é querer dar pra vagabundo que não estuda a vaga dos meus filhos que ainda nem nasceram Mas vão nascer porque não sou abortista

ELA É que esquerdista adora fazer caridade com o chapéu alheio Se acham que é Robin Hood

ELA Antes fossem eles tiram dos ricos para dar não pros pobres mas pros políticos

ELE Outros que deveriam ser abortados Como os direitistas

ELE Direitos humanos para humanos direitos

ELE Direitos Humanos é mais um exemplo de socialismo disfarçado com belas palavras um pretexto polivalente para a múltipla intromissão estatal injusta na esfera de autonomia individual

ELE É

ELE Quem defende aborto pode também defender a pena de morte contra os corruptos

ELA Sou a favor de punir bandidos e não bebês inocentes que nunca fizeram nada

ELE Se desse pra saber desde o útero que o feto é gay assim como a Síndrome de Down Aí dava pra abortar é como uma deficiência melhor nem nascer

ELA A pena de morte não é compatível com um mundo civilizado

ELE Poupa o sofrimento de todos até da criança que não vai sofrer com o preconceito

ELE Porque todas as tendências do mundo moderno são excelentes e inatacáveis

ELA Existe uma tendência para o progresso

ELE Hoje a tendência é que os partidos da extrema direita cresçam

ELA Mesmo que a pena de morte seja *necessária* numa fase inicial

ELE A tendência é o déficit público aumentar Então o déficit é bom

ELA Mas eu não ia conseguir matar ninguém mesmo um bandido Mas não tenho problema com quem consegue

ELE A tendência é o trânsito aumentar o crime aumentar a burrice aumentar tudo aumentar Tendências não significam nada podem ser ruins ou boas Não existe evolução

ELE Hoje precisamos mais da pena de morte porque há mais crimes

ELE No mundo civilizado há outros meios de lidar com os crimes

ELE Civilizado é um mundo com baixa criminalidade e não um mundo em que se mata por nada

ELE É o que eu acho também

ELA E um erro justifica o outro Isso não é justiça é vingança

ELA Toda pena é vingança A recuperação do criminoso tem que tá em segundo plano O primeiro dever do Estado é proteger a sociedade e não recuperar bandido

ELE O todo vale mais que a parte

ELE E o prazer de ver um bandido filho de uma puta ser morto Foda-se se pobre preto rico ou amarelo Matou tem que morrer Estuprou tem que ser empalado Currado por traveco Matou uma criança tem que ser torturado por meses Quebrar os ossos queimar a pele furar os olhos Quem não quer ver um assassino um pedófilo um pederasta um corrupto clamando pela vida enquanto toma umas marteladas na cabeça

ELE A pena de morte é extremamente educativa para todo mundo

ELE Claro Principalmente para quem foi executado Vamos educar defunto agora

ELA Isso é ditadura autoritarismo

ELE Não concordo Felizmente ou infelizmente a maioria das pessoas é a favor da pena capital

ELA Onde estão os dados

ELE Nos EUA é em torno de setenta e cinco por cento logo no Brasil deve ser também

ELA Deve ser Logo vai tomar no cu seu filho da puta pseudointelectual de merda

ELE Bastaria um plebiscito para confirmar esse dado vagabunda

ELA Vou fazer um plebiscito para estuprar a sua mãe seu fascista

ELA Fascista Fascista de direita

ELA Pera aí

ELE Fascista é você Stalinista

ELA De direita não

ELE Nazista de esquerda

ELA Porque eu sou de direita

ELA Fascista também então

ELA Sapatona

ELE Quem é contra a pena de morte é gente iludida por um sentimentalismo barato no fundo materialista

ELE Parou com a baixaria Aqui é pra quem quer discutir direito não pra quem gosta de causar sem nem ter segundo grau

ELES e **ELAS** estão exaltados Como não poderia ser diferente Carregam suas melancias E agora se posicionam em frente a longa mesa Mudam as cadeiras de lugar e sentam-se todos e todas em frente a mesa As melancias nos colos E gritam E se beijam E gritam E se beijam

ELE Aí a gente ouve que não pode punir Tem que ter pena do assassino Coitado do bandido

ELE Quem não tem segundo grau nem primeiro nem prézinho é o seu presidente presidiário

ELE Ô meu cu presidente da puta da tua mãe aquela macaca

ELE Acho que grande parte de nossa inteligência profissional tende a desmerecer este grande detalhe O povo categoria social tão amada por quem quer fazer dela uma santidade política gosta de ver bandido preso e morto

ELA Essa gente diz que gosta do povo mas quero ver pegar ônibus das seis com o sovaco fedido do povo na cara

ELE Aí de repente o povo não é mais tão sábio como quando votou no Lula

ELA Ser esquerda na Vila Madalena é fácil

ELE Aí o povo é alienado Aí é a tevê que tá educando

ELA Esquerda caviar

ELE O povo é contra a corrupção

ELE Povo de cu é rola

ELA No Irã matam gay e ninguém liga Ninguém da esquerdinha quer atacar a ditadura dos aiatolás

ELE Querer bandido preso é um pensamento social Socialista até

ELA Cuba nem se fale Travesti lá é caso de polícia

ELE Quem mais sofre com esses bandidos são os pobres

ELA Mas o problema é o imperialismo ianque Nos Estados Unidos quem quiser pode ser gay

ELE A invasão do morro é um ato de democracia

ELE Desarmam a população e ficam lutando pelos direitos do que há de pior na sociedade

ELE Dessas putas de gay marginal presidiário drogado

ELE O BOPE é que representa os direitos humanos Direitos da gente comum

ELA No BOPE todo mundo é boiola Bando de viado enrustido Tudo viado enrustido Policial gosta de ver o pau do outro no vestiário Estupra travesti e bate na esposa porque gosta mesmo é de ver uma rola dura Peito peludo Bunda lisa Saco sem pelos Policial gosta de músculo Curra preto pra ver rola grande e grossa Policial é a escória gay Pau mandado da ditadura gayzista Vocês são todos viados Direitistas bichas corruptos ladrões viados escrotos

filhos da puta vocês não tem mãe nasceram do cu de um pobre cheio de merda Policial é fruto da merda gay

ELE O número de gays assassinos é maior do que vítimas fatais por crime de homofobia É um fato óbvio que a mídia esconde sistematicamente

ELE A mídia é de esquerda

ELE Quem gosta de bandido é intelectual e advogado de porta de cadeia Cidadão de bem que trabalha e paga imposto

ELE Aliás impostos avassaladores e abusivos

ELE Cala a boca e me beija

ELE Quem leva os filhos na escola Vai no cinema Pega trânsito para viajar para a casa de praia no fim de semana Faz compra em shopping lotado Que parcela a passagem para Europa no fim do ano Que vai na feira

ELE Cada dia mais cara por causa dos impostos

ELE Cala a boca e me beija

ELE Enfim quem vive sua vida normal tem o direito de querer que os bandidos e corruptos sejam presos

ELE E se resistirem sejam mortos Se não queria morrer não tivesse roubado

ELE se levanta e começa a morder a melancia que carregava no colo Morde a casca e tenta arrancar pedaços dela

ELA Sabe o que mais Já passou o trauma da ditadura A história andou E a ditadura nem foi tão dura assim

ELE As pessoas não estavam lutando por uma democracia As pessoas estavam lutando por uma ditadura de proletariado As pessoas queriam transformar o Brasil em Cuba Ia ser uma merda pra gente Enquanto os militares foram lá e defenderam nossa soberania

ELE E essa Comissão da Verdade que tem agora Para que isso Que loucura que é isso Hoje dão indenização para quem sequestrou embaixadores e crucificam os torturadores que arrancaram umas unhazinhas

ELA O povo agora sabe o que foi de verdade a ditadura

ELA O povo não quer pagar o pato o povo quer escola saúde justiça e faca na caveira

ELE Tá com pena Adota um bandido

ELE Aí já resolve o problema das bichinhas que querem adotar

ELA Quem vai confiar num viado com um filho Se ele é viado é porque sofreu abusos e isso é provado cientificamente Provavelmente vai querer abusar do filho também

ELA Viado é sempre meio pedófilo

ELE E depois da pedofilia vem a necrofilia a bestialidade o protestantismo

ELE É só ver a Igreja Católica começou a aceitar gay começaram os escândalos

ELA A merda é que todo lugar onde não tem mulher fica assim cheio de gay

ELA É o fim da virilidade masculina como valor O que querem não é garantir direitos aos gays mas sim matar a existência dos verdadeiros machos

ELE Não dá mais pra andar na rua sem cruzar com gay

ELE No futebol de domingo cheio de jogador gay Deviam jogar vôlei Ou tênis que é esporte de gay

ELE Na academia todo mundo é gay O rato de academia cheio de músculos bem gay se olhando no espelho como todo gay vaidoso cabelo de gay mascarado depila axila anda de carro do ano carro típico de gay bebe café sem açúcar como todo gay

ELA E faz pilates porque gay é quem faz pilates ou yoga ou MMA que é tudo a mesma coisa desculpa para ficar perto de macho cheirando sovaco fungando no cangote encoxando por trás MMA é o esporte mais gay do universo

ELA se levanta arruma a cadeira e sobe Segura a melancia acima da cabeça ELE continua arrancando a casca da melancia com os dentes

ELA Você liga a tevê e tá lá todo mundo é gay falam que não tentam esconder mas é tudo gay

ELE Aquele apresentador gay daquele programa de sábado que é casado com aquela loira com cara de gay que só anda de mão dada deve olhar a buceta dela com cara de nojo Tem até filho

ELE começa a rachar a melancia com a cabeça

ELE Aquele moleque gay que atropelou o ciclista um bêbado gay do caralho cabelo pintado bem gay como aquele jogador de futebol que todo mundo sabe que é gay usa aquelas sungas apertadas pra mostrar o pau para aquele bando de torcedor gay organizados com barba por fazer bem gay

ELE senta na melancia

ELE E querem ir para o estádio de bicicleta no meio do trânsito da cidade essa coisa de gay andar de bicicleta para ir no trabalho porque é ecológico esse papo todo gay de melhorar o mundo abraçando árvore fumando maconha cultivando minhoca e reciclando a porra do lixo votando em político gay para depois reivindicar lei para punir agressão contra gays

ELA chuta a melancia e pisa com seu sapato de salto alto ELE continua sentado na melancia ELE continua a descascar a melancia com os dentes ELE arranca o cinto da calça e enrola na mão direita ELA segura a melancia acima da cabeça ELA dá cotoveladas na melancia

ELA Contra gays e não contra as mulheres e todo mundo que se fode porque agora só gay se fode Esses políticos que fodem todo mundo político que acredita em deus porque só gay acredita em deus esses judeus gays esses macumbeiros gays pastores gays Cheios de esperança como se ter esperança não fosse uma coisa gay nos dias de hoje

I'm on fire

estou em chamas

I'm on fire

estou em chamas

A música é alta I'm on fire IO ECHO banda de rock indie de Los Angeles ELES e ELAS estão on fire ELE arranca a casca da melancia com a boca ELA pisa com seu salto alto na melancia ELA dá cotoveladas na melancia O interior escorre A casca se parte O líquido exala perfume de melancia ELE quebra a melancia com a testa ELA segura a melancia sobre a cabeça QUIET ELE soca a melancia Sua mão protegida pelo cinto Os pedaços se espalham As televisões de plasma são atingidas por líquido sementes fragmentos ELE senta na melancia Pula sobre ela Pula no meio de todos os restos de melancias ELA vai embora ELE vai embora ELE descasca a melancia com os dentes até sobrar o vermelho O miolo A melancia descascada ELE crava os dedos no cérebro da melancia que sangra ELE vai embora Cabeça fria Dedo firme no gatilho ELA segura a melancia sobre a cabeça QUIET Eles estão todos quietos ELA segura a melancia sobre a cabeça Na televisão de plasma ELES e ELAS estão na pequena sala e conversam Não se escuta ELA segura a melancia sobre a cabeça ELES e ELAS limpam a cena do crime

FIM

ADEUS, PALHAÇOS MORTOS!

Texto original de Matéi Visniec, *Um trabalhinho para velhos palhaços* - escrito em 1986

Direção e Adaptação de José Roberto Jardim com Academia de Palhaços - estreou em 2016

Pós-dramaturgia de Carlos Canhameiro - escrita em 2019

primeira tentativa

ESCRITO EM PRETO É possível ver quem fala

ESCRITO EM AZUL Não é possível ver

ruído aplausos cubo imagens imagens imagens história de uma trupe de palhaços comédias populares Scratch população assistindo ruído aplausos cubo Uma face dos seis lados Imagens Uma prisão Cortes Fades Making of Scratch Registro Uma kombi um palco Efeitos Edições Jovens destemidos FOGO Velocidade do Pitch Estrada ruído aplausos cubo

respiração

escuro

Quem está aí Quem está aí Quem está aí

Eu

raio

cubo uma palhaça

cada fala uma posição

cada escuro uma intenção

cada intenção um som

microfone sem fio

cada som uma projeção

a projeção reverbera o som O som é a projeção

Eu vim por causa do anúncio de emprego

Sim

escuro

raio

Tem alguém aqui além de nós

Não

escuro

raio

Esse lugar está precisando de ar Ahhh

escuro

raio

Você é o primeiro

Sim

Então eu sou a segunda

escuro

raio

Eles ainda não chegaram

Não

Então não são seis horas

escuro

raio

Espero que às seis eles apareçam

escuro

raio

Você veio aqui pela mesma razão que eu O emprego

quanto riso

escuro maior

raio

Se for agora não será depois Se não for depois será agora Se não for para acontecer

Ainda acontecerá

escuro

Se não sabemos o que perdemos

O que importa perdê-lo

Estar pronto

É tudo

raio

PING

Lála

PONG

Pupa

PING

Lála

PONG

Pupa

PING

Lála

PONG

Pupa

PING

Não pode ser

Sou eu Sou eu

É você mesma

Juro Sou eu

Mas como Por quê

É assim que as coisas são

escuro

pong

[Eu senti aqui que era você](#)

claro Duas palhaças Corações como pulsação

Se com a minha mão profano este santuário pagarei a gentil multa desse toque com um beijo terno

Bom peregrino o beijo do romeiro se dá palma com palma

Mas os santos não têm lábios

Sim

Então permita que os lábios façam o que as mãos fizeram

Agora meus lábios têm o pecado tirado de ti

Ah doce violação devolve a mim meu pecado roubado

escuro

quanto riso oh quanta alegria

claro Flores Palhaças sentadas

Só podia ser você Eu falei pra mim mesmo só pode ser a Lála

Para Vai borrar a minha maquiagem

Mas o que é isso que você passou na cara

Nada

São essas porcarias que te dão rugas

Ruga Onde

Mas o importante é que a gente se reencontrou Isso vale uma vida

Mas eu não estou com a cara acabada

Que insanidade a gente se reencontrar e ainda aqui

Somos joguetes do destino

escuro As flechas dançam ruídos Pitch

scratch

vermelho

Quando iria te reconhecer debaixo dessa roupa ridícula

Eu também não te reconheci

Como você está fora de forma

Eu

Ouvi dizer que você tinha morrido

Morrido

escuro

Mas eu ainda estou viva

claro

vermelho e azul

Por onde andava

Estava trabalhando no Fantasio

Achei que estava no Perúgia aquele asilo pra velhos

Perúgia Nunca pus os pés no Perúgia Estava trabalhando no Fantasio Já ouviu falar do Fantasio

Quanto é que você está pesando Todo mundo adoece nesse pulgueiro

Não Perúgia Fantasio Não é possível que você nunca tenha ouvido falar do Fantasio Já ouviu falar certo

Não esperava te encontrar desse jeito Quer comer alguma coisa

Não Ouviu ou não ouviu falar do Fantasio

Você não está se cuidando Quer nozes

Nozes

escuro

[Eu já sabia que você estava mal](#)

claro

vermelho e azul

Outro dia encontrei o Pôci e ele me disse a Lála está mal

JUDAS

Também me disse que você estava com a pele horrível e que estava com bolsas nos olhos que pareciam escamas

NÃO SÃO ESCAMAS SÃO OLHEIRAS SÓ OLHEIRAS

eco escuro

[É a morte chegando Lála A morte O Horror](#)

raio

Melhor você ir embora para casa Toma esse dinheiro saia e coma alguma coisa por favor

Eu não preciso de você Eu tenho pilhas e pilhas de dinheiro

índices da bolsa de valores

Onde conseguiu isso

Eu trabalho no FANTASIO

Deu agora para roubar

EU TRABALHO

Cuidado você vai acabar presa

Estou em plena forma Eu ainda consigo fazer tudo Veja

escuro

uma gag de palhaça

escuro

outra gag de palhaça

escuro

[Para Quer morrer aqui na minha frente Nem acredito que você tenha conseguido subir aquelas escadas](#)

raio

Eu sei porque você está aqui É porque te mandaram embora do Bouglione

PING

raio

vermelho

O Bouglione fechou há dez anos

PONG raio

azul

quanto riso

PING raio

vermelho

O Bouglione fechou há dez anos

PONG raio

azul

quanto riso

PING raio

vermelho

O Bouglione FECHOU HÁ DEZ ANOS

PONG raio

azul

QUANTO RISO

PING raio

vermelho

O BOUGLIONE FECHOU HÁ DEZ ANOS

eco escuro

E é por isso que você virou alcoólatra Porque te puseram pra fora

O Bouglione fechou há dez anos

raio

Onde você escondeu a garrafa Me diz onde

Está vendo NADA

eco escuro Treme

Ficou irritada aborto da natureza

Eu não estou irritada sacripanta

Não precisa ficar irritada aborto da natureza

Você é que está irritada sacripanta

Nunca fico irritada aborto da natureza

flores Duas palhaças sentadas

Crianças

Não está feliz de me encontrar

Claro que estou

Então por que fica me chamando de aborto da natureza

Porque você fica me chamando de sacripanta

Mas é de brincadeira

Mas eu também estou brincando

Me dá um abraço Como o tempo passa Lála PING você ainda me ama PONG

Claro que te amo

Jura

Juro

Eu também juro PING E por isso eu tenho de te falar a verdade

Que verdade

Você não vai conseguir nada aqui Eles precisam de outra coisa

Outra coisa

O circo não é mais o mesmo Hoje tudo mudou

Mudou

Vou ser muito sincera você não tem chance

Por que

escuro

Eles precisam de alguém vivaz Com presença Moderno

engrenagens

sentada AZUL caída VERMELHO

Olha pra você Você não passa de uma sombra do que já foi Não dá mais pra te imaginar se apresentando Eles querem novidade Acha que vai convencê-los com esses truques ultrapassados Você é o ontem eles querem o amanhã O mundo mudou O mundo mudou

escuro

quanto choro

engrenagens

Hoje nada mais é como era Tudo que fazíamos não tem mais valor foi esquecido superado Hoje eles querem outra coisa algo que não compreendemos mais Do que vale continuar vivendo e lutando por essa existência miserável Mas a vida é assim Chega um dia em que somos todos esquecidos dispensados O filho deve matar o pai E assim sucessivamente até o fim dos tempos Sempre foi assim E sempre será A vantagem de saber disso é ir embora antes que nos dispensem Eis a única saída honrosa

Eles não podem fazer isso E o respeito por tudo o que eu vivi Por tudo que fizemos

O mundo chegou ao fundo do poço À encruzilhada final O colapso

escuro

Sim Esse emprego será meu

claro

Não ouviu nada do que acabei de dizer

O anúncio diz que eles precisam de um palhaço velho E eles vão me escolher exatamente por isso

escuro

PING

PONG

PALAVRAS

por eu ser velha

Bom se é assim eu também sou velha

Mas eu tenho onze meses a mais do que você

O quê Sei bem quando você nasceu Você tem só onze dias a mais do que eu

Onze dias Bom se ele forem criteriosos isso já basta

escuro

O negócio agora não é ser criterioso É ser contemporâneo É ser pós

Eu sou Sempre fui

engrenagens coloridas

Sei Você não passa de um museu carcomido

Fiz pessoas rirem e se emocionarem por mais de meio século Ninguém ficava indiferente nos meus espetáculos Ninguém E você vem me falar de pós contemporâneo Bela porcária Eu dominava completamente a plateia no Fantozzi

escuro

Não era Fantasio

FANTOZZI EU DISSE FANTOZZI

Lála você está com Alzheimer

faixas

em pé

PALAVRAS

Leia o que os jornais falavam de mim

Mas isso foi no Fernando

Fernando Fantozzi que diferença faz Está escrito ou não está

Uma crítica Meu reino por uma boa crítica

PING

Você sempre se irrita quando encara a verdade

Joga isso fora

Você bem que queria mas não vou Porque isso é uma prova

De quê

De que gostavam de mim

Quem gostava

escuro

[Os burros Os simplórios histéricos neuróticos Sabe quem nunca gostou de você](#)

faixas

Os intelectuais

O que me importa

Dependendo da onde quer chegar e de como quer ser lembrada

Mas eu sempre apareci nos jornais

Sim Lála você aparecia

Aparecia Você sabe disso não sabe Pupa

Todo mundo sabe Agora vem cá

E você também não é

Claro que sim claro Agora eu estou aqui Não vou te deixar morrer sozinha e esquecida

Não mesmo

Vou te levar para minha casa Viveremos as duas desse trabalho que vou pegar Vou fazer sopa para você Tudo que você precisa é de sopa quente Vou te comprar uma cadeira de balanço Eu sei que você gosta E seremos felizes Eu venho aqui trabalhar e você fica em casa passando minhas saias enchendo o meu cachimbo engraxando meus sapatos Coisas assim

É mesmo

E vou te mostrar o mundo Ano que vem te levarei a Avignon

Já conheço Avignon

escuro

Quando você foi a Avignon

VERMELHO AZUL

Numa turnê Também fui à Alemanha à Suíça

Mas nada disso existe mais

O que A Suíça ainda existe

ACABOU Acabaram também a Alemanha a Holanda a Europa O que sobrou para a gente foram apenas províncias e subúrbios Sejam realistas por que você acha que eles estão procurando um palhaço velho

Não sei talvez porque eles esqueceram como se faz Isso O ofício está se perdendo Esqueceram como se faz E com a gente eles irão recuperá-la

Minha criança

escuro

SIM É ISSO

VERMELHO AZUL

A Arte hoje está perdida É de um diletantismo lamentável Sem singularidade Sem proposição Uma tristeza Quando você assiste fica com pena Hoje em dia são só espetáculos de segunda Dão náuseas São execráveis Sem imaginação Sem capacidade Não há um único

posicionamento existencial sequer Não provocam em nada Escuta o que vou dizer Pupa se a gente morrer a Arte vai junto E o mundo viverá em noite eterna Por isso que temos que continuar E Fazer Erro Fazer de novo Erro de novo ERRAR MELHOR

escuro

Mas e se eles aqui estiverem precisando apenas de um contrarregra

Do quê

faixas azuis

Talvez estejam procurando apenas um contrarregra

Como assim contrarregra Eles pensam que a gente é o quê

Calma eu não tenho certeza

Eles tinham que nos avisar Pelo menos avisar Quem vai pagar o nosso transporte Quem

Calma

Eles têm que pagar o transporte Têm que pagar o transporte

Calma Respira

Quanto tempo ainda vamos esperar Eles falaram seis horas Por que ainda não são seis horas

Você veio aqui para esperar Então espere

escuro

Quando vai dar seis horas

QUIETA

faixas

Estão subindo

Eu cheguei primeiro

Parou

Parou

Voltou

Ah

Lála deixa eu entrar primeiro A gente divide meio a meio Eu juro

NUNCA

Sacripanta

Aborto da natureza

CONTRARREGRA

escuro

vermelho REDONDO

um palhaço sozinho

Agora aqui o inverno de meu ostracismo irá se tornar verão glorioso sob o sol de York

E todas as nuvens que nublavam meu triste futuro ficarão esquecidas no passado Os palhaços jovens são felizes Bastardos E como não sou mais útil para coisa alguma Pois acham que sou velho incapaz e deformado Já que nesses tempos não posso mais provar meu valor num palco Eu decidi então ser vil e odiar todos os novos espetáculos feitos por este mundo

respiração

Pôci

PING

Ãh Pupa Lála São vocês

escuro

PONG

PUPA Sim Somos nós

PING

engrenagens coloridas

duas palhaças um palhaço

Eu não acredito

Eu também não acredito Pôci

Vocês duas aqui também

escuro

Mas eu sou a primeira

Eu sou a segunda

PONG

engrenagens coloridas

crianças

PING Que saudades de você PONG Que saudades de você PING Que sauda PONG

escuro

Sim É um milagre Um verdadeiro milagre

faixas brancas BOLAS pretas

Você está chorando Lála

Sim Pôci eu estou chorando

Eu também estou chorando Lála

Não chora Pôci

Eu também estou chorando amigos

Nós três de novo reunidos Como é a vida

escuro

quanto choro

faixas BRANCAS bolas pretas

Enxuga essas lágrimas Pôci

Senta Pôci você está tremendo

Meu Deus como vocês envelheceram

Ãh

Por que você está dizendo isso

Porque é verdade e não foi pouco

E você acha que não mudou nada

Não mudei nada

Sabe o que não mudou em você

O que

Sua dicção

quanto riso

A mesma musicalidade há trinta anos

E a gravata A mesma há trinta anos

Mas ela é nova

Pôci

Mesmo que seja como usa uma coisa dessas

É como usa uma coisa dessas

O que é que tem

Não viu como está

Como estou

Parecendo um idiota

escuro

quanto riso oh quanta alegria

quadro vermelho listras azuis

Ah as criaturas perversas parecem agradáveis quando encontramos outras ainda mais perversas

escuro

Ah King Pôci Lear eu vou te dar um belo peteleco

triângulos BRANCOS

montanhas móveis

Lembra no Fernando's todos aqueles petelecos que eu te dava

E os apelidos que eu punha em vocês dois

Eu lembro que eu chutava fraco o Pôci por causa da hemorroida dele

E eu que sempre fazia xixi no café que o Pôci tomava em cena

E o salário do Pôci que eu sempre roubava

E ele sempre pondo a culpa no anão

Lembra do escorpião que pus na bota dele

E quando ele caiu do trapézio e se quebrou todo Eu troquei o breu por maisena

Não ele caiu porque eu soltei a trava de segurança dele

Isso Eu troquei e você soltou

E ele ficou 8 meses deitado numa cama de hospital

HOSPITAL QUE HOSPITAL

escuro

Ele esqueceu de tudo

Pôci você está com Alzheimer

Cuidado como falam com quem ensinou tudo do ofício a vocês

Ensinou tudo do ofício pra gente

engrenagens coloridas

Sim Vocês eram duas pirralhas quando as tirei do Don Passante FON

Don Passante Nunca ouvi falar de nenhum Don Passante FON FON

Eu salvei vocês FON Vocês deveriam beijar a minha mão FON FON

Salvou Eu estudava na escola em Bolonha

Estudava nada

Estudei

Estudou nada

Estudei

Estudou nada

FON FON Ficaram completamente idiotas FON

escuro

Finita la commedia

círculos brancos

bolas BRANCAS circulam

Que horas são

Por que Está com pressa

Pode ir embora se quiser Agora que a gente já se viu pode sumir da minha frente

PING

quanto riso

PONG

Sempre insuportáveis Eu sabia que não podia confiar em vocês Por isso que não te ensinei todos os truques A verdadeira arte ficou guardada PONG aqui Todos os segredos estão aqui

Segredos Como se a sua cabeça é oca

PING

escuro

quanto riso oh quanta alegria

Deixa ele Ele não passa de um Palhaço Morto

raios

PONG

panpanpanpan parapanpan segue

Pôci você veio por causa do emprego

Para olhar a cara de vocês é que não foi

Então você não leu direito o anúncio

Não

É que eles estão procurando um palhaço velho

E eu sou o quê

Bom se quer mesmo saber a verdade Pupa falo ou não falo para ele

Fala

Eu já falei mas ele não entendeu

Acontece com quem tem Alzheimer

O que não entendi

O que você é

O quê sou

Um Palhaço Morto

PING

raios vermelhos

UM PALHAÇO MORTO

escuro

quanto riso oh quanta alegria

listras

VERMELHO e azul

Ó céus dai-me paciência é de paciência que eu necessito Finita la commedia

escuro

eco

Olá Tem alguém aí Eu acho que já são seis horas Eu vim para o anúncio de emprego Eu preparei uma cena Quando vocês vão chamar Eu já preenchi o formulário Vocês vão chamar pelo nome

raios AZUIS

quanto riso oh quanto alegria

É só isso que vocês sabem fazer Rir como idiotas

escuro

UM PALHAÇO DE VERDADE JAMAIS RI NÃO É O PALHAÇO QUE RI É O PÚBLICO É O PÚBLICO MAS VOCÊS NÃO ENTENDEM ISSO NUNCA ENTENDERAM E NUNCA ENTENDERÃO VOCÊS NÃO SABEM O QUE É ARTE

E você sabe

listras contorno azul

porta

Sempre fizeram o oposto do que aprendemos Por isso serão esquecidas Ficam gritando frases no palco como fazem hoje em dia Ficam serrando o ar com as mãos Ah como me dói assistir aos espetáculos que estouram nossos tímpanos A grande imprensa de hoje só dá voz a espetáculos sem qualquer comprometimento Com efeitos Pirotecnias Feitos para agradar

Mas os artistas de alma evitam isso A busca é outra Meses para ajustarmos o gesto à palavra a palavra ao gesto com todo cuidado Pois sabemos que tudo que não é síntese deturpa a representação Não é a fama ou o sucesso que perseguimos mas a instauração de uma nova possibilidade de espaço-tempo A representação de uma outra poética

oh quanto

Que tédio

escuro

quanto riso oh quanta alegria

VERMELHO

triângulos

Pôci o que você fez depois que caiu do trapézio e se quebrou todo

Você não sabe Ele virou ajudante de picadeiro

Você trabalhava na cocheira

Eu fazia parte daquela trupe como ator

Ator

Tá bom

Como diz uma coisa dessas

É como diz uma coisa dessas

Não acreditam

Não

Não mesmo

Então o que me dizem

escuro

disso

palavras BRANCAS

Dizer o quê

Leia o que está escrito

Leia Lála

Sa-Mu-El-Be Beckett Samuel Beckett

Beckett E aí

Mais embaixo sua idiota

Mais embaixo Lála

E U ENE A O TIO Tio

E U igual EU ENE A O TIO igual NÃO

Não o que

EU NÃO sua imbecil EU NÃO

Sim Eu Não E

O nome O nome

Sa-Mu-El

O último

Be-Cke-

Lá no fim

Made in China

NO ELENCO CATZO

Não consigo ler

escuro

[Está escrito Pôci](#)

VERMELHO

verde

El Gran Pôci

El Gran Pôci A gente conhece esse Pôci

Não

SOU EU SUAS IMBECIS SOU EU

Existem milhares de Pôcis E todo mundo pode se chamar Pôci

É mesmo

PITCH máquina de escrever

Como assim todo mundo Está escrito El Gran Pôci Eu sou o Pôci

Veja bem A Lála poderia se chamar Pôci PING Eu poderia me chamar Pôci PING Até Beckett
poderia se chamar Pôci PING Podemos escrever qualquer coisa num cartaz Isso não prova
nada

escuro

E Pôci nem é nome de ator

Não mesmo

picadeiro AZUL

Eu falava texto Dava inflexões nuances intenções Eu reconstruía universos a cada som que eu
emitia pela minha boca Transfigurava sentidos Recriava humanidades Abria novas percepções
Ah ainda sinto o palco debaixo dos meus pés A luz esquentando o meu rosto Todos me
aplaudiam Todos me amavam Todos

escuro

LISTRAS azuis

descem tremem sobem

out into this world this world tiny little thing before its time in a god for what girl yes tiny little

girl into this out into this before her time godforsaken hole called called no matter parents unknown unheard of he having vanished thin air no sooner buttoned up his breeches she similarly eight months later almost to the tick so no love spared that no love such as normally vented on the speechless infant in the home no nor indeed for that matter any of any kind no love of any kind at any subsequent stage so typical affair nothing of any note till coming up to sixty when what seventy good God coming up to seventy wandering in a field looking aimlessly for cowslips to make a ball a few steps then stop stare into space then on a few more stop and stare again so on drifting around when suddenly gradually all went out all that early April morning light and she found herself in the what who no she found herself in the dark and if not exactly insentient insentient but the brain still still in a way for her first thought was oh long after sudden flash brought up as she had been to believe with the other waifs in a merciful God Good laugh first thought was oh long after sudden flash she was being punished for her sins a number of which then further proof if proof were needed flashed through her mind one after another then dismissed as foolish oh long after this thought dismissed as she suddenly realized gradually realized she was not suffering imagine not suffering indeed could not remember off-hand when she had suffered less unless of course she was meant to be suffering ha thought to be suffering just as the odd time in her life when clearly intended to be having pleasure she was in fact having none not the slightest in which case of course that notion of punishment for some sin or other or for the lot or no particular reason for its own sake thing she understood perfectly that notion of punishment which had first occurred to her brought up as she had been to believe with the other waifs in a merciful Brief laugh God Good laugh first occurred to her then dismissed as foolish was perhaps not so foolish after all so on all that vain reasonings till another thought oh long after sudden flash very foolish really but what the buzzing yes all the time buzzing so-called in the ears though of course actually not in the ears at all in the skull dull roar in the skull what the buzzing yes all the time the buzzing dull roar like falls in the skull and the beam poking around painless so far has so far all that keep on not knowing what what she was what who no she SHE what she was trying what to try no matter keep on hit on it in the end then back God is love tender mercies new every morning back in the field April morning face in the grass nothing but the larks pick it up

Você está se sentindo bem

O que foi isso Pôci

Arte O ápice

Você é bom demais para esses caras daqui Ficando aqui você vai piorar

Aqui você vai desperdiçar seu talento

Você precisa de desafios

Você tem de continuar sendo aquilo que é

Teu caminho é o da glória

Você foi feito para os grandes textos do mundo

Não traia a Arte

Vai embora

Quer ficar aqui nesse buraco

Nesse esgoto

Nesse fedor

Você tem de ir

O teatro precisa de você

A Arte precisa de você

O mundo precisa de você

NÃO DESISTA DA ARTE E DO MUNDO

escuro PING claro PONG escuro PING claro PONG escuro PING claro PONG

listras

mas eu acho que vou desistir PING

Você é desprezível

E quem não é PONG

escuro

Já são seis horas

Acho que são sete

Ou serão oito

Não pode ser

Pode sim

Devem ser sete

Ótimo

círculos BOLAS circulando

pêndulo de um relógio

escuro

Não são sete

Tem certeza

Talvez um pouco antes das seis

Eram cinco e pouco

Tem certeza

Sim tinha acabado de passar das cinco

Nem tanto

Eram cinco e cinco

Talvez Mas acho que não

Seria ótimo se fossem cinco

Por que

Teríamos mais tempo até as sete

círculos BOLAS circulando

rápido

pêndulo de um relógio

escuro

Eu acho que são seis em ponto

Tudo é possível

Como é possível tudo ser possível

Não sei mas sempre algo é possível

Impossível

É possível que eles se atrasem um pouco

Isso é possível

Talvez eles nem apareçam

círculos bolas PARADAS

estática

escuro

panpanpanpan parapanpan segue

Vocês não têm a impressão de ouvir uma fanfarra

Eu ouço uma corneta

Eu não ouço nada

vermelho e azul

É uma fanfarra sim

É o circo passando

Circo Mas como

escuro

É O CIRCO PASSANDO

É o circo É o circo

Para onde vai o Circo

vermelho azul verde

É o circo passando Cadê a janela

Está passando E não tem janela

escuro

claro

É o circo passando Cadê a janela

Está passando E não tem janela

escuro

claro

misturado

É o circo passando Cadê a janela Está passando E não tem janela O Circo está indo embora

escuro

E não há nada que possamos fazer Nem janelas existem mais

moldura BRANCA

Maldito tempo em que nasci

Passado Futuro

Será mais nobre parar e sofrer esses golpes da vida Ou pegar em armas e lutar contra tudo

Morrer

Dormir

Dormir talvez sonhar

Eis a questão Ser ou não ser

A dúvida que nos tira a ação

Porque todo o resto é silêncio

as duas palhaças o palhaço estão mortos Enclausurados Cubo Silêncio Luzes externas O mundo dos mortos O mundo dos vivos A passagem Abandonam a cena A construção A ilusão Nova ilusão O que se vê se vê Os mortos estão vivos Alongamento Uma cerveja Um cigarro Mortos Água Celular Selfie Live Ajustar a meia calça Assoar o nariz Banheiro Mortos Tempo Morto

ADEUS, PALHAÇOS MORTOS!

segunda tentativa

ESCRITO EM PRETO É possível ver quem fala

ESCRITO EM AZUL Não é possível ver

ruído aplausos cubo scratch imagens imagens imagens história de uma trupe de palhaços comédias populares rápido scratch uma face dos seis lados cortes fades making of scratch registro mais rápido uma kombi um palco efeitos edições jovens destemidos FOGO velocidade pitch vídeo promocional estrada ruído aplausos cubo

escuro

respiração

Quem está aí Quem está aí

Eu

raio

cubo uma palhaça

Eles ainda não chegaram

Não

escuro

Espero que às seis eles apareçam

raio

Você está aqui pela mesma razão que eu O emprego

quanto riso

escuro maior

todo silêncio profanado

raio

Lála

Sou eu Sou eu

Mas como

escuro

É assim que as coisas são

VERMELHO

duas palhaças

Agora meus lábios têm o pecado tirado de ti

Ah doce violação

escuro

quanto riso oh quanta alegria

flores Palhaças sentadas

Que insanidade a gente se reencontrar e ainda aqui

Somos brinquedos do destino

escuro As flechas dançam ruídos Pitch

scratch

vermelho

Ouvi dizer que você tinha morrido

escuro

Mas eu ainda estou viva

vermelho azul

Não esperava te encontrar desse jeito Quer nozes PING

NÃO SÃO ESCAMAS SÃO OLHEIRAS SÓ OLHEIRAS

escuro

O Bouglione fechou há dez anos PONG

raio

azul

quanto riso

PING raio

vermelho

O Bouglione fechou há dez anos

azul

É por isso que você virou alcoólatra PING

Está vendo NADA

PING

escuro

Ficou irritada aborto da natureza

Você é que está irritada sacripanta

flores Duas palhaças sentadas

Crianças

Não está feliz de me encontrar

Claro que estou

Lála PING você ainda me ama PONG

Claro que amo

Eu também Juro PING Por isso tenho que falar a verdade Você não vai conseguir nada aqui
PING

Por que

escuro

Eles querem novidade

engrenagens

sentada AZUL caída VERMELHO

Você é o Ontem eles querem o amanhã O mundo mudou O mundo mudou

escuro

quanto choro

engrenagens

Hoje nada mais é como era Mas a vida é assim Chega um dia em que somos todos esquecidos
dispensados O filho deve matar o pai

Eles não podem fazer isso

O mundo chegou ao fundo do poço O COLAPSO

escuro

SIM e esse emprego será meu

claro

Não ouviu nada do que acabei de dizer O negócio agora é ser contemporâneo É ser pós

Eu sou Sempre fui

escuro

EU DOMINAVA COMPLETAMENTE A PLATEIA NO FANTOZZI

Não era Fantasio

faixas

em pé

PALAVRAS

Leia o que os jornais falavam de mim

Uma crítica Meu reino por uma boa crítica PONG

Você sempre se irrita quando encara a verdade

Sabe quem nunca gostou de você

escuro

Os intelectuais

O que me importa

quadrados retângulos

AZUL

Não vou te deixar morrer sozinha e esquecida

Não mesmo

Te levarei para conhecer o mundo

Já conheço Avignon a Suíça a Alemanha

escuro

Mas nada disso existe mais

O que

ACABOU

AZUL vermelho

O que sobrou para a gente foram apenas províncias e subúrbios

O ofício está se perdendo E com a gente eles irão recuperá-lo

Minha criança

escuro

scratch

Sim é isso

VERMELHO azul

A Arte hoje está perdida Não provocam em nada Não há um único posicionamento existencial

SEQUER Pupa se a gente morrer a Arte vai junto Por isso temos que Errar Errar de novo ERRAR

MELHOR

escuro

Mas e se eles aqui estiverem precisando apenas de um contrarregra

faixas azuis

Como assim contrarregra Eles têm que pagar o transporte Têm que pagar o transporte

Calma Respira

escuro

FAIXAS

Estão subindo

Eu cheguei primeiro

Deixa eu entrar primeiro A gente divide meio a meio Eu juro

Nunca

CONTRARREGRA

escuro

vermelho REDONDO

um palhaço sozinho

Agora aqui Os palhaços jovens são felizes Bastardos Já que nesses tempos não posso mais provar meu valor num palco Eu decidi então ser vil e odiar todos os novos espetáculos feitos por este mundo

respiração

Pôci

PING

Ãh

PONG

escuro

Lála Pupa São vocês

PONG

engrenagens coloridas

crianças

PING Que saudades de você PONG Que saudades de você PING Que sauda PONG

escuro

Enxuga essas lágrimas Pôci

Eu também estou chorando amigos

faixas BRANCAS bolas pretas

Meu Deus como vocês envelheceram PONG

Ãh

Sabe o que não mudou em você Sua dicção

escuro

quanto riso

quadro vermelho listras azuis

Ah as criaturas perversas parecem agradáveis quando encontramos outras ainda mais perversas

escuro

Ah King Pôci Lear eu vou te dar um belo peteleco

triângulos BRANCOS

Montanhas móveis

Lembra no Fernando's todos aqueles petelecos que eu te dava

E quando ele caiu do trapézio e se quebrou todo Eu troquei o breu por maisena

E ele ficou 8 meses deitado numa cama de hospital

HOSPITAL QUE HOSPITAL

escuro

Ele esqueceu de tudo

Pôci você está com Alzheimer

engrenagens coloridas

Eu salvei vocês FON Vocês deveriam beijar a minha mão FON FON

Salvou Eu estudava na escola em Bolonha

Estudava nada

Estudei PING

PONG Estudou nada PING

PONG Estudei

PING Estudou nada

Ficaram completamente idiotas FON

escuro

quanto riso Oh quanta alegria

círculos brancos

bolas BRANCAS circulam

A verdadeira arte ficou guardada PONG aqui

Arte Como se a sua cabeça é oca

PING

escuro

quanto riso Oh quanta alegria

[Deixa ele Ele não passa de um Palhaço Morto](#)

raios

panpanpanpan parapanpan segue

Você veio por causa do emprego

Para olhar a cara de vocês é que não foi

É que eles estão procurando um palhaço velho

E eu sou o quê

Um Palhaço Morto

PONG

Um Palhaço Morto

PING

quanto riso Oh quanta alegria

É só isso que sabem fazer Rir como idiotas

PING

escuro

NÃO É O PALHAÇO QUE RI É O PÚBLICO VOCÊS NÃO SABEM O QUE É ARTE

E você sabe

listras contorno azul

porta

Ah como me dói assistir aos espetáculos que estouram nossos tímpanos Os artistas de alma evitam isso Meses para ajustarmos o gesto à palavra a palavra ao gesto com todo cuidado Não é a fama ou o sucesso que perseguimos mas a instauração de uma nova possibilidade de espaço-tempo A representação de uma outra poética

Que tédio

escuro

quanto riso Oh quanta alegria

vermelho

triângulos

Pôci o que você fez depois que caiu do trapézio e se quebrou todo

Eu trabalhava naquela trupe como ator

Ator

Tá bom

Então o que me dizem

escuro

disso

palavras BRANCAS

Sa-Mu-El-Be Beckett Samuel Beckett

NO ELENCO CATSO

Não consigo ler

escuro

ESTÁ ESCRITO EL GRAN PÔCI

VERMELHO

verde

Podemos escrever qualquer coisa num cartaz Isso não prova nada

Como assim

Pôci nem é nome de ator

Não mesmo

escuro

Eu transfigurAAAAAva sentidos Abria novAAAAAAAs percepções TodOOOOOOOs me
amAAAAAAvam Todos mEEEEEE aplaudiAAAAAAAAm TODOS

escuro

LISTRAS azuis

descem tremem sobem

out into this world this world tiny little thing before its time in a god for what the buzzing yes
all the time the buzzing dull roar like falls in the skull and the beam poking around painless so
far has so far all that keep on not knowing what what she was what who no she SHE what she
was trying what to try no matter keep on hit on it in the end then back God is love tender
mercies new every morning back in the field April morning face in the grass nothing but the
larks pick it up

Você está se sentindo bem

O que foi isso Pôci

Arte O ápice

O teatro precisa de você

A Arte precisa de você

O mundo precisa de você

NÃO DESISTA DA ARTE E DO MUNDO

escuro PING claro PONG escuro PING claro PONG escuro PING claro PONG

listras

mas eu acho que vou desistir

escuro

Já são seis horas

Acho que são sete

Ou serão oito

círculos BOLAS circulando

pêndulo de um relógio

escuro

Eu acho que são seis em ponto

Tudo é possível

Impossível

Talvez eles nem apareçam

círculos bolas PARADAS

estática

escuro

panpanpanpan parapanpan segue

Vocês não têm a impressão de ouvir uma fanfarra

É o circo passando

Circo Mas como

vermelho azul verde

É o circo passando Cadê a janela

Está passando E não tem janela

escuro

claro

É o circo passando Cadê a janela Está passando E não tem janela O Circo está INDO
EMBORA

escuro

Sim Não há mais nada que possamos fazer nem janelas existem mais

moldura BRANCA

Maldito tempo em que nasci

Morrer

Dormir

Talvez sonhar

Eis a questão Ser ou não ser

A dúvida que nos tira a ação

Porque todo o resto é

SILÊNCIO

as duas palhaças o palhaço estão mortos Enclausurados Cubo Silêncio Luzes externas O mundo
dos mortos O mundo dos vivos A passagem MAIS RÁPIDO Abandonam a cena O que se vê se

vê Os mortos estão vivos Uma cerveja Um cigarro MAIS RÁPIDO Mortos Água Celular Selfie
Mortos Tempo Morto

ADEUS, PALHAÇOS MORTOS!

terceira tentativa

ESCRITO EM PRETO É possível ver quem fala

ESCRITO EM AZUL Não é possível ver

ruído aplausos cubo scratch imagens história trupe palhaços populares rápido uma face seis
lados mais rápido kombi palco efeitos jovens FOGO velocidade pitch promocional ruído

Quem está aí

EU

Você está aqui pela mesma razão que eu o emprego

Lála

Pupa

PUPA

LALA

Ouvi dizer que você tinha MORRIDO

NÃO SÃO ESCAMAS SÃO OLHEIRAS SÓ OLHEIRAS

Ficou irritada sacripanta

Eu nunca fico irritada ABORTO DA NATUREZA

Não está feliz de me encontrar

Claro que estou

Hoje nada mais é como era O filho deve matar o pai

Eles não podem fazer isso

O negócio agora não é ser criterioso

É ser contemporâneo é ser pós

Leia o que os jornais falavam de mim

Sabe quem nunca gostou de você

OS INTELECTUAIS

Só nos sobraram as províncias e subúrbios

A arte hoje está perdida

Temos que Errar Errar de novo

ERRAR MELHOR

E se eles aqui estiverem precisando apenas de um contrarregra

Como assim

Estão subindo

Eu sou a primeira

CONTRARREGRA

Os palhaços jovens são felizes

Bastardos

Pôci

Pupa Lála São vocês

Que saudades de você Que sauda

Sabe o que não mudou em você Sua dicção

E ele ficou 8 meses deitado numa cama de hospital

HOSPITAL QUE HOSPITAL

Pôci você está com Alzheimer

Ficaram completamente IDIOTAS

Ele não passa de um Palhaço Morto

E eu sou o quê

UM PALHAÇO MORTO

NÃO É O PALHAÇO QUE RI É O PÚBLICO

Uma nova possibilidade de espaço-tempo

Que tédio

Ator

Tá bom

LEIAAAAAA

Isso não prova nada

TODOS ME AMAVAM TODOS TODOS

out into this world this world nothing but the larks pick it up

NÃO DESISTA DA ARTE E DO MUNDO

Já são seis horas

Acho que são sete

Ou serão OITOOOOOOOOO

Eu acho que são seis em ponto

Talvez eles nem APAREÇAM

Circo Mas para onde vai o Circo

O Circo está

“Não conseguirão transformar o extraordinário em cotidiano.” - Paulo Arantes

REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. *Teoria estética*, Lisboa: Edições 70, 2008.
- Agamben, Giorgio. *O que é contemporâneo?* Chapecó: Ed. Argos, 2009.
- Aleghieri, Dante. *A divina comédia: Inferno*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- Almeida, Marcio Aurelio Pires de. *O encenador como dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. São Paulo, 1995. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- _____. "O ator e a busca". *Revista Humanidades*, n. 52, p. 35-45, 2006.
- Arantes, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- Ardenne, Paul. *Un Art Contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2009.
- Arendt, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- Aristoteles. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011.
- Badiou, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- Barba, Eugenio; Savarese, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- Barthes, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *Ensaio críticos*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. "Théorie du texte". In: *Encyclopædia universalis* [online]. Boulogne-Billancourt: s.d. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>>. Acesso em: 7 out. 2017.
- Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1999.
- Baumgärtel, Stephan. "Reflexões sobre o sentido performativo na escrita teatral contemporânea: sintomas em Beckett e Müller". In: ____; Carreira, A.L.N. (orgs.). *Nas fronteiras do representacional: reflexões a partir do termo "teatro pós-dramático"*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014. p. 134-144.

_____. “Um teatro contemporâneo como laboratório da fantasia social: alguns apontamentos acerca do teatro chamado pós-dramático”. *Revista Urdimento*, n. 9, p. 129-134, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/1414573101092007129/8844>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Autêntica, 2011.

Berardi, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: UBU, 2019.

Betti, Maria Sílvia. Texto da contracapa. In: Williams, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

Bishop, Claire. “Antagonismo e estética relacional”. *Revista Tatuí*, Recife, n. 12, 2011. Disponível em: <<http://www.revistatatuí.com.br/edicao/revista-tatuí-12/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Bois, Yve-Alain. “Historização ou intenção: o retorno de um velho debate”. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 106-122, 1988.

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 (a).

_____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 (b).

_____. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Brito, Ronaldo. “O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo”. In: De Lima, Sueli (org.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 74-88.

Burger, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Caballero, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

Carreira, André L.A.N. “O teatro como a construção do texto espetacular”. *Revista Travessia*, n. 34-34, 1997. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/18174/17061>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

Carlson, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São

- Paulo, Ed. UNESP, 1997.
- _____. "Teatro pós-dramático e performance pós-dramática". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, set./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 20 out. 2017.
- _____. "Résistance à la Théâtralité". Traduit de l'anglais par Virginie Magnat. *Théâtre/Public*, Paris, n. 205, p. 28-35, automne 2012.
- Carvalho, Sergio. "Diante da pergunta...". *Sala Preta*. v. 12, n. 1, 2012. Disponível em: <http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57567>. Acesso em: 10 set. 2016.
- Clark, T. J. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1999.
- Daney, Serge. "Journal de l'an passé". *Traffic*, n. 1, hiver, 1991.
- Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- Deleuze, Gilles. *O abecedário de gilles deleuze*. Dirigido por Pierre-André Boutang. 453 mon. França, 1996. Disponível em: <<http://clinicand.com/2018/06/13/o-abecedario-de-gilles-deleuze/>>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *O anti-Édipo*. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- _____. *O que é filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2013.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- Dort, B.; Uhiara, R. "A representação emancipada". *Sala Preta*, v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p47-55>>. Acesso em: 15 jul. 2016.
- Dubatti, Jorge. "Teatro perdido (prólogo)". In: Bartis, Ricardo. *Cancha con Niebla: teatro*

- perdido: fragmentos. Buenos Aires: Atuel, 2003 (a).
- _____. *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003(b).
- _____. “Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti”. Entrevista realizada por Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 251-261, dez. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573102232014251>>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- _____. “Conexões: entrevista com Jorge Dubatti”. Entrevista realizada por Renato Mendonça. *Revista Cena*, n. 10. Porto Alegre: UFRS, 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/26187/15321>>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- Eco, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Fabbrini, Ricardo N. “Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante”. *Artelogie*, Paris, n. 8, jan. 2016. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article392>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- _____. “O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade”. *Seminário Ciência Música Tecnologia*, São Paulo, n. 4. 2012. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/51>>. Acesso em: 01 set. 2017.
- Favaretto, Celso. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo: na educação e na arte*. São Paulo, 2004. Tese (Livre Docência). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.
- Féral, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, n. 1, pp. 197-210, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- _____. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. “Les paradoxes de la théâtralité”. *Théâtre/Public*, Paris, n. 205, pp. 8-11, automne 2012.
- Fernandes, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- Fernandes, Silvia e Guinsburg, Jacó (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São

- Paulo: Perspectiva, 2010.
- Finter, Helga. "A teatralidade e o teatro". *Rimini Protokoll* [online], 2012. Disponível em: <<https://www.rimini-protokoll.de/website/media/portugiesisch/helga-finter-a-teatralidade-e-o-teatro.pdf>>. Acesso em: 5 ago. 2017.
- Fischer-Lichte, Erika. "Transformações". *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 9, p. 135-140, 2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573101092007135>>. Acesso em: 23 set. 2017.
- Foster, Hal, et al. "Questionnaire on 'The Contemporary.'" *October*, Cambridge-MA: The MIT Press, v. 130, p. 3-124, fall 2009. Disponível em: <www.jstor.org/stable/40368571>. Acesso em: 10 mai. 2018.
- Galard, J. *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2011.
- Gatti, L. "As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica". *ARS*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 91-106, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.119071>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting". Disponível em: <http://www.yorku.ca/yamlau/readings/greenberg_modernistPainting.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- Grésillon, Almuth. "Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 269-285, 1995.
- Guattari, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *As três ecologias*. Campinas: Ed. Papyrus, 2014.
- Guinsburg, J.; Faria, João Roberto; Lima, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC-SP, 2009.
- Habermas, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. "Modernidade versus pós-modernidade". *Arte em Revista*, n. 7, São Paulo: Ceac, 1983.
- _____. "Arquitetura moderna e pós-moderna". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, ed. 18, v. 2,

- p. 115-124, set. 1987. Disponível em: <<http://novosestudios.uol.com.br/produto/edicao-18>>. Acesso em: 15 jun. 2017.
- Hamacher, Werner. "Aformativo, greve: a crítica da violência de Benjamin". In: Benjamin, Andrew; Osborne, Peter. *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977. p. 122-148.
- Huysen, Andreas. *Pós-modernismo e política*, Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- _____. "Mapeando o pós-moderno". In: De Holanda, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Culturas do passado-presente modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Contraponto, 2014.
- Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Ática, 2002.
- _____. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, jun. 1985.
- _____. "Pós-modernismo ou pós-modernidade". *Fronteiras do Pensamento*, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nSNAhib3B_M>. Acesso em: 10 out. 2016.
- Kantor, Tadeuz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Kirby, Michael. *Estética y arte de vanguardia*. Buenos Aires: Pleahar, 1976.
- Kon, Artur Sartori. *Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2017.
- _____. "Eu escrevo, caso alguém se interesse: a mulher e a artista na peça 'Sombra', de Elfriede Jelinek. *Urdimento*, v. 3, n. 33, p. 28-48, dez. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573103332018028>>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- Kristeva, Julia. "Problèmes de la structuration du texte". In: Groupe Tel Quel. *Théorie d'ensemble*. Paris: Editions du Seuil, 2005.
- Kroker, Arthur. *Data Trash: the theory of the virtual class*. Montreal: New World Perspectives, 1994.
- Liotard, J. F. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- _____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

- Lehmann, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. “Teatro pós-dramático, doze anos depois”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013 (a). Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- _____. “Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann”. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 236-251, 2013 (b).
- _____. “Motivos para se desejar uma arte da não-compreensão”. *Urdimento*, Florianópolis, n. 9, p. 141-149, abril 2008. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/1414573101092007141/8846>>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- _____. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Leminski, Paulo. *O bicho alfabeto*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2014.
- Loayza-Lauuffs, Mariana. *The art of Guillermo Kuitca*. Hong Kong. 1999. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Department of Fine Arts. Universidade de Hong Kong.
- Mandelstam, Ossip. *Le bruit du temps*. Lausanne: Ed. L'Age d'homme, 1983.
- Marcuse, Hebert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- Müller-Doohm, Stefan. *Adorno: A Biografia*. Cambridge: Polity, 2009.
- Oliva, Bonito Achille. *Trans-avantgarde international*. Giancarlo Politi, 1982.
- Oakeshott, Michel. *Ser conservador*. Âyiné, 2016.
- Parra, Nicanor. *Só para maiores de cem anos*. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- Pavis, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *A Encenação Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Quick, Andrew. *The Wooster Group Work Book*. New York: Routledge, 2007.
- Ramos, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo:

- Annablume, 2015.
- _____. “A pedra de toque”. *Revista Humanidades*, n. 52, p. 27-35, 2006.
- Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *O Destino das Imagens*. Portugal: Contraponto, 2008.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental; Ed. 34, 2005.
- Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- _____. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. “The model of the text: meaningful action considered as a text”. *New Literary History*, v. 5, n. 1: What Is Literature? p. 91-117, autumn, 1973. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/468410?origin=JSTOR-pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- Rosenfeld, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- Röhl, Ruth. *O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- Roubine, J.-J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Ruffini, Franco. “A cultura do texto e a cultura do palco”. In: Barba, Eugênio; Savarese Nicola. *A arte secreta do ator*, dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec; Ed. Unicamp, 1995.
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Sánchez, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla - La Mancha, 2002.
- Saison, Maryvonne. *Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris-Montreal: L’Harmattan, 1998.
- Sarrazac, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012 (a).
- _____. “Teórico Jean-Pierre Sarrazac defende sobrevivência do teatro”. Entrevista concedida a Maria Eugênia de Menezes. *O Estado de São Paulo*. 14 mar. 2012 (b). Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,teorico-jean-pierre-sarrazac-defende->

- sobrevivencia-do-teatro,848271>. Acesso em: 22 jan. 2016.
- _____. “A reprise (resposta ao pós-dramático)”. *Questão de crítica*, v. 3, n. 19, 2010. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>>. Acesso em: 24 dez. 2017.
- _____. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- Schechner, Richard. “O treinamento intercultural”. In: Barba, Eugênio; Savarese Nicola. *A arte secreta do ator, dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec; Ed. da Unicamp, 1995.
- Schettini, Roberto I. A. “Dramaturgia da sala de ensaio”. *Anais ABRACE*, v. 19, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1293/1389>>. Acesso em: 03 abr. 2017.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginárias*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- Soler, Marcelo. “O espectador no teatro de não-ficção”. *Sala Preta*, v. 8, p. 35-40, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0>>. Acesso em: 05 fev. 2019.
- Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naif, 2001.
- _____. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- Turner, Victor. *Antropología del ritual*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Ubersfeld, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- Heuvel, Mike Vanden. *Performing Drama/Dramatizing Performance: alternative theater and the dramatic text*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993.
- Velloso, Rubens. “Faça amor e vá para guerra”. *Guerra sem batalha*. São Paulo: CCSP, 2015. Disponível em: <https://issuu.com/cialct/docs/guerra_sem_batalha>. Acesso em: 03 fev. 2016.
- Veltruský, J. “Dramatic text as a component of theatre”. In: Matejka, L.; Titunik, I. R. (eds.). *Semiotics of art, Prague School Contributions*. Cambridge: MIT Press, 1976.
- _____. “El drama como obra literaria y como representación teatral”. *Literatura: teoría,*

historia, crítica, v. 13, n. 1, p. 349-360, 2011.

Williams, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

_____. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.