

A AUTORIDADE E AS DIDASCÁLIAS: uma passagem por *Corte seco*, de Christiane Jatahy

*AUTHORITY AND THE DIDASCALIAS:
a passage for Corte seco, by Christiane Jatahy*

*LA AUTORIDAD Y LAS DIDASCALIAS:
un pasaje por Corte seco, de Christiane Jatahy*

Stefanie Liz Polidoro

Stefanie Liz Polidoro

Atriz, mestranda no Programa de
Pós-Graduação em Teatro da
Universidade do Estado de Santa
Catarina, com bolsa da CAPES.



Resumo

Neste artigo pretende-se comentar as diferenças entre autoria e autoridade e a relação destas com a dramaturgia contemporânea. Para tal reflexão, optou-se pela obra *Corte seco* (2010), de Christiane Jatahy, e alguns apontamentos de Birkenhauer presentes no texto *Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text*.

Palavras-chave: autoria, *auctoritas*, dramaturgia.

Abstract

This article proposes a review of the differences between authorship and authority and their relation in contemporary drama. For this reflection, we chose the work *Corte seco* (2010), by Christiane Jatahy, and some notes by Birkenhauer in the text *Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text*.

Keywords: authorship, *auctoritas*, dramaturgy.

Resumen

En este artículo se pretende hacer comentarios sobre las diferencias entre la autoría y la autoridad y su relación con la dramaturgia contemporánea. Para esta reflexión, se optó por trabajar la obra *Corte seco* (2010) de Christiane Jatahy y algunas notas de Birkenhauer presentes en el texto *Zwischen Red Sprache, Drama und Text*.

Palabras clave: autoría, *auctoritas*, dramaturgia.

Autor e autoridade

A etimologia da palavra “autoridade”, segundo Castro (1982), refere-se desde a Antiguidade a *auctoritas*, provinda do latim, tendo como significado o exemplo, a produção, o modelo, sugerindo um poder que obriga o indivíduo não pelo uso da força ou pela coação, mas pela legitimidade de uma lei e de uma moral. Já a palavra “autor”, segundo Hansen (1992), também tem origem no latim, mas está ligada a *auctor*, e aproxima-se do significado de mestre, aquele que faz surgir, fundador, líder. “Liderar” ou “fundar” são verbos que diferem de “obrigar”: o primeiro mostra-se relacionado ao ato de emergir, de

sugerir um ponto inicial que poderá oferecer diferentes desdobramentos/caminhos a se seguir; enquanto o segundo refere-se a condenar, a julgar algo a partir da dualidade certo–errado, isto ou aquilo. Nesse sentido, “autoridade” e “autor” podem não ser sinônimos.

Diante disso, pode-se afirmar de que autor pode ou não ser autoritário em sua escrita, e sua autoridade depende sobretudo do uso do poder empregado em sua dramaturgia. Diferenciar os dois conceitos é de fundamental importância para se entender a proposta deste trabalho.

Considerações acerca da dramaturgia dramática e da dramaturgia pós-dramática

Partindo da visão de Birkenhauer (2007) e as questões levantadas por ela acerca das estruturas dramatúrgicas utilizadas ao longo do século xx, pode-se indagar sobre os dispositivos¹ utilizados para definir uma escrita como dramática ou pós-dramática. Segundo Birkenhauer, até 1960, muitos textos eram considerados aptos ou inaptos para a cena de acordo com seu gênero ou forma. Desde então, novas concepções sobre o teatro, a cena, a função do encenador e do ator começam a ser operadas pelos modernistas, acarretando – e não poderia ser diferente – na maneira de se pensar a escrita. A dramaturgia que se buscava não correspondia mais aos diálogos diretos entres personagens, à criação de uma ilusão cênica de vida similar à real, de ações que primavam por uma linearidade e pela unidade de ação e de um contexto fechado para assimilação de uma história já estruturada, tal qual pressupunha o teatro burguês. Ao contrário, buscava-se integrar o espectador à obra, em forma de coautor, oferecendo meios para que ele, ao invés de se identificar ou não com personagens e situações, interferisse e criasse as cenas com suas percepções e experiências pessoais.

Dessa forma, surgem algumas questões: os dispositivos utilizados para estruturar uma cena não estão relacionados mais às maneiras de encenação do que propriamente à dramaturgia? Se essas reformulações teatrais moder-

1. “É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguística e não linguística, no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.” (AGAMBEN, 2005, p. 9)

nistas foram tão importantes para pensar a escrita, e se hoje variadas formas ou gêneros de texto podem ser utilizados em cena, quais são as diferenças entre um texto dramático e um pós-dramático? Nas palavras de Birkenhauer (2007):

Nenhum texto dramático prescreve como deve ser lido; se um texto é denominado “poético” ou não, não é determinado por um caráter que possa ser definido conceitualmente como “dramático” ou “não-dramático” *em si*. O poético é uma dimensão da linguagem dos textos que pressupõe, para ser materializada, uma determinada prática de leitura ou montagem, que produz ou revela essa dimensão – ou não. (p. 4)

Talvez a forma de apropriação do texto e a maneira de abordar seus dispositivos em cena permitam a caracterização do texto como dramático ou pós-dramático. Esta colocação pode ser plausível no que se refere à relação entre dramaturgia e encenação, mas talvez não contemple o texto que se pretende enquanto texto, ou seja, sem que necessite da cena para ser efetivado. Nessa perspectiva pode-se ponderar sobre a performatividade da dramaturgia, ou seja, da escrita que se completa por seus recursos organizacionais, e não pelos significados semânticos do texto. Segundo Stephan Baumgartel (2009, p. 128), “são textos que assumem em sua qualidade não dramática e não referencial uma característica mais ou menos explicitamente metadramática e metateatral, incorporando em sua estrutura uma análise da própria semiose”. A metateatralidade na dramaturgia, ou seja, o uso exposto de seus dispositivos em cena, pode ser localizada na inserção das didascálias, no que antes – na dramaturgia dramática – era considerado o primeiro plano do texto: a estrutura de falas dos personagens.

As didascálias na encenação

No teatro chamado burguês, as didascálias auxiliavam na compreensão da estrutura externa da peça – enquanto as falas dos personagens indicavam a estrutura interna – e eram assumidas pelo encenador como meio de indicar ao ator a ação, a qualidade da ação, o cenário ou o contexto em que o personagem estava inserido, sendo endereçadas unicamente ao espetáculo, e não ao espectador. Aqui, é notável a autoridade do autor sobre o

espetáculo – mesmo que por opção do encenador – quanto à precisão das informações oferecidas ao texto, delimitando o entendimento do espectador ao que se propõe. No chamado “teatro pós-dramático”, a relação entre os dispositivos dramáticos é unificada, diluindo o que Birkenhauer chama de dupla perspectivação², e acontece quando o eixo intraficcional e o eixo palco-plateia são trabalhados concomitantemente, sendo o segundo utilizado como evidência para a performatividade do texto.

Quais são as consequências dessa perspectivização dupla? Tradicionalmente, se atribui o “texto principal” – as falas das personagens – ao sistema de comunicação “interno”. O “texto coadjuvante” – as indicações sobre os interlocutores, as didascálias, definições de atos, de entradas e saídas de personagens – é atribuído ao sistema de comunicação “externo”, como se as falas das personagens não fossem submetidas também a um raciocínio formal de apresentação. (BIRKENHAUER, 2007, p. 5)

Isso não significa que o drama burguês não apresentava relação alguma com o público. Segundo Birkenhauer, mesmo que o realismo não adotasse convenções estéticas utilizadas pelo teatro vanguardista – como inserir o público em meio ao cenário, utilizar diálogos diretos com o público –, a obra existia porque pressupunha a existência de um público para compartilhar. Acredito, então, que a relação das didascálias refere-se à maneira como espetáculo e espectador se relacionam, e não apenas à dimensão da participação do espectador no espetáculo. No momento em que as didascálias são trazidas para a cena, mais do que ampliar a ligação entre público e personagem, surge uma possibilidade de quebra ficcional em prol de uma situação real, colocando a obra e o espectador num mesmo espaço e tempo. No que refere à relação entre autor e encenação, adotar as didascálias como texto cênico desfaz a hierarquia presente nas estruturas dramáticas ligadas ao que o autor disse e ao que o encenador pretende. O autor, assim, passa a ser o fundador da ideia (*auctor*), e não mais líder (*auctoritas*), e é neste limiar que se questiona a posição de Christiane Jatahy em *Corte seco* (2010).

2. “Dupla função” da fala dramática, que se endereça, sempre duplamente, à figura e ao público. (BIRKENHAUER, 2005, p. 12)

As didascálias e Corte seco

Christiane Jatahy é dramaturga, diretora e atriz carioca, fundadora da Companhia Vértice de Teatro (Rio de Janeiro). Faz parte de sua carreira dramática, entre outras obras, a trilogia *Uma cadeira para a solidão, duas para o diálogo e três para a sociedade*, da qual faz parte *Corte seco* (2010), texto escolhido para esta discussão. Além de escrito por Christiane, é também dirigido por ela, e, assim, as funções de direção e autoria residem numa única pessoa e, por vezes, sente-se dificuldade em identificar se quem fala é a diretora ou a autora. Este quesito pode parecer irrelevante, porém a questão será retomada logo a seguir.

Ao ler a obra, tem-se como primeira informação:

Corte seco é uma peça editada ao vivo a cada apresentação. A ordem de algumas cenas e os cortes das cenas são feitos pela direção diante do público. O texto que vocês vão ler é a versão de uma das apresentações da peça, na cidade do Rio de Janeiro, em 2010. (JATAHY, 2010, p. 1)

Os cortes são interrupções feitas por Christiane, na função de diretora, em momentos inesperados do espetáculo. Se a peça é editada em cena a cada apresentação, e o texto, conforme indicação inicial, refere-se a “uma das apresentações da peça na cidade do Rio de Janeiro, em 2010”, significa que a peça é reestruturada todos os dias em cena, e que cada apresentação provavelmente será única. Assim, a direção parece interferir na autoria constantemente, tornando a diretora tão autora da obra quanto a própria dramaturga, colocando as duas funções, de autoria e direção, em situação horizontal e não hierárquica, como se pode ver no trecho que segue:

MARJORIE – Não estou.

LEO – Tá resistente sim. Relaxa, solta. Sem resistência!

CHRIS JATAHY – Três.

FELIPE – Marjorie, sem resistência...

CRIS – Stelinha! Desculpa.

CHRIS JATAHY – Três.

CRIS – Quando a gente é pega assim de surpresa... A gente tem que ser muito educada.

STELLA – Tá falando comigo?

CRIS – Eu tô falando com você e com Felipe...

STELLA – Por que você nunca olha pra mim quando fala comigo?

CRIS – Eu tô olhando pra você, meu amor, eu sou toda sua Stellinha! Eu te amo tanto, minha filha! Tira esse negócio do braço! (apontando para a fita crepe) Isso é horrível! Você está em público, meu amorzinho, e você está de costas para as pessoas. Stella!

STELLA – Oi.

CRIS – Uma mulher tem de ser exuberante, fina. Que é isso? Que mão na cadeira é essa, meu bem? Que coisa vulgar! Olha de frente, sorridente, olha bem nos olhos...

CHRIS JATAHY – Agora sim. Seis.

FELIPE – Marjorie, agora assim... Eu estou apaixonado por você, eu queria me aproximar de você, mas você é muito Marjorie pra mim.

Os números que aparecem nos textos ditos por Christiane remetem aos atores; ela não os chama por seus nomes, ou pelos personagens, apenas por seus números. Neste caso, a partir da indicação dada, o ator número 3 sabe que será o próximo a falar. Pode-se dizer que os cortes ou as interrupções cênicas acontecem pelas didascálias, que são trazidas à cena, e podem ser traduzidas como ferramentas constitutivas de poder. A autoria parecer estar mais afastada do conceito de *auctoritas*, por oferecer possibilidades de interferência no texto pela direção, enquanto a diretora define pelas didascálias o caminho que percorrerá o espetáculo. As didascálias, assim, deixam de ser parte da estrutura externa e passam a ser trabalhadas com a mesma importância que a estrutura interna das falas.

O jogo de igualar as didascálias às falas dos personagens é realizado também pelos atores. Em alguns momentos pode-se ficar em dúvida sobre se o que está sendo dito pelo ator é endereçado a outro ator, a outro personagem ou ao público. Para exemplificar, selecionei o seguinte trecho:

FELIPE – Vocês não querem que eu faça nada?

LEO – Você que começou...

FELIPE – O B é você! Você que tem o discurso autoritário. Você que é hierarquicamente superior. Você tem que utilizar os códigos pra interferir no meu discurso. Porque sempre...

LEO – Melhor.

DU – Melhorou um pouco.

LEO – Já conseguiu juntar as duas coisas.

DU – Mas ele tem razão quando diz que é você que tem que começar.

LEO – Agora eu fiquei completamente sem ideia...

FELIPE – Eu não vou fazer essa palhaça dessa partitura sozinho, não, porque vocês falam de mim, mas vocês não fazem, vocês não fazem o que têm que fazer. O que tem que fazer. O que tem que fazer. Não, o que deveriam fazer, não são obrigados a fazer, mas deveriam... porque eu sempre sou excluído... o excluído, o oprimido nessa peça...

No momento em que Felipe fala “O B é você!”, está utilizando da didascália para relacionar-se com o outro ator, e logo acrescenta o restante da frase, utilizando as características indicadas pela autora em relação ao outro personagem como forma de, aparentemente, também criticá-lo.

Outra característica interessante que a didascália pode oferecer ao texto, relacionada ao poder de decisão da diretora em cena, tem a ver com o jogo, a situação cênica trabalhada de maneira tão importante quanto a ficção e a história contadas. Algumas situações de troca de personagens entre os atores são feitas na presença do público, indicadas pela diretora, e interferem não apenas no texto, mas naquilo que o espectador já havia se acostumado a presenciar. O poder da diretora, a partir das didascálias, está, dessa maneira, não apenas sobre o espetáculo e os atores, mas sobre o espectador, conforme o trecho abaixo:

PAULO – Eu não posso dizer o que está acontecendo porque eles saíram de quadro.

Pausa.

PAULO – Não dá pra ver. Vamos imaginar!

Silêncio.

CHRIS JATAHY – Vamos fazer o sistema A B e C que a gente estava tentando fazer... vamos fazer agora em uma situação familiar. O Felipe não vai voltar, então, Paulo vai fazer o A, o filho, Leo segue fazendo o B, faz o pai, e o Du já estava fazendo o C, faz a mãe...

Aqui faz-se uma observação: ao ler o texto de Jatahy, remeti-me constantemente a Michel Foucault e sua obra *Vigiar e punir*, em específico ao capítulo “O panoptismo”, no que refere ao ato de vigiar como ferramenta disciplinadora utilizada pelas instituições a fim de exercerem poder. O autor aponta

mecanismos utilizados pelas principais instituições sociais – a igreja, a escola e o exército – para normatizar indivíduos e controlá-los com maior eficiência. Foucault alude vigilância social a um panóptico, uma estrutura em forma de anel, cheia de salas gradeadas onde eram colocados os desobedientes, os incorretos, os imperfeitos da sociedade do século XVIII. No centro do espaço, uma torre fechada era construída para o vigilante, oferecendo visão privilegiada de todos os detentos. Essa sensação de vigia fazia que os vigiados assumissem para si a culpa e introjetassem a necessidade de mudar e colaborar com o sistema.

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar. (FOUCAULT, 1987, p. 213)

A intenção aqui não é julgar ou criticar a postura da autora/diretora no texto/espetáculo, mas justamente trazer apontamentos sobre uma condição normatizadora que pode ser sugerida quando os atores (que poderiam ser os vigiados, segundo Foucault) passam a adotar os códigos estabelecidos como princípio para a condução de suas ações, naturalizam as condições de atuação regradas e policiam inclusive os demais colegas sobre as formas de tratar o texto e os outros atores.

Organiza-se assim como um poder múltiplo, automático e anônimo; pois, se é verdade que a vigilância repousa sobre indivíduos, seu funcionamento é de uma rede de relações de alto a baixo, mas também até um certo ponto de baixo para cima e lateralmente; essa rede “sustenta” o conjunto, e o perpassa de efeitos de poder que se apoiam uns sobre os outros: fiscais perpetuamente fiscalizados. (FOUCAULT, 1987, p. 193)

Pode-se concordar com a relação de poder múltiplo, aludindo a uma imagem de rede, mas é possível duvidar do automático e do anônimo. Os atores, dentro da estrutura programada pela autora/diretora, mantêm o ato

de improviso de Jatahy – diferentemente do que propõe a construção panóptica, na qual aquele que observa passa a não ser visto pelos observados. A vigilância em *Corte seco* é, além de hierárquica – a autora em relação aos atores, lateral –, representada pelos atores quanto aos outros, e pode ser vista a partir da exposição das didascálias, conforme o trecho a seguir:

DU – As portas do armário estão sendo abertas, todas as roupas femininas...

BRANCA – Você está na cadeira errada! “Estão sendo abertas.” Narrar!

DU – (*muda de cadeira*) Todas as roupas femininas estão sendo colocadas dentro de uma mala.

BRANCA – Você é uma pessoa que não tem...

Ela tenta pegar a cadeira do dialogar.

DU – Todas as saias...

Ele arranca a cadeira da mão dela.

BRANCA – Você é uma pessoa que...

Ele está com todas as cadeiras. Ela pega a cadeira do interiorizar e senta ao fundo do palco.

Partindo dessa breve discussão acerca das didascálias na obra de Christiane Jatahy, pode-se inferir que a abordagem dada às estruturas dramáticas de um texto talvez influencie na conceituação de uma encenação como dramática ou pós-dramática e que a autoridade do autor, assim, é definida a partir da relação estabelecida entre o encenador e a dramaturgia. No que diz respeito às didascálias e o espectador, com a inserção de igual importância para elas (didascálias) e as falas dos personagens, novas possibilidades de leitura e direcionamento são oferecidas ao público, criando assim lacunas que poderão ser preenchidas por ele.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: **Outra Travessia – Revista de Pós-Graduação em Literatura** (A exceção e o excesso: Agamben e Batallie), Florianópolis, n. 5. 2005. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em: 25 maio 2015.
- BAUMGARTEL, S. Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática. In: MOSTAÇO, E. et al. (Orgs.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

- BIRKENHAUER, T. Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text. Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. In: BAYERDÖRFER, H.-P. et al. (Org.). **Vom Drama zum Theatertext?**: Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Tübingen: Max Niemeyer, 2007. p. 15-23.
- CASTRO, M. A. **O acontecer poético**: a história literária. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: o nascimento das prisões. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, J. L. (Org.) **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43.
- JATAHY, C. **Corte seco**. 2010. Disponível em: < http://www.novasdramaturgias.com/conteudo/corte_seco_christiane_jatahy.pdf>. Acesso em: 25 maio 2015.

Recebido em 17/01/2015

Aprovado em 22/04/2015

Publicado em 30/06/2015