

PERFORMATIVIDADE, JOGO E LINGUAGEM NA DRAMATURGIA DE DON CORREA

Marcelo Bourscheid¹

RESUMO: Neste trabalho, analisaremos a obra do dramaturgo e encenador Don Correa (1983-), um dos mais inventivos criadores da cena teatral paranaense na contemporaneidade. Tendo a linguagem como um dos temas principais de sua obra, Don Correa explora o aspecto criativo e performativo da linguagem como elemento central para a criação de sua estética, utilizando-se em seu teatro do que se pode chamar de um *uso performativo da linguagem*, uma concepção que o aproxima das teorias elaboradas por John Langshaw Austin (1911-1960) e da visão sofisticada da linguagem conforme apresentada pela filósofa francesa Bárbara Cassin (1947). Através da análise das peças *Tutorial* (2017) e *Nós, outros* (2018), de Don Correa, buscaremos mostrar como o uso performativo da linguagem na obra deste dramaturgo cria jogos ficcionais com regras próprias estabelecidas pela discursividade dramática, jogos que reclamam a participação ativa do espectador para a sua eficácia poética.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea; linguagem; performatividade.

PERFORMATIVITY, GAME AND LANGUAGE IN DON CORREA'S DRAMATURGY

ABSTRACT: In this paper, we analyze the work of the dramatist and director Don Correa (1983-), one of the most inventive creators within the contemporary theatrical scene in the state of Paraná. Having language as one of the main themes in his work, Don Correa explores the creative and performative aspect of language as the central element in the creation of his aesthetic, making use in his theatre of what one may call the performative use of language, a conception that approximates him to the theories elaborated by John Langshaw Austin (1911-1960) and the sophisticated vision of language as presented by the French philosopher Barbara Cassin (1947). Through the analysis of the plays *Tutorial* (2017) and *Nós Outros* (2018), written by Don Correa, we endeavor to show how the performative use of language in the work of this dramatist creates fictional games with its own rules, established by the dramatic discursivity, games which summon the active participation of the spectators for its poetic efficacy.

Keywords: contemporary playwriting; language; performativity.

¹ Dramaturgo, diretor teatral e professor de dramaturgia. Doutor em Letras pela UFPR. É Agente Universitário na UNESPAR e integra o Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas – UNESPAR/CNPQ. E-mail: mar.marcelo@gmail.com

“Um texto teatral deve provocar um desejo de reunião. Primeiro, de alguns atores que queiram converter esse texto numa experiência no espaço e no tempo. Em seguida, de alguns espectadores que se reúnam com aqueles atores num dado lugar a dada hora para partilhar e completar essa experiência”.

Juan Mayorga

A partir de 1950, é possível diagnosticar na dramaturgia brasileira o surgimento de peças teatrais que não têm como elemento estruturante principal de sua poética a criação de instâncias representacionais, mas que estabelecem, através de dispositivos performativos, universos poéticos autônomos que se distanciam do caráter mimético tradicionalmente associado ao teatro e radicalizam a potência performativa do ato teatral como recurso estético. Para o pesquisador Stephan Baugarthel,

Não é mais a ilusão de uma representação de um mundo empírico anterior ao texto dramático que interessa para este processo de significação, mas a criação de um mundo estético que se autossustenta, ou seja, um universo semiótico com meios linguísticos, que não se justifica por seu valor referencial, mas pela eficácia autopoiética e performativa (BAUMGÄRTEL, 2009, p. 128).

Na vertente do teatro contemporâneo que alguns estudiosos denominaram de “teatro da fala”, em que podemos incluir autores como Nathalie Sarraute, Valère Novarina, Daniel Lemahieu e Jean-Luc Lagarce, ocorre uma predominância da presentificação sobre a representação, o sentido devendo ser buscado para além do significado factual dos diálogos. A obra do dramaturgo e encenador paranaense Don Correa (1983) pode ser inserida nesta vertente, característica que o autor reforça ao nomear como Fala Companhia a trupe com que encena seus trabalhos, mas principalmente pela exploração radical de uma poética da cena fundamentada na performatividade da linguagem como elemento estruturante de sua dramaturgia. Porém, diferentemente dos outros autores mencionados nesta vertente, o teatro da fala de Don Correa explora a dimensão performativa da linguagem para instaurar o espaço de convívio entre os agentes criativos da cena e os espectadores, não abandonando, no entanto, a dimensão narrativa.

O desejo de reunião entre os espectadores e os agentes criativos da cena parece ser o elemento preponderante nas criações recentes deste dramaturgo e encenador. Nas peças *Tutorial* (2017) e *Nós outros* (2018), objetos da presente análise, a criação de dispositivos cênicos que potencializem este encontro com o espectador configuram-se como elementos estruturantes da estética desses espetáculos. A noção expressa na epígrafe de Juan Mayorga presente neste artigo, de que o espectador completa a experiência teatral, é potencializada na obra deste criador através da elaboração de uma dramaturgia repleta de espaços propositalmente lacunares a serem preenchidos por narrativas biográficas e jogos ficcionais narrados/performados por atores e espectadores.

A peça *Tutorial* teve como seu impulso criativo inicial os encontros realizados no projeto Teatro de Segunda. Nestes encontros, estabeleceu-se como premissa a investigação de novas possibilidades de escrita dramática que investigassem a relação da cena com os espectadores. Essa premissa é estabelecida, nesta peça, por uma série de dispositivos. Um deles é a presença de um personagem chamado Jack, descrito como “um não ator de 40-70 anos, que não participou do processo criativo e deverá conhecer o elenco no dia da apresentação, (...) alguém amável, porém potencialmente perigoso. Alguém por quem o público possa se apiedar ou temer” (Correa, 2016, pp. 1-2). Esse personagem, interpretado a cada sessão por um convidado diferente, pode ser considerado o protagonista do espetáculo, apesar de não possuir falas previstas na dramaturgia, apenas espaços lacunares no texto reservado às suas intervenções. Porém, as falas do Ator e da Atriz, os outros dois “personagens” da peça, colocam Jack como o referente principal da narrativa, criando interessantes jogos cênicos em que as fronteiras entre ficção e realidade se diluem. Após a entrada de Jack em cena, o Ator o interpela incitando a atacá-lo.

Jack, me ataque

JACK. (XINGAMENTOS SEGUIDOS POR EMPURRÕES E INTIMIDAÇÃO). (CORREA, 2017, p.3).

O dispositivo de incitação à violência instaura uma situação de instabilidade na cena, ao propor como regra de jogo a necessidade de reação de um agente que não participou do processo criativo, não havendo, aparentemente, nenhum controle dos *performers* sobre a intensidade desta reação. No entanto, este controle se dá pela construção deste personagem que é feita em cena, durante a performance, pelo Ator e a Atriz, que vão estabelecendo pela enunciação as ações possíveis de Jack, suas características físicas e comportamentais, moldando pela performatividade do discurso a sua caracterização e suas relações com a narrativa.

Jack não ousa aqui, dentro de um teatro, me dar um soco, arrancar meus dentes, dar uma cabeçada no meu nariz, me levar ao chão, chutar meu rosto, deformá-lo, roubar minha carteira, olhar para mim como um pedaço de carne, talvez tirar algum proveito sexual. Aqui não. Jack faz essa cena lamentável que vamos chamar daqui pra frente de “violência”. (...) (*idem*).

Tal qual a concepção sofisticada da linguagem, em que “o ser é um efeito do dizer”, Jack é um efeito do *logos* operado pelos dois atores com os quais contracena. É a linguagem que constitui os seres, suas relações, o cenário de suas ações e que tensiona as relações entre ficção e realidade presentes na peça. A aproximação desta dramaturgia com a concepção gorgiana da linguagem é clara:

O discurso sofisticado não é apenas uma performance, no sentido epidítico do termo, é inteiramente um performativo, no sentido austiniano do termo: “How to do things with words”. Ele é demiúrgico, fabrica o mundo, faz com que este advenha. (CASSIN, 2005, p. 63)

Esse discurso performativo, sofisticado, cria interessantes jogos nas peças de Don Correa, especialmente quando opera trânsitos entre as subjetividades dos personagens ou faz com que, através da linguagem, as subjetividades sejam incorporadas por outros seres, como neste trecho em que há um convite para um membro da plateia.

Segure a arma por favor. Agora pense comigo por um instante. Você é um animal assim como o Jack. Você é tudo aquilo que falei dele. Não vou insultar o senhor, mas tente imaginar. O senhor sendo o Jack. Isso é crucial. O senhor é o Jack, e o Jack é um bicho feroz. Talvez eu seja um militar que faz uma sequência de três movimentos e retira sua arma. Assim, um, dois três... (CORREA, 2017, p.5)

Como apontou o dramaturgo francês Valère Novarina, a “linguagem é o lugar do aparecimento do espaço” (2003, p. 16). No trabalho de Don Correa, a linguagem é frequentemente utilizada para a criação de espaços ficcionais, sendo que os recursos cenográficos, os figurinos e a iluminação, são utilizados em suas encenações de forma bastante econômica. Essa economia dos recursos cênicos por parte do encenador potencializa os dispositivos engendrados pelo dramaturgo, aproximando seu trabalho como encenador daquilo que Patrice Pavis classificou como “não-encenação”, modo de operação cênica presente principalmente nos trabalhos do encenador francês Claude Régy, que define assim seu papel como encenador:

Que isso seja antes de mais nada uma espécie de trabalho de parto; deixar acontecer, derrubar as paredes para que se possa dar vazão livremente àquilo que vem de longe no inconsciente do autor, no inconsciente dos atores e que, enquanto tal, sempre sem barreiras, possa atingir o inconsciente dos espectadores(...). A escritura constituiu um elemento dramático em si, transmite sensações e cria imagens. Quando se ouve um texto, o espírito gera fluxos de imagens. A encenação deve conservar-se minimalista para não formatar a visão dos espectadores e impedir o livre desenvolvimento do seu imaginário, a partir daquilo que ouvem e veem. (PAVIS, 2010, p. 28-29)

Don Correa trabalha com o minimalismo cênico nas encenações de seus textos. A criação do espaço ficcional em seus espetáculos recorre a poucos adereços e objetos cênicos, a iluminação é contida, os figurinos são casuais. O encenador mostra predileção por espaços vazios que permitam esse trânsito entre o seu inconsciente e o inconsciente dos espectadores. Trata-se da criação, através da performatividade da linguagem, de um espaço de escuta. A importância da escuta é central no trabalho deste dramaturgo, escuta que se dá tanto no espaço intracênico, nas relações estabelecidas entre os atores, mas principalmente no extracênico, na escuta dos atores às interpelações feita aos espectadores. Os dispositivos cênicos criados por Don Correa obrigam o ator a presentificar uma escuta, a qual não pode se dar no plano meramente representacional, sob o risco do dispositivo falhar.

RICHARD
(para alguém da plateia)

Você já viu um homem sangrar? Um homem morrer? (...)

Você conheceu o seu pai?

(Aguarda. Caso o interlocutor tenha conhecido seu pai, diz a próxima fala, caso não fica em silêncio por alguns segundos)

Como ele era? *(ouve)*

Eu não posso falar por ele. Quem sabe eu possa falar sobre você? Sobre o seu pai? Uma história que ele tenha contado. Talvez. Para mim. Sim.

(Conta uma história de seu próprio pai, música). (CORREA, 2018, p. 8-9)

A performatividade da linguagem institui a presença como escuta. Essa presença efetiva-se não apenas no momento da performance, mas já se encontra presente no próprio ato de criação dos espetáculos, elaborados a partir de uma técnica que o dramaturgo/encenador denomina de “sopro”, que é assim definida por Don Correa:

O dramaturgo-diretor estabelece um espaço de escuta nas salas de ensaio. Se houver um texto escrito a ser encenado, ele pode ser soprado para o ator, que devolve o sopro ao dramaturgo-diretor, de forma que a grafia é imediatamente transformada em fala. Procedimento do “sopro”: o elenco não tem contato visual com a grafia do texto, que pode existir ou ser feito depois. (2019, p. 1)

Essa técnica propõe um modo de produção inusitado: durante todo o processo criativo, os atores e demais criadores não se relacionam com uma textualidade escrita, mas com enunciações sopradas diretamente pelo dramaturgo aos agentes criativos em sala de ensaio. Essa técnica subverte a relação dos atores com o texto, fazendo com que eles se apropriem de suas falas de uma maneira “pneumática”, como nos diria Valère Novarina. O dramaturgo se torna um “performer do pneuma”, soprando um texto para os atores e recebendo novos sopros textuais que somente ao final do processo receberão uma formalização escrita. Além do aspecto performativo presente nos dispositivos dramatúrgicos em cena, a performatividade encontra-se presente já no processo de elaboração. O próprio processo criativo adquire o caráter de performance.

“O espaço do teatro se expande na região híbrida que se situa entre a palavra e a escuta”: a sentença do dramaturgo e cenógrafo Daniel Jeanneteau é uma boa definição sobre a instância da escuta no teatro, elemento central na criação dramatúrgica e cênica de Don Correa. Em *Nós, Outros* (2018), a criação de espaços de escuta foi aprofundada através da vivência dos atores na Aldeia Tupã Nhe’e Kretã, em Morretes. Os agentes criativos do espetáculo foram orientados a abandonar suas expectativas e preconceções sobre as culturas Guarani e Kaingang, estando abertos à escuta atenta para a alteridade com a qual se defrontariam. Esse processo de escuta e relação com o outro, além de recurso para a criação, acabou por constituir-se em um dispositivo dramatúrgico e em uma temática central da peça. As rubricas e falas iniciais do texto nos situam neste universo e nos dão a dimensão exata da relevância da escuta na relação com a alteridade:

EDUARDO

Eu não sou daqui. (*Fala de onde veio, por onde passou, como chegou até aquele local*). (*Se dirige a plateia. Você é daqui?*)

(*Caso seja*)
Sua família também?

(*Caso não seja*)
De onde você é? (*Ouve*). Como chegou até aqui?

(*Diz o nome do membro da plateia*). Eu me ofereço para ser seu amigo. Não sei se é assim que se faz uma amizade. Talvez você tenha que me conhecer primeiro. Mas é esse o meu convite. Eu gostaria de ser um amigo. (CORREA, 2018, p. 1).

“Eu não sou daqui”. Eu sou um outro para os indígenas, sou um outro para os espectadores, sou sempre “o outro de outro alguém”. Há uma distância intransponível entre nossa subjetividade e a alteridade com que nos defrontamos, e o máximo que é possível fazer é estabelecer uma ética relacional fundamentada na escuta. Eu não posso falar pelo outro, mas a linguagem, em sua potência demiúrgica, pode estabelecer espaços de escuta para que possamos aproximar universos distantes. Os atores, em sua alteridade constitutiva, não podem se apropriar do discurso de uma cultura a qual não pertencem, mas podem estabelecer espaços para uma escuta atenta. Os espectadores são instados a falar não para que se cumpra uma necessidade cênica de interação, mas pela fidelidade ao pacto estabelecido de não falar pelo outro, mas permitir, na dramaturgia, espaços para que a biografia dos espectadores se relacione com a narrativa estabelecida. Não sabemos se as narrativas contadas pelos atores ou pelos espectadores são reais. “Não leve tão a sério isso que acabei de falar. Não levem tão a sério, por favor. Talvez não seja verdade. Embora seja” (*idem*).

Essa relação de escuta promovida pela técnica do sopro promove um tensionamento interessante no sistema de comunicação teatral presente nas peças recentes da Fala Companhia, configurando-se como um uso inventivo da noção de endereçamento teatral.

Segundo um consenso entre todas as teorias, a simultaneidade de duas perspectivas é fundamental para o teatro. Ela é descrita de modo diverso: enquanto “função dupla” da fala dramática, que é sempre endereçada duas vezes, às personagens e ao público; enquanto sobreposição da perspectiva das personagens e dos espectadores; enquanto “sobreposição imediata dos sistemas comunicativos interno e externo”; enquanto “eixo de comunicação intracênico” e “um eixo ortogonal que diz respeito à comunicação entre o palco e o local da plateia, diferenciado (real ou estruturalmente) do palco”. (BIRKENHAUER, 2012, 184)

Toda comunicação no teatro se configura sob o aspecto da “dupla enunciação”. Toda fala enunciada por um ator é endereçada duas vezes, comunicando-se ao mesmo tempo no eixo intracênico e estabelecendo a relação comunicacional entre o eixo palco-plateia. As peças de Don Correa problematizam essa dupla perspectivação, por promoverem a instância do jogo entre atores e espectadores através da performatividade das enunciações cênicas e introduzirem o espectador

no eixo intracênico, onde se desenvolverá o jogo necessário para a concretização do procedimento cênico estabelecido.

(Eduardo senta-se ao lado da plateia com um dado na mão)

Vou explicar como se faz. É importante que a gente preste atenção. Primeiro eu faço, vocês observam, e em um dado momento um de vocês pode participar. Não vou forçar a barra, pode ficar à vontade. Eu quero que vocês queiram participar e ninguém vai sentir desconforto. Eu espero que não.

(Eduardo começa a ensinar o jogo). (CORREA, 2018, p.1)

Javier Daulte, dramaturgo e encenador argentino, analisa o fenômeno teatral a partir da perspectiva do jogo. “O jogo implica um elemento indispensável para sua execução: (...) o compromisso com as regras deste jogo e com nenhuma outra coisa” (DAULTE, 2017, p.2). As peças de Don Correa são exemplares desta noção de teatro como jogo, estabelecendo dispositivos dramatúrgicos que funcionam como regras de um jogo que só terá eficácia se contar com o compromisso dos espectadores com as regras propostas. Em *Nós, outros*, dados são distribuídos aos espectadores, sendo estabelecida uma divisão entre os espectadores que retirarem números pares e ímpares, além de uma terceira divisão para os que retirarem o número 1. Essa regra não é questionada em nenhum momento, pois se isso ocorresse acabaria por invalidar o jogo. Pares, ímpares, o número um: três modos de operar no jogo proposto, escolhidos pelo mero acaso, representam os elementos da relação estabelecida durante o processo de criação realizado junto à Aldeia Tupã Nhe'e Kretã, em Morretes, no Paraná. Como nos diz o texto, “Aqui no Paraná os Kaingang são divididos em 2 grupos. Os Kamé e os Kairú”. (Correa, 2018, p. 11). O sorteio de dados faz com que os espectadores, divididos em dois grupos, problematizem esta divisão presente na cultura Kaingang e, por extensão, as divisões identitárias presentes na nossa própria cultura, os abismos intransponíveis criados entre “nós” e “os outros”, cisões estabelecidas por fundamentos nem sempre sólidos, como nos mostra a causalidade do jogo de dados presente na peça. A potência do jogo estabelecido em *Tutorial e Nós, Outros* se dá pela eficácia do Procedimento, no sentido que Javier Daulte dá a este termo, ou seja, o de um

sistema de relações, relações entre elementos. Trata-se de relações matemáticas. A Matemática elabora sistema de relações, as explora e testa seus limites. À Matemática não lhe importa se trabalha com números e letras ou Clovs e Hams, isto é, é indiferente aos conteúdos. Ao sistema de relações matemáticas que se pode deduzir de um material chamarei Procedimento. (DAULTE, 2017, p.3)

As lacunas presentes na dramaturgia dos espetáculos de Don Correa não se apresentam como falhas ou como espaços deixados ao improviso, porque os sistemas de relações entre os elementos estão dados. Os conteúdos narrativos desta dramaturgia lacunar se modificam a cada sessão do espetáculo, mas não estão submetidos ao acaso: o Procedimento estabelecido determina

o limite da narrativa. O sistema de relações prevalece sobre o conteúdo narrado, pois o que importa, neste teatro, é a construção, pela linguagem, de um sistema coerente de relações. Trata-se do “impulso performativo” predominante no teatro a partir dos anos 70 do século passado, em que, segundo Erika Fischer-Lichte,

o teatro deixava de entender-se como representação de um mundo fictício que o espectador observa, interpreta e compreende, e começava a conceber-se como a produção de uma relação singular entre atores e espectadores. (...) Neste processo as ações dos atores e dos espectadores não tinham em princípio outro significado que sua própria execução. Neste sentido eram, pois, autorreferenciais. E enquanto autorreferenciais e constitutivas da realidade podem ser denominadas (...) performativas no sentido de J.L. Austin. (2011, p. 42-43)

Embora os espetáculos de Don Correa abordem temáticas importantes como a violência urbana, a alteridade, as relações familiares, dentre outras, acredito que o interesse de público e crítica despertado pela obra deste jovem criador não se deva à atualidade dos temas abordados ou à riqueza das narrativas trocadas entre espectadores e atores, mas à habilidade com que este autor desenvolve procedimentos eficazes em fazer com que o espectador se sinta convidado ao jogo cênico proposto pelos espetáculos de sua companhia. Um jogo em que o ato de narrar importa, mas em que o mais relevante é o compromisso com as regras do próprio jogo, dentre as quais, talvez a mais importante seja a de deixar-se conduzir pela linguagem. “Eu não posso falar por você”, nos diz Don Correa em *Nós, Outros*. Nessa impossibilidade, esse dramaturgo nos convida para um inovador jogo cênico, convite que a obra deste artista paranaense tem demonstrado que merece ser aceito.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAUMGÄRTEL, Stephan. Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a verdade formal na dramaturgia contemporânea. In: MOSTAÇO, Edécio, et. al. (org). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

BIRKENHAUER, Theresia. **Entre fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea**. In: Revista Urdimento, Florianópolis, número18, Março de 2012.

CASSIN, Barbara. **O efeito sofisticado**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

CORREA, Don. **Nós, Outros**. Curitiba: 2018, Texto não publicado.

CORREA, Don. **O sopro e a escuta**. Curitiba: 2019, Texto não publicado.

CORREA, Don. **Tutorial**. Curitiba: 2017, Texto não publicado.

DAULTE, Javier. "Juego y compromiso. El Procedimiento". **Pausa: Quadern de teatre contemporani**. Barcelona, número 13, 2017, Disponível em: https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/pausa/2017/pausa_a2017n39pa13.pdf. Acesso em 13/09/2019.

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

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e Para Louis de Funès**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva,

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

Recebido em: 30/03/2021

Aceito em: 04/04/2021