

O TEMPO E O LUGAR: SINTAXE CUBISTA EM PEÇA COM REPETIÇÕES, DE MARTIN CRIMP

Maria Luisa Pretto Pereira¹
Renilda Mara Florência²

Resumo: Este artigo visa discutir as noções de tempo e espaço em consonância com a sintaxe cubista no texto teatral *Peça com repetições* (1989), de Martin Crimp. O estudo será fundamentado em teorias desenvolvidas por estudiosos da dramaturgia e na crítica de influentes teóricos da obra desse consagrado dramaturgo contemporâneo. O texto tematiza a problemática do anonimato do homem nos grandes centros e assume contornos não realistas ao privilegiar uma estrutura não linear e desdobrar-se em diálogos desconcertantes, repletos de lacunas e repetições. A temática da repetição se instaura a partir do título e se dissemina ao longo da narrativa cênica, constituindo sua tessitura. Os planos temporais se apresentam numa sequência invertida de acontecimentos seguidos de repetições aparentes com diferentes tipos de resoluções. O jogo de planos espaciais e temporais entra em sintonia com a tendência cubista que traduz as suas representações plásticas através de reiterações das diversas faces ou planos de um mesmo objeto, mostrando a realidade de forma distorcida, transfigurando-se em ficção. Nas representações cênicas, a idéia de repetição se concretiza na tarefa de criação do espetáculo e em suas contínuas apresentações ao público.

Palavras-chave: Martin Crimp; teatro pós-dramático; cubismo; tempo; lugar.

Abstract: This article aims to discuss the concepts of time and space according to the principles of cubist syntax in Martin Crimp's theatre-text *Play with Repeats* (1989). The study is based on theories developed by theatre scholars and influential critics who have reflected on the work of this renowned playwright. The text analyzes the problem of man's anonymity in great towns and assumes non-realistic contours while privileging a non-linear structure and unfolding into disconcerting dialogues full of gaps and repetitions. The repetition pattern is announced in the title itself, permeating the texture of the scenic narrative. The temporal dimensions are presented as reverse sequences of events, followed by apparent repetitions with different types of resolutions. The spatial and temporal patterns display similarities with cubist trends which tend to show several aspects or sides of the same object, showing reality in distorted fashion, transfigured into fiction. In scenic representations, the idea of repetition is made concrete through the task of creating the show and its ongoing presentations to the public.

Key words: Martin Crimp – postdramatic theatre – cubism – time – space

1 Professora de Educação Artística no Colégio Militar de Curitiba

2 Professora de Língua Portuguesa no Colégio Militar de Curitiba

Se opomos a vida ao palco é porque
pressentimos que o palco é um lugar vizinho da
morte, onde todas as liberdades são possíveis.

Jean Genet

Em meados do século XIX, quando os princípios básicos sobre o drama teorizados por Aristóteles mantinham-se como norteadores das manifestações cênicas, apesar das evidentes tentativas de subversão pelos renovadores da cena, Gustave Flaubert, romancista francês, profetizou: “A arte será alguma coisa situada entre a álgebra e a música.” Faltavam dez anos para o início do movimento impressionista e meio século para que Picasso pintasse sua primeira tela cubista *Les Demoiselles D’Avignon*, de 1907. Flaubert já antecipava uma nova concepção do mundo e das artes.

Em virtude do desgaste da fórmula da peça bem-feita, que sintetizava os parâmetros da estética aristotélica seguidos pelo drama burguês, novas formas foram idealizadas e desenvolvidas pelos representantes do drama moderno do final do século XIX e primeira metade do século XX: Ibsen, Strindberg, Tchékhov, Pirandello, Brecht, Artaud e, mais recentemente, Beckett. Identificadas pelos mais diversos rótulos, tais como realismo, simbolismo, expressionismo, teatro épico e teatro do absurdo, as principais manifestações dramáticas foram teorizadas por diversos críticos e entendidas como verdadeiras revoluções do teatro.

Em *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi, ao analisar as mais expressivas manifestações do teatro entre 1880 e 1950, propõe ao leitor uma discussão sobre o que nomina de “crise do drama”. Ele argumenta que a dramaturgia moderna rompeu com a estrutura tradicional do drama como fora teorizada por Aristóteles e Hegel dadas as três categorias da teoria dos gêneros – a épica, a lírica e a dramática (Szondi, 2001, p. 35-88).

Num estudo traduzido recentemente para o português, sob o título *Teatro pós-dramático*, Hans-Thies Lehmann discorre sobre as múltiplas transformações do texto e da cena no teatro contemporâneo. O crítico alemão se apropria do termo “pós-dramático”, anteriormente cunhado por Richard Schechner, para referir-se às manifestações do novo teatro, por considerá-lo mais amplo e não estar comprometido com uma determinada época:

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo após a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro “normal”: como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia [sic]. Müller qualificou seu texto pós-dramático Descrição de imagem [Bildbeschreibung], como uma “paisagem para além da morte” e como “explosão de uma lembrança numa estrutura dramática moribunda.” Pode-se, então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança “em irrupção”. (Lehmann, 2007, p. 33-34)

Com a desconstrução das bases aristotélicas e hegelianas, os chamados procedimentos “pós-dramáticos” ganharam ampla visibilidade, levando leitores e espectadores para um “espaço” de referências instáveis, que não podem ser enquadradas dentro de um estilo único, mas como parte de um processo transformador. Segundo Sarrazac,

Talvez, hoje, se esteja a desenhar uma dramaturgia das passagens: uma dramaturgia do trânsito, que deixaria resvalar algo entre o nosso presente e o nosso futuro, uma dramaturgia dos limiares onde todas as eventualidades da nossa vida, reais ou imaginárias, seriam expostas quase em simultâneo para contradizer o insidioso trabalho linear do nosso destino. (Sarrazac, 2002, p. 65)

Estes e outros postulados teóricos refletem as transformações ocorridas no texto e na cena no teatro contemporâneo, conforme atestam as múltiplas tendências e práticas cênicas singulares que, ao negarem fórmulas, regras e conceitos organicistas, elevam o espaço cênico ao status de lugar donde ecoam as mais diversas e inquietantes vozes.

A obra de Martin Crimp no cenário da dramaturgia contemporânea, como um dos seus mais importantes e enigmáticos representantes, insere-se nas posturas vanguardistas que subvertem conceitos e formas já convencionalizadas na dramaturgia.

Peça com Repetições¹, que estreou no Orange Tree Theatre, Richmond, em 12 de outubro de 1989, está inserida no conjunto de peças publicadas pelo autor que ostentam marcas e traços os quais permitem sua identificação autoral. Nesta peça, a temática crimpiana da solidão humana e do vazio existencial caracteriza seus personagens e emerge no texto transfigurada nas dificuldades e equívocos de comunicação. No primeiro quadro do I ato, Tony tenta convencer Kate e Nick de que Lamine, o vidente, teria o poder de lhe dar respostas e soluções para os seus problemas existenciais. Com o intuito de fazê-los entender tal possibilidade acontecem os diálogos equivocados e descontínuos.

TONY Um homem como este não habita o mundo num sentido material. Significa que ele consegue ver.

NICK Ver o quê?

KATE Que tudo é possível.

NICK Oh. Certo.

NICK e KATE trocam um olhar.

Claro.

TONY O quê? Acham que eu não seria capaz?

NICK Não seria capaz de quê?

TONY Pensam que eu sou um fraco? Porque eu não sou um fraco.

KATE Não seria capaz de quê?

TONY O quê?

KATE Não seria capaz de quê?

TONY Não seria capaz de lhe telefonar. Porque seria. Faço tentações disso.

NICK Ao sr. Lamine.

TONY Sim. Porque eu não tenho medo.

KATE Medo de quê? De que é que ele tem medo? (p. 55)

O vazio que molda a condição humana também se transmuta em diálogos fragmentados, nos quais os personagens demonstram suas inseguranças e

incertezas. Lamine, no segundo quadro do I ato, aproveita-se da fragilidade de Tony para manipulá-lo e levá-lo a expor os sentimentos que aprisionava num discurso entrecortado.

TONY } Sinto-me muito –
LAMINE } As pessoas pensam –
TONY Desculpe.
LAMINE Não, não. Continue.
TONY Estava –
LAMINE Não. Por favor, continue.
TONY } Eu queria –
LAMINE } Por favor –
TONY O quê?
LAMINE Por favor continue.
TONY Gostaria de dizer –
LAMINE Tem de continuar. (p. 63)

Por fim, a dificuldade na comunicação se faz presente nos múltiplos espaços existentes nos diálogos e que devem ser preenchidos pelo não dito.

TONY Sr. Lamine? – Ah. Ok. (Para KATE) Foram chamá-lo, Sr Lamine?
– Sim, boa noite, eu sou... Então é assim: eu tenho um dos seus cartões aqui comigo e pensei que talvez... – Exactamente. - É isso exactamente. – Bem, quando lhe der mais... – Não, durante o dia eu trabalho. – Sim, sim, à noite estaria bem, muito bem. – Agora? – Bem, sim, acho que sim, posso claro. – Certo. Muito obrigado. – Tenho, tenho. – Está aqui no cartão. – Não certo. Está certíssimo. – Quinze minutos. Quarto andar. Está aqui. – Desculpe? – Certo. Sim, sim. Quero muito. (Desliga) Ele sabia o meu nome. (p. 57)

Tal procedimento discursivo remete a uma nova postura do leitor-espectador e exige deste uma participação na construção de sentido e consequentemente no entendimento individual do texto.

Tema recorrente também na obra do grande dramaturgo britânico Harold Pinter, a solidão do homem subjugado ao anonimato das grandes cidades é personificada por todos os personagens, em especial por Tony. Quando pede

para Lamine que concretize “a possibilidade de uma outra vida” (p. 65), ele vislumbra a eminência de uma nova identidade, no intuito de fugir do vazio aterrorizante que carrega.

TONY Não preciso de comentários.

LAMINE Precisa de voltar atrás.

TONY Sim. Sabendo aquilo que sei agora.

LAMINE E é isso que quer.

TONY Foi por isso que eu aqui vim.

LAMINE Se é isso que quer, não há problema.

TONY Não há problema.

LAMINE Não há problema. (p. 68)

O rompimento da regra das três unidades dramáticas (tempo/espaço/ação) imprimem ao texto Peça com repetições seu caráter experimental, propondo a renovação da linguagem cênica e dramaturgica a partir de uma nova visão do real, fragmentado, e a exibir diferentes lados simultaneamente, numa decomposição multifacetada cuja essência pode ser encontrada nas manifestações artísticas do movimento cubista.

O cubismo teve suas raízes na obra de Cézanne. Para ele a pintura deveria tratar as formas como se fossem cones, esferas e cilindros. No início do século XX, despontou com muita força, através de Picasso e, posteriormente, Braque que, valendo-se das formas geométricas em suas obras foram mais longe na representação das formas, quebrando os paradigmas convencionais até então vigorantes nas artes.

No entanto, a obra precursora do cubismo coube a Picasso que, após estudar a arte africana e descobrir que o artista negro não pinta ou esculpe de acordo com tendências estéticas, mas com uma liberdade muito maior, desenvolveu uma verdadeira revolução na arte. Com a obra Les Demoiselles D'Avignon, o pintor espanhol começa a elaborar a estética cubista que, como vimos, fundamenta-se na destruição da harmonia clássica das figuras e na fragmentação da realidade. Essa obra provocou muitas críticas entre os pares. Seus amigos não a compreenderam e se mostraram indignados. O quadro permaneceu guardado em

Bateau-Lavoir até 1916, quando André Salmon expôs pela primeira vez ao público e lhe deu o nome.

De um só golpe, Picasso acabou com o conceito de espaço pictórico imposto no Renascimento, ainda em vigência. Ao decompor a figura e o fundo em planos geométricos, suprimir os sentidos de volume e perspectiva, deformar os corpos e o espaço, Picasso mostrou que a arte podia ser dissociada da realidade, que a forma remete ao conteúdo. Em consonância com as teorias físicas de vanguarda, a figura podia se mostrar, ao mesmo tempo de frente, de perfil e de costas.

Os cubistas procuravam pintar os objetos em suas obras como se estivessem abertos e deixassem ver todos os lados simultaneamente. Esses lados eram representados em forma de planos e não obedeciam a realidade representada.

A analogia estabelecida entre o cubismo e a obra *Peça com Repetições*, de Martin Crimp, é o fato de o dramaturgo se valer de vários planos temporais quando os personagens vivem uma história. Esses planos são temporais porque cada um representa uma faceta da história em um determinado tempo/momento que não é antecedente e nem sequente aos planos que lhes são próximos. Esses planos temporais, em seu conjunto, formam um todo. É como se fosse um jogo em que é possibilitado ao espectador trabalhar os diferentes ângulos e as múltiplas perspectivas.

Os locais onde se desenvolve a narrativa são espaços pequenos, mesmo quando se trata do encontro de Tony com a mulher na parada de ônibus, o espaço descrito é limitado. Os espaços do escritório, da casa de Lamine, do próprio quarto em que Tony mora também são limitados. A tal ponto que levam o personagem central a comparar as dificuldades e limitações que encara em sua vida com o espaço estreito, apertado do seu quarto. São metáforas cênicas que demonstram o anseio de Tony por relacionar-se com o outro, mas, ao mesmo tempo, diante deste toma uma postura paradoxal. Ele deseja encontrar-se com o outro, porém não quer despír-se, mostrar-se totalmente.

E o que eu quero dizer é que o próprio quarto em larga medida limita aquilo que eu faço, por causa do tamanho. Porque se eu convidasse

alguém – digamos do bar – então seria embaraçoso, dadas as dimensões do quarto que eu teria de ficar sempre muito próximo da outra pessoa. E a pessoa poderia questionar minhas motivações. (p. 64)

É com esse tipo de espaço que Martin Crimp trabalha em cada quadro de Peça com repetições. Apropria-se de forma surpreendente do palco para expor as contradições entre a personalidade e as circunstâncias, na convicção de que tal exercício mobilizador nos poderá conduzir à alteração dessas mesmas circunstâncias.

Sarrazac alerta para esta concentração do espaço do drama moderno: “Aparentemente, assistimos, hoje, a um estreitamento do espaço do drama. As peças mais recentes desenrolam-se frequentemente num espaço limitado, apartamento, quarto, escritório, espaços privados” (Sarrazac, 2002, p. 84-85).

Crimp trabalha com a desorganização do todo, da sequência e dos resultados previsíveis. Mostra, através das repetições de cenas e vozes, em planos abertos, as pessoas em sua solidão, o vazio interior de cada um, os diálogos desencontrados, as dificuldades de comunicação, o egoísmo, o escárnio, a insensibilidade.

Peça com repetições acontece em um tempo em um lugar determinados como o próprio autor sugere: “O lugar é Londres, mas podia ser qualquer outra cidade. O tempo pode ser adequadamente descrito como presente” (p. 43).

Ainda sobre tempo, Lehmann argumenta: “Assim, os tempos são objeto de duplicação, desfiguração, montagem; o tempo real das cenas cotidianas e o tempo heterogêneo das imagens oníricas são entremeados etc” (Lehmann, 2007, p.298).

Tal qual um pintor cubista, Crimp pinta vários quadros em cada um dos dois atos. O Ato I é composto por 5 quadros e o Ato II, por 3 quadros. No Ato I, os quadros estão assim denominados: 1. O bar; 2. Na casa de Lamine; 3.1 Bobinas Limitada: a oficina; 3.2 Bobinas Limitada: o escritório de Franky; 4. Uma paragem de autocarro provisória. E, no Ato II: 1. Uma Lavanderia; 2. O Bar; 3. Bobinas Limitada: a oficina.

A originalidade dessa peça paira no equilíbrio entre uma situação aparentemente natural e a estranheza que acompanha os encontros dos personagens nos diversos quadros, os diálogos daqueles e o desfecho imprevisível de cada situação.

O próprio título sinaliza essa originalidade, que é completada pela complexidade do próprio texto, no rigor com que as repetições propaladas pelo título surgem e dão lugar à ficção, articulando-a discretamente com a metáfora teatral que a própria idéia de repetição encerra. As múltiplas repetições dão surgimento a uma confusão de planos temporais com finais inesperados.

As cenas que seguem o encontro de Tony com Lawrence Bott (Ato II, quadro 1) parecem indicar o início da história do protagonista. Em seguida, a repetição da cena do bar com um final diferente da similar que a antecedeu, sugerem um novo tipo de resolução. Assim, Tony ausenta-se do presente, transporta-se aos acontecimentos do passado e preocupa-se, quando fala com as pessoas, com os acontecimentos da sua vida futura e da dos outros, frustrando as previsões do leitor-espectador. Para Anna Camati, vários conceitos podem ser construídos e destruídos no decorrer de uma peça, “talvez para deliberadamente frustrar o espectador e deixá-lo entrever que não nos é facultado conhecer a verdade ou o nosso semelhante, uma vez que ninguém consegue distinguir o real do ilusório ou saber quem o outro realmente é, independentemente dos modelos que construímos a seu respeito” (Camati, 2006, p.21).

Uma das características fascinantes em *Peça com Repetições* é a habilidade com que Martin Crimp constrói a narrativa tirando partido dramático das possibilidades oferecidas pelo jogo com os planos temporais ricos em ecos e repetições. Essas estratégias são intrínsecas a qualquer gesto compositivo, mas são aqui promovidas a um plano que, ao mesmo tempo, reflete a própria escrita dramática (e a prática teatral) e promove uma imagem do mundo. O jogo dos planos temporais entra em sintonia com a tendência cubista que traduz as suas representações plásticas através das diversas faces ou planos de um mesmo objeto. Este mostra a realidade de sua face distorcida, transfigurando-se em ficção.

Peça com Repetições desenvolve-se através de planos sem uma sequência ou encadeamento linear. Seu desenrolar mostra-se em faces que gradativamente

se desdobram trazendo à tona uma visão nova do todo. Esse todo é a própria narrativa construída pelo autor.

Assim como a arte cubista que desdobra a visão de um objeto à demonstração de todas as suas facetas simultaneamente para que o espectador tenha uma percepção tridimensional, Martin Crimp, em *Peça com Repetições*, trabalha com a não linearidade e a sobreposição de planos temporais e repetições múltiplas. Sobre as repetições Lehmann assim se refere:

Mas na nova linguagem teatral a repetição adquire um significado diferente, mesmo oposto: se antes ela servia para a estruturação, para a construção de uma forma, aqui ela serve justamente para a desestruturação e desconstrução da fábula, do significado e da totalidade formal. [...] Contudo, não há verdadeiramente nenhuma repetição no teatro. Já o momento em que se dá a repetição é diferente daquele em que ocorre o fato original. Aquilo que já se viu antes sempre é visto de um outro modo. O mesmo repetido, está inevitavelmente modificado: na repetição, o mesmo é o velho e o lembrado; ele é esvaziado (já conhecido) ou sobrecarregado (a repetição confere o sentido). (Lehmann, 2007, p. 310)

Esses planos são metáforas teatrais que a própria idéia da repetição encerra. Das múltiplas repetições surge uma confusão de planos temporais com uma sequência invertida de acontecimentos. São microcosmos representados em um espaço dentro de um tempo que, apesar das repetições desses microcosmos, sem uma sequência ordenada, eles fazem parte de um macrocosmo que pretende expor a problemática das relações das pessoas, todo o mal estar existencial, nos grandes centros em nossa época.

Essa liberdade de construção do texto dramático é teorizada por Sarrazac: “A obra dramática encontra-se isenta da obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação” (Sarrazac, 2002, p. 64).

Motivado pela necessidade de posse de um cartão de visitas, o assassinato de Tony, quase ao final da peça, confirma a banalização da violência cotidiana,

numa sociedade individualista, incrédula, e assume seu caráter simbólico de libertação. Acuado e só, o protagonista tenta desesperadamente fugir do círculo vicioso no qual foi aprisionado e para isso é preciso contar sua história, recontar, repetir-se tal qual o repetitivo trabalho no qual ele é “especialista”: rebobinar. Rebobinar seu destino na esperança de mudá-lo, a qualquer preço, mesmo que este tenha que ser pago com a moeda da morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARSA. Enciclopédia. v. 1. Abstracionismo. Edição 2002.
- CAMATI, A. S. O teatro pós-dramático de Martin Crimp. Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Artes Cênicas. Org. Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 20-21.
- CRIMP, Martin. Peça com Repetições - Atentados. Lisboa: Campos das Letras, 2000.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura: Pablo Picasso. v. 6. São Paulo: Editorial Sol 90, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MIRADOR. Enciclopédia Internacional. v. 7. Cubismo. Edição 1987.
- PROENÇA, Graça. História da Arte. São Paulo: Ática, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.
- SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno: 1880-1950. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

NOTAS

1 As citações retiradas do texto Peça com repetições foram extraídas da edição mencionada nas referências bibliográficas, assinaladas apenas pelo número das páginas.