

**Especial** 

## COMISSÃO ORTÚZAR, AÇÕES EM TORNO DO LEGADO DE UMA REFUNDAÇÃO: DOIS OLHARES SOBRE SUA DRAMATURGIA

ORTÚZAR COMMISSION, ACTIONS AROUND THE LEGACY OF A REFOUNDATION: TWO PERSPECTIVES ON ITS DRAMATURGY

COMISIÓN ORTÚZAR, ACCIONES EN TORNO AL LEGADO DE UNA REFUNDACIÓN: DOS MIRADAS SOBRE SU DRAMATURGIA

> Mauricio Barría Patricia Artés

> > **Mauricio Barría**

Dramaturgo e teórico teatral, Departamento de Teatro da Universidade do Chile.

**Patricia Artés** 

Diretora de Teatro Público.

## Dramaturgia e palimpsesto: deslocamentos performáticos de um novo teatro político

Falar sobre os processos de construção dramatúrgica do projeto Comissão Ortúzar nos coloca no ponto que talvez seja o mais problemático, não tanto pelo processo de criação em si quanto pela montagem final, que o projeto concluiu em março de 2015, cujo título foi Comissão Ortúzar: ações em torno de uma/da refundação. O subtítulo logo nos informava o caráter ambíguo da proposta: não era uma montagem teatral, não era uma instalação plástica, nem um recital poético. "Ações", como se aquilo a que o público havia sido convidado a assistir fosse um conjunto de exercícios, ensaios ou tentativas práticas em torno de um assunto, mas não aquilo que convencionalmente entendemos por obra. Problemático porque de alguma forma nessas decisões, em que se jogou um tipo de poética, apareceu sua fisionomia como "obra". São essas decisões que constituem, também, tanto seu acerto como sua possível falha.

Para entrar nessa questão é necessário partir da explicação do que é possível entender por dramaturgia, conceito de amplo uso no campo das artes cênicas. O pesquisador espanhol José Antonio Sánchez sugeriu o termo "dramaturgia expandida" para compreender a variedade de processos envolvidos nessa noção e defender sua pertinência ainda hoje, depois do efeito "pós-dramático" que, a partir de uma leitura superficial, pretendia apagar sua vigência.

A dramaturgia não é o mesmo que o drama. Enquanto a primeira referese mais a um procedimento pelo qual se organiza uma sequência de ações, o segundo diz respeito a um determinado modelo histórico de organização dessa sequência. A dramaturgia, portanto, refere-se à função de relato da obra cênica, não sendo exclusiva da partitura textual, podendo ser registrado em texto, mas que engloba todos os elementos que intervêm em uma posta em cena e que, de algum modo, geram um relato. O relato nas artes cênicas poderia ser entendido mais como o conjunto de ações que organiza principalmente uma determinada economia de tempo em função de gerar no espectador um efeito determinado, e menos como a série de conteúdos do argumento. O efeito, por outro lado, é a experiência que tem esse espectador em um aqui e agora da recepção. Por isso é que, em sentido estrito, uma dramaturgia, diferentemente de qualquer outro tipo de relato, é sempre performativa, é

## **Mauricio Barría & Patricia Artés**

uma economia de tempo que acontece como tal nos corpos dos envolvidos; e o texto dramatúrgico é simplesmente o registro cifrado de tal performatividade, como a partitura é para um concerto. Não há apenas um efeito possível, assim como não há um só modo de estruturar os acontecimentos. Cada obra propõe uma regra particular de jogo, uma economia temporal relativa ao que espera produzir e, nesse sentido, a dramaturgia é principalmente um fluxo de intensidades. O marco performativo que implica a experiência temporal de um corpo presente se diferencia pelo grau de eficácia proposto pelo autor. O drama como modelo histórico trabalha sobre um alto grau de eficácia, ou seja, uma dramaturgia de drama busca o controle completo por parte do autor dos processos de recepção e significação do espectador. De acordo com a ideia de teatro dramático, o drama virou o mecanismo de condução do olhar e do sentido sobre cenário na modernidade. A crítica ao drama supõe então um questionamento da disciplina da percepção e, por isso, a dramaturgia contemporânea busca a sua desautomatização. Para isso, tende-se a trabalhar sobre recursos que permitam uma abertura: o fragmento, a materialidade do discurso, a desintegração do personagem etc. É nessa linha que se insere o presente trabalho da Comissão Ortúzar.

Sem dúvida os processos dramatúrgicos foram, neste caso, inseparáveis da metodologia que definiu o projeto. Durante esse processo surgiram muitas perguntas que, de um modo ou outro, foram ficando calcadas/inscritas/gravadas nas decisões que ajustaram a sequência de ações finais. Talvez seja possível resumir essas inquietações em quatro perguntas:

- Como dar conta desses documentos para conseguir transmitir aos outros quão significativo e surpreendente foram para nós os achados e descobrimentos que surgiram durante o processo de estudo?
- Como gerar uma experiência de aprendizagem sem cair no didático e sem banalizar uma operação artística?
- Como fazer que se compreenda que determinados fenômenos históricos são constitutivos de nosso presente, considerando que o espectador normal não só desconhece tais sucessos, mas que

é fruto de uma época em que o importante é a atualidade e não a historicidade?

 Como gerar essa desautomatização da percepção sobre questões que pareciam evidentes?

Durante o processo de ensaio foi solicitado a cada membro que apresentasse intervenções sem mais restrições e que aludissem em algum ponto à ampla gama de temas das atas. O que aconteceu então foi que, longe de existir uma coincidência de formas e enfoques, as sucessivas intervenções expuseram as diferenças e desacordos que tínhamos entre nós como artistas. Não havíamos nunca reparado no fato simples de que um núcleo não supõe necessariamente uma convergência natural; pelo contrário, o que sucedeu foi que se colocaram radicalmente em questão as ideias de "inter" ou de "trans"disciplinar, o que na teoria soava bem, na prática, e insisto, na prática não foi assim (penso que descobrir na experiência e como experiência essa ou outras coisas foi um dos grandes achados deste processo). Cada artista está disciplinado e não só no sentido hoje trivializado disso, postulado por Foucault nos anos 1960. A questão é mais profunda, ao menos no campo da arte; os artistas se aproximam dos fenômenos de maneiras singulares por definição, maneiras determinadas não somente pela disciplina, mas pela vida de cada um. A disciplina na arte está impregnada dessa condição particular, por isso, na realidade, nunca é tão disciplinar, e o que hoje muitos chamam de arte transdisciplinar não é senão transmidialidade, uso de meios diversos provenientes de diversas disciplinas, pois sair da disciplina é algo muito mais complexo porque, entre outras coisas, significa entender plenamente em que consiste a própria disciplina em contraste com as outras, o que implica também compreender essas outras coisas com certa propriedade.

Os desacordos foram aumentando até chegar a um instante culminante já perto da data de estreia, momento em que se tomou a decisão de levar à cena precisamente esse desacordo, a divergência, a tensão de linguagens e procedimentos, a dissonância de tons e enunciações. O resultado foi uma dramaturgia de sobreposições de linguagens, em que, respeitando suas diferenças disciplinares de enfoque e de produção de efeito, poderiam coexistir ou cossuceder. Não se tratava de uma cena que implicasse ou explicasse a

anterior: cada uma delas como um sucesso autônomo e circunspecto entrava numa relação fática de corte mais sensorial que intelectual. Talvez uma maneira de entender isso seja o que o pesquisador Michael Kirby definiu como "estrutura de compartimentos" para referir-se à diferença entre a matriz narrativa do teatro convencional e o modo de junção de ações de um *happening*.

A dramaturgia de Comissão Ortúzar: ações em torno de uma/da refundação consistiu, então, em uma junção de ações divididas que só encontravam uma unidade por vez na percepção do espectador. A pergunta pelo sentido da sequência, a correlação de cada compartimento se deslocou para o próprio espectador, que devia construir ou decidir não construir nesse momento a coerência. Isso é fundamental, posto que não há nessa dramaturgia algo como um conteúdo oculto ou uma chave mestra, a ideia de sobreposição não é semelhante à de estratos sobrepostos. A sobreposição aqui aponta para uma falta de hierarquia, a junção, ainda que não seja confusa, corresponde mais a uma lógica de intensidades do que a uma lógica do sentido. A sequência não constrói uma economia eficiente do tempo, mas um processo de dilatação que assume a possibilidade de desatenção, de distração, porque o que busca antes de tudo é mostrar a dificuldade de um processo e através dele abordar a urgente e complexa necessidade de voltar a pensar sobre esses assuntos. Em outras palavras, a dramaturgia da Comissão Ortúzar: ações em torno de uma/da refundação põe em cena sua própria metodologia como o problema a se pensar artisticamente, sendo coerente com o processo que lhe deu lugar. Mostrar a metodologia, ou o que é o mesmo, as decisões como decisões, sem cobri-las de algum modo, associa este trabalho àqueles realizados no início do século XX por Piscator e que ele denominou "Teatro Político". No entanto, um parentesco não implica filiação direta, o que sucedeu aqui foi mais um deslocamento de um teatro político a uma performance política, ao que poderíamos chamar de uma dramaturgia do palimpsesto.

## O limite entre a política e o que é político

A experiência de coletivização do processo de criação dramatúrgica tem um percurso histórico extenso: as oficinas dramatúrgicas de Piscator (1893-1966), o trabalho teatral do grupo Living Theatre (1947-1969) e a ampla e

múltipla experiência de criação coletiva produzida na América Latina, fundamentalmente nas décadas de 1960 e 1970, são uma pequena demonstração dos distintos contextos e impulsos vitais e políticos de que emergem e se inserem esses processos escriturais.

Com relação à experiência latino-americana, Francisco Garzón Céspedes, no prólogo do livro *Compilação de Textos sobre o teatro Latino Americano de Criação Coletiva*, aborda duas ideias que nos diriam que a criação coletiva — na maioria dos casos — surge como a busca produtiva de um teatro político que dê conta das relações antagônicas agudas que vive uma América Latina que, até então, se projetava num processo de transformação. Então, por uma parte, "a criação coletiva não é um estilo, mas um método de trabalho," e, por outro lado, a criação coletiva pode ser entendida como "métodos de pesquisa e análise para conhecer e recriar a história, o processo de luta de nossos povos" (1978, p. 7).

Não é necessário apresentar um estudo acabado da produção teatral nacional contemporânea para afirmar que boa parte dela, pelo menos até uma década atrás, construiu-se através de processos dramatúrgicos coletivos e que isto não só se deve à virada pós-dramática de nossos tempos, mas também à necessidade de encontrar outros mecanismos que permitam pensar em conjunto a contingência, os problemas sociais e políticos e nossa construção histórica. É nesse sentido que os enunciados de Garzón (a criação coletiva como método, e não como gênero teatral, que pode ser capaz de revelar a luta antagônica que nos constitui) abrem possibilidades para tentar olhar para as produções de nossos tempos.

Nesta busca de nossa cena atual, que tenta dar conta de seu acontecer histórico, se insere o trabalho do Núcleo Arte, Política e Comunidade e a produção de sua obra *Comissão Ortúzar: ações em torno do legado de uma refundação*, acrescentando a dificuldade que supõe um trabalho interdisciplinar.

O material inicial para a construção da obra foram as atas da Comissão Ortúzar que constituíram o anteprojeto da Constituição que nos rege até nossos dias. Um corpo de textos de mais de 10 mil páginas no qual se determinam os princípios filosóficos e legais que dão forma à carta fundamental que rege nossas atuais relações sociais.

O projeto consistiu então em tentar dar conta dos achados encontrados no processo de indagação. Isso não se refere somente às ideias e dados históricos que nos permitiram entender o contexto e suas implicações no presente, mas também ao que nos comoveu e incomodou nisso que se articulou, que nos faz possível proceder como sociedade hoje.

Esse corpo de textos foi questionado principalmente de maneira espontânea (sem pautas temáticas ou formais) através de ações fundamentalmente cênicas. Esses exercícios foram os materiais constituintes da obra. A sua produção deu conta das múltiplas formas de conceber o trabalho artístico, tanto nos elementos sensíveis colocados em jogo como nas operações que os fizeram circular.

Depois disso, e dado o caráter múltiplo e diverso de onde se abordavam os problemas, organizou-se o material, colocando em pauta as ações que viriam em três grupos temáticos: didático (que tentava revelar as estruturas de poder que se punham em jogo nas bases constitucionais); expressivo (que dava conta do sintoma como mal-estar da realidade dada); e biográfico (que vinculava a marca testemunhal a um texto social e político que se desprendesse do que estivesse indicado pelas atas).

Longe de unificar os critérios e os imaginários, essa organização do trabalho potencializou as desigualdades tanto nos elementos políticos como nos procedimentos e sensibilidades postos em jogo, marcando-se de maneira mais radical as diferenças disciplinares dos membros do núcleo, o que abriu uma série de perguntas sobre as hipóteses ou o que entendíamos como um trabalho interdisciplinar.

Isso fez que os limites da obra começassem a emergir. O trabalho não pôde exceder (salvo algumas ações) a marca de um exercício crítico que desse conta do estudo de um material histórico. Ele não conseguiu transpassar seus limites até aquilo que é político, entendendo *o político* segundo propõe Mouffe (2007, p. 18): "a dimensão de antagonismo inerente a toda sociedade humana", e por *política* o que "se refere ao conjunto de práticas, discursos e instituições que tentam estabelecer certa ordem e organizar a coexistência humana". O parlamento, o Estado, a Constituição são o universo da política; e a hegemonia, o antagonismo, o poder etc. aquilo que é político. Evidentemente a política está atravessada pelo que é político, mas falar do mundo

da política não necessariamente faz alcançarmos a profundidade do que é político, e esse é justamente o limite entre a política e o político que este exercício artístico não foi capaz de transpassar.

Nesse sentido, o trabalho dramatúrgico (entendido mais do que como elaboração textual, mas como organização e estrutura de ações) não se tratava estritamente do que determinava Garzón, de uma produção de criação coletiva, já que não há uma metodologia comum aplicada para revelar um problema político. Mas onde está seu limite também está sua potência. A dramaturgia se encarregou, então, de oferecer possibilidades aos distintos imaginários, às distintas autorias. Cada participante se constituiu como autor e gerou uma ação autônoma que foi parte mais que de uma montagem, de uma colagem de percepções e sensibilidades sobre um problema.

Consequentemente, com a radicalização das condições históricas, as práticas cênicas e os processos dramatúrgicos seguirão buscando modos produtivos que deem conta de seu próprio acontecer, de sua própria constituição antagônica. Desde aquilo que é político ou desde o sintoma da política se multiplicarão as experiências que tendam à coletivização do saber e à produção cênica como prática artística que ensaia a construção de um mundo possível. Esse caminho já foi iniciado, e poderia ser o devir para uma nova subjetividade.

Recebido em 09/11/2016 Aprovado em 09/12/2016 Publicado em 15/02/2017

