

Teatralidade textual e globalização: algumas reflexões e uma breve análise de 525 linhas de Marcelo Paiva¹

Stephan Baumgärtel*

Resumo: O presente artigo apresenta algumas características da dramaturgia não-mais dramática no contexto da sociedade contemporânea. Ambas se mostram marcadas pela transformação midiática das relações econômicas, culturais e sociais que é discutida sob o conceito de globalização. A escrita teatral reage a esta transformação através da elaboração de formas pós-dramáticas cuja superação da fábula e da representação implica um reconhecimento do mundo enquanto estrutura opaca na qual o observador enquanto autor e diretor é inserido, de maneira que não pode mais representar o mundo atual como objeto transparente. O texto *525 linhas* de Marcelo Paiva é discutido como um dos primeiros exemplos da dramaturgia brasileira a discutir este fenômeno.

Palavras chave: teatro pós-dramático, dramaturgia pós-dramática, teatralidade textual.

1. A sociedade contemporânea e o surgimento de textos não-mais dramáticos.

Desde os anos 60 do século XX cresce o número de textos teatrais que não podem mais ser descritos adequadamente através da criação de sua fábula. Mesmo se tais textos possuem ainda um fio narrativo que podemos denominar intriga, fica claro que o significado deles não reside mais na concatenação linear de ações via falas dialogadas. Textos como *Fim de partida* de Samuel Beckett, *Kaspar* de Peter Handke, mas também as peças didáticas de Bertolt Brecht, constituem os primeiros exemplos de uma tradição de textos teatrais fundamentalmente não-dramáticos. As pistas dramáticas não levam mais ao centro semântico desses textos. Este dialoga com um mundo empírico no qual sujeito e objeto, observador (ou cidadão) e espetáculo (ou sociedade) não são mais claramente separáveis, o que torna a estrutura ficcional dramática quase obsoleta. Pois nela reina a separação rígida entre espaço ficcional e espaço empírico, entre palco e espectador (Szondi, 2003, p.30). O problema é que este arranjo dramático da máquina teatral dificilmente consegue estimular uma reflexão sobre as forças formadoras das experiências contemporâneas, pois estas forças não entram na estrutura estética da obra dramática.² Elas são presente, ao máximo, na sua temática e de modo ornamental ou externo à estrutura.³

¹ O presente artigo é fruto do meu projeto de pesquisa “O teatro pós-dramático na Alemanha: contextos estéticos e culturais”, e tenta iniciar uma fase de estudos sobre a chegada do teatro pós-dramático no Brasil.

* Departamento de Artes Cênicas. Prof. Dr. UDESC

² Ver também Heuvel (1991, pp.1-14).

³ É claro que a direção de um texto dramático pode expor a estrutura dramática a propostas cênicas não-dramáticas, o que resulta em leituras muitas vezes recebidas como iconoclastas por romperem com as

Estas características não correspondem mais com as percepções contemporâneas do mundo globalizado. A hegemonia da mediatização e virtualização no campo das relações sociais e econômicas, criou uma nova sensibilidade social, ou, como diz Raymond Williams, novas estruturas afetivas de fazer sentido da vida social. Fez com que, por exemplo, a vida individual é percebida como dominada por um grande espetáculo sócio-econômico no qual emoções não são vistas e representadas primordialmente como frutos de relações entre indivíduos, mas como resultados de uma participação midiática e consumista em situações espetaculares. Neste contexto, o conceito moderno da história chegou ao seu fim; e que não há mais uma posição objetiva a partir da qual um autor possa construir a sua história e atribuí-la objetividade e completude (ou um espectador lê-la), pois, por um lado, o social já adentrou a psique individual dos seres humanos de modo que não há um olhar fora da realidade social que se pretende representar criticamente, e pois, por outro lado, o olhar humano é marcado em grande parte por desejos cujo jogo incessante não permite um ponto de partida universal para construir uma história melhor da vida real e empírica, ou seja, o jogo das múltiplas forças formadoras é incontrolável pelo ser humano.

A globalização e espetacularização como processo tanto econômico quanto psico-social configura hoje em dia um contexto sócio-cultural que organiza as experiências cotidianas da maioria das pessoas. Ele constitui uma espécie de epistemologia das experiências (no sentido de Foucault) e é a partir dela que se melhor compreende o surgimento de traços formais não-dramáticos em textos teatrais.

2. A teatralidade performativa de textos teatrais não-mais dramáticos

Se comparamos a teatralidade de textos dramáticos com a teatralidade de textos que aparentemente não seguem mais o padrão dramático, percebemos que estes últimos a) problematizam o referente deles, ou seja, eles constroem uma estética em grande parte não-representacional (e claramente não-mimética dentro das expectativas realistas), e b) compensam esta ausência do referente por um jogo lingüístico predominantemente performativo. Em outras palavras, em vez de representar um mundo fora do texto (e fora do palco, conseqüentemente), eles chamam atenção ao funcionamento da sua linguagem, encenam a criação de um significado que surge, em última análise, na percepção do jogo lingüístico pelo espectador/leitor. Podemos dizer: eles não representam o problema, mas

recepções tradicionais. Mas quero falar aqui de textos teatrais que sugerem uma teatralidade não-dramática, e não de propostas cênicas pós-dramáticas para textos dramáticos.

simulam o problema para fazer o espectador/leitor entrar no jogo das suas forças construtoras, e somente em segundo lugar e através da experiência destas forças, eles colocam a questão do significado referencial do texto. Mas é exatamente o modo não-representacional que deixa claro de antemão que o trabalho do leitor é um trabalho de fazer escolhas interpretativas que não podem ser determinadas por marcas do texto unicamente. Dessa forma, os textos teatrais não-representacionais focalizam o leitor como alguém que se percebe como parceiro em um diálogo, e não como mero ouvinte ou receptor passivo de uma mensagem pré-fabricada. Neste impulso, eles produzem uma teatralidade textual que expõe o seu modo de construir a própria textualidade e sobrepõe a sua retórica textual ao conteúdo referencial.⁴ Portanto, é uma teatralidade verbal mais performativa do que referencial.

Uso a palavra teatralidade pois a semelhança com a teatralidade enquanto fenômeno de um comportamento estético desenhado para mostrar a sua artificialidade, para chamar atenção a si mesmo e oferecer-se nesta forma como fonte de prazer, é surpreendente. Quero definir a teatralidade no contexto deste trabalho como aquele modo representacional que oferece o seu modo de construção como objeto de desejo ocular e de satisfação. Ela pode existir em expressões cotidianas ou sociais, mas é reprimida ou escondida nestes modos que visam como centro o fenômeno representado ou a fusão entre significante e significado. Na teatralidade estética, tal fusão é ultimamente impossível, como mostram reflexões de Oscar Córneo (2005) a partir do fenômeno do travestismo:

el hombre no es el significante del ser-mujer, o al revés, sino que los signos de la feminidad están contruidos todos ellos ya en el espacio del ser-mujer, de la superficie de lo visible, y es este ejercicio de construcción mediante el atuendo, el maquillaje, el peinado, etcétera, el que se acentúa para potenciar la teatralidad. La distancia abierta entre ese ser-hombre (que aparentemente se oculta) hasta el ser-mujer (que se muestra) es la que permite iluminar el proceso de representación que está teniendo lugar. De este modo, la teatralidad saca la representación a la superficie, pero la verdad de esta no coincide con la verdad de la teatralidad. La verdad semiótica de la primera representación (el ser-mujer) queda desvelada como un engaño al lado de la verdad performativa de la teatralidad. Su verdad es su ser como juego, fingimiento y disimulo, y su realidad no es la realidad de lo representado, sino la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar; lo otro —la representación— es el resultado de este mecanismo. Cuando hablamos de representaciones pensamos en los productos representados, en las imágenes o escenas contruidas, pero cuando aplicamos un enfoque teatral lo que se pone de manifiesto es el carácter procesual de este mecanismo, su funcionamiento interno, y es ahí donde hay que encontrar su sentido.

É esta predominância do caráter processual e performativo sobre o caráter representacional que caracteriza a escrita pós-dramática. Em vez de mostrar o sentido da ação

⁴ Ver Poschmann (1997)

teatral via fábula, o texto mostra as ações da criação de significados e sentidos através da sua linguagem.

Mas si o sentido desta escrita não se encontra mais no modo representacional, ou seja, nos signos realistas tais como o conceito linear da intriga, um uso da linguagem que permite ler as figuras teatrais enquanto personagens com centro psicológico tradicional, e que submete o texto teatral às regras da conversa e do diálogo cotidiano, é necessário pensar em modos de análise dramatúrgica que visam principalmente à descoberta da teatralidade do texto escrito, que partem do seu funcionamento enquanto sistema de signos lingüísticos (não só verbais) e da relação entre as ações lingüísticas e as temáticas do texto. Pois o sentido destes textos reside no funcionamento interno enquanto linguagem em ação, o somente a compreensão deste aspecto permite avaliar a qualidade estética destes textos e fazê-los dialogar com outras características da cultura contemporânea, tais como a teatralização da vida cotidiana. A linguagem em ação, ou seja, a linguagem que chama atenção aos próprios processos de criação semântica, simula a teatralidade inscrita na vida empírica, e deste modo, pretende tornar perceptíveis aspectos da teatralidade cotidiana reprimidos pelo contexto empírico. Ou seja, estas simulações expõem à percepção dos leitores o lado avesso da normalidade e os modos de repressão perceptual que, em primeiro lugar, produzem esta normalidade.

3. A realidade da sociedade midiática enquanto tema da estética textual: *525 linhas* de Marcelo Paiva

No que segue, quero discutir brevemente forma e conteúdo do texto *525 linhas* de Marcelo Paiva e Ricardo Karman, de 1989, para esboçar algumas considerações como a realidade da globalização adentra enquanto força formadora na dramaturgia brasileira. Escolhi este texto pois ele é um dos primeiros, devido à data, que se assume como reação à condição pós-moderna, a uma realidade amplamente midiática e virtual. Embora o texto se mantém na sua estrutura temporal e representacional dentro da estética dramática, ele a problematiza através de figuras alegóricas e didascálias que propõem uma cena marcada por recursos de multi-mídia. Ou seja, a realidade da globalização entra como pressuposto temático da ação e como fundo material da cena, mas ainda não transforma a teatralidade da escrita.

525 linhas fala da perda do limite entre o real e o fictício, o vivido e o sonhado, através de dois personagens principais, o cientista Rudi que procura e consegue romper com este limite ao criar um computador que decifrar e gravar as memórias dos seres humanos, e sua mulher Stella que se torna um model e assim entra no mundo da publicidade no qual o sonho e a realidade são permutáveis. O título da peça aparentemente se refere aos sistemas de

gravação PAL-M e NTSC, nas quais a imagem é captada e transmitida em 525 linhas, divididas em dois campos. Junto com o nome do personagem *Pixel*, este o publicitário que transforma Stella em uma estrela do mercado e sabe que “as imagens não acabam de uma hora para outra, elas têm vida própria” (p.64), e o personagem intitulado Imagem, este uma representação de Stella enquanto mito, o título determina que o foco temático da peça reside sobre o papel transformador das novas mídias nas vidas dos brasileiros no fim dos anos oitenta, e não sobre o triângulo amoroso entre Rudi, Stella e Pixel. Este papel da mídia é principalmente o de organizar os desejos e sonhos das pessoas, ou seja, de direcionar a sua ansiedade por mudanças – antigamente o espírito utópico por uma vida mais autêntica e mais justa, mas agora uma simples busca por sensações novas e estímulos de adrenalina que satisfazem uma emocionalidade fundamentalmente narcisista. Essa problemática aparece no texto na forma do tema da viagem como possibilidade de sair de uma vida estática. A personagem Stella encontra-se nesta situação, mas a abertura do texto constrói um paralelismo entre protagonista e espectadoras:

CENA 1

Abrem-se as cortinas. Um comercial. Kiko, um tremendo rapaz, sem camisa, com um campari na mão, sentado num banquinho, olha para a platéia.

KIKO – Você está cansada do seu parceiro? Está cansada de ser você mesma? Tudo sempre igual...Então venha.

Kiko levanta-se.

KIKO – Venha conhecer lugares que você nunca imaginou que existissem. Acredite no calor so seus sonhos. Hoje, tudo é possível. Come on, don't worry...Venha viajar conosco.

Para sair da vida acomodada com o marido Rudi, Stella quer ir embora e faz um teste de modelo com o Pixel, acaba não só com um contrato como torna-se namorada de Pixel. Depois de um tempo, sente novamente a necessidade de ir embora. O texto marca este desejo em ambos os casos já contaminado por sonhos midiáticos pré-fabricados. Stella quer levar suas revistas sempre consigo, e canta na segunda saída uma música em estilo comercial: “Nada importa, só o meu companheiro de estrada [...] Este eu nunca abandono!” (p. 64). A possibilidade de criar esta fábula mostra de que a ironia textual não adentra a linguagem e tampouco revela criticamente a mentalidade da protagonista. A ironia reside, por um lado, na narrativa: Stella acabou de abandonar duas pessoas que eram companheiros de estrada, pois eram companheiros de vida. Por outro lado, ela é presente nas didascálias, ou seja, na transformação do texto para a cena, com as possibilidades de construir a cena como um grande espaço midiático fechado. Mas os personagens Stella e Rudi possuem certa ingenuidade e lhes falta auto-conhecimento no que diz respeito ao funcionamento do discurso midiático enquanto discurso social. A ingenuidade é construída pela estética representacional

deste texto, e há certamente uma lacuna entre a temática da peça e construção dos personagens: os personagens não possuem a consciência crítica que os autores do texto e da encenação reclamam para si através das didascálias e da organização da narrativa, o que leva a uma estética representacional tradicional, pois o tema é apresentado de modo objetivo. Ou seja, a pesar do convite verbal da exposição, a estrutura do texto (e pelo que podia averiguar tampouco da cena) não simulava o mundo das mídias e da publicidade com o espectador dentro desta viagem que é em última análise a encenação.⁵ A presença da sociedade do consumo (por exemplo através da importância das revistas para Stella; da relação entre as empregadas e a Stella enquanto imagem; mas também do fato de que é uma companhia japonesa de multimídia que se interessa pela invenção de Rudi) não altera a teatralidade do texto escrito, a sua linguagem. A globalização e a sociedade do consumo são, em última análise, elementos estruturalmente ornamentais. A linguagem dos personagens é condizente com um modelo de personalidade que pretende estabelecer uma relação racional com um mundo potencialmente transparente.

O que acontece aos personagens lhes acontece contra a sua própria vontade, mas o que mais importa é o fato que a consciência deles não acompanha a lógica das situações. Embora Marcelo Paiva reclama no seu prefácio o modelo aristotélico como matriz da dramaturgia do texto (p. 7-8), o que chama atenção é a inexistência do momento do reconhecimento do próprio “erro” ou da fatalidade da situação por parte dos protagonistas. Em outras palavras, os personagens psicológicos como Stella, Rudi e também Pixel não condizem com uma das regras do gênero dramático que exige um desenvolvimento de consciência por parte dos protagonistas, e não um comportamento fundamentalmente mecânico.

Desta forma, a viagem de Stella não é uma busca pela própria essência, ou por um aspecto pessoal mais autêntico, mas tampouco uma busca pela compreensão da origem do próprio mal-estar, o que a levaria a uma compreensão do estado colonizado da própria consciência e das próprias necessidades emocionais. Em vez disso, a viagem é uma fuga de um status quo que é identificado como externo. Nesta viagem, Stella vai para dentro das mentalidades midiáticas, como Rudi também.⁶ O texto termina quase como uma alegoria acerca da vitória da percepção midiática narcisista sobre a relação tradicional marcada por decepções e frustrações do princípio da realidade, quando Rudi mata Stella com um fêmur e

⁵ De fato, o texto constrói signos conflitantes entre uma estética dramática (pautada na identificação imaginário dos espectadores com os personagens realistas) e uma estética não-dramática (pautada no uso de personagens alegóricas e, conseqüentemente, na criação de cenas surreais).

⁶ Stella somente consegue (ou “aprende”?) gozar quando faz sexo com o Pixel (p.65), da mesma forma como Rudi acaba se rendendo à força dos sonhos midiáticos e narcisistas ao casar-se com a figura Imagem, que representa Stella enquanto mito.

assume o seu casamento com Imagem. No final, aparece mais uma vez Kiko, e fecha o círculo ao repetir um fragmento do seu aviso e convite inicial. A resistência contra o mundo midiático deu lugar ao desejo de viver dentro dele. Marcelo Paiva (1989, p.8) afirma que esta camada textual era de fato aquela que mais interessou: “Como ponto de partida, pesquisamos o ‘pós-moderno’, a informação que não pára, a desreferencialização, o hiper-real mais real que o próprio real.”

Mas esta é uma consciência que os protagonistas (inclusive a faxineira e o porteiro dos locais de trabalho) nunca conseguem elaborar. Eles são afetados por estes fenômenos (bastante heterogêneos na descrição de Marcelo), e sua convivência com o mundo pós-moderno só pode ser explicado pelo fato de que no desejo pelas imagens midiáticas, as imagens idealizadas da publicidade, eles podem viver o desejo narcisista de transformar a pessoa amada na imagem desejada.

Dramaturgicamente falando, a intriga torna-se pretexto para falar do tema da peça, mas a consciência crítica dos criadores não adentra e molda a forma da teatralidade textual que expressa este tema, o seja, há uma relação externa entre o tema e a linguagem textual através da qual se apresenta esta temática, entre os elementos formais realistas e alegóricos, entre as falas dialogadas e as indicações cênicas das didascálias. Mas se a mídia e a forma discursiva da publicidade são onipresentes e adentraram a consciência dos seres humanos, como afirma a temática da peça, então as falas dos personagens bem como o universo estético teatral como um todo, não podem ficar livres dessa contaminação. O discurso de publicidade não pode ficar meramente tema das falas dos personagens, mas constitui uma força formadora destas. Nem o seu efeito colonizador nem o aspecto da desreferencialização, do qual Paiva fala, se manifestam na forma da teatralidade textual.

525 linhas é provavelmente um dos primeiros trabalhos teatrais brasileiros que tentou descrever o impacto dos discursos midiáticos pós-modernos sobre as estruturas de sentimento dos seres humanos, que tentou falar da colonização da mente e da imaginação humana pela hegemonia dos discursos das novas mídias, e com isso, iniciar uma discussão sobre as novas sensibilidades sociais produzidas pelo advento conjunto das novas mídias e da globalização. No entanto, esta tentativa pouco transformou a estética textual dramática. Ela acrescentou à estética representacional elementos alegóricos (em forma de didascálias e portanto de direção cênica), mas não apresenta soluções formais novas para apresentar criticamente o seu problema. Diria que o trabalho não queria medir o impacto da hegemonia midiática sobre a linguagem teatral, mas usar a mídia para atualizar (e não necessariamente renovar) o teatro ao incluir temas contemporâneos. A estrutura formal da peça pode ser lida dentro do contexto

histórico como manifestação de uma crítica ainda incipiente. Exigir que a peça absorvesse na sua estética a crise da representação teatral a partir do surgimento das novas mídias e as conseqüentes mudanças de mentalidades, e assim reagisse a esta crise, seria exigir um nível de consciência estética e uma maturidade formal que não existia no ambiente teatral brasileiro desta época.

Uma forma menos rígida de avaliar esta lacuna entre conteúdo proposto e forma alcançada seria dizer que o fato de que o conteúdo não adentra na forma textual e não transforma a linguagem dos personagens amostra um humanismo residual. A incapacidade de perceber plenamente como a virtualização das experiências humanas – reconhecida teoricamente no pré-fácio como a “des-referencialização” dos signos e da linguagem – exige uma outra linguagem textual, um modo diferente de enunciação que expressa a opacidade do mundo virtualizado através de uma linguagem não-representacional, pode ser lida como uma incapacidade de permitir que as estruturas psico-sociais concomitantes à globalização penetrem o texto teatral e espetacular de um modo a adquirir a sua hegemonia e estabelecer uma linguagem pós-humana (ou pós-humanista).

Mas em *525 linhas*, este humanismo residual se atém a uma base positivista que não possibilita uma discussão mais dinâmica e menos dicotomista da relação entre o mundo humanista (dramático e representacional na sua forma teatral) e o mundo pós-humanista (não-dramático e não-representacional). Enquanto a estrutura da dramaturgia da peça mostra que se pretende subverter o indivíduo autônomo e a teleologia de uma história linear, não se desestabiliza a posição externa do autor/diretor perante o seu material. A maquiagem pós-moderna da multi-mídia não pode enganar de que o encontro real entre a vanguarda pós-moderna e a estética representacional tradicional privilegia o autor/diretor enquanto centro do saber, e permite inscrever um objetivo educativo, embora tradicionalmente vanguardista: o artista percebe e expressa melhor do que seu leitor/público qual é o verdadeiro estado do nosso mundo. Como se a midiatização não se tivesse apoderado das sensibilidades e estruturas de pensamento dos artistas criadores.

Referências bibliográficas:

Cornego, Oscar. *¿Que es la teatralidade?* Em: www.telonde fondo.org, no.1 – agosto 2005. p.7, acesso em 27/06/2008

Szondi, Peter. *O teatro moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Poschmann, Gerd. *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

Heuvel, Michael Vanden. *Performing Drama/Dramatizing Performance. Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.

Paiva, Marcelo & Karman, Ricardo. *525 linhas*. São Paulo: editora brasiliense, 1989.