

ESCRITURAS DRAMATÚRGICAS DO NÃO-FICCIONAL: a performance à luz da teoria de Jean-Pierre Ryngaert

Christina Fornaciari¹

Resumo

Como pensar a dramaturgia da cena não ficcional e improvisacional? O presente artigo pretende abordar uma escrita dramática onde realidade e improviso situam-se no centro da ação dramática. Para tal, serão trazidas à discussão noções teóricas do especialista em escrita dramática contemporânea Jean-Pierre Ryngaert, alinhadas às concepções da arte performática, tomando como base um estudo de caso, oriundo da performance “Balada do Corpo Classificado: Arquivos”, concebida pela autora deste artigo.

Palavras chaves: Performance, Não-ficção, Teatro contemporâneo

¹ Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - UFBA. Professora Adjunta no Curso de Dança, Departamento de Artes e Humanidades – UFV. E-mail: christinafornaciari@gmail.com
Site: cargocollective.com.br/christinafornaciari

Abstract

Is it possible to establish a written dramaturgy of the non-fictional, improvisational scene? The present article intends to approach a dramaturgic writing where reality and improvisation are placed at the center of the dramatic action. To this end, theoretical notions of the contemporary dramaturgic writing specialist Jean-Pierre Ryngaert will be brought to the fore, aligned with the conceptions of performance art, based on a case study from the performance “Balada do Corpo Classificado: arquivos”, conceived by the author of this article.

Keywords: performance, non-fictional, contemporary theatre

Neste artigo pretende-se fazer um cruzamento entre a arte da performance e a escrita dramaturgica. Sendo a primeira uma linguagem artistica híbrida na qual o texto falado seja, talvez, um dos elementos menos privilegiados enquanto forma de expressão (COHEN, 2002), relacioná-la à dramaturgia, no sentido clássico, torna-se uma tarefa bastante cuidadosa. Nesse intento, encontramos pontos em comum com o entendimento dramaturgico contemporâneo exposto pelo teórico e professor de dramaturgia contemporânea da Universidade de Paris 3, Jean-Pierre Ryngaert, em sua obra “Introdução à análise do teatro” (1992).

A nosso ver, algumas concepções propostas por esse autor nos permitiriam tratar a dramaturgia de forma mais maleável, talvez incluindo ali modalidades textuais comuns em obras de performance. Assim, instruções, textos baseados em dispositivos improvisados, típicos da performance, foram relacionados ao que o autor propõe enquanto enunciação e enunciado.

Deve-se mencionar também que partimos de um interesse específico que norteia a pesquisa artística e performativa desta que vos escreve, qual seja a intenção clara de unir os aspectos estéticos, políticos e multidisciplinares da performance, defen-

dendo que o corpo é o lugar onde esses três aspectos podem convergir e formar uma plataforma privilegiada para os fenômenos artísticos multidisciplinares e politizantes. Nesse âmbito, tratar o texto como um dos elementos com os quais a performance pode se relacionar, no corpo, parecia instigante.

De fato, a obra de performance “Balada do Corpo Classificado: Arquivos”², que aqui será analisada, surge justamente de textos escritos, que podem, portanto, fornecer esses traços iniciais sobre os quais se produzirão as reflexões teóricas e conceituais, bem como as análises de processo de criação. Assim, a escolha por tratar deste trabalho específico é motivada pela razão de que, nela, os aspectos textuais do encontram-se presentes desde a concepção da obra, conforme se pretende ilustrar a seguir.

A performance em questão é derivada de um arquivo médico contendo duas mil fichas de atendimento em um Posto de Saúde público, no interior de Minas Gerais, entre os anos de 1950 e 1980. Tais fichas são reais e foram doadas pelo médico a quem pertencia esse arquivo, ao se aposentar. Nesses registros médicos estão descritos os sintomas, dores e queixas dos pacientes, bem como o diagnóstico feito pelo médico e a conduta prescrita como tratamento. Durante a performance, essas fichas são disponibilizadas aos espectadores, que adentram no espaço individualmente e escolhem uma ficha aleatoriamente. Essa ficha é lida em voz alta, pelo espectador ou pela performer. A partir desse momento, os sintomas ou prescrições proferidos são, então, transferidos para o corpo da performer por meio de dispositivos diversos (ingestão de medicamentos e acionamento corporal por meio de movimentação e/ou utilização de cintas, agulhas, prendedores, elásticos, etc.).

² Performance concebida em 2010 e apresentada em diversos eventos e cidades, entre 2010 e 2014. Registro em vídeo do trabalho disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=vyCcqQpDd0I> acessado no dia 7 de fevereiro de 2017.

Tal especificidade de uso do texto pode ser apontada como um metadiscurso sobre a próprias fichas médicas verídicas, uma vez que delas parte e a elas retorna. Ou seja, a performance nada mais é que uma tradução daquele texto em imagens, movimentos e sensações. É o texto que se materializa na obra, já que são os sintomas e prescrições revelados nas fichas médicas e pronunciados na presença do participante-espectador, que originam a ação.



Imagem de uma das 8 caixas de arquivo contendo fichas médicas verídicas.

Assim, pode-se dizer, na esteira do que Ryngaert trata no item “A fala e a ação” (RYNGAERT, 1992, p.103), presente no Capítulo “O estatuto da fala” do mencionado livro, que essa performance é dramaturgicamente por excelência, nos termos em que delimita seu estatuto de fala. Ora, para o autor, a fala pode tanto ser a ação em si (como em Becket, por exemplo), como ela pode gerar a ação (como ocorre em “Balada do Corpo Classificado: arquivos”). Nesse caso, a fala acontece para desencadear toda a performance: sem a leitura das fichas médicas, que aqui são nosso texto, nada de ação haveria. As fichas geram fala que,

por sua vez, gera ação sobre o corpo. Portanto, o caso analisado vem a concretizar a tese defendida acerca da forte presença dramaturgica mesmo numa performance com fortes traços de improvisação, onde não se pode prever de antemão as fichas que serão lidas, ou quais enunciados serão proferidos.

Ademais, ao materializar esses sintomas que um dia foram sentidos de verdade pelos pacientes que se consultaram naquele posto de saúde, o texto que as fichas médicas fornecem é, de fato, uma reencenação da realidade. Temos aqui, portanto, outro ponto em que podemos comparar esse texto ao que Rynngaert denomina de “diálogo de teatro” (RYNGAERT, 1992, p. 106) que, na opinião desse autor, jamais poderá ser como o diálogo da vida real. No caso da obra em tela, o texto teatral é um texto real, extraído da realidade e não escrito por um autor; o corpo torna-se veículo de expressão desse texto real e ao mesmo tempo teatral, ao trazer à vida as sensações e queixas desses pacientes – muitos deles já falecidos – o corpo desses mortos é reencarnado, trazido à vida novamente, gerando assim um desdobramento temporal da existência corporal. Esse retorno, a meu ver, que subverte a morte e o tempo, se (re)configura no corpo, gerando uma espécie de ficção sobre a realidade.

Ainda nesse sentido, é interessante observar nas fichas, há duas versões da queixa do paciente: uma, com a qual o próprio paciente descreve sua dor, e outra, com a qual o médico profere o diagnóstico oficial. A primeira é carregada de vocábulos impróprios e leigos, pois os doentes se referem a seus males com nomes ilustrativos, muitas vezes oriundos de crenças populares e tradições transmitidas pela oralidade. A riqueza desse aspecto cultural torna possível documentar uma época, preservando tradições e costumes locais. Já a segunda versão seria como uma tradução que o médico faz dessa queixa, trazendo à tona a linguagem formal da medicina, científica e neutra, despida de caráter culturalmente específico daquela região e dissociada da classe social, gênero, etnia ou crença religiosa.



Imagem da performer lendo em voz alta a selecionada pelo espectador.

Ambas são reais e ambas se transformam-se em material cênico, porém, a primeira delas se assemelharia ao que Ryn-gaert denomina de “desvios da fala” (RYNGAERT, 1992, p.

104), quando o que é dito não é passível de compreensão pelo espectador. Já a segunda versão se encaixaria no que o autor denomina de “diálogo teatral”, que seria uma forma organizada de apresentar essa fala, retirando-lhe os desvios e tornando-a acessível ao espectador de modo geral.

Prosseguindo no tema da linguagem, a utilização da dor do outro e consequente imposição dessa dor sobre o corpo da performer, além de reforçar a vinda do real para dentro da cena e da arte, ocupa um lugar de destruição da representação, e portanto, um lugar estético e politicamente valiosos a essa pesquisa linguística.

Com efeito, nas palavras da teórica norte-americana Elaine Scarry (1985) nos informa desse poder da dor de desconstruir toda a linguagem, e portanto, de escapar à convenção da representação.

dor física não apenas resiste à linguagem, mas ativamente a destrói; trazendo uma reversão imediata a um estado anterior à linguagem, ao sons e choros que um ser humano realiza antes que a linguagem seja aprendida. (...) sua resistência à linguagem não ocorre apenas acidentalmente ou incidentalmente, mas é essencial ao que a dor é. Diferentemente de qualquer outro estado de consciência, a dor física não possui conteúdo referencial. Ela não acontece por algo ou de algo. É justamente por não tomar um objeto que a dor, mais que qualquer outro fenômeno, resiste à objetificação das palavras. (SCARRY, 1985, p.5, tradução nossa do original³)

³ Physical pain not only resists language, but actively destroys it; Bringing an immediate reversion to a state prior to language, to the sounds and cries that a human being performs before language is learned. (...) their resistance to language does not occur only accidentally or incidentally, but is essential to what the pain is. Unlike any other state of consciousness, physical pain has no referential content. It does not happen for something or anything. It is precisely by not



Imagem da performer utilizando dispositivo para acionar em seu corpo o sintoma descrito na ficha médica.

Uma vez que a dor física não é passível de ser satisfatoriamente representada através da linguagem, esse elemento (a dor) se constitui num rico campo de presentificação e de subversão da representação na arte, um dos fundamentos da performance desde seu surgimento. Nesse sentido, afirma-se o lugar de potência do corpo para esse tipo de expressividade. Portanto, para que a dor seja traduzida e compreendida, o corpo será necessariamente o único meio possível, já que a linguagem e a representação não dão conta de realizar essa tarefa.

Outro aspecto relevante que contribuiu para a escolha desse trabalho para comparar com o texto de Ryngaert (1992) foi o fato de lidar com o social e o político de uma maneira bastante concreta, a partir do seu elemento textual. Ao observarmos as queixas presentes nas fichas médicas, podemos obter um diagnóstico dos males que aquela sociedade sofre, retratados nas

taking an object that pain, more than any other phenomenon, resists the objectification of words.

palavras dos leigos que chegam ao consultório. Dependendo da queixa e do sintoma revelado, pode-se fazer um “Raio X” das condições de vida daquela sociedade: a desnutrição, a falta de educação e de condições básicas de sustentabilidade econômica, crenças religiosas, configurações de gênero, etc.

Dessa forma, o corpo social é também avaliado e medido através dos sintomas individuais presentes na dramaturgia da performance. Assim, configura-se essa forma de dramaturgia como um lugar de potência para a visibilidade das instâncias de poder que correntemente atuam sobre os corpos; seja o corpo social, o corpo individual, o corpo do artista que também se politiza ao encarnar as mazelas do coletivo. Nas palavras de Ryngaert:

A partir da análise textual é possível inventar uma encenação imaginária, baseada nas interações das personagens. [...] O tecido relacional que se estabelece em cena entre as personagens resulta da atenção dada às trocas verbais que o texto propõe. [...] Isso não quer dizer que o teatro é “como” a conversação ou que ele decalca a vida, mas que, através da linguagem, ele dá conta das relações humanas mesmo quando as critica ou parodia. (RYNGAERT, 1992, p.111)

Assim, mais uma vez, é possível aplicar a teoria ryngartiana à fala ou ao texto em performance. Retornando ao estudo de caso, aqui temos um trabalho concebido justamente para funcionar como uma via de acesso à intimidade da vida dos moradores do interior do estado mineiro, no período abrangido pelas fichas. Sem evocar palavras de ordem, a obra aborda relações interpessoais e contribui na formação e mapeamento de uma memória coletiva deste período. Ou seja, aqui a escritura dramaturgical não preocupa-se em decalcar a vida daquele tempo-espço, mas antes, em parodiar as relações humanas que ali se estabeleciam.

Tal escritura dramaturgical aproxima o público daqueles que “falam” através da performance. Isso reafirma a aplicabilidade

de das teorias dramatúrgicas e dos conceitos apresentados por Ryngaert (1992), coerentemente transferidos para ambientes performativos, onde a textualidade advenha de um evento real e se constitua de modo improvisacional.



Imagem da performer utilizando dispositivo para acionar em seu corpo o sintoma descrito na ficha médica.

Com isso, pretendeu-se ilustrar, a partir da performance aqui analisada, que embora a arte da performance seja centrada no corpo (COHEN, 2002), isso não impede que a dramaturgia esteja presente de forma relevante e esteticamente importante em obras de performance.

Limitar a performance a uma linguagem artística desprovida de texto dramatúrgico seria dar a essa linguagem uma forma imposta; que em política chama-se ditadura. Com a presente reflexão, o que se propõe é enxergar essa arte com um olhar que se aproxima da democracia: cria bases sobre as quais possam surgir novos modos de reconhecer as práticas artísticas contem-

porâneas, numa constante negociação de modelos e experiências, estabelecendo um regime estético-criativo fundamentado pelo diálogo e pela tolerância.

REFERÊNCIAS:

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro. São Paulo, Edições Asa:1992

SCARRY, Elaine. The Body and Pain. Oxford, Oxford Print: 1985.