

POR ELISE: SOBRIEDADE ÉPICA, RESPIRAÇÃO LÍRICA, GRITO DRAMÁTICO¹

Flávia Almeida Vieira Resende²

RESUMO

Este artigo analisa o texto dramaturgical e espetacular da peça *Por Elise* (2005), escrita por Grace Passô e representada pelo Grupo Espanca!, de Belo Horizonte, como um exemplo de dramaturgia contemporânea produzida no Brasil, a fim de entender características desse tipo de produção. Entendemos que a peça, ao apresentar, em sua composição, elementos dos três gêneros clássicos – épico, lírico e dramático –, traz uma relação de tradição e ruptura, já que perpassa e ultrapassa esses gêneros. Nesse sentido, buscamos analisar em *Por Elise* quais as características nos permitem defini-la como uma obra que rompe fronteiras do drama moderno, que estabelece novas relações entre atores e plateia, perpassa os vários gêneros, mas que ainda mantém uma relação com um fio condutor, com uma base de sentidos, que permite que o espectador entre na composição de significados tendo pistas mais concretas, imagens mais reconhecíveis. A base de sentidos seria justamente essa mistura dos conhecidos gêneros épico, lírico e dramático, além das imagens contemporâneas ao imaginário do espectador, que seriam facilmente reconhecíveis por ele.

Palavras-chave: gêneros clássicos, teatro contemporâneo, teatro pós-dramático, Grupo Espanca!.

ABSTRACT

This article analyses the spectacular and dramaturgical text of the play *Por Elise* (2005), written by Grace Passô, performed by Group Espanca! from Belo Horizonte, as an example of contemporary play made in Brazil, in order to understand characteristics of this kind of production. We understand that this play presents in its composition elements of these three genres and brings about an idea of break and maintenance with tradition, since it permeates

¹ Esta pesquisa foi orientada pelo Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

² Mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós Graduação em Estudos Literários (PosLit) da Faculdade de Letras da UFMG.

and transcends these genres. Through this analysis, we aim to find in *Por Elise* which characteristics allow us to define it as a work which breaks boundaries of modern drama, establishes new relations between actors and audience, permeates various genres, but still keeps a conduction wire, with a base of senses that allows the spectator to go into the composition of meaning with more concrete clues and recognizable images. This base of senses would be precisely the mixture of the known genres epic, lyric and dramatic, besides the images that are contemporary to the audience and should be easily recognized by them.

Key-words: classical genres, contemporary theatre, post-dramatic theatre, Grupo Espanca!

1 INTRODUÇÃO

Não se escapa, na abordagem das escritas contemporâneas, devido à falta de certezas e modelos, à suspeita da ausência de *savoir-faire*. Uma escrita muito aberta e sem trama narrativa bem amarrada não esconderia a impotência do autor para construir uma história? Não se pode levantar essa suspeita mais do que a que visa um pintor abstrato quando perguntam se ele sabe desenhar "bem". O trabalho de leitura consiste, com a menor dose de *a priori* possível, em entrar no jogo do texto e medir sua resistência. (RYNGAERT, 1998, p.8)

Entendemos que o trabalho de “medir a resistência” de um texto dramatúrgico é o trabalho de explicitar as tensões existentes entre aquilo que ainda mantém uma relação com uma história, com uma narrativa e com parâmetros mais ou menos clássicos que orientam os sentidos do espectador/leitor, e aquilo que deixa a obra em aberto, cuja construção “se é bem-sucedida, impõe suas ‘ausências’ como ímãs para atrair sentido, para excitar o imaginário para construir a cena seguinte” (RYNGAERT, 1998, p.8).

Propomos aqui, portanto, um trabalho de leitura e de medida de resistência da dramaturgia da peça *Por Elise*, encenada pelo Grupo Espanca, de Belo Horizonte. A partir da análise da dramaturgia textual e espetacular³ de *Por Elise*, buscamos identificar quais as

³ Aqui é importante fazer uma distinção entre texto dramatúrgico e texto espetacular. O primeiro conceito diz respeito ao texto escrito, “publicado ou publicável, (...) texto legível, ou pelo menos audível, sob uma outra forma além da oralidade cênica” (PAVIS, 2008, p. 193). Já o segundo conceito diz respeito ao texto

características nos permitem defini-lo como “pós-dramático”⁴(LEHMANN, 2007), como um texto que rompe fronteiras do drama moderno, que estabelece novas relações, perpassa os vários gêneros, que chama a atenção do leitor e do espectador para questões da encenação, mas que ainda mantém uma relação com um fio condutor, com uma base de sentidos, que permite que o leitor/espectador entre na composição do sentido tendo pistas mais concretas, imagens mais reconhecíveis, ainda que misturadas. A base de sentidos seria uma presença fluida dos conhecidos gêneros épico, lírico e dramático.

A peça *Por Elise* foi escrita em 2005, por Grace Passô, durante o processo de criação do espetáculo, em parceria com os atores Gustavo Bones, Marcelo Castro, Paulo Azevedo e Samira Ávila. Esse é um dado importante, pois logo de início percebemos que a dramaturgia, se não é exatamente coletiva, também não pode ser considerada como um processo individual de um dramaturgo que escreve um texto e entrega-o pronto para que uma companhia o interprete. Muitas das características da peça têm a ver com o fato de ela ter sido escrita *in process*, pois os atores puderam levar seus questionamentos e defender, em cena, durante as improvisações do processo, a força dramática de algumas situações. Daí, talvez, a criação de várias imagens que não são traduzíveis no texto dramático.

Na encenação, cinco atores/personagens compõem um palco vazio. O único elemento que poderia ser considerado como “cenário” na representação são abacates, que caem do alto do palco, em momentos pontuais. Mesmo com o palco nu, os elementos textuais e da representação nos levam a crer que a peça se passa em um tempo-espaço ligeiramente distante dos grandes centros urbanos atuais. Não é possível precisar o lugar ou a época ficcional, mas são mencionados elementos como muros com cacos de vidro, um caminhão de gás que passa tocando a música “Pour Elise”, de Beethoven, uma dona de casa

dramatúrgico em diálogo com os demais elementos da encenação – o trabalho do ator, a trilha sonora, a iluminação, o figurino etc. No contexto do teatro atual, que é o caso da presente análise, “texto e representação não são mais concebidos em uma relação causal, mas como dois conjuntos relativamente independentes, que não se encontram sempre e necessariamente pelo prazer da ilustração, da redundância e do comentário” (PAVIS, 2008, p. 18).

⁴ O conceito de “teatro pós-dramático” é apresentado por Hans-Thies Lehmann no livro homônimo publicado no Brasil pela Cosac&Naify em 2007. O conceito tenta abranger o fazer teatral a partir da década de 1970, aproximadamente. Lehmann, ao propor essa nomenclatura para um teatro que já tem diversas denominações (teatro experimental, teatro pós-moderno, etc), estabelece uma relação com a historiografia teatral, mais especificamente com o drama.

ReVeLe - nº 3 - Agosto/2011

que cria galinhas. Se não se trata de um tempo passado, ou quem sabe até de um tempo-memória do caos urbano, também não é possível dizer que é um espaço-tempo de uma grande cidade atual. *Por Elise* é uma peça de sutilezas, que se encontra, talvez, justamente na transição do homem moderno, ainda num ambiente de coletividades, de uma vida interiorana, para o homem pós-moderno, que, na tentativa desesperada de restabelecer suas fronteiras, fecha-se em muros e grades, em solidões.

Cada ator apresenta-se caracterizado segundo o personagem ou figura que representa. Há uma Dona de Casa, a Elise, que traz um pouco o papel de contadora de histórias tradicional, e é também a mulher que cria galinhas. Há um Funcionário, vestido com espumas de proteção, um sujeito que não se envolve com o que acontece à sua volta e que quer juntar dinheiro para ir para o Japão. Esse Funcionário aparece no local para sacrificar o cachorro da personagem Mulher, uma jovem, vestida de vermelho, com joelheiras, que cairá várias vezes durante a encenação. Também perpassa a trama um Lixeiro, que corre o tempo todo atrás do caminhão de lixo, imaginando que o horizonte é o mar, esse lugar utópico, distante⁵, que o impulsiona a correr. Ele é um pequeno alívio para a solidão da Mulher, que, por sua vez, também se torna uma companhia para a corrida antes solitária do Lixeiro. O cachorro é colocado entre as personagens como Homem/Cão. A princípio, ele é apenas um homem vestido com moletom marrom. Sua movimentação, ao longo da peça, alterna entre características humanas, como o fato de se movimentar durante quase toda a encenação sobre as duas pernas, além dos beijos que dá na boca das outras personagens – que trazem a forma de uma manifestação de afeto humana, mas também nos remetem às lambidas, que são uma demonstração de afeto animal –, e trejeitos próprios de um cão, como o balançar da cabeça, os latidos, as brincadeiras corporais, como saltar ou bater as mãos/patas em sua dona.

Na publicação da peça, logo após a relação de personagens, vem um “bilhete da senhora Elise para os atores”, que também pode ser visto como uma dica de leitura, que diz: “a fé corre, a razão fala, a emoção tomba, o medo se protege, a verdade late. Corra! Corra!

⁵ Essa utopia em relação ao mar se torna ainda mais evidente se considerarmos que a montagem é de Belo Horizonte, Minas Gerais, estado brasileiro não litorâneo. O mar seria, então, esse lugar distante, que habita o imaginário das pessoas como um símbolo de liberdade.

Corra!” (PASSÔ, 2005, p. 29). Juntando as ações das personagens, poderíamos substituir sem medo os sujeitos das frases desse bilhete pelos nomes das personagens. O que nos permite pensar que esses personagens trazem em si simbologias, mais do que dramas ou conflitos pessoais aprofundados, como é típico da tragédia ou do drama moderno, cada um com suas particularidades.

Cada personagem representa uma forma de solidão. O Lixeiro é a fé, que, apesar da falta de seu pai e de não saber muito bem porque corre, inventa seus motivos para continuar: “às vezes eu gosto de pensar que aquilo dali é o mar, só pra criar desejo” (PASSÔ, 2005, p. 46). A Dona de Casa representa a razão, que sabe das histórias dos outros e pede para que as pessoas não se envolvam, mas que se envolve ela mesma com as galinhas que cria, atribuindo-lhes nomes de pessoas. A Mulher representa a emoção, envolve-se completamente com tudo e todos que atravessam seu caminho, e por isso tomba, se enfraquece com qualquer perda. O Funcionário representa o medo, que se protege fisicamente, mas também emocionalmente, para não se envolver com os animais ou com as pessoas, para não se machucar. Por fim, o Cão representa a verdade, aquele que repete os dizeres dos outros, tornando as palavras mais lúcidas, é aquele que ouve o coração, e que deixa o teatro transbordar para a vida. Nesses personagens, já podemos vislumbrar algumas relações com os gêneros clássicos – Épica, Lírica e Drama. Analisaremos a seguir mais detalhadamente alguns dos elementos que nos permitem pensar a peça como uma dramaturgia atual que dialoga – tanto como afirmação quanto como ruptura – com gêneros clássicos e faz dessa relação sua forma de composição.

2 ANÁLISE DRAMATÚRGICA E ESPETACULAR

2.1 Sobriedade Épica

Pensar a ideia do épico no teatro passa, necessariamente, pelo teatro-épico de Brecht, que é específico de um autor e de uma época, mas que pode ser considerado um

marco na historiografia teatral. Porém, se tomarmos o termo épico como gênero literário que teve seu apogeu no século VII a.C., na Grécia Antiga, teremos algumas características básicas para o entendimento do termo, que serão retomadas posteriormente para o teatro. Resumidamente, a Épica trazia uma narração, que pretendia recuperar e transmitir uma memória cultural, de grandes feitos heroicos de uma nação, dos quais não se discutia a “veracidade”. Há na Épica um distanciamento dos fatos narrados, seja por se tratar de uma narração em terceira pessoa, seja pelo fato de o narrador já estar distanciado temporalmente dos acontecimentos. A Épica, diferentemente da Lírica, como veremos, não é a expressão de um sujeito, mas a narração objetiva de fatos ou ações, e é precisamente a partir disso que podemos falar de um traço estilístico épico. A ruptura que Brecht traz ao teatro dramático é a inserção desse traço estilístico, da narração, no drama, com a finalidade de causar um distanciamento e uma reflexão crítica acerca da representação.

A relação épica na peça *Por Elise* se dá especialmente na cena “02”, intitulada, na publicação do texto dramático, de “Raízes profundas”⁶. Nessa cena, a personagem Dona de Casa, a Elise, como é denominada no texto publicado, dirige o seu discurso para o espectador: “historinhas eu tenho mil. Poderia contar várias aqui para vocês” (PASSÔ, 2005, p. 37)⁷. Então ela começa a mencionar uma série de pequenas histórias, que ela viu ou sobre as quais ela ouviu falar. Essa estrutura e essa personagem, nesse início, nos remetem a uma contadora de histórias. Esse dado é relevante, pois a tradição de contação de histórias tem suas origens nos rapsodos, espécie de aedos que narravam e cantavam suas histórias, suas épicas, os fatos de que tinham ouvido falar. A dona de casa é, então, a principal personagem responsável pelo distanciamento e pela relação com o espectador. Além disso, ela não se apresenta como “Elise” e em momento algum seu nome é dito. Durante a representação, desconfiemos que ela é a Elise que dá título à peça apenas por uma passagem, a seguinte fala da personagem: “Cuidado com o que toca; com a capacidade que gente tem de se envolver com as coisas. Não adianta fingir que não sente. Gente sente tudo, se envolve com

⁶ Aqui é válido notar que na própria divisão de cenas da peça temos títulos, à maneira de um romance dividido em capítulos. Essa divisão da peça em fragmentos dotados de títulos é também uma sugestão de Brecht para a construção dramática.

⁷ A partir daqui, quando citarmos trechos da peça, faremos referência apenas ao número da página.

ReVeLe - nº 3 - Agosto/2011

tudo! Sou eu que estou pedindo isso. Façam isso por mim. Por mim! Por mim! Por mim!”⁸ (p. 40)

E é precisamente na continuação dessa fala que está uma das chaves do distanciamento, da consciência da representação, da reflexão sobre a representação na peça:

(agora para os quatro atores) Por mim! Isso também vale para vocês. Não se envolvam tanto! Escutem, vocês podem estar pensando que o que eu estou falando agora, nesse momento, foi memorizado antes também, mas agora, não... nesse momento eu juro que não, agora sou “eu” que estou falando: “eu!”, “eu!”, “eu!”. Por favor, não se envolvam tanto quando forem contar as histórias aqui. Não vale a pena. Olha, existem técnicas. Sim, técnicas para não precisarem sentir as coisas que vamos contar. Técnica é isso. Façam assim...” (p. 40)

O pedido que nos faz Elise – também por meio dos atores/performers/personagens – é para que não nos envolvamos tanto com as histórias que serão contadas, afinal, historinhas ouviremos mil. É importante estarmos alertas e conscientes, percebermos as técnicas usadas (que não são verbalmente descritas para a plateia), para assumirmos uma postura crítica diante da obra. E esse aviso é dado logo no início, nessa espécie de “prólogo”. Sobre isso, Ryngaert analisa que

Um prólogo no qual os personagens estão instalados em um “falso presente” dá imediatamente as regras da interpretação, aquelas de atores com identidades estabelecidas em maior ou menor grau, que se consagram a um exercício de interpretação na interpretação. Tudo que acontece em seguida é, portanto, avalizado (sejam quais forem as formas teatrais utilizadas) por esta introdução que anuncia de forma ostensiva que se trata de uma interpretação. Podemos também ver nessas formas uma espécie de variante do distanciamento brechtiano, na medida em que todos os descuidos e excessos da representação são anunciados antecipadamente como tais e, portanto, perdoáveis. (RYNGAERT, 1998, p. 112)

Um espectador mais atento e, talvez, com maior “bagagem cultural”, lembrará, já no título e não sem razão, da música “Pour Elise”, de Beethoven. Nesse momento da peça,

⁸ Essa fala será retomada na cena final da peça, pelo personagem Cão. Analisaremos essa passagem mais adiante.

na cena 02, o público ainda não teve contato com a música na representação. A primeira aparição da música será na cena 10, “Correndo para o mar”, seguida das falas:

MULHER: Está ouvindo?

DONA DE CASA: O quê?

MULHER: O caminhão de gás. Que música bonita para se comprar gás chorando, não é? (p. 98)

A esse diálogo se segue um outro entre o Funcionário e o Lixeiro, personagens da peça, e a seguinte rubrica:

A mulher experimenta para si a Cerimônia das Palmas⁹, enquanto se ouve a música ‘Pour Elise’, de um caminhão de gás que passa por ali... ‘Pour Elise’ é uma música de Ludwig van Beethoven, um músico muito sensível.

No lugar em que se passam essas histórias, os caminhões de gás avisam que estão chegando com a música de Beethoven.

Serão os alarmes o futuro de ‘Pour Elise’? (p.99)

Aqui cabe, então, uma observação sobre a função da música na encenação. Segundo Patrice Pavis (2008, p. 130), a música “influencia nossa percepção global, mas não saberíamos dizer que sentido ela suscita ao certo. Ela cria uma atmosfera que nos torna receptivos à representação”. Dentre as várias “Funções da Música na Encenação Ocidental”, mencionadas por Pavis, destacamos, para a peça *Por Elise*, a “criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera”, o “efeito sonoro cujo objetivo é tornar uma situação reconhecível” e a criação de uma “sucessão de climas” (PAVIS, 2008, p. 133).

A fala da personagem e a rubrica são claras: a música de Beethoven vem de um caminhão de gás que passa por ali, constituindo, portanto, um elemento da fábula, da ficção. Mas percebemos, também através da fala, a atmosfera e o sentido que ela pode tocar: é uma música bonita e uma música “para chorar”.

“Pour Elise”, música de Beethoven, é um dos elementos da peça que traz o público para o “cosmos ficcional”, é um dos responsáveis pelo envolvimento sentimental do

⁹ A Cerimônia das Palmas é um ritual que o personagem Funcionário realiza e que consiste em bater as palmas das mãos na altura do peito. Segundo ele, seria uma espécie de religião do Japão que visa o autoconhecimento. Analisaremos essa Cerimônia no item seguinte, “Respiração Lírica”.

público com a história narrada ou dramatizada no palco. Mas não sejamos ingênuos, é preciso notar a relação da música com o título e com o aviso inicial de Elise. “Pour Elise” é também um pedido para que o público se lembre de que, para entrar numa relação verdadeira e transformadora com os atores, seres humanos antes de seres ficcionais, ele não pode se envolver tanto. Uma música envolvente, como é o caso de “Pour Elise”, passaria a ser um símbolo de distanciamento. Eis a contradição, a dialética épica na peça de Grace Passô.

Na cena que poderia ser considerada a última da peça, a cena 12 – “O Recomeço. A Continuação.” –, há um elemento de distanciamento, ou de autorreferenciação. Nessa cena, logo após uma movimentação da Mulher e do Lixeiro, como uma repetição da cena em que se conheceram, todos os atores entram em cena na formação inicial da peça (aquela em que a Dona de Casa narra suas histórias e dá conselhos), exceto o Homem/Cão. A Dona de Casa abre uma coxia do palco. Segundo a rubrica do texto dramático, ela está “fazendo o teatro transbordar na vida”. Nessa coxia, está o personagem Cão, que “late”: “Cuidado. Cuidado com o que toca. Com a capacidade que gente tem de se envolver com as coisas. Com o amor, que espanca doce. Cuidado. Faça isso por mim. Por mim! Por mim! Por mim!” (p. 106)

Logo após o “ápice” dramático da peça, como veremos na parte “Grito Dramático”, há esse momento de sobriedade, em que um elemento de criação da ilusão teatral, a coxia que esconde os atores “fora” de seus personagens, é retirado para que se volte ao conselho inicial para que as pessoas não se envolvam tanto. E por que essa fala é dada justamente pelo cachorro? Podemos levantar duas possibilidades. A primeira diz respeito a uma questão ficcional, pois seria bastante conveniente essa repetição feita pelo cão, já que na cena inicial a Dona de Casa conta que “os cães latem o que escutam na casa de seus donos, de seus vizinhos” (p. 39). A outra possibilidade tem a ver com o “Bilhete da Senhora Elise para os atores”, presente apenas no texto publicado, em que ela diz que “a verdade late”. Esse cão seria uma espécie de “voz da verdade”, de “voz da sobriedade”. Uma voz de quem, também segundo a Dona de Casa na cena inicial, ouve muito melhor do que os seres humanos.

2.2 Respiração Lírica

Por Elise dispensa a expectativa do grande espetáculo. Deve ser visto da forma como se lê um breve e delicado poema. (ABREU, 2005)¹⁰

Qualquer leitura mais superficial ou menos especializada da peça seria capaz de apontar o lirismo como uma característica marcante de *Por Elise*. Isso porque o elemento lírico, subjetivo e poético, é assumido explicitamente no texto dramático. Porém uma leitura mais analítica poderia apontar, como faz Kill Abreu em sua crítica, um lirismo não apenas no conteúdo do texto, mas também na forma.

Não abordaremos aqui a questão da Lírica enquanto gênero, mas apenas características do traço estilístico, do lirismo, que está presente na peça. Segundo Salete de Almeida Cara, “o lirismo se encontra onde se encontra uma *expressão particular* cuja figura é criada pelas relações – de acorde ou dissonância – entre *som, sentido, ritmo e imagens*. Essas relações são comandadas pela *visão subjetiva* de um *sujeito lírico*” (CARA, 1986, p. 69. Grifo da autora).

Já no início da peça, tanto o leitor do texto dramático quanto o espectador da montagem deparam-se com uma apresentação que poderíamos denominar “lírica”. *Por Elise* começa com a cena 00, intitulada “Início. O recomeço.”. No texto dramático, o leitor depara-se com uma rubrica poética e reflexiva, que, em sua maior parte, não tem uma função objetiva de descrever ações ou disposições cênicas, como seria de se esperar de uma rubrica.

A peça não começou. O ator que interpreta o personagem Funcionário entra em cena. Em silêncio, ele inicia uma sequência de movimentos de Thai Chi Chuan. Sim: Thai Chi Chuan, essa palavra tão chinesa. Já reparou no quanto são suaves, leves e harmônicos esses movimentos? E na quietude

¹⁰ Kill Abreu é curador e crítico teatral. O trecho é extraído do artigo “‘Por Elise’: grupo mineiro traz lições de delicadeza na bagagem”, publicado no Diário do Fringe de 24 de março de 2005. Artigo acessado em <<http://www.espanca.com>>, em março de 2011.

concentrada? Já percebeu que quem os executa parece estar dando um profundo mergulho no ar particular? No ar tão particular? Repara. Viu como parecem Gestos de Lagoa? São movimentos que possuem a sabedoria da calma e do equilíbrio que os homens buscam. O equilíbrio que se busca ter nas situações todas: na morte, na vida, em frente a uma criança, a um enfarte no coração. (Que todas as quedas d'água, atormentadas, deságuem num lago sereno e fiquem por lá. Que esse lago seja uma expressão sincera de um mundo submerso, intenso e misterioso). (p. 31)

Essa rubrica e todas as reflexões feitas nela não são ditas em cena. Quem apenas assiste à representação depara-se com um ator fazendo movimentos de Thai Chi Chuan, e as reflexões ficam por conta de cada um. E esse é apenas um exemplo dentre várias rubricas poéticas e subjetivas encontradas na peça (como aquela que fala sobre a música de Beethoven). De todo modo, é importante perceber que as rubricas não foram colocadas em vão no texto dramático publicado. Grace Passô, em conjunto com os outros integrantes do grupo, através dessas rubricas, revela parte da intenção de algumas escolhas feitas na peça e, talvez, de algumas reflexões pessoais surgidas ao longo do processo de criação.

Os movimentos de Thai Chi Chuan no início da peça já trazem um tom lírico para a encenação, pois são, como a poesia lírica, uma “expressão particular” que combina “ritmo e imagens” (CARA, 1986, p. 69).

Iniciada a peça, veremos outras marcas de lirismo. Na cena 02, sobre a qual falamos anteriormente, a personagem Dona de Casa, entre as histórias contadas, menciona a de seu vizinho, Valico.

“Ela se lembra do vizinho.

Ele teve um enfarte no coração e durante o enfarte começou a me dizer uma porção de palavras bonitas e espontâneas. A vida dele se enfartou e ele teve um ataque de lirismo. Eu juro. Muitas das coisas que eu falo aqui são dele, que eu gravei daquele momento.

Ela tenta se esquecer”¹¹ (p. 38)

Na cena 04, “Peito inflamado com palavras afogadas”, vamos descobrir quais foram as palavras ditas nesse “ataque de lirismo”:

¹¹ O negrito é original do texto publicado. Em todas as citações do texto de *Por Elise* respeitaremos as formatações originais da publicação da peça.

Dona de Casa representa para o Homem como foi o enfarte de seu vizinho Valico. Enfarte se escreve com palavras maiúsculas:

“MEU CORAÇÃO PARECE UM CAVALO NOVO, COM FOGO NAS PATAS, CORRENDO EM DIREÇÃO AO MAR! OH, VIDA, FARPA DE MADEIRA INTENSA! EU QUERIA A NATUREZA MAIS DOCE, MAS A NATUREZA NÃO É DOCE, OS FRUTOS É QUE SÃO”.

(...) Ele dizia essas coisas durante o enfarte. Aí eu disse: “Valico, respire! Respire! (p.53)

Essa cena resume-se basicamente na fala da Dona de Casa, dirigida ao Homem/Cão, que sai correndo depois de ouvi-la. É uma cena, embora narrativa, com um conteúdo lírico, que será recuperado em outros momentos pelos personagens da peça. Isso será retomado, por exemplo, na cena 07. O Funcionário aparece com sua roupa de proteção, acolchoada no tronco e nas pernas, para buscar o Cão da Mulher. Essa roupa, apesar de nos remeter a uma proteção contra um ataque de um animal, também nos leva a pensar que é uma proteção contra qualquer tipo de envolvimento sentimental, uma vez que o destaque da proteção não está nos braços, como de costume, mas em todo o corpo, inclusive no peito. Nessa cena, o Funcionário vai levar o Cão da Mulher, mas sente-se de alguma forma envolvido por ele:

O funcionário tenta pegar o bicho. Consegue.

...Mas sua técnica falha e por alguns instantes ele se envolve profundamente com o bicho. Mesmo assim, ele o leva. (p.83)

Na sequência (cena 08), o Funcionário sofre o ataque cardíaco e o ataque de lirismo.

O funcionário sente seu coração como um cavalo! (...) Sua vida se enfartou e ele teve um Ataque de Lirismo. A vida não é assim tão previsível.

Funcionário: Ó! CORAÇÃO JAPONÊS!

Ó! LATIDOS QUE NÃO ME DEIXAM DORMIR!

O LATIDO DO MEU CORAÇÃO É MAIS ALTO:

KAMISAMA WA

DOKONI IRU

DESHÔKA.

QUEM ME AJUDA?

(...)

QUEM ME AJUDA?

CADÊ DEUS? CADÊ DEUS? E SE EU CHEGAR NO JAPÃO E DEUS NÃO ESTIVER LÁ? E SE EU CHEGAR NO JAPÃO E ELE NÃO ESTIVER LÁ? OH, MEU DEUS, EU NÃO RESPIRO! E DEUS, RESPIRA? MAS QUEM RESPIRA POR DEUS? QUEM? QUEM? E QUEM É DEUS? QUEM É DEUS? QUEM? QUEM? QUEM?

O Lixeiro massageia o peito do Funcionário. Massagem Cardíaca. Mas a pergunta que o Funcionário faz o tira do sério. O que era massagem agora viram golpes no peito. O Lixeiro espanca o peito do Funcionário por pura dúvida. Oh! (p. 86-88)

Notemos que as palavras da rubrica fazem referência ao Ataque de Lirismo de Valico. Podemos então fazer uma leitura de que as solidões retratadas na peça, levadas ao extremo, geram uma situação limite para a qual a única saída é um ataque de lirismo, é deixar transbordar de si o que há de mais particular. É assim com Valico, que, como é mostrado em várias cenas da peça¹², deixou seu filho ainda pequeno, disse que ia comprar cigarros e não mais voltou. É assim também com o Funcionário, que tenta se manter protegido, não apenas fisicamente, mas também emocionalmente de qualquer envolvimento afetivo.

A cena 09, na sequência ao enfarte do Funcionário, traz uma ruptura com a estrutura dramática da encenação. Ao invés de caminhar para o clímax, como seria esperado no drama, há uma pausa para uma cena lírica. Essa cena corrobora para a leitura da peça como a de um “breve e delicado poema”, como afirma Kill Abreu. Trata-se da cena “Gestos de Lagoa”, que não possui falas, apenas uma movimentação dos atores. Vamos aqui apresentar a rubrica dessa cena, mas na representação há apenas a movimentação, sem maiores explicações para a ruptura no “desenvolvimento da fábula”. Vejamos: “A encenação está precisando respirar. Todos estão aflitos e atônitos com a violência divina dos homens. Quem respira por eles? Todos passam a executar o Tai Chi Chuan. Vamos respirar um pouco.” (p. 91). O Thai Chi Chuan é a expressão do particular em *Por Elise*, na qual a respiração é o elemento responsável por estabelecer um ritmo aos corpos. Essa cena não colabora para o desenvolvimento da ação, apenas abre espaço para “um mergulho no ar tão particular”.

Durante o enfarte do funcionário, ele faz referência ao Japão. Isso tem a ver com outro elemento lírico muito marcante na peça, a “Cerimônia de Palmas”. Segundo o Funcionário, essa seria uma espécie de “religião” do Japão, país para onde ele pretende

¹² Conferir cenas 03, 04 e 06.

viajar. Nessa cerimônia, as pessoas se reuniram e bateriam as mãos na altura do peito, num ritmo constante e mais lento que o ritmo de aplausos. Nas falas da personagem: “eles dizem que, enquanto bate, ao invés de contemplar o outro, você deve pensar em si, em como anda seu caminho. E, enquanto batem, eles repetem: ‘Cadê meu jardim, cadê meu jardim, cadê meu jardim’, (...)” (p. 66). E acrescenta: “dizem que desperta a força particular que cada um tem” (p. 66).

A Cerimônia das Palmas, nesse gesto tão comum (bater palmas), sugere, como o Thai Chi Chuan, um voltar-se para si. A frase dita – “cadê meu jardim” – nos remete à frase de Nando Reis – “e se você trazer o seu lar, eu vou cuidar do seu jardim”. Nisso, podemos ver duas formas de relações interpessoais. Na Cerimônia das Palmas, elemento interior à ficção, há a busca solitária pelo próprio caminho, o que pode ser entendido como um reforço do contexto pós-moderno, da solidão e individualidade, temas recorrentes às personagens de *Por Elise*. Já a frase de Nando Reis, inscrita no corpo do ator antes do início da peça, propõe uma troca, um companheirismo. Justamente por ser essa escrita corpórea, podemos entender que o que o grupo propõe é uma visão mais coletiva das relações, menos individuais.

Apesar de o Funcionário revelar durante a cena 10, “Correndo para o mar”, que a Cerimônia das Palmas é uma invenção dele, que ela não existe de fato, a Mulher experimenta para si a Cerimônia, enquanto ouve-se a música “Pour Elise”. Então começa a cena seguinte, cena 11, intitulada “A Fé”. Essa cena é um monólogo da mulher, em conversa com Deus.

Eu sou forte, como um cavalo novo, com fogo nas patas, correndo em direção ao mar. Eu sou forte, como um cavalo novo, com fogo nas patas, correndo em direção ao mar! Deus, eu não vou lhe incomodar. Eu juro. Pode ficar aí. É só pra ficar olhando. Eu vou me levantar daqui sozinha e vou voltar a correr porque é da Ordem. E, se for necessário, eu vou começar tudo de novo. Vou acordar de manhã, fazer o café e ligar a secretária eletrônica, o alarme, e vou colocar cacos nos muros, e olhar meu jardim e correr novamente. Porque eu sou forte, porque eu sou forte. E vou criar outros instantes e ninguém vai perceber que estou criando, porque todos vão se envolver! TODOS! E que venham os fins, que venham todos os fins, porque eu sei recomeçar, eu sei! Quem respira por mim? Quem respira por mim? Porque eu sou forte, como um cavalo novo, com fogo nas patas, correndo em direção ao mar. (...) (p. 101)

Essa fala tem um caráter lírico, pois possui um fluxo de pensamento que revela a subjetividade da personagem. Além disso, a repetição da frase “eu sou forte, como um cavalo novo, com fogo nas patas, correndo em direção ao mar” e posteriormente da expressão “correndo em direção ao mar” gera uma rítmica e um desenho melódico que sobrepõem às próprias palavras e seus significados.

2.3 Grito dramático, ruptura pós-dramática.

Não nos delongaremos também no conceito do gênero dramático, que Aristóteles define como uma forma de representar que “deixa as personagens imitadas tudo fazer, agindo”. (ARISTÓTELES, 1995, p. 21), ou seja, uma forma de representação de uma ação sem a interferência da voz do poeta, da representação por meio da ação. Pensemos apenas em algumas características desse gênero, que possui alguns elementos que serão conservados no drama burguês, que é justamente o que Lehmann diz estar superado pelo que chama de “teatro pós-dramático”. A primeira característica fundamental é que o drama é baseado em um texto e o tem como ponto de partida para a encenação. Esse texto traz uma *fábula*, ou seja, uma sucessão de acontecimentos com *exposição* e *intensificação* de uma situação-conflito, *peripécia* ou reviravolta de uma situação para outra e *catástrofe* ou desfecho. A história é apresentada em um *cosmos fictício* fechado, no qual os personagens dramáticos (o herói trágico ou o herói dramático) vivenciam um conflito. No drama clássico, havia uma intervenção muito forte da vontade dos deuses. O futuro do homem (herói trágico) estava predestinado e por mais que ele lutasse contra isso, a vontade dos deuses acabava sempre prevalecendo. O conflito da tragédia é gerado justamente pela desmedida, pelo herói trágico que de alguma forma ultrapassa o seu lugar, quer ocupar o lugar dos deuses, e por isso é castigado.

Sobre o conflito no drama histórico, com base no conceito hegeliano de “colisão dramática”, Lehmann afirma que “drama é o conflito entre atitudes representadas por pessoas, no qual o personagem dramático é tomado por um *pathos* fundamentado objetivamente, isto é, tenta de modo arrebatado e arriscado validar e conquistar posições éticas” (LEHMANN, 2007, p. 55).

O primeiro indício dramático na peça *Por Elise* é a existência de uma fábula. Tanto que podemos resumir a história mais ou menos assim: um cão está para ser sacrificado. Sua dona sofre com a iminência do ato. Ela conhece um lixeiro, com quem cria um vínculo e com quem dialoga sobre sua condição. O funcionário que vai sacrificar o cachorro chega, leva o animal – não sem antes sofrer uma mudança de caráter. A mulher, dona do cão, sofre e também se transforma.

Temos, nesse pequeno resumo, um conflito (que poderia ser a dependência emocional da mulher), causado pelo sacrifício do cão. Esse conflito gera uma reviravolta dramática, ou seja, uma transformação das personagens envolvidas (funcionário se sensibiliza, mulher se fortalece). Se, através do drama, o sujeito (herói dramático) procura resolver seus conflitos de um modo objetivado pelo diálogo, então temos na última fala da mulher, citada no item anterior, um indício de drama. Essa fala que tem um caráter lírico, como já vimos anteriormente, também pode ser considerada dramática, tanto pela tomada de consciência da personagem e pela reviravolta proposta através da fala – “eu vou me levantar daqui sozinha (...) Vou acordar de manhã, fazer o café (...). Porque eu sou forte. (...)” – como também pelo envolvimento da atriz com a personagem¹³, numa cena que se apresenta como um cosmos fictício fechado.

Presença de uma fábula, cosmos fictício fechado, personagens dramáticas. Se podemos apontar em um ou outro momento essas características na peça *Por Elise*, não seria ela uma representação dramática, nos moldes clássicos ou modernos? Absolutamente não.

¹³ Aqui é importante observar que não estamos analisando o processo de construção da personagem ou o trabalho cênico da atriz ou dos atores da peça. De certa forma, a atuação, durante muitos momentos da peça, especialmente para os atores que representam a Dona de Casa e o Cão, é bastante performática, pois os atores colocam-se como presença diante do público. Quando falamos de envolvimento da atriz com a personagem, queremos salientar que, à maneira do drama, naquele momento, o que aparecia era mais a personagem da fábula, dentro de um cosmos fictício fechado, do que uma atuante em cena; e isso é uma característica do drama.

ReVeLe - nº 3 - Agosto/2011

Por *Elise* apresenta diversas rupturas que nos permitem elencá-la entre as peças que fazem parte de seu tempo, a pós-modernidade, o teatro pós-moderno.

Adélia Nicolete¹⁴, no prefácio da publicação de *Por Elise*, resume essa relação entre tradição e ruptura na peça:

Ao mesmo tempo em que atende aos que ainda buscam avidamente por um fio, uma trama que seja, para com eles bordar um sentido, propõe um jogo de ir-e-vir, de esconde-esconde. Elipses, longas pausas, artes marciais, diálogos e trajetórias desencontrados e reencontrados, rubricas de filigrana que bem poderiam ser lidas em cena – uma estrutura de quebra-cabeça em que a autora propositalmente deixou de colocar algumas peças, pois elas estarão em poder da encenação e do público. (NICOLETE apud PASSÔ, 2005, p.11)

Ao mesmo tempo em que a peça traz uma fábula, podemos duvidar de que ela esteja em primeiro plano. Nesse sentido, a movimentação dos atores, se não sobrepõe a importância do texto, ao menos se equipara a ele, tirando-o do lugar de hegemonia. Por exemplo, uma cena apenas de movimentação, e que não colabora especificamente para o desenvolvimento da fábula, podendo ser considerada uma “eclipse”, de que nos fala Nicolete, é a cena 09, “Os gestos da lagoa”, com os movimentos líricos do Thai Chi Chuan.

Há também a cena 01, “Um homem e uma mulher”, que é uma cena apenas de movimentação dos atores que representam o Cão e a Mulher. Essa cena não possui nenhuma ligação com a cena subsequente, e nem a sua relação com o resto da peça está bem delineada. Podemos pensar que ela seria um flash da relação afetuosa da Mulher com o Cão, mas nessa cena não há ainda um Cão, há apenas um homem e uma mulher, como está explicitado na rubrica e no título da cena. Essa falta de ligação óbvia entre as cenas da peça consistem no recurso da “parataxe”¹⁵. O espectador precisa buscar o significado para as partes que compõem o todo em outras relações menos lineares do que a lógica da

¹⁴ Adélia Nicolete é dramaturga, professora e mestre em Teoria e História do Teatro e Literatura Dramática pela ECA – USP.

¹⁵ Esse procedimento de composição e análise consiste em criar “blocos de significação” (COELHO, 1995, p. 96), que não estejam necessariamente relacionados entre si, e pressupõe uma não hierarquização dos signos justapostos.

causalidade; e, assim, durante toda a peça, o espectador é convidado a fazer suas relações e elucidações.

Outra característica do teatro pós-dramático presente na peça *Por Elise* é o que Lehmann chama de “jogo com a densidade dos signos”¹⁶. Na peça, não há cenário. O único “elemento cênico” seriam os abacates que caem no palco vazio. O “palco nu” permite que os outros signos teatrais, não realistas, habitem a cena e tragam a atenção para si, possibilitando novas teatralidades, já que, sem cenário, não há nesse signo um reforço de ambientes propostos pelo drama. Então, embora a Dona de Casa estabeleça o seu lugar, o quintal de sua casa no lado esquerdo do palco, e de lá caíam os abacates, não há nenhum outro elemento que reforce visualmente a ideia de um quintal ou de uma casa. Assim, os abacates deixam de ser elementos ilustrativos do ambiente (casa/quintal) e passam a ser signos dramáticos.

Há ainda um elemento que Adélia Nicolete aponta no Prefácio da publicação, que é o modo de composição da peça. Em *Por Elise*, bem como na maioria dos grupos teatrais após a década de 1970, não há mais um dramaturgo de gabinete. Há o dramaturgo que trabalha *in process*, ou seja, que está presente nas salas de ensaio e escreve em diálogo com o restante do grupo, utilizando das improvisações feitas no processo. Tudo que é criado, então, assume, de certa forma, uma fragmentação, ou antes, uma multiplicação de pontos de vista, uma vez que a peça é escrita “em parceria”¹⁷. Esse modo de produção teatral e dramática, o modo *work in process*, pode ser considerado político e pós-dramático, uma vez que rompe com hierarquias rígidas entre autor e diretor e atores, pois o autor não é mais o dono e o defensor de um drama escrito, mas um colaborador da cena, alguém que vê, durante a escrita, aquilo que pode ou não funcionar na linguagem teatral.

Todas essas características, porém, não asseguram que *Por Elise* esteja no campo do “teatro pós-dramático”. Lehmann afirma:

¹⁶ “Cada detalhe parece apresentar o mesmo peso, de modo que nessas “imagens tumultuadas” não há lugar para a culminância e a *centralização* típicas da representação dramática, com a separação de assunto principal e assunto secundário, centro e periferia. Com frequência, a narrativa aparentemente essencial é deslocada de modo acentuado para a margem”. (LEHMANN, 2007, p. 144).

¹⁷ Na publicação de *Por Elise* lê-se: “Escrito por Grace Passô, no processo de criação do espetáculo *Por Elise*, em parceria com os atores Gustavo Bones, Marcelo Castro, Paulo Azevedo e Samira Ávila.

O processo de decomposição do drama no campo do texto (...) corresponde ao desenvolvimento em direção a um texto que não mais se baseia de modo algum no “drama”, seja ele (nas caracterizações da teoria do drama) aberto ou fechado, de tipo piramidal ou como um carrossel, épico ou lírico, mais centrado no caráter ou na ação. (...) A questão que se põe como o novo desenvolvimento do teatro é saber de que modo e com que consequências a ideia do teatro como representação de um cosmos fictício foi efetivamente rompida ou mesmo abandonada – um cosmos cujo encerramento foi assegurado pelo drama e pela estética teatral a ele correspondente. (LEHMANN, 2007, p. 47).

Então, se pensarmos que *Por Elise* é uma peça com características épicas e líricas, que deixam lacunas a serem preenchidas pelo espectador, que traz várias repetições, e está mais centrada no caráter, nas figuras e numa situação, do que no desenvolvimento da ação dramática, não significa que temos aí uma peça pós-dramática. Temos que pensar se há um rompimento com o cosmos fictício. Ora, se é impossível afirmar que *Por Elise* se configura apenas como presença, e que a participação dos espectadores é ritualística, ativa e sem hierarquias, também não podemos considerar absoluta a existência de um cosmos fictício fechado, uma vez que o prólogo da *Dona de Casa* relativiza tudo o que será apresentado depois. O alerta para os espectadores é claro: não se envolvam tanto, vamos nos fechar na ficção, mas é apenas uma ficção, com atores que se utilizam de técnicas para trabalhar essas histórias. Tudo que é apresentado depois não pode ser considerado então como um mundo representado perfeitamente, de onde se podem extrair ensinamentos morais. Se o espectador se identifica com aquilo, não é por falta de aviso de que não deve ou não precisa se identificar; e isso traz uma reflexão sobre a própria tradição dramática. Autorreflexão é uma das características do teatro pós-dramático.

Contudo, não nos interessa aqui fechar uma classificação para a peça (se ela seria pós-dramática, dramática, pós-moderna, contemporânea), mas sim perceber as características que a tornam uma legítima representante da dramaturgia brasileira contemporânea, com todas as suas questões temáticas e estéticas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Kill. “Por Elise”: grupo mineiro traz lições de delicadeza na bagagem. Curitiba: Diário do Fringe de 24 de março de 2005. Artigo acessado em <www.espanca.com>, em maio de 2010.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad.: Jaime Bruno. São Paulo: Cultrix, 1995.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1986.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno – Modos & Versões*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Belo Horizonte: Grace Passô, 2005.

PAVIS, Patrice. *Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SITE GRUPO ESPANCA. <<http://www.espanca.com>>. Acesso em março de 2011.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.