

FAP – Faculdade de Artes do Paraná – Projeto Interdisciplinar de Pesquisa e Montagem



ATENTADOS

de Martin Crimp

MEMORIAL ESTÉTICO

Coletânea de textos e imagens resultantes do PROJETO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA E MONTAGEM 2011, realizado pelo Bacharelado em Artes Cênicas da FAP – Faculdade de Artes do Paraná, resultando na montagem do espetáculo teatral ATENTADOS (*Attempts on Her Life*), de Martin Crimp.

CURITIBA

2011



ATENTADOS

de Martin Crimp

O **Projeto Interdisciplinar de Pesquisa e Montagem** é um projeto anual de pesquisa e ensino de artes cênicas do Departamento de Teatro da FAP – Faculdade de Artes do Paraná. O projeto reúne e articula em uma única montagem todos os acadêmicos do último ano do curso, sob a orientação e a direção de um ou mais professores responsáveis.

Do ponto de vista do ensino, o projeto é uma poderosa ferramenta de estímulo ao pensamento transdisciplinar, criando um diálogo prático entre diversas disciplinas do Bacharelado em Artes Cênicas. Do ponto de vista da pesquisa acadêmica, ele oferece reflexões vivas e ancoradas na prática, resultando sempre em publicação científica original. E do ponto de vista da extensão, devolve à comunidade o saber produzido na academia, tanto na forma do presente memorial quanto na forma de apresentações públicas gratuitas.

Nos três anos anteriores, o **Projeto Interdisciplinar de Pesquisa Montagem** se debruçou sobre o teatro da modernidade, colocando em cena obras do período entre guerras: **Recreio Pingue-Pongue**, da obra de Oswald de Andrade, **Elizaveta Bam**, de Daniil Kharms, e **Ensaio sobre Baal**, da obra de Bertolt Brecht. Agora, o projeto avança sobre a dramaturgia contemporânea, com **Atentados**, a obra mais importante do britânico Martin Crimp. Deste modo, o projeto promove a integração sistemática de ensino, pesquisa e extensão, e oferece à comunidade o contato com uma obra que já tem repercussão mundial e ainda não foi sequer publicada no Brasil.

Na foto desta página, Maíra Godoy na cena 10: **Sem Título (100 Palavras)**

Na foto da capa, Fabiane de Cezaro na cena 12: **Estranhamente!**

(Fotografias gentilmente cedidas por Guto Rodrigues)

A T E N T A D O S

de Martin Crimp

TELAB – Teatro Laboratório da FAP – 30 de junho a 03 de julho de 2011 – 20h

FICHA TÉCNICA

Elenco: Amanda Amaral, Daiane Rafaela, Fabiane de Cezaro, Jeferson Walaszek, Kaliupe Sachet, Kysy Fischer, Larissa Matos, Lucas Komechen, Maíra Godoy, Maruca Franco, Nattália Drulla, Eduardo Amaral, Pureza Amorim, Roger Batista, Thyane Antunes e Vinícius Armiliato (@) **Músicos:** Alexandre Corrêa Santos, André Bakker, Bia Schneider, Gustavo Kappusta e Vinicius Grossmann (@) **Técnica de som:** Bia Schneider (@) **Composição e Direção Musical:** Vinícius Armiliato (@) **Preparação Corporal:** Kysy Fischer (@) **Iluminação:** Semy Monastier (@) **Equipe de Produção:** Daiane Rafaela, Nattália Drulla, Pureza Amorim, Roger Batista e Thyane Antunes (@) **Diagramação e Arte:** Eduardo Amaral (@) **Assistentes de Direção:** Betina Schlemmer, Diana Sitonio, Lucas Buchile, Marisa Francisca, Semy Monastier e Tiago Batista (@) **Coordenação da Equipe de Assistentes:** Luciana Barone (@) **Supervisão de Figurinos:** Amabilis de Jesus (@) **Supervisão de Iluminação e Cenotécnica:** Nádia Luciani (@) **Assessoria em Canto:** Liane Guariente (@) **Monitores TELAB:** Henrique Moreno Rocha e Régis Gonçalves (@) **Tradução para o Espanhol:** Kysy Fischer e Larissa Matos (@) **Tradução para o Alemão:** Kysy Fischer e Thiago Mariano (revisão) (@) **Tradução da Obra para o Português:** Murilo Hauser (@) **Direção Geral:** Márcio Mattana (@)



Elenco do quarto ano do bacharelado em Artes Cênicas canta *A Câmera Adora Você*.

(Fotografia gentilmente cedida por Guto Rodrigues)

A PALAVRA DO OUTRO EM “ATTEMPTS ON HER LIFE”, DE MARTIN CRIMP.

Márcio Luiz Mattana

1. INTRODUÇÃO

O que este artigo esboça é uma leitura da obra do dramaturgo britânico Martin Crimp pelo filtro de algumas idéias de Mikhail Bakhtin¹. Dois motivos embalam esta iniciativa. O primeiro é a própria originalidade do texto de Crimp, que impede a utilização de ferramentas tradicionais em sua análise, obrigando a buscar outros mecanismos para estudar sua construção. O segundo é o modo específico pelo qual Crimp engendra esta originalidade, deslocando ação e personagens centrais para fora de cena e substituindo-os por vozes narrativas que contrastam entre si e produzem mais dissonância que univocidade.

É necessário assumir que esta é uma tarefa perigosa, a começar pelo fato de que, na própria opinião de Bakhtin, a dramaturgia não abriga “uma multiplicidade de mundos, admite apenas um, não vários sistemas de referência” (BAKHTIN: 1981, p.27-28). Então, se o próprio Bakhtin vê impossibilidade na idéia de um ‘drama polifônico’, por que suas idéias podem eventualmente iluminar a dramaturgia crimpiana? Há certamente mais de um motivo. É possível dizer que as restrições de Bakhtin se referem a um modelo de drama anterior a Beckett, por exemplo, e que a obra de Crimp rompe claramente com este modelo de drama anterior. Isto é um argumento razoável. Mas a justificativa principal é mais simples e objetiva. Esta obra – e outras do mesmo autor, como *Fewer Emergencies* e *The City* –, em que o narrador assume o centro, é uma peça “sobre histórias”, cuja unidade é o fato de que “as pessoas contam histórias, o tempo todo” (SIERZ: 2006, p.103). Nas palavras do próprio Crimp:

I have consciously developed two methods of dramatic writing: one is the making of scenes in which characters enact a story in the conventional way - for example my play THE COUNTRY - the other is a form of narrated drama in which the act of story-telling is itself dramatized - as in ATTEMPTS ON HER LIFE, or FEWER EMERGENCIES, recently produced by Vienna's Burgtheater. In this second kind of writing, the dramatic space is a mental space, not a physical one². (apud AYACHE: 2006, p.1).

¹ A presente pesquisa foi iniciada durante minha participação na disciplina LITERATURA E MODERNIDADE II do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, na qualidade de aluno especial, e ganhou aplicação prática no presente projeto de montagem. Agradeço, portanto, a inestimável colaboração do Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo (nota do articulista).

² *Eu desenvolvi conscientemente dois métodos de escrita dramática: um é a construção de cenas nas quais personagens desempenham um papel na história de modo convencional – minha peça THE COUNTRY, por exemplo – o outro é uma forma de drama narrado na qual o ato de contar histórias é, ele próprio, dramatizado – como em ATTEMPTS ON HER LIFE, ou FEWER EMERGENCIES, produzido recentemente pelo Burgtheater de Viena. Neste segundo tipo de escrita, o espaço dramático é um espaço mental, não físico. (apud AYACHE: 2006, p.1. tradução do articulista).*

As personagens destas narrativas são mediadas por narradores. E entre estes narradores – sempre mais de um – há profunda autonomia e alternância de poder. Não se trata mais da idéia de um teatro épico, como em Brecht, onde o narrador é mais ou menos unívoco e tem o status de único ou principal ‘centro de valor’. Aqui, há mais de um narrador autônomo. Eles discordam constantemente. E não há previsão exata sobre qual deles prevalecerá. Não se pode confiar completamente em nenhum deles. Eventualmente, percebemos as personagens – mesmo elas estando ausentes – de um modo que eles, os narradores, são incapazes de perceber. Esta característica – o fato de tirar as personagens de cena e as substituí-las por vozes narrativas – cria interessantíssimos problemas de enunciação e exige, de quem encena/enuncia a peça, um modo diferente de ver o texto dramático. É isto que torna realmente interessantes estas reflexões.

Além disso, *Attempts on Her Life* contém fartos exemplos de “discursos de terceiro tipo”, tais como polêmicas veladas, estilizações, *skaz*. E nestes discursos, “ocorrem duas orientações significativas, duas vozes” (BAKHTIN: 1981, p.164). Isto não permite formular grandes hipóteses, mas engendra perguntas interessantes e produtivas. Este é o tom do artigo. Ao comentar exemplos tirados dos diálogos das duas peças, o que se busca é estabelecer contato entre o pensamento de Bakhtin, de um lado, e as vozes presentes nas duas obras de Martin Crimp, de outro. As relações que interessam ao presente artigo são dialógicas num sentido lato, como parte de todo ato de comunicação verbal:

Dialogismo é uma categoria essencial da natureza da linguagem, antes de qualquer coisa, antes mesmo que a linguagem entre no universo estético; a linguagem concreta, o momento verbal bakhtiniano é dialógico ab ovo; nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, dois centros de valor. (TEZZA: 2003, p.232).

Há bastante risco em tentar levar discussões ligadas à narrativa escrita para uma situação de vozes narrativas enunciadas em cena por atores. Mas esta iniciativa se socorre no fato de que toda fala é, em alguma medida, dialógica. Se isto não lança nenhuma nova luz sobre os escritos de Bakhtin, por outro lado pode lançar luz sobre novas dramaturgias baseadas em narrativa. E este é o caso de *Attempts on Her Life*, a obra em questão.

2. MARTIN CRIMP E O DRAMA DA NARRATIVA

Embora seja um dos mais festejados dramaturgos britânicos em atividade, Crimp não tem nenhuma edição brasileira. Por conta disso, é importante apresentar o autor, para que o artigo parta de algum contexto histórico.

Martin Andrew Crimp nasceu em Dartford, Kent, em 14 de fevereiro de 1956. Depois de iniciar a carreira com um romance e um livro de contos, encontrou seu melhor caminho escrevendo para o teatro (SIERZ: 2006, p.3). Para o Orange Tree Theatre, escreveu

Love Games (1982), *Living Remains* (1982), *Four Attempted Acts* (1984), *A Variety of Death-Defying Acts* (1985), *Dealing with Clair* (1988) e *Play with Repeats* (1989). Na década seguinte, alçou-se ao palco do Royal Court, para o qual escreveu *No One Sees the Video* (1990), *Getting Attention* (1991), *The Treatment* (1993), *Attempts on Her Life* (1997), *The Country* (2000), *Cruel and Tender* (2004), *Fewer Emergencies* (2005) e *The City* (2008).

Há uma tendência geral no sentido de separar as obras iniciais, que ecoam influências de Beckett, dos dramas subjetivos, onde há mais ecos de Pinter (SIERZ: 2006). O próprio Crimp, por sua vez, já separa disto os dramas da narrativa *Attempts on Her Life* e *Fewer Emergencies*, peças onde o próprio ato de contar histórias é dramatizado. Mas estas separações são artificiais em certo sentido. Uma série de temas e procedimentos estilísticos recorrentes perpassa todas as fases e formas da obra. Aleks Sierz, em seu *The Theatre of Martin Crimp*, faz uma interessante seleção de temas recorrentes, desde a transformação paulatina das identidades até a vitimização de crianças (idem, p.110-141).

Apenas duas de suas peças, *Attempts on Her Life* (1997) e *Fewer Emergencies* (2002, 2005), são *stricto sensu* ‘dramatizações do ato de contar histórias’, porque retiram de cena as personagens da narrativa e encenam um jogo entre narradores, num espaço mental. Entretanto, a questão da narrativa substituindo a realidade é um tema recorrente na obra de Crimp. Disto decorre que a ‘palavra do outro’ é constantemente tematizada e, *lato sensu*, há outras tantas ‘dramatizações do ato de contar histórias’ na obra.

O tema da ‘palavra do outro’ já aparece claramente em obras como *No One Sees the Video* (1990), mas o melhor exemplo é *The Treatment* (1993), em que uma mulher foge de casa e vende a história de sua vida para dois produtores de Hollywood. Em dado momento da ação, um dos produtores diz para Anne (a mulher) uma frase que serve de farol para o presente estudo:

*ANDREW: You've come to us with your story, but once you come to us with your story, your story is also ours. Because no one's story is theirs alone. I hope you realize that - Anne. (CRIMP: 2000, p.298)*³.

O tema perpassa toda a obra, chegando até sua última peça. Em *The City* (2008), uma tradutora (e aspirante a escritora) está às voltas com seu marido em crise, suas crianças, sua vizinha inconveniente, talvez todos eles reais, talvez apenas personagens que ela não consegue desenvolver. Mas, de qualquer modo, este ensaio vai se deter num drama de narrativa *stricto sensu*. Então, é necessário conhecê-lo melhor.

³ *ANDREW: Você veio até a gente com a sua história, mas agora que você veio até a gente com a sua história, a sua história também é nossa. Porque a história de ninguém é exclusivamente sua. Eu espero que você se dê conta disso – Anne (CRIMP: 2004, p.15).*

V O Z E S

A T E N T



Eduardo Amaral e Kisy Fischer na cena 02:



Maíra Godoy na cena 04:
O Morador.



Lucas Komechen e Amanda Amaral na cena 06:
Mãe e Pai.



Natália Drulla e Maruca Franco na cena 03:
Fé em Nós Mesmos.

(fotografias gentilmente cedidas por Guto Rodrigues)

João Martin Crimp

3. A VOZ DO OUTRO EM “ATTEMPTS ON HER LIFE”

Attempts on Her Life é a obra mais festejada de Crimp⁴, muito por conta de suas inovações formais: a peça não nomeia interlocutores, apenas indica as falas com travessões; cada quadro tem uma narrativa, que pode ou não se relacionar com as demais; a(s) personagem(s) nunca entra(m) em cena; em seu lugar, o que vemos são interlocutores / narradores / autores que dão indícios da(s) personagem(s). Vozes. Consciências dentro da consciência do autor.

A peça é formada por 17 quadros: *All Messages Deleted*, *Tragedy of Love and Ideology*, *Faith in Ourselves*, *The Occupier*, *The Camera Loves You*, *Mum and Dad*, *The New Anny*, *Particle Physics*, *The Threat of International Terrorism™*, *Kinda Funny*, *Untitled (100 Words)*, *Strangely*, *Communicating with Aliens*, *The Girl Next Door*, *The Statement*, *Pornó e Previously Frozen* (CRIMP: 2005a, p.199)⁵. Em cada quadro, estes interlocutores falam sobre uma certa Ann, ou Anne, ou Anya, ou Anoushka, ou Anny. Os diversos indícios se ligam e ao mesmo tempo se contradizem. Eles permitem suspeitar que ela seja ora uma terrorista, ora uma jovem suicida, uma fundamentalista, uma artista experimental.

Os quadros reúnem materiais muito diversos. Há diálogos entre roteiristas, depoimentos, poemas ou canções, interrogatórios, listas, gravações de documentário e de publicidade. O que liga os quadros, além do nome da protagonista (sic), é a sua ausência. E é justamente desta ausência da personagem que nascem as melhores condições para tematizar ‘a voz do outro’.

O primeiro quadro é didático neste sentido. Em *All Messages Deleted*, ouvimos onze recados deixados, entre segunda de manhã e terça ao meio dia, na secretária eletrônica de uma certa Anne. São recados muito diversos entre si. Não sabemos quem ouve a secretária e/ou apaga as mensagens. Mas tudo indica que as mensagens foram gravadas para uma mesma Anne, em seqüência, no período de um dia e meio, numa secretária eletrônica ‘concreta’, situada no tempo e no espaço⁶. Assim, o que temos é Anne sendo apresentada exclusivamente pela perspectiva destes recados.

⁴ *Attempts on Her Life* estreou em 1997 no Royal Court, sob a direção de Kate Mitchell e obteve pronto sucesso de público e crítica. A mesma diretora assinou encenação antológica da peça no Piccolo Teatro di Milano, em 2000. Na última década, *Attempts on Her Life* foi traduzida para vinte línguas e encenada em dezenas de países.

⁵ *Todas as Mensagens Apagadas*, *Tragédia de Amor e Ideologia*, *Fé em Nós Mesmos*, *O Morador*, *A Câmera Adora Você*, *Mãe e Pai*, *O Novo Anny*, *Física das Partículas*, *A Ameaça do Terrorismo Internacional®*, *Tipo Engraçado*, *Sem Título (100 Palavras)*, *Estranhamente!*, *Comunicando-se com ETs*, *The Girl Next Door*, *Depoimento*, *Pornó e Previamente Congelado* (CRIMP: 2005b, p.3).

⁶ Seja pelo motivo que for, Crimp é bastante preciso neste sentido. Além de indicar a hora e o dia da semana de cada recado na gravação, ele situa a secretária eletrônica no espaço quando, no oitavo recado, contrapõe a mensagem “*It’s a quarter after ten here in Minnesota (são dez e quinze aqui no Minnesota)...*” à gravação “*Monday 4.13 pm (Segunda quatro e quinze)*” (CRIMP: 2005a, p.205). A diferença de fuso horário entre a voz e a secretária coloca a cena no Meridiano de Greenwich.

Isto é interessante, até porque reproduz em escala menor o que toda a obra vai fazer: mostrar a personagem (sic) pela perspectiva de outras vozes. E certamente aproxima o leitor/espectador do ‘tema’ da voz do outro. Mas não é olhando para o tema que as idéias de Bakhtin podem eventualmente iluminar a obra. É no interior disso, talvez, nas células menores da fala, onde se operam as citações, que estas idéias podem ter interesse. Pois é das entranhas destas vozes que podemos intuir uma ‘voz’ ou um ‘centro de valor’ da personagem, em cada um dos quadros da peça.

Para pensar assim, basta olhar para cada voz da peça como Bakhtin olha para o ‘autor-herói’ do poema de Pushkin, analisado em *Para uma Filosofia do Ato*:

Há duas pessoas ativas neste poema – o herói lírico (ou autor subjetivado) e “ela” (Riznich), e, conseqüentemente, há dois contextos de valor, dois pontos de referência concretos com os quais os momentos valorativos, concretos, do Ser estão relacionados. O segundo contexto, além disso, sem perder sua auto-suficiência, é valorativamente abrangido (afirmado e fundado) pelo primeiro, e ambos os contextos são, por sua vez, abrangidos pelo contexto estético unitário e valorativamente afirmado do autor-artista (apud TEZZA: 2003, p.225-226).

Ao transpor estas reflexões para o estudo da peça, não é difícil perceber como as falas criam mais de um centro de valor. Não é difícil encontrar indícios, em cada citação, do ‘tom emocional-volitivo’ das personagens que o texto tirou de cena. Isto não é tão visível no primeiro quadro, mas outras cenas oferecem bons exemplos. O presente artigo irá primeiramente deter-se em uma delas, uma em que o *tom emocional-volitivo* das personagens é bastante identificável, para discutir as relações entre narradores e personagens. Em seguida, passará a outra cena, para discutir a relação e a distância entre autor e narrador.

DISCURSOS

ATENT



Jeferson Walaszek na cena 06:
Mãe e Pai.



Larissa Matos na cena 07:
O Novo Anny.



Amanda Amaral na cena 10:
Tipo Engraçado



Kaliupe Sachet na cena 09:
A Ameaça do Terrorismo Internacional ©.

de Martin Crimp

(fotografias gentilmente cedidas por Guto Rodrigues)

4. “MUM AND DAD”: EM BUSCA DE VOZES OCULTAS

No sexto quadro, *Mum and Dad*, os interlocutores comentam a reação dos pais de Anne às fotos que ela enviou, nas quais é vista de braços com gente pobre de diversas partes do mundo. Embora o discurso seja ambíguo neste sentido, logo percebemos que estas vozes não são do pai e da mãe, pois estes são referidos em terceira pessoa. Mesmo assim, freqüentemente, a fala dos pais soa ‘de dentro destas vozes’. Confunde-se mesmo com elas. Segue o fragmento:

- *Then she wants to be a terrorist, doesn't she?*
- *That's right. She comes down one night to the kitchen with those big earnest eyes of hers and tells her Mum and Dad she wants to be a terrorist.*
- *The looks on their faces...*
- *She wants her own little room and a gun and a list of names.*
- *'Targets'.*
- *A list – that's right – of so-called targets and their photographs. She wants to kill one a week then come back to the little room and drink Earl Grey tea.*
- *That's right – it has to be Earl Grey – and it has to be one a week.*
- *Her poor Mum and Dad are horrified.*
- *They absolutely don't know how to take this.*
- *They've never bought Earl Grey tea in their lives (CRIMP: 2005a, p.229)*⁷.

E a voz de Annie, onde está? Vejamos o que acontece neste fragmento. Temos dois ou mais narradores, e eles parecem estar inseridos dentro da ‘arquitetônica da visão de mundo’ da cena: “– *We see photos, don't we. / – We see large number of photos*” (idem, p.225)⁸. Eles é que vão nos apresentar os discursos da Mãe e do Pai. Ao citar os pais, estes narradores nos colocam em contato com os ‘centros de valor’ destas duas personagens. Vejamos: “*She comes down one night to the kitchen...*” coloca-nos em uma cena que só pode conter a menina e os pais. Os narradores se confundem com os pais. Portanto, em “*with those big earnest eyes of hers...*”, é fácil entender que os ‘olhos sérios’ pertencem ao contexto valorativo da vida dos pais. Logo, o tom emocional-volitivo é dos pais. Mas a fala se concretiza no contexto dos narradores, que mantêm sua posição exotópica, capaz de dar acabamento aos pais: “... *and tells her Mum and Dad she wants to be a terrorist*”. A partir daí, Annie começa a ‘falar’ e o discurso se complica: “– *She wants her own little room and a gun and a list of names. / – 'Targets'. / – A list – that's right – of so-called targets and their photographs*”.

⁷ – *Então ela quer ser uma terrorista, não quer? / – Isso mesmo. Uma noite ela desce até a cozinha com aqueles seus enormes olhos sérios e diz à Mãe e ao Pai que ela quer ser uma terrorista. / – As caras com que eles ficaram... / – Ela quer o seu próprio quartinho, uma arma e uma lista de nomes. / – 'Alvos'. / – Uma lista – isso mesmo – dos chamados alvos e as suas fotografias. Quer matar um por semana e depois voltar ao seu quartinho e beber chá Earl Grey. / – Isso mesmo – tem que ser Earl Grey – e tem que ser um por semana. / – Seus pobres Mãe e Pai ficam horrorizados. / – Eles realmente não sabem como encarar isto. / – Eles nunca compraram chá Earl Grey em suas vidas (CRIMP: 2005b, p.34-35).*

⁸ – *Nós vemos as fotografias, não vemos? / – Nós vemos um número abundante de fotografias. (CRIMP: 2005b, p.29-30).*

O que temos aqui? Em que medida estamos entrando em contato com o discurso de Annie? Os narradores presenciaram a cena ou a ouviram da boca dos pais? Há uma boa diferença entre (*she says that*) “*she wants her own little room*” e (*they say that she says that*) “*she wants her own little room*”. Em que medida estamos entrando em contato com o contexto valorativo e o tom emocional-volitivo de Annie? O fato é que ela é claramente citada, mas seu discurso está definitivamente misturado ao dos pais. Os pedidos são creditados a ela: o quatinho, a arma, a lista de alvos e suas fotografias. Mas a expressão *so-called* tem obrigatoriamente o tom dos pais. Sua fala parece ser a fala de uma adolescente citada pelos pais: “– *it has to be Earl Grey – and it has to be one a week*”. E o final tem o tom emocional-volitivo dos pais: “– *They absolutely don’t know how to take this. / – They’ve never bought Earl Grey tea in their lives*”.

Ou não? De certo modo, parece que estamos às voltas aqui com o fenômeno do ‘plurilinguismo’, a “percepção de que nenhum momento verbal é a expressão única de um sujeito unilateral” (TEZZA: 2003, p.226-227). Mas o que valeria à pena encontrar está além disso, o que buscamos é algum indício mais consistente da voz de Annie. Uma Annie mais autônoma, menos filtrada pelos pais. Então, talvez seja interessante procurar uma imagem de Annie que apareça ‘à revelia’. Procurar, no discurso dos narradores, alguma falha por onde a imagem de Annie realmente apareça de modo mais confiável. As marcas de um discurso ‘polêmico’, nos termos descritos pelo próprio Bakhtin:

Este tipo de discurso se torce na presença ou ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro. A maneira individual pela qual o homem constrói o seu discurso é determinada consideravelmente pela sua capacidade inata de sentir a palavra do outro e os meios de reagir diante dela. (BAKHTIN: 1981, p.170).

Olhando para o texto desta perspectiva, uma hipótese se ilumina. Se os pais (e os narradores) reúnem fotos e reconstituem cenas e falas de Annie, é para justificar e dar sua valorização ao que parece ser uma série de tentativas de suicídio: “– *It’s not her first attempt*” (CRIMP: 2005a, p.225)⁹. Mais que isso, parece ficar subentendido um movimento de eximir-se da responsabilidade:

- *No question in other words of a cry for help.*
- *In other words she’s planned all this, she’s planned on thrashing, she knew she’d thrash, and equally she knew that the bag would go on dragging her down regardless. So there’s never at any point any question of the attempt failing. There’s never at any point any question of anyone being able to intervene – not Mum or Dad certainly.*
- *Well certainly not Mum and Dad – and certainly none of her so-called friends.*
- *If you can call them friends.*

⁹ – *Não é sua primeira tentativa* (CRIMP: 2005b, p.29).

– *Well you obviously can't call them friends. (CRIMP: 2005a, p.231)*¹⁰.

Haverá uma ‘polêmica velada’, aqui, com relação aos amigos (gente pobre do mundo todo, que ela abraça nas fotos) e ao motivo da última tentativa de suicídio? Vejamos: os narradores aderem ao provável discurso dos pais, e passam ao largo do discurso da filha. Mas ainda assim, subliminarmente, o discurso da filha (e/ou o dos amigos) aparece pela via da negação. O leitor vê as fotos e entra em contato com o discurso dos pais (e dos narradores) contra os amigos presentes nas fotos. Este discurso parece ter sido moldado como reação aos discursos ocultos de Annie (que o leitor imagina como discursos em defesa destes amigos), e/ou como reação aos discursos ocultos dos amigos (que o leitor imagina como acusação velada da responsabilidade dos pais no suicídio). Será este um ‘discurso bivocal’? Teremos encontrado aqui um embrião de ‘dialogismo’?

Graças a isto, o discurso do outro começa a influenciar de dentro para fora o discurso do autor. É por isto que o discurso polêmico oculto é bivocal, embora, neste caso, seja especial a relação recíproca entre as duas vozes. A idéia do outro não entra “pessoalmente” no discurso, apenas se refletindo neste e determinando-lhe o tom e a significação. O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina a estrutura. (BAKHTIN: 1981, p.170).

É temerário afirmar categoricamente que tratamos aqui de dialogismo. Mas a presença da bivocalidade é patente. E, na leitura da cena, há uma sensação de que não podemos confiar completamente na voz dos pais e, conseqüentemente, na voz dos narradores. Esta sensação estimula a formar uma imagem independente daquela dada pelos pais e narradores de Annie. Se isto acontece, é porque o esforço para sustentar a perspectiva dos pais está seriamente abalado. A narrativa de uma outra infância, a hipótese de outras crises familiares e seus possíveis reflexos sobre a protagonista oculta, este discurso-outro, embora mudo, ‘fala com o milagre de outra voz’. Ou não?

¹⁰ – *Nem pensar em outras palavras em um grito de ajuda. / – Em outras palavras ela planejou tudo isto, planejou debater-se, ela sabia que iria se debater, e sabia igualmente que o saco continuaria mesmo assim puxando-a para baixo. Por isso nunca se põe em momento algum a questão da tentativa falhar. Nunca se põe em momento algum a questão de alguém ser capaz de intervir – nem a Mãe nem o Pai certamente. / – Bem, certamente que nem a Mãe nem o Pai – e certamente nenhum dos seus chamados amigos. / – Se é que podemos chamá-los de amigos. / – Bem, obviamente que não podemos chamá-los amigos. (CRIMP: 2005b, p.37).*

P O L Ê M I C A S

ATENT



Pureza Amorim na cena 13:
Comunicando-se com Extraterrestres.



Thyane Antunes e Daiane Rafaela na cena 11:
Sem Título: 100 Palavras.



Kaliupe Sachet e Kysy Fischer cantam
The Girl Next Door



Fabiane de Cezaro e Nattalia Drulla cantam
The Girl Next Door

(fotografias gentilmente cedidas por Guto Rodrigues)

de Martin Crimp

5. “PORNO”: AVALIANDO A DISTÂNCIA ENTRE AUTOR E NARRADOR

A polêmica velada é uma estratégia narrativa que aparece em diversas outras cenas de *Attempts on Her Life*. Mas o conjunto de discursos de terceiro tipo da obra é bem mais variado. No penúltimo quadro da peça, *Pornó*, encontramos um outro tipo de discurso bivocal.

A cena é conduzida pela narrativa de uma jovem locutora: “*The principal speaker is a very young woman. As she speaks her words are translated dispassionately into na African, American or Eastern European language*”¹¹. (CRIMP: 2005a, p.269). A presença da tradução simultânea permite presumir que se trata de uma narrativa a ser gravada ou reproduzida publicamente. E o teor do discurso imita claramente a gravação de um documentário:

- *She enjoys her work.*
- [translation]
- *She’s young and fit, and happy with her body.*
- [translation]
- *How she uses her body is her decision.*
- [translation]
- *Obviously.*
- [translation]
- *Porno doesn’t stop her leading a normal life.*
- [translation] (idem, p.270-271)¹².

Este discurso, como no caso anterior, está repleto de pistas de polêmicas veladas. Frases como “*The scenario in fact of the drugged and desensitised child, humiliated and then photographed or filmed without her knowledge is a ludicrous caricature*”¹³ (idem, p.272) são passíveis de leitura por este viés. Mas este ‘jogo de vozes’ se torna muito mais interessante se percebemos a cena como estilização de um discurso narrativo:

A estilização pressupõe o estilo, ou seja, pressupõe que o conjunto de procedimentos estilísticos que ela reproduz teve, em certa época, significação direta e imediata, exprimiu a última instância da significação. Só o discurso do primeiro tipo pode ser objeto de estilização. A ideia objetivada do outro (ideia artístico-objetiva) é colocada pela estilização a serviço dos seus fins, isto é, dos seus novos planos. O estilizador usa o discurso de um outro como discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetiva sobre esse discurso. (BAKHTIN: 1981, p.164).

Todavia, para afirmar que o procedimento do autor é o da estilização, faz-se necessário distingui-lo da simples imitação. E o que diferencia a estilização da simples imitação?

¹¹ *O principal orador é uma mulher muito jovem. À medida que ela vai falando as suas palavras são desapaixonadamente traduzidas para uma língua africana, da América do Sul ou do Leste Europeu.* (CRIMP: 2005b, p.63).

¹² – *Ela gosta do seu trabalho. / – [tradução] / – Ela é jovem e está em forma, e feliz com o seu corpo. / – [tradução] / – Como ela usa seu corpo é decisão dela. / – [tradução] / – Obviamente. / – [tradução] / – O Pornó não a impede de levar uma vida normal. / – [tradução]* (idem, p.65).

¹³ *A cena, na realidade, da criança drogada e dessensibilizada, humilhada e depois fotografada ou filmada sem o seu conhecimento é uma caricatura ridícula* (idem, p.67).

Segundo Bakhtin, o que importa na estilização é “o conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico. (...) A atitude do autor não penetra no âmago do seu discurso, o autor o observa de fora” (BAKHTIN, 1981, p.164). A simples imitação, por sua vez, “não convencionaliza a forma, pois leva a sério aquilo que imita, tornando-o seu, apropriando-se diretamente do discurso do outro. Aqui ocorre a completa fusão das vozes”. (idem, p.165). Para evitar equívocos conceituais, é importante entender que, ao falar do autor, Bakhtin não se refere simplesmente à figura biográfica do escritor, mas ao que pode ser percebido como gesto autoral na própria estrutura da obra, para além de suas vozes narrativas (Este conceito se aproxima um tanto da ideia contemporânea de autor implícito ou autor modelo).

Então, para caracterizar este quadro como narrativa estilizada, e não como mera imitação, basta encontrar evidências sólidas de que esta última instância, chamada autor, não se confunde com o discurso da locutora/narradora. Precisamos, de certo modo, medir a distância entre a voz da narradora e o gesto do autor.

Uma pista importante é dada pelo próprio conjunto da peça. A soma exaustiva de versões sobre uma certa Anne, em que uma versão inviabiliza as demais, leva qualquer leitor/espectador a desconfiar de todos os narradores. As reiteradas falhas da locutora/narradora, sua incapacidade de fazer seguir a gravação, cuja motivação nunca é claramente revelada, certamente são outra marca clara da cisão entre autor e narrativa. Mas o que buscamos são marcas internas ao texto. E o interior do discurso narrativo nos reserva surpresas a respeito do lugar deste autor. E de sua relação de distância com discurso da narradora.

Como isto ocorre? Trata-se de uma estratégia que opera de modo crescente. Num primeiro estágio, o discurso da narradora apenas imita um documentário sobre a indústria de cinema pornográfico. O tom é prosaico e soa verossímil. Num segundo estágio, quando a narradora projeta futuros possíveis para a atriz em questão, a narrativa se excede e há um poderoso salto em direção ao inverossímil:

- *She could for example become a model...*
- *[translation]*
- *... a TV personality...*
- *[translation]*
- *... run her own country pub or travel the world.*
- *[translation]*
- *She could paint...*
- *[translation]*
- *... swim professionally...*
- *[translation]*
- *... or study for a degree in chemical engineering.*
- *[translation]*
- *(All with growing élan) Anne could change the world...*
- *[translation]*
- *... end animal suffering...*

- [translation]
- ... *end human suffering...*
- [translation]
- ... *and learn to fly helicopters.* (CRIMP, 2005a, p.274)¹⁴.

Neste estágio, é quase impossível não ler o autor como voz distanciada e irônica, desautorizando completamente a voz da narradora. Mas a própria acumulação de excessos e inverossimilhanças leva a um terceiro estágio, em que a instância do autor, ela própria, se torna tão obscura quanto a da narradora. As projeções do futuro de Anne, neste estágio, se tornam tão desconectadas da verossimilhança inicial e caminham para um lirismo tão surpreendente que já não podemos banalizar o discurso da narradora, não podemos lê-lo como discurso ingênuo: “*Anne has seen the world from space, the wrinkles of the mountains, and the cobalt threads of the rivers. She has excavated the shallow graves and picked over the shattered skulls of the dead. She has scattered information in the optic fibres and danced with the particles of light*”¹⁵ (idem, p.275). Isto cria um delicioso problema de interpretação: não é mais possível ler o discurso da narradora como passivo e inferior ao discurso implícito do autor. Logo, torna-se impossível ‘medir a distância’ entre as duas vozes.

A pergunta que nasce aqui é emblemática: trata-se apenas de um acúmulo de ironia acerca da narrativa imitada, ou o que vemos é uma forma bivocal ativa, em que a ‘voz do outro’ não se submete docilmente ao ‘contexto monológico do autor’? Ao invés de responder temerariamente a questão, é preferível fechar esta análise com a voz de Bakhtin:

Na medida em que decresce o grau de objetividade do discurso do outro (...), ocorre nas palavras orientadas para **um único fim** (...) a fusão dos discursos do autor e do outro. Desfaz-se a distância; a estilização se torna estilo, o narrador se transforma em simples convenção composicional. Já nas palavras orientadas para **diferentes fins**, a redução do grau de objetividade e a elevação correspondente do grau de atividade das próprias aspirações da palavra do outro levam inevitavelmente à conversão interna do discurso em discurso dialógico. Neste já não há dominação absoluta da idéia do autor sobre a idéia do outro, a fala perde a sua serenidade e convicção, torna-se inquieta, internamente não solucionada e ambivalente. (BAKHTIN: 1981, p.172)¹⁶.

E quais serão os fins de cada uma destas vozes? Para onde elas apontam?

¹⁴ – *Ela poderia por exemplo se tornar uma modelo ... / – [tradução] / – ... uma personalidade da tv ... / – [tradução] / – ... ter o seu próprio bar no interior ou viajar o mundo. / – [tradução] / – Ela poderia pintar... / – [tradução] / – ... nadar profissionalmente ... / – [tradução] / – ... ou estudar para um diploma em engenharia química. / – [tradução] / (Todos com um élan crescente). / – A Anne poderia mudar o mundo... / – [tradução] / – ... acabar com o sofrimento animal ... / – [tradução] / – ... acabar com o sofrimento humano... / – [tradução] / – ... e aprender a pilotar helicópteros. (CRIMP, 2005b, p.68-69).*

¹⁵ – *A Anne viu o mundo do espaço, as rugas das montanhas e os fios de cobalto dos rios. Ela escavou as covas rasas e removeu os crânios esmagados dos mortos. Ela disseminou informação nas fibras ópticas e dançou com as partículas de luz.* (idem, p.69-70).

¹⁶ Grifos do articulista.

POLIFONIAS

ATENT



Nattália Drulla na cena 16: **Pornô.**



Thyane Antunes, Maruca Franco,
Kysy Fischer e Fabiane de Cezaro:
Pornô.



Larissa Matos e Vinícius Armiliato:
Pornô.



Daiane Rafaela e Thyane Antunes:
Pornô.

(fotografias gentilmente cedidas por Guto Rodrigues)

de Martin Crimp

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de qualquer atitude conclusiva, este artigo pretendia apenas levantar perguntas ativas a respeito dos jogos de narração contidos em *Attempts on Her Life*, partindo de uma perspectiva próxima das idéias de Bakhtin. Evidentemente, muito do que está escrito aqui deve ser visto de modo relativo, pois as peças de Crimp são obras para o teatro. Por mais que centradas no ato de narrar, elas concretizam as diversas vozes narrativas sobre o palco, o que certamente muda muito o sentido de sua leitura. Não custa lembrar o que Bakhtin diz a respeito de discursos dramáticos:

No diálogo dramático ou no diálogo dramatizado, inserido no contexto do autor, essas relações ligam as enunciações objetivas representadas e por isto são elas mesmas objetivadas. Não são um atrito entre as duas últimas instâncias significativas mas um atrito objetivo (temático) entre duas posições representadas, inteiramente subordinado à instância suprema e última do autor. Neste caso, o contexto monológico não se interrompe nem se debilita. O debilitamento ou a destruição do contexto monológico só ocorre quando convergem duas enunciações iguais e diretamente orientadas para o objeto. (BAKHTIN: 1981, p.163-164).

Por outro lado, ainda seria possível objetar que este texto nos oferece apenas o embate entre a instância do autor e as enunciações de seus narradores. Que as personagens, tiradas de cena, tornaram-se apenas o objeto destas narrativas. E que talvez isto enfraqueça, de algum modo, o que Bakhtin chamou de contexto monológico. Mas isto iria além da pretensão desta pesquisa.

Seja como for, este modo de análise revela, nas falas narrativas da peça, propriedades bastante peculiares. Se não podemos falar de dialogismo pleno, *stricto sensu*, podemos certamente entender a bivocalidade como característica determinante da fala de Crimp. O modo como os discursos aparecem dentro de outros discursos é uma sutileza de sua fala que se revela sob estas lentes. Pode parecer pouco. Mas, no momento em que a peça é enunciada (colocada em cena), estas forças entram invariavelmente em movimento. Cabe ao artista ter consciência delas, cabe a ele manejá-las em cada ato de fala.

1 *You think I don't know what I said?*

3 *Well we won't argue.* (CRIMP: 2005c, p.8)¹⁷.

Curitiba, novembro de 2011

¹⁷ 1 *Você acha que eu não sei o que eu disse?*

3 *Não vamos discutir.* (CRIMP: 2007, p.6).

RESULTADOS:**Número de apresentações:**

04

Público alcançado:

482 espectadores

Discentes envolvidos: 30**23 acadêmicos do Bacharelado em Artes Cênicas**

(16 acadêmicos da Habilitação em Interpretação Teatral)

(06 acadêmicos da Habilitação em Direção Teatral)

02 acadêmicos da Licenciatura em Teatro**01 acadêmico do Bacharelado em Música Popular****04 músicos estagiários da comunidade****Docentes envolvidos:**

Prof. Márcio Luiz Mattana

(Coordenação e Direção Geral)

Profª. Dra. Luciana Paula Castilho Barone

(Coordenação de Equipe Técnica / Diretores-assistentes)

Profª. Dra. Amabilis de Jesus

(Supervisão de Figurinos)

Profª. Esp. Nádia Luciani

(Supervisão de Cenotécnica e Iluminação)

Profª. Esp. Liane Guariente

(Supervisão de Canto)

Jeferson Walaszek e Roger Batista na cena 17:
Previamente Congelado.

(Fotografia: Guto Rodrigues)

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYACHE, Solange. *Theatre and Psychoanalysis: or Jung on Martin Crimp's Stage: '100 Words'*. in *Sillages critiques*, 10 | 2010, [En ligne], mis en ligne le 15 juin 2010. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/index1838.html>.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

CRIMP, Martin. *The Treatment*. in *Martin Crimp: Plays 1*. Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2000.

_. *O Argumento*. Tradução de Erica Migon e Ursula Migon. Curitiba: Sutil Companhia de Teatro, 2004 (não editada em livro).

_. *Attempts on Her Life*. in *Martin Crimp: Plays 2*. Contemporary Classics. London: Faber & Faber, 2005. (a)

_. *Atentados*. Tradução de Denis Pedroso e Murilo Hauser. Revisão de Erica Migon e Ursula Migon. Curitiba: Sutil Companhia de Teatro, 2005 (não editada em livro). (b)

_. *Fewer Emergencies*. London: Judy Daish Associates, 2005 (cópia digital gentilmente cedida pelos agentes do autor). (c)

_. *Menos Emergências*. Tradução de Marcos Davi Steuernagel e Renata Hardy. Curitiba: Pausa Companhia, 2007 (não editada em livro).

SIERZ, Aleks. *The Theatre of Martin Crimp*. Methuen Drama. London: A & C Black Editors Limited, 2006).

TEZZA, Cristóvão. *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Identidade Visual do Projeto



Projeto Gráfico de Eduardo Amaral

Agradecimentos Especiais:

Agradecemos ao tradutor e diretor Murilo Hauser, que cedeu sua preciosa tradução para a montagem, ao fotógrafo Guto Rodrigues, que cedeu gentilmente seus trabalhos para a presente publicação, aos professores Caetano Waldrigues Galindo e Célia Arns de Miranda, da UFPR, cujas reflexões e conselhos tiveram influência decisiva na pesquisa, e a todos que, de alguma forma, auxiliaram na realização deste projeto.