

A Dramaturgia de Joël Pommerat e a busca pelo real na contemporaneidade – o exemplo de *Chapeuzinho Vermelho*

207



Camila Bauer¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (...) Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. (AGAMBEN, 2009)

A partir desta definição de Agamben, nos propomos a refletir sobre a obra de Joël Pommerat, um dramaturgo que vem representando a contemporaneidade, as diferentes realidades sociais e que busca nos fazer ver o que preferiríamos não ver, o que está escondido em nossas obscuridades, em nossos silêncios e em nossas hesitações. Pommerat nos propõe olhar para onde tentamos fazer de conta que não pertencemos, questionando nossa própria experiência humana e social, por meio de uma aproximação estética do real. Para ele, o real é

¹ Doutora em Ciências do Espetáculo pela Universidade de Sevilha e em Informação e Comunicação: menção Artes da Cena pela Universidade Livre de Bruxelas (2010). Encenadora.

o que conseguimos ver facilmente, mas também o que está escondido em outras camadas de compreensão e de reprodução do humano, “o real é, ao mesmo tempo, o aparente e o mental, o mundo material, mas também o mundo imaginário, o mundo de nossas representações” (POMMERAT, apud BOUDIER, 2015, p. 93). A busca de Pommerat pelo real perpassa diferentes camadas de percepção, compreensão e complexidades, instalando-se em um ponto de encontro e contato entre texto escrito, cena e imaginário espectral.

A obra de Joël Pommerat é marcada pela diversidade temática e formal, em consonância com uma linguagem contemporânea específica e bem definida que o autor vem construindo ao longo de sua trajetória. O dramaturgo e encenador francês é diretor da Companhia Louis-Brouillard, com a qual desenvolve uma investigação de linguagem e está aprofundando sua pesquisa estética desde 1990, seguindo seu plano de montar em média uma peça por ano. Depois de escrever e encenar mais de vinte espetáculos, a primazia de seu trabalho parece ter-se afirmado inclusive entre a crítica mais exigente. Seu olhar é atento, sensível, perfeccionista e minucioso. Busca um senso de realidade e estupor em suas peças que acaba sendo alcançado por meio de uma dramaturgia direta e pelo uso de uma linguagem aparentemente simples e minimalista, mas que ganha relevo e complexidade na articulação da língua e dos diferentes elementos cênicos envolvidos na encenação.

Como autor da maioria de suas montagens, Joël concebe a dramaturgia em um sentido mais amplo, incluindo os diferentes signos da poética teatral. Assim, quando analisamos seu teatro e tudo o que se inscreve sob a égide de “autor de espetáculos” que o criador utiliza para se definir, é possível pensar sua dramaturgia em um campo expandido, incluindo texto dramático e dramaturgia da cena em um mesmo conceito, posto que o autor cria o espetáculo em consonância entre texto e palco. Acolheremos, pois, a definição de Sánchez, para quem a dramaturgia é

uma interrogação sobre a relação entre o teatral (o espetáculo/o público), a atuação (que implica o ator e o espectador enquanto indivíduos) e o drama (ou seja, a ação que constrói o discurso). Uma interrogação que se resolve momentaneamente em uma composição efêmera, que não pode ser fixada em um texto: a dramaturgia está mais para lá ou para cá do texto, se resolve sempre no encontro instável dos elementos que compõem a experiência cênica. (SÁNCHEZ, 2011, p. 19-20)

Quando pensamos as reescrituras que Pommerat fez de contos clássicos como *Chapeuzinho Vermelho (Le Petit Chaperon Rouge)*, *Pinóquio (Pinocchio)* e *Cinderela (Cendrillon)*, esta noção de dramaturgia se expande ainda mais, posto que se inclui o horizonte de expectativas que o público traz consigo na medida em que já teve contato com estas fábulas clássicas em algum momento de sua vida, mesmo que por meio de história oral, filmes ou desenhos animados. Assim, nestes casos, as diversas adaptações que os mitos sofrem e as referências que o espectador possui acabam compondo parte importante da dramaturgia, uma vez que a obra de Pommerat dialoga com este imaginário clássico. Neste sentido, uma parte da proposição dramática fica a cargo do espectador, que organiza os elementos propostos em uma experiência estética sempre singular. Como afirma Boudier (2015, p. 95) acerca da obra de Joël, “É sempre o espectador que completa mentalmente o processo de (re)criação da realidade”.

As composições cênicas de Pommerat oscilam desde as mais realistas e cotidianas, até seres fantásticos que parecem ter saído de filmes de horror ou de contos de fada. “O conjunto de seus personagens representa uma condensação da sociedade” (BOUDIER, 2015, p. 102). A cada obra, o dramaturgo parece aventurar-se mais fundo na linguagem e descobre novas formas de potencializar a relação do espectador com o real. A realidade, neste caso, é entendida como ponto de vista, perspectiva, olhar, e não como algo absoluto; não é o todo da realidade, mas um recorte, uma parcela, uma possibilidade de entendimento do real. É nesta busca do real, deste “sentido do real”, que se inscreve uma das especificidades da pesquisa de Pommerat: “o senso do real, isto é, um dom de ver do artista: acuidade de observação e capacidade de testemunhar a sociedade” (BOUDIER, 2015, p. 91). Para o encenador, o artista deve ser um observador atento da realidade que lhe circunda.

Assim, suas reescrituras dos contos portam consigo um olhar específico sobre o real. Pommerat mantém um pé na fábula clássica e o outro no diálogo com as realidades contemporâneas. Suas representações dos personagens de *Chapeuzinho* e *Cinderela*, por exemplo, seriam duas meninas comuns, da vida cotidiana real, mas que lhes acontece algo extraordinário no caminho. Seus personagens possuem funções sociais específicas e bem desenhadas, transitando entre tipos banais e personagens fantasiosos com uma facilidade que

lhes confere perturbação, profundidade e contraste, garantindo-lhe o lugar que ocupa entre os grandes autores de teatro da atualidade. Deste modo, suas obras nos apresentam recortes da sociedade construídos por meio de diferentes pontos de vista, complexidades e problematizações.

“Eu acredito na complexidade. Eu acredito inclusive que a complexidade é uma das definições da beleza. A complexidade não me causa medo, a contradição tampouco, a junção dos opostos me atrai”, afirma Pommerat em *Troubles* (apud, BOUDIER, 2015, p. 92). O pensamento que Joël tem sobre a complexidade do real é o que, segundo Boudier (2015, p. 94), leva o autor a “inventar uma dramaturgia que poderia ser descrita como ambígua, e a trabalhar sobre a interferência da imagem cênica”. Assim, a sua dramaturgia/encenação nos induz a repensar o papel do espectador em uma antiga dupla de comunicação, e a substituí-lo pela noção de “expectador” (implicado). Temos assim a função fática que conecta espetáculo/espectador e que, no caso das adaptações dos contos clássicos, coloca o espectador em um local de diálogo constante com a obra e com um universo de referencialidades e simbologias que o (in)consciente do público traz.

A escuridão e a contemporaneidade

O teatro de Joël Pommerat funciona como uma teia de significações que se abre diante de nossos olhos. Para o autor, o espaço da arte se assemelha ao espaço da meditação, da contemplação. Suas obras parecem partir de um grande escuro, do vazio, do silêncio e da imobilidade. Deste vão emergem imagens, sons, cores (poucas), fragmentos de vida e pedaços de humanidade. Tudo se passa como se estivéssemos de olhos fechados e ao erguer as pálpebras víssemos algo ao longe, nebuloso, mesmo que este algo nos pareça íntimo e familiar. Depois voltamos a fechar os olhos, enquanto ouvimos alguma música ou voz em off, nos aproximando de presenças ausentes, ou da presentificação da ausência do humano, tentando nos recuperar da imagem anterior e nos preparando para a seguinte.

A caixa escura de Pommerat nos lembra procedimentos de montagem e decupagem do real como as operadas no cinema, e trazem um conector importante com a contemporaneidade. Somos cotidianamente

bombardeados por imagens e sons; no teatro de Joël, precisamos antes de nada limpar nosso olhar, prepará-lo para as imagens que se seguirão como flashes no meio da escuridão. Precisamos aprender a ver em meio ao escuro, em meio às trevas do contemporâneo. Por este motivo, queremos retomar a noção de contemporaneidade trazida por Giorgio Agamben, uma vez que dialoga com as proposições estéticas de Pommerat. Para o filósofo italiano

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-3)

Neste sentido, ao analisarmos a dramaturgia de Pommerat, podemos constatar uma grande presença deste escuro próprio de alguém que está pensando o seu tempo, suas dicotomias e seus paradoxos. São composições repletas de *black-outs*, de penumbras, de contraluz, de sutilezas, de imagens que vemos apenas em parte e que temos que imaginar o resto; a obscuridade é, portanto, um traço marcante em suas encenações, tanto no sentido físico e concreto, como em uma perspectiva mais metafórica e filosófica, integrando o escuro como forma e conteúdo do discurso. Em suas obras, muitas vezes duvidamos do que vemos; assim, o princípio de incerteza do olhar e do discurso se instaura como componente narrativo. Nestes casos, a palavra assume seu lugar central e as sonoridades nos conduzem em um horizonte de significações que fogem do lugar-comum, fazendo com que nosso olhar seja restabelecido e esteja então pronto para ver e sentir o que talvez não estejamos acostumados a ver e a refletir sobre.

No jogo de escuros, silêncios e palavras proposto por Joël, as narrações assumem um lugar importante. Em suas obras, frequentemente encontramos a figura do narrador que nos conta o que não podemos/queremos ver. Os narradores de Pommerat são personagens que nos seduzem e envolvem, ao mesmo tempo em que causam desconforto e estranhamento. As imagens são, portanto, evocadas pelas palavras, podendo ser ou não concretizadas em cena, de modo mais figurativo ou incognoscível. Nestas passagens de seus textos, o princípio dialógico do drama se instaura entre as palavras pronunciadas pelo narrador

e as imagens evocadas na mente do espectador que funciona como interlocutor direto da narrativa. É para este espectador que a história é contada e o dramaturgo não tenta disfarçar esta realidade que, no caso das adaptações dos contos infantis, se instaura já nas primeiras linhas do texto. Assim, as três peças pensadas para crianças por Pommerat (*Chapeuzinho Vermelho*, *Pinóquio* e *Cinderela*) começam com a figura do narrador introduzindo a história. Para fins de análise, nos centraremos no estudo de sua primeira obra de inspiração clássica, *Chapeuzinho Vermelho*.

***Chapeuzinho Vermelho*, o contador de histórias e a atualização temática**

Em *Chapeuzinho Vermelho*, metade da obra é narrada pelo “O Homem que conta” e outra metade se articula em diálogos entre os personagens do Lobo, da Menina e da Vovó. Neste sentido, merece destaque a função do contador de histórias, quem assume parte importante da narrativa da obra. “Poderíamos dizer que eu faço o mesmo trabalho que os contadores de história de antigamente”, afirma Pommerat (2013, p. 117). O narrador ostenta o papel de conector entre a narrativa e o imaginário do espectador, entre a fábula clássica e a incursão pela linguagem do dramaturgo, repleta de repetições, de retomadas linguísticas, imagens, desconstruções e aproximações entre o conto clássico e as realidades contemporâneas.

“Uma dramaturgia como esta, fundada em uma quase antinomia, é, por natureza, uma dramaturgia destinada a desconcertar o espectador e a desfazer todo o ‘horizonte de expectativas’, toda a codificação própria dos gêneros. Mais do que um ‘novo gênero’, esta dramaturgia pertence a um antigênero” (Sarrazac falando sobre a obra de Strindberg, em SARRAZAC, 2011, p. 65). Consideramos que esta definição se aplica também às obras de Pommerat, posto que existe uma síntese potente de gêneros – à qual se soma o horizonte de expectativas do espectador que conhece as fábulas em questão – uma vez que diálogos e narrativas se fusionam na construção da estrutura dramática das suas peças inspiradas em contos e que atraem a atenção de espectadores de diferentes idades, ainda que com camadas de interpretação e realidade bastante diversas.

Deste modo, ao esboçarmos um estudo sobre a figura do narrador,

a fascinação que os contos, mitos, lendas e histórias improváveis despertam em adultos e crianças é algo que pode ser constatado ao longo da história da humanidade. Os contadores de história que iam (vão) de vilarejo em vilarejo transmitindo oralmente fábulas e lendas atestam esta questão. Ciente disso, em 2004 Joël Pommerat decidiu escrever e encenar seu primeiro texto baseado em um conto clássico para crianças, *Chapeuzinho Vermelho*, ao que depois sucederia *Pinóquio* e *Cinderela*. Esta primeira incursão pelos contos infantis foi motivada pela relação do autor com sua filha Agathe, à época com sete anos, que não se interessava pelo trabalho do pai.

Então um dia eu decidi que isso não podia continuar assim. Como fazer para que ela se interessasse um pouco pelo que eu fazia? Me veio então, a ideia impositiva de reescrever a história da *Chapeuzinho Vermelho*. Primeiro porque sempre fui fascinado por este conto, e depois porque falava sobre uma menina e eu tinha certeza que Agathe ia se identificar. (POMMERAT, 2005)

213

É de algo bastante privado e íntimo que surge a motivação para este que vem a ser o primeiro diálogo de Pommerat com o público jovem: “Quando eu lhe perguntava se ela queria ir comigo assistir aos ensaios das peças que eu dirigia, ela dizia: ‘Não, eu não tenho nenhuma vontade’. Para piorar as coisas, acontecia frequentemente de eu lhe pedir para não fazer barulho enquanto eu trabalhava. Enquanto isso ela se entediava, e ela me demonstrava isso” (POMMERAT, 2005). A situação de tédio, de espera, de vontade de brincar da criança, de falta de tempo dos pais, acabaram servindo de motores de atualização temática para a obra de Joël. A peça começa com “O Homem que conta” nos anunciando que esta história é sobre uma menina que passava muitas horas sozinha, entediada, e que sua mãe não tinha tempo para brincar com ela. O autor mistura o conto clássico com a realidade cotidiana dos pais e mães que trabalham e não conseguem dar aos seus filhos a atenção que eles demandam. O narrador diz:

Era uma vez uma menina que estava proibida de sair de casa sozinha
Ou somente em raríssimas ocasiões
Então
Ela se entediava
Porque ela não tinha nem irmão nem irmã

Somente sua mãe
Que ela amava muito
Mas isso não bastava.

Então ela brincava
Ela brincava
Ela brincava
Sozinha
Muito sozinha.

O dramaturgo francês parte do conto para abordar problemáticas da vida familiar contemporânea, como a falta de tempo. A mãe da menina não tem tempo para brincar com a sua filha. Numa tentativa de resolver esta questão, a menina lhe dá um presente a sua mãe, lhe dá tempo. Mas a mãe não percebe o presente que ganha e tudo segue como antes. Não sabemos ao certo o que a menina deu de presente a sua mãe no plano da materialidade e concretude física, mas o fato é que, desde a perspectiva da filha, o problema estaria resolvido caso a mãe percebesse o presente que ganhou. É um olhar filosófico e metafórico sobre a falta de tempo e o sentimento de invisibilidade que dele advém em uma situação familiar, funcionando não apenas em seu caráter dramático, mas também documental frente a uma realidade sócio-familiar contemporânea.

Se pensarmos com Roupnel que “O tempo só tem uma realidade, a do Instante” (apud BACHELARD, 2010, p.15), o que Chapeuzinho deseja são mais instantes ao lado de sua mãe. Também podemos pensar o tempo a partir da ótica bergsoniana, para quem a realidade do tempo é a sua duração. Neste sentido, a menina ficava muitas horas em casa sozinha e se entediava muito. Para ela, nestas ocasiões, o tempo passava muito lentamente, enquanto que quando brincava com sua mãe o tempo parecia insuficiente. Temos aqui um tipo de construção metafísica da realidade da menina e que nos é revelada pelo narrador.

Pommerat afirma que a menina tentava de muitas maneiras chamar a atenção de sua mãe, mas que ela estava sempre muito ocupada e não reparava mais na sua filha. O narrador nos informa que “a menina via sua mãe, mas que sua mãe não via mais sua filha”. Podemos observar aqui uma incursão pela filosofia de François Flahault e o seu “sentiment d’*exister*”, também presente em *Je Tremble* (Estremeço). A menina começa a se sentir invisível dentro de sua própria casa, ela não sente que desempenhe algum papel frente a sua mãe, como ocorre com a Mulher de Camiseta de Estremeço, que também afirma sentir que sua

mãe não lhe via mais. A falta de tempo faz com que percamos nossa capacidade de perceber o outro, por já não estarmos na realidade do instante apontada por Roupnel. A menina tinha medo de ser esquecida por sua mãe, como nos informa o narrador ao relatar o percurso da menina até a casa de sua avó, quando ela teve dúvidas se estava fazendo a coisa certa:

Ela pensou na sua mãe.
Ela se perguntava o que será que sua mãe estava fazendo
enquanto esperava por ela
E se ela já não estava esquecendo da sua filha.
De repente ela teve vontade de chorar...

A vida da menina é narrada pelo “O Homem que conta”. É através deste ator-rapsodo, por usar a linguagem de Sarrazac, através deste ator que junta e costura os pedaços da vida desta menina com sua mãe, que sabemos o que ocorre. O mundo exterior com o qual ela tem (pouco) contato é apenas referenciado. Na encenação, Pommerat constrói uma série de imagens da jovem com sua mãe, mas até sua saída de casa a conexão da jovem com o mundo exterior só chega ao espectador por meio das palavras do narrador, quem aproxima o vínculo entre a fábula e o imaginário do receptor, deixando grandes lacunas para que este preencha. A mãe da menina não possui voz direta ao longo da peça. Tudo o que sabemos sobre ela nos é informado pelo narrador, que obra aqui como um elo contador de histórias. A personagem da mãe é presentificada na encenação de Pommerat apenas como construção imagética, ainda que o texto escrito não nos dê nenhuma informação neste sentido, ficando a cargo da dramaturgia da cena a proposição de visualidades, redundâncias e contradições.

Personagens não individualizadas e o anacronismo do conto

As personagens vivem a ausência de nome próprio, estão encobertas por uma certa opacidade que é comum no teatro contemporâneo, sendo identificadas por seus graus de parentesco: a menina, a mãe (mãe da menina) e a avó (a mãe da mãe da menina), elucidando o centro da hierarquia familiar e toda a psicologia que desta situação pode decorrer. Não chega a ser um anonimato, posto que a estrutura familiar lhes protege disto, mas uma dimensão humana não individualizada, demonstrando um importante nível de socialização da

personagem que justifica várias de suas ações em torno da realidade sócio-familiar instaurada.

Há no texto de Pommerat uma certa romantização da ideia de família, ao mesmo tempo em que a crítica da mesma e um retrato da sua desestruturação são estabelecidos. Nota-se uma desfiguração da identidade desta unidade familiar advinda de uma despersonalização dos sujeitos. A menina deseja visitar sua avó, que mora longe e está sozinha, deseja ouvir as histórias sobre sua mãe, numa relação neta-avó bastante idealizada e que não chega a se concretizar na peça em função da aparição do lobo. Ao mesmo tempo, a mãe da menina não tem tempo para visitar sua própria mãe e quando o faz as duas ficam a maior parte do tempo em silêncio. As dificuldades de relação humana, de comunicação, o isolamento, o excesso de trabalho, são temas recorrentes na dramaturgia de Pommerat, que busca retratar, simultaneamente, “a realidade social contemporânea, documentada, e a realidade tal como ela é forjada, percebida ou imaginada pelos indivíduos em diferentes níveis de consciência” (BOUDIER, 2015, p.98).

216

Nesta perspectiva, a menina parece um pouco deslocada do contexto atual das crianças; ela deseja ouvir as histórias da infância de sua mãe, se preocupa com a solidão de sua avó, brinca com sua sombra, retratando uma nostalgia da presença associada a uma nostalgia da infância que estão vivas no imaginário do autor. O dramaturgo ancora, portanto, a produção de uma realidade mental tanto nos espectadores quanto nos personagens (que não tem consciência de sua estrutura que é contemporânea e, ao mesmo tempo, anacrônica). Assim, a personagem da menina traz a presença deste anacrônico e do mitológico dos contos de fada em um contexto de representação fabular bastante adaptado à atualidade, sendo uma figura inspirada na mãe de Joël (pertencente a uma outra geração), ao passo que a mãe da menina figura mais como representação de um tipo social da atualidade, sempre sem tempo e com uma despersonalização característica da crise do sujeito pós-moderno já apontada por Jean-François Lyotard (1998).

Eu também me lembrei da minha mãe que me contava uma história quando eu era pequeno, sobre o longo trajeto que ela devia fazer para ir à escola. Ela andava todos os dias mais ou menos 9 km através de um campo deserto. Esta história já me impressionava. E hoje ela me

impressiona ainda mais. Eu imagino uma menina com sua pastinha, debaixo da chuva ou na neve, andando pelo caminho, atravessando uma floresta de pinheiros, enfrentando cachorros soltos. Com este texto, eu quis reencontrar as emoções desta menina. Eu sei que esta história é também uma parte da minha história. Eu sei que este longo caminho que minha mãe fazia, quase todos os dias da sua infância, marcou sua vida, impregnou seu caráter, influenciou muitas coisas na sua existência. E eu sei que esta história contribuiu para definir o que eu sou hoje. (POMMERAT, 2005)

A *Chapeuzinho Vermelho* de Joël Pommerat nasce, portanto, de uma mescla de teatro enquanto documento, de experiências e de lembranças pessoais, de narrativas orais e de uma inquietação latente pelas problemáticas da vida cotidiana contemporânea. A mãe de *Chepeuzinho* não fala na obra de Pommerat, ela não possui voz enquanto linguagem articulada, e isso nos remete a uma remarca de Sarrazac (2002, p.158.) onde este afirma que “O solilóquio das novas dramaturgias sai de um corpo mudo. É, literalmente, transcrito de silêncio”. Neste sentido, nosso contato com a personagem da mãe da menina se realiza exclusivamente através do olhar e do discurso do “O Homem que conta”, sabendo que é apenas uma visão da realidade a que ele retrata, já que a voz da mãe está silenciada e que não temos acesso direto ao seu pensamento. Nesta ausência de palavras e de interlocução direta com o espectador, “a personagem torna-se testemunha de sua própria existência e da sua época” (SARRAZAC, 2002, p. 161), estabelecendo uma relação dialógica silenciosa com o espectador.

Na sua representação do real e na busca pela criação de realidades possíveis em cena, Pommerat afirma querer mesclar alguns opostos:

O mais estranho com o mais simples, o mais banal o mais íntimo com o mais épico, o mais sério, o mais trágico com o mais derrisório, o mais atual com o mais anacrônico. (POMMERAT, notas inéditas de *Au Monde*, apud BOUDIER, 2015, p. 93)

O anacronismo, neste caso, provém também da estrutura cíclica do mito que encontramos nas fábulas infantis. Parte da validação discursiva provém deste desvio anacrônico e Pommerat o utiliza para representar o humano e suas relações na atualidade, “porque a minha obsessão é isso, capturar um pouco da realidade” (POMMERAT, apud

BOUDIER, 2015, p.93). Neste sentido, podemos reconhecer outros traços desta realidade na escritura cênica de Pommerat por meio das definições de contemporaneidade esboçadas por Agamben em sua relação com o próprio anacrônico:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

218

Nesta pintura da sociedade contemporânea, Pommerat enfatiza a dificuldade de coabitação das diferentes gerações ao contrastar seus anseios. Ao final da obra, o narrador nos informa que a menina cresceu e virou uma mulher como sua mãe, dando continuidade a estrutura de gerações. O mesmo tipo de desenho familiar cíclico aparece em *Je Tremble*, quando a Mulher de Camiseta percebe que se tornou um pouco como sua mãe. Em *Chapeuzinho*, uma etapa importante deste rito de passagem se realiza quando a mãe da menina, para distraí-la, diz a filha que prepare um doce para levar a sua avó, como condicionante para que possa sair de casa. Como a menina não sabia cozinhar, parecia uma situação confortável para a mãe, não fosse pelo fato de que, após algumas tentativas frustradas, a menina conseguiu finalmente fazer um pudim. Ela deixa então de ser uma criança impossibilitada de cruzar o bosque e adquire um primeiro marco na vida adulta: sua independência, seu direito de ir e vir. Aqui, preparar o doce se torna o símbolo desta passagem. A vontade de crescer que a menina possui nos é destacada pelo narrador:

Ela pensou que a sua avó ia ficar tão espantada em vê-la, que ela ia achar, sem dúvida, ela muito corajosa de ter feito assim o caminho sozinha, que ela ia achar que ela era uma menina grande, talvez até já um pouco mulher e isto lhe deu realmente vontade de continuar.

Esta busca de independência das crianças que crescem rápido e que os pais costumam a perceber também aparece em *Cet Enfant* (Esta Criança), onde as relações familiares são bastante exploradas, assim como em *Pinóquio*, que precisa se libertar do seu criador para descobrir que tipo de criatura é. Nas três peças para crianças, temos situações

de pais e mães que criam seus filhos sozinhos: em *Chapeuzinho* o pai não é mencionado e a menina é criada pela mãe; em Cinderela, a mãe morre logo no começo da obra e toda a peça gira em torno da relação de Sandra com o luto materno e com a reorganização de sua vida ao lado de seu pai, sua madrasta e sua nova família; em Pinóquio, o menino-fantochê é criado por um homem (pai/criador/escultor), do qual ele sente vergonha. Pinóquio conta com a ajuda da fada madrinha para conseguir encontrar-se enquanto sujeito e trilhar seu caminho, já que sua realidade inicial é por ele negada. As problemáticas familiares estão presentes de modo marcante na dramaturgia de Pommerat e estabelecem uma relação forte com o público de jovens, posto que trata de realidades próximas das vivenciadas pelas crianças, ainda que o autor aborde estas questões com boas doses de magia, bom humor e extra-cotidianidade.

Em *Chapeuzinho Vermelho* de Pommerat, a relação familiar é bastante destacada, uma vez que a menina tem uma empatia muito grande pela avó, o que não é tão enfatizado nas versões anteriores. Nas obras de Perraut e dos Irmãos Grimm, por exemplo, a mãe pede a filha que leve algo a sua avó que está doente. Já em Pommerat, a menina pede a sua mãe para ir visitar sua avó. Ela sente tristeza ao pensar que sua avó está sozinha e doente. A *Chapeuzinho* de Pommerat também se sente só, como sua avó, como o lobo. Há uma solidão que paira e que faz com que as personagens se busquem, entre medo e excitação.

Assim, a menina parte pela estrada sozinha e com medo. Contudo, durante o percurso rumo a casa de sua avó, ela descobre sua sombra, que lhe acompanha, que brinca com ela e que a protege. É a sua própria solidão espelhada pelo sol e refletida no chão, descrita pelo narrador e desenhada cenicamente por Joël Pommerat e Éric Soyer (com quem cria os espaços cênicos). A sombra é também sua companhia, seu lado obscuro que se mostra leve e divertido. Vemos aqui mais uma vez um elemento recorrente na obra de Joël que é a busca inconsciente do personagem pelo seu “sentimento de existência”, advindo da filosofia de Flahault, já citado acima. O personagem precisa sentir que existe, que é, e que é também na sua relação com o outro. A sombra torna-se a materialização deste sentimento de existir. Mas a sombra não poderia acompanhá-la se ela fosse para a floresta embaixo das grandes árvores, só se ela seguisse pela estrada. Então a menina decidiu seguir pela estrada, acompanhada e protegida por sua sombra,

com quem ela conversava. Vemos aqui uma menção aos dois caminhos clássicos das versões de Chapeuzinho, onde a menina pode escolher entre o caminho longo e seguro e o atalho perigoso. Em Pommerat, ela escolhe o caminho seguro, mas acaba se distraíndo brincando com sua sombra e termina debaixo das grandes árvores, onde encontra o lobo, representante clássico de um perigo eminente.

O Lobo e a estrutura mitológica

A mãe da menina a assustava com a ideia de que no caminho até a casa de sua avó haveriam monstros terríveis que iriam querer comê-la. Ela adorava assustar sua filha fazendo um monstro apavorante. Por esta razão, a menina se acostumou a um imaginário tão perturbador que quando encontrou o lobo na floresta, ela achou o animal bonito e sentiu vontade de se aproximar dele. Vemos aqui a dicotomia bem e mal, bonito e feio e a relação do humano com o monstruoso que aparece em diferentes obras de Pommerat, como na relação de Pinóquio com seus amigos que lhe enganam e que ele custa a acreditar. O lobo da encenação de Pommerat remete a um animal real, o que gera um estranhamento no espectador posto que este lobo fala e emerge em um contexto que beira o realismo narrativo. Este contraste faz parte da busca de Pommerat pelo real, ainda que um real estranho, com diferentes roupagens e camadas de realidade. Neste sentido, sua obra é com frequência considerada pela crítica como “estranha”, como um “teatro de estranhamentos”, ao que Joël contesta: “passo meu tempo a procurar o real”. “De fato, se o estranho irrompe em cena é porque ele pertence ao real, a um real complexo de faces múltiplas” (BOUDIER, 2015, p.84).

O lobo aqui ressalta a estrutura do mito que engendra a peça. Um lobo que fala, que abusa da menina, que a devora, e que depois, num final ao melhor estilo *deus ex-machina*, tem sua barriga aberta por um passageiro que tira a menina e a avó vivas, sem ter que matar o lobo, que decide nunca mais se envolver com meninas ou vovós. Temos, portanto, um anti-realismo/naturalismo, mesmo que inseridos em uma linguagem de busca pelo real. No original de Perrault, escrito ao que tudo indica mais para jovens do que para crianças, não existe o caçador ao final e a obra termina de modo drástico. Já nos Irmãos Grimm surge esta figura salvadora, que deixa a obra ainda mais fantasiosa ao retirar

a menina e sua avó vivas da barriga do lobo. Os diferentes contextos trouxeram mensagens e moralidades diferentes a partir de uma mesma base discursiva. Podemos pensar então o conto na qualidade de mito que foi se atualizando, o que em Pommerat não é diferente, ao oscilar entre realismo, fantasia e abstração poética. Deste modo, seguindo a abordagem trazida por Roland Barthes

O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira que a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas. (BARTHES, 1978, p.131)

Neste sentido, adaptando os exemplos dados por Barthes em *Mitologias*, podemos dizer que um lobo é um lobo. Mas o lobo do conto possui características específicas, assim como o lobo de Pommerat constrói sua lógica própria e em consonância com as problemáticas da contemporaneidade, ainda que ao final da fábula ele retorne ao seu lugar de *mythos* enquanto lugar de falar, enquanto “sistema de comunicação”, “mensagem”; o mito, para Barthes (1978, p.131), é “um modo de significação, uma forma”.

Deste modo, no sistema de mito tradicionalmente estabelecido por *Chapeuzinho Vermelho*, o lobo funciona como representação de um perigo latente e se inscreve aqui, também de modo associativo, como um perigo sexual, como o fascínio pelo desconhecido, pelo jogo de sedução que se estabelece entre a menina/adolescente e o animal/homem. O que já existia no conto segue presente, apenas de modo mais explícito em alguns casos e mais desfigurado em outros. Como afirma Barthes (1978, p.143) “A relação que une o conceito do mito ao sentido é essencialmente uma relação de deformação”. No primeiro encontro da menina com o lobo, notamos uma certa excitação da jovem frente ao desconhecido, que vai permear toda a relação dos dois e o macrocosmo da obra.

Desde a primeira versão de Charles Perraut, amplamente difundida na corte de Luís XIV, o lobo era símbolo da sedução masculina, “ver o lobo” significava perder a virgindade. A obra retratava um símbolo de passagem da menina para a vida adulta, o

que se manteve na escritura dos Irmãos Grimm. Em algumas versões o perigo que o homem representa se mescla ao perigo real dos lobos na floresta. Na peça de Pommerat, esta fusão se efetua mais no imaginário infantil do que na escrita textual propriamente dita. Na cena em que temos o lobo disfarçado de vovó junto à menina, os traços de uma possibilidade de abuso sexual são construídos em uma tensão crescente e densa. O lobo assume aqui a função de designato que desempenha função poética e mitológica, trazendo uma visão prismática do mito em ressonância com a atualidade.

O espectador em processo de vetorização do real

Chapeuzinho Vermelho, assim como a obra de Pommerat em um sentido mais amplo, apresenta códigos múltiplos, que oscilam em função do horizonte de expectativas de cada espectador, em oposição a dramaturgias que se ancoram em códigos de tendências unívocas. Podemos falar então em uma dramaturgia do espectador no sentido proposto por Marianne van Kerkhoven (2004), como a “estrutura interna da produção”. Assim, o espectador se encontra em meio a uma ampla rede de possibilidades de significação e precisa se engajar para completar a obra tecida em diferentes níveis de realidade, ainda que a dramaturgia tenha uma estrutura fabular linear, beirando o realismo poético. Pommerat trabalha, pois, com a multiplicação dos pontos de vista espectatoriais, com a partilha do sensível e da experiência concreta do espectador: “As coisas são compostas do que elas são e do imaginário que as acompanha (...). Há coisas que são mais verdadeiras que outras, é certo, mas a realidade é algo que se situa também na mente” (POMMERAT, apud BOUDIER, 2015, p. 97). Deste modo, na construção do real em obras inspiradas em fábulas conhecidas do público, o espectador desempenha um papel especialmente importante no processo de vetorização do sentido.

Os textos dramáticos de Joël, de um modo geral, não se caracterizam por uma ação dramática dominante, causal no sentido aristotélico, mas pela escritura de palavras que geram sentidos potentes e evocadores de imagens e sensações, que acabam por gerar ações verbais produtoras de tensões dramáticas fortes. Neste sentido, não encontramos um tema central, unificado, mas um “entrelaçado

de temas”, de acordo com as definições de Sarrazac (2002, p.35). Pommerat assume a crise da representação do real já esboçada por Lyotard e busca um real pluridimensional, situado entre o realismo e a abstração. Assim, o espectador encontra-se frente a um tecido de possibilidades do real (de realidades possíveis) e se integra em um processo diegético. Para Dort, “é o espectador moderno que se acha ‘em diálogo’. E não mais os personagens” (apud SARRAZAC, 2012, p.70). Talvez por isso a retomada intensa da figura do narrador na obra de Pommerat seja fundamental para a construção de sua poética do real, colocando espectador e ator (e não necessariamente a ficcionalização do personagem) em um diálogo direto, construtor de complexidades e de contradições que estão no germe da ética pommeratiana e que deságuam em uma estética produtora de fascínios, dúvidas e perturbações, fazendo do teatro “um lugar possível de interrogação e experiência do humano” (POMMERAT, apud BOUDIER, 2015, p.91).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A Intuição do instante*. Campinas: Verus Editora, 2010.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro e São Paulo: Difel, 1978.

BOUDIER, Marion. *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2015.

FLAHAULT, François. *Le sentiment d'exister*. Paris: Descartes & Cie, 2013.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

224

POMMERAT, Joël. *Cendrillon*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2013.

POMMERAT, Joël. *Pinocchio*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2008.

POMMERAT, Joël. *Théâtres en Présence*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2007.

POMMERAT, Joël. *Le Petit Chaperon rouge*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2005.

SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgia en el campo expandido. Artes Escénicas*, Cuenca, 2011. Disponível em http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/416/JAS.%202011.%20Dramaturgia%20en%20el%20campo%20expandido.pdf. Acesso em 20 Dez. 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Juego de sueño y otros rodeos: alternativa a la fábula en la dramaturgia*. Cidade do México: Paso de Gato, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

VAN KERKHOVEN, M. *On dramaturgy, Theaterschrift*, Vol 5-6, 1994. p. 9-35.