

CALDEIRA, João Bernardo. Rio de Janeiro: PPGAC/UFRJ. Entre o drama e o pós-drama: escritura molecular contemporânea e Teatro Rizomático. Mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da UFRJ. Orientadora: Carmem Gadelha. Formado com bolsa CAPES. Diretor teatral.

## RESUMO

Utilizando conceitos de Deleuze e Guattari, sugerimos pensar o conjunto de procedimentos e agenciamentos sobre a cena teatral contemporânea como uma aliança entre estrutura arborescente e linhas de fuga, reterritorialização e desterritorialização, constituindo o que propomos chamar de Teatro Rizomático. Nesta passagem de um teatro da representação para um teatro do processo, em que mimese e performatividade conjugam novas possibilidades de rearticulação, a investigação das potencialidades de uma cena que procura incorporar atores do cotidiano em seu arcabouço estético, político e simbólico é capaz de fornecer enorme contribuição acerca dos novos rumos da encenação. Como ponto de partida, o estudo procura estabelecer uma análise comparativa da trajetória do diretor e ator Enrique Diaz antes e depois de deixar a Companhia dos Atores. E levanta a hipótese do surgimento tanto de um encenador como de uma dramaturgia contemporânea reconfiguradas, que aliam elementos da teoria da performatividade, da criação coletiva, do processo colaborativo e do teatro moderno.

Palavras-chave: Teatro. Pós-dramático. Teatro Performativo. Teoria Teatral.

## ABSTRACT

Using Deleuze and Guattari concepts, we suggest to think of the set of procedures and assemblages on the contemporary theatrical scene as an alliance between arborescent structure and lines of escape, reterritorialization and deterritorialization, constituting what we call the Rizomatic Theater. In this passage from a theater of representation to a theater of process, in which mimesis and performativity combine new possibilities for rearticulation, the investigation of the potentialities of a scene that seeks to incorporate everyday actors into its aesthetic, political and symbolic framework is capable of providing enormous contribution about the new direction of the staging. As a starting point, the study seeks to establish a comparative analysis of the trajectory of director and actor Enrique Diaz before and after leaving Companhia dos Atores. And it raises the hypothesis of the emergence of both a reconfigured contemporary director and playwright, combining elements of the theory of performativity, collective creation, collaborative process, and modern theater.

Keywords: Theater. Post-dramatic. Performer Theater. Theatrical Theory.

## **“Entre o drama e o pós-drama: escritura molecular contemporânea e Teatro Rizomático”**

O teatro possui essa polaridade entre controle e descontrole, entre intervenção e não intervenção, organização e devir. Esse jogo, esse tensionamento para mim é uma das maneiras de observarmos todas essas questões que iremos tratar. Em minha dissertação de mestrado em Artes da Cena, defendida na UFRJ, em 2016, eu propus que a gente colocasse uma lupa, um raio-X, entre o trabalho desenvolvido pelo ator e diretor teatral Enrique Diaz durante 24 anos como diretor artístico da Companhia dos Atores, de montagens como *A Bao A Quo*, *A Morta*, *Melodrama*, *Ensaio.Hamlet* e *Rei da Vela*, e os últimos três espetáculos que ele dirigiu, *In on it*, *A primeira vista* e *Cine Monstro*, todos de autoria do canadense Daniel MacIvor. Ele já tinha dirigido outras seis peças fora da Companhia enquanto fazia parte do grupo. No entanto, nas peças do Daniel, a gente pode identificar um conjunto de procedimentos que, embora certamente de alguma forma presentes e insinuados em montagens anteriores, passam a destacar como fundamentalmente diferentes daqueles empreendidos na Companhia. É interessante a gente notar que existe uma zona de concomitância temporal. *In on it* e *A primeira vista* foram encenadas enquanto o diretor ainda fazia parte da Companhia. Em 2012, Diaz monta *A primeira vista* no primeiro semestre e deixa a Companhia em outubro, para encenar *Cine Monstro* logo em seguida. Isto é: este movimento já está sendo apontado antes dele deixar o grupo, como o seu devir-outro prestes a se realizar. Essa nova postura se radicaliza, portanto, em *Cine Monstro*: Diaz assina não só direção, mas também iluminação, produção, a adaptação do texto e a atuação, num monólogo. O que estamos procurando apontar, é que este movimento nos remete não apenas à trajetória da Companhia, mas aos tensionamentos que vem acompanhando a história do teatro desde o final do século XIX entre as figuras do autor, do encenador e do ator. Na Companhia, Diaz era responsável por ocupar não a posição do encenador clássico, de comandar e ser responsável por implementar uma unidade e uma intenção criadora sobre a cena (como conceitua Roubine sobre o papel do encenador moderno) mas responsável sim por estimular um grupo de atores, articular um conjunto de atores-performers,

por engendrar, a partir do material produzido por seus parceiros de cena, o corte final do espetáculo.

É preciso, antes de prosseguirmos, apontar um esvaziamento dessas noções estanques de pós-dramático, contemporâneo ou teatro pós-moderno. De uma forma geral, chama a atenção o caráter, digamos, evolutivo, com que estes termos vem sendo tratados. Como se um o avanço histórico do teatro substituísse uma determinada prática pela anterior. Como se o pós-drama fosse a superação do drama. Quando sequer conseguimos realmente chegar à realização de um pós-drama. Pois da mesma forma em que podemos dizer que não há mais personagens em cena, mas somente performers em estado de presença, também é possível afirmar que tudo é personagem, inclusive o performer, já que o que retorna sempre é mimese, linguagem, representação. A utopia de Artaud, a sua busca irrealizável, aponta justamente para esse teatro fora da linguagem, representação do irrepresentável, como descreveu o Derrida.



O ator e diretor Enrique Diaz, em *Cine Monstro*. Crédito: Produção do espetáculo

Gostaria de observar, portanto, que no momento em que o teatro pós-moderno se torna uma repetição de procedimentos tidos como pós-

modernos, o que ocorre é a estratificação das linhas de fuga em árvore, é a interrupção do desejo, do fluxo, do molecular e do rizoma. No momento em que o pós-drama acaba por colecionar e repetir um conjunto de procedimentos, já deixa de corresponder à sua proposição inicial de pura liberalização das linhas estratificadas pelo teatro moderno. De modo que o espaço possível em que a cena hoje, não apenas do Enrique Diaz, busca transitar, não é nem uma coisa nem outra, nem moderna nem pós-moderna, mas aliança. Estou falando, portanto, de uma zona híbrida e liminar de concomitância, de diferença e de repetição. É nessa noção de entrelugar que procuro me aproximar do movimento que é próprio do devir, que conjuga, em seu atual, a presença e o seu devir-outro, as suas paradas e repousos, e aquilo que ainda será. É nesse espaço de circulação, de um dentro e de um fora, como a própria linguagem que retorna como repetição, que apontamos esse circuito de relações entre elementos como texto e cena; moderno e pós-moderno; mimese e performance; palavra e corpo; arte e vida; palco e plateia; teatro do encenador e processo colaborativo; realidade e ficção; ator e diretor; político e não político; obra e artista; cultura de massa e alta cultura; drama e pós-drama; totalização e devir; específico e inespecífico, morte e desejo, ator e performer. É de uma aliança que estamos falando, que circula num permanente vai e vem, nem uma coisa nem outra.

Utilizando os conceitos de Deleuze e Guattari, estamos falando da articulação entre árvore e rizoma, molar e molecular. Molar, portanto, entendido como essa tendência à fixação de funções e de estruturas, arborificação. Que poderíamos associar, por exemplo, às estruturas do texto, do drama clássico, a essa organização em torno do sentido, do personagem, da trama. Molecular como esse deslocamento de viés rizomático, a liberalização das linhas de fuga, que faz processo, produz inespecificidade, que desfronteiriza. Mas numa relação jamais de binarismo, mas de articulação. Dizem Deleuze e Guattari: “No coração de uma árvore, no oco de uma raiz ou na axila de um galho, um rizoma pode se formar” (*Mil platôs*, vol. 1, 1996, p.24).

Estamos falando, no caso específico de Enrique Diaz, de uma aliança entre Enrique Diaz e Enrique Diaz. De um retorno de Enrique Diaz pós Companhia dos Atores na diferença consigo próprio. De uma cena que diverge daquela que ele mesmo produziu anteriormente. Não em sentido oposto. Mas

como desvio. Linha de fuga. Devir. Podemos elencar algumas das diferenças: de uma cena, no caso da Companhia dos Atores, mais próxima daquilo que Artaud chamou de hieróglifo, de um poema cênico, paisagem de signos e polifonias – repleta de desconexões, interrupções, gromelôs, intervenções, paródias, jogos de relação de ator e de linguagem. De uma construção que passava necessariamente pelo processo colaborativo, algumas vezes caótico, longo, empreendido por aquela pluralidade de integrantes e criadores, que produzia, nas palavras do Enrique, “aquela revoada”. E que se aproximava do texto dramático de uma maneira que se poderia chamar até ora de cautelosa, ora, para alguns, até desrespeitosa, debochada, paródica. De uma maneira a perfurá-lo e garantir que a encenação será construída a partir da sala de ensaio, inclusive as operações a serem realizadas sobre o texto dramático, ou mesmo a sua concepção, e nunca a partir de um texto escrito a priori, externo. Só que, no caso das três peças encenadas do Daniel, o que a gente pode constatar é a encenação de textos escritos antes do processo de ensaios. E que passam a durar menos tempo, apenas poucas semanas. O diretor assim explica, na entrevista a mim concedida durante a pesquisa:

Quando ensaiei *In on it*, eu, no meu hábito, fui tentar ver: onde é que eu rasgo aqui? Onde invento uma imagem, uma quebra, de uma qualidade que não seja só no nível do texto em cena? A gente fazia *viewpoints*, experimentava, como exercício de relação, mas a gente parava e falava: ‘Não! Não precisa botar mais coisa’. E aí vinha na memória a famigerada época dos encenadores, pulando na frente da plateia, metaforicamente, claro: ‘Olha eu aqui!’. E a gente, daqui do outro lado: ‘Deixa eu ver a peça!’. Tinha vezes que o ego do encenador aparecia de um jeito chato. Quando a gente fez *In on it*, tive uma sensação louca, mesmo já tendo encenado Shakespeare, Tchekhov e tal: Eu não preciso ser importante: é lindo o que ele escreve, eu tenho que ser veículo (...). E isso me tranqüilizava (CALDEIRA, 2016, p.106).



João Bernardo Caldeira e Enrique Diaz, no PPGAC da UFRJ. Crédito Bruno Jatobá.

Então eu falava de um desvio, de uma divergência. Eu falava dessas linhas de fuga, desse retorno do Enrique Diaz na diferença com Enrique Diaz. E o que a gente pode observar, por outro lado, é que, apesar desses três espetáculos do Daniel Maclvor terem uma linguagem, digamos, mais acessível, uma comunicação direta com o público, também podemos verificar neles alguns procedimentos que são próprios de um ambiente contemporâneo, sob influxo de Artaud e da contracultura, de uma cena que busca uma escritura, que procura superar o retorno da linguagem, na medida em que os seus personagens são cheios de vazios, lacunas e sem psicologismos. Essa cena não é propriamente realista, o seu espaço é de jogo, morte, sonho e ritual. E é também comunicativa como estratégia de sedução, para pegar, como diz o Enrique Diaz, o espectador com a boca na botija. No momento em que o público saliva de prazer com a ação, com a crueldade, o seu tapete é retirado, de modo que os seus desvios e contradições sejam expostos. Essa cena é sedução, útero materno e sala de cinema, mas também desconforto, perversão e pulsão de morte, Os personagens vividos pelos atores Mariana Lima e Emilio

de Melo são fofos: a plateia é levada a se identificar com eles. Só que, ao longo da narrativa, há pistas de que esses personagens estão mortos. Ou sequer existem. Identificação e afastamento ao mesmo tempo. Trata-se de uma dramaturgia reterritorializada, perfurada, híbrida, na medida em que procura negar as estruturas do drama clássico no próprio ato da escrita. A Silvia Fernandes comenta o surgimento desse texto que é atividade da palavra, a cena do texto. Já o Matteo Bonfitto descreve a passagem do regime dramático do actante-máscara, em que os personagens compõem tipos ou indivíduos e produzem ações e desenrolar da intriga; para o actante-estado e o actante-texto, nos quais desaparece esse feixe de funções do personagem. A personagem é não funcional, destemporalizada, espacializada. As ações não conduzem mais a um desenrolar da intriga.

Portanto o que está em jogo é a multiplicidade, negação do drama, quebra da ilusão, produção de deslocamentos, dissensos, autorreflexão do espectador. E também ruína, inacabamento, precariedade. Mas não como princípios de negatividade, mas como liberação de fluxos, linhas de fuga, potências, desejos, multiplicidades – solapadas pelas estruturas arborescentes, totalizantes, hierárquicas. Porque é a árvore, o suporte fincado em uma estrutura, em uma raiz, que articula e hierarquiza os decalques, a imitação, como suas folhas – e que conduz o desejo à morte. O fechamento da representação, como explicita Derrida, ocorre não apenas através do retorno da linguagem, mas da intervenção tirânica do encenador e do autor, que escravizam a cena, escravizam o ator. Trata-se de um sistema arborescente, o construído em torno do encenador moderno, porque ficamos escravos daquilo que Roubine chama dessa intenção criadora, desse encenador “iluminado” (e de cunho iluminista) de quem esperamos a organização dos sentidos e também genialidade e originalidade, esses eternos princípios românticos que insistem em perdurar. Ainda hoje, inclusive, nessa relação de permanente concomitância que o Artaud chamará atenção como aquilo que nos furta da própria vida. É da transposição desse abismo que estamos falando, o tempo todo. Desse abismo que separa arte e vida, palavra e corpo, palco e plateia, drama e presença. Mas essa separação é precária, ilusória e até criminosa. Digo criminosa porque essa ideia de ilusão, de projeto totalizante, de

organização, causa apagamento do corpo, do desejo, da vida. O Artaud vai dizer:

O corpo humano é uma pilha elétrica no qual castraram e reprimiram as descargas (...). Fizeram o corpo humano comer, fizeram-no beber, para evitar de fazê-lo dançar” (...). Façam finalmente dançar a anatomia humana. De cima para baixo e de baixo para cima. De trás para frente e de frente para trás (...). A dança e o teatro ainda não começaram a existir” (VIRMAUX, 1978, p. 329).

Então, podemos pensar esse retorno reconfigurado do encenador como *não encenador* também. Esse retorno reconfigurado do drama não é pós-drama, como uma ideia de superação, de desenvolvimento, de novo paradigma, nada disso, mas um *não drama*. Isto é: se Enrique Diaz desponta como o encenador que nunca tinha sido na Companhia dos Atores, é porque tanto se aproxima da ideia de encenador moderno como também se afasta. É possível falar do surgimento de um encenador contemporâneo reconfigurado no momento em que este alia elementos da teoria da performatividade, da criação coletiva, do processo colaborativo e do teatro moderno. Da mesma maneira, é possível identificar a existência de uma zona híbrida em que o texto dramático já nasce esburacado, múltiplo, tensionado, não totalizante e repleto de vazios a serem preenchidos e interligados pela elaboração dos atores, do encenador e da plateia. Uma escrita cênica autorreferente, fragmentada, desfronteirizada e híbrida, que inclui em sua paisagem não apenas palavra escrita, mas toda uma rede dissensual de signos, corporeidades, polifonias, visualidades, superabundâncias e simultaneidades. Costurada nesta zona de indiscernibilidade entre real e ficção, em que a escritura propõe, em vez de narrativa total, poema cênico, hieróglifo, sonho, parataxe, delírio, peça-paisagem, neste entrelugar de despertencimento e desfronteirização.

Estamos falando, portanto, de uma reconfiguração dos estatutos da cena de um modo a conjugar tanto a influência do ambiente investigativo dos anos 60 – sob influxo de Artaud, da contracultura, do happening e da performance – como a tradição moderna do teatro dramático. É de uma reconciliação, portanto, que se trata: entre drama e pós-drama, entre



encenador moderno e processo colaborativo, texto e palavra, ator e performer, teatro e performance.

Depois do apogeu das ideias de teatro pós-moderno, pós-dramático e performativo, que contaminaram a cena de um modo tal a estratificá-la em estrutura molar, proponho pensar a cena atual como uma zona de articulação entre os pólos dramático e pós-dramático, como uma fita de moebius onde o dentro e o fora se encontram em circulação e permanente vai e vêm.

Dando agora continuidade à pesquisa iniciada no mestrado, sugiro pensarmos este conjunto de procedimentos e agenciamentos atuais sobre a cena como uma aliança entre molar e molecular, estrutura arborescente e linhas de fuga, reterritorialização e desterritorialização, repetição e diferença, totalização e devir. Uma zona articulação em fluxo que constitui o que proponho chamar de Teatro Rizomático.

Eu dizia, no início deste estudo, de um movimento de controle e descontrole, como algo próprio do teatro. Essa zona de circulação em que se apresenta algo para a plateia, e que necessita, portanto, de uma organização anterior à representação. Algo que sempre se repete, mas nunca da mesma maneira. Esse retorno nos traz sempre familiaridade e estranhamento, prazer e dor, afinal as pulsões de vida e de morte são energias opostas necessariamente descarregadas juntas, que almejam a obtenção de prazer seja pela afirmação seja pela negação da vida. Os processos de totalização e desumanização, tanto da representação como do mundo, nos dão a dimensão dos nossos atuais desafios incessantes e irrealizáveis. Qual é o teatro que a gente precisa fazer hoje? É essa a questão. E esse espaço de encontro, desencontro e de jogo, de acaso infinito, é movimento não apenas do teatro, mas da linguagem. Da própria vida.

### **Referências bibliográficas**

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

CALDEIRA, João Bernardo. *Fluxos, paradas e trânsitos – companhia de um ator: solo Enrique Diaz*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PPGAC/UFRJ, 2016.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. v.I. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. v.III. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia 2*. v.V. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”. *In: A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.