

Instituto de Literatura Comparada
Margarida Losa

CADERNOS DE LITERATURA COMPARADA 22/23



TRANSBORDAMENTOS INFINITOS:
A DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

TÍTULO

Cadernos de Literatura Comparada - 22/23
Transbordamentos Infinitos: A Dramaturgia
Contemporânea
Junho/Dezembro 2010

PUBLICAÇÃO

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa
da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

CONSELHO EDITORIAL

Anna Klobucka
Biagio D'Angelo
Catherine Dumas
Gonçalo Vilas-Boas
Jean-Pierre Sarrazac
Paulo de Medeiros

ORGANIZADORES DO presente número

Alexandra Moreira da Silva
Paulo Eduardo Carvalho

ASSISTENTE EDITORIAL

Lurdes Gonçalves

DESIGN GRÁFICO

Nunes e Pá Lda.
administracao@ateliernunesepa.pt

FOTOGRAFIA DA CAPA

Nunes e Pá Lda. | Fuselog

EDITOR

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

DISTRIBUIÇÃO

Edições Afrontamento, Lda.
Rua Costa Cabral, 859 - 4200-225 Porto
www.edicoesafrontamento.pt
editorial@edicoesafrontamento.pt

DEPÓSITO LEGAL n.º 205806/04

ISSN: 1645-1112

IMPRESSÃO

Rainho & Neves Lda. / Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

**CURTO-CIRCUITO:
GÊNEROS LITERÁRIOS
E TEORIA NO TEATRO
DE CARLOS J. PESSOA***

Pedro Eiras
Universidade do Porto

RESUMO:

Contra quaisquer classificações genológicas tradicionais, o teatro de Carlos J. Pessoa propõe formas híbridas, imprevisíveis, cruzando recursos dramáticos, narrativos, líricos. Ora, estes pontos de fuga constituem uma fuga em frente; porque mesmo as estruturas recusadas são citadas pelas peças de Carlos J. Pessoa, que apresenta assim uma teoria (ou várias) do seu próprio teatro. O que acontece a uma peça de teatro quando o seu fazer transborda no sentido da sua teoria, quando a cena interroga a cena e parece deslocar-se para fora de si própria? Talvez um triplo curto-circuito: uma reciclagem irónica de modelos abandonados, uma construção de teses em violento debate dentro da peça, e a consciência do teatro como artifício, reinvenção do mundo.

ABSTRACT:

Against any traditional genre classifications, the drama of Carlos J. Pessoa proposes hybrid and unpredictable forms, combining dramatic, narrative and lyrical resources. These escape strategies correspond to an escape forward, because even the refused structures are quoted in the plays by Carlos J. Pessoa, who thus presents one or several theories of his own drama. What happens to a play when its own making overflows towards theory, when the stage questions the stage and seems to dislocate outside itself? Maybe a triple short-circuit: and ironic recycling of abandoned models, a construction of theses in a violent debate within the play and the awareness of theatre as an artifice and reinvention of the world.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro, géneros, Carlos J. Pessoa, tragédia, vazio

KEYWORDS:

Drama, genres, Carlos J. Pessoa, tragedy, emptiness

>>

"Isto é uma farsa, uma farsa! Não, uma comédia... Não, uma tragicomédia...", afirma a Detractora, em *Desertos*, segunda peça do ciclo *Pentateuco*, de Carlos J. Pessoa (1998: 101). Afirma, violentamente; mas, neste jogo de hesitações, não é certo que alcance qualquer síntese. Substitui "farsa" por "comédia", e "comédia" por "tragicomédia"; poderia continuar a testar hipóteses, sem resolução. Além disso, o subtítulo da peça é "Evento Didáctico *Seguido de um Poema Grátis*", classificação irreconhecível à luz das teorias dos géneros tradicionais. Entre paratexto e designações da Detractora, pois, dispersam-se descrições genológicas da peça.

Esta dispersão, que deve ameaçar o conhecimento do espectador, não é um acidente: a proposta de várias classificações genológicas constitui o próprio acontecimento do teatro, que se quer aqui plural, incerto, contraditório. Comentando precisamente esta passagem da peça, Fernando Matos Oliveira afirma: "A (des)estruturação genológica de *Desertos* leva a personagem da Detractora a hesitar, na hora de classificar o jogo em que participa, num claro indício de que, à luz da tradição textual, este é em parte coisa inclassificável", para logo concluir: "Drama sem história, *Desertos* é também a versão conversacional do teatro ou a dramaticidade possível" (Oliveira 2003: 94-95). Se há negatividade em "(des)estruturação" ou em "inclassificável", é porque só nesse gesto de retirada se pode explorar o espaço vazio, sobre o qual se constrói "a dramaticidade possível". Logo, não o drama actual, mas a virtualidade de dramas entrevistados. Nesse sentido, *Desertos* não pode nem quer identificar-se com um género, mas convocar o possível de todos os géneros.

Neste ensaio, pretendo estudar a metateatralidade em Carlos J. Pessoa; mais especificamente, os lugares dos seus textos em que se assume a integração (ou não) da peça num género ou em vários. Ou ainda: observar como o texto se divide também em metatexto, o teatro em metateatro, cena e estudo. Assim, a própria divisão entre texto teatral e metatexto teórico complica a definição de um género: os comentários metatea-

trais infiltram fragmentos de ensaio na peça *Desertos*, evento, de resto, *didáctico*. E contudo, qualquer avaliação metateatral constitui também um acontecimento de teatro de pleno direito. Assim, a peça inclui, não só um poema grátis, mas também a sua própria crítica, aliás destrutiva; a Detractora designa a peça como "Um espectáculo gritado, autista, hermético, figuras sem recorte... tautológico!" (Pessoa 1998: 108) e dispara, com bizarra cerimónia: "Ok, então, se não se importam, cá vai, hum... este espectáculo é um nojo!" (*ibidem*: 113); e contudo, esta mesma acusação constitui a acção de *Desertos*.

Quanto ao Senhor K, descreve e anuncia diversos momentos da peça sob várias classificações genológicas:

Fim da primeira parte do manifesto político que acreditamos que tenha começado, embora não saibamos quando. Segue-se um *fait-divers* optimista sobre a natureza da civilização e logo após o *fait-divers* optimista sobre a natureza da civilização, a segunda parte do manifesto político que terminará, temos a certeza, a dado momento, embora não possamos dar garantias que chegue a começar. (*ibidem*: 140)

Acrescenta, depois, que "Esta foi a história sem princípio, meio ou fim, de uma epopeia pessimista, mas muito optimista, a que chamámos evento didáctico", e ainda: "Segue-se um poema grátis que procura sintetizar a parábola subentendida no evento didáctico" (*ibidem*: 147). Em suma, encontramos designações da peça como farsa, comédia, tragicomédia, e ainda poema ou epopeia; isto é, os géneros dramático, lírico, narrativo. É preciso acrescentar, por ora: evento didáctico, manifesto político, *fait-divers*, história, parábola. Por outro lado, o Senhor K designa os géneros mas não assegura que os textos propriamente ditos "cheguem a começar"; há mais promessa do que realidades efectivas. Mas uma promessa é já uma realidade. Anunciado o manifesto político, por exemplo, este passa imediatamente a existir, pela própria proclamação. O metatexto que descreve os géneros é um performativo.

Observo algumas classificações genológicas propostas no ciclo *Pentateuco*; sobretudo em *O Homem que Ressuscitou*, *Desertos* e *Escrita da Água*, que apresentam maior número de casos de metateatralidade. Na verdade, os próprios títulos e subtítulos são sintomáticos: *Pentateuco* é um *Manual de Sobrevivência para o Ano 2000*, *O Homem que Ressuscitou* uma *Epifania em 20 Estações*, *Desertos* um *Evento Didático* seguido de um *Poema Grátis*, *A Menina que Foi Avó* uma *Peça Teatral em Jeito de Conto de Fadas*, e *Escrita da Água* remete para intertextos clássicos pelo subtítulo *No Rasto de Medeia*. Mesmo se os subtítulos não são ditos em cena, o público sabe, por paratextos vários, que vai assistir a uma *epifania*, um *evento didático* ou uma *peça teatral ao jeito de conto de fadas*. Que alguns destes “géneros” sejam obscuros não impede que o público comece a interpretar imediatamente o texto, numa recepção ironicamente condicionada. Assim, a definição do género da peça começa, por assim dizer, antes da peça.

No interior das peças, entretanto, tudo se complica. Em *O Homem que Ressuscitou*, por exemplo, as personagens encenam “um auto de Natal em honra do Rei David” (Pessoa 1998: 50), donde um efeito de teatro dentro do teatro, ou auto dentro da epifania; o qual, de algum modo, constitui a antítese de outro evento também encaixado: a dança de Salomé, sob a cumplicidade de Herodiade: “Estava escrita, Herodiade, estava escrita na *tragédia* a história da tua vida em versos jâmbicos e heróicos...” (*ibidem*: 55, itálico meu). Em *Desertos*, Joana d’Arc enfurece-se: “pá, K, não estou para fazer de ego auxiliar na tua peça, porra!” (*ibidem*: 96), designando a peça como psicodrama, aliás imediatamente recusado pela personagem. E em *Peregrinação*, Mariana Mariana (*sic*) queixa-se: “Isto é uma autêntica fantochada, todos nós parecemos bonecos, títeres, estrebuchemos, estrebuchemos (*estrebucha*) em nome de Portugal!” (*ibidem*: 197). Esta última citação decerto parece menos óbvia: talvez “todos nós parecemos bonecos, títeres” não seja um comentário metateatral; mas, porque em Carlos J. Pessoa o metatexto pode surgir a qualquer momento, qualquer enunciado é potencialmente metateatral.

Isto é: a contínua oscilação entre teatro e comentário do teatro deixa todo o texto no limiar indecidível do metatexto.

Antes de avançar, uma questão. Interessa assim tanto saber qual é o género da peça em questão? Lembro o último capítulo de *Introdução ao Arquitexto*, de Gérard Genette, que abre um inesperado diálogo (portanto, o último capítulo deste ensaio sobre os géneros já não é um mero capítulo de ensaio, mas um diálogo, forma proto-teatral, de difícil classificação). Debate-se aí a importância, ou não, de uma poética dos géneros, forçosamente labiríntica; uma voz propõe: “Façamos crítica, a crítica passa muitíssimo bem sem os universais”; outra responde: “Passa muitíssimo mal, porque a eles recorre sem saber quais são e sem os conhecer” (Genette 1986: 96).

Assim, não basta dizer que o teatro de Carlos J. Pessoa é, simplesmente, o teatro de Carlos J. Pessoa, este teatro aqui e agora, inclassificável, num momento pós-moderno e pós-géneros; porque nessa frase já é preciso definir *teatro* contra outras formas, reconhecer heranças, reciclagens, mesclagens de géneros citados. Não se pode assistir inocentemente à peça, ou ler o texto como individualidade pura; porque a peça é a própria evocação e desmontagem dos universais. E não sem uma filiação plural; o debate dos géneros nas peças de Carlos J. Pessoa prolonga o gesto moderno de um Victor Hugo ao querer fundir no teatro, contra a certeza de quaisquer géneros, “a sombra com a luz, o grotesco com o sublime (...), o corpo com a alma, a besta com o espírito” (*apud* Borie/ de Rougemont/ Scherer 1996: 305). Isto é, renunciar, numa inspiração romântica que não mais deixou de nos seduzir, a géneros.

Regresso aos metatextos de Carlos J. Pessoa, plurais, talvez indelimitáveis, eventualmente contraditórios. Para além da alternância de propostas de classificação, *Pentateuco* apresenta ao mesmo tempo teorias do teatro como sagrado e como profano. Em *O Homem que Ressuscitou*, D. Rosa afirma: “É como se tudo neste teatro permanecesse imutável, sagrado” (Pessoa 1998: 28), e o Homem confirma: “Vejam bem a maravilha que é o teatro! Como comungam os amigos, oh (*ouve-se o coro*) oh

lugar de encantos perpétuos, oh deliciosa e lúgubre alegria: os bichos da madeira atacam os travejamentos, mas as vozes do coro humano sobrepõem-se a tudo isso!" (*ibidem*: 32). O teatro é aqui arquivo, sacralização da memória, lugar de partilha, liturgia. E contudo, dialogicamente, ouviremos em *Escrita da Água* a Amiga interrogar-se nestes termos:

É possível prever uma tragédia, antecipar os acontecimentos, desviarmo-nos da rota de colisão?

Essa é a pergunta chave que está por detrás da nossa iniciativa teatral (...). No fundo os acidentes são apenas pretextos para reflectirmos sobre a nossa condição quotidiana, sobre a rotina dos dias; os acidentes, são apenas a face espectacular da tragédia e representam a ruptura (...). O rito teatral proporciona um infundável manancial de informações que impedem a formulação de uma resposta clara. Que tretas são estas? Merda, quem sou eu? (*ibidem*: 247-248)

Momento de crise: "quem sou eu?" (e talvez: que peça é esta, de que género?). Reconhecemos as forças coercivas do destino; mas a Amiga é um herói que assume a sua condição trágica e nos dá, lucidamente, a teoria da sua própria acção. O destino não é menos forte sob a lucidez da Amiga, mas torna-se objecto de um discurso e uma prática. A "iniciativa teatral" não impede a catástrofe, mas possibilita o pensamento sobre a catástrofe. E contudo, nessa reflexão capacitante, a Amiga conclui: "O rito teatral proporciona um infundável manancial de informações que *impedem* a formulação de uma resposta clara" (itálico meu); mais ainda, pergunta: "Que tretas são estas? Merda, quem sou eu?" Diferentes teorias descrevem então o teatro ou como sagrado ou como "tretas", sem resolução. E contudo, mais uma vez, a pergunta "Que tretas são estas?" é um acto teatral, a única acção possível da personagem trágica, que alcança assim consciência de si, ou da sua própria inutilidade. Dizer "Que tretas são estas?" não é treta. É uma citação de *Édipo Rei*.

Mesmo dialogismo desconcertante noutra excerto de *Escrita da Água*:

AMIGA Esta peça parece-me uma tragédia amniótica!

CRIANÇA 1 Amniótica, o que significa?

AMIGA Significa que se renasce desta tragédia!

(...)

CRIANÇA 1 Mas numa tragédia morre-se!

AMIGA Exacto, mas esta é uma tragédia da água, vocês crianças vão morrer, mas a água é também fonte de vida...

HOMEM DO CINEMA Querida, parece que estás a fazer publicidade à água mineral, controla-te lá, então?... (*ibidem*: 252-253)

De novo, soçobram todas as grelhas de leitura possíveis (portanto, os modelos de entendimento do mundo). A categoria da tragédia torna-se irreconhecível na designação "tragédia amniótica", defendida pela Amiga, e logo relativizada pelo Homem do Cinema. Não só, portanto, este teatro apresenta a sua própria teoria, como também a desmente teoricamente. Entretanto, a cena não apresenta mortes nem renascimentos, que são só uma construção discursiva. O que acontece na cena é a própria teoria: o teatro é a dicção de um teatro a haver, a acção é o dizer da acção, o sentido é a discussão do sentido. Neste contexto específico, se o sentido do mundo das personagens depende dos discursos pelos quais elas descrevem e criam o próprio mundo, se essa descrição é plural e polémica, se as personagens deixam explícito que nos encontramos numa peça de teatro, laboratório onde se exploram problemas e impasses religiosos, políticos, literários, então é possível pensar que a discussão genológica nas peças de Carlos J. Pessoa constitui a experiência de distanciamento brechtiano possível hoje.

Ora, Brecht não é citado em *Pentateuco*; Pirandello, sim. A Detractora denuncia: "O autor é de uma prolixidade irritante, falta-lhe economia dramaturgica, o rapazote quer falar de tudo! Como se atreve a escrever, acto sagrado, destinado a alguns, não a todos; quem é que ele se julga para nos torturar com a sua lavra tosca e incompreensível?", e o Espectador conclui: "Pirandellianite é uma doença, sabiam, pirandellianite!" (*ibidem*: 98). Mais uma vez, a peça vive um transbordamento infinito no sentido da sua

própria crítica. Não só dessacraliza de novo a própria experiência em cena, mas historiciza todo o projecto, já não numa filiação imediatamente produtiva, mas sob o rótulo de uma doença: pirandellianite. Note-se que, se ignorarmos o Espectador e a Detractora, personagens metatextuais, e o profano e pouco presente Bombeiro, restam Carlos Magno, D. Quixote, Madame Curie, Senhor K, Joana D'Arc, Maria Callas, seis personagens para um autor alegadamente de "lavra tosca e incompreensível", um não-autor.

Mas Pirandello não é pirandellianite, do mesmo modo que, na célebre frase de Marx, o que começa por ser tragédia repete-se historicamente como farsa. Pirandellianite é um sintoma, colapso de uma referência, denúncia de um automatismo. Contudo, denunciar o automatismo pode ser um gesto não-automático de crítica. Se há aqui o desafio reconhecível de retomar uma estrutura pirandelliana, o acto de reciclagem desdobra-se na crítica do acto. Dito de outro modo: é necessário falhar Pirandello, soçobrar na pirandellianite e logo depois denunciá-la. O modelo cultural surge como possibilidade e intoxicação histórica, ao mesmo tempo. *Pharmakon*, pois.

Mas podemos confiar na denúncia operada pelo Espectador? Mesmo quando as peças apresentam a sua crítica ou uma proposta de classificação genológica, podemos confiar nesses dados? Recordo-me de *Escrita da Água*, onde a Amiga e o Homem do Cinema lembram recorrentemente ao espectador que está perante uma tragédia. No início do primeiro Quadro, a Amiga informa a assistência: "*Escrita da Água*, no rasto de *Medeia*; esta peça relata circunstâncias decisivas na história de todos nós. (...) Tal como os Átridas na antiga Grécia, eles tiveram um destino atroz..." (*ibidem*: 232); pouco depois, usa a palavra "tragédia", *leitmotiv* do comentário metatextual da peça.

Mas talvez não baste que a peça se designe a si própria como tragédia para estarmos realmente perante uma tragédia. Nesse curto-circuito entre o evento cénico e a linguagem pela qual se apresenta, cabe ao espectador fazer um juízo. Por outro lado, o espectador não pode recusar a indicação metatextual, o

que significa que a tragédia começa também no instante em que as personagens *dizem* que estão a viver uma tragédia. O mundo da cena é a descrição que se faz do mundo da cena; trágica não é a acção, mas a descrição da acção, a acção enquanto descrita pela palavra. A este propósito, lembro um breve diálogo:

HOMEM DO CINEMA Ouço a voz do Realizador a dizer: acção!
AMIGA Merda, não quero agir! (*ibidem*: 243)

Obviamente, estamos perante o universo do cinema, a enunciação da palavra "acção" indica aos actores que devem começar a representar (e terei de ignorar aqui esse outro transbordamento complexo em que a peça de teatro inclui a evocação de um filme). Mas, se estamos perante uma peça de teatro que se reivindica como tragédia, o "Merda, não quero agir!" da Amiga é também uma negação da tragédia segundo Aristóteles, imitação da *acção* de homens superiores. Isto é: a tragicidade da tragédia, negada pelas próprias personagens, deve ser suprida pelo discurso; se as personagens recusam a acção, devem insistir na designação de uma tragédia vivida.

Com esta interrogação em torno dos géneros, da performatividade, da reciclagem irónica e minada, elido talvez algumas perguntas nucleares: por que razão a Amiga se recusa a agir? por que a força de Pirandello deve decair em pirandellianite? por que se torna inviável a tragédia? Mas encontro uma resposta no ensaio "A invenção da teatralidade", de Jean-Pierre Sarrazac:

Por detrás das cortinas de veludo, os nossos antecessores podiam adivinhar a abundância e a plenitude de um teatro alicerçado na ilusão. Actualmente, mal vemos subir a cortina de ferro, sabemos que aquele cenário, aquela cenografia nunca conseguirão preencher o vazio do palco nem satisfazer-nos completamente, a nós público, com os benefícios da sua aparência. O palco, mesmo (e sobretudo) o mais preenchido, continua vazio; e é justamente esse vazio — o vazio de toda e qualquer representação — que ele parece estar destinado a exhibir perante os espectadores. (Sarrazac 2009: 16)

Sim, é o palco mais preenchido que melhor aponta o vazio. Lembro-me de *Desertos*, onde contracenam personagens de diferentes séculos, línguas, propósitos. Palco preenchidíssimo, mas para uma peça chamada *Desertos*. E são personagens épicas, místicas, audazes; mas sem acção. Precisamente, o deserto é construído sobre a abundância de referentes, pelo próprio excesso de acção sempre possível mas sempre ausente.

É possível enfrentar o vazio de várias maneiras. Em Peter Brook (2003), por exemplo, é sobre o espaço vazio que se erguerão, logo depois, os teatros sagrado, bruto, mortal (*deadly*), imediato. O vazio permite, propicia; talvez depure; talvez até expie. Ou então, segundo Sarrazac, demonstra a incapacidade de conceder um sentido final. Capacitante, incapacitante, gerador de experiências pela força da sua própria angústia, o vazio gera ainda o *horror vacui*: pavor da ausência.

Lembro, pela última vez, *Escrita da Água*, essa peça de teatro que é uma tragédia porque assim se define. Se a tragédia é algo que acontece na própria palavra que a institui, profanamente, o Homem do Cinema deseja e ao mesmo tempo ridiculariza a revelação de uma verdade superior, que negue o vazio: "A voz do Realizador... é um eco sem princípio, doce triunfo da ligeireza sobre a persuasão!... Quem gravou a Voz off, patetice... fará provavelmente a sua aparição omni-omni no final, tipo deus ex-machina!" (Pessoa 1998: 244). Não sei se há uma "aparição omni-omni" no fim de *Escrita da Água*, um Godot reencontrado; mas há, sim, um comentário da voz off, assinalando a morte do próprio Homem do Cinema, e portanto talvez provocando-a:

VOZ OFF Foi o sono que o desviou da rota segura... uma explosão azul, na neve branca... o vento aticando as chamas num requiem de destruição: os ferros retorcidos, o fumo perdendo-se no espaço. (*ibidem*: 285)

Ouçó esta voz off. Se fosse uma tragédia, seria a voz dos deuses. No espaço vazio, o que será? <<

NOTA

*Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

BIBLIOGRAFIA ∨

Borie, Monique / de Rougemont, Martine / Scherer, Jacques (1996), *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*, trad. Helena Barbas, Lisboa, Gulbenkian [1982].

Brook, Peter (2003), *L'Espace Vide: Écrits sur le théâtre*, trad. Christine Estienne e Franck Fayolle, Paris, Seuil [1968].

Genette, Gérard (1986), *Introdução ao Arquitexto*, trad. Cabral Martins, Lisboa, Vega [1979].

Oliveira, Fernando Matos de (2003), *Teatralidades. 12 Percursos pelo Território do Espectáculo*, Coimbra, Angelus Novus.

Pessoa, Carlos J. (1998), *Pentateuco: Manual de Sobrevivência para o Ano 2000*, Lisboa, Cotovia.

Sarrazac, Jean-Pierre (2009), *A Invenção da Teatralidade seguido de Brecht em Processo e O Jogo dos Possíveis*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Deriva [2000].