Conexão Maxwell-Alvim:
algumas reflexões e (talvez) uma única certeza

Marici Salomão

1. Burger King

Um jovem autor, também aluno de Dramaturgia, e confessadamente mais afeito à forma do teatro dramático tradicional do que às aventuras formais que regem a dramaturgia contemporânea, tentou me convencer dos *"problemas"* de *Burger King*, a primeira das três peças escolhidas pelo diretor Roberto Alvim para nos inserir no universo do dramaturgo norte-americano Richard Maxwell.

Alvim é um dos diretores mais provocativos da nossa atualidade, e ao lado da atriz Juliana Galdino, impulsiona o repertório de radicalidades do Club Noir. Radicalidade demais, talvez, para esse jovem autor: os problemas, de acordo com ele, eram da ordem da construção dramatúrgica: não havia conflito aprofundado, as personagens e os diálogos soavam rasos. Por não ter gostado, desistiu de assistir às duas montagens seguintes: *Casa* e *O Fim da Realidade*.

Mas parecia haver um ruído entre suas impressões e o fato em si, a peça. Tentando não ser professoral, nem *xiita* de uma verdade, mas me dedicando a propor/provocar no aluno algum deslocamento nos velhos modos de apreensão, acordando para o novo (não a novidade), sem com isso simplesmente substituir o velho (nem por isso superado, mas diferente), sublinhei – meio professoralmente, concordo – que TRÍPTICO deveria ser assistido:

1º. Levando em conta algum entendimento sobre as proposições de conteúdo e forma dados pelo autor, Richard Maxwell;

2º. No todo (as três peças escolhidas por Alvim) e não na(s) parte(s).

No primeiro caso, quis me referir a uma certa constância de jogo (formal) na dramaturgia contemporânea mundial – nomes como os dos franceses Jean-Luc Lagarce, Valere Novarina, Michel Vinaver, dos britânicos Martin Crimp e Sarah Kane, entre tantos outros, se inscreveriam nessa esfera –, que aproxima autor e plateia numa relação direta, e não mais como nas formas tradicionais dramáticas, em que a existência dessa relação deveria ser mediada pela vida/ação da personagem.

Para dar apenas um exemplo na linha da tradição, em *Casa de Bonecas*, de H. Ibsen, peça fundamental no itinerário do drama moderno, são as personagens moventes no decurso temporal (dotadas de livre arbítrio e de consciência daquilo que desejam) que selam a relação com o espectador. Mas diante de uma peça como *A Procura de Emprego*, de Michel Vinaver, texto

---

Marici Salomão é dramaturga e professora da SP Escola de Teatro.

R3-A4-Marici_Salomao.PMD 145 03/06/2011, 11:18

ícone dos anos 70, e do que se convencionou chamar de *teatro do cotidiano*, é a tessitura de uma geometria muito cara ao autor (a peça é fantasticamente recortada para revelar fragmentos mínimos de diálogos, mas ainda assim evoluindo para a apreensão inegável de uma história) que chega em primeira instância ao espectador, em chave do gênero *"vamos jogar este jogo juntos"*.

(Também lembro-me agora, de estalo, de outra peça francesa, *História de Amor*, de Jean-Luc Lagarce, que oferece ao espectador a montagem de uma leitura dramática, em que entram todas as referências do *paratexto* – ou texto secundário –, ou seja, de informações que tradicionalmente não deveriam chegar ao espectador, como rubricas, indicações de cena, lista e descrição de personagens.)

Este jogo, esta aventura, que coloca no texto elementos de performatividade, mas que é ao mesmo tempo uma proposição conteudística, ou melhor, que está imbricada a ela incondicional e indissociavelmente, revela direta e indiretamente o panorama de tensões criativas das últimas quatro décadas, no que Hans-Thies Lehmann chamou de *teatro pós-dramático* ou que Josette Féral denomina *teatro performativo* (*Sala Preta*, ECA-USP, 2008).

Realiza-se como um jogo de tensões que não mais atribui ao texto nenhum tipo de primazia nos processos de encenação, mas que coloca, no lugar da ideia de representar, uma proposta de *presentação*, *grosso modo*, de um teatro que ocorre assumidamente no aqui e agora.

Na dramaturgia, a relação com uma nova ideia de realismo e de performatividade pode se dar sob diferentes níveis: na proeminência de *figuras*, *borrões falantes*, e não mais personagens cuja identificação emotiva proporia a sensação de inexistência do espectador; nas falas dessas figuras, em substituição aos diálogos (a matéria-prima da forma dramática, instância que impulsiona a ação); no surgimento do ser indeciso e cambiante, no lugar do herói instado a fazer escolhas/agir; na dissolução, fragmentação e descontinuidade da trama, ao invés do enredo totalizante; na sugestão do espaço, no lugar do cenário situador; no esgarçamento da tensão da ação, substituindo a progressão dramática linear, que leva ao conflito e ao clímax.

2. Casa

As características citadas acima repõem as antigas premissas ligadas ao velho drama como uma dialética fechada em si mesma, sendo desligado de tudo o que lhe é externo. Logicamente, nesse estado de coisas, a ficção impera, pois *o drama não conhece nada além de si mesmo*, como nos diz Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno* – é como se ele, o drama, se representasse a si mesmo. (Arbitrariamente, faço uma ponte direta entre o drama e o pós-drama, sem me ater aqui especificamente ao teatro épico de Brecht.)

O dramaturgo, por exemplo, deve estar obrigatoriamente ausente do material que cria por meio de diálogos, personagens e ações. *"Ele apenas instaura a conversação, mas não a escreve"*, salienta Szondi. Idem no caso do público. O acesso ao drama só lhe é permitido como *voyeur*, um *"intrometido"* silencioso no mundo do drama, no palco ilusionista que esbraveja que a única realidade é a própria ilusão (ficcional).

Porém, se pensarmos no teatro hoje como uma série de imbricamentos entre a ficção e o real, teremos em TRÍPTICO, enquanto cena (escritura cênica), alguns exemplos visíveis da inscrição do real no teatro ficcional. Do posicionamento e das atitudes dos atores à maneira como *"soa"* a luz, ruidosa, tudo nos lembra – a nós, espectadores – que o teatro está se realizando no aqui e agora, ou, como nos diz Josétte Féral, que o teatro, ao enfocar a realidade na qual se inscreve, está *"desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador"*.

Os textos de Maxwell também jogam com as capacidades do ator ou performer. As rubricas são mínimas, os personagens não são descritos, os diálogos são inexistentes (os encontros entre as figuras se dão no mesmo espaço e tempo, mas como são despsicologizados, não se

R3-A4-Marici_Salomao.PMD 146 03/06/2011, 11:18

pode dizer que estão em relação um com o outro, de fato). Estas características são bastante claras em *Casa*, em que se percebe um resíduo das tragédias gregas da Antiguidade, em que um fato do passado volta à tona. Mas nem de longe tem-se a conduta heróica em nenhum momento. Os borrões de personagens parecem falar uma fala automática, desprovida de força, vontade e poder de decisão. Não há diálogo, porque não há escuta.

Muitas indicações de falas são apenas *"travessões"*, desafiando os atores e o diretor a resolvê-los na cena. Os atores também são instados a, de repente, cantar como num *musical* (Maxwell estabelece em chave crítica uma ponte direta com os musicais que sustentam o teatro americano) e não raramente falam sem que de antemão o espectador saiba quem é o interlocutor (caso exista).

Não por acaso, Maxwell disse em entrevista recente ao Caderno 2, de O Estado de S. Paulo: *"Quando falo com os atores, não estou falando de psicologia, mas de ritmo, a linguagem já é musical."* Isso não significa que a história não exista, mas ela é apresentada mediante a subversão dos parâmetros dramáticos.

A cena de Alvim corrobora com as opções textuais, que estão em atitude de provocação à cena, ao ator, às instâncias criativas.

A luz das três montagens é estrepitosa e excessivamente artificial (os botões da mesa de luz do Club Noir, que estalam a cada mudança, parecem ser manipulados de forma a causar, propositalmente, creio, o efeito do *"estamos aqui e agora neste teatro"*). Também os registros das vozes dos atores (principalmente os de Juliana Galdino, cujo domínio vocal é sempre impressionante) são alterados, subvertidos, impedem a apreensão lógica por meio da escuta: soam desidratados, descarnados, desmotivacionados, por assim dizer.

Também os corpos dos atores são falsos em relação à realidade objetiva, esculturas patéticas, ganham posição de congelamento, de imobilidade, quase que de *"qualquer coisa"*, borrões desenhados por um ébrio. As atitudes destas figuras – funcionários de um *fast-food*; mãe, pai e filho; seguranças de uma empresa – não têm absolutamente nada de heróicas. O personagem heróico no teatro da tradição tem vontade autônoma e consciente. E age! Nas peças do autor norte-americano, elas nem se dão conta que existem. Elas são *"existidas"*.

Entraríamos, portanto, nas questões de conteúdo propostas pelo autor, que parece querer apontar para um mundo que ainda não foi (massivamente) captado pelo teatro – muito menos pelos espectadores do *mainstream*. Um mundo de *seres-ruínas*, de um homem e de uma sociedade muito mais entranhados no universo do simulacro do que no mundo objetivo, real. Nesse sentido, como querer ver exposto o conflito como o conhecíamos até então? E como as personagens podem ser profundas, os diálogos, consequentes, imitados do real? De que tipo de real estaríamos falando hoje? Ou de que tipo de real DEVERÍAMOS falar hoje?

3. O fim da realidade. De uma realidade

Ao escrever *"De uma realidade"*, me vem à mente um artigo do dramaturgo britânico Edward Bond *(O Teatro e a Cidade, 2004)*. Bond diz que o teatro sempre é uma tentativa de apreensão do real. Logo, para Maxwell, o teatro também seria uma apreensão do real. Mas quando o real é um simulacro, quando a realidade pós-moderna, como nos diz Jean Baudrillard *(Simulacros e Simulações, 1991)* é só um reflexo e uma simulação do que podia ser chamado de real – ou de *verdade* –, ganhamos no teatro a dimensão de algo fora da esfera do humano.

Teríamos, portanto, um mundo representado não mais por imitações, dobragem ou paródia, mas, sim, ainda segundo Baudrillard, por signos do real. Se num mundo nem tão longínquio, as referências se baseavam em algo concreto, tangível, na atual realidade o signo não é uma extensão do real, mas posa em subs-

R3-A4-Marici_Salomao.PMD 147 03/06/2011, 11:18

tituição a ele. Seria esse o mundo de que está nos falando Maxwell? Um mundo não sem conflito, mas imerso mais na ideia *simulacrada* de conflito?

Por fim, gostaria de brevemente tocar no segundo ponto, citado no início deste artigo: as peças de TRÍPTICO devem ser assistidas no todo proposto – o programa não deve ser negado.

Só percebi a necessidade desse compromisso com o programa oferecido ao ler as três peças (e, claro, ter assistido às três) e perceber as características que conferem semelhanças às diferenças. Foi realmente somente pelo caminho da reiteração – de tê-las visto e tê-las lido – que, talvez, uma única certeza tenha se formado em minha mente: a de que não é possível ler tais peças na chave do molde dramático imposto pela tradição.

R3-A4-Marici_Salomao.PMD 148 03/06/2011, 11:18