

O Sinistro Na Dramaturgia De Daniel Veronese¹

André Luiz Antunes Netto Carreira

André Felipe Costa Silva

Resumo: Neste texto tenho como intuito analisar a dramaturgia de Daniel Veronese e descobrir os meios pelos quais se torna possível a articulação desta com o conceito freudiano de sinistro. O artigo pretende, portanto, compreender e delimitar o conceito do sinistro e sua relação com a escrita de Daniel Veronese, bem como investigar a cerca da poética do autor. Com este texto tenho a intenção de dar início às questões concernentes ao meu trabalho de conclusão de curso a ser realizado no semestre 2009/2.

Palavras-chave: Dramaturgia - Daniel Veronese - Sinistro - Sigmund Freud

A escrita deste texto serve como ponto de partida para a elaboração do meu trabalho de conclusão de curso². Em meu trabalho pretendo analisar a dramaturgia do argentino Daniel Veronese, tendo como ponto de partida investigar as possíveis articulações de seus textos com o conceito estético de sinistro formulado por Sigmund Freud. Este objeto particularmente me interessa por vincular-se de alguma forma ao tema do laboratório experimental do ÁQIS³ do qual participo desde sua criação e por ir em direção a uma inquietação minha de descobrir meios pelos quais se faz possível a incitação de efeitos cênicos a partir da escrita teatral. Como início dessa investigação, portanto, busco compreender e delimitar o conceito do sinistro e sua relação com a escrita de Daniel Veronese através de uma análise pontual de sua obra.

A escrita de Daniel Veronese

O termo **teatrista** é utilizado no campo teatral argentino para denominar artistas que não se limitam a apenas uma função teatral e fazem com que sua criação seja resultado do encontro entre os múltiplos ofícios que desempenham

(Dubatti in Veronese, 2000: 05). O trabalho do dramaturgo, diretor e outrora bonequeiro Daniel Veronese é, portanto, o trabalho de um **teatrista**. Não se pode falar de seu trabalho como dramaturgo ignorando as funções teatrais que exerceu em sua trajetória no teatro.

Veronese começou sua carreira teatral como ator e mímico nos anos de 1980 para em seguida integrar-se como bonequeiro ao **Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín**. No ano de 1989, aliado a outros artistas, criou o grupo experimental **El Periférico de Objetos** onde desenvolveu uma intensa pesquisa de manipulação de objetos, buscando novas abordagens em relação aos atores, ao trabalho com bonecos, à composição de cena e ao texto dramático.

É na criação dos espetáculos do **El Periférico** que o trabalho de Veronese como dramaturgo e diretor se fortalece, aos poucos abandona sua participação como intérprete-manipulador para as outras duas funções. Dentro do grupo, desse modo, é que mais especificamente sua produção dramática começa a tomar forma e estabelecer parâmetros

1 Projeto de Pesquisa: ÁQIS - Núcleo de pesquisa sobre procedimentos de criação artística CEART/UEDESC. Coordenação: Prof. Dr. André Carreira. André Felipe Costa Silva, Bolsista de Iniciação Científica, CNPq.

2 Sou graduando do Curso de Licenciatura em Educação Artística (Hab. em Artes Cênicas) da UDESC (ingresso em Agosto de 2005).

3 O laboratório experimental do ÁQIS, sob coordenação do Prof. Dr. André Carreira, iniciou-se no ano de 2007 com o fim de ampliar o horizonte de conhecimento sobre processos de criação do ator dos bolsistas que integram o grupo. O laboratório, em sua fase atual, centra-se na pesquisa prática sobre a interpretação a partir de estados anímicos, tendo como eixo fundamental princípios que estejam de acordo com uma imagética grotesca.

com os quais continuará se baseando nos próximos anos. Sua criação de dramaturgia desde o início fundamenta-se a partir de premissas de seu trabalho como escritor, diretor e da interface que estabelece com o grupo.

Seu trabalho como dramaturgo teve início mais precisamente em uma oficina de dramaturgia com Maurício Kartun no ano de 1990, a partir de onde passa a escrever intensamente. Nestes primeiros anos parte de seus textos se voltavam às criações do **El Periférico** e outra para montagens de outros diretores. Quanto a isso Veronese (in Cornago, 2005) diferencia:

Estos [os textos para El Periférico] eran textos mucho más visuales, donde lo esencial no era la lógica de la palabra, sino la de lo visual. Cuando escribía para directores era mucho más fuerte la lógica de la palabra. Con el tiempo empecé a considerarlo más literatura dramática y, cada vez me di más cuenta de que faltaba un paso para que fuera teatro.

Em uma segunda fase de seu trabalho como diretor e dramaturgo, em paralelo ao trabalho com **El Periférico**, Veronese passa a dirigir espetáculos com atores (não mais com manipulação de objetos) com dramaturgia de sua autoria e mais recentemente adaptando textos de outros autores. Em sua busca por uma ênfase na teatralidade na criação de seus textos e na criação de uma dramaturgia voltada para sua direção, Veronese encontra inspiração basicamente na velha forma dramática procurando, entretanto, o que pode descobrir de novo e vivo nesta “forma antiquada”.

Dentro de uma obra tão heterogênea como é a de Veronese - que engendra desde textos abstratos e abertos até textos que recuperam algumas das estruturas tradicionais - ainda assim podem-se encontrar algumas características de procedimento e forma que têm algum tipo de continuidade, estabelecendo a singularidade de sua poética. Uma dessas características se conecta com o interesse constante de Veronese por acontecimentos cotidianos que encontrem o sinistro, buscando em seus textos um efeito que se baseia entre a identificação com o familiar e o assombroso. Uma idéia de tornar estranho aquilo que é familiar, atrelando-se de diversas formas ao conceito de sinistro de Freud. E é a partir deste conceito que

pretendo centrar minha análise da obra dramática do **teatrista** argentino.

O sinistro para Freud

Em um artigo de 1919, intitulado “O ‘Sinistro’”⁴, Sigmund Freud se propõe a falar de um conceito estético sob o ponto de vista de um psicanalista. De imediato situa a estética não simplesmente como a teoria do belo, mas como “a teoria das qualidades do sentir” (Freud, 1976: 275). O artigo obviamente vai muito além do campo psicanalítico, na medida em que tenta destrinchar o assunto partindo da lingüística e da análise de experiências e impressões sensoriais ligadas à “categoria de sentimento” em questão.

De início Freud pontua que o tema do sinistro de modo geral se relaciona àquilo que desperta medo, que é assustador e horroroso, atentando para o fato de que a palavra pode não conter apenas um único significado. Sua pergunta e seu objetivo com tal investigação, desse modo, têm como intuito diagnosticar o que existe de comum nas coisas chamadas sinistras dentre tudo aquilo que engloba o campo do amedrontador. É nesse sentido que Freud vai buscar primeiro o significado etimológico da palavra sinistro, para depois reunir “todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza [relativos ao sinistro]” (Freud, 1976: 277), buscando a natureza desconhecida do sinistro.

Dessa forma, Freud vai buscar na origem da palavra alemã **unheimlich** o sentido para o que procura. No senso comum a palavra **unheimlich** é o oposto de **heimlich** (doméstico) e **heimisch** (nativo) e portanto o oposto daquilo que é familiar. Como Freud coloca, assim somos induzidos a pensar que aquilo que é sinistro nos aparece como assustador por ser algo que não nos é familiar, algo novo. Entretanto, podemos constatar que nem tudo aquilo que é novo nos é assustador e que, desse modo, algo a mais precisa existir no novo para ser considerado sinistro.

A discussão se complexifica e, portanto, Freud vai mais fundo em suas incursões sobre o léxico alemão em busca dos significados da palavra **heimlich**. Por fim descobrimos que **heimlich**, além de significar variantes daquilo que é familiar, contém um segundo significado menos usual que se traduz por aquilo

4 A versão brasileira do texto de Freud por mim utilizada traduz o vocábulo alemão **unheimlich** por estranho, entretanto em todo meu texto preferi utilizar a palavra sinistro, a qual na minha opinião parece contemplar mais fielmente o significado do conceito por atrelar-se diretamente com aquilo que é assustador e não familiar.

que está escondido, oculto da vista e que de tal modo, coincide com o significado de seu oposto, **unheimlich**. A ambivalência desta palavra leva Freud (1976: 277) a concluir o que também irá chegar como resultado na segunda parte de sua pesquisa: “o **sinistro** é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”, contrariando o senso comum da discussão.

Em seguida, como dito, Freud vai buscar exemplos de coisas, pessoas, impressões e situações em que nos desperta um sentimento relativo ao sinistro. Inicia tomando como exemplo a situação de dúvida sobre um objeto ter ou não ter vida. Este tipo de situação pode ser comumente desencadeada por figuras de cera, bonecos e autômatos e, por outro lado, por acessos epiléticos ou manifestações de insanidade, em que “excitam no espectador a impressão de processos automáticos e mecânicos, operando por trás da aparência comum de atividade mental” (Freud, 1976: 284). Para ilustrar este exemplo Freud recorre ao conto **Homem de Areia** de E.T.A. Hoffmann, referindo-se à boneca Olímpia, que se parece a uma verdadeira mulher e por quem o personagem central Nataniel inclusive se apaixona e aos ataques de loucura deste personagem.

E é com base neste conto fantástico de Hoffmann que Freud vai procurar os exemplos de outras situações sinistras que seguem em sua análise. Nesse sentido é possível citar alguns dos exemplos como o medo de ferir ou perder algum órgão do corpo, ilustrado pelo medo reprimido de Nataniel de ter seus olhos arrancados pelo Homem de Areia e que, para Freud está ligado ao complexo masculino de castração.

Também é citado o fenômeno do duplo, que é possível de constatar nos personagens Copélio e Coppola que representam o Homem de Areia e que aparecem nas situações mais inusitadas do conto de Hoffmann. O fenômeno do duplo, portanto, aparecem em personagens que são considerados idênticos, em situações de coincidência ou em que um sujeito identifica-se com uma outra pessoa ou substitui seu eu por um estranho. Assim como a idéia de “retorno constante da mesma coisa” (Freud, 1976: 293), situações de coincidência em que se repetem incessantemente um mesmo elemento, causando uma impressão sinistra. O fenômeno ainda se relaciona com reflexos em espelhos, sombras e com manifestações relacionadas ao medo da morte como a aparição de espíritos e fantasmas.

Outro dos exemplos é o que Freud denomina “onipotência de pensamentos”, que se

relaciona a impressões de que um pensamento, como o desejo de que outro sujeito morra, torna-se realidade. Assim um pensamento que parece se tornar ação efetiva, ainda mais quando se relaciona a intenções de fazer o mal, ganha proporções assustadoras. Este exemplo serve para ilustrar o que Freud acredita ser uma das essências do sinistro. Em nossa infância, assim como nossos antepassados primitivos, acreditamos em possibilidades como a força do pensamento ou mesmo o retorno dos mortos. Na idade adulta passamos a não mais acreditar que este tipo de fenômeno possa acontecer, mas ainda assim não confiamos plenamente em novas crenças, o que faz com que as antigas ainda persistam dentro de nós. Desse modo, “tão logo acontece realmente em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do **sinistro**” (Freud, 1976: 308). Freud conclui que entre as situações que nos causam a sensação de sinistro deve existir uma categoria onde se encaixam aquelas em que algo reprimido (familiar, mas oculto) retorna.

Ainda outros exemplos são citados por Freud como causadores de impressões sinistras, tais como a sensação de que algo está oculto em uma narrativa e também situações em que não se distingue imaginação e realidade. Este último está relacionado a circunstâncias em que algo que pensávamos ser fantástico surge diante de nós e, desse modo, também pode estar ligado a idéias de um pensamento rejeitado que retorna. Assim, Freud distingue as situações sinistras em duas categorias: uma que provém de formas de pensamento que foram superadas, sendo esta a mais recorrente e outra que provém de complexos reprimidos. Freud (1976: 310) organiza sua conclusão final da seguinte maneira:

Uma experiência sinistra ocorre quando os complexos infantis revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se. Finalmente, não devemos deixar que nossa predileção por soluções planas e exposição lúcida nos cegue diante do fato que essas duas categorias de experiência sinistra nem sempre são nitidamente distinguíveis.

Por fim, depois da intensa análise em que relaciona aspectos da literatura imaginativa e experiências reais, Freud (1976: 310) constata que o sinistro que realmente experimentamos e o que simplesmente visualizamos ou lemos

são distintos: “muito daquilo que não é **sinistro** em ficção se-lo-ia se acontecesse na vida real; e [...] existem muito mais meios de criar efeitos **sinistros** na ficção, do que na vida real”. Para Freud, desse modo, o domínio da ficção é um meio muito mais fértil para a criação de situações sinistras do que a vida real. A ficção não precisa se submeter ao teste da realidade, o escritor imaginativo tem a liberdade de criar seu próprio mundo de representação, podendo afastar-se o quanto quiser do que nos é familiar. Por isso, nos contos de fadas por exemplo, aceitamos tranqüilamente situações que na vida real nos seriam sinistras, tais como a animação de objetos inanimados, a pronta realização de desejos, entre outras.

Se o escritor, entretanto, escolhe para sua ficção o mundo da realidade comum, para Freud ele deverá obedecer às condições reais para criar situações e sentimentos sinistros. Mas ainda assim pode aumentar ou multiplicar seu efeito, distinguindo-se da realidade ou ainda obter mais êxito deixando seu leitor às escuras quanto à natureza exata do mundo que descreve ou ocultando informações do problema que situa até o fim. Quanto ao poder que o escritor ficcional pode exercer sobre nós, diz Freud (1976: 313): “por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente de nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra”.

2A obra de Daniel Veronese e o sinistro

A idéia dos integrantes do **El Periférico de Objetos** ao criarem o grupo foi basicamente a de ter como principal elemento de seus espetáculos a manipulação de objetos, voltando-se ao público adulto. Além disso, desde os primeiros trabalhos a poética do **El Periférico** pareceu centrar-se em elementos como o perverso, o obsceno e o desastroso. A partir do significado da palavra “periférico” Veronese (2000: 28) situa o trabalho do grupo:

Trazar un mapa con las zonas de teatralidad periférica, allí es donde esas distintas razas (lo familiar y lo misterioso, lo reconocido y lo siniestro) se deben encontrar y enfrentar. Que el texto sea desbordado por la plástica, el objeto por lo coreográfico que hay en él, el gesto por la palabra inadecuada, inesperadas. Trocar la forma única en ambivalente. Fomentar e incentivar el encuentro de signos dramáticos no reconocibles, las zonas de oscuridad y de misterio.

A relação da poética do **El Periférico** com o conceito de sinistro, desse modo, é claramente identificável e auto declarada pelo grupo. Os textos com os quais trabalharam em seus espetáculos, em sua imensa maioria por si só já se relacionam com o tema do sinistro; textos de autores como Alfred Jarry, Samuel Beckett, Heiner Müller, os próprios textos de Daniel Veronese e inclusive o texto **O Homem de Areia** de E.T.A. Hoffmann. Como podemos retomar, o primeiro exemplo de uma experiência sinistra que Freud toma é a situação de dúvida se um objeto inanimado aparentemente torna-se animado e é justamente com esse tipo de situação que o grupo tenta jogar em seus espetáculos:

Empezamos a tener el mote de “siniestros” porque en los primeros espectáculos usábamos muñecas antiguas, que comprábamos. Eran muñecas viejas a las que les faltaba la base de la cabeza [] Nuestro objetivo no era ser siniestros. Lo éramos porque los objetos eran siniestros y porque mostrar el movimiento en muñecos tan antropomórficos, con movimientos tan parecidos al hombre, aparece en sí mismo como una degradación del ser humano. (Veronese in Cornago, 2005)

A idéia de sinistro nos espetáculos do grupo vão além de objetos inanimados que ganham vida, outros dos exemplos citados por Freud também podem ser encontrados na poética do grupo. Cenas de violência, degradação e mutilação do corpo humano são recorrentes nos espetáculos e se vinculam à experiência **unheimlich** citada pelo psicanalista que tem origens no complexo masculino de castração. O fenômeno do duplo, da identificação de dois corpos como parte de um só, pode-se localizar na relação do manipulador e seu objeto manipulado. Também são constantes nas narrativas dos espetáculos a idéia de repetição, de desordem de tempo e confusão de mundo real e fantástico, todos efeito ligados à experiência sinistra explicada por Freud.

A dramaturgia de **Cámara Gesell**, montada em 1994 logo após a encenação de **El Hombre de Arena**, é um claro exemplo da utilização do sinistro como poética de um espetáculo. O texto de autoria de Veronese conta em dez cenas curtas a cruel história do menino Tomás que deseja abandonar sua família. Características do sinistro não demoram a aparecer no texto e na montagem também dirigida pelo autor, situações e personagens se confundem e se repetem tal como Copélius e Copola de Hoff-

mann, há uma constante e intensa expectativa de violência, “la apariencia de una familia conocida y tranquilizadora emerge y desaparece continuamente en el escenario” (Veronese, 2000), as cenas se constroem por imagens de ambivalência entre ações ingênuas e infantis e ações obscenas e cruéis...

Nos trabalhos seguintes de Veronese, paralelo ao grupo, em seus textos passa a interessar-se muito mais pela lógica da ação e da palavra do que à lógica da imagem e por isso acaba por necessitar do trabalho do ator (Veronese in Cornago, 2005). A forma de seus textos voltados para direção se aproximam de uma estrutura tradicional, com personagens, diálogos e, por mais obscura e difusa que possa aparecer, uma situação dramática. As imagens de violência corporal, o trabalho com objetos que tomam vida, a intensa relação com a morte, os cenários escuros, enfim, tudo aquilo que aparece como sinistro na dramaturgia dos espetáculos do **El Periférico** parece apagar-se em seus novos trabalhos. Com um olhar mais atento, entretanto, podemos notar que algo do sinistro mantém-se influente sobre seus novos trabalhos.

O interesse de Veronese pela forma com que as pessoas se relacionam em situações irrelevantes do cotidiano retomam, sob um novo ponto de vista, a idéia do conhecido, do familiar, que torna-se estranho e assustador. E assim o tema do sinistro se torna mais uma vez interessante em uma análise de suas obras. “Para que exista mirada interesada es necesario que el objeto se vele como conocido pero inmediatamente se desvele ante nuestros ojos y se vele como conocido”, diz Veronese (1997: 13) a cerca de sua obra.

Situações de violência e fracasso moral, textos em que o lírico cruza com o dramático, impressão de que existe algo oculto e reprimido que de repente toma forma, são uma constante nas situações criadas na dramaturgia de Veronese e dessa forma criam relações com o sinistro. Sobre **Mujeres soñaron caballos**, texto de 1999, o autor coloca:

[] en Mujeres... hay una impronta de una violencia contenida, algo oscurecido que de repente echa luz y destruye. Eso es una relación directa con lo siniestro, aquello que no debería pasar y pasa, aquello que no es esperado y de repente aparece. (Veronese in Cornago, 2005)

Organizando de alguma forma a poética de sua obra dentro do **El periférico** de Objetos, Daniel Veronese lista para si quarenta **Automatamientos** de criação (Veronese, 2000: 309). Nota-se, porém, que nos trabalhos mais recentes cada um daqueles tópicos de alguma forma ainda reverberam em sua criação, em especial aqueles em que destaca sua intenção de busca por olhares transversais ao conhecido, a idéia de colocar um objeto familiar sob um ponto de vista que vá além de sua representação e de sua forma conhecida (Veronese, 2000: 312).

Vale relacionar também a explanação de Freud sobre o sinistro na ficção com estes últimos textos de Veronese (tais como *Mujeres soñaron caballos*, **El líquido táctil** e suas adaptações de Tchekhov **El hombre que se ahoga e Espía una mujer que se mata**). Como visto, Freud fala que o escritor quando escolhe para sua ficção o mundo da realidade comum, a criação de situações que evoquem experiências **unheimlich** deve obedecer às condições reais, podendo entretanto multiplicar ou esgarçar seus efeitos. Veronese utiliza desse artifício em situações que acentuam efeitos sinistros sem, contudo, perder a verossimilhança das circunstâncias que cria e, dessa forma, “a ficção oferece mais oportunidade para criar sensações **sinistras** do que aquelas que são possíveis na vida real” (Freud, 1976: 312).

Por fim, nos perguntamos sobre o sentido de se buscar o sinistro na ficção e através de uma fala do próprio Veronese (in Cornago, 2000) sobre os desígnios de sua obra descobrimos uma pista:

Todas las obras, en definitiva, tienden a la inmovilidad, al vacío, al silencio, a la oscuridad... Yo voy ahí naturalmente porque son lugares siniestros, porque yo quiero conocer de eso. No porque diga “Voy a hablar de la muerte”. Cuando hice La forma que se despliega⁵, fue porque yo tengo una hija y mi temor más grande es que ella se muera. De alguna manera, necesité exorcizar algo.

Referencias Bibliográficas

CORNAGO, Óscar; VERZERO, Lorena. *Una poética de la crueldad o una crueldad poética: Daniel Veronese en Madrid*. 2005. Disponível em: <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?secc=texto&id=34&PHPSESSID=eac0477f64d41887d8e584f16b565a1b>>

5 Peça estreada em 2003 com direção de Daniel Veronese, parte do ciclo “Biodrama. Sobre la vida de las personas”, que conta a história de um casal que perde seu filho.

FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-19). Vol. XVII. In: Edição *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

PELLETTIERI, Osvaldo (org.). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: El teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V. Buenos Aires: Galerna, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VERONESE, Daniel. *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC: 1997

_____. *El Periférico de Objetos*. 2000. Disponível em: <<http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico>>

_____. *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.