

## UM ENCONTRO CONSTRUTIVAMENTE ARRUINADOR: EFEITOS DE P/PRESENÇA NA ESCRITA TEATRAL CONTEMPORÂNEA A PARTIR DO TEXTO “ANTES DO FIM” DE MARCELO BOURSCHIED

Stephan Baumgärtel (Programa de Pós-graduação em  
Teatro – Universidade do Estado de Santa Catarina)

### Resumo:

*A partir de reflexões de Hans-Ulrich Gumbrecht, o trabalho discute procedimentos textuais para criar efeitos de presença com a escrita teatral contemporânea. Apresenta reflexões sobre o impacto da busca dos efeitos de presença para a relação entre texto e cena, bem como a comunicação entre palco e plateia. Por último, analisa o texto “Antes do Fim” de Marcelo Bourscheid para explicitar a presença das reflexões teóricas na estrutura de um texto teatral.*

**Palavras-chave:** Teatralidade Textual, Dramaturgia Brasileira, Presença Teatral e Textual.

### Introdução: da fala à escrita

Durante a hegemonia do teatro realista, identificava-se como dramaturgia teatral a construção do texto enquanto tessitura menos de palavras do que de ações ficcionais apoiadas em palavras dialogadas. Entretanto, dada a centralidade da palavra e do texto enquanto centro e eixo norteador da cena e suas ações, a dramaturgia ficou quase automática e mecanicamente identificada com a dimensão textual do espetáculo (cf. Birkenhauer, 2012b). A partir das vanguardas do século XX, a noção de dramaturgia tem se diversificado a modo de abranger não só a dimensão textual-ficcional, mas todas as linguagens cênicas<sup>1</sup>.

Esse processo moderno de diversificação do conceito conferiu a cada linguagem cênica uma autonomia artística, não só enquanto linguagem mimética, mas enquanto linguagem autônoma e não submetida à

---

<sup>1</sup> Um dos primeiros textos no Brasil a propor essa visão de dramaturgia me parece ser o verbete “Dramaturgia” no dicionário sobre “A Arte Segreda do Ator” de Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995). O que me parece válido e instigante nesse verbete é o fato de que se propõe uma organização da energia da ação teatral pela conjugação de uma copresença: da dimensão ficcional e da dimensão cênica-física no trabalho do ator, de uma dimensão mais semântica e de outra, mais energética. A construção de um choque entre esses vetores quase contraditórios, no mínimo antagônicos, me parece criar os resultados teatrais mais dinâmicos e provocantes, pois cria algo como um duplo distanciamento ao mesmo tempo: da dimensão do sentido e a da presença.

representação de um mundo empírico externo. As linguagens cênicas, tais como colocadas em relação no interior do espetáculo, não precisam mais estar à disposição de um projeto mimético cênico que encontra, na verossimilhança, o limite e o centro oculto de seus desvios artísticos. Elas correspondem e dialogam com a criação de um tipo de teatro contemporâneo que se apoia, em boa parte, sobre procedimentos performativos (ao invés de representacionais-ficcionais) e sobre estruturas que posicionam essas linguagens em distância crítica em relação às estruturas dramáticas. Se, em um primeiro momento, alguns diretores e teóricos acreditaram que esse teatro seria aquele sem texto ou um teatro que mantém o texto em segundo plano, num segundo momento, as propostas textuais de autores teatrais contemporâneos desmentiam essa inversão de hierarquias. A desierarquização liberou também o texto teatral de sua função subordinada enquanto mero propulsor da cena ficcional e pôs em evidência o trabalho simultâneo multidimensional da palavra falada: estimuladora de uma ficção, propulsora das ações cênicas verbais e corporais, portadora de qualidades sonorosensoriais, expressão concreta de *habitus* linguísticos, partitura retórica com eficácia performativa e representacional própria, etc. (cf. Birkenhauer, 2012a; 2012b).

Ao focar e expor este trabalho do verbo enquanto realidade própria da língua vinculada formalmente a um momento sócio-histórico, essa linguagem contemporânea aparece em cena mais como escrita desindividualizada ou como tessitura transindividual do que como fala de indivíduos ficcionais, corporificações de um *self* ou seja, de uma profundidade psicológica particular<sup>2</sup>.

No que concerne ao tema deste artigo, compartilhamos a observação de Elinor Fuchs de que essa escrita (transindividual) subverte a noção de presença cênica dramática:

Drama tem sido tradicionalmente o nome para o tipo de escrita que busca criar a ilusão de que é composta por falas espontâneas; o tipo de escrita que paradoxalmente parece afirmar a reivindicação da fala de ser um acesso direto ao Ser. [...] isso [...] torna ainda mais impactante o surgimento da escrita – enquanto sujeito, atividade e artefato – no centro da performance teatral. [...] A escrita, que tradicionalmente tem se escondido atrás da aparente presença da apresentação, está se declarando abertamente como o ambiente no qual a estrutura dramática é situada. O preço desse surgimento, ou

---

<sup>2</sup> Desindividualização não implica em objetividade ou um texto neutro. Antes, ela produz textualidades históricas imaginárias, onde anteriormente existiam personagens ficcionais que evocam subjetividades onde antes encontrava-se sujeitos. Não serão discutidas aqui as consequências desse deslocamento para as técnicas de atuação e o treinamento do ator. Mas é claro que a relação do ator com este texto falado em cena não pode passar apenas pela construção de uma voz individualizada ou até psicologizada. Como também fica claro que essa desindividualização na escrita não o liberta de criar uma relação vibrante com o material linguístico que ainda se expressa na articulação da relação corpo/voz e verbo/significado.

talvez seu objetivo, é o solapamento da Presença teatral. (FUCHS, 1985, p. 163)<sup>3</sup>.

Concordo com Elinor Fuchs de que as práticas teatrais não (mais) dramáticas libertaram o texto de sua função de ser predominantemente portador e enquadramento de um enunciado ficcional (escondido dentro de uma poética “espontaneamente” figurativa ou representacional) e deslocaram a atenção do leitor e espectador para seus modos de enunciação (evidenciando tanto a performatividade do texto quanto da cena). Discordo no que diz respeito ao fenômeno de presença artística, ou melhor, acredito que a subversão de uma Presença (com P maiúscula) autossuficiente, originária e plena, emanando de um eu textual ou cênico, não impossibilita outras experiências de presença nas quais esta Presença – agora não localizada em um eu, mas antes nessa tessitura transindividual da escrita – continua desempenhando um papel como efeito cênico que afirma e problematiza a si mesmo constantemente. Trata-se de um efeito em que o presente da performatividade de um discurso estabelece uma tensão com a Presença enquanto experiência de um tempo fora do tempo fluente.

Portanto, meu interesse pessoal será direcionado aqui às formas dessa conjugação do verbo falado e da escrita, da representação e da performatividade, no interior do texto teatral além do modelo do drama, com relação à construção de efeitos de P/presença. Interrogarei as possibilidades de textos teatrais contemporâneos de criar tensões e lacunas estratégicas para induzir e potencializar fenômenos de presença como qualidade composicional do texto (e da cena). Além disso, perguntarei-me qual seria a capacidade crítica desta textualidade performativa no sentido de referências críticas com relação à realidade empírica atual; de historicizar, por meio de efeitos de presença nas estruturas de escrita, algo que é visto comumente como natural no seio da vida social.

A minha tese é a de que efeitos de presença não são limitados ao uso da oralidade, mas que a escrita textual produz, em seus modos de enunciação, diferentes efeitos de presença como sintomas da consciência coletiva que se constitui nessas estruturas. Neste sentido, a escrita enquanto sintoma demonstra a construção de um discurso historicamente específico, no qual o “como” – o modo de enunciação – aponta e se sobrepõe à dimensão semântica, o “o quê?” – o enunciado. Devido a sua configuração

---

<sup>3</sup> “Drama has traditionally been the form of writing that strives to create the illusion that it is composed of spontaneous speech, a form of writing that paradoxically seems to assert the claim of speech to be a direct conduit to Being. [...] this [...] makes all the more striking the emergence of writing – as subject, activity, and artifact – at the center of theatrical performance. [...] Writing, which has traditionally retired behind the apparent presence of performance, is openly declaring itself the environment in which dramatic structure is situated. The price of this emergence, or perhaps its aim, is the undermining of theatrical Presence” (FUCHS, 1985, p. 163).

fundamentalmente retórica, essa escrita revela o caráter construído de seu discurso, em outras palavras, sua teatralidade e performatividade. Portanto, essa escrita performativa não define uma semântica do enunciado, mas antes manifesta sua materialidade como fonte de associações e sensações a partir das quais o leitor é instigado a **fazer sentido**<sup>4</sup>.

Igualmente, é possível detectar neste uso performativo da língua a criação de uma lacuna com relação à sua camada semântica (os significados e enunciados das palavras), que pertence à essência do fenômeno da linguagem humana. Desse modo, a performatividade da escrita evoca o efeito de Presença. Trata-se da Presença (em singular, pois ela antecede qualquer discurso e possibilidades de efeitos de presença) que permite experimentar a língua em si, o surgimento das significações como um incessante desdobramento de relações significativas a partir de seus elementos materiais. Esse efeito de Presença torna o leitor sensível para a língua como um jogo que incessantemente surge do e toca no silêncio, do/no não-hermenêutico, da/na ausência de qualquer centro enquanto sua condição de possibilidade.

## O texto teatral escrito e a construção de efeitos de P/presença

Na visão de Fuchs (1985), a partir dos anos 80, vem se manifestando uma virada poética na cena contemporânea que promove a modalidade de uma escrita cênica em detrimento da fala dramática e de outras apresentações do corpo que estabelecem em cena a ilusão de uma autenticidade; de uma origem das expressões atonais na corporificação de uma força mágica, a Presença, no eu artístico do ator. A partir das considerações de Derrida sobre presença e escrita, ela frisa que, na análise desconstrutivista, a Presença enquanto uma plenitude e completude autossuficiente e versão da Verdade se desfaz em estruturas e rastros de um processo construtivista que nunca termina e nunca se completa. Na esteira dessa virada linguística nas ciências humanas, artistas e teóricos do campo teatral reconhecem que o jogo entre presença e ausência constitui também uma característica fundamental do palco:

Teatro é sempre a presença da ausência e a ausência de presença. Ambos são componentes em cada ação dele, mas até pouco, suas ações aconteceram dentro de limites fonocêntricos. Alguém pode dizer que estamos testemunhando no teatro contemporâneo, e especialmente na performance, o

---

<sup>4</sup> Parece-me importante frisar que um critério para avaliar essa escrita está em sua capacidade de exigir essa criação de sentido. Na mesma medida em que ela dificulta o processo hermenêutico, ela deve torná-lo imprescindível, sob pena de transformar o jogo performativo num formalismo vazio, que mantém o leitor preso numa ideologia niilista, ao invés de provocar nele uma resposta produtiva.

fracasso do empreendimento teatral de uma fala espontânea, com suas reivindicações logocêntricas de originalidade, autoridade, autenticidade, em suma, de Presença. (FUCHS, 1985, p.172).<sup>5</sup>

Partindo de uma descrição de montagens de diretores, tais como Bob Wilson e Richard Foreman, ou de autores teatrais como Heiner Müller e Len Jenkins, ela chega à conclusão de que a escrita substituiu a fala como lugar de jogos estruturais que provocam e simultaneamente inibem efeitos de presença:

Em todas essas apresentações [...] aparece um tipo de reconhecimento, impensável no trabalho da vanguarda anterior, de que a cultura acontece inevitavelmente nos limites da linguagem e da escrita. Ao mesmo tempo, estes artistas reduziram a autoridade da escrita, ao colocá-la em cena abertamente como elemento teatral separado. A apresentação não é nem uma reencenação do dilema logocêntrico, como no teatro tradicional, nem uma rebelião contra (que, de qualquer forma, termina em recapitulá-lo), mas é, assim alguém poderia dizer, uma tentativa de sua contenção estratégica. (FUCHS, 1985, p. 171)<sup>6</sup>.

Interpreto a expressão de contenção estratégica como reconhecimento de uma copresença (problemática e, por isso, produtiva) dos aspectos de presença e de escrita na apresentação cênica. Essa copresença cria uma tensão que solapa qualquer impulso de estabelecer um dos dois modos como centro da cena.

Na medida em que presença se refere a uma relação direta e não-mediada e escrita a uma relação mediada, podemos entender uma definição de Hans-Ulrich Gumbrecht, que chama de **presença**: “aquilo que não é linguagem” (GUMBRECHT, 2009, p. 11). Esta separação, entretanto, parece

---

<sup>5</sup> “Theatre is ever the presence of the absence and the absence of the presence. Both are component in its every motion, but until recently its motions have taken place within phonocentric limits. One might say that we have been witnessing in contemporary theatre, and especially in performance, a representation of the failure of the theatrical enterprise of spontaneous speech with its logocentric claims to origination, authority, authenticity- in short, Presence” (FUCHS, 1985, p.172).

<sup>6</sup> “In all these performances, [...] there appears a kind of acknowledgement, unthinkable in the work of the earlier avant-garde, that culture inescapably takes place within language and writing. At the same time, these artists have reduced the authority of writing, by frankly bringing it onstage as a separated theatrical element. The performance is neither a reenactment of the logocentric dilemma, as in traditional theatre, nor a rebellion against it (which ends up recapitulating it anyway), but one might say, an effort at strategic containment” (FUCHS, 1985, p. 171).

mais heurística do que real no pensamento do citado autor, especialmente com respeito à experiência estética da linguagem em obras artísticas, na qual efeitos de presença e de sentido. Segundo Gumbrecht (2010), estão em constante oscilação. Portanto, justifica-se sua busca de mostrar “como presença pode existir na linguagem” (GUMBRECHT, 2009, p. 11).

Gumbrecht (2009) busca recuperar a linguagem enquanto presença; a presença na linguagem. Num primeiro momento, ele aponta não para a escrita, mas para a dimensão física e oral, pois essa dimensão cria necessariamente uma forma que impacta sobre o ouvinte, mas não está baseada em uma semântica, um conteúdo proposicional ou ilocucionário.

A Linguagem como uma realidade física que tem forma, isto é, a linguagem rítmica, satisfará um número de funções específicas. Ela pode coordenar os movimentos de corpos individuais; pode dar apoio à performance da nossa memória [...] e, ao supostamente reduzir o nível de nossa vigilância, ela pode ter um efeito ‘intoxicante’. (GUMBRECHT, 2009, p. 14).

É interessante observar que Gumbrecht (2009) alinha este uso da linguagem não com uma interpretação do mundo (das coisas, dos conceitos e das palavras), mas com um desejo de experimentar uma sensação de “plenitude e exuberância” (GUMBRECHT, 2009), p. 14) **no contato com** ele, mesmo que este mundo seja um texto, um modo específico de usar a língua. Está em jogo um “desejo de recuperar uma proximidade existencial à dimensão material das coisas” (GUMBRECHT, p. 21), independente se essas coisas sejam uma experiência discursiva ou um acontecimento linguístico, em concordância com sua definição de presença no referido livro como envolvendo um signo em que substância (sua verdade sempre corporificada) e forma são interdependentes de modo a oferecer uma relação intensa por meio da convivência perceptual corporal<sup>7</sup>.

O vetor desse desejo não exclui a existência de uma camada de sentido ou a construção simultânea de um sentido, mas aponta a outra camada, a da presença, construída por aspectos físicos da linguagem que não servem simplesmente como suporte ou significante de um significado, mas que constituem uma forma e enquanto forma também um conteúdo corporificado. Gumbrecht (2009, p. 15) não acredita que:

---

<sup>7</sup> Ao invés de interpretar o signo enquanto conceito e referência a algo ausente (uma verdade espiritual ou puramente mental), nesta cultura da presença, os seres humanos buscam relacionar-se com os signos por meio de uma atenção sempre corporificada, cujo ideal é “relacionar-se com a cosmologia por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus próprios corpos, nos ritmos dessa cosmologia” (GUMBRECHT 2012, p. 109). O que me parece o ponto mais relevante aqui é a sugestão de uma atenção relacional sempre corpórea, e menos o ideal evocado pela palavra **cosmologia**. Sugestão que nos propõe vivenciar as estruturas linguísticas como relações de corpos que se aproximam de nossa percepção corporal.

as diferentes dimensões da forma poética (como ritmo, rima, estança, e assim por diante) funcionem de modo que sejam subordinados à dimensão de sentido<sup>8</sup>. [...] Antes, [são] formas poéticas engajadas em uma oscilação com o significado, no sentido de que um leitor/ouvinte de poesia nunca consegue prestar atenção completa a ambos os lados.

Para Gumbrecht, existe, então, uma possibilidade de criar efeitos de presença da linguagem não só pela fala, mas também pela estrutura poética do texto. Se o texto produz fortes efeitos de presença, isso não exclui a possibilidade dele de produzir também um efeito de sentido na sua recepção. Entretanto, a oscilação característica para um texto estético produz uma tensão que torna difícil focar-se em ambos simultaneamente, mas também e, talvez mais importante, focar em um efeito só; criar somente um centro enunciativo – em detrimento do outro. A oposição entre fala e escrita, ou presença e escrita, parece não ser tão rígida como esboçada inicialmente por Fuchs (1980)<sup>9</sup>.

Parece-me, além disso, que o enfoque na substância do signo, a relação intrínseca dessa dimensão substancial com a própria forma, instala o signo como sintoma, e não como símbolo, no campo das atividades significantes humanas. Na medida em que o sintoma corporifica e “significa” corporificando, ele aponta para um estado psicofísico e simultaneamente é esse estado. No caso de uma doença, por exemplo, esta não é mais ou menos real do que seu sintoma, mas se expressa por meio dele. O sintoma refere e assim significa, mas geralmente não está ao serviço da vontade do sujeito que se expressa psicofisicamente por meio dele. O sintoma é signo, mas não expressa uma referência instalando uma dicotomia entre aparência e significado profundo, entre o “aqui” da forma e o “outro lugar” imaginário ou empírico-mas-ausente de seu conteúdo. O sintoma é a expressão aqui e agora de um modo de estar no mundo, de relacionar-se com o mundo.

A partir dessa união específica entre conteúdo e forma tomamos conhecimento não de um mundo objetivo, mas da relação de uma consciência humana com o mundo. O uso mais performativo do que representacional da língua, em todos seus aspectos sintáticos e morfológicos, nos faz perceber como ela fala dessa experiência relacional, pois ela é o corpo que a nos

---

<sup>8</sup> O conteúdo que realmente importa numa leitura de interpretação hermenêutica buscando o sentido de um texto é o conteúdo referenciado, o significado: um conteúdo conceitual que não é corporalmente presente. Entretanto, essa recusa da leitura hermenêutica não nos dispensa, enquanto leitores, de uma verbalização do conteúdo corporificado e da nossa relação com este, sob pena de cair num silêncio solipsista.

<sup>9</sup> Práticas de atuação contemporâneas que usam o texto falado de um modo gestual e o entendem como citação fragmentada de discursos que surgem além ou aquém do sujeito, também solapam essa oposição a partir da prática retórico-corporal do ator. Penso, por exemplo, nos atores de René Pollesch ou de Ricardo Bartis.

apresenta. Ela é essa relação, um campo sintomático dessa relação. O desafio é identificar a característica deste sintoma em determinada escritura e criar uma cena que dialoga com ele, e não só com a dimensão ficcional e semântica do texto.

Essa presença do sintoma, entretanto, é somente o momento estruturado e fixado que surge na incessante dinâmica da atividade significante da língua. Ela constitui a fronteira entre fixação e abertura, e enquanto tal pode acordar nossa percepção não somente para sua especificidade sintomática, como também para seu caráter ilhado. Merleau-Ponty (1989) nos aponta que a língua, enquanto escrita que permite produzir efeitos de presença e de sentido simultaneamente, é um corpo dinâmico cujas formas mutantes não só organizam constantemente novas experiências de presença e de sentido, como também evocam um campo existencial da língua que sua atividade semântica não ilumina<sup>10</sup>:

Se o signo quer dizer alguma coisa enquanto se perfila sobre outros signos, seu sentido está todo empenhado na linguagem, a palavra sempre se desenrola sobre fundo de palavra, nada sendo senão uma dobra no imenso tecido da fala. Para compreendê-la, [...] basta entrega-nos a sua vida, a seu movimento de diferenciação e de articulação, a sua gesticulação eloquente. Há, pois, uma opacidade da linguagem: em parte alguma para, impossibilitando a cristalização do sentido puro, seus limites são sempre o que é excesso seu e o sentido lhe é transparente engastado nos vocábulos. Como a charada, só se deixa compreender pela interação dos signos, que isolados são equívocos e banais e cuja reunião unicamente faz sentido. Para quem fala, não menos para quem ouve, outra coisa acontece que uma técnica de cifrar e decifrar significações prontas: é preciso primeira fazê-las existir como valor de referência, instalando-as no entrecruzar-se dos gestos linguísticos como aquilo que designam de comum acordo. (MERLEAU-PONTY 1989, p. 91-92).

<sup>10</sup> Com essa compreensão de escrita e leitura, diferente da compreensão de texto e interpretação, estamos, a meu ver, perante uma versão modificada do problema da relação entre corpo e mente, tão presente nas pesquisas de corpo e dança no contexto das artes cênicas. Vejam, por exemplo, o alerta de Gumbrecht de que “[...] as diferentes relações entre linguagem e presença não obedecem ao modelo estrutural dos dois níveis ‘metafísicos’ que distinguem entre ‘superfície material’ e ‘profundidade semântica’, e entre ‘primeiro plano negligenciável’ e ‘segundo plano significante’” (GUMBRECHT, 2009, p. 19-20). Também me parece importante sublinhar de que falar em uma diferença, realizar uma diferenciação, não implica em dizer que há uma separação. Acho necessário frisar que a questão é muito mais como jogar com ambos os modos para potencializar e intensificar experiências significantes com os fenômenos da linguagem, do que jogar um contra o outro, na tentativa vã das vanguardas do início do século XX de afirmar um paradigma novo mais autêntico do que o anterior. A “contenção estratégica” de Fuchs (1980) parece-me apontar para um jogo com os fenômenos de presença e sentido.

Essa língua não pode ser dominada por um sujeito, mas é possível perceber e focar o trabalho deste sujeito de construir significações. Uma questão central do tratamento da língua no contexto teatral me parece encontrar sua motivação aqui: como tornar visível esta encruzilhada entre o trabalho da língua e o trabalho do sujeito humano?

De fato, essa concepção da língua explica os efeitos de sentido como os efeitos desse trabalho de parar o constante desdobramento significativo “no imenso tecido da fala” (MERLEAU-PONTY 1989, p. 92). Um trabalho que produz efeitos de presença específicos com relação ao ser humano que o realiza, evidenciando como **sintoma** sua relação com o mundo como uma experiência característica, um estado psicofísico marcado por sua posição nesse tecido da fala, sua posição no fluxo da história humana coletiva. Com essa concepção espero fazer jus à proposta de Merleau-Ponty de que é preciso “encontrar um sentido no devir da linguagem, concebê-lo como um equilíbrio em movimento.” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 79).

Portanto, surge nesse trabalho de construir significações a experiência de uma Presença da língua enquanto horizonte e contexto que não pode ser circunscrito ou enquadrado. O que interessa nessa experiência de uma Presença não é seu possível valor metafísico, mas o impacto desestabilizador sobre os efeitos de sentido e de presença que essa efemeridade realiza.

Essa experiência confere uma relatividade aos efeitos de presença enquanto sintomas culturais, que anula qualquer possibilidade de constituir a partir dele uma “Verdade”. São sintomas de um problema e enquanto tal não podem constituir propostas simbólicas para uma solução. Mas eles podem insistir em que o leitor/espectador, a partir deles, busque por transformações adequadas em sua vida prática. De fato, o que realmente importa não é simplesmente justificar ou explicar a possibilidade deste jogo entre efeitos de sentido e efeitos de presença, estabelecer uma ontologia da experiência estética textual, mas entender e descrever esse jogo como um jogo sintomático instalado estrategicamente pela instância autoral, para confrontar o leitor/espectador com uma visão do mundo em que vivemos; para exigir dele um passo prático que transforme este mundo.

É claro que essas reflexões se aplicam a qualquer texto. Entretanto, o texto teatral, por ser destinado a entrar em contato com o corpo humano, a atravessar o corpo humano e mostrar publicamente como ele entra neste corpo, me parece especialmente destinado a falar-nos desse trabalho nosso com a língua – enquanto sintoma dos diferentes modos humanos de estar no mundo. Modos diferentes, inclusive historicamente, dos quais nos falamos o texto teatral e o corpo cênico, mas de cujas relações e intersecções nos fala somente a encenação, a instalação do texto no corpo e entre corpos posicionados no espaço e tempo cênicos e reais. Instalação esta que torna o texto presente.

Nesta visão, o texto e a prática teatrais são, sobretudo, “um lugar de experiências com a língua [...]. Seja esta experiência da língua enquanto mascaramento, enquanto transgressão de retóricas, enquanto ambiguidade das palavras, enquanto extinção de significado, enquanto violência da fala ou polissemia das expressões verbais” (BIRKENHAUER, 2002b, p. 14). Nessas experiências expressa-se não só a língua enquanto campo paradoxal (simultaneamente estruturável e móvel), como também enquanto material e força formadora de uma subjetividade histórica e social.

## **O confronto tático entre representação e materialidade performativa da escrita**

No que segue, quero exemplificar minhas reflexões com a leitura de um texto brasileiro contemporâneo. Quero analisar como “(...) é tematizada a relação entre subjetividade e língua, entre a fala individual e a língua enquanto estrutura objetiva” (BIRKENHAUER, 2012, p. 11), entre a fixação do jogo linguístico e seu constante desdobramento no tecido da língua, entre efeitos de presença e sentido e o efeito de Presença.

O texto escolhido é “Antes do fim”, de Marcelo Bourscheid. Ele foi escrito em 2009 durante a participação do autor na Oficina Regular do Núcleo de Dramaturgia SESI Paraná, sob orientação de Roberto Alvim. Um motivo para esta escolha foi o fato de apresentar uma estética que ainda pode ser qualificada como figurativa, e réplicas que ainda permitem perceber uma estrutura de diálogos com uma ênfase na comunicação intraficcional. Isto é, ele apresenta uma forte dimensão dramática. Desejo, com esta escolha, aguçar o olhar do leitor para que perceba que no interior de uma estrutura ainda com fortes traços dramáticos possa articular-se uma estrutura performativa de língua que permite identificar novas linhas de fuga e de forças que propõem desafios específicos para um projeto de montagem.

Mesmo que a identidade dos locutores seja mais ou menos nítida, a referida relação entre fixação do jogo linguístico e seu constante desdobramento no tecido da língua é claramente fundamental para seu funcionamento, Isso permite não só discutir a posição da escrita no contexto da dinâmica cultural, mas também evidenciar o jogo entre o efeito de Presença e efeitos de presença na característica composicional do texto.

A lista de personagens anuncia um drama familiar tipificado. Os nomes dos filhos conferem um tom ao mesmo tempo específico e ancestral, remetendo à universalidade reclamada pela tipificação. O leitor é informado que os personagens são: “O Pai, A Mãe, Orestes – o filho mais novo, Electra – a filha do meio, Ifigênia – a filha mais velha” (BOURSCHEID, 2010, p. 17). A definição dos seres ficcionais apresenta uma pista formal: melodrama familiar encontra o universo da tragédia grega. No que segue, o texto esmiúça a história de uma família cujos membros, por ocasião da volta da filha mais velha

ao “lar”, acertam as contas, principalmente com relação ao pai abusivo. O acerto das contas nos leva tanto para o passado das figuras quanto evidencia as tensões do presente. Tematicamente, a volta de Ifigênia e os diálogos entre os membros familiares, parecem motivados pela vontade de iniciar uma nova história. Para isso, é preciso fechar o passado, livrar-se de seu peso. A trama articula melodrama familiar e catarse trágica, afetividades eletivas e indivíduos fechados em si. O conflito faz ambos os mundos assumirem uma camada irreal e relativa, e permite ao texto colocar ambos como se existissem entre aspas, na modalidade de citação.

Numa espécie de prólogo, Ifigênia introduz a importância do título em relação à volta para a “casa da infância” (BOURSCHEID, 2010, p. 20), propulsionada por uma carta que representa:

[...] uma mensagem  
Um anúncio  
Uma profecia

Preciso revê-la  
antes do fim

e o fim é o começo  
deste encontro  
a justificativa  
para este encontro  
o motivo  
deste encontro  
porque antes do fim  
é preciso  
sempre é preciso  
dizer adeus

Para além da configuração de sentido e de vontade individual, percebo nesse trecho citado uma oscilação da figura entre sujeito ficcional e narradora performativa, entre figura envolvida na ficção e figura observadora e comentarista da ação cênica, tanto da própria ação quanto a dos outros.

Encontro não só uma ruptura com o fluxo da fala por meio da tipografia da página, como também uma necessidade de retomar o mesmo tema (“este encontro”) por meio de um jogo com a repetição e a variação que mantém em suspenso – mesmo que levemente e facilmente negligenciável – o rever e o dizer adeus: rever para dizer adeus ou dizer adeus para poder rever. Alguns elementos da materialidade desse trecho, como a ausência de uma pontuação, a retomada levemente modificadora do porquê do encontro, o fluxo estancado da sintaxe, a marcação vaga da instância de enunciação do “é preciso”, correspondem à dimensão semântica neste trecho: a circularidade temporal (“tudo começa com o fim”), a fala ao mesmo tempo pessoal (pela rubrica, é atribuída à Ifigênia) e impessoal (“uma profecia, é preciso...”), que remete à

tensão entre um tempo universal (“sempre”) e pessoal (“preciso revê-la antes do fim”). Deste modo, o tom afirmativo da linguagem revela seu duplo: uma ausência de certeza, que por sua vez torna perceptível o trabalho intencional inerente e necessário para chegar nesse tom. Nenhuma interpretação se manifesta com essa percepção da materialidade, somente a sensação de uma cena dupla: de um querer falar, de um tomar a palavra, e seu reverso, o silêncio da linguagem, sua plasticidade que se deve tanto ao vazio inelutável quanto à vontade de falar. Um efeito de Presença enquanto horizonte de qualquer manifestação verbal individual; horizonte que realça a presença de uma vontade humana: afirmar uma visão do mundo. Vontade, entretanto, que desde o início aparece como dividida entre a vontade pessoal e a necessidade objetiva; entre o plano pessoal e a situação duvidosa.

A estrutura do texto propõe ao leitor a percepção dessa tensão como efeito de presença. Um conflito entre a vontade individual e o destino objetivo atravessa a abertura da peça. O indivíduo Ifigênia se declara submetida a uma vontade alheia; uma submissão com qual Ifigênia estruturalmente concorda. O “eu” ativo do corpo cênico presente com a atriz ou se aninha nas frestas de uma primeira pessoa plural, como no início não-citado deste monólogo, ou se perde nas estruturas passivas e repetidas da sintaxe. Podemos concluir que a ausência de um locutor individual forte nos apresenta uma subjetividade que não possui segurança de si nem autonomia. Depois entenderemos que o autor da carta, ou seja, da profecia, é o pai de Ifigênia, de modo que a informação psicológica ou cultural aparece como uma concretização de outra realidade estrutural, mais fundamental, que engloba o sujeito falante e a língua.

Ao mesmo tempo, a estrutura truncada da sintaxe mantém a língua à distância, como se esta subjetividade buscasse (no interior dessa língua que ela não domina) um campo de resistência; um espaço de liberdade; uma posição de investigação e de interrogação da relação língua-mundo. Relação esta que a língua sempre expressa como essencialmente instável e fluida, se queremos seguir as reflexões de Merleau-Ponty. Mas este interior da língua, este dado estrutural da escrita, nada mais é do que a longa sombra da presença do pai, um dado semântico e um dos eixos temáticos da peça. Portanto, com sua performatividade estrutural o texto me parece erguer seu corpo semântico. A rubrica seguinte “Ifigênia senta-se ao fundo do palco e observa em silêncio” fortalece a posição de testemunha que a subjetividade enunciante adota em sua fala. Quem não entendeu pela estrutura do prólogo, entenderá pela informação da didascália: a investigação do efeito da língua fixada sobre os locutores bem como a investigação da possibilidade de desestabilizar essa fixação percorre o texto em sincronia com a investigação das relações entre as figuras ficcionais, realizada por eles mesmos.

A língua deixa de ser um mero instrumento de representar e explicar uma dinâmica familiar ficcional, para se tornar o lugar privilegiado dessa dinâmica como também de sua exploração. O texto expressa não só um mundo ficcional, mas interroga a relação da figura teatral com seu mundo ficcional, por meio de uma tensão linguística entre performatividade estrutural e conteúdo ficcional.

Na minha percepção, a escrita cria uma lacuna entre a semântica afirmativa e a performatividade sintática e estabelece um efeito de presença que nos faz sentir o corpo dessa escrita como atravessado por contradições e tensões que não se articulam no nível do enunciado. Uma subjetividade constrói-se e expressa-se por meio de uma performatividade da escrita que se estabelece sensorialmente para além das réplicas – enquanto sensibilidade corporificada na escrita, em seus modo de enunciação.

Uma parte desse efeito de presença articula-se na investigação acerca da relação entre afirmações fixas e impulsos desestabilizantes nas falas das figuras. A tensão entre fado objetivo e vontade individual – será que há motivo mais antigo do que a força da história que já se passou; o passado que submete o coletivo a uma força inalterável; o erro que não deixa de impactar sobre o presente? Isso coloca-me perante um contexto específico de tornar audível o limite entre a fixação de um significado e seu fundo opaco, do qual nos fala Merleau-Ponty (1989). Surge um efeito de Presença com P maiúscula, que aqui articula na língua o campo da *hamartia*, do erro inevitável e das tentativas igualmente errôneas de consertar o erro inicial como cena existencial.

Outro efeito de presença diz respeito à performatividade específica da escrita, sua sintaxe truncada e seu conteúdo afetivo, as figuras presas nos conteúdos de uma estrutura verbal rígida e procurando lacunas e perfurações nessa estrutura por meio do jogo de repetições e variações: um encontro que confronta o universo melodramático com o universo do teatro grego. Sinto duas subjetividades históricas se chocando no mesmo texto teatral, na mesma subjetividade textual, sem que o enunciado tematize essa divisão.

Como o ator responde a esta dupla dimensão da fala? Como o diretor dialoga com ela? Como eles configuram o modo de enunciação, ao mesmo tempo neutro e cheio de uma alta carga afetiva, afirmativo e investigativo? A estrutura performativa do texto lança um desafio e quem não o percebe, dificilmente escaparia em sua encenação do melodrama intelectualizado. Talvez seja viável e interessante inclusive uma abordagem melodramática, contanto que se confronte a linguagem do melodrama com esta linguagem. A provocação estrutural da escrita propõe várias possibilidades, mas não afirma uma específica como correta.

Outro exemplo para mostrar e aprofundar como o texto carrega como dado composicional uma tensão entre sua estrutura estancada (a materialidade) e a ficção de uma reunião familiar (sua dimensão representacional), poderia ser o início da cena II (BOURSCHEID, 2010, p. 22).

**Pai**  
ela vai voltar

**Mãe**  
é hoje que ela chega

**PAI**

ela vai voltar  
e enfim estaremos todos juntos

**MÃE**

todos juntos  
em nossa casa  
felizes e juntos  
em nossa casa

**PAI**

a nossa filha  
em nossa casa

**ELECTRA**

Ela vai voltar  
é hoje que ela chega  
ela vai voltar  
e estaremos todos junto  
e só por isso seremos felizes?  
felizes e juntos nessa casa?

A ausência de pontos de afirmação ou exclamação marca as falas da mãe e do pai. Cria-se uma incerteza de intenção, quase uma ausência, e concomitantemente uma liberdade de direcionar as falas, de organizar seu modo de enunciação. Entretanto, devido à ausência da marcação e a estrutura sintática cheia de fragmentos de frase e repetições de fragmentos, a interpretação recebe como contorno esse vazio pragmático. O sentido pragmático das falas (afirmações forçadas, constatações, interrogações) fica vago. O dado relacional mais forte entre os locutores e suas falas é uma relação de prova e experimentação, tal como a performatividade estrutural do texto nos apresenta um dado relacional: surge tanto um significado específico quanto o vazio pragmático como contexto dessa criação semântica.

Podemos interpretar a materialização do surgimento perante os nossos olhos como informação acerca do isolamento das figuras, ou como sombra de uma herança da tragédia grega com suas figuras aprisionados em discursos rígidos, ou como dado de um desejo ilusório de uma aproximação. Também podemos entender que essa estrutura proponha uma confrontação dessas diferentes camadas na percepção do leitor – e conseqüentemente na cena.

O aspecto importante, do ponto de vista da presença, me parece ser o surgimento dessas possibilidades em si, a percepção da vontade de expressão. Dada a insegurança sobre a intenção e conseqüentemente também sobre o significado e o sentido da fala, estamos perante um surgimento incessante que estabelece um deslizamento quase ininterrupto. Perante a riqueza desse jogo textual dinâmico, as duas últimas falas de Electra, marcadas pelo ponto de interrogação, quase parecem ser uma volta para uma linguagem de um realismo psicológico, encontrada hoje na novela, nosso

melodrama contemporâneo. Não quero afirmar que uma encenação ou interpretação do texto não deva escolher uma das possibilidades de leitura mencionadas (ou uma outra ainda que se possa perceber). Antes, acho necessário compreender que o texto apresenta um dado intrínseco à sua estrutura que cria um contorno **relativo** ao redor de qualquer interpretação **definida**.

O desafio cênico então é como dialogar com esse abismo, essa ausência de fundamento? Como o diretor e seus atores vão fazer jus ao deslizamento de intenções e significados instalados pela materialidade dinâmica da sintaxe truncada, e conseqüentemente ao deslizamento de endereçados? Só a criação irá propor suas soluções, materializar um diálogo entre cena e texto sobre esse deslizamento.

Nessa oscilação incessante, o texto se revela como especificamente teatral, pelo modo como ele joga e sugere este jogo de endereçamento. Trata-se de um deslizamento de endereçados, quando percebemos que o texto permite ao ator interpretar o texto de sua figura como uma tentativa de convencer figuras presentes da veracidade de sua afirmação. Nenhuma rubrica explícita proíbe isso ou sugere o contrário. Entretanto, ao dirigir-se desse modo a outra figura no palco, ao contracenar com ela, escondem-se as frestas na fala da figura que teatralmente seria direcionada ao público e semanticamente um elemento meta-textual ou indagação de sua própria constituição enquanto figura realista. Se o ator quiser apresentar o trabalho persuasivo da figura sobre si mesmo; mostrar como a fala abriga não só a dúvida (como no caso das perguntas de Electra), mas principalmente uma oscilação entre pergunta e afirmação, essa oscilação – enquanto trabalho da figura sobre sua fala - será um elemento composicional. Por isso, necessariamente uma informação para os espectadores, mesmo que indiretamente para a outra figura cênica também.

Esta oscilação entre um eixo intraficcional e um eixo palco-plateia marca a presença de um auto-observador nas falas das personagens. Evidencia o que Anne Ubersfeld chama “a dupla enunciação teatral” não só como um dado teatral, mas também como um sintoma psíquico das figuras: falar e simultaneamente observar-se na própria fala. Ela marca também a comunicação das figuras, na medida em que esse foco autorreferencial ou meta-textual, instalado pela tensão entre performatividade estrutural e conteúdo ficcional, configura no interior da língua as tensões presentes em seu convívio familiar: a dificuldade de acreditar na própria fala ou percepção, e (simultaneamente) a necessidade de acreditar nelas – como tensão entre solipsismo/solidão e cumplicidade/partilha dos tormentos psíquicos. Percebo novamente nessa tensão inscrita na linguagem do texto o confronto entre o tempo histórico da tragédia grega e o tempo contemporâneo do melodrama familiar.

Vários pesquisadores apontam que o texto teatral contemporâneo revela certa tendência à coralidade<sup>11</sup>, que se diferencia do coro antigo por apresentar numa única fala que funciona como molde uma multiplicidade de vozes sem

<sup>11</sup> Ver, entre outros, Triaux (2003) e Mégevand (2005).

centro unificante. Uma estrutura polifônica que concretiza uma comunidade em crise. De modo semelhante, estamos lidando na dramaturgia contemporânea com um sujeito moderno em crise. Este sujeito que domina seu discurso e o organiza de tal forma que esta dominação (da razão e da vontade) se afirme performativamente. O resultado é uma fala que podemos denominar de coralidade individual, uma abertura da fala individual para a presença de outras vozes e de outras instâncias de enunciação: históricas, libidinais, mentais, provenientes de outras sensibilidades que não sejam as cotidianas.

O texto “Antes do fim” nos apresenta em vários momentos este sujeito em crise, a subjetividade que apresenta uma negociação simbólica precária entre sua voz individual e as vozes coletivas. A crise surge como sintoma de uma falta de cumplicidade entre os membros familiares produzida pela ausência da irmã Ifigênia, ou melhor: pelo fato de que nunca se podia falar sobre essa ausência. Enquanto lacuna reprimida na estrutura familiar, a presença ausente da irmã se transformou em espectro perturbador. Diz o irmão Orestes:

eu teria que buscá-la  
mas eu não fui  
eu não vou  
eu não irei  
eu não pude ir  
eu fiquei doente  
eu enlouqueci  
a sua ausência enlouqueceu a todos  
principalmente a mim (2010, p. 37).

Orestes repete tanto a palavra “eu”, sempre na mesma posição sintática, com atributos constantemente retificados ou transformados, que começamos a sentir que nessa afirmação o significado do *eu* se desfaz cada vez mais. O que ficou doente não é somente o “eu” de Orestes, mas um “eu” que não consegue relacionar-se com o outro. A presença reprimida do outro o transforma em ausência que por sua vez dissolve o eu que procura relacionar-se com esta ausência. Este eu procura arrestar a dinâmica de suas características, a mobilidade de sua identidade, mas somente consegue fazê-lo na imagem insuportável do traidor; aquele que aceitou sua incapacidade de amar e assinou sua própria sentença de morte (psíquica):

estamos todos esperando que você nos devolva a sanidade  
que nos devolva a vida  
pois desde que você partiu estamos mortos  
nem a casa nova  
nem o mar  
nem esta festa que celebra a sua volta  
nada apaga a nossa morte  
a nossa morte por falta de amor (BOURSCHEID, 2010, p. 39).

O texto nos revela um Orestes que perde sua noção de “eu” na busca de uma definição, mas simultaneamente pode definir claramente o motivo de sua doença no campo das emoções. Novamente, um choque estrutural entre um mundo mais trágico e um mundo mais melodramático.

A presença de outras vozes na fala de um personagem percebemos articulada também nas cartas que os familiares escrevem um para o outro. Ifigênia, por exemplo, cita da carta do pai (“Preciso revê-la”), mas como é ela que enuncia a frase, fica todo um jogo de possibilidades de como dirigir-se e a quem dirigir-se naquele momento. O texto é construído de tal modo que entrega à direção como diferenciar ou sobrepor as duas vozes – a do falante e a da pessoa lembrada. O efeito de presença criado pelo texto neste ponto é exatamente a coexistência de presença e ausência, de clareza de endereçados e uma oscilação vaga. Um verbo flutuante que busca seu endereçado que possa fixar este fluxo, ou um verbo que busca como endereçado uma simples testemunha de suas atribulações e sofrimentos. Cada um dos filhos evidencia momentos nos quais esse diálogo interno externaliza-se e toma conta da situação. Diz Orestes:

[...] dessa país distante  
suas cartas pareciam sempre as mesmas  
e você sabia disso

desculpe meu irmão se te conto sempre as mesmas histórias  
mas preciso lembrar das palavras da minha língua  
preciso sentir o gosto dessas palavras o cheiro destas palavras  
parece que só consigo pensar quando te escrevo  
tenho saudades de palavras como café sabão saudade  
tenho saudades de você

você falava sobre tudo  
[...]

Quem tem saudades nessa penúltima linha?

O texto nos faz perceber como surge um sentido por meio de nosso trabalho interpretativo<sup>12</sup>. Ele nos faz perceber as diferentes possibilidades da situação comunicacional. Desse modo, ele se abre em seu funcionamento especificamente teatral tanto para a Presença da linguagem como esse jogo incessante do desdobramento de palavras sobre palavras, como também nos faz perceber a nossa própria atividade interpretativa; a nossa vontade de fixar esse fluxo conforme nossos interesses pessoais.

Bourscheid (2010) constrói uma estrutura textual que enuncia em sua forma uma comunicação familiar de indivíduos isolados um do outro, mas

<sup>12</sup> Deste modo, ele é um texto claramente teatral, ao impor a dupla enunciação teatral como ponto de partida para sua leitura.

também de indivíduos que perdem sua identidade racional, sua localização no tempo e no espaço. Em termos de Matteo Bonfitto (2002), podemos dizer que o texto sugere inicialmente um jogo de actantes-personagem, para evidenciar a camada actancial do próprio texto. Percebemos aqui o jogo de um vai-e-vem do deslocamento do eixo de comunicação intraficcional para o eixo texto-leitor ou palco-plateia como procedimento básico na produção de uma Presença da linguagem no texto teatral; de uma oscilação entre a comunicação das figuras e a comunicação da composição textual com o leitor. Um jogo com a presença velada e explicitada da função de autor no texto teatral, uma vez que a composição textual não só se dirige ao leitor/espectador como também exige do ator assumir uma atitude de ‘mostrar’ o texto e menos incorporá-lo em nome de uma personagem que o texto supostamente autentica.

Em minha percepção, a composição truncada das falas me apresenta um modo de enunciação; um uso da fala no qual as frases surgem como afirmações que evidenciam sua precariedade já no momento de seu surgimento. A pulsação com que se alinham as estruturas linguísticas em parataxe variam, como também o tempo verbal na mesma fala, e esta variação é a corporificação verbal de estados energéticas diferentes, de transformações na subjetividade exposta pela língua das figuras. A variação me apresenta a presença sintomática não de um sujeito, mas de uma família que oscila entre posições subjetivas diferentes. Trata-se de subjetividades diferentes que marcam posições temporárias e precárias na rede comunicacional dessa família que por sua vez está presa no pesadelo imóvel de serem vivos mortos – como a língua que não sabe denominar as coisas, as paixões e os sofrimentos de modo transformador. As oscilações dessas subjetividades se expressam por meio de

Oscilações na estrutura de enunciação do texto, nas variações de sua forma e materialidade sintáticas evitam que o texto surja a partir de uma figura psicológica para apresentar-nos um melodrama. Antes, o texto reclama certa distância com a figura, não como material de expressão, mas como força objetiva da língua, do linguajar dessa família. Um linguajar que a lógica composicional do texto expõe: da mesma maneira como o ator precisará definir sua relação com a materialidade e sonoridade do texto, o espectador terá que decidir como negociar a dimensão referencial-ficcional com a dimensão performativa-material das falas desse texto. O melodrama encontra a tragédia. Efeitos de sentido são enfraquecidos pelos efeitos de presença que permitem construir outras camadas de sentido além da conversa melodramática familiar.

## **Efeitos de P/presença como referências críticas à realidade social empírica.**

No livro de Gumbrecht, o efeito de Presença se instala como momento de instabilidade que anula no momento de seu surgimento e pelo tempo de sua

duração a percepção e avaliação de efeitos de sentido. Antes, é um efeito que relativiza todo e qualquer sentido hermenêutico de um texto, de um comportamento ou de uma situação. Não o anula necessariamente, mas evidencia sua validade relativa, ou seja, tática, bem como o trabalho de fixação necessária para usá-los como fundamentos ou centros de “verdades sociais”. Numa sociedade engessada, esse impacto do efeito de Presença pode de fato criar um espaço de liberdade, por instalar uma não-identidade dinâmica do fenômeno que está sensivelmente e materialmente presente. O efeito de Presença presentifica neste sentido a presença desestabilizadora da Alteridade, como condição reprimida de nossa própria identidade.

Entretanto, esse efeito de Presença tanto pode servir como espaço para impulsos escapistas quanto pode constituir uma força radicalmente relativizadora das auto-imagens com as quais uma sociedade constrói sua identidade. Mas, se pensamos em uma função crítica, devemos nos ater à concretude da crítica, pois somente esta concretude permite identificar se a crítica é abstrata e idealista (que leva em última análise para o escapismo e a fetichização da Presença), ou se ela permite uma percepção da realidade sócio-histórica da sociedade aquém da afirmação geral de sua transitoriedade.

Em “Antes do fim”, o deslizamento estrutural constante entre, por um lado, a construção de um sujeito do discurso, e por outro lado, sua expressão por uma sintaxe truncada, por repetições e variações de palavras e frases, encontra uma ressonância na imagem da casa da família à beira do mar. Ambiente escolhido para constituir a estrutura firme e harmoniosa da família feliz, ele é ao mesmo tempo a confissão de sua impossibilidade; do desejo de romper com a ilusão; da permanência de tensões e do fracasso das tentativas de solução. Imagem que nos remete, por mais mediada que seja, ao sonho da classe média de refugiar-se em ambientes fechados que precisam de aberturas para o mundo dos desfavorecidos: empregadas, entregadores – o mundo da maré social.

“Antes do fim” nos sugere que num contexto heterogêneo como a da família em questão – mas que contexto social é de fato homogêneo? –, a fixação de posições discursivas usa procedimentos de exclusão não só físicos, mas também discursivos. Esses impactam novamente sobre o sujeito que se constitui por meio da exclusão. Pior do que a expulsão de Ifigênia foi o fato dela continuar presente enquanto ausência que incessantemente impacta sobre os membros. A estrutura textual nos mostra a tentativa de manter limites e simultaneamente sua invasão pela presença imaginária da filha ausente. Os limites entre as cartas citadas e as falas das figuras se diluem. O texto expressa indiretamente uma mente amedrontada, na beira da psicose. Psicose que não é individual, mas um estado familiar, uma condição social.

Ifigênia não é uma figura socialmente marginalizada. Entretanto, o texto nos apresenta estratégias de dominação por parte do pai que utilizam necessariamente procedimentos de exclusão. Apresenta-nos um mundo de classe média cuja psicodinâmica nociva não pode ser resolvida por seus membros enquanto eles ficam fechados no impulso de exclusão e no desejo

compensatório de poder morar em uma casa na beira do mar. É a oscilação entre efeitos de Presença e efeito de sentido (estabelecidos por minha leitura) que revela o potencial crítico bem como seus limites, não um efeito por si só.

No último encontro entre Pai e Ifigênia, o pai revela um segredo de infância, possivelmente um abuso sexual, insiste numa identidade não-fissurada – “éramos outros/ e eu/ eu” (BOURSCHEID, 2010, p. 87), mas Ifigênia se nega a voltar ao passado como lugar idílico, como também recusa uma reconciliação para um futuro melhor. Ao invés disso, o texto de Ifigênia nos apresenta os passos da morte do pai, quase a celebrando performativamente em nossos ouvidos. A filha excluída volta, não para se vingar, mas para ver o opressor morrer e o assistir tranquilamente nessa despedida. Se o texto enuncia a morte do pai, a enunciação – a descrição da morte – faz o pai morrer pelas palavras da filha. Em tempo presente, ela decreta o ritmo do falecer (BOURSCHEID, 2011, p. 89):

antes do fim  
antes de ir embora  
antes do seu retorno  
eu seguro forte as suas mãos  
acaricio a sua face  
nenhum remorso  
nenhum rancor  
chuva fina lá fora  
você suspira  
um gemido fino  
você me olha  
você diz adeus  
e você parte

Parece-me possível ler este encontro final entre pai opressor e filha excluída alegoricamente como o encontro entre um representante da burguesia idealista e outra figura que representa suas esperanças enterradas. Sobretudo, percebo aqui um efeito de Presença que subverta toda a fixação do mundo empírico, e um efeito de presente que diz respeito à percepção do arruinamento deste mundo. Posso interpretar essas sensações de P/presença, apontando para um momento da escrita no qual o encontro entre tempos diferentes afirma a insustentabilidade do mundo do pai. Nenhuma certeza que não seja aquela de que não só este mundo, mas todos os mundos humanos inevitavelmente ruirão. Como? O texto deixa isso aberto, ou seja, entrega o problema de concretizar o processo ao diretor e à atriz. Como é que eles podem entregar o problema à imaginação dos espectadores?

Esta entrega estrutural propõe o desafio ético de relacionar-se com o outro e consigo mesmo como uma relação com a alteridade. A contraposição de dois tempos como efeito de P/presença permite experimentar uma relação de espanto para com o mundo natural do enunciado (o melodrama, o drama do abuso afetivo-sexual, os sentimentos de isolamento e incomunicabilidade

humana). O espanto faz possivelmente surgir este mundo como um **outro** mundo. Entretanto, é um mundo que não posso negar nem reprimir em sua existência e seu impacto. Percebo nessa declaração de Ifigênia um desejo que perpassa todo o texto e que é perceptível no funcionamento performativo da forma do texto, em seu modo enunciativo; um desejo de experimentar o presente antes de mais nada como um presente em busca de seu passado e futuro, de um encontro com seu endereçado, pois, no presente do texto acontece nada mais do que o fluxo deste desejo. Efeitos de presença e efeitos de sentido, neste trabalho, são momentâneos e efêmeros, portanto cultural e historicamente específicos. Pois não somente o sentido, também as modalidades da presença e da construção dos efeitos de presença se revelam como historicamente concretizáveis, seja em sua própria forma, seja em sua interação com os significados criados em leituras: efeitos de uma presença melodramática e efeitos de uma presença antiga e trágica.

## Epílogo

Quando libertamos o texto teatral da função representacional enquanto sua função predominante, abrimos nossa atenção para os modos de enunciação deste fenômeno de escrita e do verbo que se concretiza no texto. Adquirimos um duplo olhar, tanto literário quanto teatral. Literário, pois se pergunta sobre as qualidades do texto enquanto fenômeno retórico. Teatral, pois ele se pergunta sobre a seu funcionamento retórico enquanto jogo com a dupla enunciação. Mas teatral também no sentido de assumir essa camada verbal como uma realidade que não emana do interior (psicológico) de um corpo atoral, mas enquanto material com o qual o corpo do ator precisa concretizar uma relação em cena.

Além disso, ao cruzar o literário e o teatral com algumas reflexões filosóficas, percebemos que um texto vive no cruzamento entre o mundo humano fixado e o mundo em constante transformação, entre um mundo histórico e um mundo fora da história humana. Baseada em sua leitura de Heiner Müller, Theresia Birkenhauer (2012b, p. 7) alerta nos de que neste encontro com os tempos históricos reside uma especificidade do texto teatral ao expor sua temporalidade à temporalidade do olhar e da vivência com os artistas e o público.

O teatro é, para Müller, menos uma máquina de expressões, senão uma relação temporal, na qual os mais diversos tempos estão presentes simultaneamente. Sua afirmação de que 'a colisão (o drama) das camadas temporais do material do autor, dos atores e do público define o espaço vital [do teatro]' torna isso evidente. [...] O teatro confronta os textos com o seu próprio presente. Desse modo, são submetidos a uma perspectiva que não é a deles; são expostos a um segundo

tempo. Mas exatamente isso remete à realidade específica e peculiar de textos: o fato de que eles possuem algo que excede seu próprio tempo histórico. Textos são exatamente isso: formas porosas que, enquanto língua sedimentada, abrigam diferentes camadas temporais – e com isso diferentes experiências.

Espero ter mostrado como efeitos de P/presença textuais podem ajudar a tornar este encontro um encontro desconstrucionista, construtivamente arruinador, no qual a ruína do encontro desafia os leitores – diretores e atores bem como espectadores – a criar uma relação teatral renovada consigo e com seu tempo.

## Bibliografia

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BIRKENHAUER, Theresa. Entre fala e linguagem. Trad. Stephan Baumgärtel. **Urdimento**. no. 18. Florianópolis: PPGT/UDESC, 2012a: p.181-188. Disponível em:

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/3235/2356>

Acesso em: 18 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. O tempo de texto no teatro. Trad. Stephan Baumgärtel. **Cena**, no. 11. Porto Alegre: UFRGS, 2012b. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/25752/22416> Acesso em: 18 abr. 2013.

BOURCHEID, Marcelo. **Antes do fim**. Curitiba: SESI/PR, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. Jenseits der Interpretation. **Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative**. Tübingen: Francke, 2001. p. 219-231

FUCHS, Elinor. Presence and the Revenge of Writing. Re-thinking theatre after Derrida. **Performing Arts Journal**, Vol. 9, No. 2/3, 10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition. Cambridge: MIT Press, 1985. p. 163-173

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. O que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

\_\_\_\_\_. A presença realizada na linguagem. Com atenção especial para a presença do passado. **História da historiografia**, no. 3. Ouro Preto: UFOP, 2009. p.10-22

MERLEAU-PONTY, Maurice. Sobre a Fenomenologia da Linguagem. In: CHAÚÍ, Marilena de Souza (Org.) **Textos Selecionados**. São Paulo: Nova Cultural, 1989. p. 77-88

\_\_\_\_\_. A Linguagem Indireta. In: CHAÚÍ, Marilena de Souza (Org.) **Textos Selecionados**. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 89-123.

MÉGEVAND, Martin. Choralité. In: RYNGAERT, Jean-Pierre *et al.* **Nouveaux Territoires du Dialogue**. Actes Sud Papiers/CNSAD 2005, p.36-40.

TRIAU, Christophe. Choralités diffractées: la communauté en creux. **Alternatives Théâtrales**, nº 76-77. Bruxellas: Alternatives Théâtrales, 2003. p. 5-11