

Anais do II Colóquio Internacional de **Dramaturgia Letra e Ato**



23 a 25 de outubro de 2019

UNICAMP

Organização

Larissa de Oliveira Neves

Lucas Pinheiro

Sofia Fransolin

Campinas
2020



Anais do II Colóquio de Dramaturgia Letra e Ato

23 a 25 de outubro de 2019

UNICAMP

Organização

Larissa de Oliveira Neves

Lucas Pinheiro

Sofia Fransolin

Revisão

Geovana Mangiavacchi

Projeto Gráfico

Gabriel Reis Martins

Capa

Gabriel Abreu Costa

Campinas

2020

Elaboração da ficha catalográfica

Silvia Regina Shiroma - Bibliotecária

Núcleo Editorial

IA/UNICAMP

Rua Elis Regina, 50

Cidade Universitária – CEP 13083-854

Campinas - SP – Tel : (19) 3521-1462

E-mail: sshiroma@iunicamp.br

Realização

Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato
Instituto de Artes - UNICAMP

Tiragem: Eletrônica (E-book)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP
Bibliotecária: Silvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8180

C719a Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato (2. : 2020 : Campinas, SP).
Anais do II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato, 23 a 25 de outubro de 2019 /
Organizadores: Larissa de Oliveira Neves; Lucas Pinheiro; Sofia Fransolin; [Revisão: Geovana
Mangiacchi] – Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2020.

196p.

ISBN: 978-65-87556-00-0

1. Dramaturgia. I. Neves, Larissa de Oliveira (Org.). II. Pinheiro, Lucas (Org.) III. Fransolin, Sofia
(Org.) IV. Título.

23ª CDD - 792

2020

ISBN: 978-65-87556-00-0

II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato

Comissão Organizadora

Alanis Mahara

Alexandre Miguel

Diego Leal

Elen de Medeiros

Fernanda Nunes

Isa Etel Kopelman

Isabella Albuquerque

Jean Carvalho

Juliano Jacopini

Larissa de Oliveira Neves

Lorena Ribeiro

Lucas Pinheiro

Lucila Vieira

Maria Emília Tortorella

Sofia Fransolin

Yenny Agudelo

Zeca Nosé

Comissão Científica:

Prof. Dr. André Carrico (UFRN)

Profa. Dra. Grácia Navarro (UNICAMP)

Profa. Dra. Elen de Medeiros (UFMG)

Profa. Dra. Isa Etel Kopelman (UNICAMP)

Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves (UNICAMP)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

Reitor: Prof. Dr. Marcelo Knobel

Coordenadora Geral: Profa. Dra. Teresa Dib Zambon

Pró-Reitor de Pesquisa: Prof. Dr. Munir Salomão Skaf

Diretor do Instituto de Artes: Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena: Profa. Dra. Silvia Maria Geraldi

Coordenadora do Curso de Graduação em Artes Cênicas: Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves

Realização



Apoio



Como substituir a presença?

NEVES, Larissa de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas

O Teatro parece parado. Vivo, sem dúvida. Mas parece parado. Hibernando, fervilhando de ideias, aguardando. Vivo.

Escrevo este texto para apresentar os anais do II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato, que aconteceu no Instituto de Artes, da Unicamp, entre os dias 23 e 25 de outubro de 2019. Faz pouco mais de seis meses que nos encontramos para experienciar a troca. Troca de pensamentos, de dúvidas, de criação, de questões. Estávamos juntos em um grande Auditório cheio, em salas de aulas menores e em salas de espetáculo lotadas, sentados pertinho uns dos outros, ombro a ombro, para caber mais gente e todo mundo poder participar. Compartilhando.

Jamais (jamais!), naquele contexto, ou em qualquer outro, poderíamos imaginar o que seria o começo de 2020.

E agora, escrevendo o texto de apresentação do que é o registro escrito daquele momento de encontro vivo e presencial, a proximidade está abalada – temporariamente, por certo, mas de modo que cada artista da cena, cada professor, pesquisador e estudante de teatro sente na pele a ausência da presença – fundamento, cerne, entendimento profundo e pleno o do que é o teatro. No momento, não podemos estar presentes.

Otimista inveterada, claro que não vou deixar de buscar o lado positivo desta história, qual seja, ela tornar mais importante e valorizar ainda mais o encontro que vivemos em outubro. Porque o encontro presencial e coletivo é insubstituível. Estamos tentando reinventar nossas opções por meio de reuniões online, meetings virtuais, aulas mediadas por tecnologia, ações cada qual em sua casa. Sim. Estamos fazendo isso. Precisamos fazer isso neste momento. Seguimos conversando, pensando, criando e recriando – à distância. E fazer isso à distância ressalta a importância do que vivemos em outubro passado no nosso Colóquio, ressalta a importância de cada espetáculo de teatro que está deixando de ser apresentado, de cada ensaio que está vivenciando novas formas de seguir (em separado). No Colóquio estávamos lá: juntos, olho no olho, no mesmo espaço, respirando o mesmo ar, seja para debater e questionar, seja para vivenciar o espetáculo cênico. Nada substitui a presença viva e coletiva num mesmo momento e espaço.

O registro escrito aqui publicado não substitui os dias e noites intensos vividos naquela semana. Cada participante carrega em sua memória a experiência de ter estado presente naqueles dias na Unicamp, de conhecer pessoas, conversar sobre suas pesquisas, questionar, debater e viver o teatro.

Mas o registro escrito amplia, desenvolve, traz mais informações, além de tornar acessível o conhecimento trocado para pessoas que não estiveram presentes. Se por vezes não podemos estar presentes, o registro escrito ganha importância, por estender a reflexão, transmitir ideias não proferidas, espalhar o conhecimento, e simplesmente por registrar o pensamento, levá-lo do efêmero ao eterno.

Se nada substitui a presença, e não vou nem repetir o problema para o teatro (ou melhor, acho que vou sim, sempre), mas, se nada substitui a presença, mesmo num evento científico, numa banca, numa sala de aula, o registro escrito abre novas portas, dissemina a reflexão, alarga a recepção de um evento que durou três dias.

Esta pandemia vem para colocar em xeque o teatro por alguns meses, mas vem também para provar que, saindo dela, o teatro vive, volta, com sua força política incontornável. Em fevereiro deste ano eu dizia na colação de grau aos artistas de Artes Cênicas formados na Unicamp: o teatro, por seu caráter artesanal, humano, presencial e coletivo, segue ao mesmo tempo, dialeticamente, na contramão e na vanguarda desta sociedade cada vez mais virtual, que tem suas latentes vantagens (como permitir a sobrevivência de muitos neste momento via home office e a possibilidade dos artistas continuarem criando mesmo que à distância), mas que não pode abrir mão, ou esquecer, da experiência de empatia e de alteridade, de respeito e de entendimento, que apenas uma arte presencial e coletiva pode propiciar com a potência que o teatro proporciona.

Lembrar do II Colóquio, registrá-lo por meio dos textos e artigos que ora publicamos, faz parte da resistência do teatro, da sua importância, e da alegria de continuar trabalhando, fazendo arte, pensando sobre arte, para que o mundo saia desta crise, quem sabe, com mais consciência de que a arte é o esteio da vida humana.

Campinas, 23 de maio de 2020

SUMÁRIO

#PROFESSORES CONVIDADOS

Acontecimiento teatral y dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales 11-25
Jorge DUBATTI

Cruzamentos, Rotatórias e Pontes: fazendo conexões histórias entre práticas de teatro de rua 26-32
Grant PETERSON

#DRAMATURGOS

Uma Dramaturgia do Encontro 33-35
Kiko MARQUES

Dramaturgismos em coletivo e em coletividade 36-39
Vana MEDEIROS

#COMUNICAÇÕES

Arthur Azevedo e o repertório da Companhia Dramática Brasileira na Exposição Nacional de 1908 40-47
Phelippe CELESTINO

A violência na dramaturgia colombiana de Tania Cárdenas e Ana María Vallejo 48-55
Yenny Paola AGUDELO

A partilha da voz rapsódica em “Farsa da boa preguiça” de Ariano Suassuna 56-62
Isabella ALBUQUERQUE

A natureza da cebola roxa e suas “convergências” com o drama-da-vida sarrazaqueano 63-79
Railson Gomes ALMEIDA
André CARRICO

4 da espécie – a história do corpo coisa nenhuma: Uma análise dramaturgica e feminista da peça de Michelle Ferreira 70-75
Sofia Fransolin Pires de ALMEIDA

Grafias de agbás: saberes de corpos anciãs que dançam na diáspora negra no Brasil 76-80
Adnã Ionara Maria ALVES

Por Elise, Amores Surdos e Vaga Carne: por uma dramaturgia do encontro 81-86
Mariana de Oliveira ARANTES

De impersonagens e Figuras: outras notas sobre o processo de mutação da personagem <i>Nayara Macedo Barbosa de BRITO</i>	87-93
O riso grotesco e <i>Woyzeck</i> <i>Natália Ferreira CARUSO</i>	94-100
As ações performativas e a influência da macrodramaturgia urbana <i>Jean Bruno CARVALHO</i> <i>Melina SCIALOM</i>	101-106
Afetos de um pássaro: A poética de uma professora dramaturga <i>Irati CHAPUIS GONTIJO</i>	107-114
Sutura dramaturgica d' <i>O dia em que Sam Morreu</i> <i>Carin Cássia de Louro de FREITAS</i>	115-119
Stanislávski e o método de análise pela ação: um percurso metodológico para uma análise [cri]ativa do texto dramaturgico e do papel <i>Daniela de Castro LIMA</i>	120-125
De Maria Déa a Maria Bonita: um estudo da personagem na obra <i>Lampião</i> de Rachel de Queiroz <i>Clara Oliveira MEDEIROS</i>	126-132
Dramaturgia em campo expandido: <i>Mi vida después, El año em que naci</i> e <i>Melancolia y manifestaciones</i> , de Lola Arias <i>Eduardo Aleixo MONTEIRO</i>	133-136
Pensando a ideia de dramaturgia, na teoria e na prática, no grupo de estudos "A Dramaturgia do Performer" <i>Guilherme MOREIRA</i> <i>Melina SCIALOM</i>	137-143
A Noiva narra seus votos em Bogotá: perspectivas da implicação das narrativas pessoais nas dramaturgias postas em cena na América Latina, com destaque para o teatro colombiano <i>Ysmaille Ferreira de OLIVEIRA</i>	144-150
Teatro universitário e práxis política: uma breve análise e partir de sinopses <i>Ana Karenina RIEHL</i>	151-156
A dramaturgia do performer em "Memórias" <i>Melina SCIALOM</i>	157-163

O sacrífico da linguagem na transposição de gênero: o caso de <i>Bonsai</i> (20) de Alejandro Zambra <i>Alexandre Miguel SILVA</i>	164-167
O teatro cego e os signos cênicos não visuais no espetáculo “O grande viúvo” <i>Victor Hugo Camargo de SOUSA</i>	168-173
Entre verdade e narrativa: desmitificação da perspectiva dominante e polissemia <i>Victor Hugo de SOUSA</i> <i>Andreia Camargo VARGAS</i>	174-178
Hedda Gabler aos olhos de Clarice Lispector e José Correia Alves: um estudo sobre tradução e adaptação teatral <i>Marília Grassi Trementocio TOSTA</i>	179-185
O trágico em <i>L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer</i> de Copi <i>Ariana ZILIOTI</i>	186-191
Ficção de Si ou Dramaturgia da Experiência <i>Suzi Frankl SPERBER</i> <i>Juliano Ricci JACOPINI</i>	192-196

#PROFESSORES CONVIDADOS

Acontecimiento teatral y dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales

DUBATTI, Jorge
Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

¿Qué territorios aportan los acontecimientos teatrales a las literaturas? Desde el campo de la Teatrológica argentina, en los inicios de la Post-dictadura y especialmente a través de publicaciones en los '90, tanto por necesidades teóricas y analíticas como historiográficas y de edición, y para afinar epistemológicamente nuestra aproximación a los acontecimientos teatrales, venimos impulsando una reconsideración del concepto de *dramaturgias* (en plural), en sincronidad y complementariedad con aportes desarrollados en otras cartografías (por ejemplo, en los estudios europeos, no sólo sobre la escena contemporánea, sino también sobre el teatro antiguo grecolatino y el medieval).¹

El reconocimiento de prácticas de *escritura / reescritura teatral* muy diversas – como el que propone ya en 1988 Miguel Rubio Zapata, director del grupo Yuyachkani, desde Lima, y a partir de una reflexión sobre la propia praxis artística² (2001: 51-53)– ha conducido a la necesidad de replantear y construir categorías que atiendan dichas prácticas y las incluyan en su diversidad (también en sus formas liminales, Dubatti, 2017a y 2019b), y no aparten unas en desmedro de otras (siguiendo aquello de “si la realidad – del campo teatral– no se aproxima a mis principios teóricos, peor para la realidad”).

Este cambio teatrológico va estrechamente ligado a la percepción del “gran estallido” de prácticas y concepciones teatrales en el *canon de multiplicidad* o período de la *destotalización*, “big bang” de poéticas iniciado en el siglo XX y actualmente en continua expansión (Dubatti, 2015: 165-168; 2017b: 161-177; 2018). También ha implicado una revisión de la historia gracias al análisis de lo que llamamos “precuelas teóricas” (conceptos formulados “después” pero para pensar aquello que está mucho “antes”).

Hoy sostenemos que un texto dramático (en adelante td) no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” en su escritorio, sino todo texto dotado de virtualidad escénica (o al que voluntariamente se le atribuye dicha virtualidad), o que, en un proceso de escenificación, está siendo (en escena) o ha sido atravesado por las matrices constitutivas del acontecimiento teatral, considerando este último como resultado de la imbricación de tres sub-acontecimientos: el convivial, el poético corporal y el expectatorial.

¹ Una primera versión de este trabajo, más breve, se publicó en *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Nacional del Centro, Facultad de Arte, Provincia de Buenos Aires, Tandil, N° 9 (septiembre 2019), pp. 19-37. La presente incluye cambios sustanciales propuestos en nuestra conferencia de apertura del *II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato* (Universidad de Campinas, Instituto de Artes, Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato, Campinas, Brasil, 23 de octubre de 2019).

² “Si usted quiere saber qué es dramaturgia y busca en el diccionario, va por mal camino, pues allí encontrará una visión fragmentada y excluyente del concepto. El diccionario registra la noción occidental del teatro y reduce la función dramaturgica a la que realiza el escritor de textos literarios, o sea el autor, excluyendo todo el ejercicio escénico sustentado en el juego de relaciones y convenciones que hacen posible el hecho teatral en cualquier colectividad humana, aun prescindiendo de la palabra”, Miguel Rubio Zapata, “A telón quitado”, *La República*, Lima, 9 de julio de 1988 (2001: 51).

La relación entre dramaturgias y acontecimiento teatral es la vía fundamental para el replanteamiento categorial (como desarrollamos, *in extenso*, en Dubatti, 2013). En esta ocasión nos concentraremos en una de las dimensiones más productivas de esa revisión: el de las *dramaturgias escénicas*, con el objetivo de llamar la atención sobre la imperiosa necesidad de su rescate, conservación y estudio. Tomaremos brevemente como caso el espectáculo *Medea* (2009), a partir del texto de Eurípides, dirigido por Pompeyo Audivert. No trabajaremos aquí con otros ejes (salvo uno) que tomamos en cuenta para esta ampliación del concepto de dramaturgia(s):

- la relación dramaturgias / sujeto creador (dramaturgias de autor o de gabinete, de actor, de director, de grupo, de adaptador, de iluminador, de coreógrafo, etc.);
- la relación dramaturgias / poéticas específicas (dramaturgia del relato, del movimiento, de calle, de títeres, para niños, de alturas, de teatro comunitario, para bebés, de circo, de danza, de “teatro ciego”, multimedia, de teatro de sombras, etc.);
- la relación dramaturgias / globalización y localización (dramaturgias de género, altamente codificadas y de convenciones estabilizadas internacionalmente, en oposición a las dramaturgias micropoéticas, automodélicas o “de autor”, traspolando las categorías de “cine de género” y “cine de autor”);
- la relación dramaturgias / escritura y reescritura de textos-fuente (aspecto sobre el que volveremos enseguida: traducción, re-enunciación escénica, adaptación, trasposición, etc.);
- la relación dramaturgias / fenómenos de la liminalidad (que permiten el reconocimiento de prácticas de dramaturgia donde antes no se las observaba: la magia, el *strip-tease*, los payadores, la moda, etc.);
- la relación dramaturgias / condición abierta o cerrada de las poéticas;
- la relación dramaturgias / génesis y procesos de composición (que permite reconocer versiones diversas de los textos), entre otros (Dubatti, 2013).

Dramaturgias escénicas

Si el teatro es acontecimiento de la cultura viviente, y debemos estudiar los tds en relación con dicho acontecimiento, es necesario distinguir *teatro en acto* y *teatro en potencia*, retomando las nociones de *enérgeia* y *dýnamis* de Aristóteles (*Metafísica*). El teatro existe en potencia como literatura(s). En general, la literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad poética en potencia: se ofrece en disponibilidad para el posible acontecimiento. El teatro se diferencia convencionalmente de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales: la literatura es un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un acontecimiento de acciones físicas o físicoverbales en el espacio: teatro es cuerpo y reunión territorial de cuerpos. La letra en el cuerpo, desde el cuerpo, con el cuerpo transfigura su entidad literaria para devenir teatralidad poética en acto. El *teatro en acto* sólo es literatura cuando lo verbal-literario (tanto en su dimensión explícita como implícita, texto y subtexto, habla emitida y didascalias implícitas) acontece en/desde/con el cuerpo en acción y/o en la escena (podemos imaginar, en este último caso, un cuerpo mudo que interactúa con textos literarios proyectados en el espacio o sonorizados por una cinta grabada: cuerpo y texto literario se conectan en el acontecimiento de la escena, con-viven en el acontecimiento). Así la literatura oral –origen histórico de la literatura, Dupont (1994)–, o la lectura en voz alta en convivio (frecuente en las aulas), es en realidad una práctica del acontecimiento teatral (liminal). En la Antigüedad clásica poeta y actor son uno (Sinnott, 1978 y 2004), a través de los siglos la narración oral (en su vertiente artística) es en realidad un teatro (liminal) del relato (Dubatti, 2003 y 2005). Borges propone en “La busca de Averroes”

que la forma más concentrada de teatralidad puede hallarse en “un hablista”, es decir, el poeta o el narrador orales en convivio (2007: 705). Este cuento de *El Aleph* no sólo parece encerrar una explicación de por qué Borges, tan interesado en la oralidad, nunca escribió teatro; también revela los vínculos entre teatralidad poética y literatura oral, y sostiene que la literatura oral participa del teatro-matriz. La dramaturgia, podemos concluir, es literatura dramática (teatro en potencia), que sólo adquiere una dimensión teatral (teatro en acto) cuando está incluida en el acontecimiento teatral y lo constituye.

Esta distinción permite distinguir diferentes tipos de td según su relación con la escena en el acontecimiento teatral, al menos cuatro:

- td *pre-escénico (de primer grado)*: una clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un potencial vínculo transitivo con la “puesta en escena”;

- td *escénico*: clase de texto literario-teatral, corporal (en/desde/en relación con el cuerpo), heteroestructurado (Lotman, 1996: 21 y 61) por la literaturidad y la teatralidad, que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, que incluye por las acciones corporales un subtexto (didascalias implícitas), texto efímero de cada función (efímero como el acontecimiento), sólo registrable parcialmente en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión, digital, etc.).

- td *post-escénico*: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico, incluido el repertorio de acciones no verbales del acontecimiento teatral, en otra clase de texto verbal heteroestructurado (Lotman).

- td *pre-escénico (de segundo grado)*: reescrituras literarias de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente; o incluso tds post-escénicos de los que se ignora tal condición (o no se la toma en cuenta) y se les atribuye características de pre-escénicos.

De esta clasificación de tds a partir de su relación temporal con la escena, se desprenden algunas afirmaciones:

1. El acontecimiento teatral, en la escena, es un espacio de escritura y (como veremos enseguida) de reescritura. Hay textos dramáticos (los de las dramaturgias escénicas) que se escriben escénicamente, en la praxis del acontecimiento. El cuerpo escribe, el acontecimiento teatral escribe. Hemos sostenido en otra oportunidad la existencia de oximorónicas “escrituras de la oralidad *in vivo*” (Dubatti, 2013: 33-35), específicas del teatro-matriz. Decimos oximorónicas porque, en un plano teórico, oralidad y escritura se plantean como opuestos (Durant, 2002: 511-513). Pero así como hay una escritura oralizada, hay una oralidad que escribe y que puede ser escrita. Walter Ong (1999: 20) problematiza esa interrelación al formular los conceptos de oralidad “primaria” y “secundaria”. Llamamos escritura de la oralidad a la producción de textos en la oralidad verbal y no-verbal (físicamente) dentro de la situación de comunicación situada, *in vivo* (acontecimiento convivial). La distinguimos de la escritura gráfica, aquella que se escribe con caracteres gráficos (dibujos, ideogramas, letras) desde otra tecnología (Goody y Watt, 1963), que no requiere por necesidad una situación de comunicación situada, convivial, y que se fija *in vitro*. Ejemplos respectivos pueden hallarse en la dramaturgia de actor *in vivo* y en la dramaturgia de autor escrita en su gabinete, impresa en libro, *in vitro*. Cada una de estas escrituras tiene su propio régimen semiótico y su “tecnología del intelecto” (Goody y Watt, 1963). La *impro* es un ejemplo radicalizado de escritura de la oralidad: si bien hay técnicas de escritura/composición *a priori*, se concreta en escena un texto que no existe antes de la escena, que existe en la escena, y que al mismo tiempo puede ser registrado y traspuesto a la escritura como grafismo lineal.

2. La dramaturgia escénica incluye todo lo que la escena incluye (animales, hologramas, títeres, objetos, etc.), incluso todo aquello no previsto que aporta el azar. La escena es una matriz teatral que todo lo transforma en dramaturgia escénica.
3. La palabra escénica, en el acontecimiento, y/o las didascalias implícitas (subtexto) que sugieren las acciones corporales/escénicas, pueden ser un ángulo organizador del texto espectacular en su conjunto, entendidas como dramaturgia escénica, al mismo tiempo que pueden ser transpuestas a un nuevo texto post-escénico. Toda dramaturgia escénica es susceptible de generar una dramaturgia post-escénica. Incluso la dramaturgia escénica puede inscribir pistas sobre la pre-escénica: imaginemos que, si conservamos el registro audiovisual de la puesta en escena de un td pre-escénico perdido, a través del registro audiovisual no podríamos “reconstruirlo” (porque ha sido transformado en un nuevo texto escénico heteroestructurado, seguramente reescrito), pero sí intuir (análisis mediante) algunos de sus componentes.³
4. Pero también podemos reconocer dramaturgias escénicas radicalizadas en su condición escénica, que se resisten a convertirse en tds post-escénicos literarios. ¿Cómo publicar *Imprenteros*, de Lorena Vega, o *Rosa brillando*, dirección de Juan Parodi sobre la poesía de Marosa Di Giorgio, sin que se pierdan aportes fundamentales de la poética de la imagen, el sonido o el movimiento?
5. En consecuencia, las dramaturgias escénicas deben preservarse en soporte/registro audiovisual: lo que el libro es para los tds pre-escénicos y post-escénicos, lo es la grabación audiovisual para la edición y conservación de la dramaturgia escénica.
6. Distinguímos un td *in vivo* (en el texto espectacular, en el acontecimiento teatral); una notación gráfica (a través de un lenguaje técnico) del td *in vivo* que se transforma, *a posteriori* de la notación, en texto *in vitro*; un td *a priori in vitro*: texto de escritura gráfica *a priori* de la experiencia de la escena. El texto de la notación deviene –o puede devenir– en td *in vitro* (pierde su carácter de notación, de trasposición técnica) a partir de procesos de escritura en gabinete.
7. El término dramaturgia (etimológicamente, de *drama*, acción, y *érgon*, trabajo) pone el acento no sólo en el ente-objeto (el drama) sino en el hacer el drama, en el arte y trabajo de componer dramas. Dramaturgia es composición del drama, y dramaturgo, el hacedor del drama. Si drama es el producto, dramaturgia focaliza a la par en el producto y en la acción de producción, y es necesario distinguir dramaturgia de drama, texto dramático, notación dramática y poética dramática (Dubatti, 2013: 42-45).
8. De la misma manera, hay que distinguir entre puesta en escena (dimensión transitiva del texto pre-escénico a la escena, “poner un texto ya existente en escena”) y escritura escénica (escribir un texto nuevo en/con/desde la escena).
9. En tanto *drama* (acción), la dramaturgia escénica construye acción y constituye una estructura de acciones físicas, físico-verbales e internas que articulan los personajes u otros agentes de la acción en el acontecimiento teatral. Queda claro una dramaturgia escénica puede no tener palabras, puede ser pura acción física y acción interna, no verbal, y sin embargo en la estructura de acciones hay una literatura que podría ser referida o decodificada en palabras (guión de acciones, a la manera del “teatro sin palabras” escrito por Samuel Beckett, Peter Handke o Eduardo Pavlovsky), ya sea como td pre-escénico o post-escénico. La dramaturgia escénica compone un guión de acciones implícito, susceptible de ser referido (td pre-escénico *a priori*) o materializado verbalmente (post-escénico *a posteriori*).

³ Conservamos en nuestro archivo numerosas filmaciones de espectáculos argentinos basados en tds pre-escénicos nunca publicados y que podrían estudiarse (*mutatis mutandis*) a través de las dramaturgias escénicas.

10. En tanto td heteroestructurado (Lotman), el td post-escénico incluye como campo referencial el acontecimiento teatral del que proviene. El acontecimiento teatral, en términos de B. Harshaw (1984: 227-251), se encontraría tanto en el campo referencial externo (CRE) como en el campo referencial interno (CRI) del td post-escénico, porque al mismo tiempo que ese td ya no es el acontecimiento, hay dinámicas de la teatralidad poética que se inscriben en el texto post-escénico dándole forma y contenido, moldean tanto la enunciación como el enunciado del nuevo texto *in vitro*. Tener en cuenta ese campo referencial a la vez interno y externo no es menor para el análisis, ya que modifica nuestra relación con el td, por ejemplo, en cuanto a los sujetos que han intervenido de alguna manera en la composición de ese texto (Dubatti, 2013: 35-36).

11. El análisis del drama nos exige hacerle al td que estudiamos la pregunta por su relación temporal con la escena: atribuirle a un texto post-escénico (que lleva inscriptas las matrices del acontecimiento, en el que intervinieron director, actores, equipo artístico, e incluso el espectador) condición de pre-escénico (escritura del “autor”) implica una mala praxis historiográfica. De la misma manera, es importante confrontar las diferentes versiones conservadas de una misma obra, ya que podemos encontrarnos con reescrituras provocadas en la escena y en la post-escena. Un caso: al estudiar los tds de Eduardo Pavlovsky para nuestra tesis doctoral, encontramos e incluso produjimos y editamos diferentes textos pre-escénicos (de primer grado), escénicos, post-escénicos y pre-escénicos de segundo grado (Dubatti, 2004). También es relevante confrontar las dramaturgias pre y post-escénicas con las escénicas (asistiendo a los acontecimientos como espectadores o a través de las versiones registradas en soportes audiovisuales), ya que –como referimos en alguna ocasión (2007)– algunas reescrituras escénicas significativas no pasan a las notaciones post-escénicas.

12. Considerar la relación temporal de los tds con la escena pone en primer plano la condición de “escritura viva” del teatro, traspolando *more theatrale* el concepto de la Crítica Genética (Barrenechea, 1995; Cerrato, 1995; Grésillon, 1994 y 1995; Hay, 1994; Lois, 2001a y b).

13. En este sentido viviente de la escritura de los tds, hay que introducir el concepto de reescritura (sobre el que volveremos enseguida): el td escénico reescribe el td pre-escénico, o el td post-escénico reescribe el escénico, etc.

14. La escena incorpora a la literatura otros saberes, vinculados a la especificidad del acontecimiento (cuerpo, convivio, espacio, tiempo, trabajo grupal, etc.). Retomamos expresiones de Mauricio Kartun que sintetizan la singularidad de las dramaturgias escénicas y post-escénicas: “El teatro sabe”, “El teatro teatra” (2015, respectivamente 239-240 y 136-137).

15. Por último, destaquemos que en los cuatro tipos de tds arriba clasificados, incluso en su entidad heteroestructurada, existe la condición literaria: ya sea como literatura dramática o como acontecimiento (dramaturgia escénica), el teatro realiza un aporte fundamental al campo de las letras. La dramaturgia argentina, en su vasto conjunto (incomensurable, si se le incorpora las dramaturgias escénicas), a través de los procesos históricos, y especialmente la de Postdictadura, constituye un corpus patrimonial insoslayable, que dialoga por relaciones y diferencias con las otras formas discursivas de la literatura. Las “letras teatrales” despliegan un territorio de subjetivación (Guattari-Rolnik, 2015: 43-50) relevante en la cultura argentina contemporánea.

Reescrituras dramáticas

En el marco de los estudios de Teatro Comparado y Poética Comparada, cuando hablamos de *reescrituras* de las obras de la dramaturgia universal, no nos referimos a los

múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, transtextualidad, etc.⁴, internos a cada texto, sino a la consideración de cierto tipo específico de intervención sobre *textos-fuente* para la composición de un nuevo *texto-destino* (Dubatti, 2019a). Llamamos *reescritura* a la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no)⁵ previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para efectuar sobre esos textos una deliberada *política de la diferencia*, de la que se genera un nuevo texto-destino.

Este concepto de reescritura vale tanto internacional como intranacionalmente: tanto podemos reconocerlo en el pasaje de un texto griego clásico a un espectáculo contemporáneo argentino, como en los procesos de escenificación de un td nacional. La reescritura se acentúa cuando se pone en ejercicio la territorialidad (Dubatti, 2018-2019): los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones (por ejemplo, como veremos, la reescritura de *Medea*, de Eurípides, en la dramaturgia escénica del espectáculo dirigido por Audivert, pero también en la puesta en escena de *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez, del Buenos Aires de 1905 al del siglo XXI).

Este concepto de reescritura de la dramaturgia, por ejemplo, de la dramaturgia universal en los teatros nacionales, es operativo en tanto configura un instrumento para los estudios de historia del teatro. A través de las décadas comprobamos la presencia de las obras de Eurípides en los escenarios argentinos, sin embargo no sabemos exactamente cómo esas obras han sido reescritas. Hay una investigación pendiente y necesaria, porque no es un dato menor que podamos ignorar, o frente al que podamos permanecer indiferentes. ¿Cómo fueron las versiones de *Medea* en la Argentina a través de los años? Debemos descartar que hayan podido ser hechas “a lo siglo V a.C.”, por estrictas cuestiones de territorialidad (en la Argentina no hay una tradición de puesta en escena arqueológica de la Antigüedad clásica, y si la hubiese, sería territorialmente diversa a la escena en Grecia). Surge entonces la pregunta fundamental, que se articula con diferentes respuestas a través de la historia: ¿qué hacen los teatros argentinos con los textos de Eurípides?

Cada reescritura particular (en términos micropoéticos) presenta sus hibrideces, diferencias y singularidades. Pero podemos identificar metodológicamente, en el plano de las poéticas abstractas (de acuerdo con la Poética Comparada), seis tipos básicos de reescritura con los que nos encontramos recurrentemente. Los distribuiremos a su vez en dos grupos, por su relación con la escena, ya que de dicha relación surgen las diferentes formas de dramaturgia, como señalamos:

A) Reescrituras dramáticas pre-escénicas

Las llamamos dramáticas pre-escénicas porque estas reescrituras se componen en tanto literatura dramática (dramaturgia de escritorio o de gabinete: dramaturgia de autor, de traductor, de adaptador, etc.), antes e independientemente del acontecimiento teatral convivial o de los procesos de trabajo escénico (puesta en escena o escritura escénica). Son dos fundamentales:

⁴ No es objetivo de este trabajo discutir los diferentes abordajes de esta problemática: al respecto, remitimos a Hutcheon (2006), quien revisa y sintetiza los aportes de diversas teorías y propone la siguiente definición de adaptación: “deliberate, announced, and extended revisitations of prior works” (*The Theory of Adaptation*, xiv).

⁵ De acuerdo con la ampliación del concepto de dramaturgia y td ya expuesto, todo texto puede ser transformado en td.

1. reescritura verbal del texto-fuente por trasvasamiento inter-lingüístico regido por equivalencia aproximada de acuerdo a las instrucciones del texto-fuente: es la que solemos llamar *traducción*. En el pasaje de una lengua a otra (en el caso de Eurípides, del griego del siglo V a.C. al castellano) se modifica la estructura verbal del texto-fuente en todos sus aspectos, en mayor o menor grado: fonético, fonológico, sintáctico, morfológico, semántico y pragmático. En la traducción literaria y artística la equivalencia absoluta es imposible, y aunque se busque una equivalencia aproximada y se establezcan regímenes de coincidencias, el texto-fuente y el texto-destino se manifiestan diferentes, incluso semánticamente. Otra diferencia posible de la traducción literaria-dramática es la forma de reescritura *reader-oriented* (destinada a la lectura y la edición) o *performance-oriented* (pensada virtualmente para una posible puesta en escena, para ser dicha por un actor o actriz) (Santoyo, 1989: 97-98).

2. reescritura verbal del texto-fuente, o del texto-mediación⁶ de la traducción, implementando cambios de diferente grado en calidad y cantidad que no siguen las instrucciones del texto-fuente sino parcialmente. Es lo que solemos llamar *adaptación*. Se realizan operaciones de cambio que se desvían de las instrucciones del texto-fuente o del texto-mediación de la traducción. No hay voluntad de equivalencia aproximada, sino voluntad de diferenciación. El texto-fuente o el texto-mediación pueden ser cortados o ampliados, fusionados con textos nuevos, o cruzados con otros textos del mismo autor o de otros autores, puede ser totalmente omitido en su dimensión verbal y trasvasado a un conjunto de acciones físicas no-verbales, recontextualizado en un nuevo espacio de ficción, etc.

B) Reescrituras escénicas

Las llamamos escénicas porque estas reescrituras se componen y existen en el acontecimiento teatral, mientras este acontece, son dramaturgias escénicas en los espectáculos, de acuerdo con la clasificación antes citada. Son cuatro básicas, las tres primeras asimilables al concepto transitivo de puesta en escena (el director, los actores o el equipo ponen en escena un texto anterior a la escena, una dramaturgia pre-escénica), y la cuarta al de escritura escénica (el director, los actores o el equipo escriben en la escena un nuevo texto):

3. la reescritura no-verbal del texto-fuente por su re-enunciación en el acontecimiento teatral: se mantiene sin modificaciones el texto verbal euripídeo (en griego) pero se lo reinserta y transforma en un nuevo texto espectacular en el acontecimiento escénico. A través de las poéticas de actuación, las acciones físicas, los tonos e intencionalidades, la espacialización, la temporalización, el vestuario, la musicalización, etc., y especialmente por la recontextualización en la territorialidad y la historicidad culturales del convivio, el acontecimiento reescribe el texto verbal al re-enunciarlo desde un nuevo punto de enunciación.⁷

⁶ Lo llamamos de esta manera porque el texto de la traducción ya no es texto-destino sino mediación entre el texto-fuente (Eurípides) y el nuevo texto-destino (la adaptación).

⁷ Se trata de una teoría complementaria, *mutatis mutandis*, a la que expone Jorge Luis Borges en su cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" (*Ficciones*, 1944). Una aclaración relevante: Menard "escribe" el Quijote, no lo lee. Proponemos leer el cuento de Borges desde la problemática de la escritura/reescritura, no desde la recepción. Cualquiera puede leer el Quijote; sólo Cervantes y Menard pueden escribirlo/reescribirlo en el sentido que otorga el cuento a esta operación creativa.

4. la reescritura no-verbal del texto de la traducción por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3, pero sobre el texto-mediación de la traducción. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal de la traducción y se lo reescribe no-verbalmente a través de la inserción y transformación de ese texto verbal en el acontecimiento escénico. El texto de la traducción transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular.

5. la reescritura no-verbal del texto de la adaptación por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3 y 4, pero sobre el texto de la adaptación. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal del texto de la adaptación, y se lo reescribe no-verbalmente a través de inserción y transformación en el acontecimiento escénico. El texto de la adaptación transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular.

6. la reescritura verbal y no-verbal de los textos pre-escénicos (texto-fuente, traducción o adaptación) en el acontecimiento teatral por dinámicas inmanentes al acontecimiento. No se trata de “poner en escena” transitivamente el texto previo sino de re-escribirlo en un nuevo texto verbal y no-verbal de acuerdo con las potestades de la escritura escénica. A partir de la estructura-base del texto-fuente, traducción o adaptación, se va derivando en un nuevo texto escénico que presenta diferencias, incluso radical autonomía.

De esta clasificación de tipos de reescritura, se desprenden algunas observaciones:

1. Los cuatro tipos escénicos son potencialmente decodificables en dramaturgias post-escénicas heteroestructuradas.
2. En las prácticas micropoéticas de cada caso (o “individuo” poético), las operaciones de estos seis tipos básicos se mezclan e integran fecundamente.
3. Incluso hay textos que, tras la etiqueta de traducción, son adaptaciones, intervenciones que transgreden las instrucciones del texto-fuente y no se guían por equivalencia aproximada.
4. El teatro es un fenómeno plural de reescritura por donde se lo mire. El teatro está dichosamente condenado a la reescritura. El teatro es una permanente puesta en ejercicio de políticas de la diferencia a través de la reescritura como otra forma de dramaturgia (en la ampliación del concepto de dramaturgia) y de la re-enunciación teatral como reescritura.
5. Por eso, dejando al margen la instancia de la traducción como reescritura, estos tipos valen para los procesos intralingüísticos (el texto-fuente y el texto-destino en la misma lengua) e intranacionales. Por ejemplo, el estudio de las reescrituras escénicas de *Stéfano*, de Armando Discépolo, en manos de diversos directores a través de las décadas, o de las sucesivas reescrituras que Mauricio Kartun realizó para *El Niño Argentino*, que él mismo dirigió: las distintas versiones del texto pre-escénico, del texto escénico y del texto post-escénico.
6. Se trata de estudiar minuciosamente cada caso de reescritura como micropoética, en el “detalle del detalle del detalle” (Peter Brook, en el film *Brook par Brook*, 2005).
7. Debemos insistir en que las reescrituras argentinas de la dramaturgia universal y nacional deben ser incluidas en el corpus de estudios de los teatros nacionales. No para ver cuánto se acercan a los textos-fuente, sino más bien para describir e interpretar sus políticas de la diferencia. En ellas se cifran datos valiosos sobre la territorialidad de los teatros argentinos para una mirada decolonial y un regionalismo crítico (Palermo, 2011). Debemos dejar de negar las reescrituras porque se “alejan” de los textos-fuente: lamentablemente todavía sigue siendo demasiado frecuente la actitud del especialista que

sostiene que “Esto no es Eurípides” o “Esto no es Discépolo”. Hay que aceptar que el tesoro cultural radica en ese desvío, en esa política de la diferencia, que se trata de un “Eurípides argentino”, des-territorializado de su contexto antiguo y re-territorializado en nuestro país, ciudad, región, etc. En los teatros argentinos Eurípides es y no es Eurípides al mismo tiempo.

8. Como hemos señalado en otra oportunidad, el análisis de las reescrituras es también una herramienta para la percepción del presente, con vistas al diseño de políticas culturales y teatrales y gestión para el presente (Dubatti, 2014).

9. Debemos reconocer estos fenómenos como no se lo ha hecho hasta ahora, venciendo una gran resistencia arraigada en las prácticas del análisis y la historización. Cuando estamos ante el dato de una edición o una puesta de *Eurípides*, tendemos a creer que se trata del texto-fuente o de los textos de traducción que conocemos o tenemos en nuestras bibliotecas. Contra esa tendencia, debemos preguntarnos qué claves territoriales encerraban esas reescrituras, qué modificaciones tenían sus textos.

10. Debemos preocuparnos, además, como no lo hemos hecho hasta hoy, por conservar, archivar, publicar, analizar y componer una historia y una cartografía de las reescrituras, no sólo de las pre-escénicas y post-escénicas (en papel), sino también de las escénicas (en soporte audiovisual).

11. Debemos elaborar una cartografía de reescrituras teatrales de la Argentina.

12. La percepción del valor de la reescritura exige una nueva política para la recepción, un cambio en la formación de los espectadores, sobre el que también debemos trabajar, contra el ya mencionado lugar común de rechazo de las reescrituras (“Esto no es Eurípides” o “Esto no es Discépolo”).

Dramaturgia escénica y reescritura: “Medea”, dirección de Pompeyo Audivert

Las categorías y los conceptos antes desplegados resultan operativos para la mejor comprensión de un espectáculo excepcional: *Medea*, dirección de Pompeyo Audivert, estrenado el 22 de agosto de 2009 en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín de Buenos Aires.⁸ Asistimos como espectadores a dos funciones (de las que conservamos abundantes apuntes, cartografías de espectador) y pudimos consultar el video del espectáculo que se conserva en el Centro de Documentación del CTBA (indicaremos, cuando sea necesario, su cronometración en hora, minutos y segundos⁹). Se publicaron además el texto de la adaptación realizada por Cristina Banegas y Lucila Pagliai (Eurípides, 2010) y algunos registros fotográficos tanto en el libro como en la revista *Teatro* del CTBA (XXX, N° 100, septiembre 2009, que incluye, además, artículos sobre el espectáculo).

Analicemos primero el texto de Banegas y Pagliai. En términos de nuestra clasificación antes expuesta, se trata de una reescritura dramática pre-escénica, que combina tipo 1 (traducción, *performance-oriented*) y tipo 2 (adaptación). Esta reescritura, de gabinete, reescribe el texto-fuente en griego (Eurípides) y otras reescrituras (los textos-mediación de las traducciones / adaptaciones en español y en francés consultadas). A

⁸ Ficha artístico-técnica: Elenco: Cristina Banegas (Medea), Daniel Fanego (Jasón), Tina Serrano (Nodriza), Héctor Bidonde (Creonte), Analía Couceyro (Corifeo), Sandro Nunziata (Pedagogo), Omar Fantini (Mensajero), Martín Kahan (Egeo), Luciano Ruiz / Valentino Alonso (Hijos de Medea), Susana Brussa, Coni Marino, Verónica Santángelo, Pochi Ducasse, Armenia Martínez (Coro). Coordinación de producción: Rosa Celentano. Asistencia de dirección: Ana María Converti. Apuntadora: Tanya Barbieri. Asistencia de movimientos escénicos: Rhea Volij. Asistencia de iluminación: Bettina Sara. Asistencia artística: Paula Baró. Música original y dirección vocal: Carmen Baliero. Iluminación: Leandra Rodríguez. Vestuario: Mini Zuccheri. Escenografía: Juan José Cambre. Dirección: Pompeyo Audivert.

⁹ Por ejemplo, 1.28:40, debe leerse: una hora, veintiocho minutos, cuarenta segundos.

manera de prólogo, en “Nota de las autoras de la versión” (Eurípides, 2010: 23), Banegas y Pagliai explican cómo trabajaron:

Esta versión de *Medea*, respetando la dramaturgia del texto original [sic], ha tratado de recrear con el lenguaje una distancia estética que produzca en el espectador la ilusión de *seguir escuchando la voz* de Eurípides en una travesía de dos mil quinientos años. Si bien no apela al verso ni pretende seguir la métrica escandida de la tragedia griega, buscó reproducir *en el campo gráfico* una cadencia poética que trajese a la superficie del texto los ritmos de las palabras y de la combinatoria sintáctica que producen unidades de sentido. Ante la ausencia deliberada de didascalias, cuando fue necesario indicar cambios interiores o de acción del personaje en un mismo parlamento, se optó por el *silencio*: una línea en blanco, o un salto a la siguiente.¹⁰

En una entrevista realizada por María Martha Gigena, Banegas amplió la información sobre la reescritura respecto del texto-fuente y los textos-mediación:

Trabajamos sobre las traducciones al español, sobre la traducción canónica al francés y también sobre el original griego, que Lucila como especialista podía abordar. Pero casi todas las traducciones al español son, precisamente, muy españolas, muy retóricas y académicas. De tan académicas, se hacen casi indecibles, como si no estuvieran traducidas para ser dichas, sino para que los filólogos y los especialistas en el mundo griego las estudien. Y a eso se sumó el desafío de resolver el problema de las conjugaciones de los verbos, de la distancia que supone el “tú” o el uso del “vos”, algo a lo que los argentinos nos vemos enfrentados cuando trabajamos con un texto clásico. (Gigena, 2010: 64).

Si confrontamos, de acuerdo con lo observado por Banegas, la reescritura para el espectáculo con la traducción publicada por Gredos (Eurípides, 2008), surgen a la vista claras diferencias entre ambos textos. Detengámonos para la comparación en un fragmento relevante, los versos 364-386, en los que Medea reflexiona sobre qué hará tras su diálogo con Creonte y la obtención de un día de tolerancia antes del destierro. Marcamos los saltos de línea con una barra inclinada simple (/) para el punto y aparte, o doble (//) cuando se deja una línea en blanco:

Traducción de A. Medina, J. A. López Férez, y J. L. Calvo (Eurípides, 2008: 128-129)	Traducción-adaptación de Cristina Banegas y Lucila Pagliai (Eurípides, 2010:
<p>MEDEA: La desgracia me asedia por todas partes. ¿Quién lo negará? Pero esto no se quedará así, no lo creáis todavía. A los recién casados aún les acechan dificultades, y a los suegros no pequeñas pruebas. ¿Crees que yo habría adulado a este hombre, si no fuera por provecho personal o maquinación? Ni siquiera le hubiera dirigido la palabra ni tocado con mis manos. Pero él ha llegado a tal punto de insensatez que, habiendo podido arruinar mis proyectos expulsándome de esta tierra, ha consentido que yo permaneciera un día, en el que mataré a tres de mis enemigos, al padre, a la hija y a mi esposo. / Tengo muchos caminos de muerte para ellos, pero no sé, amigas, de cuál echaré</p>	<p>MEDEA: La desgracia me asedia, me cerca. / ¿Quién puede negarlo? Pero esto no quedará así. / A los recién casados y al suegro los acechan duras pruebas. / ¿Crees que a ese hombre yo lo habría adulado, si no fuera para beneficiarme? / ¿Para preparar las maquinaciones que imagino? / Yo no le habría siquiera dirigido la palabra. / Pero él llevó tan lejos, a tal extremo su idiotez, / que pudiendo paralizar mis planes me dejó permanecer un día. / Y en este día, yo haré de mis enemigos tres cadáveres:/ del padre, de la hija y de mi esposo. //</p>

¹⁰ Las bastardillas son de las autoras.

<p>mano primero. Prenderé fuego a la morada nupcial o les atravesaré el hígado con una afilada espada, penetrando en silencio en la habitación en que está extendido su lecho. Un solo inconveniente me detiene: si soy cogida en el momento de atravesar el umbral y dar el golpe, mi muerte será el hazmerreír de mis enemigos. Lo mejor es el camino directo, en el que soy muy hábil por naturaleza: matarlos con mis venenos. / Bien, ya están muertos.</p>	<p>Tengo muchos recursos asesinos contra ellos: no sé por cuál empezar. / ¿Incendiaré el palacio?, ¿entraré con sigilo hasta su cama para atravesarles el hígado con un cuchillo? / Un solo obstáculo me detiene: / si me encuentran, si me capturan al atravesar el umbral y dar el golpe, / serán mis enemigos los que celebrarán mi muerte./ Lo mejor será vencerlos con veneno: en ese arte soy maestra. / Ya están muertos.</p>
--	--

Más allá de las coincidencias, identifiquemos diferencias significativas. La versión argentina es más corta: 138 palabras, contra 199 de la traducción española. Esta última está en prosa, en cambio Banegas-Pagliai buscan (como lo explican en su metatexto) una prosa ritmada, que casi produce el efecto del verso libre. Si la traducción española es *reader-oriented* (más académica y estrictamente filológica), la argentina está pensada para ser dicha por la actriz, quien además es la misma adaptadora, en tiempos de escena (*performance-oriented*). Banegas-Pagliai evitan tanto el uso de los verbos en 2º persona del plural (vosotros) como el voseo rioplatense. Resignan algunas apelaciones al coro (“amigas”, presente en la traducción española). Los españoles evidencian su territorialidad peninsular en algún vocablo (“si soy cogida”), del que la versión argentina da cuenta de otra manera (“si me capturan”). En algún caso la traducción implica diferencias semánticas relevantes: “insensatez” / “idiotez”; “mi muerte será el hazmerreír de mis enemigos” / “serán mis enemigos los que celebrarán mi muerte”.

¿Cómo trabaja Pompeyo Audivert con el td de esta reescritura pre-escénica? Detengámonos brevemente en algunos de los componentes más relevantes de su dramaturgia escénica / nueva escritura / nueva reescritura, que el lector no encontrará en la edición de Banegas-Pagliai. La dirección de Audivert constituye una nueva dramaturgia, hoy sólo es accesible a través del soporte visual (fotografías) o audiovisual (video del espectáculo). Por un lado, esta dramaturgia escénica despliega procedimientos metateatrales, que auto-refieren al acontecimiento teatral de manera teatralista:

- el original telón negro horizontal, diseñado por Juan José Cambre, que se recoge desde un extremo en el fondo de la escena, arrastrado por el piso circular del escenario (evocación de la *orchestra* griega, Surgers, 2004: 17-19);
- un tajo de luz que atraviesa permanentemente el centro de la escena, y que reenvía a la teoría de Audivert sobre la poética como lo abierto, rasgadura del tejido de la realidad, “piedrazo en el espejo”, ruptura que permite hacer visible lo invisible, el arte como instauración y apertura a otro mundo (Audivert, 2013: 390);
- la multiplicación de ese corte en la sugerencia de la escenografía proyectada sobre la pared del fondo de la sala, que al mismo tiempo que evoca vagamente las columnas griegas de un palacio, presentifica otros cortes o tajos, a la manera de los practicados por Lucio Fontana sobre las telas de sus cuadros, que dejan intuir lo que hay detrás de la representación;
- la función inédita del Corifeo (Analía Couceyro), que por sus acciones físicas parece un organizador de la escena, una suerte de director (al respecto, sus acciones se van intensificando, son destacables las secuencias en 1.17:40 y 1.28:00 de la grabación), al mismo tiempo que sugiere que estamos viendo un ensayo, con el director interactuando

en escena. El Corifeo marca con tiza el escenario y le indica al actor dónde pararse; se acerca a los actores para hablarles al oído, mima-duplica las acciones de los personajes, se mete entre los personajes (33:15 de la grabación); moja a los personajes con la esponja (35:00 de la grabación); arrastra a Jasón desesperado, como si fuera un títere, para que no caiga (1.28:00). Por momentos, parece visible para los actores, pero invisible a los personajes. El Corifeo encarna las fuerzas sagradas y omnipotentes que manejan a los humanos: los dioses, la Moira, el hado, al mismo tiempo que el mecanismo teatral.

A lo ya observado sobre el Corifeo, Audivert suma a los personajes características y situaciones nuevas:

- los niños yacen en escena desde el comienzo de la historia, en una suerte de anticipación de su muerte;
- el Corifeo presenta rasgos andróginos (Gigena, 2010: 69);
- se coloca en un lateral de la escena un cuenco con agua, al que algunos personajes irán a mojar sus manos, su rostro o su cabeza;
- Medea se arroja a la tierra, en una suerte de desmayo, tras el juramento (48.10:00 de la grabación); Medea volverá a caer en una segunda oportunidad (1.04:00)
- los niños son asesinados por Medea a la vista del espectador, en el centro de la escena (1.24:00 de la grabación);
- Medea toma los brazos de sus hijos muertos como si se tratara de las riendas con las que controla el carro solar, lo que propone que efectivamente se lleva con ella sus cadáveres (1.33:00 de la grabación);
- La función diegética de la sonorización de Carmen Baliero manifiesta la trama de la alteridad: la presencia velada de los dioses, la Moira, el hado.

En suma, Audivert, con la colaboración de su equipo, no se limita a, transitivamente, “poner (el texto de la adaptación) en escena” sólo interpretando las didascalias implícitas y llenando los lugares indeterminados por el texto de la adaptación, sino que genera una potente dramaturgia escénica, una nueva escritura escénica que redefine las situaciones y las funciones de los personajes, incorpora accesorios significativos y construye lumínicamente un espacio que replantea metateatralmente la poética de la pieza. Así, Audivert reescribe la reescritura de la adaptación, y escribe una nueva reescritura, tanto de Eurípides como del texto de Banegas-Pagliai, reescritura escénica que, a su vez, podría generar un nuevo texto post-escénico muy diferente al de la adaptación pre-escénica de Banegas-Pagliai, dramaturgia post-escénica con el detalle de las acciones físicas en didascalias que sería deseable componer y editar. La dirección de Audivert, con el colectivo de su equipo, no fue una simple “puesta en pie” de la dramaturgia de la adaptación, sino la generación de un acontecimiento escénico excepcional, con la fuerza de los saberes del “teatrar”. El espectáculo *Medea* vale de esta manera como ejemplo de dramaturgia escénica (conservada en video y fotografías) y de reescritura teatral: es reescritura de reescrituras.

En conclusión, si volvemos a la pregunta inicial que motiva nuestra investigación: ¿qué territorios aportan los acontecimientos teatrales a las literaturas?, podemos afirmar que se trata de territorios múltiples: pre-escénicos, escénicos, post-escénicos, articulados por relaciones de escritura/reescritura. Esa riqueza se acentúa si se tienen en cuenta otros fenómenos: el sujeto creador, las poéticas específicas, los vínculos con la globalización y la localización, los fenómenos de la liminalidad, la relación con la condición abierta o cerrada de la poética, o la la génesis y los procesos de composición. El teatro aporta, en suma, múltiples dramaturgias. Y, agreguemos, un amplio otro conjunto de textos literarios no-dramáticos (metatextos, cuadernos de bitácora, ensayos, entrevistas, aforismos, narraciones, memorias, testimonios, pedagogía, etc.) que ameritan otra indagación.

Referencias bibliográficas:

AAVV., 1994, *Crítica genética*, número especial de la revista *Filología* (UBA), XXVII, N° 1-2. Volumen a cargo de Elida Lois.

AAVV., 2009, Revista *Teatro* del CTBA, XXX, N° 100 (septiembre). Incluye artículos y fotografías sobre el espectáculo *Medea*.

Aristóteles, 1970, *Metafísica*, trad. García Yebra. Madrid: Gredos.

-----, 2004, *Poética*, trad. E. Sinnott, Buenos Aires: Colihue Clásica.

Audivert, Pompeyo, 2013, “El piedrazo en el espejo”, en J. Dubatti, dir. y comp., *El actor. Arte e historia*, México: Libros de Godot, 385-392.

Barrenechea, Ana María, 1995, “Comentario de la ponencia *Aux limites de la g n se de Almuth Grésillon*”, *Inter Litteras*, UBA, N° 4, 15-16.

Borges, Jorge Luis, 2007, “Pierre Menard, autor del Quijote” y “La busca de Averroes”, en su *Obras completas I 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 530-538 y 700-707 respectivamente.

Cerrato, Laura, 1995, “A propósito de génesis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director”, *Inter Litteras*, UBA, N° 4, 17-18.

Dubatti, Jorge, 2003, *Narración oral, teatro del relato*, libro inédito escrito para la Escuela del Relato.

-----, 2004, *El teatro de Eduardo Pavlovsky (1960-2003): poéticas y política*. Universidad de Buenos Aires, tesis doctoral, dos tomos. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568>

-----, 2005, “Narración oral, teatro del relato: herramientas para una definición y tipología”, en AAVV., *Cuenteros y Cuentacuentos: De lo Espont neo a lo Profesional. Compendio del 5  al 9  Encuentro Internacional de Narración Oral*, Buenos Aires, Coedición de Fundación El Libro, Instituto Summa-Fundación Salotiana y ALIJA, 209-216.

-----, 2007, *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.

-----, 2013, “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”, en Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba, compiladores, *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso, Chile, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 31-66.

-----, 2014, “Reescrituras argentinas de Shakespeare, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente”, en Cristina Quiroga, comp., *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado. Teatro latinoamericano y teatro del mundo – ATEACOMP* [Asociación Argentina de Teatro Comparado], Buenos Aires, Leviatán, 11-28.

-----, 2015, “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”, en Luis Alberto Quevedo, compilador,

La cultura argentina hoy. Tendencias!, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 151-196.

-----, coord., 2017a, *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

-----, 2017b, “Contemporaneidad y territorialidad: pensar el teatro de Buenos Aires en el siglo XXI”, en *Teatro hispánico y su puesta en escena: estudios en Homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, edición de José Luis Canet, Marta Haro, John London y Biel Sansano, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, Col. Parnaseo 31, 161-177.

-----, 2018, “La dramaturgia en la destotalización de los teatros argentinos”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, N° 19 (diciembre), 86-98. Dossier “El campo expandido de las prácticas teatrales argentinas contemporáneas”, María Julia Rossi y Ana Sánchez Acevedo, coords.

-----, 2018-2019, “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”, *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, Universidad Veracruzana, México, vol. 10, N° 14 (octubre-marzo), 4-29.

-----, 2019a, “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”, en María Ester Gorleri, comp., *La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo*, Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades, 67-95.

-----, 2019b, coord., 2017a, *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Dupont, Florence, 1994, *L’Invention de la Littérature. De l’ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte.

Durant, Alan, 2002, “Oralidad”, en Michael Payne (comp.), *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Barcelona, Paidós, 511-513.

Eurípides, 2008, «Medea», en *Tragedias I*. Traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férrez, y J. L. Calvo. Madrid: Gredos, 103-165.

-----, 2010, *Medea*. Adaptación de Cristina Banegas y Lucila Pagliai. Buenos Aires : Losada y Complejo Teatral de Buenos Aires, Col. Publicaciones del CTBA, 37.

Gigena, María Martha, 2010, “Entrevista con Cristina Banegas y Pompeyo Audivert. Nuevas maneras de decir lo antiguo”, en Eurípides, 2010, 63-69. También en la Revista *Teatro*, CTBA, XXX, N° 100 (septiembre 2009).

Goody, Jack, and Ian Watt, 1963, “The Consequences of Literacy”, *Comparative Studies in Society and History*, V, N° 3 (April), 304-345.

Grésillon, Almuth, 1994, “Qué es la crítica genética”, en AAVV., 1994, 25-52.

-----, 1995, “En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena”, *Inter Litteras*, UBA, N° 4, 5-14.

Guattari, Felix, y Suely Rolnik, 2015, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, La Habana, Fondo Editorial de Casa de las Américas.

- Harshaw, Benjamin, 1984, "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", *Poetics Today*, 5, 2, 227-251.
- Hay, Louis, 1994, "La escritura viva", en AAVV., 5-22.
- Hutcheon, Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- Kartun, Mauricio, 2006, *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2015, *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires, Colihue.
- Lois, Élide, 2001a, *Génesis de escritura y Estudios Culturales. Introducción a la Crítica Genética*, Buenos Aires, Edicial.
- , 2001b, "La interrelación escritura-oralidad desde la perspectiva de la crítica genética", en Elvira N. de Arnoux y Angela Di Tullio, eds., *Homenaje a Ofelia Kovacci*, Buenos Aires, Eudeba, 301-311.
- Lotman, Iuri M., 1996, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.
- Ong, Walter, 1996, *Oralidad y escritura*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Palermo, Zulma, 2011, "¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?". *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Ed. Adriana Crolla. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales, 126-136.
- Rubio Zapata, Miguel, 2001, "A telón quitado: dramaturgia(s) y el Diccionario de la Lengua", en su *Notas sobre teatro*, Lima, University of Minnesota/Grupo Yuyachkani, 51-53.
- Santoyo, Julio César, 1989, "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología", *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, N° 4, 95-112.
- Sinnott, Eduardo, 1978, "Mímesis dramática y mímesis poética", *Revista de Filosofía Latinoamericana*, IV, 7-8, 131-152.
- , 2004, "Introducción", en Aristóteles, 2004, pp. VII-XLII.
- Surgers, Anne, 2004, *Escenografías del teatro occidental*, Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Ubersfeld, Anne, 1983, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia.

Videos

- Audivert, Pompeyo (dir.). (2009). *Medea*. Grabación disponible en el Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires.
- Brook, Peter / Brook, Simon. (2005). *Brook par Brook. Portrait intime*. Paris, Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères.

Cruzamentos, Rotatórias e Pontes: Fazendo conexões históricas entre práticas de teatro de rua¹

PETERSON, Grant
Brunel University London

A professora Larissa de Oliveira Neves e eu temos um projeto de pesquisa conjunto que iniciamos esse ano, cujo título é “Popular, musical e político: inovação no entendimento e na historiografia do teatro no Brasil e no Reino Unido” (Fapesp / Brunel).

A despeito do meu mau Português, estou animado em iniciar o projeto em visita a Unicamp e começando a construir uma ponte entre os estudos de teatro em Campinas e em minha instituição, a Universidade Brunel de Londres.

Minha universidade na Inglaterra recebeu seu nome em homenagem a um engenheiro da época da Revolução Industrial chamado Isambard Kingdom Brunel. Ele foi pioneiro nos avanços de construção da época. Projetou estradas de ferro, pontes e os primeiros navios a vapor que cruzaram o Oceano Atlântico.

É talvez oportuno que nosso projeto, que visa a explorar melhores formas de se pesquisar a história do teatro e de se pensar sobre as formas de encenação que fogem ao que costumeiramente é considerado o teatro dito respeitável, tenha uma intenção também transatlântica, hoje de parceria entre duas instituições de pesquisa em teatro.



Fig. 1 Estátua na Universidade Brunel de Londres

Esta imagem representa uma estátua do engenheiro Brunel que fica no campus da universidade e ao lado da qual os estudantes em geral posam no dia da formatura para tirar fotos com família e amigos.

¹ Tradução para o português de Larissa de Oliveira Neves. O texto consiste na tradução da conferência ministrada por Grant Peterson durante o II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato.



Fig. 2. David Ferguson - estátua viva.

Já essa imagem é do performer de rua David Ferguson, que é um profissional em atuar como estátua-viva. Ele atrai os estudantes para as fotos da mesma maneira que a estátua do campus, ou até mais. Esse ritual, curto, mas significativo, com Ferguson representando a estátua de Brunel se tornou comum na formatura de todos os cursos de graduação de Brunel. No entanto, o legado e a história do teatro em espaços públicos e de práticas de cena de rua não fazem parte do repertório desses mesmos alunos.

Como historiador de teatro, eu sempre me pergunto como a minha insistência em valorizar a importância dos precedentes históricos é bem ou mal recebida pelos espectadores. A consequência assumida de se pensar historicamente consiste em que o espectador vai contaminar sua mente com fatos que não estão diretamente relacionados com o momento vivo da performance. Isso coloca a história como sendo um exercício intelectual e uma responsabilidade que de certa maneira mais perturba do que facilita a recepção da cena.

Consequentemente, os historiadores de teatro, e particularmente os historiadores de uma prática de teatro marginalizada pelos estudos canônicos, defrontam com uma série de desafios complexos. Não apenas muitas vezes o assunto de nossos estudos recebe pouquíssima atenção da academia – no meu caso, o teatro na rua – como o público do nosso objeto de estudo às vezes resiste ou até mesmo rejeita a ideia de uma consideração intelectual sobre a história dessa cena, que possa agregar conhecimento sobre os espetáculos que eles estão assistindo.

Além do mais, o espectro das performances de rua abrange uma enorme quantidade de gêneros não normatizados que incluem desde artistas independentes como o Sr. Ferguson, que trabalha como estátua-viva, até protestos de massas em eventos como a Extinction Rebellion em Londres, ou a Revolução dos Guardas-Chuvas em Hong Kong,

ou os protestos que aconteceram essa semana² em Beirute, no Líbano.

A despeito desse desafio, eu examino variados tipos de de ações cênicas que podem ser considerados integrantes da categoria mais ampla que nomeio performance em espaço público. Para isso, eu me baseio numa estrutura transdisciplinar que considera como as práticas cênicas se interligam com movimentos sociais, levantando uma série de questões teóricas.

Como uma gama tão variada de práticas em espaço público conversam umas com as outras, ou umas contra as outras? Como a coexistência de vários gêneros configuram uma constelação nacional, ou internacional, de se fazer teatro em espaço público?

Nessa fala, vou apresentar alguns dos trabalhos da macro ou da micro- história que tenho desenvolvido em torno do teatro alternativo inglês e da tradição da performance em espaço público. Vamos observar como as práticas de rua dos anos 1960 transformaram as práticas teatrais britânicas e vice-versa pela interpelação entre a rua e o palco.

Na minha pesquisa, estou desenvolvendo ideias por meio de metáforas ligadas às formas das ruas. Longe de sugerir que a história é apenas linear ou bidimensional, eu uso a metáfora de um cruzamento de ruas, onde dois vetores diferentes se encontram e se relacionam um com o outro, para demonstrar a interconectividade entre a rua e as práticas teatrais.

Finalmente, vou terminar apresentando um caso de estudo de micro-história de um grupo de teatro de rua britânico que existe há 49 anos chamado Natural Theatre Company (Companhia de Teatro Natural). Eu desenhei a estrutura circular de uma rotatória para sugerir que é por meio de performances realizadas constantemente em uma comunidade que a companhia conseguiu se espalhar culturalmente, isto é, produzir muitos braços que saem da rotatória, incluindo ter inspirado o aclamado artista Banksy.

No final dos anos 60 houve uma diferença palpável no modo como a sociedade enxergava o espaço da rua como sendo um lugar para a ação pública, a representação e o engajamento cívico. Ao comentar sobre o surgimento de protestos públicos sobre os direitos civis na primavera de 1968, Richard Schener, importante teatrólogo e acadêmico radicado em Nova Iorque, escreveu: “A consequência estética foi que as ruas não eram mais apenas um lugar para se deslocar de um ponto a outro. Se tornaram arenas públicas, campo de testes, palcos para peças sobre moralidade”

Muitas historiografias focam no ano de 1968 como sendo uma chave paradigmática para explicar a mudança na rua e nas práticas teatrais. Isso ocorreu por causa do impacto proporcionado pelas revoltas de Maio de 1968 em Paris e pelos levantes que ocorreram pelo mundo na época em países como o Brasil, o México e os Estados Unidos. Mas o meu trabalho se opõe à periodização de 1968. Eu observo o começo dos anos 1960 para localizar importantes precursores da integração entre o teatro e as estratégias da rua.

Em uma versão mais longa do presente trabalho, incluo a análise do desenvolvimento importante que ocorreu nas práticas de protesto sobre o movimento em prol dos Direitos Cívicos dos Americanos, traçando uma linha direta entre as atividades antinucleares do ativista afro-americano Bayard Rustin, que ocorreram na Inglaterra em 1958, até o divisor de águas que foi a organização do discurso “Eu tenho um sonho” e da a marcha em Washington em 1963. Mas para esse momento selecionei duas intersecções entre protesto e teatro que se ergueram a partir da oposição à Guerra do Vietnã.

² Durante o II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato que aconteceu entre 22 e 25 de outubro de 2019.

Em 1965, o envolvimento militar Americano no Vietnam aumentou com a mobilização de um adicional de 200 mil tropas em apenas um ano. Em resposta, militantes contrários à guerra foram para as ruas dos Estados Unidos e da Inglaterra com formas de protesto cada vez mais teatrais. Ao separar os protestos anti-guerra do Vietnam em dois modelos de protesto, que estou chamando de Poder da Flor e Protesto Pedagogia, esse trabalho observa o aumento da dimensão e do impacto das formas de protesto dos anos 60.

O fenômeno que descrevo como sendo Poder da Flor inspirou seu nome e sua filosofia do trabalho do poeta Allen Ginsberg. No seu ensaio de 1965, “Demonstração ou Espetáculo como exemplo, como comunicação ou como fazer uma Marcha/Espetáculo”, Ginsberg promove uma forma passiva de resistência caracterizada pelo uso de símbolos visuais positivos como flores ou cores claras acompanhados de trocas amigáveis.

Ginsberg argumentou que para promover paz em uma sociedade inclinada para a violência, eventos deveriam performar de maneira a “mudar a psicologia e ultrapassar o hábito-imagem-reação de medo/violência”. O modelo de Ginsberg lembra a famosa frase de Gandhi, “seja a mudança que você gostaria de ver no mundo”, mas ele vai além ao traduzir essa filosofia para servir a um contexto hiper-mediatizado.

A imagem icônica da Marcha do Poder da Flor no Pentágono, de Bernie Boston, é um ótimo exemplo do enfoque Ginsberg. Numa multidão de milhares, o jovem de dezoito anos George Harris coloca flores no cano de rifles que estão mirando diretamente os seus amigos.



Fig. 3. Flower Power March on the Pentagon. Copyright ©1967 Bernie Boston. warphotographsblogspot.com.

Ginsberg recomendava o uso de músicas, esquetes e intervenções para os participantes performarem com técnicas de protesto contra-estratégicas. Por exemplo, se participantes encontravam resistência violenta vinda de policiais ou de militantes em prol da guerra, Ginsberg receitava cantar como sendo um método de empoderamento.

O espetáculo de protesto do Poder da Flor foi, assim, algo que ocorreu não apenas em sua própria dimensão, mas sim como um conjunto de estratégias de ações pacifistas que ofuscavam gestos de violência e de divisão. A tática dramática de Ginsberg encenou conflito e resolução junto a manifestantes e excluídos. O primeiro “teach-in” aconteceu na Escola de Economia de Londres. Um artigo no jornal Guardian, intitulado “Teach-in, Estilo US, chega à Inglaterra”, noticiou como o evento prometia “lidar com os aspectos históricos, econômicos, estratégicos e políticos da luta no Vietnam” ao promover

um fórum de debate entre os palestrantes convidados e conferencistas universitários.

Apenas um mês antes o jornal tinha anunciado o Nascimento do “teach-in” americano na Universidade de Michigan, em um artigo intitulado “Radicalismo no Campus (Radicalismo)”. A importação tão rápida do “teach-in” americano conversa com o apelo imediato que teve como forma de engajamento público e de performance de oposição.

Pela combinação de debates acadêmicos de seriedade com o entusiasmo e a expressão de formas de música folclóricas conhecidas, desfiles, demonstrações em público, e a possibilidade de violência, o “teach-in” atraiu a atenção da mídia. A novidade representada pelo “teach-in” estava no desafio que representava para a tradição estabelecida na universidade em como prover e legitimar o palco para as proposições anti-guerra. Nos dois meses que se seguiram, “teach-ins” foram com presteza organizados em várias universidades dos Estados Unidos e do Reino Unido.

Em dois anos, a estratégia pedagógica controversa dos “teach-ins” foi transposta para vários eventos não-universitários organizados por artistas. Angry Arts (Artes Bravas) nos Estados Unidos e no Reino Unido são exemplos dos elementos pedagógicos dos “teach-ins” que se transformaram em performances nas ruas.

Esses eventos mantinham a orientação pedagógica dos “teach-ins” mas acrescentavam elementos visuais e performativos mais fortes para alavancar a propaganda anti-guerra. O calendário de eventos para a primeira semana do “Angry Arts” nos Estados Unidos em 1967 ressaltou como a “Dissidência” era um movimento coletivo se erguendo a partir de vários segmentos do mundo das artes: “Dissidentes da Broadway”; “Dissidentes Off-Broadway”; “Dissidentes Bailarinos”; “Dissidentes do Folk-Rock”; entre vários outros.

Conforme estes eventos cresciam, também crescia o envolvimento das companhias de teatro. Depois do evento em San Francisco, diversas companhias decidiram se unir em uma conferência que aconteceu em setembro de 1968 e foi chamada de “O teatro radical e o ponto de vista radical”. Companhias como Bread and Puppet (Pão e Marionete), El Teatro Campesino, e San Francisco Mime Troupe (Troupe San Francisco de Mímica) aproveitaram a conferência para repensar seu trabalho e trocar ideias.

Podemos então ver aqui intersecções micro e macro históricas entre teatro e protesto pré-1968, apresentando dois modelos diferentes de estética de protesto que podem ajudar a entender o que levou aos eventos de 1968 e também às performances de protesto que se seguiram.

Natural Theatre Company

Agora vou abordar um estudo de caso de micro história: a Natural Theatre Company. Fundada em 1970 na cidade de Bath, que fica no sudoeste da Inglaterra, a Natural Theatre Company nasceu de um grupo misto de jovens artistas visuais da classe trabalhadora e agentes comunitários.

O termo “natural” no nome da companhia é uma derivação da cidra “Natch”, uma bebida alcoólica que os trabalhadores bebiam em um pub local depois do trabalho. Mas na verdade o termo Natural representa o estilo de trabalho “natural”, isto é, em espaço aberto – em oposição aos teatros fechados convencionais. Como um dos seus primeiros cartazes afirmava, a companhia se apresentava em ruas, praças, teatros e... banheiros, quebrando barreiras no que seria uma cidade conservadora.

A companhia tinha um compromisso de levar teatro de graça para as massas, acreditando que a arte deve servir ao público. Eles usavam teatro e eventos sociais para melhorar o bem-estar da comunidade que talvez não tivessem acesso ou interesse na

oferta tradicional do Royal Theatre (Teatro Real) de Bath. O trabalho do grupo ia desde encenar nova dramaturgia até percorrer os eventos de caridade para idosos; desde fazer pequenas performances na rua e grandes festivais que duravam uma semana até administrar um Parque de Aventura para as crianças racial e socialmente marginalizadas.

Os anos 1970 foram uma década marcada por recorrentes performances políticas da Natural Theatre Company, incluindo protestos em Bath contra uma proposta de se construir um túnel subterrâneo, e personagens que circulavam e satirizavam membros conservadores do governo de Tory – por exemplo: apresentar um candidato político “Esperto” para o governo local. Pelos anos 1980 e 1990 a Natural Theatre Company ganhou significativo prestígio e status como uma companhia internacional ao levar várias de suas cenas mais cômicas criadas em Bath por cerca de 70 países.

Uma das performances da Natural Theatre que se destaca é “Policiais se beijando” ou “Policiais se beijando muito”. Caminhando pelas calçadas da principal rua de Bath, dois atores vestidos com uniforme tradicional de policiais (chamados de “constables” no Reino Unido) chama a atenção dos transeuntes. No entanto, tem algo diferentes nesses dois policiais... eles estão de mãos dadas. Um casal hetero de policiais alegremente enamorados um com o outro e balançando os braços para frente e para trás enquanto caminham. Eles parecem não se importar com os pedestres que estão em torno deles, eles não estão patrulhando criminosos, na verdade, não tem nada de autoritário neles. De repente eles se viram um para o outro e começam a se beijar apaixonadamente, quase perdem o equilíbrio. Num momento seguinte, eles param de se beijar e voltam a caminhar pela rua, como se nada tivesse acontecido. Os transeuntes surpreendidos são deixados para trás curiosos, sem qualquer explicação do acontecido.

Os “Policiais se beijando” se tornou uma performance popular, sempre reapresentada em Bath e nas excursões da companhia, por vezes evoluindo para os policiais pulando para lugares escondidos para continuar sua luxúria carnal. Um guia turístico importante de Bath avisava os turistas: “Fique de olho nos policiais “constables” de Bath, alguns deles podem de repente começar a se beijar apaixonadamente – ou até pular furtivamente para uma moita juntos”.

As performances dos “Policiais se beijando” foram desenvolvidas nos anos 1990 em Bath, mas continuaram em versões recentes apresentadas em 2018 no Festival de Glastonbury, onde foram transformadas em “Guardas felizes”.

Durante as décadas que a Natural Theatre Company se apresentou em Bath, eles influenciaram muitos artistas. Voltando à metáfora da rotatória, um dos braços da rotatória inclui um hit da banda Tears for Fears cujos membros dão crédito às atividades da Natural Theatre Company’s como sendo a inspiração direta do que buscavam com sua música.

O artista gráfico anônimo internacionalmente renomado conhecido como Banksy ainda não reconheceu as diversas influências de seu trabalho, no entanto eu gostaria de realizar um conexão entre seu trabalho e outra saída artística que vem da rotatória da Natural Theatre Company.

Particularmente os “Policiais se beijando” de Banksy carrega uma estranha semelhança com a performance dos policiais da Natural Theatre Company, não só o tema do grafite e o potencial político subversivo, mas também a localização da sua recepção. Eu faço essa conexão não só pela semelhança entre os trabalhos, mas também por causa do pouco que conhecemos sobre a infância de Banksy.

Já foi revelado que Banksy nasceu no sudoeste da Inglaterra, perto de Bath e de Bristol. Assim, Banksy teria conhecido e teria caminhado pelas mesmas estradas onde a companhia da Natural Theatre Company se apresentava, fazendo depois das ruas suas telas. De fato, Jim Paine, que comprou as tintas para Banksy pintar seus primeiros

trabalhos, era dono de uma loja em Bath que ficava nos mesmos quarteirões em que a Natural Theatre Company se apresentava.

Sob o risco de estar especulando, acredito que desenhar a genealogia desde as repetitivas e geralmente subversivas encenações da Natural Theatre Company até algumas obras de Banksy ajuda a expandir produtivamente o entendimento sobre o desenvolvimento das formas de intervenção urbana com consciência política no sudoeste da Inglaterra.

Comecei minha fala sugerindo que traçar a história da performance de rua pode muitas vezes ser difícil de navegar, por ser uma categoria ampla de gêneros muitas vezes marginalizados. Ao traçar algumas interseções amplas sobre performances em espaço aberto e demonstrações políticas, bem como sobre exemplos menores e mais localizados de influência, tenho como objetivo procurar ilustrar como os comportamentos culturais em espaços cívicos são ligados de maneira importante a essas trocas grandes e pequenas entre artistas e público.

#DRAMATURGOS

Uma Dramaturgia do Encontro

Kiko MARQUES

Minha formação vem da área da atuação. Vivi unicamente de atuar e de tudo o que envolve atuação por 12 anos. Havia escrito alguns textos dramáticos ao longo da vida. Um deles em parceria com o querido e saudoso Mário Santana; outro com Marco Antônio Braz; mais um sozinho. Como muitos, havia escrito poemas em fases específicas do amadurecimento emocional e também inúmeros diários sobre meus processos de atuação e meus loopings emocionais e desvarios. De tudo isso, relido hoje, salvaria do fogo alguns poemas e os diários. São retratos de uma subjetividade em combustão. As peças não. Pelo mesmo motivo.

Nunca achei que tivesse qualquer talento para a dramaturgia nem quis nada específico do teatro a não ser continuar lá dentro depois que a peça acabasse. Segui a carreira da atuação porque me foi aberta essa porta. Estudei e exerci atuação com grande paixão e foco. Foi ela que me trouxe a São Paulo. Não queria ser sugado pelo redemoinho psíquico que a rede Globo representava para os atores do Rio de Janeiro. Queria viver de teatro e achava que São Paulo seria o lugar propício. Aqui comecei a dar aulas de voz numa escola profissionalizante. Foi ali, em 1997, que recebi o convite para assumir pontualmente a direção de uma montagem. O diretor titular não poderia continuar. Aceitei na hora. Pagava bem e precisava sobreviver. Mas não tinha interesse em direção. No primeiro encontro com os alunos tive o insight. Veio na hora, sem premeditação. Disse a eles que não tinha interesse em direção, mas sim em dramaturgia. Propus uma troca. Escreveria um texto e o dirigiria com eles. Eles toparam. O que me impôs um outro problema: o tempo era curto. Escrever uma dramaturgia pra quinze atores em três semanas, mais ou menos. Pensei: "preciso falar de algo que já conheço, tanto em camadas superficiais como profundas". Resolvi falar de teatro, da vida no teatro, dos atores e das coxias. Algo que conhecia bem. Escrevi pra cada um deles, um pouco em cima do que me apresentavam e muito (como viria a fazer a partir dali) em cima do que escondiam, sua sombra. Estreamos a peça e algo mudou. Não viveria mais sem aquilo. Fui convidado a dirigir nos anos seguintes e em todos eles, repeti o mesmo processo. Em cinco anos tinha escrito minha primeira trilogia e mais alguns textos dentro desse âmbito. Nesse momento entendi que me tornara dramaturgo, mas que exercia esse ofício de uma forma incomum, ao mesmo tempo pessoal e partilhada. Entendi que precisava da sala de ensaio e que os limites entre dramaturgia, atuação e direção se misturavam em mim. Foi quando fundei, com Alejandra Sampaio e Virgínia Buckowski, a Velha Companhia. Trouxemos, a princípio dois dos textos que havia produzido nesse período, "Brinquedos Quebrados" e "Crepúsculo" e os encenamos, ao mesmo tempo em que trabalhávamos na pesquisa dramática da primeira peça da trilogia que viria a escrever: "Cais ou da Indiferença das Embarcações". Levei seis anos a escrever "Cais..." Muito pelo desinteresse comercial que ela causava em todos os possíveis patrocinadores e apoiadores. Mas, obcecado, trabalhei por esses seis anos em sua estrutura e personagens.

Em "Cais..." segui exatamente o que começara a desenvolver com os alunos na escola. Falava de algo que conhecia em camadas, algumas delas, muito profundas. Freqüento a Ilha Grande, no litoral de Angra dos Reis há mais de quarenta anos. Assisti e vivi suas transformações durante esse tempo todo, com os olhos sazonais de quem ia e

vinha todos os anos. A partir disso propus improvisações aos atores. Expunha situações, cenas, memórias e um ponto de vista: o do velho barco do lugar. Barco real, que eu conhecera em sua plenitude e que, agora encontrava-se obsoleto, esquecido, a contar à poita a que estava amarrado, as histórias das coisas só dos homens que iam e vinham, no mar onde navegara por mais de cem anos. Esse tem sido um método. A partir de um mote interno, muito pessoal, proponho aos atores que preparem cenas e improvisem. Vamos trabalhando e os caminhos vão sendo aberto por todos. Como se cada um engolissem a mim e minha história. A partir disso novas histórias vão sendo geradas. Ainda que com os mesmos personagens e tramas. Não gravo nada, nenhuma cena me é entregue escrita. Todas são movimento, estudo, construção e esquecimento. Ao mesmo tempo empreendo uma pesquisa histórica e de campo. No caso da ilha fui até lá entrevistar antigos moradores pra conhece-la antes de minha chegada. A peça começa em 1930 e vai até 1996. Precisei construir esse período em informações e história. "Meu filho, eu sou do tempo em que o preso tirava o chapéu quando passava por mim", me disse uma das moradoras mais antigas e tradicionais de lá. Levo alguns meses na reunião desse material composto por cenas, pesquisa histórica e pessoal, falas e estudos. Geralmente de três a seis. Uma vez maduros esses conteúdos (nunca prontos) parto pra escrever o primeiro tratamento do texto. Nesse momento sou eu, só eu e o que restou de tudo aquilo em mim. Eu, isolado, louco e sistemático. Em dois ou três meses com três horas de trabalho diário costumo produzir um primeiro tratamento de um texto do porte do "Cais...". Aí vem a leitura para os atores, o retorno deles e a construção dos seus diversos tratamentos. Depois, aquilo que chamo de tempo de gaveta. Nem sempre é possível fazê-lo, mas é um dos fundamentos do trabalho. É preciso esquecer pra enxergar. Seis meses que um texto passa, esquecido na gaveta exercem sobre seu autor o mesmo efeito que o tempo exerce sobre o vinho. Com a peça madura e somente aí, posso partir pra encená-la. "Cais..." foi o verdadeiro marco de tudo. A minha escola de uma dramaturgia muito pessoal. Estreamos a peça em fins de 2012. A partir dela ficou mais fácil conseguir parcerias para as duas outras peças da Trilogia das Águas.

Em "Sínthia" conseguimos pegar um edital para somente escrever o texto. Pesquisar e escrever. Sem ter que montá-lo em seguida. Sabia que não teríamos os seis anos de Cais, mas teríamos algum tempo de gaveta. A radicalidade veio no tema. Fui esperado como menina. Minha mãe fora criada em um mundo profundamente machista, rodeada de homens. Esperava, ansiava que eu, último dos filhos que sua saúde lhe permitiria ter, fosse uma menina. Comprou meu enxoval todo cor de rosa e me pôs antecipadamente o nome de Cíntia. Isso, um ano após o golpe militar, sendo eu filho de militar. Descobri isso aos 18 anos, em terapia, após sofrer uma depressão profunda que quase me levou. Uma história absolutamente pessoal, que poucas vezes tinha contado e que, nas mãos de todos, me soava como se eu estivesse nu diante do mundo. Era 2014, o golpe militar completava 50 primaveras e queríamos juntar a questão ideológica em 1964 com a questão de gênero em 2014. Resolvemos radicalizar nosso processo de compartilhamento. Convidamos trinta observadores pra acompanhar a pesquisa e criação do texto desde o primeiro dia de improvisações e conversas até a leitura do primeiro tratamento. Sim, estávamos todos nus diante dos olhos e isso foi das experiências mais fascinantes em criação. Ouvíamos muito os observadores. Suas colocações, suas histórias foram talhando o trabalho de forma irreversível. Ao ponto de pedir pra que eles viessem ao palco e passassem alguns dias improvisando conosco. Sínthia foi o mais íntimo que já partilhei. Em todos os âmbitos. Levamos dois anos desde o começo da pesquisa até a estreia do espetáculo. Casa Submersa surgiria de uma improvisação desse período. No momento em que os observadores dividiram o palco conosco, propus uma improvisação em que eu seria um senador da república, no final da vida, que resolvia pôr-se em

sacrifício e ia a um programa de auditório contar todos os crimes que cometera em sua trajetória. Enquanto atuava, uma das observadoras entrou no palco e teve uma espécie de surto. Gritava comigo e dizia que eu tinha matado seu pai. Depois de terminado o ensaio contou-me que aquela era de fato sua história, que seu pai havia sido assassinado em um estado do norte, ao descobrir um esquema de roubo de carga de caminhão, na fazenda de um político muito conhecido e influente de nosso cenário. Esse evento passou, Sínthia foi montada, mas não consegui esquecer aquela história. Tornei-me um propagador dela. Até então sentia-me vivendo em um país intrinsecamente marcado pela corrupção, mas a partir dali me sentia de fato em um país comandado por bandidos. Um dia tive um sonho. No sonho precisava visitar uma casa submersa. Em apneia. Mergulhava e ia descendo até encontrar o telhado da casa. Sabia que havia vida ali e que eu precisava visitá-la. Acordei com a sensação de que aquela água não pertencia ao mar, mas à mão do homem. Era um lago artificial em Brasília. Também recebemos um edital, desta vez para produzir a dramaturgia e em seguida, montar. Resolvemos ser mais radicais, juntamos muitos observadores e deixamos que eles estivessem conosco em cena o processo todo. Tivemos muitas palestras, muitos encontros. Foram mais de trezentas cenas levantadas. Dessa vez eu não teria o tempo de gaveta. Por isso me isolei pra escrever. Foi pra Amazônia e fiquei um mês, sozinho. Eu, o rio, aquela enxurrada de referências e uma Casa Submersa a ser visitada.

Dramaturgismos em coletivo e em coletividade

Vana MEDEIROS

Em um ambiente de coletivização do conhecimento, como pode ser compreendido um encontro em uma universidade pública, minha participação no II Colóquio Letra e Ato procurou convidar todos os presentes a pensar quais são os possíveis modos e implicações da coletivização da nossa produção como artistas, e dos processos que mais tarde resultarão desta coletivização.

Ao lado da professora da casa Isa Kopelman e do dramaturgo Márcio Abreu, tive a oportunidade de discorrer sobre alguns dos princípios que têm norteado meu trabalho nos últimos anos, uma ainda curta carreira dramaturgica, mas que tem me rendido significativos encontros e experiências.

Em outubro de 2013, quando havia acabado de entrar para o curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro, desenvolvi, ao lado de dois colegas de curso, Livy Real e Filipe P., o desejo de estender à dramaturgia as experiências que vínhamos tendo em nossos processos colaborativos em sala de ensaio. A criação junto a diferentes grupos de artistas nos parecia bastante estimulante, e a chamada "dramaturgia de gabinete", bastante solitária.

Estávamos desenvolvendo, com a ajuda da coordenadora do curso Marici Salomão, um instinto de coletivização de nossas produções como artistas, mesmo aquelas que estavam sendo escritas no silêncio de nossas casas. A metodologia do curso estimulava que os aprendizes não apenas compartilhassem seus materiais com os colegas como fizessem deste compartilhamento o próprio processo da criação, e este não era um método do qual queríamos nos distanciar.

Nasceu assim o coletivo Malditos Dramaturgos! (na época, com este ponto de exclamação juvenil no final, que não usamos mais), buscando reunir os mesmos colegas daquelas turmas de Dramaturgia em reuniões semanais que a princípio aconteciam na mesa do bar, e depois foram se revezando nas salas das casas dos envolvidos.

Na dinâmica dos encontros, leituras de textos que estávamos produzindo no momento, seguidas de discussões e apontamentos sobre a obra, servindo duplamente aos presentes: como oportunidade de ter sua criação analisada e como chance de desenvolver e aguçar seu olhar crítico e dramaturgico perante a criação do outro. O exercício era ainda mais desafiador visto que nos propusemos a construir uma crítica que fosse ao mesmo tempo em perspectiva, ou seja, que buscasse ajudar o autor a dar continuidade à obra, aperfeiçoá-la, desenvolvê-la, mas que também se originasse o máximo possível de um honesto esforço de alteridade. Ao ler, tentávamos ler verdadeiramente o material do outro, não aquele que nós gostaríamos de ter escrito. Tecer comentários que levassem em consideração as vontades, intenções e ferramentas - o Programa Artístico, por assim dizer - do Outro, e não aquele que minhas expectativas pedem que ele siga. Este talvez fosse o maior desafio do grupo.

Dramaturgismo em coletivo

O dramaturg é um intelectual que aparece pouco, mas que marca sua ação em todas as instâncias do processo espetacular. Trata-se de um intelectual, braço direito do diretor, por assim dizer, e que se destaca como um mediador e 'olho' crítico do processo teatral. Nas mudanças das funções do teatro, com ênfase em novos contextos para o texto dramático, o papel do dramaturg ganha cada vez mais peso.

Marici Salomão

Este ritual semanal - que mais tarde com a correria da vida e dos trabalhos se tornaria quinzenal - dava uma oportunidade para os dramaturgos envolvidos se experimentarem ainda em outra posição: a de dramaturgistas uns dos outros. Ao buscar tecer esta análise da obra alheia, estávamos nos colocando nesta função, não intrinsecamente tradicional ao teatro brasileiro, mas que tem seus adeptos em processos colaborativos de companhias estabelecidas, e que consiste exatamente em exercer este olhar externo, que, na produção dos sentidos dramaturgicos do espetáculo, pode ter como principal provocador o dramaturgista.

Ao longo dos anos de grupo, no entanto, algo que pode ser observado é que este processo de dramaturgismo adquiriu profundidade por ter adquirido longevidade. Com o passar do tempo, ao observar a obra do Outro, não estávamos mais começando do zero. Já conhecíamos os textos anteriores daquele artista, seus interesses e vontades, e começamos a incorporar cada vez mais em nosso vocabulário algo que seria muito valioso: o contexto de criação daquelas peças, o programa artístico em que elas se inseriam.

Estas não foram as únicas atividades do Malditos Dramaturgos e, ao longo dos anos, ele se tornou um grupo especializado em Dramaturgia, mas também em produção cultural que envolvesse dramaturgia. Ou seja, em organizar e preparar eventos como leituras dramáticas e oficinas de escrita em diversos pólos culturais da cidade - teatros, é claro, mas também livrarias, centros culturais, fábricas de cultura, etc.. Desenvolvemos oficinas que abordaram desde temas já batidos na ordem do dia - como jornada do herói e estrutura básica para roteiro audiovisual - até um ciclo de análises teórico-práticas sobre a obra de grandes dramaturgas contemporâneas. Mergulhamos em experimentações em vídeo produzindo uma leitura dramática e um vídeo-poema, e estreamos um audiotour pela Praça Roosevelt durante o Festival Satyrionas, em que os ouvintes podiam encontrar o caminho usando seu próprio celular, e ouvir as dramaturgias produzidas e gravadas sobre estações.

Pra quê? Por quê? Pra quem?

*É tudo o que é repudiado.
É o que não é visto, com bons ou maus olhos; o que não é bem quisto, o que não
é bendito,
o que está à margem e não ao centro.
É o torto, o distante, o feio, o canhoto, o canhestro.
Malditos são aqueles que, contra o crivo da ordem, realizam suas vozes.
Manifesto Maldito*

A experiência dos Malditos Dramaturgos nos permitiu que, ao longo dos anos, pudéssemos aprimorar respostas, mas, principalmente, questões que não estavam claras, mas foram surgindo e se sedimentando. Entre estas, uma das maiores: Pra quê? Por que viver, hoje, uma experiência artística coletiva, em um contexto em que os valores empreendedores-capitalistas afluem em uma maré forte demais contra a qual nunca vamos conseguir remar efetivamente? E, mais ainda, por que fazer isso dentro da Dramaturgia, uma atividade artística que, historicamente, se fez sempre na solidão, e que prescindiu e prescinde deste encontro entre pares, que ainda é a exceção para a maioria de nós?

Para longe de tecer uma resposta única, temos respostas ao menos claras.

1. Em primeiro lugar, buscamos a coletividade na dramaturgia a fim de possibilitar trocas de experiência e compartilhamento de riquezas, que se multiplicam em grupos;

2. Tentamos, ainda, procurar na força deste Outro compartilhado uma nova potência para si. É no exercício da alteridade, que a mesma alteridade se forma. Sem este encontro potente com o Outro, as nossas próprias potências não se renovam, e portanto, definham, se esgotam em si mesmas, famintas;

3. Buscamos a força no coletivo ainda para que possamos forjar, juntos, uma agência artística, uma que parta do comunitário, do que nos toca a todos, para que possamos potencializar as vozes individuais, nossas potências de autoria;

4. O que nos leva a, por fim, reunir potências para contra-atacar os processos que se originam da precariedade. Não é possível analisar os fluxos sociais, culturais e artísticos produzidos por um ofício sem levar em consideração sua materialidade e os universos - também os simbólicos e contingentes - criados a partir dela. E produzir arte no Brasil tem sido e continua sendo produzir arte na precariedade, uma precariedade que dita processos. Um mercado de trabalho que, inclusive por motivos ideológicos, se recusa a se enxergar como mercado de trabalho, não deixa de funcionar como tal. E não deixa de responder às questões geradas por este modo de produção precário em que estamos inseridos, potencializando como consequência disso a competitividade individualista decorrente de contextos precários, em que poucos artistas serão reconhecidos intelectual e financeiramente pelo seu trabalho, ocasionando uma desmedida competição por estas escassas vagas, o que nos impede de nos identificar verdadeiramente como classe, em que as conquistas do grupo privilegiam todos os os sujeitos pertencentes a ele.

Dramaturgismo em coletividades

Daí decorre a proposta trazida ao final desta apresentação no II Colóquio Letra e Ato, em outubro de 2019, no Instituto de Artes da Unicamp. Não foi obviamente a primeira vez na História do Teatro Brasileiro que um grupo de dramaturgos se reúne para discutir suas produções. Longe disso. As diversas outras iniciativas observadas ao longo das últimas décadas ainda carecem de uma pesquisa formal, que as registre de maneira mais sistemática. Entretanto, elas podem ser observadas em grupos que vão desde reuniões informais mantidas por artistas como Renata Pallottini e Marici Salomão, até iniciativas como a Companhia dos Dramaturgos (com nomes como Claudia Pucci, Lucienne Guedes e Paula Autran) no início dos anos 2000, até mesmos os Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena, no final dos anos 1950.

Atualmente, diversos grupos de dramaturgos se reúnem para discutir suas obras, em coletivos mais ou menos longevos. E, se o dramaturgismo em coletivo pode proporcionar um aperfeiçoamento destas vozes autorais unidas através da coletivização dos saberes e das obras, esta proliferação de grupos do tipo produz o que estamos chamando de dramaturgismo em coletividade, que, além de ajudar a potencializar e amadurecer as propostas artísticas de um momento histórico específico, ainda possibilita o desenvolvimento de um maior número de articulações políticas e até mesmo quem sabe a construção e estabelecimento do que poderíamos chamar de uma classe dramaturga.

Vana Medeiros é dramaturga e roteirista, autora de diversas peças em SP, criadora do grupo Malditos Dramaturgos! e do Serie_Lab Festival, primeiro encontro de criadores de séries do Brasil. Assina o roteiro do curta Polaris, desenvolvido em co-produção Brasil/Suécia em 2018, e do longa Mulher Oceano/Ocean Girl, co-escrito e dirigido por Djin Sganzerla, e filmado entre Rio de Janeiro e Tóquio em 2019. É professora de dramaturgia na AIC e autora do livro Guia das Séries, lançado pela editora Évora. Representou o Brasil ainda na conferência Women Playwrights International (Chile, 2018) e no Corredor Latino-Americano de Teatro (México, 2017).

#COMUNICAÇÕES

Arthur Azevedo e o repertório da Companhia Dramática Brasileira na Exposição Nacional de 1908

CELESTINO, Philippe
Universidade de São Paulo

No despontar do século XX tem-se o ano de 1908 e a sua Exposição Nacional em Comemoração ao Centenário de Abertura dos Portos às Nações Amigas. Além da importância simbólica em comemorar a Abertura dos Portos, episódio chave para a independência e formação da nação brasileira, o evento ocorreu em meio a um forte processo de reurbanização do Rio de Janeiro, iniciado em 1904 pelo prefeito Francisco Pereira Passos. Apelidado de “Bota-Abaixo”, o governante promoveu com o apoio do Presidente Afonso Pena uma completa remodelação do centro da cidade, a fim de torná-lo moderno, cosmopolita e civilizado, digno de ser o símbolo da capital da jovem República.

Assim, a Exposição Nacional de 1908 representa mais um passo nesse processo, uma espécie de coroamento, um “*grand finale*” (PEREIRA, 2010, p. 7) do processo de transformação do distrito federal. Para o Estado, era a oportunidade de mostrar aos visitantes o modelo de um novo Brasil, por meio dos suntuosos e robustos palácios e pavilhões da Exposição. A ideia era, em suma, “fazer com que estrangeiros e nacionais identificassem o Brasil como um país que, se ainda não estava no mesmo patamar das nações reconhecidas como civilizadas e modernas, já possuía evidências materiais que o colocavam nessa trilha”. (BORGES, 2008, p. 76).



Fig. 1 - Visão panorâmica do Recinto da Exposição Nacional de 1908.
Fonte: MALTA, Augusto. Álbum da Exposição Nacional de 1908.

Para se ter uma dimensão da grandiosidade do evento que foi a Exposição Nacional de 1908, vejamos alguns números:

- 97 dias foi o tempo que esteve aberta a Exposição;
- 11.286 expositores brasileiros, sendo 1.640 em Agricultura, 237 em Indústria Pastoral, 6.503 em Várias Indústrias e 2.906 em Artes Liberais;
- 44.784 visitantes no dia de maior circulação: 15 de novembro, dia do Encerramento;
- 171.156 visitantes no mês de maior circulação: setembro;
- 182 mil metros quadrados era a área total do recinto da Exposição;
- 604.52 visitantes pagantes na Exposição;

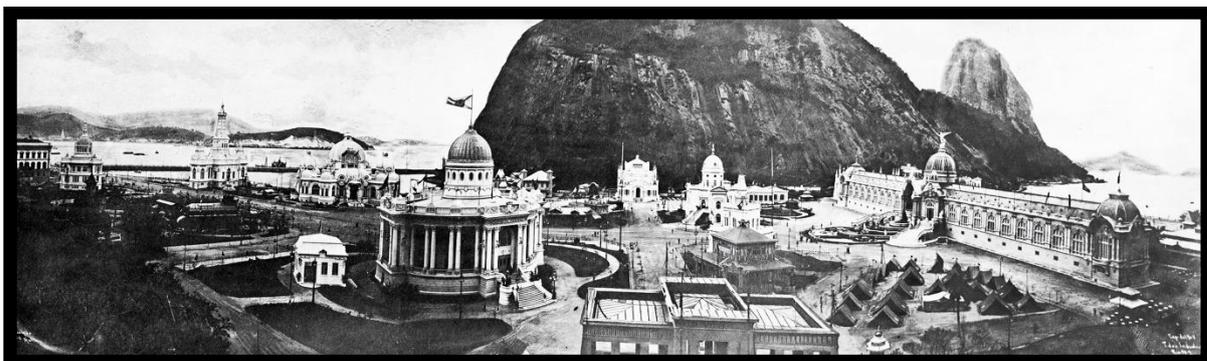


Fig. 2 - Foto panorâmica da Exposição Nacional de 1908.
Fonte: MALTA, Augusto. Álbum da Exposição Nacional de 1908.

Dentro do recinto da Exposição foram construídos edifícios monumentais, em sua grande maioria provisórios, visto que foram demolidos após a Exposição, com exceção do Palácio dos Estados, atual Museu de Ciências da Terra, e o Pavilhão das Máquinas, atual Escola de Teatro da UNIRIO. Além destes, havia também o Palácio das Indústrias. Estiveram presentes com edifício próprio os estados da Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Distrito Federal e Santa Catarina. Único país estrangeiro presente foi Portugal, que além do Palácio Manuelino, ocupou também o Anexo de Belas Artes. Estiveram presentes também outras entidades e organizações com edificações próprias. Foram elas a Inspetoria de Matas, Jardins, Caça e Pesca; a Fábrica de Tecidos Bangu; a Sociedade Nacional de Agricultura; o Corpo de Bombeiros; o Correios e Telégrafos; a Assistência Municipal; a Imprensa, responsável pelo Jornal da Exposição; e o Jardim Botânico. Além destas construções, havia também dois restaurantes: o Rústico e o do Pão de Açúcar; e um prédio para degustação e publicidade do café e do cacau brasileiro.

Uma boa parte do terreno foi destinada ao que se chamou de “diversões”, no que se inclui, por exemplo, o Pavilhão Egípcio, no qual aconteciam apresentações musicais públicas e gratuitas. Tem-se notícias também, através de anúncios de jornais, da existência de “montanha russa, balanços higiênicos, balões rotativos, Palácio de Ilusões e carrossel” (*Jornal do Commercio*, 07/09/1908). Anunciadas como “Diversões Segretto”, eram administradas pelo empresário Paschoal Segretto, principal fomentador do teatro de entretenimento e do cinema na virada do século XX. Sob sua gerência havia também um conjunto composto por um cinematógrafo, um ringue de patinação e um teatro de variedades. Ocupando uma área retangular de aproximadamente 2.500m², “construiu-se de madeira um teatro provisório entre uma pista de patinação e um cinematógrafo”. O conjunto era composto ainda de quatro pequenos prédios destinados a “buffets” (LEVY, 1998, p. 168). O teatro tinha uma área de 700m², sendo que a plateia media 13m x 19m. A pista de patinação media

27m x 17m, contornada por um passeio de 4m. O cinematógrafo media 18m x 8m. Os palácios e os pavilhões fechavam às 20h e as diversões abriam às 14h e fechavam à meia-noite. Dos 182.000m² que a exposição ocupou, 42.000m² destinavam-se à área das diversões. A grande afluência do público à área de diversões em detrimento às exhibições dos pavilhões e palácios, atraiu a atenção do cronista Olavo Bilac.

Encerra-se a Exposição a 15 de novembro? A resposta a esta pergunta depende da solução de uma preliminar: acabarão a 15 de novembro as festas da Exposição, os fogos de artifício, as batalhas de flores e confetes? Porque, enfim, está provado, infelizmente, que não é a Exposição em si que atrai o povo à Praia Vermelha, houve uma inversão curiosa: a Exposição devia ser o “essencial”, e as festas “o acessório”; mas trocaram-se os termos, e as festas ficaram sendo o essencial ao passo que a Exposição passou a ser “o acessório”. (...) A visita, todos os dias e todas as noites, obedece a um programa invariável – os bares, os restaurantes, os teatros. (Olavo Bilac, *Jornal da Exposição*, 14/10/1908).



Fig. 3 - Pavilhão Egípcio. Fonte: Exposição Nacional de 1908, Musso & Cia.



Fig. 4 - Fachada do conjunto Patinação, Teatro de Variedades e Cinematógrafo.
Fonte: WRIGHT, Marie Robinson. *The Brazilian National Exposition of 1908*.

Dentre as diversões, destacou-se sobretudo o Theatro João Caetano, ou também Theatro da Exposição. O prédio tinha capacidade para 800 pessoas e ocupava uma área de 870m². Foi projetado pelo arquiteto Francisco Isidro Monteiro e era todo construído em madeira revestida de estuque. Possuía 19 camarotes, incluindo o presidencial, e a plateia

abrigava 529 cadeiras. A decoração interna era em tons de verde com colunatas em capitéis dourados e ficou a cargo dos artistas Raul Pederneiras, Maurício Jobim, Calixto Cordeiro, Luiz Peixoto e A. Lucas.

No Theatro João Caetano aconteceram apresentações de companhias espanholas e portuguesas de zarzuelas e operetas, a realização de 26 concertos sinfônicos (GOLDBERG, 2006). A Companhia Dramática Brasileira levou ao palco 19 peças, sendo que entre estreias e reprises realizou 45 encenações diferentes, num total de 31 sessões, de 12 de agosto a 30 de outubro.

A Companhia Dramática Brasileira era dirigida por Álvaro Peres e no elenco contava com nomes de peso do teatro carioca da época, tais como Lucília Peres, Cinira Polônio, Gabriela Montani, Ferreira de Souza e Alfredo Silva. Na construção dos cenários figuraram nomes como Carrancini, Merrois e Joaquim dos Santos. O responsável pela concepção da companhia e pela seleção de peças a serem encenadas foi Arthur Azevedo.



Fig. 5 - Theatro da Exposição (Theatro João Caetano). Fonte: MALTA, Augusto. Álbum da Exposição Nacional de 1908.

Principal figura do teatro na virada do século XX, Arthur Azevedo buscou sintetizar nesse repertório a sua concepção do que seria o *Teatro Brasileiro*. Para tal, reuniu autores consagrados do teatro nacional, como Martins Pena, José de Alencar, França Júnior, Machado de Assis e alguns contemporâneos de destaque na literatura dramática, tais como José Piza, Coelho Netto, Júlia Lopes de Almeida e Goulart de Andrade.

A comissão executiva da próxima exposição nacional teve a boa e generosa ideia de mandar construir um teatro, e promover, entre outras atrações, a realização de vinte espetáculos em que artistas brasileiros, ou que receberam do Brasil o seu batismo de arte, representassem peças nacionais, entre elas quatro inteiramente novas. Esses espetáculos constituiriam uma espécie de exposição retrospectiva e contemporânea do Teatro Brasileiro. (...) Espetáculos dramáticos essencialmente brasileiros, e esses espetáculos serão – quem sabe? – o início da regeneração do nosso Teatro. Pelo menos o pobrezinho tem agora um pouco do que sempre lhe faltou: o bafejo oficial. (Arthur Azevedo, jornal *A Notícia*, 23/04/1908).

Entusiasmado com o projeto do Teatro Nacional na Exposição, Azevedo acreditava que aquela seria a oportunidade de mostrar aos seus conterrâneos que o teatro brasileiro disponha de um repertório elogiável de comédias e dramas e de uma tradição dramática própria e diversa do teatro hegemônico daquele momento, dominado pelas revistas, operetas, burletas, mágicas, vaudevilles e as demais formas ligeiras que lideravam as bilheteiras da época. Isso se torna evidente quando observamos a ênfase que o autor dá às palavras brasileiro, usando inclusive o adjetivo “essencialmente brasileiro”. Para ele o Teatro da Exposição representava uma vitória frente à sua luta constante e diária, feita nas páginas dos jornais, por uma valorização do teatro dito nacional, de cunho sério e literário.

Hão de todos convir que isso representa uma vitória do teatro brasileiro, e tanto mais notável por ser ganha agora, no fim da luta, quando o chão já está juncado de mortos e feridos, quando os mais aguerridos se sumiram, levados pela voragem do desespero, da miséria e da morte. Queira, porém, o governo, e desses restos que aí vemos, poderá, com um pouco de esforço e de brio, sair o teatro com que sonhamos, e que falta ao brilhante conjunto das conquistas intelectuais da nossa querida Pátria. (Arthur Azevedo, jornal *O Paiz*, 25/08/1908).

Para colaborar nessa luta pelo desenvolvimento do teatro brasileiro, Azevedo selecionou as seguintes peças: *Não Consultes Médico*, de Machado de Assis; *O Noviço*, de Martins Pena; *As Doutoradas*, de França Júnior; *Deus e a Natureza*, de Arthur Rocha; *O Quebranto*, de Coelho Netto; *O Defunto*, de Felinto de Almeida; *Irmãos das Almas*, de Martins Pena; *As asas de um anjo*, de José de Alencar; *Sonata ao Luar*, de Goulart de Andrade; *A Herança*, de Júlia Lopes de Almeida; *A Nuvem*, de Coelho Netto; *Vida e Morte*, de Arthur Azevedo; *História de uma Moça Rica*, de Pinheiro Guimarães; *Um duelo no Leme*, de José Piza; *O Dote*, de Arthur Azevedo; *Vende-se*, de Coriolano Durand; *A Carta Anônima*, de Figueiredo Coimbra; *Eterno Romance*, de Agenor Carvoliva; e *Desencontro*, de Carmem Dolores.

No dia 13 de agosto, seguinte à inauguração da Companhia Dramática Brasileira com a encenação das peças *Não Consultes Médico* e *O Noviço*, um cronista desconhecido do jornal *O Paiz*, critica e lamenta o “destino” que “parece” que terá o Teatro João Caetano. Segundo ele, um visitante da Exposição “não deve estar muito disposto a passar quatro horas sentado num *fauteuil*, a assistir a quatro ou cinco longos atos de uma peça, por mais interessante que ela seja”. A seu ver, a programação deveria ser de espetáculos ligeiros, “prendendo os espectadores uma meia hora, no máximo”. Concluindo, defende que o “teatrinho” é “impróprio para esse gênero de espetáculos, cujo programa, todas as noites, devia ser fragmentado, composto de atrações e de variedades, de gênero ligeiro, compatível com o estado de espírito de quem vai passar umas horas na Exposição, para ver iluminações, visitar os pavilhões, assistir ao fogo de artifício, sentir as emoções da montanha russa e cear na estupenda esplanada, ao som murmurante das vagas do Atlântico, numa noite de luar...”.



Fig. 6 - Visitantes da Exposição adentrando o Theatro João Caetano.
Fonte: MALTA, Augusto. Álbum da Exposição Nacional de 1908.

Por outro lado, pode-se dizer que a maioria das peças tiveram êxito de público. Destacou-se sobretudo *Quebranto*, de Coelho Netto, que contou na sua estreia com a presença do Presidente da República, dos Ministros da Indústria e do Interior, do Prefeito Municipal e do Chefe de Polícia. Segundo um cronista da época, “O teatro encheu-se completamente, a ponto de muitas pessoas não encontrarem mais cadeiras, varandas ou camarotes à venda (Autor Desconhecido, jornal *O Paiz*, 25/08/1908). “Em vista do sucesso excepcional obtido pelas representações”, a peça teve mais cinco representações, e por falta de espaço na agenda, também realizou mais três apresentações no Theatro Apollo, fora da Exposição.

A noite de ontem, fustigada incessantemente de rajadas de vento impetuoso, não podia ter sido mais hostil do que foi à concorrência à exposição e só mesmo o grande interesse de assistir à estreia de uma peça de Coelho Netto conseguiria levar ao teatro daquele recinto tanta e tão brilhante assistência. (...) É que Coelho Netto representa sempre uma sedução literária. (...) Não nos causou por isso surpresa vermos o teatro cheio; não havia outra expectativa. Há nomes que têm um tal poder de atração e uma tão irresistível força, que em vão conspiram contra eles os ventos e as tempestades. (...) A peça foi extraordinariamente aplaudida e Coelho Netto, insistentemente chamado à cena, ao fim do 2º ato; recebeu do auditório uma entusiástica e expressiva ovação. (Autor Desconhecido, jornal *O Paiz*, 22/08/1908).

Quebranto, escrita para ser encenada durante a Exposição e exclusivamente pela Companhia Dramática Brasileira, conta a história de Fortuna (nome sugestivo), um homem de idade mais avançada que fez a sua vida como seringalista durante anos de trabalho no campo. Sua trajetória se inicia com a chegada no Rio de Janeiro, a fim de visitar um velho

amigo, Macário, pai da jovem Dora, digna representante da fina-flor da sociedade carioca da *belle époque*. Falido e imerso em dívidas, Macário, com o apoio de sua esposa, Amélia, negocia com Fortuna a mão de sua filha, Dora. A jovem aceita se sacrificar pelo bem econômico da família, porém em meio a isso tem a presença de Josino, primo de Dora, que não apoia tal acordo, o que nos sugere que ele mantém pela prima uma paixão antiga e secreta. No desenrolar da peça, Fortuna passa a receber cartas anônimas que criticam a sua união com Dora e insinuam os sentimentos de Josino e uma antiga paixão entre os primos. O desenlace, portanto, será a revelação das cartas a Dora por Fortuna, que convencido do seu não pertencimento aquele meio social e da grande diferença de idade em relação à jovem, desiste do casamento.

Com esse desfecho, a moral da época não seria prejudicada pela união de duas pessoas de idades distantes, submetidas à regra do casamento como um negócio. Além disso, a peça se preocupa ainda em evidenciar uma certa distância social de Fortuna com Dora. Ela, uma moça criada na alta sociedade carioca; ele, um homem do campo, de comportamento bruto e de educação nenhum pouco refinada. Esse elemento da peça foi percebido por críticos da época como algo de um tom grotesco, exagerado, estereotipado e caricato.

A peça de Coelho Netto desde o começo da representação impressionou agradavelmente o auditório; feita para preencher algumas horas de teatro alegre, pontilhada de ironias faiscantes e de observação por vezes cruel, mas nem por isso menos verdadeira, escrita com uma elegante naturalidade de diálogo, farta de imagens felizes, estereotipando enfim alguns quadros da vida real com um exato rigor de traços e um relevo admirável de fatura, ela empolga a atenção e prende o espírito dos ouvintes à fina urdidura de suas cenas, desenvolvidas naturalmente (...). Há caracteres cujo desenho é perfeito e acabado com uma segurança de risco em que se sente bem a mão firme do autor. Às vezes a nota grotesca é exagerada, mas isso, que poderia contribuir de alguma forma para o demérito de um trabalho meramente literário, dá-lhe em vez mais seguros efeitos cênicos, uma teatralidade mais atraente. É que às vezes Coelho Netto troca pelo lápis impiedoso da caricatura a paleta serena do pintor. Mas o que é certo é que se sente a vida atual palpitar naquela sucessão de cenas, com todas as misérias todos os grotescos e ridicularias, mas também com toda a nobreza de que tem formado em todos os tempos as sociedades. (Autor Desconhecido, jornal *O Paiz*, 22/08/1908).

Para Arthur Azevedo (jornal *O Paiz*, 23/08/1908), a peça do colega tinha a potência de expor a verdade, ou seja, os costumes tais como no cotidiano. Segundo ele, “a alguns espectadores parecesse haver Coelho Netto carregado um pouco a mão na pintura do meio social em que se desenvolve a ação da sua peça; à luz terrível da ribalta a verdade parece às vezes ampliada e até monstruosa”. Todavia, havia ali a representação digna do tempo presente, pois “não há ninguém que não conheça, de longe ou de perto, Macários e Amélias, Doras e Josinos”.

A comédia *Quebranto*, que será hoje exibida em presença dos mais autorizados juízes, é um brado eloquente em prol da nossa literatura dramática, ao mesmo tempo que destrói, espero, de uma vez por todas, a opinião, que em certos espíritos ainda se conserva, de que Coelho Netto não pode triunfar no teatro como triunfou no romance. O seu triunfo é infalível desde que ele, profundo observador da nossa época e da nossa gente, queira ser brasileiro, bem brasileiro, evitando no seu teatro o exotismo que tão

pouco pesa na sua opulenta bagagem. Tenho pena de que o teatro da exposição seja tão pequeno que não possa abrigar todos os admiradores de Coelho Netto; (...) terminada a exposição, muitas outras récitas haverão em um teatro da cidade, onde a companhia prosseguirá na sua tentativa de regeneração artística. (Arthur Azevedo, jornal *O Paiz*, 21/08/1908).

Nota-se, portanto, que *Quebranto* movimentou as plateias do Rio de Janeiro em 1908, o que revela afeição do público com o autor e a sua estética. Certamente esta peça exigiria um estudo mais detalhado e apurado a fim de destacar suas características e estrutura, e os desdobramentos disso na recepção e difusão da obra. Porém, nosso objetivo aqui era sobretudo o de evidenciar essa experiência que movimentou durante semanas o Theatro da Exposição, liderada por Arthur Azevedo, que infelizmente faleceu no dia 22 de outubro e não acompanhou o final da temporada. Após sua morte a Companhia Dramática Brasileira passou a se chamar Companhia Dramática Arthur Azevedo. Encerrada a Exposição, a companhia migrou para o Theatro Carlos Gomes, no qual ficou um tempo em cartaz. Há também registros de apresentações em vários estados do Brasil.

Referências bibliográficas:

BORGES, Maria Eliza. A Exposição Nacional de 1908 e a produção da identidade nacional brasileira. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, O Museu, 1940.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha (1908): ponta de lança para a modernidade musical do Brasil. **Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**. Brasília, ANPPOM, 2006.

LEVY, Ruth. **Entre Palácios e Pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908**. 1998. 200f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ago. 1998.

MALTA, Augusto. **Álbum da Exposição Nacional de 1908**. Rio de Janeiro: s/n, 1908.

PEREIRA, M. A. C. S. A Exposição de 1908 ou o Brasil visto por dentro. **Arqtexto (UFRGS)**. [s. l.], vol. 16, p. 6-27, 2010.

Rio de Janeiro. **Exposição Nacional de 1908**. Rio de Janeiro: Musso & Cia, 1908.

WRIGHT, Marie Robinson. **The Brazilian National Exposition of 1908**. Philadelphia: George Barrie & Sons, 1908.

Periódicos consultados:

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro.

Jornal da Exposição, Rio de Janeiro.

Jornal O Paiz, Rio de Janeiro.

Jornal A Notícia, Rio de Janeiro.

A violência na dramaturgia colombiana de Tania Cárdenas e Ana María Vallejo

AGUDELO, Yenny Paola
Universidade Estadual de Campinas

Esse artigo tem o objetivo de apresentar duas dramaturgas colombianas: Ana Maria Vallejo (1965) e Tania Cárdenas (1975) e expor alguns dos rastros de violência observados em duas de suas peças, *Pasajeras* e *Yo he querido gritar*, respectivamente.

Ana Maria Vallejo (1965) e Tania Cárdenas (1975) são duas dramaturgas contemporâneas colombianas. Suas carreiras têm sido bastante produtivas e ambas conseguiram desenvolver sua própria voz sobre o papel protagonista das mulheres nas peças dramáticas – cada uma a partir de um ponto de vista diferente. Vallejo, do ponto de vista da mulher no ambiente de guerra da violência no contexto colombiano. E Cárdenas a partir de um aspecto mais familiar, íntimo e cotidiano na vida da mulher. Dito isso, as duas autoras conseguiram apresentar, através de suas obras, o papel da figura feminina na sociedade colombiana. Sendo que as personagens femininas das peças não têm apenas um papel de submissão, de mãe, esposa ou companheira de um homem numa sociedade patriarcal. Porém, isso não significa uma diminuição ou fraqueza das figuras masculinas, mas, pelo contrário, são personagens fortes e definitivos para o desenvolvimento dos conflitos e das ações dramáticas. Nas duas dramaturgas, destaca-se o desejo de liberdade apresentado por suas personagens e, principalmente, o desejo de serem ouvidas na sociedade.

Embora as duas autoras possuam estilos diferentes de escrita, elas estão unidas pela necessidade da criação de protagonistas femininas, ou seja, de apresentar mulheres no centro dos conflitos. Suas protagonistas são mulheres que passam por situações extremamente violentas e dolorosas, e, embora a realidade lhes seja cruel, a resolução de seus conflitos é dada por suas próprias ações, decisões e por mudanças que elas instauram em seus ambientes/contextos. Nesse sentido, são mulheres que se rebelam contra a ideia de uma família convencional, de um futuro fixo e previsível, posicionando-se contra a aparente fraqueza da figura feminina e contra a violência presente em um contexto de guerra, e, dessa forma, sendo protagonistas e construindo seus próprios destinos.

***Pasajeras* e Ana María Vallejo**

Ana María Vallejo é uma dramaturga, diretora e atriz contemporânea colombiana. Suas obras são baseadas em elementos da realidade que ela considera importantes, além de se basear também em suas viagens e experiências de vida. A dramaturgia de Vallejo tem uma marca constante que é o fato de se referir à violência do país, remetendo, assim, a ambientes hostis. Nesse retrato, o que se observa é a fuga de mulheres em meio à guerra e em busca de tranquilidade e da libertação de pessoas próximas (familiares, amigos etc.). O que constitui um conjunto de elementos reconhecidos nas peças da autora e que permanecem constantes na sua escrita. Na dramaturgia de Vallejo, a violência do contexto colombiano é refletida a partir da leitura que ela realiza dessa problemática, e os personagens propostos mostram um estado de desenraizamento e luta constante com o contexto em que vivem. No caso de *Pasajeras*, as protagonistas tentam fugir para um lugar desconhecido e, apesar de não o conseguirem em um primeiro momento, buscam novamente chegar a um lugar melhor.

Na dramaturgia de Vallejo e conforme mencionado pela autora (2019, s/p), existem elementos constantes que transitam por suas obras e que definem seus interesses e obsessões no momento da escrita. O ato de viajar, por exemplo, é algo constante, assim como o vazio,

as estradas, os devaneios, os lugares de ruptura, os espaços de partida e chegada dos personagens, o movimento da natureza e suas transformações, as horas, a duração do caminho etc. Vallejo (2019, s/p) diz que um de seus propósitos é conseguir, a partir da dramaturgia, uma escrita do silêncio, do preciso e do mínimo, fazendo isso em grandes espaços que permitam o desenvolvimento de aspectos simples e complexos simultaneamente.

Pasajeras apresenta a história de três mulheres (*La Vieja*, *La Mujer* e *La joven*) em momentos diferentes da vida. As histórias dessas mulheres se cruzam quando as três se encontram em um táxi que está em direção a um destino desconhecido. Ao longo dessa viagem, ocorrem diferentes situações inquietantes em seu entorno, no qual são incluídos elementos como: a violência do espaço e a sua relação com as personagens, a presença da guerra no contexto da trama e a necessidade de fuga das protagonistas – fazendo-se uma alusão à fuga de um conflito armado ou de uma situação do passado da qual é necessário esquecer-se. Outro ponto importante é o fato de que as três mulheres escondem algo de suas vidas o tempo todo – sejam objetos que levam na viagem ou histórias dolorosas de suas vidas (e que não são mencionadas). Os elementos ocultos pelas personagens produzem situações dramáticas que são desenvolvidas na peça e que geram, nesse processo, uma maior tensão e profundidade nos conflitos. Pois, tanto as protagonistas quanto suas ações são direcionadas a ocultar, do começo ao fim, suas verdadeiras realidades, biografias e intenções.

A viagem das personagens é feita em meio a uma série de obstáculos que são, por sua vez, superados pelas mulheres – tais como paradas repentinas do carro, conflitos com pessoas desconhecidas, danos no táxi em que estão viajando, aparição de pessoas inesperadas na estrada etc. Porém, o lugar para o qual se destinam é constantemente apresentado como desconhecido para o leitor/espectador. E, no final da obra, as mulheres desistem de viajar para esse ponto desconhecido – por conta das situações adversas que viveram – e pensam em retornar a seus lugares de origem (que por sua vez também são desconhecidos). E, nessa mudança de trajeto, se encontram fazendo uma nova viagem juntas, e, assim como no início da peça, as três mulheres estão a bordo de um táxi, só que desta vez rumo a um novo destino: a cidade natal da personagem *La Vieja* – cujo nome e localização são desconhecidos às outras duas mulheres. A peça possui elementos que expandem a trama e dão às situações e ações uma maior amplitude, como, por exemplo: pessoas que são mencionadas, mas que não aparecem nas cenas; circunstâncias ocorridas anteriormente e que são desconhecidas; ambientes sem uma localização específica, entre outros.

A dramaturgia, nessa perspectiva de uma viajante solitária, encontrou não apenas um lugar de empatia com outras mulheres, mas também descobriu que as mudanças e transformações proporcionadas pela viagem permitiram revelar alguns "fantasmas". Sendo, nesse sentido, fantasmas *subjetivos e objetivos* (como define a autora) que se caracterizam por transformar a personalidade das viajantes. E é exatamente isso que as personagens da obra estão tentando revelar, ou seja, elas buscam demonstrar que sofrem mudanças significativas no desenrolar da obra e isso afeta suas personalidades, desejos e paixões nesse percurso.

No entanto, existe na peça, além de uma viagem, uma necessidade de escape e de mudança completa de vida. E essa é uma característica fundamental para a compreensão dos motivos que fazem essas três mulheres estarem a bordo de um táxi e enfrentarem os obstáculos que surgem no caminho – sem desistir de chegar a um destino diferente daquele que deixaram. Dessa forma, é possível afirmar que a fuga das três mulheres de suas casas se deve mais à necessidade de buscar outro futuro do que a uma simples viagem de entretenimento. E essa busca pelo futuro implica em uma criação a partir da visão pessoal da dramaturga. Essa criação tem como foco a ideia de desenraizamento, que é uma questão marcante na sociedade colombiana e, neste caso em particular, na vida dessas mulheres – que vivem tanto a infelicidade gerada pelo contexto social de seu país como a infelicidade vivida

no lar e na família. Mais precisamente, esse desenraizamento que as mulheres enfrentam é desenvolvido em *Pasajeras* desde o momento inicial da peça, quando elas deixam suas casas para embarcarem em um táxi sem um destino definido.

O deslocamento e desenraizamento tornam-se tópicos relevantes dentro da peça, na qual as protagonistas apresentam, do início ao fim, um desejo constante de se deslocar para outro lugar e deixar em definitivo o lugar de origem. Mesmo que seja uma viagem incerta, as falas das personagens apresentam grandes expectativas sobre o lugar onde desejam chegar e a mudança que ocorrerá em suas vidas. É necessário mencionar que, no caso das três mulheres, fuga e medo são as principais motivações para esse deslocamento. Mesmo depois de verem que a viagem não saiu como o esperado e estando prestes a retornar ao ponto de partida, as personagens decidem, com as mesmas motivações, começar uma nova viagem juntas. Observando-se essa questão do desenraizamento na dramaturgia feita por mulheres na Colômbia, Sandra Camacho, em seu texto *Poéticas del desarraigo*, diz que:

No caso colombiano, em geral, o desenraizamento nasce nos personagens devido a um deslocamento forçado dentro de seu próprio país. Essa condição cria diferentes figuras dramáticas sobre o desenraizamento, mas, por sua vez, mostra também o lado feminino com o qual assume a responsabilidade de proteger as raízes que sustentam a si mesmas e os seus, como mulheres, mães, esposas e filhas. As características que as dramaturgas colombianas constroem com suas personagens femininas, as mostram como mulheres lutando para sobreviver no meio da guerra e da violência. (CAMACHO, 2014, p. 21)

Esse desenraizamento mencionado por Camacho pode ser observado nas três protagonistas da peça de Vallejo em diferentes situações. No caso da personagem *Vieja*, isso está presente quando ela foge com os restos mortais do marido (que estão guardados em uma caixa) para enterrá-lo no lugar em que pretende fazê-lo. A personagem *Mujer*, por sua vez, escapa da situação de violência em que o marido está envolvido, e, a partir disso, nasce na personagem um medo constante de ser encontrada. E no caso da personagem *Joven*, seu deslocamento se justifica pelo fato de estar fugindo de seus pais e de sua casa. As três procuram fugir de seus locais de origem para começar uma nova vida em outro lugar e, como já mencionado, deixar para trás o passado que as obriga a fugir.

É necessário mencionar que esse deslocamento no contexto colombiano é produto de múltiplos fatores, sendo que os principais são o conflito armado e a violência interna do país. “Somente em 2018, mais de 30.000 pessoas foram deslocadas de seus territórios” (SALAZAR, 2018, s/p), o que faz com que a população deslocada transite por todo o território nacional e principalmente pelas grandes cidades do território colombiano. Essa problemática produz uma situação de desenraizamento forçado, mas também de começos e recomeços constantes, onde as pessoas são forçadas a deixar suas terras repentinamente e recomeçar em um lugar diferente e desconhecido. E isso ocorre sob a perspectiva de um futuro incerto. Esse deslocamento cria na população, entre outros problemas, a perda de seu próprio território e a adaptação obrigatória a um lugar novo e desconhecido. Na maioria dos casos, esses deslocamentos não são voluntários e ocorrem de maneira forçada, devido à violência, às condições de vida precárias e, principalmente, motivados pela necessidade de preservação da vida. No caso da peça, as mulheres fogem voluntariamente para encontrar outro futuro e começar uma vida diferente.

Em *Pasajeras*, o grande problema parece ser justamente essa questão do desenraizamento, isso não é apenas um fator de fuga e evasão da realidade, é, antes de tudo, uma maneira de sobreviver à violência e esquecer o passado.

O deslocamento geográfico colombiano não é a única causa de exílio do espírito dramaturgicamente feminino... o exílio também pode se originar das condições sociais das mulheres, de sua vida sexual, de seus relacionamentos com os outros ... O desenraizamento, traduzido para a linguagem dramaturgicamente feminina, permite testemunhar que sobreviventes (homens e mulheres) se movem de um lugar para outro em busca de um significado, um significado próximo à linguagem do mundo (através dos corpos e das palavras) e das possibilidades de estar nele. (CAMACHO, 2014, p. 30)

Vallejo construiu sua produção escrita durante o período que compreendeu diferentes transformações no país, que incluem: i) o momento de maior violência por conta dos cartéis de drogas, como o cartel de Medellín (cidade da dramaturgia); ii) a violência gerada pelo narcotráfico e guerrilhas do país; iii) o desmembramento de diferentes grupos armados e o processo de pós-conflito após os diálogos de paz; iv) a atual ascensão de grupos violentos e criminais no país. Todas essas transformações influenciaram profundamente a escrita da autora que, desde o início de sua carreira, tem presenciado diferentes problemáticas no país.

A dramaturgia de *Pasajeras* pode ser definida como um híbrido de gêneros, onde há a presença de momentos trágicos, oníricos, absurdos e melodramáticos. Os personagens exploram suas emoções a partir dos eventos que ocorrem na peça, e não permanecem da mesma forma do início ao fim, ou seja, variam. E, além disso, reagem de acordo com os conflitos que enfrentam e, por sua vez, mudam na medida em que transitam entre as situações. Não há apenas um tom nas falas das personagens. A história explora momentos de dor e tragédia, e, ao mesmo tempo, apresenta elementos que geram esperança e liberdade. Isso pode ser observado no trecho a seguir:

La mujer – Sigue saliendo gente a la carretera. Son muchos para ser una familia.

Sin el ruido del radio se distingue claro, aunque lejano el llanto que viene del fondo.

La joven – Alguien llora allá atrás.

La mujer – Hace rato, una mujer enferma, sin duda.

La joven – O una loca.

La vieja – O una viuda.

(...)

La mujer – No quiero ver este triste espectáculo, el camino vomita y vomita gente, aquí lloran, allá se marcha, tal vez irse no sirve de nada. Es terrible. Todo es terrible. Vámonos ya.

La vieja – El purgatorio, ni más ni menos. (VALLEJO, 2000, p. 25)

Nesse diálogo, pertencente à cena *Los caminantes*, é apresentado um panorama do deslocamento de pessoas no país (crianças, mulheres, jovens e idosos). Essa situação provoca medo e tristeza nas protagonistas e, por conseguinte, suas perspectivas mudam, implicando em uma maior desesperança. A cena termina com o desespero das mulheres e uma atmosfera bucólica que acompanha sua necessidade de escapar daquele lugar. Porém, em contraste com essa cena, existem outras que apresentam tons e reações diferentes, e que remetem a situações românticas ou melodramáticas:

La mujer vuelve al taxi. La vieja saca de su cartera un rosario y empieza a caminar. La joven la mira alejarse despacio por entre la neblina.

La vieja – Esto es demasiado ¿A dónde me ha conducido tu impiedad? ¡Al infierno! ¡Perdóname, señor! pero me duelen las piernas, también yo voy a morir sola en medio de la noche, cómo me duelen las piernas. ¡Y los brazos de cargar contigo! ¡Ni al final pudiste tener un poco de compasión! ¿Qué importa el sitio del entierro? Lo importante es estar en paz con el Señor, ahora ni en un cementerio, ni en el otro, al limbo nos vamos los dos. No te bastó hacerme triste la vida, tenías que hacerme espantosa la muerte. ¡Miserable! ¿Qué mentiras me decías aquella noche? ¿De qué me reía yo? Pobre niña tonta, si al final fue todo tan aburrido, tan triste, tan desteñado. ¡Mentiroso! Cuarenta años, cuarenta, ni uno más no te lo creas, me muero al pie de este rastrojo, pero a tu lado ni loca (*abre la caja*), ¡Sálvame, Dios! de la eternidad contigo! (*riega el contenido de la caja al borde del precipicio*)
La ilumina un relámpago y después la estremece un trueno. (VALLEJO, 2000, p. 33)

Observa-se, nesse trecho, o momento em que *La Vieja* joga os restos mortais do marido em um precipício, representando um momento libertador para a personagem. E, nesse processo, a história também adquire outro tom que se inclina ao melodrama, uma vez que as ações, movimentos e as palavras da personagem buscam destacar seus sentimentos e dar grande importância à sua sensibilidade. Embora seja um fragmento que revela um lado desconhecido de *La Vieja*, o modo de narrar permite ao leitor reconhecer elementos sentimentais relacionados ao vínculo que ela tinha com seu falecido marido.

No que se refere ao caráter da peça, não é possível afirmar que esteja construída num sentido clássico em termos aristotélicos, porém, pelo contrário, o ponto de partida e seu desenvolvimento são tão incertos quanto o fim. O que se vê durante a peça é um pequeno quadro extraído de um retrato da realidade das protagonistas, composta de momentos que apresentam vestígios de cada situação que vivem. Nesse sentido, é válido afirmar que, na peça, a dramaturgia de Vallejo é uma construção baseada em fragmentos que não são necessariamente desconexos, mas que permitem criar uma visão geral do ambiente em que se desenvolve, e da realidade de três mulheres nessa interação com o ambiente.

Esses breves momentos que compõem a peça são episódios que não estão ligados entre si, tendo, portanto, um caráter fragmentado e fracionado em sua composição. Embora esses fragmentos proponham indícios de começo, meio e fim, algumas cenas permanecem abertas e seu fechamento é indefinido, assim como a peça em geral.

Tempo, ações dramáticas, intenções, motivações, objetivos e o passado e o futuro das personagens são elementos que existem de maneira mesclada e alterada no sentido clássico. A dramaturgia de *Pasajeras* também propõe pequenos traços desses elementos a partir de uma perspectiva aberta e sujeita às transformações exigidas pela história e pela proposta da dramaturga sobre a ideia de uma viagem – tanto na forma quanto no conteúdo.

Yo he querido gritar e Tania Cárdenas

As peças de Tania Cárdenas, por sua vez, são de ruptura, quebra e hibridizações que criam um cenário que se distancia da ideia de submissão feminina. São peças nas quais as mulheres cometem erros e, conseqüentemente, pagam por eles. As mulheres de Tania Cárdenas vivem situações complexas, atravessadas por conceitos de frustração, erro, medo, ambigüidade, contradição, dúvidas, amor próprio, violência, solidão, poder etc. A dramaturgia da autora propõe uma fricção dos relacionamentos em situações como violência familiar, relacionamentos ou amizade. E em todas essas situações a mulher não é apresentada como vítima ou sujeito passivo. A dramaturga apresenta textos de mulheres que decidiram

romper com os mandatos convencionais, ou seja, mulheres que reivindicam o feminino, que alteram os papéis e que estão convencidas do que são e do que precisa ser mudado.

Yo he querido gritar (2011) é uma peça que aborda a questão do abuso familiar. Julio e Nina são um casal que ocupa a posição central da história, protagonizando grandes conflitos conjugais. Nesses conflitos, *Nina* desenvolve atitudes violentas (tanto verbais como físicas) em relação ao marido *Julio*, que, durante boa parte da trama, não se defende de suas agressões. A violência exercida por *Nina* e os ataques a *Julio* crescem progressivamente (do começo ao fim da história) e isso constrói um ambiente hostil no qual o abuso torna-se explícito e invasivo.

A peça é atraente por conta do mecanismo usado para se reverter os papéis de vítima e agressor, sendo que, neste caso, a vítima de abuso é o homem e o agressor é a mulher – no entanto, no final, é *Nina* quem morre nas mãos de seu marido. Assim, no texto é possível observar que os mecanismos de assédio exercidos sobre *Julio* são aqueles utilizados (e muitas vezes aceitos socialmente) contra as mulheres. Neste caso, os papéis mudam e apresentam uma história cotidiana de outro ponto de vista, uma vez que *Julio* é a vítima principal. É significativo ressaltar que, na fala final da personagem *Mujer*, apresenta-se o fato de que dezenas de mulheres morrem diariamente na Colômbia nas mãos de seus parceiros – configurando uma situação comum e muitas vezes socialmente aprovada. Nessa fala, ela esclarece com dados a situação real das vítimas que sofrem maus tratos por conta de seus parceiros ou parceiras. No que se refere à relação entre os dois personagens, *Nina* reprime *Julio* em vários momentos por diferentes motivos: falta de dinheiro, falta de convicção para tomar decisões, além da pouca iniciativa e a covardia que ele mostra do início ao final. Ao longo da peça, *Nina* pressiona *Julio* para que ele se defenda, contudo, ele resiste, e, apenas no final da trama, reage às atitudes de *Nina* e a mata. O texto aborda o problema do abuso no casal em seu nível mais extremo (o da morte). E também denuncia o problema do abuso físico com dados reais que configuram um panorama recente de abusos contra homens e mulheres. E, neste caso, o desfecho da história se dá na realização/ocorrência de um feminicídio.

Falar sobre o conteúdo de *Yo he querido gritar* implica em falar sobre as questões que fazem parte do contexto da autora, e, além disso, das leituras que ela propõe desse assunto a partir do drama. Vários aspectos do estilo da escrita da autora em suas peças relacionam-se com as características e questões da cidade de Bogotá (CO), como, por exemplo: a dinâmica, as velocidades, as relações pessoais e o ritmo da vida em uma capital de pouco mais de oito milhões de habitantes. Isso produz o efeito e o movimento de se pensar na cidade o tempo inteiro através da peça. A capital do país e esse ambiente hostil e urbano fazem parte da escrita da dramaturga, e os conflitos propostos em suas peças correspondem não só aos problemas de uma vida urbana, mas, também, à relação que os habitantes estabelecem com esse espaço.

A peça mostra o quanto as situações de agressão e feminicídio são mais complexas do que parecem e do que se costuma pensar. Neste caso, a morte, para *Nina*, ocorre após a reação de seu companheiro às suas agressões e assédio. A peça acaba sendo o reflexo de uma sociedade doente, onde muitas diferenças e conflitos presentes em um relacionamento acabam sendo resolvidas com o homicídio – neste caso específico, o feminicídio. Não se trata apenas do homem, concebido como mais forte, dominar uma mulher (embora esse seja um ponto de partida), mas, por outro lado, de uma sociedade em que homens e mulheres sofrem com um padrão de pensamento machista, sendo que a mulher, mais fraca fisicamente e subjugada socialmente, é vitimizada.

Embora o grande tema seja a violência, há uma particularidade que, para além do fato de tratar-se de uma violência de casal, é a maneira como é construído o crime doméstico. A violência é observada principalmente nas reações geradas pelas palavras ou atitudes de um personagem sobre o outro. Um exemplo disso pode ser visto no *Quadro 2*, no momento em

que Nina bate pela primeira vez em Julio. Nessa cena, o motivo que desencadeia a agressão é o fato de Nina não estar satisfeita com a pouca atenção que o companheiro lhe dá, e isso culmina no início de uma série de agressões realizadas por Nina ao longo da peça. A expectativa gerada no decorrer da obra – de que Júlio, por conta dos ataques que recebe de Nina, seria assassinado pela mulher – é rompida no final, quando Julio, um personagem aparentemente mais fraco, torna-se assassino. Assim como a questão da violência em *Yo he querido gritar*, a figura da mulher apresenta-se como outro grande tema.

O fato de Nina não ser essa figura cuidadora, nem a "figura maternal" da história, gera outros possíveis sentidos para a concepção do que é ser mulher, pois, nesse caso, a mulher é lida como um elemento poderoso em relação ao seu parceiro. Nina vai contra o papel imposto, afasta-se dele e distancia-se do que seria o lugar (socialmente aceito) de esposa. No entanto, assim como centenas de mulheres, ela é assassinada. E pode-se dizer, portanto, que, à luz do conteúdo da peça, independentemente do papel assumido, a mulher acaba sendo a vítima – e essa situação torna a história intrigante. O papel de Nina em sua relação de casal é o de uma mulher corajosa e aguerrida e que, ao mesmo tempo, questiona a falta de reação do marido e o desafia a se defender. A personagem não mostra sinais de covardia ou de submissão e é, portanto, uma mulher que está disposta a alcançar seus objetivos, mas que também reflete sobre seu comportamento agressivo. Além disso, é uma mulher que busca manipular seu companheiro para conseguir o que quer, sendo, dessa forma, um reflexo de uma mulher que não corresponde aos estereótipos das mulheres na sociedade.

Julio, por sua vez, é um personagem que está em constantes contradições e transformações, e isso é gerado por conta de sua fraqueza e impotência para enfrentar Nina. Ele não sabe o que responder frente aos ataques de sua esposa, e tenta encontrar soluções para a crise pela qual está passando. Contudo, não consegue atingir seu propósito. Em seus monólogos confessionais ele revela a frustração gerada por estar perto de Nina e o fracasso de seu relacionamento (desde o seu início). Assim, com as diferenças que existem entre as personalidades dos dois protagonistas, produz-se um conjunto de conflitos, no qual Nina gosta de controlar e abusar, e Julio, por sua vez, se submete ao papel de subordinação e aceitação da violência cometida por sua mulher. E isso deixa de ocorrer no desfecho, em que o personagem reage e decide fazer justiça por conta própria.

Dessa forma, é necessário ressaltar que, em *Yo he querido gritar*, identificam-se alguns elementos importantes que atravessam o trabalho. Como, por exemplo, a pesquisa da autora sobre os elementos de seu contexto e seus interesses, além dos problemas que a afetam e constituem a sua posição de mulher. Nesse sentido, pensar o contexto da dramaturga como a origem de sua criação permite que o tema abordado adquira maior significado e intensidade, principalmente se a peça é vista a partir do eixo da violência.

Com base nisso, no que se refere ao conceito de dramaturgia que utiliza Cárdenas, ele se revela amplo e diverso. Nesse sentido, a dramaturga não permanece ancorada a parâmetros tradicionais da composição de textos para a cena. Mas, ao contrário, os jogos propostos na mistura de gêneros e funções de elementos como rubricas, personagens e diálogos, constroem um texto próximo do real – com elementos dramáticos, mas que se aproximam do espectador.

Assim, as propostas que ambas as autoras apresentam na composição das cenas, os fragmentos que decidem apresentar, as características que dão às personagens, assim como a estrutura em geral, permitem, portanto, que as peças adquiram significados que possibilitam a reflexão sobre a variedade de propostas das dramaturgas colombianas na contemporaneidade. E essa variedade é contrária à ideia da dramaturgia do país como algo uniforme e estático, pois, combinam-se outras linguagens e elementos que conferem diversidade e pluralidade à escrita teatral na Colômbia.

Referências bibliográfica:

CÁRDENAS, Tania. **Yo he querido gritar**. Bogotá: [s.n.], 2011.

_____. **Poéticas del desarraigo**: la palabra y el cuerpo en las dramaturgias femininas contemporâneas. Bogotá, Colección Arte Dramático IDARTES, 2014.

SALAZAR, Mariana Rolón. **Hay más víctimas de desplazamiento forzado en Colombia que número de habitantes en Costa Rica**. UNHCR-ACNUR. [s. l.], 26 dez. 2018, s./p. Disponível em: <<https://www.acnur.org/noticias/noticia/2018/12/5c243ef94/hay-mas-victimas-de-desplazamiento-forzado-en-colombia-que-numero-de-habitantes.html>>. Acesso em: 12/02/2019.

VALLEJO, Ana María. **Entrevista concedida á Yenny Paola Agudelo pela dramaturga**. Bogotá, 20 mar. 2019.

VALLEJO, Ana María. **Pasajeras**. Madrid, Ed Casa de América, 2000.

A partilha da voz rapsódica em *Farsa da boa preguiça* de Ariano Suassuna

ALBUQUERQUE, Isabella
Universidade Federal de Minas Gerais

Farsa da boa preguiça

Ariano resgata a memória popular nordestina por meio de combinações o imaginário popular sertanejo e o erudito. Em *Farsa da boa preguiça*, a voz do dramaturgo seria a primeira das vozes a ser reconhecida tendo em vista o padrão criado nas dramaturgias anteriores. A segunda voz seria a das personagens rapsódicas e a terceira uma condensação dessas duas primeiras, uma voz maior que perpassa todo o drama: a voz rapsódica.

O teatro suassuniano encena histórias típicas sertanejas valendo-se da reescritura de fontes populares. Suassuna escreve entremezes que seriam encenados pelo teatro de bonecos do TEP que, posteriormente são englobados a atos de peças mais elaboradas como ocorre em *Farsa da boa preguiça* (1960). O enredo da peça contrapõe as personagens Joaquim Simão – um poeta preguiçoso – e Aderaldo Catação – um homem rico que quer aumentar sua fortuna. Essas personagens e suas esposas estão cercadas por forças malignas e benignas personificadas por Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro – santos – e Fedegoso, Quebrapedra e Andreza – seres satânicos.

Farsa da boa preguiça é constituída das contraposições entre divino e satânico, riqueza e pobreza e boa e má preguiça, daí se originam os discursos que vão guiar a obra. A peça está dividida em atos nomeados, a escolha de intitular os atos direciona a leitura e conduz a interpretação para o foco determinado pelo dramaturgo, é também uma forma de contar três histórias em uma única peça. No primeiro ato, *O peru do cão coxo*, temos a apresentação das personagens e três divindades que observam do céu tecendo comentários a respeito de cada personagem. O ápice do ato se dá no final, quando Aderaldo e Clarabela são enganados por Fedegoso e Quebrapedra, seres satânicos disfarçados em humanos, perdendo toda a fortuna. Esse ato, baseado em uma notícia de jornal e em uma história tradicional de mamulengo, poderia ser um entremez uma vez que conta uma história com sentido completo em um único ato.

No segundo ato, *A cabra do cão caolho*, Quebrapedra e Fedegoso tentam enganar Joaquim Simão. Ele recebe de Simão Pedro (disfarçado) uma cabra e realiza seguidamente trocas esdrúxulas até ficar com um pão. Sabendo das trocas, Aderaldo propõe uma aposta: Joaquim Simão vai chamar Nevinha e lhe contar sobre as trocas, se ela se zangar, Simão perde a aposta, a mulher e todos os bens ficam com Aderaldo; se Nevinha não se importar com as trocas, Simão ganha a aposta e o dinheiro de Aderaldo. Simão aceita a aposta e chama Nevinha. Nevinha se mostra tranquila depois de saber das trocas – isso acontece porque ela tinha se escondido e ouvido a conversa sobre a aposta –, Simão se torna rico e Aderaldo volta a ser pobre.

No terceiro ato – baseado no conto popular *São Pedro e o queijo* e numa peça de mamulengo chamada *O rico avarento* – Joaquim Simão perdeu todas as suas posses e retornou à sua condição miserável. Ele e Nevinha se tornam empregados de Aderaldo, que enriqueceu novamente, mas se tornou um homem avarento porque não suporta a ideia de se tornar pobre. Aderaldo se recusa a ajudar pedintes que passam por sua casa sem saber que se tratam de santos. Depois das três chances perdidas de ajudá-los, Aderaldo é deixado à mercê das três personagens satânicas que aparecem com trejeitos de bodes para sua alma para o inferno. Após o julgamento presidido pelos santos, Aderaldo e Clarabela são condenados. Há aqui uma interlocução com a peça *A pena e a lei*, na peça de 1957 o narrador Cheiroso se identifica como autor e fala sobre a próxima peça que pretende escrever:

CHEIROSA (...) Nesse seu terceiro ato tem Cristo?
CHEIROSO Tem.
CHEIROSA E ele se passa no céu, é?
CHEIROSO É por ali por perto!
CHEIROSA Pois vão dizer que você não tem mais imaginação e que só sabe fazer, agora, o Auto da Compadecida!
CHEIROSO Isso é fácil de resolver: na próxima peça, em vez do personagem ser sabido, é besta, e, no terceiro ato em vez de tudo se passar no céu, se passa no inferno! Aí que quero ver o que é que eles vão dizer! (SUASSUNA, 2005, p. 98)

Essa peça seria *Farsa da boa preguiça*: as personagens rapsódicas além de amarrar o drama, criam diálogos entre as peças.

A partilha do dinheiro e da voz

Nas peças suassunianas o palco é quase totalmente despido de cenário e Ariano explica essa escolha pela tradição teatral popular nordestina. Esse despojamento do cenário seria uma forma de encenar a escassez como um dos temas da peça. Para garantir seu sustento, o homem sertanejo deve se virar como pode. Estamos diante de uma sociedade separada pelo fator econômico: de um lado o grande proprietário e de outro o povo pobre. Ariano, em suas peças, procura deixar evidente esse contraste tão expressivo de sua terra.

Em um texto introdutório à *Farsa da boa preguiça*, Ariano Suassuna fala sobre os dois temas presentes na peça, deixando em evidência a posição que as personagens ocupam em relação ao dinheiro e à preguiça. Ao longo da peça, apenas Joaquim Simão é apresentado como o preguiçoso, mas Dona Clarabela é também uma mulher que tem tempo para fazer o que bem entende porque não precisa, ao contrário de Nevinha, se preocupar com seu sustento.

(...) Esse é o Brasil oposto ao dos Cantadores, dos Vaqueiros, dos Camponeses e dos Pescadores. É o Brasil superposto da burguesia cosmopolita, castrado, sem-vergonha e superficial, simbolizado, na *Farsa da boa preguiça*, pelo ricaço Aderaldo Catação e por sua mulher, a falsa intelectual Dona Clarabela, que fala difícil, comparece às crônicas sociais, coleciona santos e móveis antigos, mantém um “salão”, e discute problemas de “arte formal” ou “arte conteudística”. Tem tempo para tudo isso. Tem direito à “preguiça do Diabo”, segura que está de que, em constante com suas ideias liberais e “social-

democrata”, a conta de seu marido no Banco está cada vez mais sólida e de direita, às custas da exploração e da submissão do Povo. Sim, porque, por paradoxal que possa parecer, é nesses meios que se recruta a maioria das ideias e posição de falsa esquerda do ambiente político urbano brasileiro. (SUASSUNA, 2016, p. 23-24)

Farsa da boa preguiça possui dois motes principais: o dinheiro e a preguiça. Enquanto o poeta não parece se preocupar com a fome ou a falta de dinheiro, sua esposa Nevinha está constantemente inquieta com o assunto. As duas personagens pobres são colocadas em contraste com Aderaldo e Clarabela. Em seu livro *Em demanda da poética popular*, Idelette diz que

O confronto entre o pobre e o rico é totalmente maniqueísta: o pobre, Simão, é honesto, acredita na palavra dada e confia plenamente na mulher; o rico é corrupto e corruptor, não respeita seus engagements; pelas suas atitudes e suas injúrias, aproxima-se da figura diabólica, assumindo a função de tentador, mas dessa vez, a mulher triunfa do Maligno. (SANTOS, 1999, p. 234)

O pobre é valorizado na peça *Farsa da boa preguiça*, nessa dualidade o pobre é honesto e o rico traiçoeiro. Quando a personagem Joaquim Simão se torna rico, deixa de lado seus princípios e troca a esposa por Dona Clarabela, sua redenção só é possível quando ele volta a ser pobre. Levando em consideração essas contraposições podemos inferir que em *Farsa da boa preguiça* nos deparamos com dois Brasis, duas realidades que convivem em um mesmo território. Há, ao longo dos três atos, um contraponto entre o poeta Joaquim Simão e Clarabela, entre a burguesia e o povo.

Em *Farsa da boa preguiça*, a obsessão pelo dinheiro fica evidente na figura de Aderaldo Catação, Joaquim Simão parece ser o único a não se render à busca pelo dinheiro e, diferentemente do que Suassuna apresenta em outras peças, as personagens pobres não são malandros que armam planos para enganar os ricos. Se João Grilo é o malandro por excelência, Joaquim Simão parece ter preguiça até mesmo para a malandragem.

A colagem realizada na peça do tema do dinheiro presente no bumba-meu-boi, está associada ao conceito de rapsódia cunhado por Sarrazac, Hersant e Naugrete que pressupõe um texto híbrido e permeado de narrativas e vozes.

(...) a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do “autor-rapsodo”, que, no sentido etimológico literal – *rhptein* significa “costurar”–, “costura ou ajusta cânticos”. Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do “costurador de lais” medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. (...) As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo “recusa do ‘belo animal’ aristotélico, caleidoscópico dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)”. (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 152-153)

Outra característica rapsódica presente em *Farsa da boa preguiça* fica evidente em uma das primeiras falas da peça, Manuel Carpinteiro apresenta as divindades como responsáveis por dirigir o espetáculo:

De cima, entramos nós, dirigindo o espetáculo!
Um dos santos: São Pedro, o Pescador!
Um Arcanjo: Miguel, guerreiro Fogo!
E eu, o lume de Deus, o Galileu!
Dirá o cavaleiro: “É impossível!
O Cristo, um camelô?”
Mas não será verdade
que o Cristo é o camelô de Deus, seu Pai?
São essas minhas peças neste jogo! (SUASSUNA, 2016, p. 45)

Cristo é comparado a um camelô, uma espécie de pregoeiro, aedo, rapsodo: já no início nos deparamos com essa grande voz que será responsável por costurar toda a peça. Ao longo da peça percebemos que a direção do espetáculo a que se refere Manuel Carpinteiro é, na verdade, uma espécie de manipulação das personagens humanas, como se elas fossem marionetes controladas pelas divindades. Temos então já no início da peça algo para levar o leitor a refletir sobre o metafísico: é o homem dono de seu destino?

Em *Farsa da boa preguiça*, os narradores parecem ser seis, mas são na verdade apenas três: as personagens divinas. Por trás da história de poeta pobre e do homem rico, está uma história maior: a disputa entre os seres divinos e os seres demoníacos. As personagens divinas e satânicas não entram em conflito direto, o ponto de encontro entre o céu e o inferno é sempre a terra e os humanos. As seis personagens inumanas desempenham papéis distintos: as três divindades são narradores enquanto as três personagens satânicas são personagens convencionais. Suassuna coloca as personagens divinas em uma posição de destaque em relação às satânicas ao escolhê-las como personagens rapsódicas, vozes narrativas: o julgamento está sempre nas mãos do divino. As personagens satânicas revelam sua verdadeira identidade para o leitor e não para as outras personagens, criando um efeito de distanciamento que possibilita ao leitor/espectador realizar um movimento de crítica em relação à peça. O leitor percebe que Clarabela está sendo enganada no primeiro ato e sabe que Nevinha está escutando a aposta de Joaquim. Sobre o efeito de distanciamento, em *Teoria do drama moderno*, Brecht, citado por Szondi, diz que

Uma vez que o público não é convidado a se lançar na fábula como num rio, e a se deixar levar de cá para lá à deriva, é preciso atar de tal modo os acontecimentos singulares, que seus nós se tornem visíveis. Os acontecimentos não devem seguir-se de modo imperceptível, mas é preciso que o juízo crítico neles possa interpor-se. (BRECHT apud SZONDI, 2011, p. 119-120)

Esse é o papel das personagens divinas: atar os acontecimentos de forma visível para que o público olhe para a ação não como alguém que dela participa, mas como alguém que está olhando de forma analítica e questionadora. Suassuna escolhe partilhar entre as personagens a voz que conta a história e a voz do poeta diz sobre a desvalorização de sua arte, o dramaturgo coloca essa discussão na boca do artista para seja potencializada.

SIMÃO

Nevinha, não vá atrás desse povo não que você corre doida!
Esse povo gosta, lá, da Arte nem da Poesia!
Isso tudo é conversa fria!
Isso é mulher desocupada, sem ter o que fazer,
que é o pau que está aparecendo mais aqui, agora!
Procuram a gente, futricam, futricam,
conversam, dizem que pagam, que fazem, que acontecem,
depois desaparecem
e não dão mais nem notícia! Me diga uma coisa:
Seu Aderaldo não está morando aí? (SUASSUNA, 2016, p.70)

Simão não se impressiona com Dona Clarabela, ele sabe que ela não passa de uma mulher rica que quer ser reconhecida como intelectual sem o ser.

Da Farsa da Boa Preguiça Joaquim Simão teria destaque especial como expressão de intelectualidade não fosse poeta cantador entregue a dormir e fazer versos populares a modo dos repentistas nordestinos. Os dez desta peça, assim, estão todos afastados da chamada cultura superior. Clarabela apresenta “falso refinamento grãfino” diz a rubrica (FBP., p.5). É caricatura das damas empavonadas de grande saber. (MATOS, 1988, p. 187)

Temos a voz da elite econômica, a voz do artista popular, a voz dos santos que seria de alguma forma também a voz da igreja e a voz das forças malignas, dos pecados capitais a quem algumas personagens acabam por ceder – Dona Clarabela e Simão cedem a luxúria, Aderaldo é avarento e inveja (cobiça) a mulher de Simão, há também a discussão sobre a boa e a má preguiça, a preguiça de Deus e do diabo.

Para além das vozes que encontramos na peça, temos uma voz maior: a voz rapsódica, que é comentada por Sarrazac em seu livro *Poética do drama moderno*

O que impressiona na intervenção do rapsodo é que ela é marginal, em relação à intervenção massiva das personagens, e, no entanto, decisiva não apenas quanto à condução do relato, mas também, e sobretudo, porque carrega um comentário sobre a ação, e assim convida o espectador a se interrogar, conforme o desejo brechtiano, sobre os porquês da ação. (SARRAZAC, 2017, p. 262)

Em *Farsa da boa preguiça*, a voz rapsódica está dividida entre as três personagens divinas enquanto personagens-narradoras que podem ser também conceituadas como personagens-rapsódicas. Manuel Carpinteiro, no final da peça diz

MANUEL

Pronto! Olhem, provavelmente
o caso de Aderaldo e Clarabela
era de inferno, mesmo.
Como eu não sou o Cristo,
Como apenas o represento,
acho que posso dizer assim:
o caso daqueles dois
não era nem de fundo de agulha,
acho que eles não passavam
era nem pelo fundo do camelo!(...) (SUASSUNA, 2016, p. 325)

Há aqui uma personagem que se diz ator, Manuel diz que não é o Cristo mas uma representação dele: essa fala provoca novamente o distanciamento e rompe com a ilusão teatral. Sarrazac aponta para o rapsodo como uma engrenagem do drama, que pode realizar múltiplas funções, alguém que comenta a cena e, por vezes, trata as personagens como marionetes, tal qual as personagens divinas fazem em *Farsa da boa preguiça*

A figura do rapsodo conhece, no drama moderno e contemporâneo, múltiplas metamorfoses. Às vezes um pregoeiro, às vezes uma didascália sendo expressa por um teatro de vozes, às vezes uma personagem-rapsodo, podendo ainda assumir um papel mais abstrato de “operador”, no sentido de Mallarmé. Para este o autor se projeta em “operador”, quer dizer, para retomar uma fórmula de Alice Folco, em “alguém que sabe perceber as equações do real e reproduzi-las artificialmente (e não mimeticamente) no laboratório de sua obra. (SARRAZAC, 2017, p. 271)

Temos três operadores do drama, mas diferentemente do que observamos em *O auto da Compadecida* e *A pena e a lei*, os santos não se identificam como autores da obra, há outra personagem que se identifica como o autor de folhetos que são nomeados exatamente com os três atos da peça.

SIMÃO Ora, o senhor ainda pergunta?
Carregar carga é pra jumento!
O que eu vou fazer
é escrever três folhetos arretados,
três folhetos chamados
“O Peru do Cão Coxo”, “A Cabra do Cão Caolho”
e “O Rico Avarento”. (...) (SUASSUNA, 2016, p. 326)

Joaquim Simão se diz autor de folhetos de cordel ainda por vir, se aproximando da figura do dramaturgo porque estão ambos contando uma mesma história. Desse ponto de vista, Joaquim seria um rapsodo em potencial: um poeta que ao longo da dramaturgia representou o processo de criação se prepara agora para colocar em prática sua vocação.

À guisa de conclusão

Em *Farsa da boa preguiça*, a escrita rapsódica se revela na escolha de personagens populares e na popularização de outras personagens: São Pedro é chamado de Simão Pedro para que sua simpatia pelo humano, tendo sido ele um homem antes de se tornar santo, fique evidente. Outro recurso rapsódico que se destaca é, sem dúvida, a presença de personagens rapsódicas, que desempenham uma função de comentadores da peça direcionando uma leitura crítica da dramaturgia. Há aí uma nova partilha de vozes se compararmos essa peça com *O auto da Compadecida* ou *A pena e a lei*: na peça de 1955 temos um narrador, na de 1959 dois narradores e em *Farsa da boa preguiça* temos três personagens que narram. Suassuna aperfeiçoa sua técnica: cada uma de suas peças, tendo elementos em comum com as anteriores, apresenta uma forma nova. Aqui, a voz condutora do drama passa pelo poeta Joaquim Simão e pelas personagens divinas que narram e por fim, se condensa em uma voz maior: a voz rapsódica.

Referências bibliográficas:

HERSANT, C.; NAUGRETTE, C. Rapsódia. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno**. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

MATOS, Geraldo da Costa. **O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna**. Tese de doutorado. Juiz de Fora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Esdeva Empresa Gráfica, 1988.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. São Paulo, UNICAMP, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno de Ibsen a Koltès**. São Paulo, Perspectiva, 2017.

SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei**. 4. ed. Rio de Janeiro, Agir, 2005.

_____. **Farsa da boa preguiça**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2016.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

A natureza da cebola roxa e suas “convergências” com o drama-da-vida sarrazaqueano

ALMEIDA, Railson Gomes
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

CARRICO, André
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Em 2019, o texto dramático *A natureza da cebola roxa* foi escrita no âmbito do mestrado em artes cênicas da UFRN. O texto que aqui segue é um recorte da dissertação intitulada *A buchada de dramaturgia e o tutano da escritura cênica: sobre a produção de uma dramaturgia, sua observação e seus distintos engendramentos*.

No começo do processo dessa pesquisa e, principalmente, no processo da escrita dramática, acreditava que Sarrazac seria uma verdadeira “pedra angular” disso tudo, então atribuí à leitura desse autor grande responsabilidade na minha produção.

Porém, com o passar do tempo, com as ideias amadurecendo naturalmente e com as escritas tomando seus próprios (e aparentemente autônomos) rumos percebi mais tarde que não, não se tratava de Sarrazac como centro da pesquisa, sua teoria não era a base e muito menos a força motriz da minha produção dramática, nem acadêmica. Ele e seus estudos são extremamente relevantes para mim e para qualquer pesquisador, porém, nessa dissertação, sua posição é um referencial dentro de uma série de referências.

Desse modo, afirmo que *A natureza da cebola roxa*, embora possua algumas características que remeta a uma leitura sarrazaqueana, não se trata de um *drama-da-vida*, e sim de uma dramaturgia clássica que possui desvios, uma “dramaturgia de desvio” na definição de João Sanches, o qual pretendo agora apresentar algumas notas; na sequência proponho fazer uma síntese a partir da leitura de Sarrazac procurando encontrar as reais convergências entre ele e a obra dramática.

1. A dramaturgia

A natureza da cebola roxa se inscreve enquanto uma realidade ficcional distópica, no qual as pessoas vivem numa sociedade e são doutrinadas por uma religião que impõe determinadas práticas e estilos de vida para todos seguirem; nesse lugar, os humanos não têm um nome próprio, a ciência é controlada, a vida das pessoas comuns se baseia naquilo que a religião coloca por verdade; em meio a essa realidade é apresentado uma personagem que se mostra inquieta, curiosa e crítica a esse contexto, ela irá fazer questionamentos e incitar uma revolta dentro de sua casa até obter as respostas que ela procura e assim ter um entendimento maior da realidade que está inserida para tentar de algum modo modifica-la.

2. Uma dramaturgia de desvio

O pesquisador baiano João Sanches em sua tese *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015* apresentada em 2016, analisou cem textos encenados no Brasil, entre 1995 e 2015, e constatou entre outras coisas que a maior parte dessas dramaturgias analisadas possui imersões de elementos épicos e líricos em suas estruturas. Porém, ainda existe “predominância da noção de

situação dramática sobre a ideia de uma ação dramática em progressão linear”, o que ele considera como sendo “A autorreflexividade é a principal qualidade evidenciada nessas emersões épicas e líricas, as quais constituem diferentes estratégias de relativização/abertura de sentido” o que será conceituado pela pesquisa como sendo *desvios* que tais escrituras fazem (SANCHES, 2016, p. 5).

Essa noção de *Desvio* é apresentada como sendo um desdobramento da noção de *distanciamento* por Brecht, primeiramente por Sarrazac: “Com efeito, a arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se à distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la” (SARRAZAC, 2012, p. 65) e utilizada por Sanches que procura diferenciar os distintos conceitos:

A diferença entre distanciamento e desvio estaria no fato de que a noção de desvio, aqui proposta, trata especificamente de construções dramatúrgicas nas quais a autorreflexividade se apresenta não apenas por meio de emersões épicas. A subjetividade, tantas vezes rotulada como “subjetivismo”, tem suas emersões no drama e determina as formas de muitas obras emblemáticas das dramaturgias moderna e contemporânea, encenadas no ocidente. (SANCHES, 2016, p. 10)

Em outras palavras:

A noção de desvio, é proposta como relativização, autorreflexão, mudança de perspectiva. O dispositivo do desvio tem como função operar uma espécie de *distanciamento* que permita a conjectura, que pressuponha mudanças de referencial, que proporcione a abertura de possibilidades (para a criação e/ou recepção de uma determinada obra, no nosso caso, dramatúrgica). (SANCHES, 2016, p.10)

Não pretendo me ater ao estudo de Sanches de modo geral, no entanto, resalto o conceito de *Desvio*, por considerar cabível na análise de *A natureza da cebola roxa*, pois a considero uma “*dramaturgia de desvio*” utilizando o termo do autor.

3. Duas considerações sintéticas sobre o texto dramatúrgico a partir da leitura de Jean-Pierre Sarrazac

Baseando-me na leitura sarrazaqueana em *Poética do drama moderno* (2017) proponho fazer duas considerações sintéticas acerca do papel do texto dramatúrgico a partir do entendimento e leitura do conceito de *drama-da-vida*, já explicitado em outro fragmento. O objetivo aqui é fazer uma leitura de questões elementares sobre o texto. Primeiro, a observação da dramaturgia contemporânea enquanto texto aberto que transborda os limites; e depois uma abordagem sobre o drama e encenação, compreendendo que um solicita o outro, ao menos essa é minha análise; para enfim, fazer as ponderações dessa observação em *A natureza da cebola roxa*.

3.1. Um texto que transborda

Sarrazac (2017) afirma que quando o drama produzido foi tido como inadequada em relação à nova proposta adentrou-se num processo de crise, alguns autores declararam a morte do drama em favor de um “novo texto de teatro” que desqualificaria a forma do gênero dramático e seria, portanto, uma espécie de “teatro não dramático, fruto de

hibridizações normalmente felizes entre o mimo, a dança, a música e textos não dramáticos” (SARRAZAC, 2017, p. 244). No entanto, ele irá discordar dessa premissa, tratando de uma transformação do modelo dramático ao invés de uma morte, assim, o que realmente estava morrendo era a velha concepção do drama-na-vida.

Ele baseando-se na leitura da *Poética* de Aristóteles (2004), entende que existem pelo menos três gêneros literários, o dramático, o épico e o lírico. Este primeiro é dado pelo autor como método de escrita para teatro, tornando-se hegemônico nas dramaturgias clássicas que se baseiam no filósofo grego até a virada para o século XX, quando os dramas iniciam o processo de mistura dos gêneros.

Com a ideia de crise devido ao hibridismo dramático, se considerou a *ultrapassagem* do gênero dramático em favor do épico e do lírico. Porém, Sarrazac defende um processo diferente: ao invés de ser ultrapassado ou superado, ocorre na verdade o *transbordamento* ou *invasão* de um gênero no outro:

O drama moderno e contemporâneo pratica a tensão dos três grandes modos poéticos. [...] A peça não se resume mais a uma “grande colisão dramática”; ao lado de momentos puramente dramáticos, baseados em conflitos interpessoais, há momentos épicos de puro olhar objetivo sobre o mundo, sobre a humanidade tomada em seu conjunto, e ainda outros momentos, líricos, de diálogo entre eu e eu, e entre eu e o mundo. O teatro amplia consideravelmente seu registro. Abre-se a um mundo multiforme, no qual a investigação do contexto social e político [...] pode costear a representação dos enfrentamentos inter-humanos assim como o mergulho no íntimo, no psiquismo dos seres. O drama decide liberar-se dos seus limites e dos seus constrangimentos. (SARRAZAC, 2017, p. 255).

Logo, é proposto pelo autor um novo modo de observar e instaurar essa dramaturgia:

A um drama que se fechou em sua forma canônica, um drama com perda total de abertura, sobrevém uma forma rapsódica, que pratica alternância dos modos dramático, épico e lírico, permitindo ao drama retomar contato com o mundo (SARRAZAC, 2017, p. 255).

Assim, o gênero rapsódico, por seu caráter híbrido, seria uma resposta capaz de abarcar essas novas inquietações, colocando o teatro novamente em diálogo com a sociedade e o mundo.

3.2. Um texto que solicita a encenação

Esse processo todo irá resultar, segundo Sarrazac, numa solicitação à encenação: “A entrada do drama na modernidade é de fato concomitante ao advento da encenação moderna: o drama confessa sua incompletude, suas aberturas; ele clama pela cena” (SARRAZAC, 2017, p. 245).

Não se poderia pensar o devir do drama a partir da década de 1880 sem levar-se em consideração o advento da encenação moderna, que é bem mais do que o *opsis* (a representação física da ação) e a *choregia* (organização do espetáculo ou sua gestão) aristotélicas reunidas. Naqueles anos, assistimos a uma dupla mudança do paradigma: as evoluções respectivas do texto e da encenação convergem para dar

lugar a uma profunda mutação do drama e do teatro. [...] De um lado, o drama descobre e começa a explorar sua incompletude fundamental; de outro, a encenação é promovida a instância de interpretação e o encenador-diretor a [...] coautor da representação” (SARRAZAC, 2017, p. 285-286).

Isso é atestado por Patrice Pavis (2015), observando a ideia de “encenação” por um ponto de vista histórico, datando essa propositura do século XIX, assim como Sarrazac:

A noção de encenação é recente; ela data apenas da segunda metade do século XIX e o emprego da palavra remonta a 1820. É nesta época que o encenador passa a ser o responsável “oficial” para ordenação do espetáculo. Anteriormente, o ensaiador ou, às vezes, o ator principal é que era encarregado de fundir o espetáculo num molde preexistente. A encenação se assemelhava a uma técnica rudimentar de marcação dos atores. Esta concepção prevalece às vezes entre o grande público, para quem o encenador só teria que regulamentar os movimentos dos atores e das luzes. (PAVIS, 2015, p. 122).

Porém, esse conceito só será reivindicado e difundido na virada do século, pois segundo Roubine (2003), a ideia da encenação terá início a partir da difusão do modelo naturalista no teatro, pois se começa “a pensar sistematicamente as práticas do palco como um conjunto integrado de instrumentos que devem concorrer para a criação de uma obra coerente: a *representação*” (ROUBINE, 2003, p. 138-139).

Na prática, a encenação irá modificar a forma como se faz teatro na Europa, afinal, enquanto o texto perde seu protagonismo, o encenador ganha força e se torna necessário, as razões podem ser explicadas por Patrice Pavis (2015) que coloca no verbete *encenação* do *Dicionário de teatro* que as funções do encenador são: fazer as escolhas mínimas e máximas do espetáculo; exigência totalizante de todas as funções presentes no processo da montagem de um espetáculo; colocar no espaço cênico o texto, organizando o palco com os atores, cenografia e afins; conciliação de todas as partes da montagem da peça para que haja organicidade; evidenciação e organização das partes para dar o sentido daquela obra; oferecer soluções imaginárias; direcionar os atores; e fazer as devidas indicações de ação ou textuais (PAVIS, 2015).

Esse conceito, após ser difundido na Europa durante o século XX, irá gerar um teatro de “pesquisa”, diferentes teatrólogos, encenadores e pesquisadores do teatro irão sugerir diferentes modos de fazer teatro, em outras palavras, será um teatro cada vez mais pluralista, pois as “doutrinas mais antagônicas passam simultaneamente pela prova do palco. [...] A *mestiçagem* torna-se uma tentação permanente. [...] É encontrado na combinação de vários modelos, o espaço de uma liberdade e de uma renovação” (ROUBINE, 2003, p. 140). Esse processo de miscigenação, aliado ainda ao contato com culturas orientais, será observado por Roubine como a “pulverização dos modelos”, um marco teatral do século XX, no qual o teatro passa a utilizar, ao invés de modelos teóricos, os processos individuais em cada encenação.

Um processo que resulta em novas práticas de encenação “na qual os diferentes signos (entre os quais o espaço, a imagem, a iluminação, o ator em movimento, o som) passaram a ter, cada um, maior peso no trabalho final apresentado ao espectador” (RYNGAERT, 1998, p. 66). Nesse processo é visto “por um lado a apresentação teatral como um resultado relativamente exato do processo de ensaios e, por outro, o caminho que vai do texto escrito ou da eleição de um tema até a construção cênica real e visível.” (KOUDELA, 2008, p. 45).

4. A natureza da cebola roxa - um drama aberto

Concluindo a incipiência dessa dramaturgia em relação ao modelo sarrazaqueano de *drama-da-vida*, resta-me observar as possíveis convergências entre esses fatores. Assim, apresento duas considerações sintéticas e observo-as enquanto possíveis apontamentos desse referido exercício dramático, o texto aberto e um texto a ser encenado.

Sobre esse primeiro ponto é importante ressaltar que Sarrazac pontua em vários dos seus escritos que essa forma defendida por ele como teatro rapsódico e depois como *drama-da-vida* é uma formatação livre e aberta, mas que não quer dizer distanciado de uma forma, ou seja, sem os elementos que o tornam teatro. Sobre isso, ele aponta no final de *O futuro do drama*:

Os dramaturgos são vivamente convidados a diminuir suas velhas imposições, da forma canônica do drama. Na verdade, a modernidade da escrita resulta deste incessante trabalho rapsódico que eles realizam no corpo do drama. Devem também desviar-se do conservadorismo que pretende mumificar a obra dramática, de um modernismo que proclama ritualmente a morte do drama (ou, de acordo com uma moda atual, a sua dissolução na escrita). Porque a forma mais livre – a rapsódia – não é ausência de forma. (SARRAZAC, 1998, p. 99).

A natureza da cebola roxa foi construída sob esse ideal livre, quer dizer, sem ater-se especificamente a uma forma, um método, um molde específico, o mais relevante era a fábula e o jeito que ela seria contada considerando as possibilidades que uma dramaturgia poderia oferecer.

Existe nessa obra uma série de inquietações, afetos e atravessamentos esclarecidos em outro fragmento, referenciais de diferentes naturezas organizadas pelo autor, que guardam traços do ideal de rapsodo:

[...] aquele que diante da separação consumada, da total consciência de que o vínculo entre homem e mundo se perdeu, opta justamente por não mais escrever sobre o mundo, mas sim sobre o vínculo desfeito, e o faz (MORAES *apud* SARRAZAC, 2012, p. 13).

Como exemplo, cito a cena *O DESEJO*^V que utiliza da linguagem dramática em seus diálogos, mas também faz uso da narração quando personagens como *Cas* e *Bin*, retrocedem na cronologia e contam suas histórias passadas, e também nas falas de *Dus* em seus relatos sobre a religião conservadora. Ainda remete a questões biográficas de momentos em que o autor passou por coisas parecidas quando mais jovem, em alguns encontros religiosos.

Além disso, a própria sociedade retratada na peça, escrita entre 2018 e 2019, circunscreve-se ao período em que uma onda de autoritarismo domina parte do mundo, como indica matéria do Portal Exame, publicada em outubro de 2018: “34% da população mundial vive em um país no qual vigora um regime autoritário; atualmente, os governos de 52 países são classificados dessa maneira” (EXAME, 2018, on-line). E o drama retrata justamente uma sociedade com características autoritárias, que possui, segundo o portal, alguns elementos comuns:

O pluralismo político estatal está ausente ou circunscrito. Muitos países nesta categoria são ditaduras. Algumas instituições formais da

democracia podem existir, mas essas têm pouca substância. As eleições, se ocorrerem, não são livres e justas. Há desrespeito, abusos e violações das liberdades civis. A mídia é tipicamente pertencente ao estado ou controlada por grupos ligados ao regime dominante. Há repressão das críticas ao governo e nota-se a censura generalizada. Não há judiciário independente. (EXAME, 2018, on-line).

Desse modo, visualiza-se a atualidade do tema retratado e sua urgência de ser colocado em debate nos vários meios possíveis. Neste caso, procurou-se abordar isso por meio da escrita dramática; retratando uma realidade distópica em que um governo autoritário impõe uma religião para toda a população e ainda utiliza dela para oprimir e se manter no poder.

Ainda assim, é possível observar nesse drama que as personagens estão vinculadas à ação proposta que é linear, porém reorganizada. O que pode denotar uma aproximação com o princípio aristotélico, o que seria uma convergência possível.

5. A natureza da cebola roxa - uma encenação que não aconteceu, ainda

Após a leitura dos estudos de Sarrazac (2012, 2017), entendo que existe uma íntima relação entre a dramaturgia moderna e contemporânea e a cena prática, o texto solicita sua encenação e na posição de dramaturgo procurei privilegiar ou imaginar alguns elementos desse texto num suposto processo prático de encenação. “Um teatro que não se subordina aos ditames da literatura dramática, um teatro emancipado do texto onde a encenação adquire um status de criação e não mais de simples realização” (MORAES *apud* SARRAZAC, 2012, p. 10).

É com essa ideia que o texto tem início por um diálogo entre o autor e seus possíveis leitores e encenadores, dando algumas instruções, ou melhor, especificações sobre a liberdade do ouvinte em imaginar coisas a partir da leitura, e da liberdade em um futuro processo prático no qual o texto seria apenas o mote podendo ser totalmente reconfigurado.

Na sequência é oferecida uma especificação genérica das personagens e do espaço onde se passa a história, apenas indícios que também podem ser melhorados ou alterados.

As rubricas presentes ao longo do texto têm uma função muito mais organizadora do que marcas fixas, sendo apenas uma maneira de explicar onde e o que fariam as personagens em cada momento. Mas, percebe-se que não há interesse em especificar as intenções das personagens. Em suma, tudo deve ser posto à deriva num processo de encenação

Assim, considero uma incompletude deste drama a sua não encenação, somente nela alguns elementos poderiam ser mais palpáveis, ou pelo menos mais visíveis. Desse modo, manifesto a necessidade de um possível processo prático de encenação com essa dramaturgia, oferecendo-o a quem assim o desejar.

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fund. Caluste Gulbenkian. 2004.

EXAME. **Estes são os regimes autoritários que ainda existem no mundo**. 2018. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/mundo/estes-sao-os-regimes-autoritarios-que-ainda-existem-no-mundo/>>; Acesso em: 10 de out. 2019

KOUDELA, Ingrid Dormien. **A encenação contemporânea como prática pedagógica**. Revista Urdimento, Florianópolis, vol. 1, n. 10, p. 45-54, dez., 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva. 2015.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

SANCHES, João Alberto Lima. **Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015**. 2016, 251f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo, Cosac & Naify, 2012.

_____. **Poética do drama moderno: de Ibsen à Koltès**. Trad. J. Guinsburg e Sônia Azevedo. São Paulo, Perspectiva, 2017.

_____. **O Futuro do Drama: Escritas dramáticas contemporâneas**. Trad. Alexandra Moreira da Silva. [S.l.; s.n.], 1998. Disponível em: <https://dadospdf.com/download/o-futuro-do-drama-_5a4515e1b7d7bc891f9ef6d6_pdf> Acesso em: 11/09/2018.

4 da espécie - a história do corpo coisa nenhuma: Uma análise dramaturgica e feminista da peça de Michelle Ferreira

ALMEIDA, Sofia Fransolin Pires de
Universidade Estadual de Campinas

Lee: Meu estômago está vazio. No meu estômago mora o mundo. O mundo tem gente, a América do Sul é o estômago do mundo, quinhentas milhões de pessoas morando no meu estômago com medo. (FERREIRA, 2018, p. 93)

As razões para começar minha fala a partir desta epígrafe são incertas, mas o que farei a partir disso está bastante delineado. Por hora, sei apenas que ao lê-la ela me diz, comece por aqui. Talvez, o afloramento desta intuição tenha se dado por premissas puramente geográficas, cujo o principal motivo é nos localizar no mapa. Nessa esfera gigante que apelidamos de Terra existe um continente comprido, norte-sul. E nesse continente comprido, a parte sul, apelidada América do Sul, é onde nós nos encontramos agora. Nós e Michelle Ferreira ao escrever a peça *4 da espécie - a história do corpo coisa nenhuma* no ano de 2018.

Estando todos localizados, a segunda razão para iniciar minha reflexão a partir desta epígrafe tem fundo metalinguístico. Soa-me interessante partir de uma frase que cita a América do Sul para falar sobre uma dramaturgia sul americana. E a fala de Lee Quatropani, personagem de *4 da espécie*, me parece uma boa descrição desta parte do mundo.

Falamos pouco sobre este lugar que nos abriga. Falamos pouco sobre os constantes processos de invasão, usurpação, assalto, saqueamento, expropriação, estupro, violação, colonização que sofremos nos últimos 519 anos.

Minha hipótese é que é daí que vem esse “vazio” e esse “medo” que Lee Quatropani evoca. Mas, antes de apresentar hipóteses é preciso que nos situemos um pouco mais em tempo e espaço, sim, pois ainda assim é muito comum que nós enquanto brasileiras/os, esqueçamos que fazemos parte dessa parte do mundo.

O motivo mais evidente para esse esquecimento, intuo eu, tem a ver com a nossa língua que, por razões de processos de invasão, usurpação, assalto, saqueamento, expropriação, estupro, violação, colonização acabou-se por ser outra, diferente do restante dos 12 países que compõem a América do Sul (com exceção da Guiana Francesa e do Brasil os outros 11 países sul americanos têm o espanhol como língua oficial) . Digo isso pois considero importante que nós, enquanto brasileiras/os nos identifiquemos com esse continente que nos abriga. Para que então, ao lermos que 500 milhões de pessoas moram no estômago de Lee Quatropani com medo, nos incluamos como parte dessa contagem.

O acontecimento histórico ocorrido há mais ou menos 500 anos atrás (invasão territorial erroneamente evocada “descoberta”) impôs modos de organização coletiva a partir da troca injusta de bens naturais via violação de corpos seja por estupro, escravidão e/ou genocídio. Depois, foi a vez que sequestrar humanos de outros continentes para trabalho forçado em plantações, em casarões, em todo e qualquer lugar que precisasse de mão de obra gratuita. Eram as bases capitalistas que envolvem exploração de força produtiva em troca de alguma recompensa irrisória, se incrustando nessa terra que 519 anos depois chamamos de Brasil. Não coincidentemente, a violência esteve presente desde os primórdios como ferramenta essencial e largamente utilizada na estruturação e manutenção do poder do colonizador sobre as/os outras/os.

Toda a história é ficção humana. Uma ficção muito bem construída que se apoia na criação de imaginários, mitos compartilhados baseados na ideia de poder. E para a obtenção de poder é necessária a opressão e exploração de humanos por humanos. Esse talvez seja o principal motivo pelo qual ainda somos uma colônia. Pois, por mais que a independência em termos burocráticos tenha ocorrido, o nosso imaginário ainda é majoritariamente povoado de referências que não são propriamente nossas. A cultura branco-européia só se tornou hegemônica pois, nesses últimos mais ou menos 500 anos, foram eles quem dominaram o mundo através da criação de um imaginário forte o suficiente para garantir poderio sob o restante do globo, ou pelo menos grande parte dele.

Essa é a máxima do livro *Sapiens - Uma breve história da humanidade* (2019), do professor universitário Yuval Noah Harari, é sob essa premissa que Michelle Ferreira alega ter estruturado sua obra. Além de Harari, Simone de Beauvoir, Silvia Federici e Virginie Despentes são alguns dos nomes citados por Ferreira como fontes de inspiração para a feitura da peça.

4 da espécie - a história do corpo coisa nenhuma, dramaturgia publicada pela Editora Patuá em 2018, foi desenvolvida a partir do edital *Proac de Criação e Publicação de Obra Literária - Texto de Dramaturgia* (2017). No projeto, Michelle expõe o desejo de desenvolver uma peça em que as quatro e únicas personagens são homens que, ao decidirem passar um feriado nas montanhas, se transformam em mulheres.

Em sua versão inicial, apresentada para o Proac, Jaque Martini, Soni Kunder, Lee Quatropani e Bibi Bibete são amigos que, ao se confinarem em um chalé precário no meio das montanhas começam a viver pequenos conflitos dentro do ambiente doméstico. *A priori* eles não saem do chalé visto que há um leão do lado de fora. Mas é justamente esse confinamento no ambiente interno, doméstico, historicamente relegado à mulher que os quatro homens se vêem transformados. É neste chalé com poucos recursos que as relações de poder, opressão, violência e auto afirmação se desenrolam até o ponto ápice da peça, seu fim (ou começo): o nascimento de uma criança.

A premissa de Michelle dialoga com a máxima da teórica feminista Simone de Beauvoir “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2016, p.11) escrita no segundo tomo de seu mais famoso livro, *O Segundo Sexo*, (1949). Em 1975, Beauvoir concedeu uma entrevista ao programa de televisão francês *Questionnaire*, na qual expõe seus principais pensamentos enquanto teórica e militante feminista. Na entrevista, a estudiosa disserta sobre o sentido de sua célebre frase segundo ela:

Ser mulher não é um dado natural, mas o resultado de uma história. Não há um destino biológico, ou psicológico que define a mulher como tal. Foi uma história que a fez, primeiro a história da civilização que resultou em seu status atual e, depois, para cada mulher em particular, foi a história de sua vida, em especial de sua infância que a determinou como mulher e criou nela algo que não é um dado, uma essência, mas que cria nela o chamado “eterno feminino”, feminilidade”. (BEAUVOIR, 1975, s/p)

Se a história recente da maioria das sociedades humanas está baseada em ideais patriarcais, como afirma Beauvoir mais a frente na mesma entrevista, a construção de mitos baseados em conceitos tais quais: força física, coragem, virilidade e independência foram atribuídos aos sujeitos do sexo masculino justamente com o objetivo de garantir à esse grupo poder e controle perante o restante da sociedade. Sendo assim, uma vez confinados em um ambiente doméstico e reproduzindo diversos estereótipos de gênero, seria possível para esses quatro personagens homens transformarem-se em mulheres?

As ideias presentes no projeto base, escrito para o edital Proac, são extrapoladas por Michelle Ferreira na versão final do texto publicada pela Editora Patuá, aqui a autora rompe com a dicotomia homem x mulher, e desde a primeira cena explode a ideia de binarismo de gênero. De modo que, em momento algum o gênero dessas personagens é estabelecido e a descrição dos de caracteres sexuais flutua constantemente. Mais importante do que a identificação do que são essas personagens é a compreensão da estrutura violenta nas quais elas se encontram e em como dentro dela esses quatro indivíduos estão constantemente construindo e reconstruindo suas relações. O pesquisador Renato Ferracini expõe:

Nesse texto a ‘história do corpo’ só poderá ser aquela do Corpo sem Órgãos, no qual a poesia e a vida se faz na negação prudente daquilo que se organiza, se apodera, se normatiza. Mas ao CsO não se chega, não se pode chegar, é um limite. Portanto O CsO (e esse texto!) é sempre um processo a se fazer, uma busca infinita, um caminho não teleológico. Processo esse construído por desvios, rompimentos, falhas, buracos, vazios, não sentidos. Obviamente não é um texto apolíneo, mas também não é Dionisíaco. Na verdade, é um texto Exu na encruzilhada, que traz a boa nova de que não há boa nova nenhuma se algo não for forçado ou aberto com tiros de espingarda que não matam, mas perfuram, rasgam, rompem. (FERRACINI In. FERREIRA, 2018, p. 8-9)

Dissertar sobre *4 da espécie* não é uma tarefa fácil, Michelle traz com maestria o debate sobre gênero e feminismo para a dramaturgia, transformando em poesia o discurso sociológico. Em minha fala dentro do *II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato* busquei traçar um panorama da peça do prólogo ao epílogo. Para tanto usei como ferramenta de análise o livro de Jean-Pierre Sarrazac, *Poética do Drama Moderno* e alguns conceitos propostos dentro dos estudos feministas, traçando um comparativo entre os elementos formais e conteudísticos de cada cena. Para fins de publicação, selecionei o excerto da análise que concerne a cena três: *Ata-me num precipício*. Nesta cena analiso o conteúdo a partir da perspectiva da violência de gênero, recorte temático da minha pesquisa de mestrado.

Cena 3: Ata-me num precipício

Lee - Eu não consegui me segurar. Você sabe como é, não sabe? Se não sabe precisa saber: eu tive que fazer o que a natureza mandava. (FERREIRA, 2018, p. 96)

Talvez esta seja a cena mais complexa de se escrever sobre. Decerto a mais violenta e mais simbólica também. A cena, que ocorre inteira dentro do chalé com a presença de Bibi e Lee apenas, é reflexo das relações de poder e abuso dentro do ambiente doméstico. E a força dos diálogos é o que sustenta esse embate entre uma figura claramente oprimida diante de outra.

A cena é estruturada por diálogos muito breves que expressam a desconexão entre as personagens, entrecortados por polílogos, momentos em que a personagem Lee vive um diálogo interno, conversa consigo mesma. Nos diálogos entre Bibi e Lee observamos

o fenômeno que Sarrazac aponta enquanto uma nova forma de diálogo, o “diálogo errante”

As réplicas jamais se encadeiam. Cada réplica se afasta da que a precede e da que lhe dá sequência. Cava-se um abismo entre as réplicas, como entre as personagens. (...) O “diálogo errante” é um diálogo completamente aberto e descontínuo, que acolhe o silêncio e as diferentes formas narrativas que nele vêm interpolar. (SARRAZAC, 2017, p. 198-199)

Essa estrutura dialógica baseada na não-escuta revela não só o descompasso entre as personagens, mas também é a ferramenta pela qual Lee desvia o foco do assunto, detendo controle sobre o curso da conversa e criando tensão sobre o principal acontecimento: o estupro de Bibi.

Bibi - Estou com dor.
Lee - Natural
Bibi - Não é só no nariz
Lee - Natural
Bibi - Eu não consigo me sentar
Lee - Muito natural
Bibi - O que você fez?
Lee - Um cachecol
Bibi - Comigo! O que você fez comigo!?! (FERREIRA, 2018, p. 88)

Ferreira intercala momentos de falas curtas e com pouco ou quase nenhuma função dramática, ou seja, “falas inúteis”, com fluxos de consciência proferidos por Lee, são nesses momentos que, aos poucos, tanto nós como Bibi começamos a entender o que se passou no entre-cena.

Os fluxos de consciência proferidos por Lee Quatropani se aproximam da ideia de polílogo, como propõe Sarrazac: partindo da premissa de que cada ser humano na contemporaneidade é capaz de ser muitos em um só, o polílogo é o diálogo de um ser só. Instaura-se uma pluralidade de vozes em um único solilóquio. E são nos fios soltos que Lee Quatropani desvela a cada novo polílogo, nas brechas de seus fluxos de consciência, que Bibi traça sua própria tragédia cotidiana.

Desta forma, a ação principal da cena se conduz através dos silêncios, dos vazios entre as personagens, das respostas não proferidas e das perguntas desviantes. É entre o não dito que o estupro é revelado, e com ele a estrutura de poder que o sustenta, e no ápice da cena (quando já não é mais necessário guardar segredo) Lee Quatropani, sob controle da ação, descreve em detalhes o que fez com Bibi enquanto ela/ele esteve desacordada/o.

Segundo Virginie Despentes (2016), o estupro é próprio do homem, existe uma construção simbólica de que masculino é constituído pela força, violência, perigo e descontrole. O desejo torna-se mais forte do que o homem. A partir disso, Michelle Ferreira aponta uma relação bastante contraditória, pois ao mesmo tempo que Lee Quatropani em um de seus polílogos profere exatamente as ideias propostas por Despentes, logo em seguida o corpo dessas figuras torna-se “coisa nenhuma”.

O signo máximo da masculinidade heterocentrada, o falo, é coisa nenhuma. Ele não existe, nem para Lee tampouco para Bibi, ainda que o ato, o estupro, tenha sido consumado

Lee - Fala. Não tem coragem? Você depila debaixo do braço? Você tem muita raiva dentro de você? Meu pau tá ficando duro.

Bibi - Você não tem pau.

Lee - Vem aqui que eu te mostro.

Bibi - Se você tivesse faria jus.

Lee - Jus?

Bibi - Jus. Faria jus.

Lee - Jus a quê? Cadê o seu pau? Me mostra. Vai. Me mostra esse seu membro que cresce. Deixa eu ver se é maior do que o meu!

Bibi - Eu não estou achando.

Lee - É claro que não. Você perdeu. Eu perdi. Todo mundo perdeu. Somos um bando de perdedores sul-americanos. Ajoelha que eu estou mandando! (FERREIRA, 2018, p. 94-95)

E também:

Bibi - Eu sou um homem. Eu sei que eu sou um homem. Tudo o que eu fiz até hoje foi como um homem. Eu acordei como um homem. Vim pra cá como um homem. E não posso ter me tornado uma mulher de uma hora para outra só porque vim passar o feriado num chalé nas montanhas! (FERREIRA, 2018, p. 97)

Este impasse é de difícil resolução. A existência de uma hierarquia entre os quatro da espécie é evidente neste momento da peça. Em primeiro lugar, uma hierarquia entre aqueles que possuem o direito de usufruir do mundo externo, da aventura e aqueles relegados ao ambiente doméstico. E em segundo lugar entre essas duas figuras encarceradas; hierarquia baseada no poder que um exerce sobre o corpo do outro, ainda que o corpo seja um corpo sem órgãos.

O psicanalista francês Jacques Lacan propõe que “A diferença sexual não é um binário simples que retém a metafísica da substância como sua fundação. O sujeito masculino é uma construção fictícia (...) O feminino nunca é uma marca do sujeito.” (LACAN *apud* BUTLER, 2003, p. 52)

Talvez, se adotarmos esta premissa de que o feminino não existe enquanto sujeito, possamos compreender então, como as estruturas de poder entre as quatro personagens flutuam tão facilmente. Os papéis de sujeição, lidos por nós enquanto femininos, são incrustados a cada momento em uma personagem, são as personagens que detém o poder, que exercem a opressão que instauram essas dinâmicas relacionais e que impõe quem será a/o oprimida/o da vez. Porém, ao passo que Michelle Ferreira faz alterações constantes e cada vez mais rápidas nas dinâmicas de relação entre as personagens, torna-se cada vez mais difícil discutir sobre a peça a partir deste binarismo sexual. A violência não está apenas nas palavras ofensivas que uma personagem profere contra a outra no que concerne à atributos físicos, mas nas funções sociais que elas desempenham.

No último trecho da cena, enquanto Lee Quatropani tenta estuprar Bibi Bibete pela segunda vez, as personagens travam o seguinte diálogo:

Bibi: Você tá ficando louca, Lee Quatropani? O que eles fizeram com você?

Lee: Não, eu tô ficando louco. Porque se eu fosse louca e não louco você não teria medo de mim como você tem agora.

Bibi: Eu não tenho medo de bancárias de meia idade que são passadas pra trás. Olha a grossura das suas varizes. Eu não tenho medo de quem segura uma agulha de tricô. Olha o seu cabelo. Eu não tenho medo de quem tem esse espírito serviçal. Olha o seu quadril. Eu não tenho medo nenhum de você e das suas formas redondas.

Lee: Não? Não tem mesmo? Tem certeza? Você sabe que eu sou mais e que você. Você não pode comigo! (FERREIRA, 2018, p. 98)

Destaco dois fenômenos presentes neste trecho: se por um lado a auto afirmação de Lee Quatropani enquanto “louco” reafirma o processo de alteração do significado das palavras de acordo com o gênero inserido (é comum que essas palavras sejam, dentro de um contexto cotidiano, lidas diferentemente: louco denotando um estado alterado que prevê agressividade, enquanto que louca é facilmente associada a um estado de consciência fragilizado e pouco confiável) e o apresenta como maior ameaça. Por outro lado, as ofensas proferidas por Bibi contra Lee, que remetem a atributos físicos socialmente tidos como femininos se intercalando com afirmações que remetem à atributos socio-culturais tidos como femininos, acabam por contradizer o discurso de Lee.

Desta polaridade surge uma tensão dramática evidente, a potência da palavra proferida *versus* a força física que uma personagem parece exercer sob a outra se equiparam, de modo que o impasse instaurado só consegue ser interrompido por um elemento externo: a rubrica. É esta voz externa ao drama que dá a última palavra da cena: narra a consolidação de uma batalha entre esses dois corpos até que finalmente haja o silêncio.

Referências bibliográficas:

BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, Simone. **Porque sou feminista** (1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM&fbclid=IwAR1XbbXW_KbIK60BdDckbfJJTmZKQjvrjE84wvatIbF-898-g1VaKF6saY0>. Acesso em: 09/10/2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo, n-1 edições, 2016.

FERREIRA, Michelle. **4 da espécie - a história do corpo coisa nenhuma**. São Paulo, Patuá, 2018.

HARARI, Yuval. **Sapiens - Uma breve história da humanidade**. Porto Alegre, LP&M, 2019.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do Drama Moderno**. São Paulo, Perspectiva, 2017.

Grafias de agbás: saberes de corpos anciãs que dançam na diáspora negra no Brasil

ALVES, Adnã Ionara Maria
Universidade Estadual de Campinas

*O nada e o não,
ausência alguma,
borda em mim o empecilho.
Há tempos treino
o equilíbrio sobre
esse alquebrado corpo,
e, se inteira fui,
cada pedaço que guardo de mim
tem na memória o anelar
de outros pedaços.
E da história que me resta
estilhaçados sons esculpem
partes de uma música inteira.
Traço então a nossa roda gira-gira
em que os de ontem, os de hoje,
e os de amanhã se reconhecem
nos pedaços uns dos outros.
Inteiros.
(EVARISTO, 2017, p. 12)*

Este texto apresenta uma breve explanação sobre alguns pensares da pesquisa de mestrado “*Láti şedà dúdú ijó: Reflexões sobre formas de criação em dança ancoradas em conceitos, saberes e estéticas da diáspora negra e suas escrevivências*” em andamento pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp. Este texto é resultado de minha apresentação que compôs a Mesa Temática “Dramaturgia brasileira e/ou latino-americana e/ou popular/alternativa”, na área de “Sessões de Comunicação” do II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato.

O II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato ocorreu dos dias 23 a 25 de outubro de 2019. O evento apresentou como eixo dos debates a dramaturgia latino-americana, em diálogo com o teatro popular e alternativo. No dia 25 de outubro sucedeu-se a Mesa Temática “Dramaturgia brasileira e/ou latino-americana e/ou popular/alternativa”, sessão de comunicação onde apresentei minha pesquisa de mestrado ainda em andamento.

A pesquisa *Láti şedà dúdú ijó: Reflexões sobre formas de criação em dança ancoradas em conceitos, saberes e estéticas da diáspora negra e suas escrevivências*, propõe discursar e amparar-se em saberes e heranças da africanidade. Isto é, propõe uma reflexão prática-teórica sobre formas de criação e exploração em dança quanto processo criativo e cena, ancorados na investigação dos conceitos de *diáspora negra*, danças negras e suas escritas de si e do tempo, aqui, lidas como *escrevivências*, - nesta pesquisa, enquanto perspectiva do corpo negro feminino em movimento - com a finalidade de resultar em propostas de investigações e criação em dança, sobretudo em seu aspecto criativo.

O fundamento base de diáspora negra, para este trabalho, estrutura-se regionalmente e translocalmente. Isto é, pensamos em diáspora negra enquanto uma complexa teia que compõe desde as migrações forçadas de mulheres e homens de variadas

sociedades africanas à travessia pelo oceano Atlântico através das “tumbas em alto mar”, os navios negreiros. A perversa inserção no desconhecido contexto (Novo Mundo) enquanto condição de escravizados e sucumbidos ao poder servil do homem branco até a edificação de novas identidades,

[...] referências de origem como as nações podem ter se constituído, por parte dos próprios africanos, uma estratégia de resistência frente ao poder senhorial, sendo um elo em torno do qual as pessoas se organizavam. Na diáspora, homens e mulheres das mais diversas procedências vão construir laços de solidariedade e amizades, constituir famílias e relações de compadrio, tendo nestas relações uma forma de amenizar o cotidiano hostil e violento em que estavam inseridos. (DEBORTOLI; MORTARI, 2015, p. 250)

Sendo assim, falar de diáspora negra não é apenas discorrer sobre o deslocamento à força de africanos, mas também de uma reestruturação identitária. Indo além do açoite corporal e social, mas também de “um circuito comunicativo que capacitou às populações dispersas a conversar, interagir e, mais recentemente até sincronizar novas relações, novos vínculos familiares e elos afetivos” (GILROY, 2001, p.20).

A cultura nagô é uma dentre tantas outras culturas que compõem o movimento afro-diaspórico no Brasil. Cabe salientar que a palavra “nagô” é uma das muitas identidades criadas pelo tráfico de africanos escravizados no Brasil. Nagô, hoje, lê-se enquanto denominação de todo e qualquer aspecto cultural proveniente de antigas sociedades africanas iorubas, um dos maiores grupos étnicos de África Ocidental.

A memória é o lastro material da cultura nagô: trata-se da força motora da ancestralidade. Quanto a memória, aqui, cabe-nos concebê-la enquanto construção social. Assim, “a memória é um processo, e não um depósito de dados [e que] à semelhança da linguagem, a memória é social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas” (ANTONACCI, 2014, p. 40).

Ademais, se edificadas sob cifra e obra da coletividade, as memórias são atravessadas pela questão da ancestralidade e também atravessam a ela. Esta, em uma das suas complexidades, é trabalhada a partir da oralidade e da transmissão corpórea de memórias. Para os nagôs, a ancestralidade é o princípio de que a vida não se finda com a morte: ela é vida enquanto manifestação em seus descendentes, logo, em seus corpos. Ela remete ao início de um povo e o reavivamento do mesmo – o ancestral. O culto ao ancestral dá-se nas práticas e principalmente na perspectiva de aprender, exaltar e dar continuidade a memória e legado dos antepassados, através da herança e transmissão cultural, esta por sua vez, oral.

Sendo assim, quais saberes maturaram-se e edificam-se ao longo dos corpos em diáspora, pensando que todo o mote cultural negro brasileiro se origina através do corpo? - vale salientar que o indivíduo africano se estabelece no Novo Contexto trazendo consigo somente seu corpo -. Quais pretagogias e epistemologias essa herança corporal e cultural tece? Como narrar e reverenciar os saberes ancestrais e legítimos de corpos postos à margem das instituições de conhecimento e soerguê-los à horizontalidade? É necessário entender que a “Pretagogia está associada aos valores da cosmovisão africana, como: a ancestralidade, a tradição oral, o corpo enquanto fonte espiritual e produtor de saberes, a valorização da natureza, a religiosidade, a noção de território e o princípio da circularidade” (GERTRUDES; SILVA, 2016, p. 1). Um exemplo de pretagogia

Imergindo numa perspectiva corporal nagô, o pesquisador Roberval Falojutogun Marinho (2010) nos concede uma visão de corpo a partir

de uma perspectiva mitológica. De acordo com o mito iorubá da criação do mundo, Olorum (Também conhecido como Olodumaré, é o deus supremo na mitologia iorubá. Senhor do *Orun* (céu), Olorum é o criador da vida e de tudo o que existe.) ao criar o universo, organizou os poderes que regeriam o sistema em quatro partes (MARINHO, 2010).

Estabeleceu-se:

Erêle: lido como poder infantil, primeiro poder ou energia motriz. É a força inicial ao começo de qualquer ação ou existência: o princípio de todas as coisas. *Erêle* é o significado “do amanhã, o futuro em elaboração: a continuidade” (MARINHO, 2010, p. 165)

Agbalê: Em contraponto ao *erêle*, *agbalê* ou poder ancião estabelece a regência relacional do fim de todos os ciclos (*erêle* + *agbalê*), é a concretização, o término, a força final. Marca “o tempo, estabelecendo suas diferenciações e o sentido de finitude de todos os períodos” (MARINHO, 2010, p. 163)

Okorinle: O poder masculino. Ligado ao saber da comunicação, da morte, da vida, da alegria, da negociação, *okorinle* narra a impulsividade, a força do fazer momentâneo, o imediatismo.

Obirinle: O poder feminino. Ligado à criatividade e criação, *obirinle* é o saber do destino, da astúcia, da maturidade e paciência. Narra o processo e o desenvolvimento das ideias e matérias, daquilo que se iniciou antes e concluir-se-á no amanhã.

Para Olorum, as junções desses quatro poderes movem o universo, sendo capazes de dar vida do micro ao macrouniverso. Marinho (2010) aponta a existência dessas quatro forças como formação energética do ser humano em níveis despadronizados: diferentes percentuais de *erêle*, *agbalê*, *okorinle* e *obirinle* presentes em cada ser humano. (MARINHO, 2010 apud ALVES, 2018, p. 15)

É possível imaginar a infinidade de propostas criativas e pedagógicas possíveis de serem estabelecidas a partir da visão de Roberval Falojutogun Marinho (2010). Como seria, então, se levantássemos, referenciássemos e reverenciássemos saberes empreendidos desses corpos em diáspora desde a vinda da primeira indivíduo africana no Brasil? Como fundamentar danças a partir de corpos femininos que bailam no limiar da existência e da perpetuação de suas vozes?

Esta pesquisa tem como um de seus referenciais teóricos e metodológicos a proposta pluricultural de dança-arte-educação, ou “Corpo e Ancestralidade”, tese elaborada pela Profa. Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos em 1996. Nesta proposta, Inaicyrá aposta num ensino e pedagogia de dança que permeia memórias, movimentos e ações tecidas nos contextos gerais e individuais dos estudantes, tratando a tradição cultural com cuidado e, por outro lado, negando a simples apropriação de matrizes populares sem que estas estejam conectadas com a história de vida do indivíduo. Santos (2014) as apontam como bases possíveis ao imaginário criativo do dançarino, ou, como ela mesma diz (ressignificando uma expressão de sua avó, Mãe Senhora): “da porteira pra dentro e da porteira pra fora” – isto é, o que vem pra dentro da cena não é o que está dentro dos terreiros e das manifestações estudadas ou vivas no imaginário dos indivíduos, mas uma reelaboração estética dos elementos presentes nessas tradições:

Meu objeto de investigação tem sido a tradição cultural e a criatividade, porém devidamente compreendidas como expressão da diversidade

corporal dos povos que vivem no Brasil e que tem colaborado para este tecido social complexo, colorido, belo e tão mal compreendido. A homogeneidade de expressão é destruidora, sendo, por isso, indispensável compreender a pluralidade da cultura brasileira (SANTOS, 2014, p. 35).

A partir de outra ferramenta metodológica, a pesquisa ancora-se nas escritas de si e do tempo, as *escrevivências*. A escritora Conceição Evaristo atribui o conceito de *escrevivência* à “escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (OLIVEIRA, 2009, p. 12). *Escrevivência* seria a expressão biográfica e memorialística da existência de um corpo no mundo, ou seja, a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência. O traço e expressão da poética dos rastros e memórias do ser/estar, como declara Oliveira (2009). Na dança, dentro do recorte da proposta do projeto, *escrevivência* seria a busca da tentativa de traçar um corpo consciente de sua condição e experiência no mundo e o quanto suas reminiscências lhe formam e capacitam.

O pilar central da pesquisa se assenta na realização de entrevistas com *agbás* (*Agbá*, do idioma iorubá, traduz-se como “senhora mais velha”, dona e detentora de sabedoria e dizeres da ancestralidade – provinda de uma longa jornada de experiências e acontecimentos) remanescentes de espaços negros de história e resistência, bem como terreiros, clube sociais e comunidades do interior do estado e capital de São Paulo e da cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, o intuito será de investigar a herança e transmissão cultural no que diz respeito aos saberes e estéticas afrodiáspóricas. As fontes orais dialogarão com as formas metodológicas e de análise das fontes primárias e secundárias. É para a construção social da memória, do corpo que dança e de suas estéticas artísticas afrodiáspóricas que os estudos das entrevistas irão se voltar. Serão apontadas senhoras cujas trajetórias perpassam ou perpassaram o fenômeno dança e suas estéticas ou reflexões do corpo como denominador da existência das mesmas – a dança como própria memória, nesse caso, memórias pessoais e coletivas de um corpo negro feminino em movimento. Negras memórias. Heranças transcritas enquanto *escrevivências*, grafias de *agbá*.

Pensar e debater grafias de *agbá* e suas epistemes ancestrais no cerne de produções acadêmicas é tratar da “consolidação de um campo das danças negras como uma demanda urgente na produção de conhecimento em dança” (FERRAZ, 2017, p. 116) sendo imprescindível a admissão de múltiplas narrativas e investigações corporais. É indispensável evidenciar que

a constituição das danças negras enquanto área de conhecimento em dança no Brasil ainda é um desafio que precisa lidar com uma série de entraves e mal entendidos. Concebo o termo “Danças Negras” muito mais enquanto conceito do que como linguagem de dança. Instituídas por uma poética política elas agregam gêneros, construindo um panorama múltiplo capaz de conectar suas expressões com as expectativas de lutas histórico-sociais e políticas em torno da negritude de seus protagonistas. Seus fazeres articulam treinos, treinamentos, técnicas, procedimentos artísticos e formas de produção que podem estar atrelados tanto às tradições afrodescendentes mais evidentes [...] (FERRAZ, 2017, p. 116)

A concluir, notabilizar o conceito de *Danças Negras* ou qualquer saber proveniente da negritude é dar poder à uma poética política que afirma o debate imprescindível sobre os sutis moldes do racismo, sobretudo no campo das artes. (FERRAZ, 2017, p 123). Cabe evidenciar que, debater a invisibilização das experiências

negras, sejam elas no campo das artes ou qualquer outra área de conhecimento é apontar para o *epistemicídio*. Alcinhado por Boaventura de Souza Santos, o termo se proclama enquanto recusa e sufocamento de epistemes de povos não-brancos e a capacidade intelectual dos mesmos. Baseia-se na rejeição e destruição da produção de/e epistemes negras.

Referências bibliográficas:

ALVES, Adnã Ionara Maria. *Okan-Ará-Orí: reflexões sobre ensino de dança a partir de Corpo e Ancestralidade*, saberes nagôs de terreiro e suas *escrevivências*. 2018. 38 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Dança) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2. ed.. São Paulo, Educ – Editora PUC-SP, 2014.

MORTARI, Claudia; DEBORTOLI, Gabrielli. Experiências em diáspora: africanas e africanos libertos numa cidade portuária ao sul do Brasil (Desterro, 1810-1860). **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [s.l.], vol. 7, n. 17. p. 247-270, out. 2015.

GERTRUDES, Jezabel Mitsa do Nascimento; SILVA, Mario Magno de Oliveira. A pretagogia como metodologia do combate ao racismo no cotidiano escolar. **VIII Fórum Internacional de Pedagogia (editora realize)**. Maranhão, 2016. Disponível em:http://www.editorarealize.com.br/revistas/fiped/trabalhos/TRABALHO_EV057_MDI_SA14_ID1534_09092016143009.pdf . Acessado em: 02/04/2020,

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 2. ed. Rio de Janeiro, Editora 34, 2012.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Belo Horizonte, Malê, 2017.

OLIVEIRA, Luis Henrique S. "Escrevivência" em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 117, n. 2, p. 621-623, mai./ago., 2009.

SANTOS, Inaicyr F. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2. ed. São Paulo, Terceira Margem, 2014.

Por Elise, Amores Surdos e Vaga Carne: por uma dramaturgia do encontro

ARANTES, Mariana de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

No ato de repensar a escrita desse texto para apresentação no II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato, decidi retomar percursos de questionamentos que ensejaram o interesse pela pesquisa da dramaturgia textual. Resumo as aflições no seguinte ponto: qual a potência da dramaturgia contemporânea no alcançar o outro, ou melhor, qual sua potência em dizer ao outro. Nesse sentido, vejo como necessário pensarmos a relevância da dramaturgia brasileira contemporânea, isto é, não apenas compreendermos o que é e como se estrutura, mas como a dramaturgia dialoga com a sociedade e qual a relação propícia com essa, considerando o contexto histórico e social desse início de século XXI.

Nesse sentido, se autores e diretores teatrais como Óscar Cornago no livro *Ética del cuerpo* (2008) e Romeo Castellucci com a encenação de “Sobre o conceito de Rosto no filho de Deus”, entre outros pensadores de teatro, abordam a temática de uma ética para as encenações teatrais no século XXI, por que não refletir o viés ético também no processo de escrita dramática? Em texto de apresentação crítica à montagem dirigida por Castellucci, na MIT/SP em 2014, o diretor defende ser o teatro “sempre um experimento sobre o tempo”, fala articulada ao processo de encenação. Todavia, reconfiguro esse pensamento na direção da dramaturgia de Grace Passô, dando ênfase inicialmente ao texto de abertura da edição de *Por Elise*. Nele a autora esclarece aspectos do importar, “importa se ressoa, importa se te importa, se me exporta para ti, leitor, importa se você me ouve, se me escuta, se move tuas batidas, se acelera, se retarda.” (2012b, p. 8). O trecho anterior particulariza um diálogo da dramaturgia com o leitor de sua peça, configurando já a expressão do encontro como também demarcando não uma fala de retorno ao eu, mas transcendendo ao outro, um discurso que se direciona para além do ser. Portanto, estipulo uma dramaturgia da alteridade, e assim, de necessário experimento sobre o tempo.

Após estipular tais inquéritos, cabe agora trazer à tona breve análise de três dramaturgias de Grace Passô, reiterando a viabilidade crítica dos discursos nelas presentes pelo viés da alteridade em Emmanuel Lévinas.

Na dramaturgia intitulada *Por Elise* (2012b), apresenta-se um grupo de personagens nomeadas apenas pelas funções do trabalho e que estão alocadas em um espaço de vizinhança. O momento inicial da dramaturgia é proposto pelo monólogo de Dona de Casa e pela conversa dessa, como indicado na rubrica, com os atores da encenação. No entanto, para além do desvio lírico entrevisto e defendido na tese de Sanches (2016), como a linguagem poética e o uso de elementos surrealistas, destaco no agrupamento inicial entre as personagens uma fala que percorre distintas ações no decorrer da dramaturgia, presente na seguinte rubrica,

Ela sussurra para os atores da peça como devem fazer. Eles respondem positivamente, atentos. Ela continua a ensinar as técnicas-de-não-sentir, até que cai mais um abacate. Ela sente medo e desconcentra. (PASSÔ, 2012b, p. 17)

Proponho destaque à expressão “técnicas-de-não-sentir”, nela está exposta, na confabulação do encontro entre as personagens, a noção de se fechar, enclausurar perante o outro. De modo paradoxal, desse primeiro encontro resultam as aproximações entre as personagens, contudo, as proximidades são utilizadas na proposição de um discurso cuja

ordem é obter proteção, não sentir, não se envolver com o outro que se aproxima. Interessante revelar que uma das bases desse pensamento entre as personagens se desenvolve por meio da “Cerimônia das palmas”, a qual urge uma contemplação do si, do cuidar de seu próprio jardim, referência a Voltaire que notifica ser cuidando de seu próprio espaço e de seus problemas a obtenção progressiva de melhorar o mundo. Por esse viés, há no primeiro momento da dramaturgia de Passô a reiteração do que concisamente conduz o pensar da filosofia ocidental advinda da máxima descartiana: *penso, logo existo*. Raciocínio reverberado por uma tradição filosófica, dentre os quais destaco Heidegger apenas para elucidar um processo voltado ao Ser e não ao Outro, um processo que privilegia o conhecimento do Ser, privilegia uma perspectiva ontológica.

Necessário então retomar: por que então o processo do encontro é significativo na dramaturgia de Passô? Pois figura-se nas ações das personagens a percepção que o enclausuramento, a esquiva, diante da aproximação do diferentemente outro não é suficiente, ou melhor, o ato de restringir-se ao outro não ocorre de fato. Na parte do texto teatral intitulada por “Humanos”, há uma marca de obstinação do estar *em-si*, na qual a rubrica enfatiza do seguinte modo, “Funcionário utiliza suas técnicas de trabalho protegendo-se com frieza de todo e qualquer ataque, de toda e qualquer paixão” (PASSÔ, 2012b, p. 41). No entanto, nota-se nas ações de encontro entre as personagens que de fato há uma preocupação perante o outro, as personagens são tocadas, são envolvidas. Essa perspectiva se aproxima do que o filósofo Emmanuel Lévinas propõe enquanto saída, transbordamento de si, em direção ao outro. O filósofo lituano, de modo sumário, tenciona uma alternativa ética ao individualismo. Assim, ao garantir uma filosofia da ética primeira, Lévinas visa deslocar o parâmetro filosófico ocidental do Ser, logo, em contraposição, a ética para o filósofo abarca o Outro, nomeada enquanto “nova ética” Haddock-Lobo (2006).

Sendo assim, a relação com o outro na perspectiva levinasiana ocorre no confronto com o Rosto. Lévinas esclarece a correlação das dimensões Rosto e ética de modo sintético na frase, “Penso, antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético” (2007, p. 69). Portanto, a defesa dessa filosofia está no confronto, ou melhor, no encontro entre o eu e o outro, porém, esse encontro não deve consistir apenas em se deparar com o rosto do outro, consiste sim, no fato desse outro interpelar o eu, e, portanto, evocar uma resposta do eu. Esse movimento de interpelação é lido por Lévinas enquanto desestrutura do eu, ruptura de suas verdades e vivências frente ao diferente, por isso a noção de transbordamento de si ao outro.

Ao final da primeira parte da dramaturgia de *Por Elise*, às personagens alcançam uma espécie de esgotamento no que tange à constante tentativa de não se envolverem. Sob o título de “Os Gestos de Lagoa”, todas as personagens se reencontram e executam a prática do respirar, isto porque, como indicado na seguinte rubrica,

A encenação está precisando respirar. Todos estão aflitos e atônitos com a violência divina dos homens. Quem respira por eles? Todos passam a executar o Tai Chi Chuan. Vamos respirar um pouco. (PASSÔ, 2012b, p. 48)

Esta ação transmite a compreensão que não basta apenas o olhar a si, é preciso, o que Lévinas conceitua como responsabilidade, responder às interpelações e às aparições do outro.

As personagens em *Por Elise* mesmo ressaltando inicialmente que se deve “cuidar do próprio jardim”, não deixam de executar ações de responsabilidade diante do outro, responsabilidade que reitero nessa análise enquanto cuidado. Responsabilidade que ocorre no momento do encontro, refletindo na resposta ante as emergências das

personagens Mulher, Funcionário, Lixeiro, Dona de Casa. Assim, na proximidade do Outro, o Eu é exposto ao aspecto da transcendência, transpassar a imanência, e, nesse ato, o Outro apresenta uma nova visão de mundo ao Eu, rompendo com as estruturas de seu mundo racional pré-concebido.

O ato de apresentar uma nova configuração de mundo ao eu ocorre, por exemplo, no encontro entre as personagens Lixeiro e Dona de Casa, quando essa auxilia na resolução do conflito entre o primeiro e seu pai. Esse exemplo de encontro acontece entre personagens que apenas vivenciavam um mesmo território, porém, agora, ocorre ler a qualidade do encontro entre personagens que residem na mesma casa. No texto teatral *Amores Surdos* (2012), apresentam-se personagens constituintes de uma mesma família, vivenciando ações como a espera do telefonema do filho que mora longe, o barulho incômodo promovido pelos vizinhos, o não querer calçar sapatos do filho caçula. No entanto, apesar dos aspectos do cotidiano surge uma situação diante da qual as personagens devem readequar seus posicionamentos.

Nessa dramaturgia de Passô, algumas falhas, pode-se dizer brechas, são expostas na relação de convívio das personagens apresentadas. Tais dificuldades reverberam de uma comunicação remendada entre as personagens, isto é, aparece em seus discursos diálogos interpostos e perguntas não respondidas, ressaltando a concepção de linguagem fragmentada na dramaturgia contemporânea (RYNGAERT, 1998). Todavia, em retorno ao aspecto do conteúdo, é preciso ressaltar a noção de fraterno discutida por Lévinas, termo que implica no âmbito da individualidade e da comunidade. Para a primeira concepção, postula-se o pensamento autêntico do outro, sem a supremacia do mesmo sobre aquele; já em relação à comunidade, para Lévinas, a constituição adequada da socialidade ocorre na comunicação. Por isso a defesa do filósofo contra atos de expulsão das alteridades de outrem do mundo, mas a favor de ser “preciso encontrar alguma coisa a dizer a seu companheiro, trocar alguma ideia em torno da qual [...] a socialidade se estabelece.” (LÉVINAS, 1998, p. 45). Ou seja, o processo de comunicação favorece em comunidade a noção de fraterno.

Já em paralelo com a dramaturgia de *Amores Surdos*, torna-se perceptível certa desconstrução da socialidade entre as personagens por meio da falha de comunicação evidenciada no telefonema conturbado com o filho distante, como delimito a seguir, e no uso dos *headphones* de Grazielle que sintoniza a personagem em outra frequência de relação.

Mãe: (para os outros) Ô gente, por favor! Tá difícil de ouvir! (ao telefone) Repete, Júnior! Se o Pequeno já está usando sapatos? Não, ainda não, do mesmo jeito...ainda está curtindo seus pés descalços. Samuel? Tá aqui... está se aprontando para sair... seu pai? Está bem, sim! Fazendo suas caminhadas todos os dias. Acho que sim... vou chamar ele para você. (para Pequeno) Vá lá dentro chamar seu pai, vai! (PASSÔ, 2012a, p. 28)

O trecho anterior apenas enaltece quão comprometida está a relação dessas personagens que constituem uma família, pois, para além dessa fala da personagem Mãe, há por exemplo evocações da personagem Samuel que não são atendidas, assim como o trecho anterior reflete a não percepção dos demais frente ao desaparecimento do pai. Esse ato de desaparecimento da personagem é esclarecido por Pequeno no final do texto, delimitando um espaço de “mais ou menos cinco anos” (PASSÔ, 2012a, p. 61). Para além desse contexto no qual o encontro com o rosto do outro foi negligenciado, há ainda o contexto da não escuta performada na personagem de Grazielle. Contudo, o constante uso de *headphones* implica na polaridade de percepção da personagem, pois ao mesmo tempo

em que Grazielle não escuta as interpelações imediatas de Pequeno, Samuel e Joaquim, o não escutar favorece percepções do estado de, em termos levinasianos, não responsabilidade perante o outro, perante os membros da família. Como esclarecimento, a personagem Grazielle diante da contrariedade de Samuel em enfrentar o âmbito externo da casa narra por meio da música a situação,

Grazielle: (que continua repetindo a canção) "O homem parado pensa em si/ Pensa em si/ Pensa em si/ Quer pisar no mundo/ Ser outro, no fundo/ Mas não sai de si/ Não sai de si." (PASSÔ, 2012a, p. 35)

Interessante retomar o pensamento filosófico de Lévinas na perspectiva do caráter não simétrico entre o Eu e o Outro, já que para Lévinas a solução para saída de si está na desigualdade entre nós, e isso colabora na análise da fala da personagem Grazielle. De acordo com o discurso atrelado de Grazielle às ações da personagem Samuel, esse evita vivenciar as vulnerabilidades que o filósofo lituano esclarece como inerentes ao eu. Portanto, ao se manter restrito ao espaço da casa, ao adiar deparar-se com o externo, a personagem não confronta o outro diferente de si, logo, não responde às responsabilidades e aos deslocamentos. Contudo, de acordo com Lévinas (1993, p. 105), "Ninguém pode permanecer em si: a humanidade do homem, a subjetividade, é uma responsabilidade pelos outros, uma vulnerabilidade extrema". Esse aspecto do permanecer em si destaca-se na personagem Samuel, mas não deixa de reverberar pela família como um todo. Por exemplo, quando a família não percebe a presença de um hipopótamo no quarto do filho, o desaparecimento do pai, o prenúncio de suicídio do filho mais velho.

Encaminha-se essa dramaturgia por meio de situações dramáticas (MENDES, 2015) até o aparecimento de manchas de lama nas personagens e anúncio do Pequeno sobre como se deu sua solução "para aprender a respirar", isto é, não há um crescente de ações que se encaminham a uma solução do conflito. Há sim um momento de ruptura entre o contexto cômodo para as personagens e o aparecimento dos problemas familiares encobertos por anos.

Quando proponho articular a necessidade do encontro entre as personagens é visando expor a potência do confronto com o rosto do outro a ponto de ora essa exposição enfatizar processos de totalidades dos sujeitos personagens, ora denotar um encaminhamento para pensar o outro. Visar esse outro em processo de responsabilidade para com ele é direcionar-se ao externo, extrapolar a interioridade, a fim de que o eu se disponha à infinita singularidade de outrem e não que se disponha a partir dos preceitos do eu. Assim, mesmo restritas ao espaço fechado da casa em *Amores Surdos*, as personagens estabelecem processos de encontro, já que mesmo enquanto família, o aspecto da responsabilidade pelo outro havia sido por vezes relegado.

Na mais recente dramaturgia de Passô ocorre uma minimização das personagens, pois se antes grupos de pessoas eram apresentadas, em *Vaga Carne* (2018) a construção textual ocorre a partir de uma voz e do corpo de uma mulher. No caso, esse corpo não possui voz própria, apenas presença, pois ele é ocupado pela Voz que costuma adentrar, possuir, diversas matérias, sejam elas bicho, sejam elas gente. Dessa forma, quem domina o discurso desse texto é essa voz deslocada, constituindo uma estrutura do monólogo (SARRAZAC, 2013) e constituindo também o que para Lévinas é atributo do eu, ou seja, apenas a Voz expõe o Dito.

A personagem Voz em *Vaga Carne* mantém um discurso inicial atrelado ao Si, às suas próprias vontades, não considerando o outro, nesse caso, não considerando o Corpo ocupado, em seu confronto, em sua aproximação. Enquanto detentora da razão, a Voz incita o levante de conceitos para definir tal Corpo, em outras palavras, a personagem

Voz não apenas conserva sua distinção como também visa impor seus paradigmas perante aquele corpo habitado. Nesse sentido, o seguinte trecho demarca,

Para o público. **Ei, bichos ferozes! Vamos invadir o corpo desta mulher com palavras! Vamos ocupar o corpo desta mulher com palavras! Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer! Gritem palavras, eu boto aqui dentro!**

A voz repete as palavras gritadas. Ocupa o corpo da mulher com as palavras que nascem ali. (PASSÔ, 2018, p. 22)

A personagem Voz incute a ideia do Corpo vazio, de um corpo em branco e assim possível de ser marcado, delimitado, com os preceitos do Eu. Perante das expressões “coitada” e “nada a dizer”, o Eu da Voz grita e, conseqüentemente, não possibilita espaço de aproximação e de interpelação do Outro corpo. Nesse sentido, podemos depreender que na situação de confronto entre as personagens Voz e Corpo há uma permanência do eu, devido à condição do sujeito em ordenar e impor suas crenças. Porém, no decorrer do monólogo o flagrante silêncio, a não ação, do Corpo de mulher desestabiliza a Voz, pois o que antes era percebido como combate entre diferentes, em um segundo momento torna-se desejo. Na perspectiva levinasiana, Outro abarca esse desejo no seguinte sentido, o Outro enquanto infinito, enquanto inapreensível, não visa preencher as ditas faltas do Eu, mas visa escavar novas fomes (LÉVINAS, 1993), novas responsabilidades.

Esse Desejo ao Outro, assim como, a vulnerabilidade do Eu, evidencia-se também pelo aspecto não circunscrito da Voz em um espaço. Ou seja, uma Voz não circunscrita, uma Voz vulnerável ao encontro, vulnerável perante o outro ao qual está sujeita, pois é passível de habitar diferentes matérias. Portanto, após exigir a dispensa do outro de sua face, a fim de manter a totalidade do Eu, a personagem Voz percebe a impossibilidade de isso acontecer, já que sua estrutura inicial foi desajustada, desconstruída, na aproximação do outro, logo, não há retorno ao Eu.

Para o corpo que habita. **Ei, mulher, você sente falta de mim?**

Para o público. **E vocês aí, que só ficam espiando, esperando, sentiram falta de mim? Merda, eu estou sentindo falta, merda. O que é isso? Merda, isso é a carência, que merda.** (PASSÔ, 2018, p. 46)

A ação de desestabilizar, transbordar do *em-si* para o outro, fragmenta o eu totalitário ao ponto dele perceber não ser possível uma vivência restrita ao Eu, mas ser necessária uma vivência com o próximo. Por isso, a personagem Voz começa a inquirir sobre “o que é isso”, no que consiste essa falta, já que esse encontro primevo com o corpo de mulher negra apresentou caráter de ineditismo para a Voz. Tal fato dialoga com a perspectiva de Lévinas, pois para ele o encontro com o outro é imediato, no sentido de impossibilitar estabelecer reflexão perante aquele que interpela o Eu. Assim, após a evasão, fuga/saída, do outro, o eu está lançado ao além, ao que o filósofo pontua enquanto transcendência, enquanto infinito.

Tendo em vista estipular o aspecto ético do encontro entre as personagens das dramaturgias de Passô, destaco o seguinte trecho que visa resumir um dos pressupostos do pensar levinasiano:

Em busca de uma saída para a impessoalidade do simplesmente Ser, atravessando a superação da totalidade e do egoísmo do eu-em-si-mesmo, culminando na responsabilidade incondicional pelo outro, que

deve ser substituído ao eu, o tema da alteridade em Lévinas surge tanto como um instrumento de crítica social como uma nova forma de resgate da humanidade. (GOMES, 2008, p. 59)

Portanto, enfatizo que a análise empreendida por uma dramaturgia do encontro, uma dramaturgia da alteridade, não pretende estabelecer uma resposta aos conflitos com o outro ou às destruições de seus direitos. Apenas se propõe a apresentar uma leitura da dramaturgia de Grace Passô de possível e de necessário mergulho no humano.

Referências bibliográficas:

CORNAGO, Óscar (et. al.). **Éticas del cuerpo**. In: _____ (Org.). *Éticas del cuerpo*. Caracas, Editorial Fundamentos, 2008. p. 15-107. Disponível em: <https://www.academia.edu/32948813/%C3%89ticas_del_cuerpo-versi%C3%B3n_final.pdf>. Acesso em: 26/11/2019.

GOMES, Carla Silene C. L. B.. **Lévinas e o outro**: a ética da alteridade como fundamento da justiça. 2008. 90f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Departamento de direito, PUC do Rio de Janeiro, 07 mai. 2008.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Da existência ao infinito**: ensaios sobre Emmanuel Lévinas. Rio de Janeiro, Ed. PUC Rio; São Paulo, Edições Loyola, 2006.

LÉVINAS, Emmanuel. **Da existência ao existente**. Trad. Paul Albert Simon, Lígia Maria de Castro Simon. Campinas, Papirus, 1998.

_____. **Ética e infinito**. Trad. João Gama. Lisboa, Edições 70, 2007.

_____. **Humanismo do outro homem**. Petrópolis, Vozes, 1993.

MENDES, Cleise Furtado. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. **Revista aSPAs**, São Paulo, vol. 5, n. 2, p. 6-15, dez. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/issue/view/7862>>. Acesso em: 23/11/2019.

PASSÔ, Grace. **Amores Surdos**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2012.

_____. **Por Elise**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2012b.

_____. **Vaga Carne**. Belo Horizonte, Javali, 2018.

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

SANCHES, João Alberto L. **Dramaturgias de desvio**: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015. 2016. 251 f. Tese (Doutorado em artes cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 28 jan. 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.); CATHERINE N. [et al.]. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. 1. ed. eletrônica. Trad. André Telles. São Paulo, Cosac&Naify, 2013. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/354925362/Lexico-Do-Drama-Moderno-e-Contemporaneo-Jean-Pierre-Sarrazac>>. Acesso em: 23/11/2019.

De impersonagens e Figuras: outras notas sobre o processo de mutação da personagem

BRITO, Nayara Macedo Barbosa de
Universidade Federal da Bahia

Dando sequência às reflexões apresentadas no I Colóquio Dramaturgia, Letra e Ato, trazemos a debate um pensamento mais desenvolvido sobre a questão da personagem dramática, seus processos de mutação e suas configurações contemporâneas. Para iniciar a pesquisa de doutoramento que culminou na tese intitulada *Da personagem fragmentada a um regime de atuação figural*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, debruçamo-nos sobre o paradigma aristotélico-hegeliano de escrita para a cena, paradigma em relação ao qual os sujeitos enunciadores de uma série de dramaturgias produzidas ao longo do século XX se distanciaram, exigindo uma renovação lexical que desse conta de suas formatações mais recentes.

Esse paradigma, forjado numa tradição que remonta a Eurípides e sua introdução da ideia socrateana de um eu separado e de uma autoconsciência individual nas Tragédias (NIETZSCHE, 2007), encontra seu ápice na forma dramática burguesa do século XVIII e, nela mesma, o princípio que irá dissolvê-lo: a subjetivação/interiorização do conflito, elemento em si contraditório ao drama. Para Hegel (1975), o excesso empregado na construção psicológica dos seres ficcionais termina por supervalorizar os aspectos subjetivos em detrimento dos objetivos, fraturando a lógica dialética que sustenta o gênero dramático e transformando-se num fator de fragmentação da personagem. Por sua vez, Maria Lúcia Levy-Candeias (2012) entende a ideia de unidade da personagem, defendida na concepção hegeliana, como um ideal antes de uma regra a qual algumas exceções contrariariam. Ao investigar as personagens dos movimentos mais significativos do teatro ocidental, a autora verifica como a sua “integridade” vem sendo corrompida desde os clássicos e como o referido “ideal unitário” vem sendo frustrado ao longo da história.

Anterior ao estudo de Candeias, outro importante contributo para a discussão é a leitura que Elinor Fuchs (1996) opera de um período histórico em que as características fragmentárias observadas por Candeias em muitos dos principais movimentos estéticos do Ocidente teriam chegado a um ponto alto, apresentando-se de maneira estruturante ou, ao menos, mais explícita. É o período em que, segundo a autora, aparece “um número de peças cujas preocupações giram em torno da fragmentação da identidade, da alienação da linguagem e, [...], do questionamento do texto propriamente dito” (FUCHS, 1996, p. 174, tradução nossa). De acordo com ela, ao “apogeu hegeliano” da personagem nos palcos românticos seguiu-se a sua decadência com o advento do movimento simbolista.

A crítica comenta o fato de o movimento simbolista ter dado início a um processo de rejeição à imagem e materialidade humanas – e, por conseguinte, à personagem dramática composta segundo uma *mimesis* naturalista –, vistas como um empecilho para a concretização cênica do que seria a “Ideia”, que pretendia assumir a função de “alma” do drama. Desse modo, a personagem representada por um ator ou atriz, em razão da sua natureza material-orgânica ontológica, torna-se um problema para os teóricos, críticos e artistas do Simbolismo, que em diferentes publicações ora comentam a necessidade de um “estilo de atuação que resolvesse o problema da presença viva do ator em cena” (ROBICHEZ, 1957, p. 49-50 *apud* FUCHS, 1996, p. 30, tradução nossa); ora criticam uma montagem [...] em que “as melhores qualidades individuais [deveriam] permanecer

relativamente desimportantes numa história [...]” (COOK, 1956, p. 56 *apud* FUCHS, 1996, p. 31, tradução nossa).

Algumas décadas mais tarde, encontramos, no âmbito teórico, o advento do Pós-estruturalismo como “articulador-chefe da ‘crise da representação’” (FUCHS, 1996, p. 2, tradução nossa), correspondendo, no âmbito estético do teatro, à crise da representação ancorada no paradigma aristotélico-hegeliano. Aos discursos pós-estruturalistas, Fuchs acrescenta a influência que a cosmovisão oriental exerceu sobre o Ocidente, a partir do século XX, como um fator contribuinte para a rejeição da ideia de um “Eu” definido (o sujeito do Iluminismo a que Stuart Hall (2015) se refere e que a filosofia ocidental constituiu a partir de Descartes).

Essas reflexões foram provocadas em Fuchs por um espetáculo a que a autora assistiu na década de 1970 e que foi, para ela, um marco, o sinal de uma mudança de paradigma. *Leave it to beaver is dead*, do canadense Des McAnuff, segundo a autora, pergunta:

O que é uma pessoa? Pode alguém “ter” uma identidade, “possuir” uma, alcançar “autodomínio”, a mais alta evolução da subjetividade sob o antigo paradigma? Ou identidade consiste na mudança pessoal contínua sem nenhum “eu” inerente? Se esta última opção, seria o tema da interpretação de papeis a nova adaptação a um mundo em mutação acelerada, como a peça, em parte, sugere? Ou sua aparição é meramente a verdade que “sempre já”, como Derrida gosta de dizer, permanece sob a máscara de auto semelhança que (como a peça também, em parte, sugere) foi destinada a ser retirada? (FUCHS, 1996, p. 6, tradução nossa)

Toda a reflexão que esta autora tece está pautada na ideia de que haviam entrado em uma “nova cultura ou [em] uma nova maneira de ser” (FUCHS, 1996, p. 1, tradução nossa), em que a ideia de um “Eu” definido, ao qual estaria associada a personagem da tradição aristotélico-hegeliana, é problematizada; esse “Eu” passa a ser entendido como uma “sucessão de máscaras. [...], [como] uma nova, flexível e multiplamente definida personalidade” (FUCHS, 1996, p. 18, tradução nossa).

Das impersonagens

Em *Poética do drama moderno*, Sarrazac (2017) traz um exemplo quase literal daquilo a que Fuchs se refere. O autor observa como na peça *A Caixa de Pandora* (1894), de Frank Wedekind, a personagem Lulu tem sua identidade alterada a cada novo homem com quem se relaciona e por quem é abusada. Ao longo da peça, é identificada ora como uma “fada”, ora chamada de Ellie/Nellie (a Helena de Tróia); Mignon (em sua androginia); Eva; até nomes de animais e, por fim, como uma vítima anônima de Jack, o Estripador. Dinâmica semelhante se processa também, quase um século depois, com *Roberto Zucco* (1988), de Bernard-Marie Koltès. Diz Sarrazac que quando o dramaturgo se apropriou do Roberto Succo real para o teatro, passou a empilhar

as máscaras e, sob essas máscaras, o rosto de Roberto Zucco [...] termina por se apagar ou por deixar aparecer aquele sem traços nem contornos [...]. Para além do criminoso em série, [...] Zucco se consente em Ícaro em seu voo, depois Hamlet no final da peça, visitado pelo espectro de seu Pai, depois Cristo, [...] Judas e ainda Anjo Exterminador, sábio estudante da Sorbonne, Golias, Sansão [...], Woyzeck [...] e muitas outras figuras ainda, em todas elas,

‘desconhecido’ para ele mesmo e enigmático para os outros. Superposição de máscaras, o Zucco de Koltès [...]. (SARRAZAC, 2017, p. 194)

Segundo a proposição teórica que Sarrazac lança, o trânsito entre essas múltiplas identidades transforma Lulu e Zucco em *impersonagens*. No livro citado, o autor inicia o capítulo a esse respeito afirmando que “os teatros moderno e contemporâneo nos incitam a ficar de luto pela personagem *viva*” (2017, p. 145, grifo do autor); e mostra com exemplos como no teatro moderno essa personagem “viva” começa a ser implodida através de uma série de pretextos endógenos à fábula. Já as sucessivas máscaras sobrepostas a Lulu e Zucco são lidas pelo teórico como a impossibilidade dessas personagens de coincidirem consigo mesmas e de se conhecerem, tendo o fio de sua identidade a todo momento rompido e sempre precariamente reatado.

Dessa ausência de continuidade nasce a *impersonagem*, da qual se poderia dizer que ela é a *diferença* da personagem. A *impersonagem* se constitui a partir desse jogo pelo qual [...] não é mais do que a confrontação e a diferença de suas máscaras sucessivas. [...] [A] impessoalidade cria uma personagem aberta a todos os papeis, a todas as possibilidades da condição humana. [...] *transpessoal*. [...] é a personagem que saiu definitivamente do quadro tradicional da mimese na medida em que “extravasa a representação e faz advir simulacros” [...]. (SARRAZAC, 2017, p. 188-9 e 194, grifos do autor)

Neste ponto, discordamos de Sarrazac. Os exemplos que o autor traz para desenvolver a sua noção de *impersonagem* não chegam a romper “definitivamente” com “o quadro tradicional da mimese” (aqui entendida como a *mimesis* aristotélico-hegeliana). Isso porque o referido trânsito encontra-se justificado dramaticamente, de modo que as personagens ainda conservam, num fundo não tão fundo, uma unidade identitária: fada, Mignon ou Eva, sabemos que Lulu é Lulu, que ela sobrevive, ainda que precariamente, por detrás das máscaras que lhe impõem; Hamlet, Cristo ou estudante da Sorbonne, no interior do drama sabemos que essas não passam de referências intertextuais trazidas para citar momentos da vida de Zucco.

Das Figuras

Para seguirmos na discussão sobre a renovação lexical demandada por essas dramaturgias, é oportuno voltarmos sobre o rastro do desenvolvimento teórico da noção sarrazaqueana de *impersonagem*. Encontramo-la indicada com essa acepção inicialmente, e de maneira muito breve, em dois ensaios (cf. SARRAZAC, 2009; SARRAZAC, 2013). Já no segundo, o autor questiona-se sobre a necessidade de se “falar de uma despersonalização da personagem” e sobre a pertinência de se “evocar o devir impessoal da personagem” (2013, p. 7), lançando reflexões que desenvolve de maneira mais ampla no referido capítulo de *Poética do drama moderno*. No entanto, muito antes de propor essa denominação, ainda durante as investigações que resultaram na sua tese de doutoramento, publicada em 1981 sob o título *O futuro do drama* (SARRAZAC, 2002), o autor chegou a utilizar o termo “figura”.

De acordo com a pesquisadora Cristina Dantas (2010, p. 73), é, na verdade, pelo menos desde os anos 1920, com o Expressionismo, que o termo passa a ser utilizado em virtude do “desconforto dos diretores e atores de usarem [...] ‘personagem’” para se referir às peças daquela escola estética. Segundo a pesquisadora, já naquele período

“Manifestava-se a opinião [de] que o ator no palco – em certos papéis – não era mais personagem” e, embora ainda não se soubesse dizer bem o que ele era, o uso de figura, “na sua natureza indeterminável”, resolvia provisoriamente o problema.

No capítulo “Figuras de homens” de *O futuro do drama*, Sarrazac (2002, p. 106-107) chama atenção para o fato de que “o drama contemporâneo [tende], globalmente, a alargar o campo da personagem [...] através do território simbólico da figura”. Para o autor, as personagens de Samuel Beckett e de Jean Genet são representativas de um “movimento pendular que funda uma nova dialética da figura e da criatura” (SARRAZAC, 2002, p. 104). Segundo o autor, as “figuras heráldicas [...] de *Le Balcon* despem a sua natureza humana, abandonam os adereços de personagens individualizadas para habitarem o seu próprio sudário” (2002, p. 104). Mais à frente, conclui: “A morte, em Genet, decompõe a personagem e recompõe a figura” (2002, p. 105), que, por sua vez, “não representa [...] nem a hipóstase nem a dissolução, mas um novo estatuto da personagem dramática: personagem incompleta e discordante que se dirige ao espectador para ganhar forma; personagem *a construir*” (2002, p. 107-108, grifo do autor).

Embora defenda que a figura, tal como a entende, previne o “reconhecimento equívoco baseado num efeito de realidade” entre personagem e espectador, colocando-se “a salvo do naturalismo e desencorajando toda e qualquer identificação” (2002, p. 107) por parte do público, não cremos (repetimos), como Sarrazac afirma já no *Poética...* a partir dos exemplos evocados, que a impersonagem (seu desenvolvimento teórico) tenha saído “*definitivamente* do quadro tradicional da mimese [...] [e] extravasa[do] a representação” (SARRAZAC, 2017, p. 194, grifo nosso). Mais próxima, talvez, de obter tal êxito (aqui, sem juízo de valor) estão as Peças Faladas de Peter Handke, as peças-paisagem de Gertrude Stein, bem como boa parte da dramaturgia de Valère Novarina, nas quais reconhecemos não tanto impersonagens quanto as “Figuras” conforme pensadas por Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon (2006) em *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition* a partir de uma análise de Gilles Deleuze (1981) sobre a pintura de Francis Bacon.

Do figural

Figura é utilizado por Ryngaert e Sermon para se referir aos seres ficcionais que “escapam da influência da palavra ‘personagem’ ao questionarem seus pressupostos [aristotélico-hegelianos] ou frustrá-los” (2006, p. 10, tradução nossa) e tem como base a noção homônima lançada por Jean-François Lyotard (1979) e desenvolvida depois por Deleuze (1981). Em Lyotard, ela aparece pela primeira vez, num livro intitulado *Discurso, Figura*, inserida na proposição de uma “alternativa de desconstrução ou de alteração da organização formal das coisas” (1979, p. 18, tradução nossa). Nesse sentido, o discurso logocêntrico é atacado e a discussão apresentada pelo filósofo vem, justamente, a posteriori da

complexa e dificultosa – e, sem dúvida, discutível – tarefa de desmonte logocêntrico através da reivindicação da figura contra o discurso linear e, também, depois de defender a existência dessa sombra ou espessura de linguagem que superaria a *significação* da coisa para estabelecer ou reafirmar uma relação de *designação* ou fio direto com a coisa referida. (LOSANTOS, 1979, p. 24, tradução nossa, grifos do autor)

Embora, segundo Federico Losantos, a questão do figural lyotardiano vá além da mera problemática entre a preferência do discurso ou, de outro lado, o desprezo ao *logos*, postura então “quase normativa” que não resultava “muito mais renovadora em suas

análises do fenômeno artístico que o hegelianismo e seus epílogos” (1979, p. 23, tradução nossa), nos detemos sobre este ponto, que é também do interesse de Deleuze no desenvolvimento que opera a partir da análise da pintura de Francis Bacon.

Para Lyotard, a arte teria o lugar de “refutar a posição do discurso” (LYOTARD, 1979, p. 32, tradução nossa), por conseguinte, da supremacia do logocentrismo, refutação que só poderia acontecer de dentro mesmo do discurso, na medida em que apenas do seu interior “é que é possível passar para a/dentro da figura” (1979, p. 32, tradução nossa). Se, como acredita o filósofo, os “homens de linguagem” fecham na clausura do sistema vigente “tudo aquilo que implique sentido” (1979, p. 31, tradução nossa), a diferença que a figura provoca ao refutar o discurso de dentro é que, mesmo enquanto linguagem, ela não apresenta uma significação. A figura é, ela mesma, uma forma de discurso que transcende o símbolo (LOSANTOS, 1979, p. 22).

Em *Francis Bacon: lógica da sensação*, Deleuze traduz esse pensamento na forma de uma oposição do figural em relação ao figurativo – mas algo distinto e aquém, numa escala possível, do abstracionismo. Seu interesse sobre a pintura de Bacon e a leitura que faz dela vêm ao encontro de sua filosofia da diferença e da crítica a um tipo de pensamento associado ao logocentrismo e designado por representação, entendida pelo filósofo como a “reprodução de modelos que subordinam a diferença à identidade”, que buscam “reduzir todo tipo de diferença a [...] padrões universais” (MARTINS, 2010, p. 42).

Para Ryngaert e Sermon, que trazem essa discussão para o campo da dramaturgia, Figura/figural surge como uma alternativa à noção de pós-dramático de Lehmann para pensar as dramaturgias que “envolvem um processo de figuração que não é mais figurativo (ilustrativo, narrativo), mas performativo (poético, rítmico)” (2006, p. 162, tradução nossa). Essa proposição alternativa se dá em consideração ao fato de que a crise que reconhecemos na forma dramática não implica, segundo esses autores, a ausência de ficção que a valorização do tempo-espaço objetivos do acontecimento cênico presente na leitura lehmanniana sugere. Ao contrário, para Ryngaert e Sermon a fala continua a convocar situações e presenças imaginárias e os dramaturgos ainda “contam histórias, ficcionalizam situações, inventam comunidades imaginárias” (2006, p. 113, tradução nossa).

De nossa parte, enxergamos muitas aproximações entre os aspectos da obra de Bacon que Deleuze levanta e analisa para a construção de sua própria compreensão de Figura (grafada assim, em maiúsculo, pelo filósofo) e as (aqui chamadas) Figuras presentes nas dramaturgias modernas e contemporâneas cuja análise e crítica temos acompanhado. Desses aspectos, tomamos três “Forças” de atuação que, segundo Deleuze, incidem sobre as Figuras de Bacon, como categorias de análise das dramaturgias orientadas por um assim pensado regime figural. São essas Forças as de: isolamento; deformação; e dissipação.

Da perspectiva dos estudos em Dramaturgia, a primeira Força se aproxima muito da ideia de “separação” que também Sarrazac traz ao comentar a crise do drama (cf. Szondi (2011)) que irrompe nos anos 1880 e que é entendida pelo teórico francês como “uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. [...] [relações dadas] sob o signo da *separação*” (2012, p. 23, grifo do autor).

A segunda Força indica um movimento da Figura sobre si mesma e na passagem pelo que Deleuze chama de “diferentes níveis de sensação”, que deformam essa Figura e libertam-na de sua função narrativa. Neste ponto, o filósofo traz a ideia artaudiana de um corpo *sem* órgãos indicando a ausência da lógica funcional e cartesiana segundo a qual os órgãos se combinariam num organismo. Essa ideia reaparece em Novarina (2005) (mas, nele, como um corpo *com* órgãos) desenvolvida na forma de uma metáfora para um modo

de atuação cênica feminino; uma atuação “vaginada”, “esburacada”, por onde os sentidos atravessariam e se fariam.

A terceira e última Força é resultada das outras duas e provoca o desaparecimento da Figura de/no seu contexto. Ela nos remete a experiências de escrita que, indo além do laconismo presente em tantas das dramaturgias do pós-II Guerra, se apresentam basicamente na forma de uma grande didascália (veja-se *Descrição de uma imagem* (1984), de Heiner Müller) ou mesmo a imagens como as de Winnie, personagem de *Dias Felizes*, de Beckett, ainda mais soterrada (dissipada?) do primeiro para o segundo ato.

De maneira muito sintética, são essas as pistas de análise que as Forças deleuzeanas-baconeanas apontam para as dramaturgias modernas e contemporâneas. Uma leitura mais “aplicada” sobre um corpus dado encontrará vez noutro espaço. Por ora, esperamos contribuir para a compreensão dos processos de mutação pelos quais a personagem (se ainda quiserem) teatral passou e segue passando na medida em que, “A rigor, não há crise do drama, mas do homem” (SARRAZAC, 2017, p. 333). De nossa parte, seguimos na busca por ler-encontrar formas de atuação cênica e de escrita que deem corpo a essa crise.

Referências bibliográficas:

CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. **A fragmentação da personagem**. 1. ed. São Paulo, Perspectiva, 2012.

DANTAS, Cristina Leite. **Outro Kaspar**: a língua como recurso ao ator para a elaboração de um ser ficcional no palco a partir de peças-faladas (Sprechstücke) de Peter Handke. 2010. 285 f. Tese (Doutorado em artes da cena) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 25 fev. 2011.

DELEUZE, Gilles. **Francis bacon**: lógica da sensação. Trad. não revisada de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. 1981. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf>>. Acesso em: 12/01/2019.

FUCHS, Elinor. **The death of character**: perspectives on theater after modernism. 1. ed. Bloomington, Indiana University Press, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, Lamparina, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Aesthetics**: Lectures on Fine Art. Vol. I. Oxford, Clarendon, 1975.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. 1. ed. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

LOSANTOS, Federico Jiménez. **A la deriva (para reparar en la obra de Jean-François Lyotard)**. In: LYOTARD, Jean-François. Discurso, Figura. 1. ed. Trad. Josep Elias e Carlota Hesse. Barcelona, Editorial Gustavo, Gilli, 1979, p. 09-26.

LYOTARD, Jean-François. **Discurso, Figura**. 1. ed. Trad. Josep Elias e Carlota Hesse. Barcelona, Editorial Gustavo, Gilli, 1979.

MARTINS, India Mara. **Do figurativo ao figural**: uma reflexão sobre a figura em Francis Bacon e Ryan. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, vol. 13, n. 2, p. 37-58, abr/ago, 2010.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/858/798>. Acesso em: 29/11/2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. 1. ed. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

NOVARINA, Valère. **Carta aos Atores e Para Louis de Funès**. 1. ed. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro, 7Letras, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre; SERMON, Julie. **Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition**. Montreuil, Éditions Theatrales, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis**. 1. ed. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto, Deriva, 2009.

_____. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. 1. ed. Trad. André Telles. São Paulo, Cosac & Naify, 2012.

_____. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. 1. ed. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras, 2002.

_____. **Poética do drama moderno**. 1. ed. Trad. Newton Cunha, Jacó Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo, Perspectiva, 2017.

_____. **Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano**. Trad. Lara Biasoli Moler. **Pitágoras 500**: Revista de Estudos Teatrais do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, Campinas, vol. 4, p. 3-15, abr., 2013. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/89/95>>. Acesso em: 29/11/2019.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. 2. ed. Trad. Raquel Imasinh Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify, 2011.

O riso grotesco e Woyzeck

CARUSO, Natália Ferreira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

O homem é o único animal que ri, podemos compreender que o prazer é o sopro humano na animalidade do ser humano, é o que o aproxima do divino e do pecado. Mas o homem faz rir? Ri de si mesmo? Ou ri para não chorar? Ao lidar com a questão dos duplos, acredito que esta seção fale tanto do riso quanto do medo.

O riso é o retorno do homem ao sagrado. Retorno através de uma qualidade física: o gesto de sorrir. Na Grécia Antiga, o riso é um meio normativo de se experimentar a desordem. Os próprios rituais festivos tinham como base a expurgação da revolta, da violência, da seriedade – o que não está ligado à necessidade de diversão.

Na realidade, Dioniso torna a linha entre o riso e o escárnio tênue, transmutando o riso num ato até de violência. Temos como exemplo Penteu, que é visto como animais pelas bacantes, que o sacrificam. Para Konrad Lorenz “[...] o riso é uma ritualização do instinto de agressão” (LORENZ apud MINOIS, 2003, p. 35). De modo ampliado, podemos considerar que o riso é a própria tragédia, pois mostra o que há de mais selvagem no homem.

Embora possamos remeter Dioniso à comédia, o que se liga realmente a este deus é a ilusão, isto é, o que está entre uma coisa e outra, que causa espanto e arbitrariedade. É o ponto grotesco que se desperta pelo riso, a sua própria indefinição. O estar entre e provocar ambiguidade é grotesco.

Ao tratarmos sobre o riso na Grécia Antiga, não podemos esquecer do que vemos em Homero: o riso do vitorioso sobre o derrotado. O vitorioso provoca o derrotado, e o riso ecoa como um sinal claro de humilhação, como na cena em que Woyzeck perde a luta para o Tambor - Mor:

Tambor-mor – Cara, quer que eu lhe arranque a língua da garganta e a enrole em volta do seu corpo? (Lutam, Woyzeck perde.) Quer que ainda lhe deixe tanto folego quanto o peito de uma velha, quer? Woyzeck (Senta-se esgotado e trêmulo sobre o banco) [...] (BÜCHNER; GEORG apud GUINSBURG; KOUDELA (org.), 2004, p. 260).

Na realidade, o riso, quando posto em contato com os homens, perde a sua divindade: ele não é pleno, humilha o inimigo, tortura o opositor. A risada não é uma força nem trágica e nem cômica, mas sim a força do escárnio.

No neoplatonismo, o riso adquire uma função alegórica, pois distingue os deuses dos mortais. Os mortais vivem no mundo das lágrimas e os deuses no mundo do riso. A comédia, nesse mesmo período, parte para um viés mais intelectualizado, com menos xingamentos e maior investimento na política. O riso não é mais uma libertação do medo, ele “afugenta o medo” (MINOIS, 2003, p. 51), o riso é o ridículo.

A bufonaria é de extrema importância para os gregos, tendo em vista que aquele que não sabe rir é um ser humano odioso. O bufão é quem torna o riso cotidiano, porém esse riso grosseiro, amoral, irá se tornar decadente, tendo em vista que há uma “condenação do riso grosseiro e do uso do riso sutil [...] (dando-se) prioridade a ironia para um sentido moral e intelectual” (MINOIS, 2003, p. 59, grifo da autora).

O riso se torna uma forma de atingir a moral através do vício. A ironia, nesse sentido, seria o uso que damos ao riso, e não poderia ser feita pelo servo, pois a ironia

está à serventia do próprio irônico, não é feita para divertir aos demais. Em *Woyzeck*, por exemplo, o pregoeiro não se encontra também como o irônico, ele ainda pertence à figura do narrador, aquele que conta a história.

O riso sem intelectualidade, para o padrão dominante, normativo e racional torna o homem louco. Se fizermos uma linha do tempo do riso, em 400 a.C observamos um riso arcaico, triunfante, divino, devastador e ruidoso. Já a partir do século IV a.C, entra em cena o riso moderno, irônico, comedido e moral.

O riso irônico, por sua vez, se torna arrogante quando não o vemos como demência. Poderíamos dizer que o próprio Sócrates alcançou a ironia pedagógica quando a concretude falhava em prol de uma filosofia: “A grande razão do riso socrático é que nós acreditamos saber das coisas quando não sabemos nada. Preconceitos, convenções, erros, crenças infundadas: tudo isso é solúvel na ironia socrática. E o que resta? Somente a ironia.” (MINOIS, 2003, p. 65).

A questão central é que, se tudo é passível de ironia, não sobra nada. Não sobram os deuses do Olimpo e nem mesmo Deus. O riso proferido contra o divino parece ser o próprio fogo de Prometeu, uma vingança pela tragicidade humana imposta pelo destino.

Até Platão, que era um grande refutador da comédia, permitia o riso perante os estrangeiros e escravos. Só se pode rir de inimigos? A cena da briga entre Tambor-mor e *Woyzeck* é um belo exemplo do riso agressivo, que é utilizado contra o inimigo. O riso, ainda arcaico e agressivo, só é permitido para os inimigos, os demais só podem ser vítimas dos risos comedidos.

Quando a comédia se localiza em ambiente latino, mais exatamente o ambiente romano, ela retoma seus princípios mais lúdicos e farsescos, tornando-se sátira. A língua latina, conjuntamente com a própria forma de se expressar dos latinos (com muitos gestos), colabora para um divertimento que tem como base uma cópia debochada e corporificada do real. A sátira não permanece somente no campo das ideias, como a ironia, e esta é a grande diferença entre ambas. O sentimento da sátira permeia o sentimento do grotesco, aquilo que potencializa o que há de mais perverso no ser humano, seus vícios e erros, ou seja, aquilo que o faz se afastar do divino e se assemelhar ao animal.

O ridículo alegórico estava entoadado na figura do velho na Grécia: quanto mais se está perto da morte, mais o projeto de vida humana se torna insustentável, e qualquer atitude que demonstre virilidade, como comer e transar, torna-se um ato asqueroso, patético e grotesco. A comédia arcaica se servia muito desse arquétipo e a figura latina da *commedia dell'arte* recuperou esses tipos. Todavia, a figura da velhice em *Woyzeck* não indica um tom de comédia, mas sim de consequência. O conto da “Avó” em *Woyzeck*, corresponde a essa consequência do homem, de que na verdade ele não é nada, pois a morte é um ato irremediável.

Era uma vez uma pobre criança e ela não tinha nem pai e nem mãe, estavam todos mortos e não lhe restava ninguém no mundo. Todos mortos, e ela chorava dia e noite. E como não lhe restava ninguém na terra, ela quis ir para o céu, e a lua a olhava com muito carinho; e quando finalmente ela chegou à lua, esta não passava de um toco de madeira podre, e então a criança foi para o sol, e quando chegou ao sol, este era apenas um girassol murcho, e quando chegou as estrelas, elas eram pequenos mosquitos dourados que estavam espetados como o picanço espeta-os na ameixa brava, e quando ela quis voltar pra terra, a terra era uma vasilha entornada, e ela estava inteiramente só, e ela sentou-se e chorou, e continua sentada ali e está muito só (GUINSNBURG; KOUDELA (org.); 2004, p. 259).

A mudança cômica para o trágico na figura do velho ocorre por conta da mudança do pensamento em relação ao antigo, que até o Renascimento era visto como algo pejorativo.

A comédia ressaltada pela estética grotesca era realçada pela figura do Arlequim na *commedia dell'arte*. Wolfgang Kayser (1986) nos lembra que essa figura popular é, na verdade, um serviçal grosseiro que se diverte através de piadas infames. O próprio Arlequim narra as suas aventuras pelo universo que ele próprio caracteriza como grotesco. No mundo gerado pela personagem, não havia espaço para o belo. O mundo às avessas é proposto, então, pelo grotesco e pela sátira. O próprio Woyzeck poderia se encaixar nesse tipo instaurado pelo Arlequim, a não ser por um motivo: não existe o tempo da comédia no cotidiano do soldado Woyzeck, e o grotesco pode se encaixar na desumanização feroz que o vemos vivenciar.

Embora *Woyzeck* tenha recebido influência da *commedia dell'arte*, a forma dura da escrita não permite que achemos graça do enredo (como no caso da “Avó”, que é uma mensageira da morte, e o próprio Woyzeck, como uma espécie de Arlequim sem riso). O cômico pode ser identificado quando comparamos o pregoeiro a um bufão descaracterizado. Um bufão às avessas, aquele que mostra a imoralidade humana por meio do ridículo, como na cena em que o pregoeiro aponta para o macaco e o compara a um soldado.

Porém, é importante ressaltarmos que a sátira, em Roma, não tinha como foco a conservação dos velhos costumes, ela era empregada contra o “novo”. A sátira latina tem como consequência a manutenção do velho, a defesa da ordem.

O maior exemplo da sátira são as canções, que foram transmitidas com maior rapidez de Roma para toda a Europa. Segundo Minois (2003), as canções também influenciaram fortemente os países daneses. Na própria dramaturgia que estudamos, podemos verificar que existem músicas satíricas durante as cenas. Como na canção transcrita abaixo, na qual podemos entender as doze badaladas como uma referência ao meio-dia, hora do almoço dos soldados, ou à meia-noite, hora dos soldados descansarem, horário em que a taberneira não descansará.

A Taberneira é uma boa criada,
Ela fica dica e noite sentada no jardim,
Sentada em seu jardim,
Até que o sino toque doze vezes,
À espreita dos soldados
(BÜCHNER *apud* GUINSNBURG; KOUDELA (org.), 2004, p. 260-261)

No desenvolvimento da cultura romana, e, por assim dizer, latina, observamos, de acordo com Minois (2003), o surgimento de um outro tipo de riso, um riso medroso. Mas, medo do quê? Medo do anormal, da inversão de valores dentro da política romana. George Minois (2003) chama esse riso de grotesco, muito embora possamos verificar que o grotesco permeia a sátira envolta com a sua dramaticidade, como a *commedia dell'arte*.

Podemos sugerir que esse riso surge junto com os descobrimentos de Alexandre, o Grande, porque está coligado historicamente à figura do ser monstruoso durante as descobertas dos sarracenos. Minois (2003) sugere que o grotesco não está ligado nem ao feio e nem ao belo, mas ao diferente:

A tomada de consciência do ridículo, do monstruoso e do absurdo provoca um soluço caótico e congelado que só tem as características físicas do riso. ‘Instrumento de arte, visão desestruturada do mundo, mas também construção de um universo que se quer total, o grotesco construiu o instrumento eficaz de uma análise lúcida, mas cruel do homem absurdo de todos os (MINOIS, 2003, p. 96).

O grotesco é aquilo que é essencialmente real. Quando a civilização percebe a si própria e se julga como pertencente ao meio, o que é distante do meio e inclassificável, por provocar estranhamento, pertence ao grotesco. Minois (2003) ainda esclarece que as mentalidades precisam estar avançadas para haver um riso grotesco.

Aponto o fato de que o soldado no teatro latino sempre foi alvo de sátiras – não o soldado romano – mas o soldado estrangeiro, o soldado bárbaro, aquele que não serve à nação prestigiosa, Roma. A comédia latina, representando um tipo de “desrecale”, segundo Minois (2003), aponta as diferenças entre o que é ser romano e o que é ser bárbaro. A comédia tende a diferenciar aquilo que é normatizado daquilo que não é. Dois tipos de soldados também aparecem em *Woyzeck*: o soldado bárbaro, que pode ser comparado a um macaco, e o soldado que é condecorado, como o Tambor-mor.

Da Grécia à Roma, tivemos várias passagens do riso, porém, mudou-se completamente a trajetória do rir quando o cristianismo foi difundido no território romano. O cristianismo não prevê o riso, afinal, não se pode rir do que já é perfeito. O riso sarcástico, nessa lógica, se perde em função da culpa.

Após o cristianismo entender a importância do simulacro, o riso começou a ser permitido, porém, contido em algumas datas festivas, como o carnaval. Desapropriado de sua lógica divina, a festa, o riso é a existência do próprio sagrado. Minois (2003) acrescenta que o riso se volta contra o diabo, quando este é representado como ser atrapalhado e cômico.

O que está de fato em questão é que no grotesco cabem duas forças, a que faz rir e a que faz tremer. A primeira percepção que temos do grotesco é detectar o que nos é estranho ou estrangeiro diante da realidade. Minois (2003) acrescenta que o auge do grotesco é visto no quadro de Bosch, porém, neste ponto, acredito que o quadro de Bruegel possa ter o mesmo valor grotesco do que o de Bosch. Em Bosch, há uma jocosidade grotesca nas imagens, já que elas não pertencem ao nosso mundo; já em Bruegel, um temor pelo realismo da situação. De fato, a linha é tênue entre o que há de jocoso e o que há de temeroso. O riso é o poder sobre o homem, o riso de um é o medo do outro.



Fig. 1 - Hieronymus Bosch: *O Inferno Milenar*. Aproximadamente 1450-1516. Museu do Prado, Madri, Espanha.¹



Fig. 2 - Peter Bruegel, *o Velho. Os Provérbios Holandeses*. Aproximadamente 1559. Museu Gemäldegalerie, Berlim, Alemanha.²

Todavia, acredito que a proposta de Büchner, tendo em vista a complexa trajetória da personagem verídica que inspirou a personagem fictícia, aproxima-se mais do tremor grotesco: aquilo que nos alivia, por não acontecer conosco, e se aproxima menos da imaginação. Por outro lado, poderíamos constatar o risível na dramaturgia nas máscaras que cobrem as personagens, ou seja, as suas funções. Como em um grande carnaval, todos se apresentam como aquilo que não são: oficiais, doutores e heróis corajosos. O riso talvez esteja na percepção de que “o rei está nu”: atrás da função moral, são seres

¹ Imagem disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch>. Acesso em: 15/05/2019.

² Imagem disponível em: <<http://cargocollective.com/spreekwoorden/o-quadro-de-pieter-bruegel>>. Acesso em: 07/06/2016.

patéticos, ou, voltando à fala da Avó, não são “nada”. *Woyzeck* é um tipo de carnaval medieval, pois na dramaturgia “[...] se veem nos cortejos [carnavalescos], figuras exóticas, monstruosas, falsamente assustadoras, que ameaçam atacar, provocar medo sabendo que é pra rir” (MINOIS, 2003, p. 166).

Embora estejamos falando da Idade Média (e *Woyzeck* pertença ao século XVIII/XIX), relembro que os países em que o Barroco vigorou com mais intensidade no século XVIII renovaram a fé nos modelos cristãos, retomando as narrativas alegóricas e resgatando figuras da *Commedia Dell'arte* com um arranjo fabular. Uma das temáticas comuns à fábula é a da morte, tornando evidente um tipo de melancolia comum de quem descobre que o mundo é passageiro e que a sobrevivência ileso é quase impossível. A fábula também traz consigo um apelo à virtude. A aproximação que pressentimos entre *Woyzeck* e o universo fabular não é sem argumento, visto que Büchner faz questão de incluir uma fábula às avessas na fala da Avó. O dramaturgo, assim, evidencia esse mundo melancólico, que Minois (2003) afirma ser comum na fábula, já que o riso é a própria melancolia: “[o riso] traz consigo uma visão pessimista – isto é – realista – do mundo, essa comédia burlesca, esse mercado de ilusões onde só se salvam os espertos” (MINOIS, 2003, p. 198, grifo da autora).

Ao dissertar sobre as relações entre riso e Idade Média, torna-se fundamental destacar a importante figura do bobo da corte. Minois (2003) cita o bobo como um sábio deformado. As personagens na dramaturgia de Büchner apresentam um caráter deformado, como o próprio *Woyzeck*, que é comparado a um macaco. Se a decadência do riso fica evidente com o bobo da corte, a decadência humana fica clara na dramaturgia em questão. Se o riso na antiguidade era divino, a sua decadência só transparece a animalidade. A risada se torna o próprio demônio, que, através do ser humano, zomba de Deus, como nesses trechos:

[...] *Woyzeck* – Senhor Capitão, o bom Deus não ira reparar se o pobre verme recebeu amém antes de ser feito. O Senhor disse: deixai vir a mim as criancinhas.[...] (BÜCHNER in GUINSNBURG; KOUDELA (org.), 2004, p. 246)

Pater, que faremos entre nós pequenos trabalhadores? Todos nós carregamos acima de nós. Esses padres nobres, jovens e velhos; e depois que tudo tomaram, nós somos pobres sofrendores para ti *qui es in celis*. (MINOIS, 2003, 256)

O riso na Idade Média foi esmorecendo em festas populares e jogos, e teve que ser reinaugurado para sobreviver. Na cultura popular, morte e vida são vistas ao mesmo tempo, MORTE – RESSURREIÇÃO, como afirmaria Bakhtin (1996). A chegada do Renascimento rompe morte com vida, instaurando o sério do risível, o Humanismo do teísmo, distinguindo tragédia e comédia, porque não há tempo para ser dois.

Rabelair, nesse contexto, parece-nos discriminado por todos os lados, pelo simples fato de ser tudo: “[os humanistas] condenam o grosseiro riso rabelairiano, ao passo que os primeiros [mantenedores da tradição] condenam apenas o riso assimilado a impiedade” (MINOIS, 2003, p. 273, grifos acrescentados). Podemos crer que essa ambiguidade do riso rabelairiano é o que o torna moderno. O riso em Rabelais (2009) está nas grosserias grotescas e, também, na reflexão filosófica por trás dessas grosserias. Neste aspecto, podemos perceber que Rabelais (2009) é tão moderno quanto Büchner, os dois aceitam, afinal, que o que está entre, o que é ambíguo, é, na verdade, nada.

Referências bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. São Paulo-Brasília: HUCITEC; Edunb, 1996

GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). **Büchner: da pena a cena**. São Paulo, Perspectiva, 2004.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

MINOIS, Georges. **História do riso e do Escárnio**. São Paulo, UNESP, 2003.

RABELAIS, François. **Gargantua e Pantagruel**. São Paulo, Itatiaia, 2009.

As ações performativas e a influência da macrodramaturgia urbana

CARVALHO, Jean Bruno
SCIALOM, Melina
Universidade Estadual de Campinas

Este artigo aborda a performance artística na cidade a partir de observações obtidas pela pesquisa de iniciação científica que deu origem às reflexões aqui presentes. Traça-se uma relação entre as microdramaturgias executadas pelos performers dessas ações performativas e a macrodramaturgia executada pela entidade cidade, de forma que uma influi sobre a outra direta e intensamente. O escrito também pretende relacionar os conceitos de *fixos e fluxos*, de Milton Santos, ao conceito de *espaços de fluxo*, de Zygmunt Bauman, apresentando uma visão que os transporta para o estudo da performance artística. Baseando-me em experimentações práticas, tensiono a relação cidade-artista a fim de analisar a fricção dela originada.

Introdução

O presente artigo, derivado da pesquisa de iniciação científica intitulada “A fricção do corpo vivo com o concreto da cidade pelo viés da performatividade”, financiada pelo CNPq, tem como foco principal a exploração das práticas da performance artística no meio urbano, tensionando a relação artista-cidade a fim de se estudar algumas qualidades da fricção originada deste encontro.

Aqui discorrerei sobre algumas entidades-figuras importantes para o fenômeno da ruptura poética na cidade e algumas das principais descobertas que ganharam vida após as experiências. Muitas ações performativas foram executadas nas cidades de Campinas (SP), Passos (MG) e Praga (República Tcheca) durante o período de um ano, à procura de vestígios concretos e poéticos deixados pela fricção daquele que performa – e de sua ação – com o ambiente em que se encontra, bem como com os outros indivíduos que ali habitam.

As observações e os relatos que serão aqui expostos estão sempre e inevitavelmente atrelados às ideias de coreografias urbanas e às figuras dos agentes de policiamento responsáveis por fiscalizarem essas coreografias. Quem primeiro se questiona a respeito das coreografias urbanas foi o dançarino e estudioso da performance André Lepecki, que em seu artigo *Coreopolítica e Coreopolícia* suscita questões práticas sobre a forma como nos organizamos socialmente, como dividimos – e executamos – tarefas e, o mais interessante, como as quebras poéticas dessas normas sócio-urbanas podem ser de grandiosíssimo valor para as experiências interpessoais e subjetivas que se desenrolam entre os concretos. Sempre a partir do plano de fundo emprestado de Lepecki, as descobertas se formatarão tendo como base alguns conceitos geográficos e urbanos de Milton Santos e de Zygmunt Bauman, pensadores-eixo da pesquisa e deste artigo. A questão da dramaturgia, por sua vez, emerge como uma tessitura que une as práticas, as reflexões e os indivíduos envolvidos nesses processos.

O performer como dramaturgo urbano

Poderia o performer ser um dramaturgo, no sentido de organizar e manipular acontecimentos na urbe a partir de suas ações performativas? Esta pergunta se tornou contundente ao refletir sobre as ações performáticas realizadas na cidade onde eu, como

performer, passei a interferir no jogo social cotidiano e a modificar os fluxos dos transeuntes, tanto espaciais – modificando seus percursos – como fluxos internos, ao abrir espaços para trocas poéticas, sensíveis e humanas entre performer e transeunte.

Executei uma performance no centro da cidade de Campinas que convidava os transeuntes dos centros urbanos a participarem ativamente. *Olhos – GRÁTIS*, uma ação performativa que propõe o silenciamento da voz física como uma oportunidade de abertura de canais para que se estabeleça outra forma de comunicação inter-humana. Um de frente ao outro, os participantes se olham enquanto o transeunte-participante tem a possibilidade de ouvir em um fone de ouvido palavras pessoais e subjetivas gravadas pelo performer propositor. O que nos interessa aqui é o fenômeno de transposição do transeunte de sua posição de passividade para a de atividade, de proposição, de forma a deixar os espectadores da ação a pensar: quem é o “artista” e quem é o “público”? Esse jogo de funções gera estados criativos capazes de ocasionar encontros reais e sinceros. É claro que esses processos ocorrem a nível inconsciente e que não é possível prever como se comportarão os participantes da ação. Isto é uma dedução. Dedução a partir da observação e da experiência da realização da ação.

Além desta característica fascinante do acontecimento da performance, existe outra faceta muito curiosa que parte da concepção de dramaturgia expandida (SANCHEZ, 2011). Encarando os acontecimentos todos como dramaturgia, podemos encontrar diversas classificações para as dramaturgias do cotidiano, essas escrituras que são feitas pelos corpos, pelos sons, pelas palavras e pelas escolhas feitas no dia-a-dia de cada indivíduo. Nessa perspectiva entende-se que o cotidiano do indivíduo e do coletivo já compõe dramaturgias particulares que se somam, se cruzam no espaço e no tempo da cidade. Concebendo a trajetória que o performer executa e entendendo seus vetores de intenções e de objetivos, é possível dizer que os performers que agem criam dramaturgias internas a fim de estabelecerem uma comunicação subjetivamente eficiente. O performer articula sua ação no momento presente ao mesmo tempo em que se relaciona com as dramaturgias cotidianas que circulam pelo local de sua ação. A essas dramaturgias internas executadas por cada indivíduo participante da performance nomeio de microdramaturgias, isto é, aquelas que ocorrem em âmbito mais particular, mas que geram efeitos potencialmente irradiadores.

É justamente sobre essas estruturas menores que atuam os agentes da coreopolícia (LEPECKI, 2012, p. 10), aqueles indivíduos socialmente incumbidos da função de certificação do cumprimento da coreopolítica (2012, p. 15), a coreografia social que os cidadãos devem dançar para obter aprovação social e uma mínima possibilidade de convivência. Partindo-se do pressuposto de que na sociedade em que vivemos somos fadados a executar funções diversas – sejam elas sociais, políticas, econômicas e até artísticas –, a ideia de coreografia nos vem à mente não como uma tradução artística dos gestos da realidade e da liberdade, como o é na dança, mas como a imposição de uma série de obrigatoriedades a que somos incumbidos e as quais devemos dar por feitas. Os agentes da coreopolítica agem justamente na instância das microdramaturgias porque ela é uma célula frágil do corpo social e passível de ser modificada a todo e qualquer instante. É onde as experiências deveriam estar sendo geradas de forma a possibilitar a exploração do corpo individual e coletivo em suas diversas camadas.

A ação *Olhos – GRÁTIS* evidenciou o quanto minhas microdramaturgias pessoais se relacionavam com as microdramaturgias de cada participante que se sentava e performava comigo. É impossível para o performer permanecer intacto às narrativas e acontecimentos que se desenrolam ao redor. A simples presença concreta de um corpo sentado em uma cadeira a espera de outro já cria uma narrativa, a qual já se relaciona com as narrativas de outras pessoas que também são afetadas por aquele espaço criado e

observado. O performer não apenas afeta e é afetado pela relação de suas microdramaturgias com as microdramaturgias do outro participante, como também é causador de rupturas no cotidiano da cidade, as quais também podem ser lidas como linhas dramáticas. Por exemplo, quando em *Olhos – GRÁTIS* coloco duas cadeiras, uma de frente à outra, no meio de um calçadão na cidade de Campinas (SP), passo a reorganizar automaticamente o fluxo de pessoas e de coisas naquele local, bem como passo a interferir também nos acontecimentos que ali se desenrolam – uma pessoa que para e observa, outra que apenas se desvia do obstáculo que é a cadeira ou uma terceira que comenta com uma quarta sobre o quão absurdo ou engraçado é aquele fato. Estas são evidências de que o performer gera tensões, altera o fluxo e os acontecimentos do local e sugere dramaturgias através de suas performances.

O urbano como dramaturgo do performer

Exposta essa sinonímia dos performers para com a figura dos dramaturgos do urbano, cabe-me agora dirigir-me ao cerne deste artigo e à causa primeira de sua existência: a cidade. Como a pesquisa se iniciou por causa da cidade, interessou-me trazer algumas visões interdisciplinares acerca da cidade e de sua organização. Foram escolhidos para essa tarefa Zygmunt Bauman e Milton Santos, dois autores que, embora pertençam a disciplinas diferentes (o primeiro aos estudos sociais e o segundo à geografia social) possuem uma linha (dramática?) em comum quando se atêm à natureza dos espaços geográficos e urbanos e a suas qualidades. Milton Santos, importante geógrafo brasileiro, em seu livro *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção* debruça-se sobre a composição do espaço geográfico, e ao estudar os elementos que o formam encontra dois vetores responsáveis por sua criação: os fixos e os fluxos (2002, p. 61-62). Os *fixos* seriam os *sistemas de objetos* e os *fluxos* os *sistemas de ações*. A sugestão do geógrafo é deveras curiosa, pois considera que o espaço geográfico é formado, dentre outros elementos, pelas ações que ali se desenvolvem. Algo similar ao conjunto espaço-tempo da física, originado pela junção dos conceitos de espaço e tempo. Para o estudo da performance este é um pensamento que, embora caracteristicamente geográfico, muito pode ser aproveitado, já que a performance artística, assim como qualquer outra ação executada nessa nossa dimensão, sempre acontece em um lugar físico e em um momento do tempo, lógica similar ao cruzamento de fluxos e fixos que propõe Santos. Se compreendermos como fixos os elementos presentes na malha urbana (ruas, prédios, postes, calçadas, latas de lixo, etc.) e como fluxos as ações performativas executadas por performers na cidade, podemos estudar a relação derivada deste encontro: a performance urbana como constituinte do espaço geográfico da cidade e como formadora dele.

Zygmunt Bauman, por sua vez, não fica aquém desta discussão e propõe uma reflexão sobre o conceito de cidade, explorando uma visão baseada em sua tão difundida teoria de modernidade líquida, na qual as relações interpessoais, sociais e comunitárias são voláteis, não consistentes e rapidamente mutagênicas em suas formas. Em sua obra *Confiança e medo na cidade* ele discorre sobre a constante sensação de “medo difuso do incontrolável” (BAUMAN, 2009, p. 55) que as populações das cidades têm e a grande consequência dela: moradores viciados em segurança (2009, p. 62) e uma malha urbana recortada pela desigualdade e pela brusca diferença social materializada nas construções ora monumentalmente imponentes e seguras, ora precariamente construídas e economicamente decadentes. Ao apontar alguns indícios do império do “capital do medo” (2009, p. 55), Bauman discorre, a partir do viés das ciências sociais, sobre as políticas urbanas, que são atravessadas pelas políticas econômicas e por elas consumadas segundo os interesses do capital. As cidades e seus grandes centros, segundo ele, são espécies de

“zonas fantasmas: espaços abandonados e desmembrados” (2009, p. 26) em que o fluxo de pessoas, ações e mercadorias não é orgânico nem fluído, mas quebradiço e marcado pelo domínio do capital e da insegurança. *Confiança e medo na cidade* trouxe essa base conceitual que utilizei para encarar o espaço urbano e para pensar ações performativas que influíssem nesse contexto recortado por políticas que orientam o fluxo de pessoas, mercadorias e capital. De fato, Bauman analisa o espaço citadino como efeito, como consequência das políticas que o circunscrevem. Para o autor “é nos *lugares* que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado” (2009 p. 35, grifo do autor). E criação em performance, bem como sua execução em espaços públicos, é a geração de “lugares” como os citados por Bauman, “espaços de fluxo”, nas palavras do próprio autor. Vacúolos poéticos em que se pode gerar experiência e refletir sobre ela. Ao passo que Zygmunt discorre sobre a cidade enquanto efeito, Milton Santos, analisa o espaço geográfico e, conseqüentemente, a cidade como “um conjunto inter-relacionado de fixos e fluxos”, aproximando-se de Bauman quando este menciona os “espaços de fluxo”.

É a partir desses autores que desdubro a segunda descoberta deste escrito: a cidade, imbuída de toda sua trajetória coreografada e compreendida a partir destes amplos e complexos sistemas de construção, também produz sua dramaturgia, assim como os performers. Obviamente que de forma mais imprevisível, inconsciente e abstrata, mas ainda assim uma dramaturgia extremamente potente e visível. É inegável que a estrutura e a dinâmica da cidade são sólidas orientadoras do que acontece no espaço urbano. Sua arquitetura é determinante para se definirem os espaços habitados e suas normas de permanência e trânsito controlam como se deslocam os corpos e por qual motivo o fazem. A cidade, portanto, produz sua própria dramaturgia de forma coletiva e autônoma, a qual apelidei de macrodramaturgia – aquela constituída de várias microdramaturgias processadas a nível individual, seja do performer, seja do indivíduo não-artista que apenas habita e executa outras atividades no perímetro urbano. Temos agora duas entidades que nos orientam no estudo da performance na cidade: as microdramaturgias e as macrodramaturgia. Mas, o que tem uma a ver com a outra?

Existem duas camadas de interação entre essas duas entidades. A primeira é a interação interna, aquela que acontece de *microdramaturgias para microdramaturgias*. Quando em *Olhos – GRÁTIS* o transeunte-participante começa a se relacionar com o performer propositor, ambos, cada qual com suas dramaturgias, passam a influir sobre o outro de forma direta. Cria-se um centro de gravidade que atrai, repele, instiga, amedronta, excita e afeta o outro em diversas instâncias e graus. É um jogo de microdramaturgias que se impõem e se transformam de modo a despertar sensações em si e no outro. Este jogo não só influencia, mas também reorganiza as ações do performer, que precisa negociar com o instante presente cada respiração e cada resposta em sua ação performativa. Outro momento de *Olhos – GRÁTIS* que exemplifica esta relação de interação é quando em uma das execuções passou uma viatura da polícia para fiscalizar o que estava acontecendo. Como eu estava em performance, permaneci sentado. Percebendo que o carro se aproximava e que a viatura não iria parar, tive que me levantar rapidamente para retirar as cadeiras do caminho. Ou seja, minha ação performativa gerou uma necessidade de fiscalização que, por sua vez, gerou um deslocamento dos corpos e objetos que estavam no espaço.

A segunda interação, externa por sua vez, é aquela que ocorre de *macrodramaturgia para microdramaturgia*. O que quero dizer aqui é que a cidade, potente portadora de uma dramaturgia coletiva, orienta vertiginosamente as microdramaturgias dos performers. A forma como os indivíduos do corpo social transitam, a forma como se relacionam com as rupturas poéticas, a forma como os agentes

da coreopolícia agem para preservar a coreopolítica, enfim, todos os movimentos do grande todo-de-ações da cidade influenciam as microdramaturgias dos performers. Estar imerso em um coletivo, enquanto performer, evocou narrativas, sensações, alterou fluxos e originou outros. Esta é uma evidência de como a cidade influencia movimentos e atitudes. A própria concepção de *Olhos – GRÁTIS* advém de uma tentativa de me conectar com as pessoas pelo olhar, tendo em vista que coletivamente a prática de olhar verdadeira e profundamente os olhos de alguém é pouco valorizada. Esta relação entre macro e micro muito me instigou e intuo que entender a performance urbana como uma derivada do que acontece também fora dela é uma forma consideravelmente expandida de se pensar performance na cidade.

Conclusão ou, afinal, o que ficou?

Vocês se lembram de quando mencionei a dedução a partir da observação? Pois bem, o que permanece depois de toda essa jornada em busca das qualidades das rupturas artísticas ocasionadas pela performance são algumas deduções que obtive após a observação de todo o efeito das minhas ações performativas. Vou me ater a três dessas observações, em especial, a fim de expor algumas áreas analisadas durante a execução das diversas ações.

A primeira delas é a já tão mencionada transformação do público em coautor, termo já utilizado pela pesquisadora e performer Eleonora Fabião (2013) em seu artigo *Programa performativo: o corpo-em-experiência*. Creio que este fenômeno foi um dos mais especiais que observei em relação aos participantes da ação. Ouvir pessoas que assistem à ação dizerem que não sabiam quem era o proponente e quem era o “público” foi presenciar uma confusão de papéis muito intensa e benéfica para o fazer artístico da performance urbana.

A segunda se trata da relação entre forma e conteúdo, constituintes da cena da performance. Foi muito interessante perceber que embora os limites formais e de conteúdos tratados pela performance sejam quase sempre reinventados e transpostos, julgo necessário que haja uma conexão conceitual entre os dois elementos. Isto é, para que o participante lesse a cena com uma visão que se encaixasse no espectro que eu desejava enquanto criador da obra, observei que era necessário que eu formatasse a cena no espaço, com os elementos materiais e visuais propícios a essa compreensão; e que eu tratasse o conteúdo de forma a abordar suas facetas desejadas por mim. Esta harmonia ou dissonância vai variar de ação para ação, mas é importante que as escolhas de materialidade e de abordagem temática sejam conscientes e claras, a fim de se evitar uma confusão sígnica. À medida que existir um tratamento na forma e no conteúdo da ação, existirá também um refinamento nos signos gerados por ela.

Por fim, e a mais inspiradora das observações tidas, foi a percepção do potencial comunicativo do estado performativo. Por estado performativo me refiro ao estado de presença do performer, de vibração, corpo-vibrátil (FABIÃO, 2010, p. 2). Este estado é contagiante e traduz narrativas subjetivas, todas convergentes à microdramaturgia em execução. A conquista do estado performativo é uma aquisição poética do performer capaz de inseri-lo inteiramente na ação a que se propõe executar, é o vibrar interno da alma do indivíduo. Nem só pessoa-indivíduo, nem só animal, é algo dos dois. Essa era a sensação quando a dupla de *Olhos – GRÁTIS* entrava em um fluxo intenso de ações e significações. Um estado outro de consciência e de atuação dramaturgica. Nota-se que todas essas reações minhas e dos participantes para com a ação *Olhos – GRÁTIS* usadas como exemplos, assim como minhas observações e sensações acerca das dramaturgias urbanas são resultado de uma série de influências e interdependências causadas tanto

pelas microdramaturgias dos indivíduos envolvidos, quanto pela macrodramaturgia do espaço no qual estávamos inseridos. Sempre em concomitância, embora com vetores de intensidade variáveis.

Referências bibliográfica:

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, Itajaí, vol. 10, n. 3, p. 321-326, set, 2010. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>>. Acesso em 25/11/2019.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência, **ILINX – Revista do Lume**, Campinas, n. 4, p. 1-11, dez, 2013. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 25/11/2019.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia, **Ilha (Revista de Antropologia)**, Florianópolis, vol. 13, n. 1, p. 41-60, jan/jun, (2011) 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em 25/11/2019.

SANCHEZ, J. A. **Dramaturgy in an expanded field**. In: BELLISCO, M.; CIFUENTES, M. J. (Ed.). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia, CENCDOC, 2011. p. 39–57.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo, Edusp, 2002.

Afetos de um pássaro: A poética de uma professora dramaturga

CHAPUIS GONTIJO, Irati
Universidade Federal de Minas Gerais

Introdução: meus porquês – antes e durante meu percurso acadêmico

Quando entrei para a Universidade, possuía uma visão inocente e dualista acerca das atribuições de um profissional do teatro. Eu não sabia, por exemplo, se professor de Teatro também poderia ser artista. Também não possuía uma perspectiva ampla das possibilidades, nem das ramificações de atividades dentro da área teatral. O me fez decidir pela licenciatura, em primeiro plano, no âmbito acadêmico, foram minhas práticas extracurriculares.

Ao ingressar no mercado profissional de teatro, ainda como estagiária, passei por instituições públicas regulares de ensino, escolas privadas de Teatro, instituições não formais que possuem o teatro em sua abordagem e projetos sociais. Todas essas experiências me levaram a refletir, criar e executar inúmeras poéticas para salas de aula do ensino básico regular e outros contextos de trocas artísticas, como, por exemplo, o âmbito acadêmico, grupos teatrais, cursos livres e oficinas de Teatro. Poéticas essas, entendidas por mim, a partir do seguinte ponto de vista:

Processos criativos e de aprendizagem entrecruzados; abordagens pedagógicas na sala de aula que gerem interação, ação, reflexão e construção de conhecimentos, saberes e fazeres; a percepção dos sujeitos desse ambiente de aprendizagem em suas múltiplas dimensões (cognitiva, emocional, sensorial, sócio-histórico-política e cultural); e, ainda, o entendimento desse lugar como espaço-tempo dialógico do fazer e do refletir. (LÍRIO, 2015, p. 41-42)

Nesse ponto, instiga-me perceber, que consegui conduzir poéticas que, aos poucos, foram ganhando características que se tornaram essenciais para a minha forma de trabalho como professora de Teatro e dramaturga. Dito isso, interessa-me contar sobre “o convite” que motivou a escrita deste artigo.

No segundo semestre de 2018, fui convidada pela aluna do curso de bacharelado em Teatro, Juliana Tostes, para escrever a dramaturgia do seu espetáculo de conclusão de curso. Ela me explicou que se tratava de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) conjunto, pois a atriz em formação, Lílian Santiago, também usaria o espetáculo como exercício final de sua graduação. Ambas as formandas possuíam suas pesquisas entrelaçadas a aspectos vocais e musicais da cena. A peça, que mais tarde, viria a receber o nome de *PAIRO: Afetos de um Pássaro*, foi encenada não somente pelas formandas, mas por todo o grupo cênico musical do qual elas fazem parte, o *Turquesa*.

Meu objetivo, ao abordar esse processo criativo, é descrever e refletir sobre os recursos pedagógicos que venho utilizando na criação de dramaturgia. Para tanto, farei essa abordagem por meio de alguns procedimentos da (auto)etnografia, expondo registros em diário de bordo, rascunhos e fotos.

Em relação a essa abordagem, eu me localizo no que Vinícius da Silva Lírio (2017, p. 165) caracteriza como sendo um lugar fronteiro, que “surge no próprio ato investigativo e à medida que o pesquisador, ao investir no registro e na sistematização, realiza suas autonarrativas, analisa e interpreta os fenômenos reconhecidos no universo em estudo”.

Utilizo, também, os princípios do método cartográfico, descrito por Lírio (2017, p. 164) como um processo tateante, “tanto por seu caráter indefinido como pelo fato de se configurar, gradualmente, a partir das condições potenciais do próprio pensamento”. O mesmo autor, ao identificar essa abordagem como coerente em pesquisas acerca de poéticas, buscava por “uma forma de registro dinâmica e que pudesse abrigar tempos, espaços, interações, teorias, vozes e transformações” (op. cit.). Foi nesse cenário, que surgiu, no desenvolvimento desse estudo, a cartografia em suas escolhas procedimentais.

E é por me identificar com essa busca e com a flexibilidade de ambas as formas de registro, sistematização, análise e interpretação, que as considero oportunas em minha escrita. Afinal, de outra forma, eu não saberia como organizar os estudos e articular uma pesquisa que abrigasse tantas camadas e camadas e reflexões como essa.

Particularidades que identifiquei em meu processo de escrita dramaturgica

Para início de reflexão, acredito ter sido o ambiente da sala de aula o maior responsável pela consolidação da minha poética de criação dramaturgica, mesmo quando essa era exercida fora desse espaço. A prática constante da criação de textos para e com turmas numerosas de alunos e a pluralidade de vozes emergentes nesses territórios, me ensinou muito e conduziu-me por caminhos pedagógicos e criativos, que explicarei melhor adiante.

Quando, no papel de professora, me é atribuída a função de escrever o texto dramaturgico, no momento em que esse se faz necessário, os alunos ganham um papel fundamental na criação do mesmo. Os discentes com os quais trabalho, são sempre instigados, por mim, a contribuírem com suas vivências, por meio da manifestação de seus desejos e vontades por meio de jogos teatrais, improvisações, discussões propostas e/ou, mesmo, através de textos próprios, escritos individualmente ou de forma coletiva.

Foi dando aulas que, intuitivamente, aproximei-me de características inerentes ao processo colaborativo de escrita no qual, reproduzindo as palavras de Lucienne Guedes (2009, p. 312), em seu texto *Questões Sobre Dramaturgia: uma experiência pedagógica*, reconheci que “a dramaturgia acaba refletindo o pensamento de um coletivo criador”.

Longe de dizer que faço uso, nas escolas, do processo colaborativo em seu sentido amplo, que, de maneira mais conceitual e aprofundada, consiste, segundo Antônio Araújo (2009, p. 48),

numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, tem igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. Sua dinâmica des-hierarquizada, mais do que representar uma ausência de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas por algum momento em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, atuação etc.) para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico.

Digo, apenas, que sempre foi importante, para mim, criar uma unidade dramaturgica que representasse o interesse do agrupamento de sujeitos com os quais trabalho, de forma mais democrática. Dito isso, penso que, no exercício das minhas atividades profissionais, tenho me distanciado do “dramaturgo de gabinete” (ARY, 2010). Esse termo é usado no texto “*O processo colaborativo na formação de dramaturgos*”, de Rafael Luiz Marques Ary (2010), para definir aquele que seria o oposto do dramaturgo do processo colaborativo.

Enquanto, para esse autor, o dramaturgo de gabinete é caracterizado por um “encastelamento criativo”, que o leva a se isolar e contar, essencialmente, com a inspiração para a escrita de um texto dramático mais rígido e sem interferências vindas da sala de ensaio, ao dramaturgo do processo colaborativo

[...] se pede a capacidade de lidar com a proficuidade de material que é arremetido pelas outras funções. O ato de escrever e reescrever uma cena impele o dramaturgo ao exercício que o leva para além do conceito de inspiração. É preciso ordenar os muitos estímulos, de forma a não se perder no subjetivismo que tenta conciliar as diversas visões de um mesmo assunto. Ou seja, é preciso trabalhar em coletivo, quando na exploração do tema, e trabalhar para o coletivo, quando se precisa determinar aspectos importantes de um espetáculo. (ARY, 2010, p. 3)

Ao expor tal referência, não pretendo, com isso, fazer juízo de valor sobre os modos de produção de dramaturgia. Acredito que ambos são legítimos, de acordo com suas especificidades. Apenas, percebo que venho escolhendo, para o meu modo de trabalho, processos dramáticos de viés mais colaborativos.

Ao adentrarmos, ainda mais, as particularidades que envolvem meu processo dramático de criação, nos depararemos com a utilização de material autobiográfico. Acerca disso, Guedes (2009, p. 314) afirma que “é sintomático que soframos com a ideia de que a obra teatral seja autobiográfica, na medida em que tanto nos provocamos com a *nossa* visão de mundo, com a *nossa* maneira de olhar, com a *nossa* memória, com o *nosso* processo de criação.”.

Eu estou de acordo com essa autora, pois já sofri me questionando sobre a quantidade de “mim” existente naquilo que escrevo e no que isso implica depois que a dramaturgia já está escrita e sai das minhas mãos para os corpos de vários outros. Diante dessas inquietações, provo-co-me: *estaria eu envolto em um processo criativo tendenciosamente individualista ou narcisista?*

Por ora, é a própria Lucienne Guedes (2009, p.314) que me conforta:

É claro que a escritura sempre trará muito de quem a fez e de suas escolhas. Mas não trará a sua biografia, necessariamente. O dramaturgo é aquele que oferece possibilidades e age como detonador delas. Porque, não esqueçamos, o teatro somente se fará completo no encontro do dramaturgo com os outros criadores – atores, diretor, iluminador, cenógrafo – e com o público.

Por fim, mas não menos predominante, outra característica bastante recorrente que percebi ao analisar a estrutura dramática predominante na maioria dos meus trabalhos, utilizando as palavras de Carlos Afonso Monteiro Rabelo (2015, p. 245), “tendo em vista que o gênero dramático está longe de ser hegemônico no teatro contemporâneo”, costume conduzir processos de criação, nos quais os textos enveredam por caminhos não dramáticos, “no sentido de dramaturgias não lineares, sem relação de causa e efeito, como vem se realizando ao longo do século XX desde a crise do Drama [...]” (op. cit.).

O processo de PAIRO: Afetos de um Pássaro

O início do meu trabalho com o grupo se deu durante o final de agosto de 2018 e prosseguiu semanalmente, até a realização do espetáculo. Apesar das várias incertezas que rondavam o início desse trabalho, o grupo Turquesa e eu tratamos de estabelecer um

campo de troca, no qual fosse possível dialogarmos e construir juntas, o caminho para a escrita da dramaturgia. A princípio, não havia um tema norteador para o espetáculo, porém, havia muitas ideias soltas a espera de uma conexão.

Então, na tentativa de conhecer melhor as atrizes e suas propostas, conduzi uma roda de conversa por meio de estímulos que me foram dados, através de um grupo do whatsapp, o qual, a princípio, era usado como uma espécie de baú virtual de vontades. Nele eram, frequentemente, postados recortes de textos, músicas, vídeos e imagens que ilustravam os desejos do grupo em relação ao trabalho a ser desenvolvido. A condução dessa conversa se deu por meio de perguntas elaboradas por mim, a partir desses estímulos.

Posteriormente partimos para um exercício que daria início a nossa primeira atividade cênica. Dispus duas cartolinas pelo chão da sala de ensaio, em extremidades diferentes e acompanhadas de giz de cera colorido. As atrizes andavam pelos espaços vazios da sala, ao som do poema “Fevereiro”, de Matilde Campilho.

Em momentos específicos, eu dava comandos numéricos (de 1 a 5), que poderiam ser registrados de forma escrita ou por desenhos. Os comandos possuíam os seguintes significados:

Abaixo, podemos ver algumas dos registros das respostas feitas pelas atrizes.



Fig. 1 – Tempestade de Ideias. Foto: Juliana Tostes, 2018.

A foto acima abarca fragmentos do resultado desse primeiro exercício. Após essa etapa, avançamos para uma proposta de construção de cenas, na qual os elementos que compunham as imagens acima foram utilizados como mote criativo para a elaboração de pequenas células cênicas, que foram apresentadas naquele mesmo encontro.

As integrantes do grupo Turquesa se separaram em duas duplas e escolheram, de forma aleatória, uma das cartolinas já preenchidas. Em seguida, foram orientadas, por mim, a selecionar cinco elementos que mais lhes chamavam a atenção, dentre todos os que compunham a folha escolhida. Por fim, as duplas tiveram um tempo para estruturar esses elementos e preparar uma pequena apresentação cênica.

Improvizando a partir de sons

Na semana seguinte, sabendo que eu estava lidando com um grupo que pretendia realizar abordagens sonoras e musicais em seu trabalho, senti que precisava desenvolver propostas que contemplassem esses lugares.

No gramado em frente ao prédio do Teatro, no campus Pampulha, da UFMG, estabeleci que as atrizes deveriam estar de olhos vendados, com um papel e caneta em mãos. A partir disso, a instrução era escutar e registrar, da forma que preferissem, todos os sons predominantes do momento. Nas figuras a seguir, ilustro os registros alcançados através desse exercício:

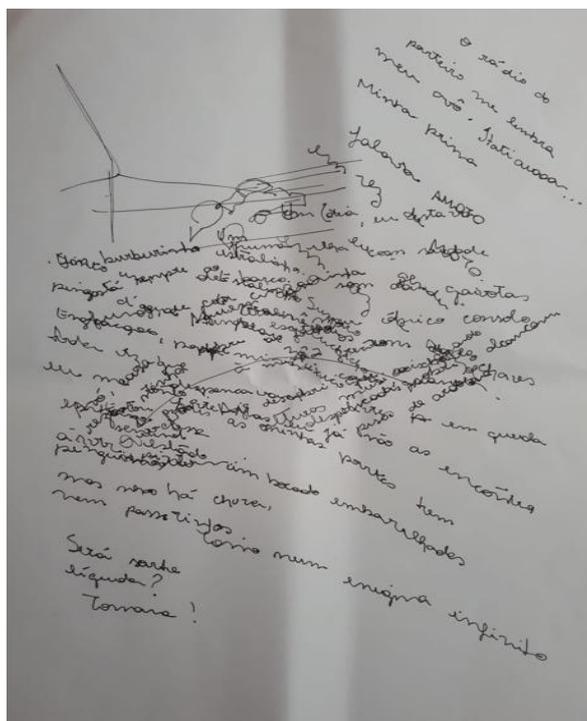


Fig. 2 – Confusão sonora. Foto: Juliana Tostes, 2018.

Nesse dia, os registros acima, visivelmente confusos, deram origem à primeira parte de uma das canções autorais que compuseram o espetáculo. Mais adiante, após ser finalizada, a canção acima recebeu o nome de “Chave de casa” e foi escolhida para encerrar o espetáculo.

Vale lembrar, porém, que, embora minhas proposições pudessem desencadear composições musicais, compor músicas não era a minha função, nem é uma das minhas especialidades. Nesse quesito, cabia a mim, apenas entrelaçar as composições autorais do grupo ao restante do texto e ir tornando-as parte da dramaturgia. Coube a mim, ainda, selecionar as canções que fariam parte do espetáculo, bem como, a escolha dos momentos musicais.

Escrevendo cartas

Mais adiante, propus trabalharmos com lembranças atreladas a laços familiares e então, surgiu um elemento comum entre as atrizes: a relação conflituosa que tinham com a figura paterna. Essas questões, quando surgiam durante os encontros, demonstravam possuir grande potência enquanto elemento de criação para o trabalho.

Pensando nisso, pedi que as atrizes escrevessem, cada uma, uma carta para seu pai. Três das integrantes cumpriram com a atividade a tempo de introduzi-la na

dramaturgia, contribuindo diretamente com o processo final de escrita dramática. A seguir, um trecho da carta escrita por Juliana a seu pai:

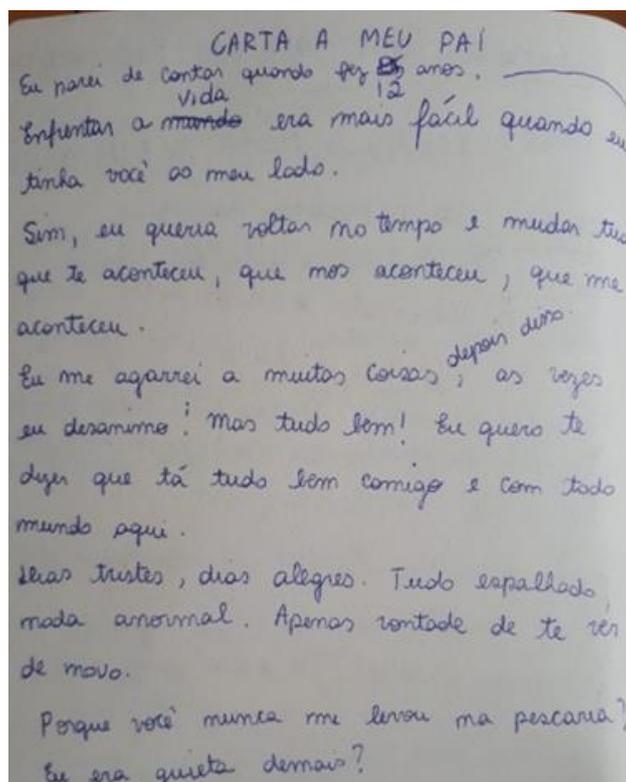


Fig. 3 – Carta ao meu pai. Foto: Juliana Tostes, 2018

Nem todo texto nasce da palavra: criando a partir de imagens e elementos externos

Após alguns encontros focando na criação de registros escritos, optamos por iniciar uma nova etapa. As atrizes começaram a sentir falta de elementos, que proporcionassem maior materialidade ao processo de criação. Dessa forma, separamos um dos encontros para fazer uma visita ao espaço cenotécnico do Curso de Teatro, onde, tanto eu, quanto as outras quatro integrantes do processo, escolhemos, intuitivamente, alguns objetos que nos chamaram a atenção. Foram eles: uma gaiola grande, alguns espelhos, uma gaveta, um mapa, uma mala e uma chave.

De volta à sala de ensaio, começamos a improvisar cenas, tendo como base os objetos escolhidos pelas atrizes. As improvisações se deram sob minhas orientações. A princípio, eu pedi que elas tentassem introduzir, nas cenas a serem improvisadas, recortes dos textos que havíamos criado, durante as atividades passadas.

Em outros momentos, sugeri que abandonássemos a necessidade de usar os textos pré-elaborados e tivéssemos, como protagonistas da criação, os objetos escolhidos. Outras vezes, abandonávamos completamente as palavras e focávamos em criar imagens corporais, como uma sequência de fotos que contemplavam o universo que vínhamos investigando.

Eu, particularmente, gosto bastante dessa parte. E é aqui que percebo que nem todo texto nasce de palavras. Quanto a isso, Ana Carolina Mazon (2015, p. 31) escreveu sobre dramaturgias em processo e argumentou que “todo processo inicia-se com uma vontade de dizer alguma coisa. Esse dizer não permeia apenas o campo das palavras, mas, acima de tudo, do corpo que quer fazê-lo por meio de imagens, sons, ruídos, respiração, gestos, movimentos, ações, olhar ou do estar em relação”. Sinto-me contemplada por esse

pensamento, pois, antes de conseguir escrever o texto final para o grupo Turquesa, precisei ouvir, de outras formas, diferentes do texto verbal, aquilo que as atrizes tinham a dizer e como elas gostariam de fazê-lo.

De acordo com Milton de Andrade e Mônica Siedler (2013, p.1) “pode-se encontrar referências sobre o conceito de “partitura” em diversas teorias novecentistas que se dispuseram a estudar o corpo e a unidade psicofísica do ator”, mas ela é caracterizada, por ambos os autores, de forma resumida, como sendo “instrumentos básicos de composição da dramaturgia do movimento”.

Tendo eu, focado todo este artigo na construção de uma dramaturgia textual, utilizo o termo “partitura corporal” para me referir, sim, a um procedimento de construção dramaturgicamente proveniente do movimento, porém, de modo que,

os materiais de criação tornam-se todos os elementos utilizados para criar ações, incluindo o corpo. Nesse sentido, o corpo não é visto apenas como instrumento de trabalho, mas como um território de passagem, de abertura, de potência, de construção de relações. É um corpo que sente, que reage, que se abre, que aceita, que diz, que materializa imagens, signos, ritmo, espaço, **texto**. (MAZON, 2015, p. 33)

Já estando inserida no universo criado por mim e pelas atrizes, as imagens criadas por elas, foram responsáveis por desenhar as cenas em minha mente e resultar em material textual. Essa parte se deu para mim, solitariamente. Depois de ter adquirido o maior número possível de informações, registros variados e estímulos criativos, foi sozinha, afastada da sala de ensaio que fui, cena por cena (ao recapitular as partituras corporais criadas), escrevendo o que viria a se tornar a dramaturgia textual de *PAIRO: Afetos de um pássaro*.

O exercício cênico final culminou em uma abordagem poética e musical sobre as inquietações de uma jovem mulher que se depara com várias faces de si mesma ao procurar e percorrer o difícil caminho para a própria libertação. Como as contrações de um parto, *PAIRO* é um processo ansioso de descoberta, sob um ponto de vista feminino, de pessoas que se identificam com um passarinho, ao mesmo tempo, em que se sentem confortáveis, mas repudiam a gaiola que as cercam.

Considerações ainda provisórias: para além das gaiolas

É certo que descobri, na dramaturgia, um caminho pelo qual tenho vontade de seguir, seja por entre as salas de aula, seja em outros territórios de trocas. Porém, venho aprendendo que, em poética, mais importante que o resultado final, um produto, é o processo (ou nesse caso, o caminho). Portanto, o “não saber” também faz parte do trajeto.

Eis o que justifica, aqui, a construção de considerações e reflexões ainda provisórias. Não trago, nesse estudo, verdades absolutas ou certezas inabaláveis. Com este artigo, pretendi ampliar o meu olhar e o meu entendimento sobre minhas poéticas e possibilitar discussões sobre o processo criativo e pedagógico em/com dramaturgia. O que está por vir é incerto, porém, minhas perspectivas, enquanto professora-dramaturga, baseiam-se em construir caminhos mais “colaborativos”, para que outros possam percorrê-los junto comigo e irem iluminando meu percurso, para além das “gaiolas”.

Referências bibliográficas:

ANDRAD, Milton; SIEDLER, Mônica. **Dramaturgia do movimento**: Primeiras definições na busca de uma metodologia de composição. In: Cbtij/Centro brasileiro de Teatro para a infância e juventude, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/dramaturgia-movimento-primeiras-definicoes-na-busca-de-um-metodologia-de-composicao/>>. Acesso em: 04/06/2019.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. In: **Olhares ESCH/Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena**, São Paulo, n. 1, p. 46-51, 2009. Disponível em: <<http://www.celiahelena.com.br/olhares/index.php/olhares/article/view/8>>. Acesso em: 08/05/2019.

ARY, Rafael Luiz Marques. O processo Colaborativo na formação de dramaturgos. In: **ANAIS ABRACE**, vol. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3342>>. Acesso em: 27/05/2019.

GUEDES, Lucienne. Questões sobre dramaturgia: uma experiência pedagógica. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 8, abr., 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57381>>. Acesso em: 27/05/2019.

LÍRIO, Vinícius da Silva. Poéticas da sala de Aula: processos de criação e aprendizagem entre o teatro e a performance. **Teatro: Criação e Construção de Conhecimento**, [s. l.], vol. 3, n. 4, p. 41-49, nov., 2015. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/1467>>. Acesso em: 26/05/2019.

LÍRIO, Vinícius da Silva. Rastros metodológicos para poéticas híbridas: da crítica genética, entre provocações (auto)etnográficas, à cartografia. **Revista Aspás**, São Paulo, vol. 7, n. 2, p. 156-167, mai., 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/137984>>. Acesso em: 27/05/2019.

MONZON, Ana Carolina. Dramaturgia em processo. **Revista Aspás**, São Paulo, vol. 5, n. 2, p. 29-40, dez., 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102300/0>>. Acesso em: 04/06/2019.

RABELO, Carlos Afonso Monteiro. Um Estudo Metodológico do Ensino em Dramaturgia: ensaiando para escrever. In: **Anais da Semana de Integração do Câmpus de Inhumas**, Inhumas, vol. 2, n. 1, set., 2015. Disponível em: <<https://www.anais.ueg.br/index.php/semintegracao/article/view/5074>>. Acesso em: 27/05/2019.

Sutura dramática d'O dia em que Sam morreu

FREITAS, Carin Cássia de Louro de
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - CNPq

De uma geração de grupos brasileiros criados nos anos 1980, que tinham por definição manter a perspectiva coletiva do teatro de grupo e refletir sobre o papel do diretor – sem excluir sua função, nasceu a Armazém Companhia de Teatro em Londrina, no Paraná, por jovens estudantes que faziam curso de teatro numa escola. Paulo de Moraes, o diretor da companhia, também foi um desses jovens atores e que acabou incursionando na carreira de direção teatral. O primeiro espetáculo da companhia “Aniversário de vida, aniversário de morte”, em 1987, foi uma livre adaptação da peça *Our Town*, de Thornton Wilder. Em princípio, não havia um nome para o grupo – que ainda não se sabia um grupo –, então, acabou ganhando um nome irreverente, com a cara daqueles jovens na faixa de dezesseis anos: Companhia Dramática Bombom Pra Que Se Pirulito Tem Puzinho Pra Se Chupar. Anos mais tarde, o grupo compreendeu a necessidade de se ter um espaço próprio para suas criações e se instalaram num grande barracão, onde fora uma distribuidora de bebidas, pista de patinação e de rinha de galos, chamado, então, de “Lugar do Bombom”. Depois, se mudaram para outro barracão, onde havia sido um armazém de café. Daí, veio a mudança de nome da companhia.

A ideia, desde o início, era a construção de dramaturgias próprias, que surgissem das reflexões do grupo sobre os acontecimentos cotidianos e que, sempre, levasse em conta referências cruzadas. A busca por esse tipo de pesquisa fez com o grupo fosse construindo, aos poucos, sua própria linguagem.

No início de tudo, contaminados pela agitação cultural que tomava conta de Londrina – e que produzia qualidade e vanguarda artística em teatro, música e poesia –, éramos um bando de ‘canibais contentes’, devorando com imensa alegria e curiosidade todas as informações que eram postas à mesa. Absolutamente influenciados pela obra de Oswald de Andrade, queríamos criar um universo teatral particular a partir de um cruzamento de referências que ia das HQs a Shakespeare, dos filmes de Kurosawa à literatura de Guimarães Rosa, do teatro de Beckett à poesia de Fernando Pessoa. A ideia era “misturar tudo num caldeirão e ver no que ia dar”. Havia um mundo que queríamos refletir, mas a forma de refletir este mundo (e sobre este mundo) tinha para nós a mesma importância. Havia uma necessidade de que forma e conteúdo fossem uma coisa só (o que pressupõe certa arrogância, eu sei). Portanto, para nós, o importante não era tanto o gênero de teatro que fazíamos, mas a aplicação de um estilo próprio. E este estilo, a gente sabia, só seria construído com o tempo, com um espetáculo atrás do outro. A questão era, então, resolver na próxima montagem questões periféricas ou pouco resolvidas na montagem atual. E isso criava uma espécie de movimento em espiral. (MORAES, 2008, p. 11).

Em 1999, a companhia mudou-se para o Rio de Janeiro e tem sua sede fixa, desde então, na Fundação Progresso. De lá para cá, o grupo montou outras peças, entre criações autorais e adaptações de obras literárias, mas seguindo essa trajetória de linguagem própria que foi sendo construída. Com a nova sede no Rio de Janeiro, o grupo estreou o

espetáculo “Alice através do espelho”, numa releitura do clássico de Lewis Carroll. Ao contrário do que se pensava, não se tratava de uma montagem para crianças, mas trata de questões filosóficas, políticas, por uma estética quase que “do absurdo”. Esse espetáculo marcou a instalação da companhia na capital carioca, bem como a apresentação da sua linguagem na cena brasileira.

O intuito da Armazém é se servir das peças para tratar de questões que acontecem hoje – no hoje de cada peça. E, nesse sentido, se acaba por se tratar de um teatro político, uma vez que provoca uma imersão e reflexão profunda sobre os temas, além de criar um espaço-tempo diferenciado. É uma maneira de “ver as coisas” num outro espaço-tempo.

Os textos são criados a partir de inspirações em escritos de outros autores, poetas, músicos, filmes. Um tema central, algo que seja considerado urgente para colocar em cena. Essas urgências extrapolam às leituras e discussões e se desdobram no corpo dos atores, nas improvisações, no cenário, na trilha sonora. E, então, os elementos que compõem a cena vão se criando concomitantes.

No caso dos trabalhos autorais, o diretor Paulo de Moraes escolhe um tema, que considera de acordo com as pesquisas da companhia, e o propõe aos atores e demais criadores (iluminador, cenógrafo, diretor musical etc.). A partir desse *start*, iniciam-se as pesquisas acerca do tema proposto, com leituras de livros, filmes, poemas, músicas.

Nesse sentido, o texto não é o ponto de partida inicial. As pesquisas, inquietações e improvisações dos atores na sala de ensaio compõem a criação do texto. O diretor observa, coleta e vai costurando todas as propostas. E, assim, o texto vai se alimentando dessas ideias coletivas. Para Bernard Dort,

Um texto não invoca automaticamente um dado modo de representação. E uma representação não supõe mais um dado tipo de texto. A relação entre eles subsiste, evidentemente, mas ela se tornou singular. É preciso construí-la, reconstruí-la a cada vez. Aí está o objeto de nossa dramaturgia. Esta deve, pois, estar sempre em ação. Sem ela, o fio se rompe: não há mais que textos e espetáculos, separados uns dos outros ou (para bem ou para o mal) unidos por uma prática descontrolada, cega. (DORT, 1985, p. 2).

Desse modo se deu a criação do espetáculo *O dia em que Sam morreu*. Era 2013, ano em que explodiram manifestações e protestos pelo país inteiro. São Paulo e Rio de Janeiro foram as cidades com os maiores índices de manifestações – também por serem grandes metrópoles. A maioria das manifestações aconteciam na Cinelândia, que fica próximo à sede da companhia. Nesse período, as pessoas saíram às ruas para reivindicar contra injustiças que estavam acontecendo no país. Injustiças em vários níveis, de todos os tipos. Corrupção. Não que essas injustiças estivessem acontecendo somente naquele ano, mas foi um momento do grito dos brasileiros. E esse grito foi acompanhado de muita violência. Violência de protestantes. Violência de desavisados. Violência da polícia. Violência do governo.

Esses acontecimentos tomaram o país de maneira avassaladora. Só se falava nisso. As pessoas estavam nas ruas. Então, as discussões e as inquietações, que não eram somente individuais, diante dos fatos invadiram a sala de ensaio. A partir de estímulos do diretor, discussões sobre os acontecimentos atuais e inquietações e improvisos dos atores, surgiu a criação da peça, escrita por Paulo de Moraes e Maurício Arruda Mendonça.

Conforme as considerações de Bernard Dort,

O projeto dramaturgico se elabora assim em comum. Não antes dos ensaios. Mas durante. Parte-se talvez de uma hipótese. De uma aposta sobre um sentido possível. Os ensaios vão confirmar ou rejeitar essa hipótese. De todo modo, vão enriquecê-la. A dramaturgia é obra de todos, no próprio ato do teatro. Ela é, repito, a consciência do teatro. (DORT, 1985, p. 5).

A peça retrata personagens que estão na urgência de dizer o que pensam, de tomar partido diante de algum fato. Mesmo que esse partido não esteja dentro dos padrões de ética comum. Os personagens decidem agir por si próprios, ainda que a sua ação não seja beneficiadora de um bem coletivo. Ou ainda, que seja até necessário o uso da violência. Como se tivesse chegado o momento de parar de pensar, dialogar, filosofar; era hora de praticar uma ação real.

SAMUEL – *(Com bom humor.)* Não. Nada de quadrilha, seo delegado. Hoje tem coletivo pra tudo, né? Mas eu não acredito que ser um sujeito jurídico garanta qualquer coisa. Rasguei até a minha carteira de identidade. Eu tô sozinho mesmo. Por quê? O problema é que tá todo mundo insatisfeito, mas ninguém reage. *(Ri)* Não, nada de líder. Isso que tão dizendo que tá vindo uma onda de revolta, uma resistência ao sistema capitalista, é ridículo. O que sustenta o capitalismo não é o direito à propriedade? Isso mudou do século 18 pra cá? *(Ri.)* Onde é que essa rebelião tá realmente acontecendo? Onde é que os bancos e as megaempresas receberam a sentença: “Perdeu, playboy!”? Cada um vê o que quer. Eu não consigo ver uma unidade nesse monte de batalhas. *(Ri e diz ironicamente.)* Olha, se eu tivesse acordado com o pé direito, eu mentiria dizendo que o essencial nisso tudo é a “questão de liberdade”. Se eu tivesse acordado num dia mais rude, eu mentiria dizendo que eu tava reivindicando “o direito de ser explorado com humanidade”, e se possível, com algum conforto, alguma diversão... *(Ri.)* Mas pra falar sério, com tudo isso, eu fico me perguntando... O que é realmente inegociável? Hein? Que porra!... *(Como se ouvisse uma repreensão por ter dito um palavrão.)* Desculpa aí, delegado... Me empolguei. *(Ri.)* Não, não tomei nada não... *(Ri.)* (MENDONÇA; MORAES, 2014, p. 80)

Samuel é o personagem que parece representar muitos dos brasileiros que foram para as ruas nessas manifestações de 2013. Pessoas e movimentos sociais de todos os tipos. A gota d’água para a explosão dos protestos foi o aumento de transporte em várias cidades. Foi um aumento de 20 centavos, mas “não são só pelos 20 centavos”, todos (nós) afirmavam(os). O sentimento de revolta em relação a esse aumento trouxe à tona outras inúmeras questões consideradas injustas para a sociedade, além da corrupção.

Como auxiliar de enfermagem de um hospital, Samuel foi observando o comportamento de médicos e demais funcionários de um hospital. Observou muitas atitudes corruptas de médicos que se consideram detentores de poder. Como o caso de médicos que detêm em suas mãos o poder de decidir sobre uma vida. Decidem atender com prioridades certos tipos de pacientes. Decidem deixar pacientes muito tempo esperando no corredor. Decidem passar por cima de outros profissionais para alcançar cargos superiores.

E depois de tanto observar, Samuel decide agir. Ele invade o hospital com armas na mão e procura pelo cirurgião chefe, Benjamin. Gera um tumulto no hospital.

SAMUEL – (*Apontando a arma indiscriminadamente.*) A gente vai começar com o seguinte, vamos botar ordem nessa porra toda!!! Você vai pôr todo mundo pra trabalhar direito, os chefes das clínicas, da internação, os enfermeiros, o caralho!!! Você manda em tudo aqui!!!

BENJAMIN – Moleque, a polícia vai invadir essa merda...

SAMUEL – Dane-se! Discurso de posse, doutor.

(*Entrega um papel a Benjamin, que hesita no microfone da recepção.*)

Samuel engatilha a arma contra a cabeça dele.)

SAMUEL – Agora!!! (MENDONÇA; MORAES, 2014, p. 42)

Na ordem dada o principal é que todos os pacientes tenham tratamento igual. O hospital vira um caos após essas novas ordens dadas. Algumas pessoas que estão na recepção questionam se essa atitude é a ideal, por conta do caos gerado. Mas Samuel acredita que está fazendo o correto para resolver “velhos problemas”. “[...] Mas daqui a pouco um outro como eu faz parecido em um outro lugar como esse. E depois um outro. E mais outro. Efeito viral. Agora a gente saiu dos armários, cara. A gente foi pras ruas. A gente tá só começando.” (MENDONÇA; MORAES, 2014, p. 46)

Nesse momento das manifestações, surgiram também os atos de grupos *Black Bloc*. Esse ativismo, que teve origem na década de 1970 na Alemanha, se caracteriza pelo uso de roupas pretas e máscaras, também pretas, cobrindo o rosto, para dificultar a identificação. O questionamento é sobre a “ordem vigente”. E as suas ações causam danos materiais em fachadas de empresas multinacionais e bancos, por exemplo. Por isso, foram associados à depredação, à violência, e acabaram entrando em muitos confrontos com policiais.

Ações de depredação e violência foram muito questionadas nesse período. A questão era sobre a real necessidade do uso da violência para protestar. Essa discussão também fez parte das inquietações dos atores no processo de criação d’ *O dia em que Sam morreu*. Sobre isso, comenta, em entrevista, o ator Marcos Martins: “A gente discutia e questionava muito se o Samuel precisava mesmo usar uma arma na cena. Se ele precisava mesmo ter uma atitude de violência. Mas se ele não tivesse com uma arma na mão, será que ele seria ouvido?”.

A maneira que Samuel encontrou para ser ouvido e para ter o controle de sua ação foi ter armas na mão. A arma intimida as pessoas e faz com que fiquem atentos, em estado de alerta. A arma faz com as pessoas sejam submetidas à ordem de quem a detém. É um símbolo de poder. E assim, o personagem invadiu o hospital e fez com que Benjamin, a quem considerava corrupto, atendesse ao seu comando de tratar todos os pacientes de maneira igual. Samuel era como um porta-voz de muitas questões políticas e sociais. E, para Said,

É uma função com certa delicadeza essa de articular uma mensagem, um ponto de vista, uma verdade, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d’être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete. (SAID, 2005, p. 26).

Nesse sentido, a companhia sempre buscou articular temas que afetam o cotidiano do momento em que estão vivendo. A temática tratada não é apenas a reflexão de um artista sobre determinado grupo social, mas também a ponderação de questões humanas. Assim, não se pode, pois, questionar apenas “como o teatro fala, mas, sobretudo, do que

se permite falar, que temas aborda [...]”, quais as “mudanças de ‘formato’, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escritas”, escolhas que “correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1996, p. 09).

A dramaturgia dessa peça e, aqui, considero como dramaturgia como sendo todos os elementos da peça, dentre elas o texto e a encenação, foi construída de maneira fragmentada. São três Sam (Samuel, Samantha e Samir), cada uma com sua história, que se deparam com as questões tratadas na peça. Então, a dramaturgia parece ser feita em quadros. E, em cada quadro, a história se repete, mas o foco está em um dos Sam. Por ter o foco em cada um dos personagens, nesses quadros, novas informações são acrescentadas. Ao final, não se sabe quem, de fato, morre naquele dia. Se são os três, como se fossem uma pessoa só, ou se se tratasse de várias pessoas que passam pelas mesmas situações, como uma morte coletiva.

Com efeito, o diretor, que atuou em parceria de confecção dramaturgical com Mauricio Arruda Mendonça, assumiu não somente a função de diretor, mas com o olhar artístico do todo que compõe a peça. Um olhar minucioso, cirúrgico. Assim, “O dramaturgista é, simultaneamente, o cartógrafo do ensaio e um dos seus catalisadores – trabalhando singularmente, ainda que *com* o grupo e para o trabalho-por-vir” (LEPECKI, 2016, p. 77). Esse diretor-autor, esse dramaturgista, portanto, tece as ações construídas pelo grupo, bem como de todas aquelas produzidas por cada um dos elementos envolvidos na cocriação da peça. Uma sutura dramaturgical.

Referências bibliográficas:

DORT, Bernard. **O estado de espírito dramaturgical**. Depoimento concedido a O.O. Trad. Fátima Saad. Paris, 1985.

LEPECKI, André. **Errância como trabalho**: Sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). *Dança e Dramaturgia(s)*. São Paulo, Nexus, 2016.

MENDONÇA, Maurício Arruda; MORAES, Paulo. **O dia em que Sam morreu**. Londrina, Kan Editora, 2014.

MORAES, Paulo; MENDONÇA, Maurício Arruda; LOSNAK, Marcos. (Orgs.) **Espirais**: Armazém Cia de Teatro 1987-2007. Londrina, Kan Editora, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

SAID, Edward. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

Stanislávski e o método de análise pela ação: um percurso metodológico para uma análise [cri]ativa do texto dramático e do papel

LIMA, Daniela de Castro
Universidade Federal de Ouro Preto

Stanislávski, durante toda a sua vida e carreira artística, sempre demonstrou muito apreço pela encenação de textos dramáticos, sendo eles das mais variadas épocas e poéticas textuais. Ao contrário do que comumente se costuma pensar, o mestre russo não limitou os seus experimentos à estética naturalista, tendo ele próprio atuado em vários papéis bufonescos ou grotescos, com os quais obteve muito sucesso. O que movia sua busca e pesquisa artística era o desejo de praticar uma arte cênica viva e contagiante, em que atores e atrizes representassem com consciência técnica e autonomia criativa. Durante o longo percurso de estudos e experimentos para o desenvolvimento do sistema – conjunto de princípios e procedimentos para o ator trabalhar sobre si mesmo e sobre o papel – o mestre russo elaborou e experimentou diferentes práticas pedagógicas para melhor praticar suas ideias teatrais contidas no sistema. E assim, ao final de sua vida, Stanislávski nos contempla com o chamado **método de análise ativa**.

O método de análise ativa foi desenvolvido por Stanislávski nos três últimos anos de sua vida, e consiste em um caminho, um percurso metodológico para o ator e diretor de teatro abordarem a peça e o papel dramáticos, de forma a conduzirem sua transposição para a cena com o mesmo espírito vivo que impulsionou a criação do texto do autor. Não se trata, no entanto, da mera representação das ideias contidas no texto literário, conforme sugeridas pelas falas e rubricas elaboradas pelo dramaturgo. Ao contrário, a análise ativa prescinde do exercício cocriativo dos artistas cênicos para que a peça e o papel possam se complementar – no sentido não apenas de sua **transposição**, mas de sua **reescritura** na cena espetacular – por meio de uma abordagem subjetiva e criativa dos artistas da cena diante do material textual.

Durante muitos anos, em sua prática como ator e diretor no Teatro de Arte de Moscou, Stanislávski desenvolveu um outro método de ensaios, muito mais conhecido e praticado entre atores e encenadores brasileiros: o trabalho de mesa. Esse método foi amplamente explorado pelo encenador russo como tentativa de dissecar a obra dramática e chegar ao cerne do texto do autor. Diferentemente da análise ativa, o trabalho de mesa consiste em uma análise predominantemente racional, a partir de uma abordagem psicologizada do texto: sentados à mesa, sob a condução do diretor, os atores faziam leituras minuciosas e longos debates reflexivos sobre a obra literária com a finalidade de desvendarem as motivações internas de seus papéis, seus traços psicológicos, subtextos, monólogos interiores e todo tipo de informações que julgavam necessárias para a posterior experimentação do texto na cena. Assim, esse processo abarcava em si duas etapas: primeiro, estudar e debater o texto à mesa para, somente depois de muito tempo, realizar os ensaios e experimentos práticos sobre a peça e o papel.

No entanto, Stanislávski começou a perceber uma série de obstáculos e fragilidades do trabalho de mesa que contrariavam seu ideal de formar atores ativos, criativos e conscientes. Um dos problemas identificados pelo mestre russo foi a passividade do ator dentro desse processo de análise, que era realizada predominantemente pelo diretor. Sobre esse aspecto, vejamos o que nos diz Maria Knebel:

[...] durante um longo período do trabalho de mesa, o papel ativo é do diretor, que explica, narra e seduz, enquanto o ator acostuma-se com que o diretor resolve por ele todas as questões ligadas à peça e a seu próprio papel. Os intérpretes ficam, às vezes, muito contentes quando o diretor, logo nos primeiros ensaios de mesa, interpreta por eles todos os papéis. Nessa forma de trabalho, os atores inevitavelmente se tornam passivos e, sem raciocinar, seguem as indicações do diretor. Assim, inevitavelmente interrompe-se o processo criativo onde o ator é um criador consciente. (KNEBEL, 2016, p. 20-21)

Porém, Stanislávski identificou um problema ainda maior na aplicabilidade do trabalho de mesa: o grande abismo que se instaurava entre o entendimento racional da peça e do papel e a posterior experimentação cênica dos atores, que acontecia sempre com muita dificuldade. Havia uma distância que separava o conhecimento da vida **psíquica** do papel de sua manifestação **física**. Após longos debates reflexivos à mesa, a personagem quase sempre estava inteiramente compreendida na mente do ator, mas muito longe de se concretizar em seu corpo, no espaço cênico.

Desse modo, após alguns anos de pesquisa, Stanislávski desenvolveu um novo método para o diretor e ator de teatro abordarem a peça e o papel dramaturgicamente, denominado, por sua discípula direta Maria Knebel, como método de análise ativa. Esse método consiste, basicamente, no estudo da peça e do papel **por meio da ação do ator no palco**. Com o propósito de evitar o raciocínio exagerado da mente no início do processo criativo e de estimular o trabalho físico, corporal, sensorial, espacial e relacional dos atores em cena, a análise ativa tem como fundamento o estudo das ações físicas, a partir das circunstâncias propostas pelo autor do texto. Vejamos o que Stanislávski nos diz sobre o seu novo método de ensaios:

Agora nós fazemos assim: hoje lemos a nova peça e no dia seguinte já a atuamos. O que pode ser atuado dessa peça? No texto está escrito que o senhor X entra na sala do senhor Y. Você sabe entrar na sala? Então entre. Digamos que no texto da peça esteja escrito que na sala acontece o encontro de dois velhos amigos. Você sabe como dois velhos amigos se encontram? Então se encontrem. Eles trocam suas ideias. Você se lembra do sentido delas? Então diga. Como? Não se lembra das palavras? Não faz mal, use as suas próprias. Não se lembra da sequência da conversa? Não faz mal, eu lhe dou dicas de como se desenrolam os assuntos. E assim percorrem a peça inteira, de acordo com as ações físicas. (STANISLÁVSKI *apud* VÁSSINA, 2015, p. 126-127)

São as ações físicas, portanto, o principal elemento do sistema de Stanislávski que sustenta e conduz a prática do seu novo método. A elaboração e organização da linha física e comportamental do papel torna-se o ponto de partida para o estudo do texto na cena, ao mesmo tempo que se configura como um caminho para o ator recriar, a partir de si mesmo e de sua subjetividade artística, o papel proposto pelo dramaturgo. Desse modo, é preciso que o ator inicie a construção do papel partir de suas experiências de vida, para que sua atuação alcance qualidades autênticas e singulares – e não se resuma à mera imitação daquilo que fornece o autor da peça.

Para que esse processo de análise [cri]ativa aconteça, Stanislávski estruturou o seu método em três etapas: *exploração mental*, *études* e *ensaios*. A partir da leitura de relatos do próprio Stanislávski, bem como de alguns de seus discípulos diretos e indiretos – como Maria Knebel, Vassíli Toporkov e Nair D'Agostini, responsáveis por dar continuidade no desenvolvimento do método após a morte de Stanislávski – buscamos compreender

alguns elementos do sistema que auxiliam a prática artística em cada uma das etapas do método. Não se trata, contudo, de um raciocínio único e inflexível sobre o trabalho com a análise ativa, uma vez que a compreensão de determinado procedimento artístico necessita de uma apropriação por meio da experiência prática e, portanto, da subjetividade e particularidade de cada artista/pesquisador que com ele se relaciona. O que pretendemos apontar aqui, ainda que muito brevemente, são possibilidades de aplicabilidade do método, a partir de nosso estudo teórico e prático das ideias teatrais de Stanislávski.

Exploração mental

A exploração mental é o momento em que atores e diretores executam leituras ativas da peça numa tentativa de explorar e definir **o que acontece** em cena, e quais as **ações realizadas pelas personagens**, a partir do estudo das circunstâncias propostas pela dramaturgia em análise. Diferente do antigo método, não se almeja definir à mesa o que a personagem **sente**, mas sim especular e descobrir o que ela **faz**. Para isso, é preciso que, ao lerem a peça, atores e diretores comecem a identificar os acontecimentos – ou, nas palavras de Stanislávski, os fatos ativos – pressupostos na obra dramaturgica. Para isso, lançamos mão de um elemento que constitui uma das bases do sistema de Stanislávski como ponto de partida para a prática da análise ativa e da exploração mental, as circunstâncias propostas:

As circunstâncias propostas são a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, o entendimento da peça por nós, atores e diretor, nossos acréscimos, mise-en-scènes, a montagem, cenário e figurinos do artista, adereços, luz e som etc.: tudo o que é proposto para que os atores levem em conta na criação (STANISLÁVSKI *apud* VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 295).

É a partir do estudo das circunstâncias propostas que podemos identificar o **acontecimento principal** da peça que, por sua vez, nos conduz ao entendimento **dos acontecimentos menores** que compõem toda a estrutura do texto. Sabemos que em muitas peças modernas e contemporâneas, a fábula, os fatos e acontecimentos dramáticos são fornecidos apenas parcialmente pelos autores. E é nesse sentido que os artistas cênicos devem praticar o exercício da cocriação, numa busca por completude daquilo que o autor, propositalmente, deixou em aberto em seu texto, lacunar: tudo deve ser transformado em ação cênica.

Após a definição dos acontecimentos, os atores começam a especular sobre as possíveis **tarefas**, ou seja, as possíveis as ações que cada personagem executa em cena. Para o estudo dessas tarefas, Stanislávski sugere a análise do texto a partir de pedaços, fragmentos, que ele nomeou como **cortes**. Assim, **cortes e tarefas** formam juntos mais um elemento do sistema que consideramos imprescindíveis na etapa da exploração mental. Grosso modo, ao estudar cada corte da peça – vale ressaltar que essa divisão do texto em fragmentos possui o caráter puramente analítico – o ator deve se perguntar o que sua personagem **atua**, o que ela **faz** corporal e vocalmente dentro das circunstâncias específicas da obra. As tarefas devem sempre ser definidas por um verbo ativo, que estimule o comportamento físico do ator na cena.

Cada uma das tarefas deve ser fundamentada por uma meta, um objetivo maior que cada personagem possui dentro da peça. Para Stanislávski, todo papel deve possuir um propósito a ser perseguido, algo pelo qual ele deva lutar para tentar alcançar, sempre por meio de ações concretas na cena. Essa grande meta foi denominada pelo mestre russo

como o elemento **supertarefa**. Stanislávski explica a importância da escolha certa para o verbo da supertarefa, pois sua definição é fundamental para delimitar a ênfase que se quer dar à montagem de uma dramaturgia:

A mesma metamorfose ocorre na tragédia de Hamlet quando vocês mudam o nome da supertarefa. Se vocês a chamarem de ‘Quero honrar a memória de meu pai’, vocês enfatizam o drama familiar. Se tiverem o título ‘Quero entender os segredos da existência’, vocês terão uma tragédia mística na qual um homem, uma vez que lançou o olhar para além do limiar da vida, não consegue mais continuar vivendo até responder a questão do significado da existência. Algumas pessoas vão buscar em Hamlet um segundo Messias, que com a espada na mão, deve purificar o mundo de tudo aquilo que é inferior. A supertarefa ‘quero salvar a humanidade’ confere à tragédia um alcance e uma profundidade ainda maiores. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 326)

Por fim, podemos ainda, na exploração mental, esboçar aquilo que, por meio dos experimentos na cena, resultará na **ação transversal** do papel. Esse elemento do sistema consiste em uma ação única direcionada ao alcance da supertarefa. Enquanto a supertarefa é “o que eu quero” da personagem, a ação transversal é “o que eu faço”, e deve ser definida por um verbo ativo que percorrerá todo o desenvolvimento da peça. Essa ação principal da personagem na busca por seu objetivo maior, desencadeará a linha transversal de ação – que agrega em si todas as ações da personagem, maiores e menores, sempre fundamentadas por propósitos específicos, na tentativa de atingir a supertarefa. Nair D’Agostini (2018, p. 29) nos alerta que a supertarefa e a linha transversal de ação devem ser construídos em ligação direta com a obra e não podem ser inventados por temas estranhos a ela agregados.

Após a compreensão do que acontece durante a peça, seguimos para a próxima etapa do método, em que os atores devem colocar-se no lugar das personagens para agirem dentro das circunstâncias propostas levantadas.

Études

Podemos dizer que a etapa dos *études* é o coração da análise ativa, sua parte essencial. Nela, a peça será compreendida por meio do estudo das ações físicas dos atores no espaço da cena. Se na exploração mental, identificamos o que a personagem aspira, o que ela faz durante a peça e como possivelmente ela se relaciona com as demais personagens, será nos *études* que tudo isso será averiguado na prática.

Os *études* consistem em estudos práticos de cena por meio de improvisações. Os atores não devem decorar o texto do autor, mas falar com suas próprias palavras, improvisadas: “Definitivamente, as palavras com que o intérprete operará não têm a menor importância. O importante é que essas palavras lhe sejam sugeridas pelas ideias do autor.” (KNEBEL, 2016, p. 52). É o momento de construir a linha de ações físicas, corporais e vocais, dos papéis a partir da própria experiência de vida dos atores – que devem sempre investigar como eles se comportam ou se comportariam em situações que sejam análogas àquelas em que se encontram suas personagens.

Delimitadas as circunstâncias propostas na exploração mental, podemos lançar mão do **se**, um dos elementos mais conhecidos do sistema de Stanislávski. O “se” faz uma pergunta a qual o ator tenta responder por meio de ações: “Se eu estivesse em tais circunstâncias, como eu agiria?”. A chave para as ações do ator pode se encontrar no “se”.

Diretamente atrelado ao “se”, destacamos outro elemento fundamental para a prática dos *études*: a **imaginação**. Esse elemento desempenha um papel muito importante para despertar a capacidade criativa do ator na tarefa de transformar a história da peça em realidade teatral – representações estéticas e metafóricas da vida:

Recriamos as obras dos dramaturgos, revelando o que nelas está encoberto sob as palavras; inserimos nosso subtexto num texto alheio, estabelecemos a nossa própria atitude em relação às pessoas e suas condições de vida; deixamo-nos atravessar por todo o material recebido do autor e do diretor, o reelaboramos mais uma vez em nós mesmos, damos-lhe vida e o completamos com a nossa imaginação. (STANISLÁVSKI *apud* KNEBEL, 2016, p. 122)

Sem o trabalho da imaginação, o ator será incapaz de adentrar com organicidade na obra do autor e de dar-lhe continuidade na cena, pois, como vimos, o dramaturgo nunca fornece ao ator e diretor todas as informações que eles precisam saber para a construção da peça e do papel. Desse modo, o papel ativo da imaginação é de fundamental importância para desencadear toda a criação artística do ator na cena e ela deve se manter forte e viva não somente nos ensaios, como também em cada apresentação pública dos atores.

Por fim, chegamos ao elemento essencial da análise ativa e que sustenta o trabalho do ator em cena: as **ações físicas**. Resumidamente, as ações físicas são ações fundamentadas pelas circunstâncias propostas da peça, e devem sempre estar direcionadas ao alcance de algum objetivo. Durante toda a peça, o ator deve construir sua linha transversal de ações, maiores e menores, bem como estabelecer claramente seus propósitos, visando o alcance da supertarefa. É na etapa dos *études* que o ator experimenta e verdadeiramente descobre aquilo que ele especulou na exploração mental sobre as tarefas de sua personagem, sobre aquilo que ela **faz**. As ações físicas sintetizam o estágio mais avançado do pensamento e da pesquisa de Stanislávski: ao trabalhar com as ações, os atores devem deixar de lado os as emoções e os sentimentos, pois eles deverão se manifestar como consequência do trabalho consciente dos atores sobre aquilo que lhes é tangível. As ações físicas funcionam como “iscas” para as emoções do ator, que devem ser acessadas de forma indireta, a fim de evitar o falso sentimentalismo que só conduz o ator à atuação afetada, exagerada e não orgânica.

Quando, por fim, o diretor percebe a apropriação orgânica da cena pelos atores, como consequência da construção das ações físicas e dos pensamentos adequados às personagens – passa-se para a terceira e última etapa do método: os ensaios. Para essa etapa, os atores devem decorar as palavras dadas pelo autor – que não mais correrão o risco de se tornarem peso morto na boca dos atores, pois elas já estão imbuídas de propósitos e significados adquiridos na prática dos *études*.

Ensaaios

A etapa dos ensaios é o momento de organização e harmonização de todo material construído nas improvisações dos *études*. As ações físicas começam a ser fixadas e o texto do autor, memorizado. Não se trata, contudo, de uma estruturação mecânica, pois os atores já estão profundamente penetrados na essência da obra. É o momento de realizar os ajustes e afinações de cada uma das cenas, e das partituras físicas e vocais dos atores, visando uma boa recepção da peça pelo espectador.

Na etapa dos ensaios, bem como nas apresentações públicas dos atores, todos os elementos do sistema devem estar presentes sob a forma de atuação cênica. Stanislávski

sempre acreditou que uma atuação viva é consequência do pleno funcionamento desses elementos, que têm como objetivo despertar a natureza humana e criativa do ator no palco.

Desse modo, acreditamos que o percurso metodológico elaborado por Stanislávski para uma análise ativa e criativa da peça e do papel, possibilita um caminho para os artistas da cena recriarem, a partir de suas subjetividades e qualidades artísticas, a atualidade da obra, resultando na construção polifônica que une os pensamentos de autores, atores e diretores no momento de reescrever o texto dramaturgicamente na cena espetacular.

Referências bibliográficas:

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o método da análise ativa**: a criação do diretor e do ator. São Paulo, Perspectiva, 2018.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. Trad. Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo, Editora 34, 2016.

STANISLAVSKI, Konstantin. **O trabalho do ator**: diário de um aluno. Tradução de Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

VÁSSINA, Elena. LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: vida, obra e sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

De Maria Déa a Maria Bonita: um estudo da personagem na obra *Lampião* de Rachel de Queiroz

MEDEIROS, Clara Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Esse trabalho se propõe a tecer algumas considerações a respeito da personagem de Maria Bonita no livro *Lampião* de Rachel de Queiroz, texto dramático escrito em 1953.

A obra é dividida em 5 quadros, representando um espaço temporal de 8 anos, tendo início com a entrada de Maria Déa no bando de Lampião (que se deu no ano de 1930) e desfecho o massacre de Angicos - acontecimento que resultou na morte de Lampião, Maria Gomes de Oliveira e mais alguns cangaceiros em 28 de julho de 1938.

Maria Gomes de Oliveira (popularmente conhecida como Maria Bonita) entendida nesse trabalho para além da personagem histórica, vista como uma marca, um mito, concebida como uma forma de ver e representar a mulher nordestina. É também de extrema importância contextualizar o leitor em relação ao universo que envolve a construção desse escrito do início da década de 1950.

O teatrólogo argentino Jorge Dubatti (2016) defende que as poéticas teatrais devem ser entendidas em sua territorialidade. Isto é, a identidade da obra vai estabelecer uma relação direta com o lugar em que ela é produzida. Nesse sentido, se tratará um pouco da autora da dramaturgia em questão no intuito de se compreender qual é esse lugar que a literatura apresenta em suas obras.

1 – Maria Bonita: um mito, uma marca do Nordeste

[...] enquanto a mulher de Lampião viveu, a personagem nunca existiu. A cangaceira que teve a cabeça decepada em 28 de julho de 1938 era simplesmente Maria Déa: uma jovem de 28 anos que morreu sem jamais saber que, um dia, seria conhecida como Maria Bonita. (NEGREIROS, 2018, p. 17).

Essa parte do trabalho é iniciado com a citação literal da jornalista Adriana Negreiros em virtude dessas palavras exprimirem bem o que se pretende defender nessa escrita.

A historiadora Nadja Claudino (2017) mostra que Maria Gomes de Oliveira foi uma mulher de muitos epítetos e histórias. Inicialmente, era conhecida como Maria de Dona Déa, em referência a sua mãe. Quando casou com o seu primo legítimo Zé de Neném, passou a ser chamada de Maria Neném. Ao adentrar no cangaço, Lampião se referia a sua companheira como Santinha e era tratada como Maria do Capitão pelas outras pessoas.

Adriana Negreiros (2018) coloca em seu livro que enquanto viva, Maria Gomes de Oliveira não era conhecida como Maria Bonita. O primeiro registro do epíteto Maria Bonita foi no telegrama do Tenente João Bezerra endereçado ao coronel Teodoro Camargo do Nascimento, informando a morte de nove cangaceiros e duas cangaceiras após o Massacre de Angicos, dentre eles Lampião e Maria Bonita.

Logo depois de apresentar o registro mencionado no parágrafo anterior, Negreiros (2018) vem tratar a respeito das versões para a origem do apelido Maria Bonita. Ela

apresenta as duas explicações históricas mais aceitas a respeito desse fato. A primeira delas é defendida pelo historiador Frederico Pernambucano de Melo. Segundo ele, o epíteto surgiu, antes do Massacre de Angicos, nas redações dos jornais do Rio de Janeiro. Os jornalistas cariocas teriam estabelecido uma associação entre a companheira de Lampião e a personagem de Afrânio Peixoto, pois ambas eram belas e naturais do sertão da Bahia. Dessa forma, os jornalistas já referiam informalmente a cangaceira como Maria Bonita. Ainda segundo Negreiros:

Por um lado, como se tivesse permanecido a sombra de seu Marido, despertou pouco interesse por parte dos contadores da história do cangaço [...] Os jornais de 1930, apressados em narrar as crueldades e ações espetaculares do Jaguar do Nordeste, não consideram a existência de sua esposa digna de pauta. A memória da Rainha do cangaço na imprensa da época é imprecisa, precária e fantasiosa. [...] Esse obscurecimento não impediu, que, por outro lado, que Maria Bonita fosse ganhado ares de mito depois de sua morte. As lacunas de informação sobre a vida não apenas dela, mas também outras cerca de quarenta jovens do bando (...) contribui para que se criasse a fantasia de uma impetuosa guerreira, hábil amazona do sertão, uma joana d'Arc da Caatinga [...] Maria Bonita virou nome de grife de moda, música, centenas de pousadas e restaurantes espealhados pelos nordeste, salões de beleza, academias de ginástica, cerveja, pizza, assentamento rural, bandas de forró e coletivos feministas. Transformou-se numa marca poderosa (NEGREIROS, 2018, p. 13 – 16).

Já Luiz Rubens Bonfim (*apud* NEGREIROS, 2018) apresenta outra versão sobre a origem da alcunha Maria Bonita. Ele afirma que o nome surgiu no dia 28 de julho de 1938, no mesmo dia da morte de Maria. Os soldados e autoridades presentes em Piranhas impressionados com a beleza da bandoleira morta, começaram a chamá-la pelo nome que seria eternizado.

Assim, a famosa Maria Bonita tão evidenciada na cultura nordestina (literatura de cordel, quadrilhas juninas, peças de teatro, e representações imagéticas dos mais variados tipos) é uma personagem ficcional, inventada e que não necessariamente retrata a mulher que viveu entre 1911 e 1938. O nome Maria Bonita evoca imagens características e bem definidas pela cultura nordestina. Desde a caracterização dos trajes de cangaceira com o seu bernal, lenços, alpercatas e tranças até a sua imagem de mulher-macho ou amante devotada de Lampião. Essa forma cristalizada de se apresentar Maria Bonita vem contribuir para uma forma estereotipada de se pensar o nordeste.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) na parte introdutória de sua obra *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* trata a respeito da estratégia de estereotipização do Nordeste. Segundo o ator:

O discurso da esteriotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva a estabilidade acrítica, é o fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. o esteriótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo [...] Tentar superar essa discurso, estes esteriótipos imagéticos e discursivos acerca do Nordeste, passa pela procura das relações de poder e de saber que produziram essas imagens

e estes enunciados clichês que inventaram este Nordeste e estes nordestinos (p. 30 - 31).

As representações de Maria Bonita, muitas vezes, se encontram nesse modelo da estereotipia, para além da personagem histórica, se configurando em uma marca, uma forma de se pensar e ver o nordeste de forma estanque, por exemplo.

O esteriótipo, muitas vezes, é utilizado para representar o nordeste e o nordestino. Durval Muniz (1994), entende o Nordeste, para além de seus limites geográficos, fatos históricos e contexto sociológico, como uma elaboração imagético e discursiva de ordem cultural representada nas mais diversas artes: Literatura, poesia, artes plásticas e artes cênicas.

2 - Rachel de Queiroz: uma inventora do Nordeste

Rachel de Queiroz é uma autora brasileira bastante renomada e estudada na área de literatura e foi a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Letras. As personagens femininas dos romances de Rachel de Queiroz são amplamente estudadas na área de letras e é uma unanimidade entre os pesquisadores que essas personagens rompem com os padrões da cultura ocidental e os preceitos da sociedade patriarcal numa época em que as mulheres eram condicionadas à submissão masculina (ABREU, 2016; OLIVEIRA & ANDRADE, 2017; OLIVEIRA, FREIRE & CHAVES, 2012; TAMARU, 2004).

Em toda obra de Rachel, encontramos os temas que povoam o imaginário do sertanejo de sua época: a seca; o cangaço e o fanatismo religioso.

De acordo com Ângela Tamaru (2004), a autora em questão vai utilizar as personagens femininas para adentrar no universo nordestino. As personagens femininas são tomadas para acionar a ficção.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1994) identifica temas como a seca, o messianismo e o cangaço como elementos fundantes da ideia de nordeste veiculada nacionalmente. Essas temáticas, muitas vezes, serviram como referência para a criação artística de autores, músicos e artistas plásticos nordestinos que influenciaram a concepção de nordeste difundida culturalmente. Este mostra ainda que Rachel de Queiroz é um expoente do regionalismo de 30, movimento que tem como suporte teórico os estudos sociológicos de Gilberto Freyre. O romance de trinta é a vertente literária desse movimento. Ele tem também como representantes, José Lins Rego e José Americo de Almeida. Esses autores vem trazer em suas páginas temas como a decadência da sociedade açucareira; o beatismo contraposto ao cangaço; o coronelismo e o seu complemento – o jagunço e seca e epopeia da retirada. Muniz de Albuquerque defende que o romance de 30 vem contribuir para a construção imagética e discursiva vinculada a Região Nordeste. Em suas próprias palavras:

Vamos tratar aqui da de uma maquinaria literária que aparece fundada na representação de um referente tido como fixo: a realidade da região nordeste. Este é tomado como objeto preexistente, como uma especialidade natural, sobre o qual se constitui essa camada de discurso literário. Na verdade, essa literatura, longe de representar apenas esse objeto, participa de sua invenção. O tema regional cria a região e não o inverso. (ALBUQUERQUE, 1994, p. 175)

Para o autor os romancistas de 30 inventam um nordeste tradicional, baseado em escolhas de lembranças, experiências, imagens, enunciados e fatos considerados específicos e próprios desta região, reforçando a imagem de um tipo regional. Eles selecionam imagens, enunciados, formas e materiais de expressão que coincidem com uma dada maneira de enxergar o nordeste: como um lugar de conservação de uma identidade ameaçada de se perder. “*O valor, a eficácia, a força e veracidade do que dizem sobre a região, baseiam-se muito pouco no próprio nordeste e não podem instrumentalmente depender dele*” (ALBUQUERQUE, 1994, p.175).

Segundo Durval Muniz, Rachel de Queiroz traz, em sua obra, a concepção idealizada do sertanejo. Ela evidencia a ação e valentia desse povo, ao mesmo tempo que trata a respeito da reação ao urbano e das mudanças tecnológicas, queixando-se das alterações sociais trazidas pelo capitalismo e sua ética mercantil. A sua escrita reflete a utopia de uma nova sociedade, no entanto, paradoxalmente, faz menção ao resgate da pureza e dos os vínculos comunitários e paternalistas da sociedade tradicional.

Almir Andrade (*apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1994) vai pontuar ainda que Rachel de Queiroz busca um homem natural, selvagem, livre de todos os códigos e Ângela Tamaru (2005), em sua tese de doutorado intitulada *A Escrita Sertaneja de Rachel de Queiroz*, ressalta que mesmo as personagens de Rachel rompendo com determinados padrões sociais, esta também mantém relações com o conservadorismo de sua época:

[...] embora rompa com a convenção do feminino em todo o conjunto de sua obra ficcional, ela mesma põe limites a essas conquistas, ou seja, respeita a tradição da qual faz parte, mantendo ainda sua identidade original de dama senhorial. [...] Vista assim, Rachel de Queiroz pode ser definida como uma escritora do status quo. (p. 139 – 140).

No entanto, Ângela Tamaru (2004) também enfatiza que a obra de Rachel de Queiroz não deve ser analisada somente por esse prisma e defende que é importante reconhecer o seu pioneirismo, singularidade e importância na história da literatura brasileira. Ela introduziu o discurso da mulher escritora, num contexto histórico em que a literatura era, predominantemente, feita por homens, e também, através do conjunto de sua obra ficcional, salientou um tipo específico de protagonista: “*a mulher nordestina emancipada, com todas as suas contradições*” (p. 141).

Nesse intuito de retratar o Nordeste por meio de figuras femininas, Rachel de Queiroz empreende o projeto de escrever uma dramaturgia sobre Maria Bonita. No entanto, no transcorrer de sua pesquisa sobre o cangaço, a autora se encanta pela figura de Lampião e muda o rumo de sua escrita. Inicialmente, o texto era para tratar a respeito da trajetória de Maria Gomes de Oliveira (popularmente conhecida como Maria Bonita), mas acabou centrado na figura de Lampião. Na convivência com o bando de cangaceiros, a personagem passa a ser a esposa prestimosa e submissa, à sombra de seu companheiro. Rachel de Queiroz, numa entrevista, revela que:

A peça ia chamar-se Maria Bonita, e era principalmente a história dramatizada da companheira do bandido. Maria Bonita é que devia ser a estrela. Mas, de repente, o danado do cego foi crescendo, se apossando das cenas, diminuindo as oportunidades de Maria Déa, botando-a machistamente no seu lugar. E eu não pude resistir a ele (STEN *apud* TAMARU, 2004, p.89).

Essa mudança de postura de Rachel de Queiroz é refletida no texto. Identifica-se uma “quebra” entre o primeiro e demais quadros da dramaturgia. O encontro de Maria Déa e Lampião se dá no fim do primeiro quadro e partir do segundo quadro existe uma mudança significativa em relação a marcação das falas da personagem que passa a ser denominada de Maria Bonita. Mesmo se tratando da mesma pessoa, a diferença de nome, no texto de Rachel, representa também uma mudança de personalidade da personagem de Maria. No primeiro quadro ela é valente, destemida e enfrenta o seu primeiro marido e lembra, em suas falas e atitudes, o esteriótipo da *Mulher Macho* cantada por Luiz Gonzaga. No restante do texto, o epíteto Maria Bonita é uma indicação de seu envolvimento com Lampião. A personagem se torna submissa e a margem de seu companheiro Lampião que frequentemente a maltrata.

Percebe-se também uma ruptura entre o primeiro e demais quadros do texto no que refere ao foco da história e a personagem central. O primeiro quadro, como já mencionado, se refere a vida conjugal de Maria Déa e o seu primeiro marido e também retrata o momento em que ela entra no cangaço. Dessa forma, essa parte inicial da dramaturgia é mais centrada na figura de Maria Déa. O segundo quadro em diante vai mostrar o comportamento autoritário de Lampião e delinear o seu declínio, mostrando desde o momento em que o cangaceiro tem uma proposta negada pelo Interventor de Pernambuco e é motivo de chacota num jornal de grande circulação, até a sua morte, no massacre de Angicos. Do segundo quadro em diante, portanto, o texto se centra na figura de Lampião.

3 - Maria Déa e Maria Bonita por Rachel de Queiroz

A historiadora Maria Lucidalva Almeida (2010) em seu trabalho intitulado *Ser Mulher no Sertão: os diversos esteriótipos e preconceitos que estigmatizam a mulher sertaneja* vai mostrar que a figura da mulher, geralmente, é associada aos adjetivos de frágil, delicada e até mesmo sexo frágil. No entanto, quando se trata da mulher sertaneja e nordestina uma infinidade de qualidades opostas são trazidos a tona: se fala de uma mulher masculinizada, capaz de assumir qualquer trabalho.

Durval Albuquerque Júnior (2003) em sua obra *Nordestino: Uma invenção do falo* traz a ideia de masculino não somente como gênero, mas como ingrediente fundante da identidade sertaneja e nordestina. A figura da mulher-macho, nesse contexto masculino onde o feminino é excluído, é uma exigência da natureza.

A personagem de Maria Déa, apresentada no início do texto, evidencia em algumas falas essa valorização das atitudes consideradas masculinas em detrimento das ações tidas como femininas e faz comentários preconceituosos em relação a sua condição de mulher, conforme se observa nos trechos transcritos abaixo:

Maria Déa (*brinca, fingindo que vai jogar a cobra em cima do marido*):
- Você está com medo! Medroso!

[...]

Maria Déa

– Você devia era ter vergonha. Nem parece homem – sei lá o que parece! Tem medo de tudo, até de cobra morta! Se te repuna agora, que dirá quando viva!

[...]

Maria Déa

– Você tem horror de tudo, não só de cobra. Bastou eu lhe chegar a cobra perto, está branco, tão branco! Se agora levasse uma navalhada,

não pingava uma gota de sangue, que não tinha. Você não é homem, Lauro.

[...]

Maria Déa

- Você não monta a cavalo, não enfia uma faca na cintura, não bota cachaça na boca, nunca deu um tiro na sua vida, não é capaz de fazer a menor estripulia, como qualquer outro homem. Vive aí, nessa banca, remendando sapato velho, ganhando um vintém miserável, trabalhando sentado feito mulher...

[...]

Maria Déa

- O pior de você é essa moleza, essa falta de ação. Podia ser de uma parte ou de outra, que eu não me importava. Ora, até na polícia tem homem. Mas você tem medo dos dois. Tem hora em que até me parece que não sou casada com um homem – que sou casada é com outra mulher que nem eu. (QUEIROZ, 1954, p. 14 – 17).

Nessas falas, é enfatizado o modelo de homem idealizado naquela época. A forma como Maria Bonita fala a respeito do seu marido Lauro revela a maneira como eram concebidos os papéis sociais do que era ser homem e do que era ser mulher na sociedade daquela época.

A partir do segundo Quadro, Rachel vai mostrar uma Maria Bonita submissa, descuidada e frequentemente maltratada por seu companheiro, como podemos observar nos trechos do texto transcrito abaixo:

Lampião

– E quando chegar a hora da morte, se eu não houver te matado antes, ainda hei de ter força para apertar o gatilho e não deixar que você fique viva depois de mim.

Maria Bonita:

- E eu? Se eu fosse pensar no que você fez no mundo, antes de me conhecer... e até depois que estou na sua companhia? Se eu sáísse matando esses teus filhos?

Lampião

– Cale a boca. Não se compare comigo. Você é mulher, e basta. (QUEIROZ, 1954, p. 63)

De acordo com Tamaru (2004) e Abreu (2016), Rachel consegue vingar o “secundarismo” de Maria Bonita na peça *Lampião* com a personagem ficcional de Maria Moura, que é a protagonista do seu sétimo e último romance. Laile e Ângela colocam que a vingança reside no fato de Maria Moura ser uma espécie de “Lampiona” que irá, por meio de uma vida errante, materializar o projeto da escritora.

Isso dá subsídios para refletir se o intuito de Rachel de Queiroz era escrever uma Maria Bonita nos moldes da mulher-macho, fortemente marcada pelo discurso da estereotipia, e se não encontrando correspondência real na história de Maria Bonita ela teria mudado rumo de sua escrita.

Referências bibliográficas:

ABREU, Laile Ribeiro de. **Representações da Mulher na Obra de Rachel de Queiroz**. 2016. 276 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **O Engenho Anti - Moderno: A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. 1994. 507 f. Tese (Doutorado em história) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

_____. **Nordestino: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)**. Maceió, Catavento, 2003.

_____. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo: Cortez, 2011

ALMEIDA, Maria Lucidalva de Oliveira. **Ser Mulher no Sertão: os diversos esteriótipos e preconceitos que estigmatizam a mulher sertaneja**. 2010. 25 f. TCC (Graduação em história) - Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Conceição de Coité, 2010.

CLAUDINO, Nadja. **As Escritas de uma Vida: Discursos sobre a cangaceira Maria Bonita (1930 - 1938)**. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: Introdução a uma filosofia do teatro**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2016.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2018.

OLIVEIRA, Larissa Nascimento de; ANDRADE, Alinne Souza. **Rachel de Queiroz: Representação da Escrita Nordestina Feminina**. Ininga, Teresina, vol. 4, n. 2, p. 4-14, dez. 2017.

OLIVEIRA, Maria Eveuma de; FREIRE, Manoel; CHAVES, Sérgio Wellington Freire. **Rachel de Queiroz: uma mulher à frente do seu tempo**. Pontos de Interrogação, Alagoinhas, vol. 2, n. 1, p.204-216, jun. 2012.

QUEIROZ, Rachel de. **Lampião**. 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.

TAMARU, Angela Harumi. **A Construção Literária da Mulher Nordestina em Rachel de Queiroz**. 2004. 188 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

Dramaturgia em campo expandido: *Mi vida después, El año en que nací e Melancolía y manifestaciones*, de Lola Arias

MONTEIRO, Eduardo Aleixo
Universidade Estadual de Campinas

Este trabalho pretende começar a investigar uma noção de dramaturgia em campo ampliado ou expandido, por meio do processo criativo da artista argentina Lola Arias nas peças documentais ou performances *Mi vida después, El año en que nací e Melancolía y manifestaciones*.

Para os propósitos do trabalho, uma dramaturgia em campo expandido pode ocupar um espaço intermediário entre os três fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro, lugar do espectador; a atuação ou performance, lugar dos atores ou performers; e o drama, lugar da ação, codificável ou não em um texto. Nesse sentido, uma dramaturgia em campo expandido pode, ainda, não ocupar lugar nenhum, mas será sempre um espaço de mediação (SÁNCHEZ, 2010).

Conforme Adélia Nicolete (2005), pode-se falar em uma dramaturgia como criação de peças e em uma dramaturgia como dramaturgismo e passagem para a cena, quer dizer, em uma atividade a ser exercida não só pelo dramaturgo, mas também por todos os envolvidos na criação teatral. Matteo Bonfitto (2011), por sua vez, fala em uma dramaturgia como textura, isto é, em várias dramaturgias representativas dos vários tecidos ou das várias camadas do fenômeno teatral.

Uma noção de dramaturgia como um campo ampliado ou expandido nas artes da cena – que funcione como catalisadora de saberes, práticas e competências, residindo em um espaço de mediação – talvez esteja em algum lugar entre – o que se convencionou chamar de – teatralidade e performatividade.

A performance é geralmente definida como uma forma de expressão que articula várias modalidades de arte. Nessa linha de raciocínio, Eleonora Fabião (2008), para quem os cruzamentos entre teatro e performance são moeda corrente nos palcos contemporâneos, e Sílvia Fernandes (2011), que se permite falar em experiências cênicas como demarcações fluídas de território entre diferentes domínios artísticos.

Logo, o campo ampliado ou expandido é uma expressão contrária à especificidade das artes, é um lugar híbrido, é um espaço de convivência de diferentes formas artísticas, que provoca o espectador de maneira inusitada.

Lola Arias nasceu na Buenos Aires de 1976. Atualmente ela se define como escritora, diretora e performer. Os seus trabalhos transitam a fronteira entre arte e vida.

Se é que essa fronteira existe. Afinal de contas, os teatros do real dizem respeito a manifestações teatrais ou performativas que variam de intervenções diretas na realidade a modos renovados de teatro documentário, bem como à proliferação de performances autobiográficas e à inclusão de não atores em cena (FERNANDES, 2013).

As obras *Mi vida después, El año en que nací e Melancolía y manifestaciones* consistem em peças documentais ou performances – a autora já se referiu a elas das duas formas – que integram uma trilogia e partem de uma mesma ideia, qual seja, filhos reconstruindo a vida dos pais com fotos, filmes, cartas e recordações. Trata-se, como bem assinalou Daniele Avila Small (2010), de um teatro que flerta com o documentário ou com a fala pessoal do performer. As dramaturgias foram escritas, reescritas e encenadas ao longo de vários anos, de modo que a sua publicação em 2016 fixou o estado da vida dos atuantes naquele momento, permitindo, juntamente com os vídeos das apresentações, registrar e analisar o processo criativo até então. Neste ponto, cumpre fazer dois recuos.

O primeiro deles para dizer que Lola Arias já se referiu aos seus atuantes como personagens, borrando ainda mais a fronteira – outra que talvez não exista – entre o teatro e a performance. Segundo Patrice Pavis, “o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro” (2008, p. 284-285).

O segundo recuo tem a ver com o processo criativo de Arias. Conforme Renato Cohen (2013), a criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *leitmotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem .

Lola Arias consegue que se reconstruam os anos 1970 na Argentina e no Chile, como documento político, crônica social e diário íntimo. A artista argentina lança mão de um método que problematiza o relato coral da História em obras que transformam a biografia dos seus atuantes e, ao mesmo tempo, o mundo que se documenta. As três dramaturgias trazem consigo uma processualidade da experiência. Percebem-se um deslizamento de funções, uma dissolução do sujeito, um deslocamento do eu, um entrelaçamento entre representação e apresentação. Partindo de Jorge Larrosa Bondía (2002) – segundo quem experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca, e não o que se passa, o que acontece, o que toca –, talvez seja possível afirmar que Lola Arias não se limita a falar sobre a experiência, mas através da experiência, porque imbuída da experiência.

Em *Mi vida después*, um trabalho de 2009, os filhos já adultos vestem as roupas que os pais usavam quando jovens, a fim de reconstruir essa juventude, como se fossem duplos ou dublês, *dobles de riesgo*, dispostos a fazer as cenas mais difíceis das suas vidas. A peça é um retrato da geração de Lola Arias. Uma geração de argentinos que nasceu em plena ditadura militar. Uma geração cujos pais lutaram, desapareceram, exilaram-se, torturaram e foram torturados ou se mantiveram indiferentes à política. Para escrever a primeira peça da trilogia, Lola Arias entrevistou filhos que lhe levavam fotos, cartas, fitas cassete e todo tipo de objetos dos seus pais. Segundo Arias, os filhos acreditam que sabem tudo sobre os pais, até que, em algum momento, eles os percebem como completos desconhecidos e é, nesse instante de perplexidade, que os filhos começam a escrever a história dos pais. Ainda segundo Arias, ao longo dos ensaios as histórias foram convertendo-se em material literário e os atuantes foram tomando distância, até que puderam ver as suas próprias vidas como se fossem alheias.

Em 2011, quando se encenou *Mi vida después* em Santiago, Lola Arias ministrou uma oficina para jovens chilenos voltada à reconstrução de histórias familiares durante a ditadura. Arias afirma que a princípio não pretendia escrever outra peça, mas, convencida de que o material merecia ser levado à cena, estreou *El año en que nací* em 2012. Vários procedimentos cênicos de *Mi vida después* foram utilizados, como o cruzamento da história pessoal com a história do país, a análise de documentos privados e históricos ou a reconstrução de episódios das vidas dos pais em que os filhos ocupam os seus lugares. Nada obstante, houve procedimentos novos, como a reconstrução coletiva de fatos históricos que marcaram a época, a inclusão das consequências da ditadura na vida dos pais, bem como os conflitos de criação da própria peça. A principal diferença entre as peças é que os atuantes de *Mi vida después* estão de acordo sobre como contar a história, enquanto os atuantes de *El año en que nací* não conseguem dar uma versão comum da ditadura chilena. O desacordo e a impossibilidade de um relato único, assim como a possibilidade de conviver nesse desacordo, vale sublinhar, aparecem com mais força na

peça *Campo minado* de 2016 e no filme *Teatro de guerra* de 2018, nos quais Lola Arias colocou frente a frente veteranos argentinos e ingleses da guerra das Malvinas.

A terceira peça da trilogia, *Melancolía y manifestaciones*, também é uma história geracional. É a história da mãe de Lola Arias, uma professora de literatura que cai em depressão no ano de 1976 – o ano em que não só começou a ditadura militar, como também Arias nasceu. Experimentando os procedimentos cênicos desta vez nela mesma, Arias chegou ao diário da melancolia de uma mãe escrito pela filha. O texto foi gestado para ser lido como conferência-performance durante um encontro de artistas e acadêmicos, mas estreou como peça já em 2012. Arias quis trabalhar com a mãe, que se recusou. Depois testou uma atriz, que não representaria a mãe, mas seria um duplo dela. Então experimentou jovens atores, que fariam as pessoas da vida da mãe, bem como atrizes infantis e adultas, que fariam a própria Lola Arias. Finalmente decidiu ela mesma narrar a história da sua mãe e reconstruir as imagens do texto com um grupo de atores de mais de setenta anos.

Cumprir referir, à guisa de conclusão, que a dimensão prática desta pesquisa consiste em replicar procedimentos da autora e escrever uma dramaturgia com atores e não atores, encorajando-os a reviver experiências pelas quais os pais passaram durante a ditadura militar do Brasil. Até aqui, parece lícito afirmar que a noção de dramaturgia em campo ampliado ou expandido dá conta não só do processo criativo de Lola Arias, mas também dos imbricamentos que acontecem entre teatro e performance ou realidade e ficção em trabalhos semelhantes a *Mi vida después*, *El año en que nací* e *Melancolía y manifestaciones*.

Referências bibliográficas:

ARIAS, Lola. **Mi vida después y otros textos**. Buenos Aires, Reservoir Books, 2016.

_____. **Minefield**. Londres, Oberon Books, 2017.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, [s.l.], n.19, p. 20-28, jan./abr., 2002.

BONFITTO, Matteo. Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. **Pitágoras 500**, Campinas, vol.1, n. 1, p. 56-61, out., 2011.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo, Perspectiva, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 8, p. 235-246, 2008.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório Teatro e Dança**, Salvador, vol.16, p.11-23, jan. - jun., 2011.

_____. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 13, n. 2, p. 3-13, dez., 2013.

NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto**: dramaturgia em processo colaborativo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 10 out. 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. Maria Lúcia Pereira, Jacó Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo, Perspectiva, 2008.

SÁNCHEZ, José A. **Dramaturgia en el campo expandido**. In: BELISCO, M.; CIFUENTES, M. J.; & ECIJA, A.; Repensar la dramaturgia/Rethinking Dramaturgy. Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte, 2011, p. 39-57.

SMALL, Daniele Avila. Atos físicos da memória, re-inscrições da História – Crítica de *Mi vida después*, de Lola Arias. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, vol. 3, p.1-6, out., 2010.

Pensando a ideia de dramaturgia, na teoria e na prática, no grupo de estudos “A Dramaturgia do Performer”

MOREIRA, Guilherme
Universidade Estadual de Campinas

SCIALOM, Melina
Universidade Estadual de Campinas

Introdução

Poderia o ator/performer ser o dramaturgo do seu próprio trabalho, baseando sua composição através do que lhe afeta? Esta escrita pretende refletir a ideia de dramaturgia baseando-se na pesquisa de cunho teórico-prático que buscou investigar a dramaturgia do ator pelo viés do corpo e sua capacidade de afetar e ser afetado, explorando os processos criativos que o permeiam na cena. Para tal, o estudo articulou-se em quatro eixos principais: laboratórios sob a metodologia “prática como pesquisa” (SCIALOM, 2017); criação, composição e apresentação de dramaturgias; compilação e estudo de autores que dialogam com a temática; e a análise dos processos executados, relacionando teoria e prática. Por meio de exercícios coreológicos e composicionais e leituras de bibliografias baseadas no tema, a investigação sistematizou práticas que buscaram ampliar o autoconhecimento e a autonomia do ator e ampliar os modos de se pensar e fazer dramaturgia.

O trabalho surgiu em virtude de questionamentos com o modo com que o conceito de dramaturgia é interpretado e utilizado nos processos criativos e a maneira com que os atores/performers se relacionam com os seus corpos em cena. Buscando relacionar esses dois fatores, corpo e dramaturgia, a relevância deste trabalho se faz, portanto, de uma necessidade de ampliação desses conceitos pelo estudo da manifestação do imaginário no corpo cênico, relacionando o potencial corporal com a produção dramaturgical.

Utilizando a ideia de imagens e afetos que são gerados pelo corpo do ator como material primeiro de criação dramaturgical, o trabalho se realizou nos laboratórios do grupo de estudos “A Dramaturgia do Performer” e da pesquisa de iniciação científica “A Dramaturgia Corporal no Trabalho de Composição do Ator – O Corpo que Opera Sobre Imagens e Gera Afetos” e passou por diversos exercícios de investigação desses elementos e de composição cênica, culminando na elaboração de três espetáculos de pesquisa: Kandinsky, Memórias e As Lacunas Sobre Um Alguém Em Suspensão (ALSUAES).

O Conceito “Dramaturgia” e a Dramaturgia Corporal no Trabalho de Composição do Ator

Segundo Magda Romanska (2015, p.1) em seu livro “The Routledge Companion to Dramaturgy”, o termo “dramaturgia”, em sua definição mais ampla e antiga, significa “criação teatral”, ou seja, a ação de se criar uma peça de teatro. A autora revela que a própria etimologia da palavra vinda do grego drama-ergon, que significa trabalho das ações, pode ajudar a entendê-la como um termo expandido e não somente como literatura teatral. Como explica Romanska, ao longo dos séculos, o conceito de dramaturgia passou a ter novos significados e a ser aplicado de diversas maneiras como na composição dramática, nas artes corporais e na representação. Nesse contexto, Patrice Pavis em seu

Dicionário de Teatro (1999, p. 113), define a dramaturgia como “o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador, até o ator, foi levada a fazer”. Romanska aponta que o conceito de dramaturgia foi sendo remodelado de acordo com a prática de diferentes diretores, curadores e "fazedores" teatrais (theatre makers) que utilizaram do conceito para denominar suas práticas artístico-criativas, como, por exemplo, o trabalho do diretor de teatro italiano Eugenio Barba (2010), que possui uma ideia de dramaturgia como um dispositivo teatral, uma tessitura textual, um fluxo performático e por fim uma organização institucional.

Seguindo o pensamento de José Sanchez (2011), é possível pensar este conceito enquanto seu campo expandido, que retoma seu sentido primeiro de organização das ações cênicas, indo para além do texto literário e situando-se na instabilidade entre os elementos primordiais que compõe o fenômeno cênico (indivíduos e ações em um espaço-tempo-ambiente):

Esto es dramaturgia: una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica. (SÁNCHEZ, 2011, p. 19)

Na contemporaneidade, a dramaturgia se ampliou para um grande leque de fazeres e linguagens. Ao falar de dramaturgia, nos referimos à produção de sentido em sua acepção do sentir, seja ela no plano das sensações e afetos, ou no plano das ideias e dos conceitos, ou em ambos simultaneamente. Neste campo, Behrndt (2010); Bleeker (2003); Greiner (2006) assumem que a dramaturgia pode ser vista como uma atividade de se pensar a composição e não necessariamente de realizá-la (efetivar sua autoria). Dramaturgia como articulação e/ou organização: uma atitude de estruturação do nexo proposto pela obra, ou o que Eugênio Barba (1985) chama de tecer o texto da obra, sendo este composto por quaisquer materiais performativos do fazer cênico. Ao nos basearmos nessa perspectiva, a dramaturgia passa a ser uma espécie de atitude perante a criação que pode ser assumida por qualquer pessoa envolvida no processo, como sugere Adrian Heathfield (2011). Sendo assim, seria possível o próprio performer ser responsável pela dramaturgia da obra? A hipótese é de que, se ele assumir uma atitude dramaturgicamente perante a criação que está realizando, o mesmo se torna o dramaturgo do trabalho.

Apesar destes desdobramentos do conceito “dramaturgia” ao longo da história, ainda é frequente sua limitação a simplesmente obedecer às orientações do texto literário teatral. O que se passa despercebido é que em meio às principais ações definidas pelo texto ou pelo próprio ator, existem movimentos que compõem as unidades da cena, muitas vezes realizados de maneira inconsciente e espontânea. De maneira geral, essa sequência de movimentos é chamada, por alguns autores como Neide Neves (2008) de dramaturgia corporal. Através destas considerações sobre o termo dramaturgia, a ideia de “dramaturgia corporal” é definida, segundo Kalisy Cabeda de Souza e Sayonara Sousa Pereira, como um “conceito que pretende encontrar no corpo as ferramentas para a construção de uma linguagem cênica, onde as metáforas corporais sejam o principal veículo de criação” (SOUSA; PEREIRA, 2012, p. 26).

Através da dramaturgia corporal do ator foi possível desenvolver dramaturgias que utilizaram o corpo e sua multiplicidade de níveis semânticos como elementos chave de sua criação, através de métodos elaborados ao longo da pesquisa: estudos coreológicos

na criação de partituras, afetos como criação de matrizes, matrizes como criação de dramaturgia, fios como criação de dramaturgia. Nas dramaturgias desenvolvidas, os signos construídos se manifestavam principalmente como sinais biológicos que atingem os sentidos por meio das ações orgânicas através de uma experiência presencial, gerando interpretações subjetivas das imagens visuais compostas pelos atores e das imagens mentais projetadas sobre suas composições corporais. Sobre este assunto, Barba disserta:

O movimento de qualquer pessoa põe em jogo a experiência do mesmo movimento por parte de seu observador. A informação visual gera, no espectador, uma participação cinestésica. A cinestesia é a sensação corporal interna dos próprios movimentos e tensões e também dos movimentos e tensões dos outros. Isso quer dizer que as tensões e as modificações do corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador [...] O visível e o cinestésico são indissociáveis: aquilo que o espectador vê produz nele uma reação física, a qual, sem que ele saiba, influencia sua interpretação sobre o que vê. [...] Entendo por “orgânico” as ações que provocam uma participação cinestésica no espectador e que, para ele, tornam-se convincentes independentemente da convenção ou do gênero teatral do qual o ator faz parte. (BARBA, 2010, p. 57)

Sendo assim, observamos empiricamente o quanto o corpo humano está sujeito a afetar e ser afetado quando em contato com outros corpos e fatores ambientais, num movimento ininterrupto de afetos. A partir disso, verificamos que é possível utilizar estes elementos como material primeiro de criação e composição de dramaturgia, promovendo ao ator/performer uma grande autonomia e uma forte escuta de si na cena.

Espetáculos de Pesquisa

No fim da primeira etapa da pesquisa, o grupo de estudos chegou ao resultado de uma obra cênica que chamamos de “Kandinsky”, uma experiência estética na qual realizamos composições corporais de maneira improvisada nos baseando no quadro “Composição II” do artista plástico Wassily Kandinsky. Deste modo, com o quadro projetado ao fundo da cena, partimos de improvisações coletivas no qual deveríamos nos movimentar de acordo com os afetos gerados nos performers através da pintura. Esta imagem foi escolhida justamente pelo seu caráter abstrato e pela subjetividade e diversidade de leituras possíveis das formas e cores ali presentes. A proposta inicial era analisar outras imagens e realizar composições em cima destas, entretanto, o grupo concordou em se aprofundar na “Composição II” para explorar com mais detalhes suas questões. Após sua apresentação analisamos como cada um realizou essa “tradução” entre imagem visual e composição corporal cênica: quais ferramentas foram utilizadas, como os Estudos Coreológicos se relacionavam com essa improvisação, quais as sensações que surgiram e como cada performer foi afetado.

Algumas pessoas traduziam pela forma, através da mimese dos traços e desenhos que identificava, e da ideia de movimento que estes propunham. Outras se expressavam cenicamente baseando-se puramente nos afetos que surgiam ao entrar em relação com as imagens. Alguns performers ao observarem a pintura criavam pequenas narrativas que serviam de material para seus movimentos. E assim, com esses corpos se relacionando em conjunto, a dramaturgia ia se constituindo no momento presente, no coletivo, junto ao pensamento cênico, sensorial e organizacional de cada indivíduo performer.

Na segunda etapa da pesquisa decidimos trabalhar com memórias pessoais como disparador para a composição dramática. Esta escolha aconteceu porque o grupo assumiu que estas também fazem parte da constituição do corpo, construindo sua dramaturgia corporal e sendo um grande mobilizador de afetos. Assim, através das imagens e afetos provindos das memórias incitadas, criamos sequências de movimentos que, inicialmente, foram reflexo direto das imagens e afetos produzidos por aquela memória, porém ao longo da improvisação, a memória que havia despertado o movimento era deixada completamente de lado e o foco passava a ser unicamente a materialidade do corpo, as imagens e afetos que ele produz por si só. Nesse processo, os movimentos vão se transformando de acordo com eles, numa pesquisa e busca pelo seu entendimento através dos princípios do próprio movimento (Coreologia).

Através de improvisações e da escolha de sequências de movimentos utilizamos um mecanismo que chamados de “matriz de movimentos”, que são pequenas sequências e estruturas flexíveis movimentos ou ações, geradas através de improvisações, que vão sendo modificadas de acordo com os interesses dos performers, mas mantendo sua essência, até ser fixada uma partitura. Por um determinado período, o foco era estudar essas matrizes, fazer experiências e analisá-las. Na incorporação de cada matriz havia a constante tentativa de se reconectar com os afetos que serviram de ignição para a criação e escolha dos movimentos, gerados no instante dessa gênese. Em seguida, buscamos selecionar na prática as matrizes que dialogavam entre si e se uniam através de misturas, justaposições e composições, criando-se diversas estruturas dramáticas.

Por meio de experimentações e discussões, organizamos uma composição que, após ensaios e lapidações, resultou no espetáculo “Memórias”. A busca era pela composição de uma dramaturgia que não se pautasse diretamente nas significações dos elementos da obra (por exemplo, o conteúdo simbólico das memórias iniciais), mas que utilize como elemento de composição primordial o corpo e seus afetos, seus movimentos e suas imagens, se distanciando da racionalização puramente mental que denota um entendimento linguístico e verbalizável àquilo que se percebe. Este seria um tipo de “pensar em movimento”, que faz parte da metodologia de “prática como pesquisa” em desenvolvimento pela pesquisadora Melina Scialom:

Junto com o movimento acontece uma atenção sobre a corporalidade e afetos sendo gerados, de forma que, quem está pensando não é somente a “mente” mas a integração corpo-mente ou o soma. Sem o movimento o pensamento se tornaria uma conceituação mental, o que vai de contrário ao que estou propondo. Portanto, introduzo um processo de “pensar em movimento” (thinking-in-motion) que acontece justamente no ato (presente) da criação. Laban (1978) já trabalhava sobre este conceito ao estruturar sua práxis que chamou de Arte do Movimento ou de Coreologia. (SCIALOM, 2018, p. 3)

Através disso, chegamos a uma obra cênica que se constituiu em uma experiência estética que abarcava não apenas os princípios estudados, mas também as memórias vivas que recolhemos. A estrutura de “Memórias” se deu, principalmente, como uma composição dessas matrizes em associação e incorporação de elementos que pudessem evidenciar o corpo como agente protagonista e elemento principal da linguagem, com sua materialidade sendo responsável por incorporar imagens e ser veículo de afetos. No espetáculo, alguns textos utilizados como materiais foram lidos pelos performers, reproduzidos por áudio e disponibilizados para o público ler ao longo do espetáculo. Também contávamos com uma câmera em cena, que reproduzia as imagens do espetáculo através de outros pontos de vista e projetava em uma tela presente no palco. Numa

primeira parte da peça, os performers interagiam de maneira improvisada ao longo de um corredor de luz, entretanto só podiam se movimentar através das matrizes dos movimentos desenvolvidas ao longo dos ensaios.

O intuito de “Memórias” era buscar uma dramaturgia baseada em um tipo de materialidade corporal conduzida pelos afetos gerados no próprio movimento, composta e desenvolvida pelos próprios performers na prática do movimento expressivo e sua associação com o pensamento, distante de um campo semiótico de significados pré-definidos e verbalizáveis.

Na última fase do trabalho, a proposta era a criação de um solo de Teatro Físico relacionando todas as questões levantadas nos processos anteriores, e entender como elas se manifestavam com apenas um performer em cena. Considerando a pesquisa, a linguagem conhecida como “Teatro Físico” pareceu ser um terreno fértil para explorar as potências do corpo em cena e sua expressividade, já que o coloca em evidência através de sua materialidade. Segundo Victor de Seixas:

Teatro físico é um termo vago e passível de diferentes interpretações quando utilizado para definir gênero teatral. A definição mais comum, onde todos concordam, é de um trabalho que coloca a fisicidade do artista cênico em primeiro plano no resultado estético final de uma performance. (SEIXAS, 2009, p. 2)

Segundo o autor, o termo surgiu na Inglaterra nos anos 70 pelo ator/dramaturgo/diretor Steven Berkoff, que estudou em Paris com Jacques Lecoq e Etienne Decroux, e explorava ao máximo a capacidade física de seus atores, em um tipo de “teatro extremamente visual onde a gestualidade/movimentação é o elemento primordial, colaborando ou às vezes substituindo a dramaturgia textual, também podendo substituir o cenário ou elementos cênicos pelo movimento/corpo dos artistas” (SEIXAS, 2009, p. 3). Ao refletir sobre este termo e linguagem teatral, Eliana Rodrigues Silva e Rosemeri Rocha ressaltam que:

O corpo do ator, a partir das mudanças históricas ocorridas no teatro desde o século XVIII, especialmente após as correntes pós-dramáticas, vem se revestindo, cada vez mais, de importância na composição da cena. A dramaturgia passa a nascer e se edificar a partir do corpo do ator e menos do texto ou da espetacularidade da cena. (SILVA; ROCHA, 2009, p. 39)

As autoras esclarecem que foi desta corrente que nasceu o teatro físico, tendo o corpo como o principal elemento da cena e seu movimento como a base dessa estética, sendo responsável por reunir informações sensoriais e mentais, gerando imagens.

Através destas ideias, o processo criativo iniciou revisitando as matrizes de “Memórias” e os materiais utilizados neste espetáculo como disparadores de imagens e afetos, observando as diferenças que se davam na tentativa de realizar a dramaturgia com apenas um ator e, a partir daí, aplicar novos exercícios de criação e análise, gerando novos materiais que foram se transformando em novas matrizes de movimentos. A ideia, neste momento era dissolver as sequências criadas de modo que elas se conectassem mais homoganeamente. Para isso, era necessário entender a trajetória dos elementos e suas transformações. A tentativa era de aos poucos abandonar a ideia de composição dramaturgical por estruturas de matrizes de movimentos, que se dividia como peças que se encaixavam entre si, e buscar outro método de composição: os elementos da cena que se entrelaçavam como um tecido, em uma tessitura dramaturgical.

A dramaturgia-tecido pode ser entendida, como sugere Renato Ferracini (2011), pelo entrelaçamento dos elementos cênicos macroscópicos (corpo, roupas, luz, som), como se fossem linhas-cênicas, que por meio de seus encontros geram relações (tensões, relaxamentos, buracos, etc.) que desenvolvem uma tessitura/tecido: a dramaturgia. Considerando essas relações, pode-se dizer ainda, que o tecido da dramaturgia flutua sobre o do ambiente (compostos por fios de temperatura, ruídos, movimento do ar, etc.), que flutua ainda sobre o tecido do espaço-tempo, sobrepondo-se. Dessa forma, nesse processo de criação foi necessário observar a trajetória do corpo do ator como um fio cênico que, ao longo do tempo, se relaciona com diversos fios de macroelementos em um espaço, sendo afetado por estes e pela interferência ambiental e afetando aqueles que o observam e interagem com ele. A metodologia que sistematizamos para realizar esse processo consistia principalmente em improvisações que criassem um diálogo entre a linguagem corporal do ator com os demais elementos cênicos, a cada momento criando uma cena que evidenciasse um desses elementos. Em seguida, o objetivo era entrelaçar essas cenas, observando as transformações que ocorriam, e repetir alterando detalhes que permitissem maior fluidez e potência das ações.

Em ALSUAES buscou-se a criação de um sistema de signos corporais como construção de imaginário, narrativas, linguagem, pensamento e dramaturgia. A pesquisadora Maria Fonseca Falkembach, através dos estudos corporais de Christine Greiner e da semiótica de Charles Peirce, explica como o corpo é resultado de dinâmicas trocas de informação com o ambiente e estas se constituem em pensamento encarnado. Dessa maneira, a construção de um sistema de signos corporais se faz também constituição de linguagem, pensamento e dramaturgia, fazendo com que as artes da cena (como o teatro, a dança e a performance) sejam modos de pensamento que criam linguagens que se estruturam de maneira diferente da linguagem discursiva. Assim, o ator incorpora e expressa a experiência cognoscitiva através da elaboração de signos corporais (FALKEMBACH, 2005).

Referências bibliográficas:

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa**: origens de um diretor. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo, Perspectiva, 2010.

BARBA, Eugenio. The Nature of Dramaturgy: Describing Actions at Work. **New Theatre Quarterly**, vol. 1, n. 01, p. 75–78, fev., 1985.

BEHRNDT, Synne. Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking. **Contemporary Theatre Review**, vol. 20(2), p. 185-196, 2010. DOI: 10.1080/10486801003682393. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10486801003682393?casa_token=t6BH4Dx-kqAAAAAA%3AW3d6-QD4Gj_zmiiJJ2H6VVm0Q9cr1h2Q9g62CRSZrH2HlwR1UZnN7O0HOnI77XupPD6bUSAbsrMCvw&>. Acesso em: 30/11/2019.

BLEEKER, Maaïke. Dramaturgy as mode of looking. **Women & Performance: A Journal of Feminist Theory**, vol. 13(2), p. 163-172, 2003. DOI: 10.1080/07407700308571432. Disponível em <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07407700308571432>>. Acesso em: 30/11/2019.

FALKEMBACH, Maria. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem:** transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na Composição do Corpo Cênico. 2005. 142f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, jun. 2005.

FERRACINI, Renato. Por uma potente dramaturgia microscópica. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Curitiba, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0126-1.pdf>>. Acesso em: 30/11/2019.

GREINER, Christine. **O corpo:** pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2006.

HEATHFIELD, Adrian. **Dramaturgia sin dramaturgo**. In: BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José (org.). Repensar la dramaturgia: errancia y transformación. Murcia, Centro Párraga, CENCDOC, 2011. p. 105–116.

NEVES, Neide. Klauss Vianna: **Estudos para uma Dramaturgia Corporal**. São Paulo, Cortez, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1999.

ROMANSKA, Magda. **The Routledge Companion to Dramaturgy**. 1 ed. Abington, Routledge, 2015.

SÁNCHEZ, Jose Antonio. **Dramaturgia en el campo expandido**. In: BELLISCO, Manuel. CIFUENTES, María José (org.). Repensar la dramaturgia: errancia y transformación. Murcia, Centro Párraga, CENCDOC, 2011. p. 39-57.

SCIALOM, Melina. Experimentando a Dramaturgia do Performer. **X Congresso da ABRACE**. Campinas, vol. 19, n. 1, 2018.

SCIALOM, Melina. **Laban Plural:** Arte do Movimento, Pesquisa e Genealogia da Práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo, Summus, 2017.

SEIXAS, Victor. No glossário: O que é teatro físico?. **Mimus – Revista online de Mímica e Teatro Físico**. [s. l.], Ano 01, n. 01, fev., 2009

SILVA, Eliana; ROCHA, Rosemeri. Seu Bomfim: Potência e Imagem no Teatro Físico. **R.cient./FAP**, Curitiba, vol. 4, n. 2, p.38-49, jul./dez., 2009.

SOUZA, Kalisy; PEREIRA, Sayonara. Dramaturgia Corporal: Em busca de um Corpo Virtual. **Revista Aspas**, São Paulo, vol. 2, n. 1, p. 26-31, out., 2012.

**A Noiva narra seus votos em Bogotá:
Perspectivas da implicação das narrativas pessoais nas dramaturgias postas em
cena na América Latina, com destaque para o teatro colombiano**

OLIVEIRA, Ysmaille Ferreira de
Universidade Estadual de Campinas

1. Teatro na América Latina: Desvelar a Noiva

Neste plano de trabalho, a figura da noiva é uma maneira de associar a performance *A Noiva*, que realizei em Bogotá, à produção cênica na América Latina pela linha da narrativa pessoal.

A figura da noiva atira os olhares pela sua beleza, simbolismo e, também, pela tradição no ritual do matrimônio. No antigo testamento, diz-se que a noiva é trazida ao noivo sob véus, como se fala pela primeira vez de Rebeca (Gên. 24,65). O acessório pode ter sido originalmente uma alusão à necessidade de se afastar o “mal olhado”.

Em outro contexto, afastar o mau olhado, a priori, é afastar o artificialismo e o eurocentrismo que encobriu a face da noiva, a vida e outras maneiras de teatro na América Latina. Assim, contemplar a noiva tornou-se algo controverso, pois a atenção estava em outra direção. Mas, a atividade teatral colombiana começa a se transformar. A partir da década de 1970, ela deixa de se restringir apenas a turnês espanholas de autores clássicos e expõe autores nacionais das “comedias costumbristas”.

No contexto europeu, as demandas sociais e estéticas promoveram a arte contemporânea relacionando-a à vida. O movimento de vanguarda da arte do início do século XX, entre outros aspectos, muda de direção, saindo do campo técnico para a vida. O teórico Marvin Carlson (2010, p. 106) menciona críticas ao teatro tradicional por meio do pensamento de Antonin Artaud, para quem a arte estava apartada da essência da vida, pois preocupava-se com o enredo e a linguagem, eminentemente.

Essa conjuntura e o confronto social na América Latina, em virtude do contexto histórico de exploração e desigualdade social, vão provocar uma vinculação política com o conteúdo da vida. Então, o teatro procurará nos seus arredores e encontrará os problemas dos bairros periféricos no cotidiano das pessoas. Esses elementos do dia-a-dia, nas mãos dos artistas, estarão presentes na cena. Quando os fazedores de teatro fazem isso, veem que a face da noiva está borrada e já sem maquiagem, pois está marcada pelas contradições sociais. O movimento teatral vai reagir a isso em circunstâncias territoriais distintas.

Cabe destacar que esse achocalhar advém das práticas, teorias e metodologias cênicas que configuraram as experiências cênicas na América Latina, entre as quais, temos: o Teatro do Oprimido, o Teatro de la Candelaria, Grupo de Teatro Yuyachkani, Teatro Experimental de Cali, Mapa Teatro, artistas da Performance e, também, O Grupo de Teatro Malayerbas de Quito, Teatro Galpón e Teatro de los Andes.

De modo especial, a produção dramatúrgica no teatro latino-americano se torna coletiva e em sintonia com a sua realidade, valorizando as diferenças sociais e a própria vida do artista. Para Toral (2013, p. 95), “o ator no Malayerba não tenta imitar uma realidade já existente, mas criar, ensaiar a vida, enchê-la de subjetividade e desenvolver uma subjetividade consciente”. Essa relação com a vida e com o contexto histórico fica evidente na obra “La razón blindada” que, segundo Ferráz (2019, p. 18), “faz referência aos diálogos de Don Quixote com Sancho Pança, (e) trata-se de uma história

autobiográfica, produzida a partir de reminiscências do vivido por Arístides Vargas, ao visitar o irmão no cárcere, durante a ditadura na Argentina”.

O caráter pessoal e coletivo dá outro status para as dramaturgias latino-americanas, pois elas estão se refazendo a partir vicissitudes de outros extratos sociais. Com isso, as narrativas e os testemunhos são realinhados a essas novas urgências:

No Chile, em 1972, foi escrita uma peça baseada em depoimentos diretos de elementos de um mesmo grupo social. A equipe escritora partia de um tema: “Em que medida as transformações sociais por que passa o Chile afetam a estrutura social da família [...] Através de diálogos-testemunhos a peça retratava a tomada de consciência por parte do pai e de toda a família. (BOAL, 1984, p. 54).

No caso da Colômbia, os traços da face da noiva são percebidos por volta da década de 70, numa conjuntura na qual o teatro arrola temáticas e processos coletivos, envolvendo repressão, organização para militar e as guerrilhas:

Este período de creación colectiva se inicia formalmente hacia 1970 con Las Bananeras, obra crítica y agitacional acerca de la represión de 1928 en la Zona Bananera del norte colombiano, montada por el Teatro Acción, dirigido por Jaime Barbini [...]. En 1971 el teatro La Mama y el teatro La Candelaria de la Casa de la Cultura montaron sendas piezas de autoría colectiva. Al primero correspondió El abejón mono, basada en relatos de Arturo Alape sobre la guerrilla de las F.A.R.C., mientras el grupo de La Candelaria, dirigido por Santiago García — promotor del teatro profesional en Colombia, junto con Enrique Buenaventura — ofrece Nosotros los Comunes y más tarde La Ciudad Dorada, sobre el forzoso desplazamiento de las familias campesinas hacia las ciudades, acosadas por la violencia antipopular de los años 50. [...] Enrique Buenaventura, sobre temas políticos de fuente popular, viene adelantando el T.E.C. (Teatro Experimental de Cali), el cual monta La Denuncia en 1974. (DUQUE, 1976, p.160-161).

Nessa situação, a noiva apressa os passos e dá um salto no tempo até a atualidade. É o momento de olhar para as cerimônias de teatro que acontecem em Bogotá e Cali. Além disso, a análise da performance *A Noiva* em Bogotá dialoga com um procedimento criativo que se ancora na utilização de narrativas em cena, algo marcadamente presente nas experiências estudadas na Colômbia, como narrado a seguir.

2. Narrativas da cena colombiana.

Cheguei na Colômbia no dia 11 de agosto de 2018. Até então, minha relação com o país era marcada pela admiração de seus bons cafés, do Teatro La Candelária, Teatro Experimental de Cali e pela literatura do realismo fantástico, presente nas obras do escritor Gabriel García Márquez. Questionava-me: Quais eram as nossas referências de pensadores, artistas e grupos de teatro latino-americanos?

A ideia de tentar responder isto me fez ir à Colômbia para conhecer artistas, acompanhar um pouco o debate sobre a cena alternativa e, com isto, acercar mais a hipótese da oralidade com princípio de criação cênica. Deste modo, elegi as experiências vividas na Colômbia como uma maneira política e metodológica de tentar responder as questões levantadas, especialmente sobre os “processos investigativos desenvolvidos nos seios dos coletivos”.

Em agosto de 2018, estava ocorrendo em Bogotá o *XXVII Mujeres en escena por la paz – 2018*, onde acompanhei a programação de teatro promovido pela La Corporación Colombiana de Teatro (CCT), que acontecia em diferentes espaços, como a Sala Seki Sano, a Casa Tea Teatro Estudio Alcaraván, a Quinta Porra e o Umbral Teatro.

Assisti à peça *Manuela no viene esta noche: yo fue independentista antes de conocer a simón*, que girava em torno da vida de Manuela Sáenz, vista apenas como amante de Simon Bolívar. A obra abordava sua ação estratégica e revolucionária na luta pela independência, outrora invisibilizada por uma perspectiva histórica machista e positivista. O grupo chamava-se Tramaluna Teatro e a obra tinha a direção e dramaturgia de Patricia Ariza.

Desse mesmo grupo teatral, vi o solo *El hombre que soñó parir a una niña por el ombligo. Nuevas masculinidades: una conferencia de actor. ¿qué significa ser hombre en los tiempos del fin del patriarcado?*, com dramaturgia e direção de Carlos Satizábal. Também assisti a *Chinpourma la mujer que riega colores a su pasos*, uma criação coletiva do Teatro Experimental de Boyaca, dirigida por Jhon William Daza Malagón, que tratava da violência contra as mulheres latino-americanas das mais distintas maneiras, através de histórias de vidas sobre subserviência, estupro e feminismo.

Vi também uma obra que não participava da programação do festival, embora a temática fosse mulheres, chamada *Lo que no fue*, uma produção do grupo Umbral Teatro, que utilizou como procedimento da criação coletiva e material poético as memórias pessoais das atrizes em contato com o imaginário social, indagando a partir das imagens construídas por elas mesmas sobre o que é o feminino. Uma peça premiada, apresentada em diferentes países, com dramaturgia e direção de Carolina Vivas Ferreira.

A entrada livre ou a preços populares tornava o teatro geralmente lotado, uma boa estratégia para ocupar os espaços culturais localizados no bairro Centro Comercial Barichara (Centro Comercial Los Ángeles, Calle 19# 4-71). Grande parte do incentivo na criação das obras advém da política governamental colombiana, que promove a “reconciliação, convivência e paz” diante de uma população marcada pela guerra civil, nos conflitos entre guerrilheiros, militares e agentes do Estado.

As dramaturgias criadas coletivamente protagonizam as histórias de vidas desconhecidas pela história oficial e até pelo teatro. Tais textos e encenações pretendem dar voz a grupos de excluídos, porém sem apelo ou demasiado enfoque na condição de oprimidos, ou seja, espetáculos contundentes, com profunda crítica social, mas que, ainda assim possibilitava a participação do público infantil, pois tratava seus temas com leveza e ironia, provocando até mesmo risos na plateia ali presente.

Algumas semanas depois, soube que na cidade de Cali também acontecia um festival de teatro, promovido pelo Teatro Experimental de Cali, celebrando as obras do dramaturgo e encenador colombiano Enrique Buenaventura. Assisti a *Los papeles del infierno* e a *Crónica*, no Teatro Municipal de Cali, e a *Guinnaru*, no Teatro Experimental de Cali, em agosto de 2018. E conheci o elenco do Teatro Experimental de Cali, tendo também a oportunidade de participar de um exercício cênico junto a eles e de conversar durante muitos dias com a atriz e diretora Jacqueline Vidal, atuante aos 93 anos de idade. Nas conversas que tivemos, uma nostalgia pairava e, ao mesmo tempo, se quebrava quando os temas eram o teatro e as obras de Buenaventura.

No caso do Teatro Experimental de Cali, percebi que nas montagens teatrais as resoluções cênicas são datadas, porém, as mesmas sobressaem-se do campo estético para o embate político e para o desejo de manter “vivos” os procedimentos técnicos aprendidos com Enrique Buenaventura. Com isso, as experimentações cênicas de resistência operam na manutenção dos aspectos técnicos, formais e nos temas da dramaturgia, relacionados

à conquista espanhola, aos miseráveis nas ruas e, também, à influência africana através de mitos, no litoral pacífico colombiano.

O “caso Colômbia” demonstra que os processos investigativos dos grupos utilizaram como procedimento a criação coletiva e que o material poético foi forjado pela oralidade presente nas memórias pessoais e coletivas. Assim, a narrativa, o testemunho e o poder de narrar permitiram explorar zonas que tencionavam o caráter pessoal e coletivo das obras artísticas.

3. A Nubente – Performer em Bogotá.

No meu site *Teatralidades Amazônicas* estão alguns trabalhos que se relacionam à minha pesquisa, em curso no doutorado na Universidade Estadual de Campinas, no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena. O olhar teatral para Amazônia se dá por outro viés, ou seja, pelas narrativas orais que produzem performances. Uma das obras em análise é a Performance da *Noiva*. A sinopse abaixo contribui para conhecê-la:

Trompetes e clarins anunciam a passagem da Noiva. Remida de rancor e com o sentimento de justiça, ela caminha por ruas, aeroportos e igrejas. Triunfante e com os pés descalços, a noiva percorre o tempo entre a promessa e a boda. Nesse intervalo, que alianças serão feitas? Quais juras serão proferidas? Quem vai, enfim, tirar o véu, beijá-la para gozar da lua-de-mel? O certo é que, nas suas travessias, ela provoca assobios, desejos e frustrações. Tentativas de feri-la e desonrá-la falham, pois ela mantém-se imaculada. Com os pés sujos, pisa em dragões e sucuris por causa do sagrado que carrega em seu coração. (TEATRALIDADES AMAZÔNICAS, [s.d.]).

O fato é que Adrián Gomes, artista e professor da Facultad de Artes ASAB, da Universidad Distrital Francisco José de Caldas, convidou-me a dar uma oficina e realizar um bate-papo sobre os aspectos íntimos e coletivos de tal performance na disciplina “Cuerpo y Performance”. Na realidade, tratava-se da Performance da Noiva Uruguiaia, que realizei em 2016, quando saí, vestido de noiva, do Brasil – desde o bairro da Barra Funda, em São Paulo – chegando no Terminal Tres Cruces, em Montevideo. Sugeriu e acordamos que eu a faria novamente na via pública, em local próximo à faculdade, um pouco antes do horário de aula e sem o aviso prévio da minha participação.

No dia 7 de setembro, às duas da tarde, saí da Avenida Las Américas vestido de noiva. Nas mãos, uma coroa de flores para velório, um aparelho em que tocava a marcha nupcial; os pés descalços. Caía uma chuva fina. Acompanhavam-me Vanina Gallego e Dorita Vinasco. Vanina quis filmar a saída da Noiva. Bem na hora em que eu estava fechando o portão, o véu engatou no trinco e o vídeo teve que ser refeito. Depois desse pequeno incidente, parei na padaria da esquina para tomar um “tinto” (café), como se diz por lá. Dois homens estavam conversando e, quando me viram, um apontou para o outro e disse: “Ele estava fugindo de você”.

Sentei-me em outra mesa junto com as minhas acompanhantes e tomamos café. Alguns minutos depois, chegou Cecilia e eu agradei pelo batom e pela coroa de flores que sua amiga artesã, Cleotilde Cordero de Silva, confeccionou. Pedi para tirarmos uma foto. Ela disse: “Que loucura! Como é nome da obra?”. “A Noiva”, respondi.

Aqui ponho o fim nesta narrativa e permito que o leitor imagine os passos da *Noiva*, a reação das pessoas nos ônibus, nas ruas, no Centro de Memória Histórica e na Faculdade de Artes ASAB.

Por outro lado, é necessário destacar que o matrimônio, com sua carga simbólica, evoca e provoca nos imaginários fantasias e frustrações. Do ponto de vistas artístico, a escolha de elementos que dialogam com o imaginário social estabelece jogos e relações que saem do âmbito privado para galgar um arcabouço dramaturgico. Nesse sentido, as narrativas nos conduzem para outras maneiras de acesso à realidade. O tratamento dado à narrativa pode variar do ponto de vista da intervenção feita:

Isso não quer dizer que eu não considere perfeitamente legítimas outras possibilidades em que o relato original seja simplesmente um núcleo que se bifurca numa estrutura dramaturgica absolutamente original, inclusive com a perspectiva radicalmente diferente. No teatro, tudo é possível...desde que seus resultados sejam bons. Uma lei muito estúpida, mas é assim mesmo. (SINISTERRA, 2016, p. 21)

Em direção à primazia da narrativa oral e das suas implicações na realidade, infere-se que elas possuem em si teatralidades testemunhais, ou seja, práticas teatrais que são tratadas como documentos:

En una aproximación al teatro documento, pero también en un desplazamiento de lo macro hacia lo micro, emergen microrrelatos que siguen dando cuenta de las prácticas de violencia y marginación que una parte del corpus social ejerce sobre el otro [...] la teatralidad testimonial se sostiene desde de la presencia de sujetos y memorias específicas, los cuerpos emergen sin mediatización: texturas de lo real. (CABALLERO, 2014, p.153).

Assim, o testemunho, como acesso ao real, pode se dar de maneira imaginativa. A obra *Adios Ayacucho*, novela de Julio Ortega e adaptação teatral do grupo Yuyachkani, com dramaturgia e direção de Miguel Rubio, aborda isso. Na peça, a vítima é a única testemunha do seu próprio assassinato. Ela reúne o seu corpo mutilado para reclamar justiça. Com isso, camadas são postas nessa espécie de presentificação do ausente e vão desde os rituais funerários, mito da tradição oral andina, até a prática performática com o poder de cobrar e tornar visível os desaparecimentos.

Para Taylor (2018, p. 284): “ [...] embora não existam testemunhas externas em *Adiós Ayacucho*, a peça reafirma o papel vital do que Dori Laub chama de “testemunha vinda de dentro” ou “testemunha de si mesma”. A figura da testemunha não dissocia memória pessoal e coletiva pela performance. Assim, para Taylor (2018, p. 293), “Performances como essas *fiestas*, o testemunho e as produções teatrais nos advertem a não pôr de lado o eu que relembra, que pensa, que é um produto do pensamento coletivo”.

Assim, as narrativas instauram negociações entre indivíduo e a comunidade pelas memórias postas em cena:

[...] a história de uma vida não cessa de ser reconfigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa reconfiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas. (RICOEUR, 1997, p. 418-419)

Para Jorge Dubatti (2016), as poéticas teatrais permitem um deslocamento da expectativa do espaço para um regime de convívio através da regressão convivial e abdução poética. Assim, estamos interessados no teatro do ponto de vista da coexistência, ou seja, do estabelecimento de mecanismos de agregação e diálogo com as tensões

sociais, em um processo que convoca pessoas para um evento teatral. E essa é a perspectiva adotada nesse plano de trabalho pelas narrativas:

El teatro es arte aurático por excelencia, según Benjamín, y no puede ser des-auratizada, como ocurre con otras expresiones artísticas. Él remite a una orden ancestral, a una antiquísima escala del hombre, ligada a su propio origen. No somos los mismos cuando en reunión, pues en ella se establecen vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o concientizados. (DUBATTI, 2016, p. 31-32)

Portanto, este trabalho abordou práticas cênicas que articulam narrativas orais e contribuem para uma compreensão perceptiva da dramaturgia na história do teatro latino-americano. Com isso, as experiências cênicas associadas ao contexto colombiano inter-relacionam narrativas pessoais e coletivas atravessadas por questões políticas e territoriais da América Latina.

A presença da narrativa oral em consonância com as especificidades históricas permite uma operação dramática de acesso e produção do real. De todo modo que as maneiras de utilização das narrativas se alteram no tempo histórico e ponderam a relação entre o privado e público nas mãos do artista. Assim sendo, a performance da NOIVA baseia-se em uma narrativa pessoal e na convivência com uma assembleia que não foi convidada, mas que precisa aceitar o direito à diferença de alguém de deseja fazer seus votos.

Como se sabe, narrar os votos de amor perante uma assembleia é a confirmação da promessa e o desejo de uma união duradoura até que a morte separe. Será isso? Aqui me furto a não revelar os pormenores pessoais da performance da NOIVA. Porém, as narrativas pessoais foram lapidadas dramaturgicamente para fazer aparecer a nubente em conexão com rituais, tradições e a vida pública. Seus votos são indissolúveis no campo artístico porque associam arte e a vulnerabilidade da vida, conforme afirma Butler (2018, p. 162): “O corpo está exposto à história, à condição precária e à força, mas também ao que é espontâneo e oportuno, como a paixão e o amor, a amizade repentina ou a perda repentina e inesperada”.

Referências bibliográficas:

BOAL, Augusto. **Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular**: uma revolução copernicana ao contrário. 2. ed. São Paulo, Editora Hucitec, 1984.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**. Notas Sobre Uma Teoria Performativa de Assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. São Paulo, Civilização Brasileira, 2018.

CABALLERO, Ileana Diéguez. Escenários Liminales. **Teatralidades, performatividades, políticas**. México, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2014.

CARLSON, Marvin. **Performance**: Uma introdução crítica. Trad. Thais Flores Nogueira e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: Introdução a uma filosofia do teatro. Trad. Sergio Molina. São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2016.

DUQUE Jaime Mejía. El nuevo teatro en Colombia (1960-1975). **Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**. n°26, p. 159-169, 1976.

FERRAZ, Ana Lúcia. Uma Poética do Exílio na Dramaturgia da Cena do Teatro Malayerba de Quito-Ecuador. **Revista Iluminuras** - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS. Porto Alegre, vol. 20, n. 48, p. 10-22, fev, 2019.

RICOUER, Paul. **O tempo e a narrativa**. São Paulo, Papirus, 1997.

SINISTERRA, José Sanchis. **Da Literatura ao Palco**: dramaturgia de textos narrativos. São Paulo, É Realizações, 2016.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.

TEATRALIDADES AMAZÔNICAS. **A Noiva**. Teatralidades Amazônicas [Site profissional]. [s. d.]. Disponível em: <<https://www.teatralidadesamazonicas.com/a-noiva>>. Acesso em: 06/11/2019.

TORAL, Consuelo Maldonado. **El grupo de teatro Malayerba y la poética de la diferencia**. Quito, Fondo Editorial, 2013.

Teatro universitário e práxis política: Uma breve análise a partir de sinopses

RIEHL, Ana Karenina

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Há o entendimento que junho de 2013 foi um marco histórico para o Brasil. Não pretendo aqui fazer uma grande caracterização deste, e sim, a partir de intelectuais que dão conta de apresentar tais designações, situar o quanto os acontecimentos recentes alteraram algumas dinâmicas da sociedade, trazendo novas formas de se relacionar politicamente com foco no campo teatral universitário.

O marco de 2013 é interessante também pelo fato de meu objeto de pesquisa ter seu início justamente neste ano, que para grande parte dos estudos conjunturais nacionais tem se tornado um ponto de partida. As leituras são diversas, dependendo muito das avaliações e apoios ideológicos e metodológicos de cada intelectual e seus grupos. Aqui abordaremos com ênfase as pautas e bandeiras do movimento e alguns desdobramentos seguintes com o passar dos anos.

Junho começa expondo uma crise de representação e organização política, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, que sofre com uma “herança maldita” dos megaeventos (em menos de uma década a cidade recebeu Pan-americano, Parapan-americano, JMJ – Jornada Mundial da Juventude, Copa das Confederações, Copa do Mundo, Jogos Olímpicos Militares, Olimpíadas e Jogos Paraolímpicos, entre outros), além de ser alvo de gestões que apenas se preocupavam em gerar lucro tanto pessoal quanto empresarial. Foi a era das remoções das UPPs, da intensificação de um verdadeiro genocídio da população negra, da inflação crescente que transformou a cidade em uma das mais caras do mundo, ligada à especulação imobiliária absurda. Do outro lado, governantes viviam com a certeza da impunidade, esbanjando verdadeiras farras com dinheiro público e/ou fruto de corrupção. O Rio de Janeiro e o Brasil continuavam tendo como alvo de opressões pobres, negros, indígenas, mulheres e LGBTQI+. A desigualdade social é uma das maiores do mundo e o preconceito social, de raça, gênero, renda continuam sendo traços da estrutura brasileira. (MORAES, 2018)

As mobilizações de 2013 e 2014 introduzem ferozmente muitas pautas no cotidiano da sociedade. Se, à primeira vista, a pauta do transporte público (que não está atrelada apenas a uma questão de valor da passagem) é a que lidera as movimentações, logo depois muitas outras se destacam. Aqui gostaria de enfatizar algumas listadas no livro *2013 – Revolta dos governados: ou, para quem esteve presente, revolta do vinagre* de Wallace de Moraes:

- Contra os símbolos do Estado – as ocupações de espaços institucionais, além de praças e as ligações com outros movimentos como o Occupy Wall Street e até mesmo as lutas da Ação Global dos Povos em 1998;
- Contra os símbolos do capitalismo – Sem dúvida os bancos e todo o sistema financeiro foram os principais alvos das manifestações. Enquanto outras instituições como bibliotecas, hospitais e até o camelódromo da rua Uruguaiana se mantiveram intactos nas ações diretas dos manifestantes:

Depois dos protestos quase diários no Rio de Janeiro entre junho e outubro, praticamente todas as agências bancárias do Centro da cidade, bairro com a maior concentração de bancos do estado, e das Laranjeiras, onde residia o governador, tiveram suas fachadas/vidraças destruídas como um ato simbólico bastante significativo. (MORAES, 2018, p. 27).

- Contra a postura das mídias hegemônicas e os oligopólios que as controlam;
- Contra a arbitrariedade e a corrupção de policiais;
- Contra as remoções;
- Contra as UPPs;
- Contra o racismo, o machismo e a homofobia.

Essas pautas sempre estiveram presentes no cotidiano brasileiro e carioca, mas é inegável o papel das mobilizações de 2013 na inserção mais contundente e nos desdobramentos que isso toma com o passar dos anos. Novas estéticas de protestos e mobilizações, muito ligadas ao conceito de ação direta e ao acúmulo histórico de organizações autônomas, se intensificaram. Mais pessoas estão ligadas a um ativismo regular, apesar de alguns teóricos como Sabrina Fernandes, apontarem que se ligam apenas a uma certa vanguarda.

Entretanto não podemos negar os rumos que o país toma com o passar do tempo, com a eleição de um governo que simboliza justamente o contrário de tudo pelo que se luta em termos de avanço social. Não podemos caracterizar o estopim de junho como um movimento inerentemente progressista. Há também um fácil esvaziamento de tudo que ocorreu desde então.

É fato que a direita conseguiu capturar alguns (nem todos) dos sentimentos de junho a seu favor; e, embora a política esteja novamente na ponta da língua de todos, a pós-política e a ultrapolítica sequestraram grande parte da linguagem e do conteúdo do debate. (FERNANDES, 2019, p. 22)

Por isto, aqui me valerei do conceito de politização formulado por Sabrina Fernandes em seu livro *Sintomas Mórbidos*, onde politizar é usado no sentido de conscientizar, no qual:

A politização e a despolitização como fenômenos sociológicos precisam ser avaliados pela sua capacidade de transformar a relação das pessoas com o espaço político; mais propriamente, se a relação entre as pessoas e o espaço político é de dominação ou subversão, se é como sujeitos ou objetos. (FERNANDES, 2019, p.29).

Podemos então observar que há uma dupla seta, uma tendência tanto para a politização quanto para a despolitização em disputa. Uma vez que junho pode ser visto como uma ruptura da inércia política pela democracia liberal, inclusive que potencialmente e alterou o imaginário social, mas também visto como um fenômeno que foi incapaz de apresentar uma resposta para as múltiplas crises levantas. Proponho uma breve análise da relação entre esse marco histórico, que é 2013, e o campo teatral universitário a partir do recorte das sinopses e títulos da programação do FITU- Festival Integrado de Teatro da Unirio encontradas nos cartazes e programas de teatro.

O FITU – Festival Integrado de Teatro da Unirio é um festival de teatro criado, gerido e protagonizado pelos alunos da universidade. A Unirio é a única universidade do país que possui os cinco cursos: Bacharelados em Atuação Cênica, em Cenografia e Indumentária, em Direção Teatral e em Estética e Teoria do Teatro, além da Licenciatura em Teatro e o festival propõe integrar os alunos destes cinco cursos. O FITU, hoje em dia um projeto de extensão, tem a participação de alunos de todos as cinco habilitações. Existe uma grande autonomia dos estudantes para com o festival perante a universidade. Ao longo dos cinco anos analisados (2013-2018) o mesmo tem oscilações no coletivo

discente que o faz, assim como as orientadoras também variam, fato um pouco atípico para um projeto de extensão.

Há uma mudança nos temas do festival que indica o diálogo entre comissão organizadora e o movimento da sociedade. Em 2013 o tema do festival é *De muros e de passagens: o Teatro, a Universidade e a Sociedade*, em 2016, *Resistência artística*, e em 2018, *Teatro e Periferia*. Mas não é apenas a curadoria do festival que faz e caracteriza o FITU. Nem sua comissão organizadora. Uma outra característica presente no projeto é a opção por uma “não curadoria”. Sempre é estabelecido um critério básico: 75% da equipe, tanto técnica quanto artística, do espetáculo precisa ser de alunos matriculados na Unirio. O objetivo é sempre abarcar o maior número possível de trabalhos inscritos para o festival. Logo, o restante dos alunos também são agentes diretos na caracterização do que o festival é naquele ano.

Esse corpo discente está inserido no contexto social citado anteriormente. A partir da análise das sinopses dos espetáculos é possível entender como esse corpo se insere. Sabe-se que nem todo teatro político se declara como tal. Que nem toda dramaturgia ou encenação se diz política para discutir política e mesmo assim o faz. Portanto, analisar com um grau de precisão o quão político realmente os espetáculos propostos foram ou não, seria uma tarefa um tanto quanto árdua para assumir nesse momento. Mas também assumo que o conceito de *teatro político* é algo em disputa há muitos anos e não pretendo assumir o ponto de vista de que todo teatro é político. Ao que se propõe esta pesquisa, nos interessa entender o teatro que se diz político e de um ponto de vista dialético-material.

Pretendo aqui travar um debate sobre as sinopses. Chamo atenção para esse formato textual, pois entendo que estas, junto aos títulos, são o primeiro contato do público com a obra, principalmente quando dentro do contexto de um programa de festival. Essa questão que pode, a princípio, parecer uma questão muito incipiente, ganha outro contorno se pensarmos num contexto de um festival. O fato de não haver outras indicações sobre os espetáculos, fazem com que as sinopses tenham uma outra dimensão e sejam de suma importância para atrair o interesse do público que frequenta o festival. Não há fotos de todos os espetáculos, a tipografia e toda a identidade visual é unificada, seguindo a do festival. Sendo assim, acredito que pensar em como se apresentam tais informações acaba sendo uma tentativa de compreender e problematizar esse gênero textual como fonte para estudos e discussões no campo dos festivais. É com base nesse documento que buscarei compreender os referenciais e os vetores norteadores das obras que indicam, já desde esse primeiro contato, um posicionamento marcadamente político.

Apesar de não constituir uma fonte dramaturgica *ipsis litteris* gostaria de ressaltar características dramaturgicas neste tipo de texto. De fato, não são escritos para estarem em cena, mas em um geral, provém de sínteses criadas pelo próprio dramaturgo ou diretor, principalmente no contexto universitário e em pequenas produções. Mesmo quando há um assessor de imprensa, este dá um tratamento a uma síntese produzida por alguém que cumpre a função de encenador. Na carona da ideia de *cena expandida* podemos pensar na elaboração da sinopse como uma *dramaturgia expandida*, uma elaboração que compõe o pensamento dramaturgico do trabalho em um caráter mais ampliado de escrita cênica e recepção.

A partir do estudo composicional, estabeleci uma metodologia que me ajudará na compreensão da relação entre o texto e indivíduo e texto e sociedade. Elenquei todos os trabalhos presentes nos programas de cada ano em uma tabela onde pude identificar quais e quantos apresentavam em seus títulos ou sinopses enunciados de caráter marcadamente político, utilizando a teoria de Bakhtin que concebe a linguagem como um fenômeno sócio-ideológico.

Para Bakhtin (2003) é na palavra que se revela melhor a ideologia, uma vez que esta é absorvida por sua função de signo e não comporta nada que não esteja ligado a essa função. Ou seja, a palavra é o modo mais sensível da materialização da comunicação social. É pela palavra que se apoiam os fenômenos ideológicos da sociedade.

Para entender essa relação entre linguagem, discurso e ideologia, é importante pensar sobre ideologia e a constante disputa pela hegemonia. Ideologia é um complexo fenômeno utilizado para mascarar a realidade, através da divisão entre aquilo que é e aquilo que se faz.

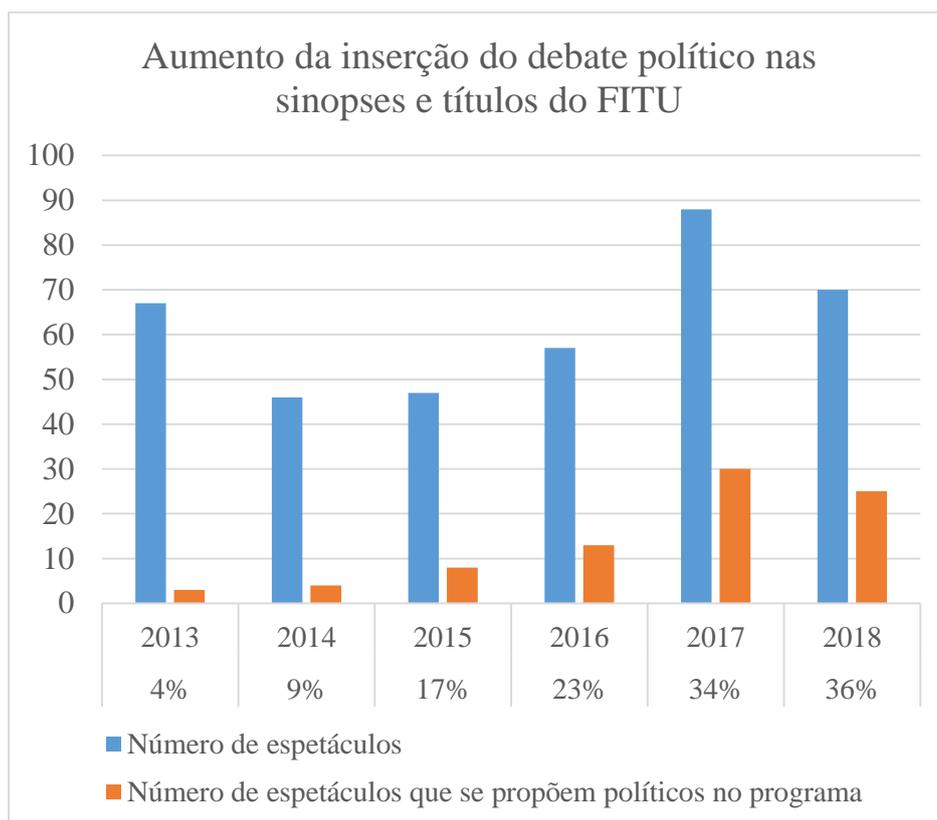
A ideologia não é sinônimo de subjetividade oposta à objetividade, não é pré-conceito nem pré-noção, mas é um “fato” social justamente porque é produzida pelas relações sociais, possui razões muito determinadas para surgir e se conservar, não sendo um amontoado de ideias falsas que prejudicam a ciência, mas uma certa maneira da produção das ideias pela sociedade, ou melhor, por formas históricas determinadas das relações sociais. (CHAUI, 1980, p. 31)

A ideologia dominante, isto é, a ideologia composta e defendida pela classe dominante é baseada na alienação, na crença de que a ideias em si são anteriores, superiores e exteriores à práxis, como algo que comanda a ação dos homens.

Segundo a ideologia crítica, baseada no materialismo histórico e na dialética, a ação do homem constitui seu meio e o meio constitui o homem, desnaturalizando as condições impostas por esta ideia alienante de que as coisas são como são. Entender que este é um discurso utilizado para manter as estruturas sociais (principalmente as de classe) como estão é um passo fundamental para compreender o fenômeno de politização dos trabalhos artísticos.

Há uma ideologia dominante. Há quem questione essa ideologia. Estes questionamentos estão presentes de diversas formas, uma delas é na linguagem. Operar no campo teatral em prol de questionamentos ideológicos é dar um pontapé na disputa pela hegemonia ideológica posta na sociedade. Quando os alunos propõem estes questionamentos dentro de cada componente de seus objetos, estão propondo uma disputa sócio-política através do teatro universitário.

Alinhando as pautas reivindicadas em junho de 2013 e o crescente interesse por política já citado anteriormente, podemos estabelecer um panorama onde é possível notar uma vontade vertiginosa de seguir no caminho da politização com o passar dos anos, como podemos observar no aumento de enunciados de caráter político representados no gráfico abaixo:



Conforme já indicado nesse texto, a análise das sinopses analisadas aqui já revela uma intenção de estabelecer o debate político por parte dos autores dos trabalhos. O primeiro contato desses autores com o público, então, já busca indicar as intenções de expressar uma inclinação política que está latente na sociedade brasileira atualmente. Colocando questões para que o espectador chegue ao espetáculo com um mínimo de pensamento desenvolvido acerca do tema que a obra se propõe a debater, os autores buscam atrair a atenção dele para suas obras ao mesmo tempo em que se colocam como agentes políticos ao fomentarem a ampliação dos debates que estão circulando pelas cidades brasileiras.

É possível identificar uma certa relação com os temas propostos pelo próprio festival, é claro. Porém, como o critério de alinhar o trabalho com o tema proposto pelo festival é apenas um critério utilizado em último caso é possível afirmar que essa mudança no aspecto do FITU é tecida tanto pela comissão organizadora quanto por aqueles alunos que apresentam seus projetos

A metodologia apresentada se mostra como uma nova abordagem dos documentos do próprio festival, não para se construir e analisar apenas o festival, mas também o campo teatral e universitário. Olhar para um festival nos moldes do FITU é também olhar para o corpo discente. É tentar entender como este se insere na universidade e na sociedade, como faz o intercâmbio em meio as suas vontades e os limites institucionais, como pretende inserir suas construções dentro do ambiente acadêmico e como este entende o papel da academia no cotidiano.

Assim sendo, a perspectiva levantada pela análise das sinopses nos apresenta a possibilidade de entender como esses alunos colocam suas questões e/ou construções e suas intensidades. Esses textos mostram como os autores se inserem, mostram suas posições e como pretendem ser entendidos a partir disso. Isso se faz primordial se quisermos construir uma universidade verdadeiramente ampla, onde o corpo discente

pode desenvolver-se como construtor duma dinâmica política no interior do ambiente acadêmico – que muitas vezes rejeita essa dinâmica de politização.

Referências bibliográficas:

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo, Brasiliense, 1980.

FERNANDES, Sabrina. **Sintomas Mórbidos: A encruzilhada da esquerda brasileira**. São Paulo, Autonomia Literária, 2019.

DE MORAES, Wallace. **2013 – Revolta dos Governados: ou, para quem esteve presente, revolta do vinagre**. Rio de Janeiro: WSM Edições, 2018.

A Dramaturgia do Performer em “Memórias”

SCIALOM, Melina
Universidade Estadual de Campinas

Seria possível o ator ou o dançarino atuarem como dramaturgos de uma obra cênica? O que seria a dramaturgia feita pelos performers atuantes – criadores e executores do trabalho? Há dois anos tenho feito estas perguntas para mim mesma e também junto com os participantes de um grupo de pesquisa focado sobre a dramaturgia do movimento. Estas inquietações partiram do meu próprio questionamento relativo ao discurso sobre a dramaturgia na dança e a atuação do dramaturgo nos espetáculos cênicos. Como produto desta indagação nasceu o espetáculo Memórias.

Memórias é um espetáculo experimental, que faz parte desta busca por entender e navegar sobre o conceito e a prática da dramaturgia na dança e no teatro. Ele teve estreia em novembro de 2018 a partir da pesquisa de movimento e criação de Ana Flávia Felice, Caroline Sobolewska, Guilherme Moreira e Melina Scialom e iluminação de Gabriel Gonçalves.



Fig. 1 - Ana Flavia Felice, Caroline Sobolewska, Guilherme Moreira e Melina Scialom em Memórias.
Imagem de Nina Pires.

Antes de falar de Memórias, primeiramente é preciso conceituar o como estou usando o termo dramaturgia em meu trabalho e pesquisa. Inclusive, quando apresentei esta palestra durante o colóquio, a primeira pergunta que fizeram no debate foi exatamente esta. Percebo que ainda é grande a curiosidade e a dúvida quando a dança traz a palavra dramaturgia para seu fazer cênico. Portanto, primeiramente irei discorrer sobre o como o conceito de dramaturgia tem sido trabalhado na dança e como venho eu mesma articulando seu uso, para em seguida me aprofundar nas especificidades do processo de

criação de um espetáculo de dança-teatro que teve a dramaturgia enquanto eixo de pesquisa.

Para pensar a dramaturgia, meu interesse está sobre o como o fazer artístico e os estudos da dança tem trabalhado com o termo, já que a dança não tem a mesma relação com a documentação gráfica e com a literatura que o teatro. Inclusive a relação entre dramaturgia, literatura e documentação gráfica teatral foram algumas das questões amplamente debatidas nas palestras e durante as mesas e sessões do II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato, ao qual esta apresentação fez parte. Já na dança, a memória das criações e espetáculos são, em sua maioria, mantidas e repassadas através de gerações por indivíduos que carregam o repertório em seus corpos e disseminam para outros através da prática em si (NOLAND; NESS, 2008). Por exemplo, quando acontece a montagem de uma obra de repertório, muitas vezes um ensaiador vai até a companhia para remontar o trabalho, usando de sua memória corporal, anotações e vídeo. Por isso que, a partir dessa diferença entre teatro e dança, é preciso entender como o conceito de dramaturgia vem se articulando nos fazeres artísticos desta linguagem.

Os pesquisadores da dança concordam que a dramaturgia na dança não possui uma definição clara, concisa e estabelecida (HANSEN; CALLISON, 2015). Ela não é um campo de conhecimento fechado e delimitado por uma prática, técnica ou produto artístico, literário ou teórico. Diferente do teatro que possui uma definição e campo de prática já estabelecidos para o termo, e que inclusive fixou a função de dramaturgo como uma atividade reconhecida dentro da produção teatral, a dança não apresenta nenhum destes conceitos ou funções como um conhecimento tradicional, não tendo uma definição digna de um verbete em um dicionário, por exemplo.

Apesar disso, muito se discute sobre possíveis dramaturgias da dança (DELAHUNTA, 2000; TURNER; BEHRNDT, 2008; TURNER, 2009; MOKOTOW, 2014; HANSEN; CALLISON, 2015; PROFETA, 2015) que, de acordo com Pil Hansen (2015, p. 3) vem sendo oficialmente articulada desde a década de 1970, quando o termo apareceu no contexto da produção e crítica de espetáculos. Nesse contexto a dramaturgia surge como uma colaboração entre coreógrafos e outros profissionais (em sua maioria críticos ou produtores de dança). Porém, desde o modernismo já existiam colaborações entre coreógrafos e críticos, que traziam um sentido “dramatúrgico” às conversas e atividades colaborativas realizadas na produção cênica. Traços dessas parcerias estão, por exemplo, nas atividades colaborativas entre a dançarina e coreógrafa Martha Graham e o crítico John Martin; Dalcroze e Adolphe Appia; Pina Bausch e Raimund Hoghe; e na atividade dramatúrgica do russo Sergei Diaghilev que pareava coreógrafos a outros artistas para realizarem suas composições. Estas colaborações artísticas e - de acordo com Hansen, dramatúrgicas - se transformaram em atividades de artistas que atuavam como um “olhar de fora”, ajudando o/a coreógrafo(a) a comunicar suas intenções e oferecendo descrições de sua experiência como espectador. A atuação do dramaturgo na dança passa, portanto, a estar relacionada com a atividade de dar sentido à obra e a pensar na relação entre criação e recepção de um espetáculo. A partir desta perspectiva Hansen esclarece que a dança não simplesmente importou a teoria teatral dramatúrgica mas desenvolveu sua própria atividade relacionada ao termo (Hansen, 2015, p. 4), levando em consideração as características primordiais desta linguagem artística, que tem sua escritura cênica nos corpos que se movem no espaço e tempo da apresentação.

A partir da década de 1990, a posição de dramaturgos na dança, como nas artes cênicas em geral, adquiriu um papel mais central e ativo (LEHMANN; PRIMAVESI, 2009). Com isso, os fazeres contemporâneos foram remodelando o sentido da dramaturgia em um espetáculo e a própria função do dramaturgo na produção. Na dança, o papel central da dramaturgia surgiu nas colaborações artísticas estabelecidas pelo coreógrafo

William Forsythe e nas atividades dos “dramaturgos” Marianne Van Kerkhoven, Guy Cools, Andre Lepecki e Heidi Gilpin junto a coreógrafos Belgas interessados em compartilhar o processo de criação (DELAHUNTA, 2000) com críticos e pesquisadores da área. Nestes casos, Susan Cash (2013, p. 29) explica que a atividade do dramaturgo-colaborador procura captar a intenção do coreógrafo, ajudando-o a realizar suas ideias de formas variadas e novamente trazendo o olhar de fora.

Através dos exemplos de colaborações entre dramaturgos e coreógrafos, Hansen defende que na dança, dramaturgia se distancia do “agente dramaturgo” (como acontece tradicionalmente no teatro) para se aproximar de processos de “operações dramatúrgicas”, como aconteceu no teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007). Estes processos redefinem a função da dramaturgia em uma obra, incluindo a do dramaturgo ao focar sobre a questão: o que pode a dramaturgia ou “*what can dramaturgy do?*” (LANG, 2017, p. 172). Inclusive, Ana Pais (2016) esclarece o como o conceito de dramaturgia no teatro migrou do texto dramático para formas de se estabelecer sentido às criações artísticas. Assim, segundo Maaike Bleeker (2003) no processo criativo em dança a dramaturgia passa a ter um status de “pensamento”, sendo uma atividade de reflexão sobre os nexos contidos na obra. Esta teoria lançada sobre o termo sugere a ampliação do conceito e suas funções no fazer artístico cênico, podendo a dramaturgia ser descolada da atividade de um indivíduo e existir como a organização ou estruturação de uma obra.

As operações dramatúrgicas na dança refletem a fragmentação imanente das fronteiras presentes dentro dos processos de criação em artes cênicas, misturando o pensamento cênico (generalizando como o trabalho do dramaturgo) ao trabalho criativo (generalizando como a função primordial dos coreógrafos/bailarinos) cada vez mais. Portanto o papel aparentemente intelectual (e por vezes teórico) do dramaturgo (recorrente no teatro) é dissolvido junto à prática dos performers, podendo inclusive ter sua função entregue ao público, cuja participação na obra é amplamente discutida por Rancière (2011) quando em performances participativas (onde o público faz colabora de forma ativa com o acontecimento cênico). Este quadro demonstra que a função da dramaturgia e do dramaturgo no processo criativo tem se diluído na prática criativa dos fazedores da cena, sejam eles os atores, dançarinos, diretores, encenadores, escritores, conselheiros, etc.

Assim me pergunto como os performers poderiam ser responsáveis pela dramaturgia de um trabalho. Por meio de que tipo de atitude, atividade ou função no processo criativo. Se a dramaturgia está relacionada a um pensamento cênico, à produção de sentido em sua acepção do sentir, ou seja, no plano das sensações e sentimentos, quer seja no plano das ideias e dos conceitos, ou em ambos, o que significa fazer dramaturgia e como a realizar a partir das diferentes funções que cada indivíduo exerce no processo criativo? Foi justamente para responder a estas perguntas que surge o espetáculo Memórias.

A dramaturgia em Memórias: o performer pensante e a estrutura da obra

O espetáculo Memórias foi criado a fim de se realizar uma reflexão das questões e pensamentos levantados acima através da prática. A análise do processo aconteceu concomitante a criação da obra e também, talvez principalmente, após a criação e apresentação do trabalho. Sendo assim, as reflexões que realizo abaixo refletem estes diferentes momentos.

A dramaturgia *do e no* espetáculo Memórias, está presente em duas instâncias de criação ou lugares da obra. O primeiro está no pensamento dramatúrgico de cada um dos performers no que venho chamando de “dramaturgia do performer” (SCIALOM, 2019).

Já o segundo tem a dramaturgia enquanto estrutura (ou escrita da cena) elaborada. A seguir discorro sobre cada um destes e como eles estiveram presentes em Memórias.

1. O pensamento dramático do performer ou a “dramaturgia do performer”

Para desenvolver um pensamento dramático e em movimento optei por trabalhar com os Estudos Coreológicos como plataforma para alimentar um “pensar em movimento”. Este treinamento foi elaborado sobre a práxis de Rudolf Laban (PRESTON-DUNLOP; SANCHEZ-COLBERG, 2010) e com a perspectiva dos Estudos Coreológicos de Valerie Preston-Dunlop – um desenvolvimento da filosofia de Laban pensando no fazer contemporâneo da dança. Nesse contexto, todos os exercícios que desenvolvi são trabalhados de forma a se associar cognição à cinestesia, percepção corporal e domínio do movimento individual de cada indivíduo.

O pensar em movimento é um conceito somático que considera que o pensamento acontece não somente na mente (cognitivo) mas também pelo corpo inteiro, em especial quando este está em movimento. O pensamento somático, portanto, está presente no corpo como um todo - onde cada uma de suas partes, órgãos e sistemas pensam (COHEN, 2008). Inclusive, este conceito também é baseado nos princípios de Rudolf Laban (1978) que buscava um pensar que acontece através do movimento. Ao longo de toda sua vida Laban trabalhou para entender quais os princípios fundamentais que compõem o movimento. De forma analítica e empírica, trabalhava com colaboradores (em sua maioria dançarinos) que lhe fornecia material para análise e plataforma para experimentar suas ideias. Assim, Laban categorizou o movimento a partir de qualidades (tempo, espaço, fluxo e peso) chamada de Eucinéica (ou Dinâmica) e do como o corpo usa e acessa o espaço ao seu redor, chamada de Corêutica, Espaço ou harmonia espacial (para detalhes sobre a práxis de Laban ver SCIALOM, 2017).

Já os Estudos Coreológicos foram desenvolvidos pela aluna de Laban, Valerie Preston-Dunlop ao pensar uma forma de tornar contemporânea a práxis de Laban. Ou seja, ao olhar para a produção da dança pós-moderna e contemporânea, Preston-Dunlop percebeu que precisaria acrescentar categorias às duas pensadas por Laban na primeira metade do século XX. Assim a pesquisadora incluiu as categorias Corpo, Ação e Relacionamento à Dinâmica e Espaço (PRESTON-DUNLOP, 1980).

Para trabalhar com os princípios e as cinco categorias desenvolvi exercícios onde os bailarinos e atores exercitavam um pensar em movimento, aprimorando o domínio do corpo relacionado a realização de um movimento consciente e com variações expressivas. Por exemplo, um dos exercícios recorrentes que realizávamos eram baseados nas escalas de movimento da harmonia espacial de Laban. Estudamos as escalas de defesa, a escala das diagonais e a escala A e B realizadas dentro da cinesfera (LABAN, 1966) e partimos para improvisações livres sobre cada uma delas. Ao realizar as escalas e as improvisações, insisti que cada um tivesse atento às sensações e imagens que surgiam das diferentes corporeidades experimentadas. Assim, os performers passaram a realizar associações entre uso do espaço cinesférico (ao redor do corpo), formas corporais e imagens/sensações.

Ao exercitar os princípios do movimento de forma consciente através dos Estudos Coreológicos, pude desenvolver um processo de pensar através do/em movimento. Um dos praticantes revela este pensar em sua fala:

“Ao realizar a escala no cubo, primeiro fiquei perdida, mas depois fui entendendo onde estavam os pontos no espaço para onde precisava me dirigir. A repetição destes movimentos e escala foi importante para que

meu corpo aprendesse e eu não precisasse mais pensar para onde deveria ir. O corpo vai sozinho.”
(fala de participante do grupo registrada no diário de bordo durante encontros do grupo de pesquisa)

Com o pensar em movimento sendo desenvolvido, passamos a buscar caminhos para iniciar um processo criativo. Decidimos partir de memórias individuais dos participantes do processo para criar movimentos e o que chamamos de matrizes de movimento.

A criação das matrizes de movimento se deu através de diversas sessões de improvisação onde cada participante investigou as reverberações afetivas e as imagens provindas de diferentes recordações sobre acontecimentos diversos em suas vidas. Também utilizamos de elementos que dispararam reações afetivas, sensações e imagens, e como já estávamos praticando a associação entre movimento, sensação e imagem, a transposição entre as memórias e o movimento não foi difícil. Assim cada participante foi elaborando diferentes matrizes de movimento relativas às suas memórias particulares. Repetimos diversas vezes as matrizes individuais para que o corpo de cada um memorizasse suas organizações expressivas. É importante ressaltar que estas não eram células coreográficas, pois o desenho e forma não eram precisos. A precisão estava na relação entre movimento e as imagens e os afetos gerados e o como era preciso organizar o corpo para manter essa precisão viva e ativa.

O próximo passo foi ensinar e aprender as matrizes de todos os participantes para adquirirmos um vocabulário e uma corporeidade comum. Este procedimento foi feito utilizando o vocabulário dos Estudos Coreológicos, através de indicações de dinâmicas, uso do espaço, configuração do corpo, ações e relação intra e inter corporal. Trabalhando desta forma, pudemos manter as matrizes como sequências vivas, realizadas a partir de princípios de movimento, que ao serem realizadas imediatamente acionavam sensações (internas) a formas corporais que se externalizavam na dinâmica corporal. Ao aprender as matrizes uns dos outros percebemos que as imagens e as sensações que tínhamos não eram as mesmas daquele que criou a matriz. Porém como a execução era baseada nos princípios do movimento que gerou imagens e sensações, pudemos reproduzir a corporeidade desejada e originária de cada matriz. Após o compartilhamento e transmissão de matrizes, começamos um processo de ordenação para montar a estrutura da obra, ou seja, sua dramaturgia.

2. A dramaturgia enquanto estrutura da obra

Além da dramaturgia acontecer a partir da criação de cada um dos performers ela também se deu na ordenação e estruturação da obra enquanto criação artística. Para criar a dramaturgia final do trabalho, ou seja, sua estrutura composicional, realizamos diversas combinações diferentes. Cada proposta estrutural também exigia sua realização para podermos discutir sobre ela. As discussões aconteciam baseadas nas experiências de cada performer com a estrutura. Esta experiência, imbuída de imagens, sensações e afetos particulares nos dava pistas para a possível dramaturgia final.

Foram um total de onze experimentações de diferentes organizações e estruturas até que chegamos à dramaturgia final: aquela que construía um sentido e dava nexos às nossas matrizes de movimento e, portanto, nossas memórias. Esta foi uma dramaturgia criada a partir da experiência coletiva do grupo que vivenciou o processo do início ao fim. Ao contrário da criação e dramaturgia que partem de conceitos, ideias pré-concebidas, roteiros, tema central particular, obra literária ou qualquer coisa que tenha surgido antes

da obra iniciar, a dramaturgia que criamos foi inteiramente baseada na experiência corporal com as matrizes de movimento. Foi, portanto, uma possibilidade de organizar o sentido e o nexos de uma obra baseados na subjetividade dos indivíduos criadores e dos próprios princípios do movimento.

Conclusão

Este artigo procurou conceituar o termo Dramaturgia do Performer criado por Melina Scialom e descrever o como ele foi aplicado na criação do espetáculo Memórias. A Dramaturgia do Performer é uma pesquisa que surgiu a partir de uma inquietação sobre a possibilidade do ator e/ou bailarino (performer) ser o dramaturgo de seu próprio trabalho. Tendo os Estudos Coreológicos como uma plataforma que permite o performer pensar em movimento, ela possibilita que o performer passe a ser o pensador e portanto organizador dramático de seu trabalho. Isto levou a realização de um processo de criação que aconteceu por meio de uma gama de procedimentos que geraram matrizes de movimento e estas foram sendo trabalhadas, aprimoradas e organizadas em estruturas dramáticas. Estas, por sua vez, também foram experimentadas e reelaboradas a partir do diálogo entre a experiência de cada um dos performers com o material cênico, resultando em um espetáculo onde a dramaturgia da obra foi resultante da experiência do corpo em movimento e de sua presença no ato criativo

Referências bibliográficas:

BLEEKER, Maaïke. Dramaturgy as a Mode of Looking. **Women & Performance: a journal of feminist theory**, New York, vol. 22, n. 13:2, p. 163–173, 2003.

CASH, Susan. The Shape of Space: Laban Movement Analysis as a Methodology for Dance Dramaturgy. **Canadian Theatre Review**, Toronto, vol. 155, p. 29–32, jul. 2013.

COHEN, Bonnie B. **Sensing, feeling, and action: the experiential anatomy of body-mind centering**: the collected articles from Contact Quarterly Dance Journal. Northampton, Mass., Contact Editions, 2008.

DELAHUNTA, Scott. Dance Dramaturgy: speculations and reflections. **Dance Theatre Journal**, vol. 16, n. 1, p. 20–25, 2000.

HANSEN, Pil. **Introduction**. In: HANSEN, P.; CALLISON, D. (Ed.). **Dance dramaturgy: modes of agency, awareness and engagement**. Houndmills, Basingstoke Hampshire; New York, NY, Palgrave Macmillan, 2015. p. 1–27.

HANSEN, Pil.; CALLISON, Darcey. (ed.). **Dance dramaturgy: modes of agency, awareness and engagement**. Houndmills, Basingstoke Hampshire; New York, NY, Palgrave Macmillan, 2015.

LABAN, Rudolf von. **Choreutics**. London, Macdonald & Evans, 1966.

LABAN, Rudolf von. **Domínio do Movimento**. São Paulo, Summus, 1978.

LANG, Theresa. **Essential dramaturgy: the mindset and skillset**. New York; London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies; PRIMAVESI, Patrick. Dramaturgy on Shifting Grounds. **Performance Research**, vol. 14, n. 3, p. 3–6, set., 2009.

MOKOTOW, A. **Decentring dance dramaturgy** - a proposition for multiplicity in dance. In: *Contemporising the past: envisaging the future*, Angers, France. In: World Dance Alliance Global Summit. Angers, France: 2014.

NOLAND, C.; NESS, S. A. (ed.). **Migrations of gesture**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. 2. ed. Lisboa, Edições Colibri, 2016.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Dance is a language isn't it?** London, The Laban Centre for Movement and Dance, Univeristy of London, Goldsmith College, 1980.

PRESTON-DUNLOP, Valerie.; SANCHEZ-COLBERG, Ana. **Dance and the performative**: a choreological perspective: Laban and beyond. Alton, Hampshire, Dance Books, 2010.

PROFETA, Katharine. **Dramaturgy in motion**: at work on dance and movement performance. Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2015.

RANCIÈRE, Jaques. **The emancipated spectator**. London, Verso, 2011.

SCIALOM, Melina. **Laban Plural**: Arte do Movimento, Pesquisa e Genealogia da Práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo, Summus, 2017.

SCIALOM, Melina. Experimentando a Dramaturgia do Performer. **Memória Abrace**, v. 19, n. 1, p. 1–13, 2019.

TURNER, Cathy. Getting the 'Now' into the Written Text (and Vice Versa): Developing Dramaturgies of Process. **Performance Research**, vol. 14, n. 1, p. 106–114, mar. 2009.

TURNER, Cathy; BEHRNDT, Synne. K. **Dramaturgy and performance**. Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2008.

O sacrifício da linguagem na transposição de gênero: o caso de *Bonsai* (20) de Alejandro Zambra

SILVA, Alexandre Miguel
Universidade Federal de Minas Gerais

Esse trabalho propõe uma abertura a questionamentos e reflexões acerca da transposição de gênero textual, partindo da narrativa romanesca para a dramaturgia. A fim de perceber os sacrifícios que ocorrem na linguagem, proponho a produção de uma dramaturgia, que se desencadeia a partir de um romance, a fim de perceber o que se altera entre os textos. Deste modo, detenho-me a pensar acerca da produção de dramaturgias, cujos princípios de escrita partem de objetos que se detém, a princípio, de uma leitura individual.

Durante muito tempo o romance foi engatilhado pela tradição oral. Com o passar dos anos, com o surgimento e expansão do mercado editorial, ele reduziu-se a um lugar de leitura particular que se fragmenta na contemporaneidade, mesclando elementos da oralidade, da leitura individualizada e dos dilemas do Novo Mundo, isto é, a solidão do homem, a busca do autoconhecimento e um projeto existencial (DIAS, 2015, p. 46). O pesquisador Juarez Guimarães Dias (2015, p. 57) afirma que, em alguns romances, o narrador pode dirigir-se a uma plateia, transformando a figura do narratário numa entidade coletiva, tendo o seu papel colocado num lugar de um contador de história.

A voz do narrador de *Bonsai* (ZAMBRA, 2014), obra a ser investigada, se direciona a um leitor-ouvinte, num tom de oralidade, causando uma sensação de proximidade e intimidade com o receptor, aprofundando o receptor para dentro da história. O narrador zambriano se destaca por sua autonomia, apresentando informações duvidosas e complexas sobre seus personagens. A independência do narrador se constrói a partir da metaliteratura e do hipertexto, que se formula dentro da narrativa com auto referências, para construir a sua história num tom de oralidade e incerteza dos fatos a serem narrados. “Colocamos que ela se chama ou se chamava Emilia e que ele se chama, se chamava e segue se chamando Julio”, (ZAMBRA, 2014, p. 10.)

[...] marido de Anita se chamava Andrés, o Leonardo. Vamos dizer que o seu nome era Andrés e não Leonardo. Vamos dizer que Anita estava acordada e Andrés quase dormindo e as crianças estavam dormindo na noite em que imprevisivelmente Emília chegou para visitá-los. (ZAMBRA, 2014, p. 44)

Os romances do chileno, Alejandro Zambra, dão destaque, como elucidada Dias, aos dilemas do Novo Mundo, que se caracterizam por sinalar, em suas obras, um caráter urbano, onde a cidade, a modernidade, as mudanças políticas e o estilo de vida do jovem nas décadas de 90 e dos anos 2000 são temas. É possível apontar tais características no primeiro romance de Zambra, *Bonsai* (2014) que é, cruel e triste por si só, o narrador contempla o ser humano em sua vida ultramoderna (VOLPATO, 2013), descrevendo relações que se desintegram, além do cotidiano, o suicídio e até mesmo a relação do homem com a sua árvore em miniatura, o bonsai. A exemplo disso, está o seu desenlace, que vem estampado no parágrafo inicial, enunciado que “[...] no final ela morre e ele fica sozinho, ainda que na verdade ele já tivesse ficado sozinho muitos anos antes da morte dela, de Emília.” (ZAMBRA, 2014, p. 10.)

Bonsai (ZAMBRA, 2014) está dividido em cinco unidades mínimas/capítulos – “Bulto”, “Tantalia”, “Préstamos”, “Sobras” e “Dos dibujos” – limitando a desenvolver-

se após o término do casal principal, Emília e Júlio. Conforme a narrativa se desenvolve, percebe-se que as imagens distribuídas no romance não apresentam informações profundas, para além do essencial, isto é, estão distribuídas em formato de um bonsai, sem ramificações ou expansões detalhistas sobre as vidas de seus personagens.

Ao pensar nas configurações do texto narrativo contemporâneo, é que surge a seguinte indagação: como esse texto se constituiria em forma dramática? Anterior a isto, para entender a função do dramaturgo, aproprio-me e adapto o termo encenador-autor, proposto pelo pesquisador Dias (2015), a partir da definição de Patrice Pavis (2013), para compreender que, nos casos de transposição textual, o encenador possui a habilidade de criação autoral, ainda que o texto não venha originalmente de uma obra teatral, mas sim de uma narrativa literária. A operação do encenador-autor, a partir de textos não teatrais, transposto de outra fonte, permite a ele a “[...] liberdade de composição e criação do espetáculo [...]” (DIAS, 2015, p. 42). Assim que, neste recorte da minha pesquisa, em uma primeira proposta, busco refletir a posição do dramaturgo-autor, cuja função exercida seria de um dramaturgo-adaptador.

O processo de adaptação de narrativas para a teatro não é desconhecida pelos espaços cênicos e teatrais. Uma gama de obras originadas a partir dos romances são apresentadas por Dias, em seu livro *Narrativa em cena: Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal)* (2015), pensando no *corpus* de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Deste modo, a afirmativa de que é possível realizar o processo de transposição a partir de narrativas é dada como possível.

Considero, nessa comunicação, que a transposição de gênero, entre diferentes fontes, premedita a existência de um objeto anterior que fornece um material para a produção de um novo produto/texto literário e que, somente a partir desse produto pré-existente no mundo que se entende que a narrativa passará por novas leituras, em diferentes perspectivas, gerando um novo produto. Desse modo, entende-se que existe um sistema pelo qual a obra a ser transposta será aplicado. Nesse processo, faz-se necessário a presença do dramaturgo-autor que realizará a releitura desse romance já existente no mundo. E assim, a partir dessa ideia sistêmica é que o dramaturgo-autor dará vida a uma novo produto/texto dramático, numa perspectiva para o texto teatral, com liberdade de composição. Discorrendo acerca desse sistema no qual o texto é submetido é que busco refletir: como se dá esse processo de adaptação e o que se perde quando colocamos em jogo diferentes linguagens, uma em frente a outra?

Na prerrogativa de Antoine Vitez, de que se “[...] pode fazer teatro de tudo [...]” (*apud* Dias, p. 45, 2015) é que penso na reprodução teatral de romances cujas estruturas, na contemporaneidade, vêm sendo colocadas em xeque de modo desnivelada, fragmentada e totalmente recorrente a uma individualidade e existência do ser. *Bonsai* (ZAMBRA, 2014) propõe um narrador autônomo, em que, ao pensá-lo para a dramaturgia, entende-se que possa haver uma mescla de vozes autônomas no texto, isto é, entre ao do narrador do romance e a do dramaturgo-autor, responsável pela adaptação do texto. Assim que, ao pensar nessa dramaturgia-narrativa que surge questionamentos como: em que lugar se encontra esse narrador que se aproxima do público com sua oralidade? Como a sua linguagem se constituiria na dramaturgia, pensando na existência e distribuição de texto para as personagens? O que se perde nessa confecção, cujo o novo modelo a ser aplicado, permite também, a forma narrativa?

Guimarães Dias (2015) vai entender que a confecção da dramaturgia se dá a partir de processos matemáticos, isto é, que se dá pelo processo de divisão, em que a voz que conta a história se divide entre os atores em suas construções da personagem, num modelo processual de escrita. No caso de *Bonsai* (ZAMBRA, 2014), o modelo de escrita de transposição para a dramaturgia ainda não foi definido, mas indagações acerca desse

movimento de divisão de narrativa surgiram em uma leitura mais aguçada do romance. Isto é, como lidar com um narrador que se apropria de um modelo de contador de histórias, em uma narrativa com pouco diálogo, com saltos na linha do tempo dos personagens? Carente de diálogos e com a narrativa centrada em seu narrador independente, o romance apresenta, além de Júlio e Emília, personagens secundários que costumam a narrativa em passagens diversas. Ao pensar nessa divisão matemática proposta por Guimarães Dias (2015), outro questionamento que surge é: a dramaturgia deve-se estender aos personagens secundários ou se deter apenas nas personagens centrais?

O pesquisador e dramaturgo José Sanchis Sinisterra (2016, p. 19) propõe que a narrativa e a dramaturgia são gêneros que compartilham uma certa familiaridade e fraternidade entre si. Para pensar além dessas semelhanças entre os gêneros, que já foram percebidas anteriormente pelo próprio Sinisterra (2016) e Dias (2015), o questionamento é: como pensar a realocação dessas semelhanças quando a funcionalidade desse circuito de transposição, que se dá em levar uma narrativa enxuta e fragmentada, para a dramaturgia?

Para Dias (2015, p. 46), o “[...] o romance é a escrita inaugural da era do indivíduo, da desintegração subjetiva entre o eu e o mundo exterior.” Segundo o pesquisador, o romance é encarregado de perceber as transformações futuras da literatura, sendo o responsável pela contaminação de outro gênero. A dramaturgia, que caminha ao lado do romance, nesse processo de adaptação, é afetada pelas transformações estéticas que ocorreram em obras narrativas. Assim que, ao pensarmos na dramaturgia contemporânea, como um resultado desse afeto pela estilística do romance, pode-se perceber que os textos dramáticos começaram a ser produzidos para fora de um drama, que fala da sociedade com um intuito educativo, e os indivíduos começam a falar de si, de seus problemas particulares, de seus corpos, entre outros aspectos. Temáticas LGBTQI+, negras, feministas, indígenas, começam a ganhar destaque nas duas últimas décadas. É assim que *Bonsai* (ZAMBRA, 2014), um romance que nos coloca a frente das questões das relações modernas, pode vir nos ajudar a pensar a singularidade entre essas linguagens distintas, porém familiares.

Dentre as familiaridades entre os gêneros, a narrativa e a dramaturgia precisam de um leitor, que por vezes, pode ser

[...] guiado pela narrativa, outras vezes pode ser deixado de lado, apenas como mero espectador, ou levado para os meandros da construção textual, por meio de comentários do narrador, como se adentrar nos bastidores de um teatro e descobrisse as maquinarias, as amarras escondidas para provocar ilusão de realidade. Isso configura aspectos de metanarratividade, pois, enquanto narra, mostra seu gesto, o que aproxima essa escrita de escrita teatral brechtiana, por exemplo. (DIAS, 2015, p. 51)

No caso de uma transposição textual, a voz do dramaturgo-autor é o que coloca um filtro das possibilidades de leituras do romance, orquestrando e direcionando caminhos e possibilidades de leituras. Porque “A voz do autor, entidade empírica e real, portanto, é aquela que orchestra as vozes do narrador e das personagens ficcionais.” (DIAS, 2015, p. 56). Ou seja, o primeiro sacrifício da linguagem, executado pelo novo autor, é de filtrar, a partir desse sistema de transposição, as possibilidades de leituras e significados do romance para a dramaturgia, criando um novo sistema de leituras de mundo a partir da perspectiva do dramaturgo-autor.

Guimarães Dias (2015, p. 71) entende que cada encenador/dramaturgo-autor possui um exercício próprio de transposição, não havendo um limite nesse processo. Cada

encenador possui seu próprio modo de fazer o teatro-narrativo, variantes de um processo de edição – preservação de fragmentos narrativos e descritivos do livro de origem – ou transposição integral – uso integral do corpo do texto para transposição do texto. Entendendo esse processo como único e particular, faz-se entender que, o dramaturgo-autor, responsável pela adaptação do romance, proponha um diálogo entre os elementos que caracterizam o romance com a produção da dramaturgia. Para isso, o dramaturgo-autor deverá recorrer a narrações, descrições, comentários e reflexões (DIAS, 2015, p. 71) transmitindo-as para as vozes dialogadas das personagens e às vezes, para as rubricas. De certo modo, a partir do que diz Guimarães Dias, faz-se necessário emprestar ao texto literário aspectos da teatralidade.

Nessa primeira observação do meu objeto de pesquisa, entende-se que o sacrifício de linguagem se inicia a partir do filtro realizado pela voz do dramaturgo-autor. Guimarães Dias (2015, p. 71) entende que, para organizar cenicamente o romance, o dramaturgo-autor deve colocar o romance a prova de equações e edições para verificar suas possibilidades de escrita e leitura para o teatro, pretendendo observar as alterações que o texto sofrerá. Para Juarez Guimarães Dias (2015), a linguagem entre um gênero e outro se realizará por meio dos seguintes processos:

- Subtração: exclusão e eliminação;
- Adição: acréscimos extratextuais ao original;
- Divisão; distribuição de texto por ator/personagem;
- Multiplicação: repetição, reiteração de personagens, excertos, informações;
- Deslocamento: recurso de reorganização do texto.

Sem uma conclusão definitiva, a proposta desse trabalho foi refletir a partir da perspectiva e provocações de Juarez Guimarães Dias (2015) a transposição do romance *Bonsai* (ZAMBRA, 2014), pensando nos caminhos pelos quais a dramaturgia pode seguir. Pretende-se, inicialmente, trazer as equações dramáticas para transpor o romance para o texto teatral, com o intuito de responder tais questionamentos levantados aqui, tal como a perda de linguagem, adaptação da voz da narrativa, o movimento das personagens secundárias, entre outros.

Referências bibliográficas:

DIAS, Juarez Guimarães. **Narrativas em cena:** Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal). Rio de Janeiro, Móbile, 2015.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea.** Trad. Nanci Fernandes. São Paulo, Perspectiva, 2013.

SINISTERRA, José Sanchis. **Da literatura ao palco:** dramaturgia de textos narrativos. São Paulo, É Realizações, 2016.

VOLPATO, Cadão. **Zambra, um escritor com espírito de botânico.** Valor Econômico, 4 abr. 2013. Disponível em: <<https://www.valor.com.br/cultura/3072360/zambra-um-escritor-com-espírito-de-botânico>>. Acesso em: 17/06/2019.

ZAMBRA, Alejandro. **Bonsai.** São Paulo, Cosac Naify, 2014.

O teatro cego e os signos cênicos não visuais no espetáculo “O grande viúvo”

SOUSA, Victor Hugo Camargo de
Universidade Estadual de Campinas

Ao colocar o espectador em uma sala mergulhada na mais completa escuridão, a linguagem do teatro cego exige uma revisão dos modos tradicionais de escrita cênica. O teatro, arte tão visual, passa então a depender exclusivamente de recursos sonoros, olfativos e táteis. Este artigo faz um recorte na pesquisa de Iniciação Científica “O teatro cego e a articulação de signos não visuais na condução da fábula”, colocando foco sobre a construção de signos nessa linguagem e, mais especificamente, no espetáculo “O grande viúvo”, do grupo paulistano Teatro Cego. O texto buscará expor como opera a reformulação do sistema sígnico cênico no teatro cego e comentar os procedimentos e as opções estéticas feitas nessa encenação em particular.

A pesquisa que embasa o artigo é orientada pela Profa. Dra. Gina María Monge Aguilar, coorientada pelo Prof. Dr. Rodrigo Spina de Oliveira Castro, e financiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

O espectador no papel de cego

O teatro cego é uma linguagem cênica em que os espetáculos acontecem no escuro absoluto. Segundo o criador desse conceito, José Menchaca (2017, informação verbal), também o caracteriza a presença de atores com deficiência visual no elenco. Assim, desde 2001, quando foi criada em Buenos Aires, essa linguagem transforma a maneira de pensar o teatro: pelo viés poético, por apagar as luzes em uma arte tão ancorada nos signos visuais do ator, dos objetos e do espaço, exigindo que se recorra a sons, cheiros e recursos táteis para contar uma história; já pelo viés social, por criar uma demanda de atores cegos, que não são muitos e costumam ficar à margem do mercado teatral.

Além disso, o teatro cego é uma experiência bastante imersiva, pois não estabelece uma divisão palco-plateia, dispondo o público em meio ao espaço cênico, de maneira que o espetáculo ocorre ao seu redor. Assim, o espectador pode receber estímulos sonoros e táteis vindos de qualquer direção, para além dos aromáticos, que tomam a sala como um todo. Estabelecendo um modo tão distinto de percepção das peças, a linguagem requer um pensamento de escrita cênica incomum, uma vez que signos já bastante difundidos no teatro convencional, como o blecaute, por exemplo, perdem a função costumeira. O blecaute, em geral, atua no início e no fim de um espetáculo, justamente para sinalizar que o evento teatral está começando ou terminando, bem como entre uma cena e outra da peça, criando para o espectador o código de que uma mudança no tempo e/ou espaço da ação vai acontecer. Se, no entanto, a peça acontece integralmente na ausência de luz, já desde a entrada e, às vezes, até mesmo na saída da sala da apresentação, quais recursos se têm à mão para criar os mesmos significados?

Certa vez, Tadeusz Kowzan (1978) estabeleceu uma classificação de signos teatrais, composta pelas categorias: mímica facial, gesto, movimento do ator, maquiagem, penteado, vestuário, acessório, cenário, iluminação, palavra, tom, música e ruído. Apesar de atualmente alguns pensadores as considerarem ultrapassadas (PAVIS, 2011), ainda vale recorrer a elas para a reflexão a seguir. Afinal, de todas as treze, as nove primeiras são destinadas ao olhar, enquanto apenas as outras quatro se dirigem aos ouvidos. E, de fato, ao apagar as luzes, o teatro cego elimina toda aquela primeira gama desses signos – ou pelo menos a sua manifestação visual.

Segundo José Menchaca (2017, informação verbal), essa linguagem trabalha com “cenografias sonoras”, isto é, delega aos sons a criação dos cenários. Mas pode se dizer além, pois a ação e a caracterização do ator e os objetos de cena também são percebidos pelo público quase que exclusivamente através do som. O teatro cego joga com a construção de paisagens sonoras (SCHAFFER, 2001) e principalmente de ambientes acústicos, nos quais os ruídos, muitas vezes desimportantes e até indesejáveis no teatro convencional, assumem um papel fundamental. Faz-se, aqui, uma verdadeira composição de ruídos.

Acontece que “os signos auditivos são comunicados no tempo. O caso dos signos visuais é mais complicado; uns [...] são, em princípio, espaciais, outros [...] funcionam geralmente no espaço e no tempo” (KOWZAN, 1978, p. 115-116). E, ainda assim, um signo auditivo, isto é, temporal, pode construir um espaço. Mas isso acontece de maneira diferenciada, uma vez que

O espaço auditivo não tem um foco preferido. É uma esfera sem limites fixos, espaço feito pelas próprias coisas, e não espaço contendo coisas. Não é espaço pictórico, encapsulado, mas dinâmico, sempre em fluxo, criando suas próprias dimensões de momento em momento. Não tem limites fixos. É indiferente ao fundo. O olho focaliza, aponta, abstrai, localiza cada objeto no espaço físico contra um fundo; o ouvido, todavia, favorece o som proveniente de qualquer direção. (CARPENTER, 1959 *apud* SCHAFFER, 2001, p. 222)

Sem limites fixos, o espaço auditivo pode ser criado e recriado a todo instante de maneira alusiva. Vejamos por exemplo o que Murray Schafer (2001, p. 156) fala a respeito do efeito da trompa na música “Oberon”, de Weber: “[...] as três notas de abertura em solo de trompa - um dos mais evocativos efeitos em toda a música – nos transportam para os maravilhosos e perfumados jardins do oriente”. Os sons podem inclusive proporcionar ilusões, metamorfoseando o espaço continuamente; tendo consciência disso, o teatro cego brinca com a imaginação do público, fazendo-o viajar sem sair do lugar. Como coloca Francisco Menchaca (2017, informação verbal, tradução nossa), filho de José Menchaca, “[...] a ideia é que você pode estar em uma praia, ou em uma floresta, ou no meio de uma cidade e, quando a luz é acesa, está apenas em um lugar vazio; isso é o bonito”. A imaginação do espectador é estimulada em especial através do apelo à “intravisão”. Esse foi um termo criado pelo Teatro dos Sentidos, grupo carioca que desde 1997 trabalha com formas teatrais não visuais, porém vendando os espectadores videntes – isto é, que são dotados do sentido da visão – em vez de imergi-los num espaço escuro. “A imagem do que ocorre é fruto da criação interna e pessoal de cada espectador” (TEATRO DOS SENTIDOS, 2009). É que somos tão ligados à visão que mesmo na ausência de luz fabricamos imagens visuais (PALADO, 2019, informação verbal), como que projetando um filme em uma tela mental, da maneira como fazem mesmo algumas pessoas com deficiência visual (JACQUES, 2019, informação verbal). E o teatro cego coloca elenco e público na condição de cegueira.

“Pelo som da voz deles dá pra perceber mais ou menos em que posição eles estão – embaixo, em cima, de um lado ou outro; se eles estão de lado, de frente ou de costas, se estão lavando o pé ou as mãos, qualquer coisa desse tipo. Se não for através do som não existe nada”. Esse poderia ser o depoimento de um espectador vidente de teatro cego. Porém, é o relato de uma espectadora cega de uma peça teatral convencional, transcrito por Roberto Rabêllo (2011, p. 190). Ele deu aulas de teatro visual a adolescentes cegos, e as vivências dos jovens durante o processo por ele descritas muitas vezes se assemelham à experiência de assistir ao teatro cego; é que essa linguagem convida o público a abdicar

do sentido da visão e se colocar na pele de uma pessoa com deficiência visual por cinquenta, sessenta minutos.

Você precisa não ver

Antes de entrar na sala para assistir a “O grande viúvo”, primeiro espetáculo do Teatro Cego, a equipe de produção prepara o público para a experiência. Teatro Cego é o grupo vinculado à produtora cultural paulistana Caleidoscópio Comunicação & Cultura, dos irmãos Paulo Palado e Luiz Mel. Atuante desde 2012, quando estreia “O grande viúvo”, o grupo se inspirou no formato argentino de teatro cego, mas desenvolveu uma maneira própria de trabalhar com a linguagem (PALADO, 2019, informação verbal), uma poética específica em sua abordagem. Na porta da sala do espetáculo, reforçam: além do já comum alerta de “desliguem os celulares”, pedem a gentileza de as pessoas não conversarem entre si no decorrer da peça.

Se em qualquer tipo de teatro a luz do celular incomoda, aqui as chances são grandes de arruinar a apresentação. Por menor que seja, qualquer luz em um ambiente de escuridão completa “é um mapa” (FRANÇA, 2019, informação verbal). Isso, em um espetáculo que pretende exatamente o contrário, ou seja, desorientar espacialmente o público para então transportá-lo imaginativamente a qualquer lugar, pode ser catastrófico. Já o toque do aparelho e as conversas paralelas podem confundir as pessoas ao redor, pois irão compor com a paisagem sonora da peça e podem ser interpretados como ruídos que fazem parte da narrativa.

Esses pedidos mostram como é preciso estar em constante vigia dos signos emitidos quando se trabalha com o teatro cego. É porque, ao apagar as luzes, ficamos mais atentos e porosos a estímulos do ambiente; passamos a notar em nós mesmos outras possibilidades de canais perceptivos para além dos olhos, as quais com frequência ignoramos em nossa sociedade predominantemente visual; descobrimos, como coloca a produção do Teatro Cego (2018, comunicação verbal) à porta da sala de seus espetáculos, que “é possível enxergar sem ver”. Assim, faz-se necessário redobrar o cuidado com a emissão de significantes. Conta um ator do Grupo Ojucuro, que trabalha com o teatro cego sob direção de José Menchaca:

A voz e os sons, nosso corpo está totalmente colocado; primeiro a não fazer ruídos extras, que não pertençam à obra. Se eu tenho que dar passos, dou passos e, se os dou, faço com que não sejam sentidos, então o corpo... Como a obra trabalha no escuro, não se pode agregar sons que não estejam incluídos na obra [...] (GIANMMARCO *apud* REYES, 2011, p. 75, tradução nossa.)

Por outro lado, como coloca uma atriz de “*Caramelo de limón*”, espetáculo argentino de 1991 que também acontecia no escuro, mas sem atores cegos (o grupo denominava o que fazia como “teatro escuro”, o predecessor do teatro cego (REYES, 2011),

[...] quando algo vai mal - e eu sei que é por erro meu ou dos outros; se privo o espectador da sensação desse momento - nos xingamos bastante. Porque, se um efeito privou o espectador do que nós sabemos por experiência própria que é algo bom de se sentir, queremos nos matar. Terminamos a obra nos odiando. (VALLE in REYES, 2011, p. 126, tradução nossa.)

São, portanto, obras muito delicadas, em que encontrar a medida certa na produção de significantes é ainda mais fundamental. E, por fugirem tanto ao convencional, elas exigem um tempo de preparação do público previamente à entrada na sala do espetáculo, quando se explica o que é preciso para a instauração da experiência. Findos os avisos da produção do Teatro Cego, os espectadores de “O grande viúvo” são guiados em grupos de oito para o interior da sala, já na escuridão. Nisso se sente o cheiro de velas e se ouvem pessoas rezando e cantando: é um velório.

Segundo Paulo Palado (2019, comunicação verbal), dramaturgo, diretor e ator da peça, isso já liga o público ao universo de Nelson Rodrigues, autor do conto que dá nome e base à peça, e já o situa minimamente na narrativa. A sinopse é: Jair acaba de perder sua esposa Dalila. Inconsolável e delirante, o viúvo anuncia à família que irá cometer suicídio para ser enterrado junto à falecida. Em sua preocupação, os parentes decidem manchar a reputação de Dalila perante Jair, inventando que ela tinha um amante (RODRIGUES, 1992).

A peça se passa em três ambientes, o cemitério, a cozinha da casa da família de Jair, e o quarto do viúvo. A caracterização se dá pelos sons e cheiros de cada um. No cemitério, como já dito, o cheiro é de velas; os sons são de choro, canto e orações, e ainda ruídos de um caixão sendo fechado e, depois, enterrado. Na cozinha, por sua vez, o aroma é ora de café, ora de jantar (indicando, também, o momento do dia); ouvem-se conversas de família, cadeiras arrastando, talheres se entrecrocando, passos numa escada que dá para os quartos e a porta da rua, que abre e fecha. Por fim, no quarto dá para sentir o perfume da falecida; também são ouvidas duas vozes que conversam, riem e gemem, vindas do nível de altura baixo, o que, em conjunto com o conteúdo dos diálogos, indica que os personagens estão numa cama: são Jair e a alucinação que tem de sua esposa, já falecida. Além disso, cada espaço ficcional é representado em uma área diferente do espaço cênico, de maneira que cada uma destas passa a ser signo do ambiente que representa. As transições entre as cenas são dadas por uma vinheta sonora, que é tocada ao vivo por uma banda, a qual também ajuda na construção de tensão através de um fundo musical.

Para o tato não é dada uma atenção tão grande. Há uma cena no cemitério em que está chovendo, e de fato pinga sobre o público. Surge um problema: o mecanismo que faz “chover” produz ruído ao ser ligado, denunciando-se. Além disso, sobre os espectadores a garoa cai apenas por alguns segundos, mas na ficção ela persiste durante toda a cena; isso gera uma perturbação na verossimilhança. Já o paladar não é estimulado diretamente. Quando há cheiro de comida, isso traz imagens ao paladar, da mesma forma como a intravisão é ativada pelos recursos destinados aos demais sentidos.

Apesar de estar apoiado em uma extensa variedade de signos cênicos, o Teatro Cego opta muitas vezes por descrever a cena através do texto, colocando na boca dos personagens indicações que talvez sejam excessivas. É bastante comum que eles chamem uns aos outros lembrando seus papéis familiares: “meu pai”, “minha sogra”, “meu irmão”, etc. Também narram suas ações e os aromas com regularidade – menciona-se explicitamente os cheiros de perfume e comida, concomitantemente à presença deles, tal qual algumas ações, em frases como “não me olhe com essa cara de desaprovação” e “parem ou me dou um tiro na boca” (exemplos não *ipsis letteris*), o que poderia ser apreendido pelos demais signos da peça.

Segundo Paulo Palado (2019, informação verbal), às vezes, terminado o espetáculo, o público sai comentando mais os efeitos sonoros, olfativos e táteis do que a peça em si, o que o decepciona, pois sua intenção é fugir de um laboratório sensorial. Talvez isso aconteça porque, de acordo com o próprio diretor, “O grande viúvo” apresenta uma narrativa que não necessita do escuro para acontecer, que acaba operando quase

apenas como uma condição de recepção da obra. Não havendo uma articulação tão forte entre forma e conteúdo, os efeitos da linguagem podem se sobressair à narrativa. No espetáculo seguinte, “Acorda, amor!”, de 2015, o Teatro Cego ambicionava ir além, transformando a escuridão também em tema da peça, que trata, então, da ditadura militar, “conhecido como um período negro, em que ninguém sabia realmente o que estava acontecendo, as coisas eram escondidas, [...] então [era] um período negro no sentido de falta de luz.” (PALADO, 2019, informação verbal)

Ao mesmo tempo, houve uma adaptação do conto “O grande viúvo” para que coubesse melhor na linguagem do teatro cego. Na escrita do texto, Palado buscou oportunizar o uso de sons, cheiros e movimentação dos atores. Acima de tudo, procurou intensificar os conflitos entre os personagens, para, com os atores, trabalhar elementos como “respiração, velocidade [de deslocamento], ritmo, potência, altura de voz, velocidades de pensamento para responder a estímulos” (PALADO, 2019, informação verbal), recursos que, para ele, costumam ficar subdesenvolvidos no teatro convencional, visual. O diretor buscou explorá-los na criação daquilo que ele veio a chamar de “códigos inconscientes”, signos que aprendemos a ler de maneira não racionada.

Um exemplo disso aparece no processo de construção da personagem Mercedes, mãe de Jair, interpretada pela atriz Sara Bentes. Sara é significativamente mais nova do que Palado, que faz o papel de Jair, mas era necessário que o público identificasse o contrário com relação aos personagens. Para isso, o diretor a instruiu a criar um sotaque estrangeiro. Nas últimas semanas de ensaio, entretanto, pediu para eliminá-lo quase que totalmente,

[...] porque a perda dele vai fazer com que o público perceba que você [personagem de Sara] não é brasileira, mas o seu sotaque já é tão pouco que vai mostrar há quanto tempo você está no Brasil. Você precisa de muito tempo para perder esse sotaque, para ele ficar quase naturalmente um português do Brasil. E com isso inconscientemente o público vai perceber que você é uma pessoa que tem uma idade avançada [...]. (PALADO, 2019, informação verbal)

Nesse mesmo sentido foi feita a escolha do calçado para Mercedes, um chinelo cujo arrastar no chão revela ao público uma dificuldade no caminhar, sugerindo uma idade avançada e um sobrepeso da personagem. Palado não espera que os espectadores façam um processo consciente, racionado, para perceberem a idade e o peso da personagem, e nem o deseja. Mas, com isso, cria elementos que serão processados inconscientemente. Tanto é que, ao final da peça, revelados os atores, havia espanto do público por conta da idade e do tamanho de Sara, uma mulher jovem e bastante magra (FRANÇA, 2019, informação verbal).

Ou seja, o teatro cego oferece uma gama imensa de possibilidades para a criação de signos cênicos e a construção de narrativas. É uma linguagem que quebra com noções já tradicionais de se fazer e assistir a teatro, obrigando a todos – dramaturgos, diretores, atores e mesmo espectadores – a transformarem seus procedimentos e seus pontos de vista. Como diz o slogan do Teatro Cego: “você precisa não ver”.

Referências bibliográficas:

FRANÇA, Paula. **Entrevista a ex-assessora do Teatro Cego**. Entrevista concedida a Victor Hugo Camargo de Sousa. Gravação em telefone celular, 97 min. Guarulhos, 03 nov. 2019.

JACQUES, Edgar. **Entrevista a ator do Teatro Cego**. Entrevista concedida a Victor Hugo Camargo de Sousa. Gravação em telefone celular, 82 min. São Paulo, 04 nov. 2019.

KOWZAN, Tadeusz. **Os signos no teatro**: introdução à semiologia da arte do espetáculo. Trad. Isa Kopelman. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Org.) *Semiologia do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 93-123.

MENCHACA, Francisco. **Entrevista a ator do Grupo Ojcuero**. Entrevista concedida a Victor Hugo Camargo de Sousa. Gravação em telefone celular, 66 min. Buenos Aires: 21 abr. 2017.

PALADO, Paulo. **Entrevista a diretor do Teatro Cego**. Entrevista concedida a Victor Hugo Camargo de Sousa. Gravação em telefone celular, 112 min. São Paulo, 21 set. 2019.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo, Perspectiva, 2011.

RABÊLLO, Roberto Sanches. **Teatro-educação**: uma experiência com jovens cegos. 2011. 106 f. Tese (Doutorado em arte-educação) – Faculdade de educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2803/1/_Teatro.pdf>. Acesso em: 18/11/2019.

RODRIGUES, Nelson. **O grande viúvo**. In: _____. *A vida como ela é: o homem fiel e outros contos*. Coautoria de Ruy Castro. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. Coleção das obras de Nelson Rodrigues, 2.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo, Editora UNESP, 2001.

TEATRO DOS SENTIDOS. **Teatro dos sentidos**. Disponível em: <teatrodosentidos.blogspot.com/2009/05/teatro-dos-sentidos.html>. Acesso em: 19/11/2019.

REYES, Ernesto Vargas. **Teatro en la oscuridad**: Investigación sobre dos experiencias argentinas, basada en la teoría teatral de Jorge Dubatti. 2011. 155 f. Trabalho final (Mestrado em artes) - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. La 22 Plata, 2011. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.439/te.439.pdf>>. Acesso em: 11/11/2019.

Entre verdade e narrativa: desmitificação da perspectiva dominante e polissemia

SOUSA, Victor Hugo de
Universidade Federal da Paraíba

VARGAS, Andreia Camargo
Universidade Federal da Paraíba

No início do milênio 2000, os principais propagadores de informação em massa no Brasil eram os veículos da imprensa, como jornais, telejornais e rádio, que possuíam um caráter analítico dos fatos, correspondente ao ofício jornalístico. Considerava-se que as informações apresentadas por esses veículos poderiam ser inquestionáveis porque não havia uma contraposição à imprensa que detinha o poder para disseminar as notícias. Com a ascensão da internet banda larga, ampliou-se o acesso à informação e, conseqüentemente, a possibilidade de disseminar informação, que saiu das mãos exclusivas da imprensa.

Hoje, qualquer pessoa com acesso à internet e a uma conta de alguma rede social tem a possibilidade de alcance a um público tão grande quanto ao de um jornal impresso (quicá até maior). E essa ‘democracia’ no envio de informações vem acompanhada da falta de uma análise criteriosa que, pressupõe-se, o ofício jornalístico emprega em suas matérias. Muitas pessoas compartilham informações que não condizem com a realidade, algumas delas criadas com fins de manipulação da realidade – as *fake news*.

Como exemplo do efeito das *fake news*, podemos citar as eleições de 2018 para presidente da república no Brasil, em que um candidato foi eleito com investimento maciço em propagandas veiculadas pelos aplicativos WhatsApp e Facebook. A proliferação de *fake news* é um fator preocupante para o bem estar da sociedade porque, através delas, surge a desconfiança nos processos legais que regem a Constituição, tornando-os vilões para opinião pública e alimentando um sentimento de revolta com um cenário criado, que se distancia da realidade.

Nesse contexto, importante trazer para a ‘boca da cena’ a questão da verdade e observar até que ponto ela se apresenta como conceito absoluto e incontestável. Em primeira instância, o que acontece na frente dos olhos do observador é verdadeiro para ele; mas, a partir do momento que ele narra esse acontecimento para outra pessoa, o fato observado passa por uma espécie de filtro que interfere nessa realidade observada, distorcendo, ocultando ou criando outras variáveis para o fato observado, trazendo um olhar próprio sobre a verdade ou, até mesmo, uma outra verdade.

Sobre essa questão inerente ao ato de narrar que este trabalho propõe discutir: o que é a verdade? É possível que haja ‘a verdade’ numa narrativa? Propõe-se desmitificar a perspectiva dominante sobre o conceito de Verdade, entendo-o como um conceito polissêmico, provido de várias verdades em que cabem diversas leituras. Para isso, fez-se uma análise comparada de duas obras: a primeira é a peça cinematográfica de Akira Kurasawa, *Rashomon* (1950); e a segunda é a obra dramática de Dias Gomes, *O Berço do Herói*¹. Este trabalho vem sendo desenvolvido no grupo de pesquisa Dramaturgia e Poiesis do Espetáculo, orientado pelo Prof. Dr. Erlon Cherque Pinto, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com discentes da graduação em Teatro da mesma universidade.

¹ (GOMES, 2016)

Importante entender qual a compreensão de ‘percepção’ para esse estudo: partiu-se da noção de Maurice Merleau-Ponty – filósofo do século XX que tem a percepção como ponto de partida para observação do mundo. Através dela, segundo esse filósofo, é que se “inaugura nossas relações com o mundo”, fundando “em nós a própria ideia de verdade” (BASBAUM, 2005, p. 19). É também pela percepção que o sujeito reflete sobre si mesmo e descobre a presença de um outro – indivíduo, fenômeno, mundo – externo a si (BACHA; STREHLAU; ROMANO, 2006, p. 3).

O sujeito que percebe tem participação ativa, pois é ele que percebe o fenômeno; o fenômeno pode acontecer sem que o sujeito o perceba, mas quando tem essa atenção do indivíduo, o fato passa a fazer sentido para ele. É a atenção que vai selecionar o que será processado pelo cérebro do narrador/testemunha e, junto com a percepção, entende-se que essa é a chave que abre o entendimento para uma distinção entre o objeto observado e o objeto narrado. Nessa perspectiva, a atenção seria “um ato (re)criativo, na medida que, a partir da percepção de um objeto por um sujeito, por alguma razão consciente ou subconsciente, onde antes havia um horizonte indeterminado, com a atenção passa a verificar-se um ‘recorte’, um novo objeto” (MACEDO; XEREZ, 2017, p. 608).

Nessa relação com a atenção, o ‘fato’ é considerado como os eventos concretos que ocorrem no mundo fenomênico, sem a interferência da percepção. A realidade, compreendida como um pressuposto da percepção, adquire aspectos do sujeito que a percebe, incluindo as condições do ambiente em que acontece. O enunciado do fato é o resultado desse processo construtivo da percepção do sujeito que narra o fato.

Porém, até chegar ao enunciado, o fato percebido passa pelo filtro da percepção: para ser percebido, o sujeito precisa ser afetado pelo fato através da sensação pelos seus sentidos físicos – audição, visão, olfato, paladar, tato. Por um mecanismo inconsciente ou consciente, o sujeito faz as associações com registros da memória, fazendo uma relação com fatos já percebidos anteriormente. Acontece, então, a projeção dessas memórias com o fato atual e o indivíduo constrói um fato novo a partir dessas etapas anteriores – esse recorte é a atenção. Daí vem o juízo, quando o sujeito da percepção toma uma posição acerca do fato. Ou seja, a percepção sofre interferências advindas do meio, como iluminação ou distância, dos sentidos de quem percebe, de fatores conscientes ou inconscientes, da ilusão ou da ideia de uma percepção real (MACEDO; XEREZ, 2017, p. 608).

Considera-se, ainda, a questão de que o cérebro humano processa parte da informação contida em uma situação, porque tem a capacidade limitada para apreender tudo o que acontece no mundo fenomênico. Isso indica que o enunciado do fato está restrito à informação selecionada pelos sentidos, distanciando-se do que se considera como verdade. O que possibilita, inclusive, criar uma realidade que diverge do fato, pois, “ao perceber algo, inevitavelmente associamos o significado do que é percebido a imagens ao redor, ou mesmo a imagens guardadas em nossa memória” (MACEDO; XEREZ, 2017, p. 607).

Acrescente-se a essa reflexão o pensamento do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, segundo o qual a percepção seria uma reação a fenômenos reais que transpõe a esfera da realidade para a mente, “de modo a formar uma concepção da realidade que contém aspectos inconscientes e inúmeros fatores não conhecidos”. A partir disso, entende-se que o sujeito não teria como perceber plenamente um fato porque seus próprios sentidos limitam a sua percepção (JUNG *apud* MACEDO; XEREZ, 2017, p. 608).

A partir do exposto, consideramos que a percepção de um fato depende do observador interferindo no enunciado do fato que será diverso para cada ser humano e diferente do fato em si, aquele do mundo fenomênico. Se todo enunciado de um fato tem influência da percepção daquele que enuncia, tudo o que é enunciado não pode ser

considerado como absolutamente verdadeiro, já que não condiz com o que aconteceu de fato. Isso é o que identificamos em *Rashomon*, filme japonês de 1950 do diretor Akira Kurosawa, com roteiro de Shinobu Hashimoto.

O enredo dessa produção é baseado em dois contos do escritor, também japonês, Ryunosuke Akutagawa: *Rashomon*, que significa ‘portal’ (MACEDO; XEREZ, 2017, p. 603); e *Dentro do bosque*, inspiração para a trama do filme. No ‘portal’, um aldeão encontra com um lenhador e um sacerdote, que narram o que presenciaram no palácio da justiça: um ladrão chamado Tajomaru, muito procurado pela polícia, é levado a julgamento pela morte de um honroso samurai. São convocados para testemunhar o lenhador, que encontra o corpo da vítima; o sacerdote, que conheceu o samurai morto; o policial que prendeu o acusado; a viúva da vítima, que relatou ter sido violentada pelo ladrão; o próprio Tajomaru e o espírito do morto, que depõe através de uma médium. Cada um dos depoentes apresenta uma versão da história, um enunciado do fato, distorcendo a verdade. Questões como a arma do crime, se o samurai foi morto ou cometeu suicídio, a sanidade do ladrão e a honestidade dos depoentes, até mesmo o estupro da viúva, são colocadas em xeque durante as narrativas.

O filme termina e o espectador não tem uma descrição do que aconteceu na realidade – realidade aqui como um pressuposto da percepção que engloba reações a fenômenos reais (fato) que perpassam da esfera da realidade para a mente, adquirindo aspectos inerentes ao sujeito que percebe e às condições em que ocorre a percepção (MACEDO; XEREZ, 2017, p. 602). O que se tem de fato, fenômeno que ocorreu no mundo objetivo, é a morte do samurai porque foi encontrado o seu corpo; mas não se pode ter uma ideia real das circunstâncias em que isso ocorre porque o espectador só tem os depoimentos das testemunhas do processo, ou seja, os enunciados do fato, resultado da percepção do sujeito que narra. E, como vimos, a percepção é construída e afetada por diversos fatores, impossibilitando o conhecimento da verdade sobre o fato.

Próximo ao final do filme, outra questão surge sob o ‘portal’ de *Rashomon*: o lenhador é acusado pelo aldeão de ter roubado a adaga da cena do crime. O lenhador, pobre e pai de família com seis filhos, se mostra consternado e fica calado, dando a impressão ao espectador de que ele cometeu esse delito. O fato passa despercebido durante toda a narrativa do filme, um exemplo quando as motivações pessoais interferem no enunciado do fato para ocultar a verdade e manipular a realidade. É o que refletimos com a peça teatral *O berço do herói* (1965), de Dias Gomes: mesmo depois de uma verdade revelada, o enunciado do fato é mantido para ocultar essa verdade e manipular a realidade.

A peça é uma crítica sobre o mito do heroísmo, como ele influencia instituições e pessoas e como seus alicerces são frágeis. No prefácio da obra teatral, o crítico e diretor teatral Paulo Francis (2019) escreve que *O berço do herói* é uma comédia política, “onde o mito do heroísmo vai pelos ares depois de examinado pelo autor à luz dos interesses da classe dominante em nosso país”.

A peça conta a história de Cabo Jorge, um soldado da FEB (a divisão brasileira na segunda guerra mundial) que é tido como morto em combate na Itália, transformado em herói de guerra e é considerado símbolo de destreza e coragem no Brasil. A cidade natal do herói, Cabo Roque, cresce economicamente com o turismo e a venda de objetos que teriam pertencido a ele; até uma estátua é erguida em homenagem ao “grande soldado da pátria”.

Mas, Cabo Jorge não está morto e não é herói; ele desertou na batalha e passou anos tentando voltar ao Brasil na esperança de rever os amigos e parentes. Quando essa verdade se revela com a sua presença de volta à cidade natal, todos que dependem do mito para manterem o *status* social entram em desespero e tramam a morte de fato do

herói. Assim, ocultam a verdade, mantêm o mito e todas as benesses dessa realidade forjada a posteriori.

Em *A hermenêutica do mito*, o professor Emmanuel Leão, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, discorre sobre a relação de verdade com o mito. Segundo ele, o mito é a-lógico; ou seja, é irracional. Mas “é na razão que reside o lugar gerador da verdade”; portanto, encontrar uma verdade no mito seria substituir a racionalidade pela irracionalidade (LEÃO, 1971, p. 45-46).

Fazendo a relação com os conceitos sobre verdade, fato, enunciado do fato e percepção, é necessário olhar para o mito como o resultado de um processo. Sendo assim, podemos considerar o mito como um enunciado do fato. Como o enunciado do fato está distante do que é o fato como verdade, por questões de percepção e atenção, e se o mito é irracional, logo o enunciado do fato também o é. E assim criam-se supostas verdades que constroem uma ilusória concretude na sociedade; as bases sobre as quais essa sociedade se ampara são frágeis porque dependem da crença das pessoas para manterem-nas ‘firmes’.

Concluimos, assim, que uma verdade é construída de acordo com a perspectiva e interesses de quem percebe o fato. Essa ‘verdade’ está distante do fato em si, aquele do mundo fenomênico que acontece antes de ser percebido pelo sujeito. Quando o fato é percebido, passa a ser uma ‘realidade’ para esse indivíduo (ou para um grupo de indivíduos). E essa verdade, que passou por um processo da percepção do sujeito, pode encobrir outras tantas verdades, como o lenhador que só contou uma parte da história em seu depoimento para esconder o fato de ter roubado a adaga; ou as pessoas da cidade de Cabo Roque que matam o homem Cabo Jorge para seguirem sustentando a imagem do herói Cabo Jorge e os lucros advindos desse mito.

Ao mesmo tempo que a noção de impossibilidade de uma verdade absoluta pode revelar a fragilidade de um sistema, de instituições sociais e das relações humanas, ela também fortalece o poder do indivíduo sobre suas próprias escolhas. Conhecendo que a verdade tem uma diversidade de facetas, o sujeito pode se apropriar daquela que melhor lhe convém, fundamentado na sua percepção de mundo. A percepção é como uma lente através da qual o indivíduo vê o que quer ou o que precisa. Essa lente é construída única e exclusivamente pelo próprio indivíduo e interfere na apreensão do fato em si: ela pode ampliar, reduzir, clarear ou desfocar a realidade; pode apresentar rachaduras ou estar embaçada por situações vivenciadas pelo usuário dessa lente. Mas é através dela que o sujeito entra em contato com o mundo que o cerca. Por isso não se pode falar em verdade absoluta se consideramos que as percepções são construídas e afetadas por fatores sensoriais, situacionais, sociais, culturais, conscientes e inconscientes do sujeito que percebe.

Para finalizar, partilhamos aqui um questionamento que nos ocorreu: se o fato, como acontecimento no mundo fenomênico, é distante do enunciado do mesmo, porque passa pela percepção que filtra a realidade, até que ponto, então, as *fake news*, fatos falsos enunciados, são de todo falsas? Qual a medida para avaliar um enunciado como falso? Não temos a pretensão de respostas claras e objetivas. Nosso interesse é aguçar o senso crítico para que nossa lente esteja o menos embaçada possível.

Referências bibliográficas:

BACHA, Maria de Lourdes; ROMANO, Ricardo; STREHLAU, Vivian Iara. **Percepção:** termo frequente, usos inconsequentes em pesquisa? In: Anais do Encontro da ANPAD, 30., 2006, Salvador, ANPAD, 2006.

BASBAUM, Sérgio Roclaw. **O primado da percepção e suas consequências no âmbito midiático.** 2005. 304 f. Tese (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 2005. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/5132/1/o_primado_da_percepcao_e_suas_consequencias_no_ambiente_midiatico.pdf>. Acesso em: 28/06/2019.

GOMES, Dias. **O berço do herói.** Cópia digitalizada pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro da UFSJ. São João Del-Rei, UFSJ, 2016. Disponível em: <<http://www.teatroparatodosufsj.com.br/download/dias-gomes-o-berco-do-heroi/>>. Acesso em: 28/07/2019.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **A hermenêutica do mito.** Sistema de bibliotecas FGV. Rio de Janeiro, FGV, 1971. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/abpa/article/viewFile/16714/15521>>. Acesso em: 28/07/2019.

MACEDO, Priscilla Maria Santana; XEREZ, Rafael Marcílio. Rashomon: A percepção e a construção da norma do caso concreto. **Joaçaba**, Fortaleza, vol. 18, n. 3, p. 601-616, dez., 2017.

PAULO Francis. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo, Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359279/paulo-francis>>. Acesso em: 24/07/2019. Verbetes da Enciclopédia.

RASHOMON. Akira Kurosawa. **Japão**, [s.n.], 1950. 88 min. Disponível em: <<https://m.youtube.com/watch?v=SNoVX8AGiow#>>. Acesso em: 28/07/2019.

Hedda Gabler aos olhos de Clarice Lispector e José Correia Alves: um estudo sobre tradução e adaptação teatral

TOSTA, Marília Grassi Trementocio
Universidade Estadual de Campinas

Hedda Gabler no Brasil e em Portugal

A primeira tradução em língua portuguesa foi feita por José Correia Alves, em 1961, para a sua representação no Teatro Experimental do Porto, sob direção de João Guedes, em nove de janeiro de 1961. O elenco foi constituído por Madalena Braga, Nita Mercedes, Mário Jacques, Dalila Rocha, Alda Rodrigues, Vasco de Lima Couto e Pedro Salema.

Em 1965, *Hedda Gabler* ganha uma tradução brasileira realizada por Clarice Lispector e Tati Moraes que ganhou o prêmio Itamaraty de melhor tradução em 1967. A peça foi representada pelo diretor Walmor Chagas com a Cia. Nydia Lícia no Bela Vista, em São Paulo em catorze de outubro de 1965. O elenco da peça era: Lia Surian, Noêmia Marcondes, Francisco Cuoco, Nydia Lícia, Yara Amaral, Jairo Arco e Flexa e Freddy Kleeman. O cenógrafo foi Túlio Costa, os figurinos foram de Ninette Van Vuchelen que também ganharam prêmio de melhor figurinista; o assistente de direção era Lineu Dias.

Tradução e Adaptação

Susan Bassnett (2003) em *Estudos da Tradução* afirma que hoje as traduções são analisadas sob o prisma do pós-colonialismo, segundo o qual tanto o autor quanto o tradutor são postos no mesmo patamar da criatividade. Também perderam força os argumentos que defendiam a fidelidade ao original. O tradutor de texto teatral, segundo a autora, deve definir quais são as características estruturais do texto, as orientações propostas pelas rubricas e traduzi-lo conforme o objetivo: se ele for apenas literário, considerar a outra língua dentro de seu contexto cultural, como dito anteriormente; se for para uma representação, levar em consideração o espetáculo teatral enquanto o traduz.

Christine Zurbach (2009) em *A Tradução de Teatro: uma irmã gêmea do fazer teatral*, corrobora com Bassnett (2003) ao afirmar que a tradução não teria apenas a função de comunicação verbal entre diferentes línguas. Esta ocupa também um lugar importante na qual o texto não pode ser separado da intenção da representação.

Há um diálogo claro e também diferenças entre uma tradução e uma adaptação. Segundo Linda Hutcheon (2013), em *Uma teoria da adaptação*, assim como a tradução de idiomas, a adaptação de um gênero, de uma mídia a outra, é uma passagem “transcultural”. Acredita que as adaptações são trabalhos autônomos, ainda que façam uma menção constante aos objetos originais. Para a autora, em primeiro lugar, a adaptação carregaria uma “transcodificação”, envolvendo mudança de mídia ou de gênero, mudança de foco (recontar a história através de outro ponto de vista), do real para o ficcional ou vice-versa. Em segundo, como processo de criação, a adaptação envolveria uma (re)interpretação e uma (re)criação. E por último, haveria um engajamento intertextual com a obra adaptada.

A Tradutora Clarice Lispector

O teatro sempre esteve presente na vida da autora Clarice Lispector (1920-1977), visto que com nove anos redigiu sua primeira peça teatral. Em “*Traduzir Procurando Não Trair*”, Clarice Lispector relatou a dificuldade do ato de traduzir, no qual, além da atenção às minúcias, em busca da fidelidade ao autor, ela precisou cuidar das expressões culturais, que não são imediatamente traduzíveis ao português, no uso das quais teria maior liberdade. Lispector apontou que para a criação dos diálogos, fazia uma leitura em voz alta, diferenciando as intenções das falas.

Para André Luís Gomes (2007), em seu texto *Clarice em Cena*, a tradução para Lispector pressupõe pensar o texto enquanto encenação, ou seja, o tradutor deve interpretar os signos verbais, tendo em vista o uso, na montagem teatral, também de signos não-verbais, o que configuraria aquilo que Roman Jakobson denomina tradução intersemiótica. Clarice falou, em suas viagens no estrangeiro, francês, português e espanhol.

O Tradutor José Correia Alves

José Correia Alves (1922-1982) nasceu em Porto, viveu em Coimbra, foi ator, diretor e encenador do TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra), além de membro da Sociedade Portuguesa de Autores e ator em inúmeras peças de teatro. Exerceu também a profissão de professor de inglês no Externato Académico de Leixões, da Escola de Artes Decorativas de Soares dos Reis e do Liceu de Matosinhos. Encenou a primeira ópera escrita em Portugal para crianças, “*O cábula*”, de Fernando Correia de Oliveira.

Duas Heddas

Ao ler duas traduções de *Hedda Gabler* para o português, a de Clarice Lispector (1965) e de José Correia Alves (1961), foi percebido que há consideráveis diferenças. As mesmas poderiam resultar do uso de obras diferentes, uma em francês e outra em inglês.

Pode-se inferir que Lispector teria traduzido do francês, por seu relato da facilidade com a língua e pela presença de Prozor no Brasil. Provavelmente, Correia Alves traduziu do inglês, por ter lecionado a língua. Consultando o repositório TETRA (2006), confirmou-se que a tradução de Alves partiu de uma tradução inglesa. Dessa maneira, foi usada a tradução inglesa de Goose (2013) e a de Prozor (1925) para esta análise.

De acordo com as traduções, tanto a francesa quanto a inglesa seriam idênticas à tradução de Clarice Lispector. Desta maneira, a seguir serão analisadas as duas traduções e, principalmente, suas adaptações pensando em uma encenação: uma de Lispector e a outra de Correia Alves. Serão levantadas suas diferenças e de que maneira estas influenciariam na apresentação do espetáculo, quais novos significados essas mudanças trazem para a cena e para a própria interpretação da peça de Ibsen. Como assistir às apresentações é inviável, basear-me-ei nas críticas das encenações para tentar reconstruir a influência textual.

Dois variantes que foram levantadas e foram utilizadas nesse estudo, a saber: o espaço cênico e a caracterização das personagens. Essa última será dividida entre análise das rubricas e das falas.

Na primeira cena de *Hedda Gabler*, na versão de Lispector, o espaço foi descrito com minúcia: uma sala de estar grande, com um vestíbulo ao lado direito e uma varanda

à esquerda, tendo atrás uma saleta. Ao ler o texto de Correia Alves, percebe-se, logo na primeira cena, uma diferença na tradução: o vestíbulo e a varanda não estavam na sala principal e sim na saleta ao fundo, do lado direito e esquerdo desta. Considerando que todas as personagens entram pelo vestíbulo e que a maioria das cenas ocorre na sala de estar, nessa configuração o espaço cênico seria transferido para trás.

Tendo em vista que as duas traduções foram feitas para as respectivas representações, pode-se, a partir dessas escolhas, reconstruir o espaço cênico imaginado por esses dois autores para a montagem: em *Lispector*, as cenas ocorreriam na sala de estar principal, enquanto a de Alves, no quarto interior. Essa hipótese pode ser confirmada no elogio de Rui Pena Coelho a Antônio Pedro (1973), no texto *Henrik Ibsen em Portugal: Figuras, Fascínios e Renovações*, pela construção do cenário e pelo palco limitado: pareceu-lhe uma solução excelente o gabinete ser pequeno, porém, acredita que houve um exagero na parte direita, onde ocorriam as cenas mais importantes, pois o gabinete e o fogão desequilibraram o palco, como diálogo de Hedda com Dr. Brack. Quando Dr. Brack chega à casa dos Tesman, a rubrica indica que Berta vem anunciá-lo do átrio, ou seja, do salão principal: “Berta- O Sr. Brack está lá dentro e queria cumprimentar V.^a Ex.” – (ALVES, 1961, p.35), ao contrário do que se lê na tradução de Clarice, em que o Sr. Brack estaria esperando no vestíbulo: (Entra Berta pela porta do vestíbulo) Berta- O conselheiro Brack quer saber se pode ser recebido”(LISPECTOR, 1965, p. 23).

A minúcia em *Lispector* já foi referida anteriormente. Além dessa característica, a autora aparenta dar vida a cada detalhe, personificando-o. Um exemplo encontra-se nas cores indicadas na descrição da primeira cena, em que ela informa que a sala de estar possui tons sombrios, como se desse uma prévia do ambiente, dos sentimentos das personagens que entrarão em cena e das ações que ali ocorrerão.

Diferentemente, Alves informa apenas que a sala possui tons escuros. Dada a diferença na montagem do cenário, vale notar que *Lispector* descreve a composição dos elementos cênicos por meio dos quais o público poderia ver em cena, ou seja, leva em conta a visão espacial da plateia. Alves, em sua tradução, não demonstra a mesma preocupação visual. Na descrição da varanda, por exemplo, *Lispector* deixa claro que só se poderia vê-la parcialmente, além de ver as árvores cercadas por folhas de outono: “Através das vidraças, vê-se parte de uma varanda e árvores com folhagem de outono” (LISPECTOR, 1965, p. 1). Alves, pelo contrário, descreve uma varanda inteira com folhas de outono. Ou seja, o público de *Lispector* não veria uma varanda completa e pressupõe-se que as folhas de outono tenham caído de uma árvore, mas *Lispector* deixa claro e até sugere para que essa imagem fique em cena. Correia Alves descreveu de uma maneira que remete a uma câmera passeando pelo espaço, conforme ele mesmo explica: “Para lá dos vidros, pode ver-se uma varanda e a folhagem de outono”. (ALVES, 1961, p. 9-10). Poder-se-ia concluir que aqui há a influência da técnica televisiva ou de um narrador de contos. Tal como uma câmera, a descrição do narrador poderia ser apreendida pelo olhar de uma das personagens. *Lispector* adicionou um sofá à sala de estar, que estaria em primeiro plano, junto ao qual a maioria das cenas ocorreria. Na sua tradução, o piano se encontraria na varanda: “Além da porta envidraçada, um piano” (LISPECTOR, 1965, p. 1) e na de Alves, a localização do piano não fica explícita em um primeiro momento: “Ao lado da porta de vidro, um piano” (ALVES, 1961, p. 9-10). Poderia estar ao lado da porta na varanda ou dentro da saleta.

Lispector caracteriza Jorge Tesman com comicidade. Ao final de cada fala sua, ela adiciona a expressão: “Ahn?”, utilizada para confirmar se se trata de pergunta ou afirmação, como por exemplo: “Bem, espero que tenha chegado direito em casa, na volta

do cais? Ahn?” (LISPECTOR, 1965, p. 4). A repetição constante da interjeição, acrescida às falas de Jorge, provoca, contudo, certa comicidade.

Quando Hedda Gabler entra em cena, seu incômodo com a visita da tia Juliana é evidente. Lispector ressalta esse sentimento, quando ela afirma que a casa estava precisando de mais ar puro, porque havia muitas flores: “Hedda— É, estamos mesmo precisando de ar puro, com esses montes de flores aí. Mas não quer sentar-se, Srta. Tesman?” (LISPECTOR, 1965, p. 9). Há nessa afirmação um claro desprezo pelas flores presenteadas, incluindo as que Juliana Tesman trouxera. Não se pode garantir que ela se dirigisse especificamente às flores trazidas por Juliana ou que usasse essas palavras com uma intenção de humilhação. Alves suaviza esse sentimento, obscurecendo mais o verdadeiro sentimento de Hedda: “Hedda— Nós precisamos, aqui, de ar fresco. Todas estas flores, tão lindas. Mas, não quer sentar-se?” (ALVES, 1961, p. 19). Na tradução de Alves, Hedda aparenta dissimular mais seus sentimentos, como por exemplo, no segundo ato, quando seu marido chega com livros e afirma que ele sempre precisa estar atualizado sobre tudo o que se publicava. Hedda demonstra logo seu desinteresse e sua opinião: “Hedda— É, talvez” (LISPECTOR, 1965, p.34), enquanto na tradução de Alves, Hedda dissimula-os: “Hedda — Pois claro que tem” (ALVES, 1961, p.49).

No segundo ato, Hedda Gabler passa a esclarecer, no diálogo com o Dr. Brack, seus verdadeiros sentimentos e intenções. Como anteriormente, na tradução de Alves, as falas de Hedda são mais dissimuladas. O contraste com a versão de Lispector no segundo ato é mais acentuado, principalmente, em momentos em que o tradutor adiciona adjetivos de repulsa na fala de Hedda, por exemplo, ao referir-se ao marido: “Hedda— Uma noite passamos por aqui. E, o pobre diabo, estava atrapalhadíssimo porque não sabia o que havia de dizer. E então eu tive pena do infeliz sábio” (ALVES, 1961, p. 51). Na tradução de Lispector, apesar de Hedda ser representada com mais sinceridade, no mesmo excerto, não expressa uma repugnância igual àquela em Alves: “Uma noite passávamos por aqui. Tesman, coitado, estava aflito por não encontrar um assunto para conversar. Tive pena do nosso pobre sábio” (LISPECTOR, 1965, p. 35).

As falas de Hedda permitem que se continue delineando a personagem. Em Alves, a partir do segundo ato, ela demonstra os verdadeiros sentimentos e anseios, havendo uma quebra paradoxal em relação ao primeiro ato. Em Lispector, se observa exatamente o contrário. Se antes Hedda não se importava em evidenciar os sentimentos, passa a usar as palavras para persuadir, à medida que os fatos vão interessando-a. Logo, por meio desse diálogo, a personagem pode ser caracterizada, em Alves, por seu egoísmo.

Em Portugal, Rui Pina (1973) escreveu uma apreciação crítica ao espetáculo *Hedda Gabler* realizado por João Guedes, publicada no primeiro volume do livro *Em Busca do Teatro Perdido*. A montagem de João Guedes, segundo Pina Coelho, teria exteriorizado os sentimentos e as ideias das personagens, graças à vocalização dos atores, de sua fisionomia, da marcação cênica, que não permitiu truques (como cena de malabares, por exemplo). Dalila Rocha aparentemente não executou de forma positiva seu papel de Hedda Gabler. Para Pina Coelho, a atriz teria dado tanta seriedade ao papel que estava representando, que teria conferido certa rigidez à personagem. Mesmo assim, Dalila Rocha teria acertado em sua interpretação, ao não tornar Hedda um ser monstruoso, que oscila entre o bem e o mal. A opinião do crítico reafirma aquilo que foi dito acima sobre o texto de Alves, no qual Hedda parece dissimular constantemente seus verdadeiros sentimentos.

No artigo de Jane Pessoa (2007), *Ibsen no Brasil Historiografia, Seleção de textos críticos e Catálogo bibliográfico*, a autora afirma que a encenação de *Hedda Gabler* por Nydia Lícia teria cumprido seu papel. Segundo Oliveira Ribeiro Neto, crítico d’*A Gazeta*, mais importante que a exterioridade de Hedda Gabler—“muito mais que a sua beleza, a

sua juventude, a sua classe” — era o “seu aspecto interior, de mulher nevropata, cansada da mediocridade da existência”. Segundo Ribeiro Neto, a atriz emprestara à personagem “muito do seu encanto, aparecendo bela e sedutora, com certos tiques nervosos de quem sente profunda preocupação, sempre expressiva no seu nervosismo de mulher que começa a esperar um filho indesejado”. A expressividade da personagem Hedda, interpretada por Nydia Licia, reafirma o que foi dito anteriormente quanto à manifestação das personagens na tradução de Lispector. Paulo Mendonça, jornalista da *Folha de S. Paulo*, atribuiu, exclusivamente, à atriz incumbida do papel-título a responsabilidade pelo êxito da montagem.

Assim, com essa análise, pode-se provar o processo de “transcodificação” de Linda Hutcheon (2013), pois por mais que as traduções sejam da mesma língua, a mudança de cultura trouxe novas significações ao texto. Essas também foram possíveis pelo modo individual que cada autor elege para realizar seu trabalho.

Considerações Finais

Talvez não seja exagerado afirmar que, na versão que produziu, Lispector revelou possuir um olhar minucioso sobre a peça. Mostrou-se detalhista, tanto na descrição dos espaços cênicos, quanto na caracterização das personagens. Sua versão difere da maneira como o espaço cênico e as criaturas de José Correia Alves são constituídas.

Com base na crítica de Rui Pina Coelho à representação de João Guedes, presente no livro *Em Busca do Teatro Perdido* de Porto, é permitido levar em conta a existência de dois ambientes distintos na construção da mise-en-scène do texto de Alves. Por outro lado, Clarice Lispector pormenoriza as expressões das personagens, exaltando-as, conforme se procurou assinalar ao longo do trabalho. Em Alves, conforme se disse, ele é representado com perspicácia, seriedade e até com tom autoritário.

José Correia Alves deixou ver em suas descrições que sofreu influência do gênero narrativo, em especial do conto. Descreve os espaços de acordo com a visão das personagens, como se percorresse e visse as coisas que expõe ao público (pensando em um palco italiano) que não as veria de outro modo.

É importante ressaltar que os dois tradutores fizeram traduções de uma língua estrangeira, lembrando que as peças teatrais eram muito difundidas nas línguas inglesa e francesa. Alves, por ser professor de inglês, poderia ter traduzido dessa língua. E Lispector do francês, visto sua fluência nessa língua, assim como em inglês. Embora Moritz Prozor tenha passado pelo Brasil divulgando as obras ibsenianas, Lispector provavelmente traduziu do francês.

Podemos dizer que a diferença entre as obras decorra da língua a partir da qual as peças foram traduzidas. No entanto, a escolha dos tradutores em manter ou excluir palavras, eliminar ou reescrevê-las, faz dos textos criados verdadeiros originais e dos tradutores autores.

Por mais que haja uma depreciação, tanto do texto traduzido, quanto do adaptado, principalmente por parte da crítica, segundo a qual a releitura é menor do que o produto original, este estudo vem comprovar aquilo que Bassnett (2003) e Hutcheon (2013) defendem, ou seja, espera-se ter demonstrado que o tradutor é um autor, visto que confere à adaptação uma nova possibilidade de sentidos.

Referências bibliográficas:

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Trad. Vivina Campos Figueiredo. Rev. Ana Maria Chaves. Lisboa, Fundação **Calouste Gulbenkian**, 2003.

GOMES, André Luís. Clarice em Cena. Brasília, Editora da UnB: FINATEC, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2.ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2013.

IBSEN, Henrik. **Hedda Gabler**. Trad. de Clarice Lispector e Tati Moraes. 1965. 43 f. Datilografia. São Paulo.

_____. **Hedda Gabler**. Trad. de Correia Alves. Porto: Círculo de Cultura Teatral, 1961.

_____. Trad. de Edmund Gosse (1981). Londres: London W. Heinemann, 2013. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/files/4093/4093-h/4093-h.htm>>. Acesso em: 05 set. 2017.

_____. Trad. De M. Prozor. Paris: Perrin, 1925.

LISPECTOR, Clarice. **Clarice Lispector Outros Escritos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

PORTO, Carlos. **Em Busca do Teatro Perdido I**. Lisboa: Plátano Editora, 1973.

SCHOLLHAMMER, KARL ERIK. (Org.) **Henrik Ibsen no Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras e Editora PUC-Rio, 2008.

ZURBACH, Christine. **A Tradução de Teatro: uma irmã gêmea do fazer teatral**. Comunicação apresentada na II Jornada de Tradução – II SIMELP – Universidade de Évora, out. 2009.

ANEXOS

Desenhos que tentam reconstruir as representações cênicas



Fig. 1 - Sala de estar segundo a tradução de José Correia Alves. Fonte: Elaborado pela própria autora em 2017 e desenhado por Isabella Trementocio Viaro.



Fig. 2 - Sala de estar segundo a tradução de Clarice Lispector. Fonte: Elaborado pela própria autora em 2017 e desenhado por Isabella Trementocio Viaro.

O trágico em *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi

ZILIOTI, Ariana
Universidade Estadual de Campinas

O homossexual ou a dificuldade de se expressar é uma peça escrita em francês pelo argentino Copi. Publicada pela primeira vez em 1971, foi dirigida pelo também argentino Jorge Lavelli, e levada a público em 1967, no Théâtre de la Cité Internationale, em Paris. Nesta peça com um falso título de conferência, Copi é fulcral. Ele retorce os códigos do *vaudeville* com cinco personagens de sexos múltiplos e indistintos. Pois é efetivamente o corpo livre de classificações genéricas que está no centro de todas as vertigens proporcionadas pelo autor. Mas, por trás de uma linguagem crua e de situações *trash*, Copi nos coloca uma interrogação mordaz sobre a identidade humana, sobretudo a sexual: Como se expressar?, Como se amar?. É no inconveniente gozo da alteridade que a crueza da linguagem do autor nos convida a um ritual arrebatador, no qual o amor se configura para além dos sexos, e o sexo para além dos amores. Nesta comunicação, proponho uma breve análise da peça em questão de forma a verificar como Copi cria um enredo trágico a partir de uma tessitura textual própria da comédia, apresentando-nos uma peça de difícil classificação. Este estudo inscreve-se em meu projeto de mestrado no qual intento analisar, a partir da obra em questão, a efetividade e os limites dos conceitos aristotélicos elaborados na *Poética*.

Meu objetivo com este artigo é o de apresentar a peça *O homossexual ou a dificuldade de se expressar* e, conseqüentemente seu autor, Copi, como criadores de sentido dentro do universo dramático trágico. Primeiramente, farei uma breve apresentação do autor para, então, adentrar a exposição e a análise da peça, de forma a extrair da mesma alguns aspectos básicos representacionais ou miméticos aparentados à teoria aristotélica formulada na *Poética*. Evidentemente essa análise não terá como resultado uma correspondência sistêmica e positivada entre a peça contemporânea e o pensamento antigo: é exatamente esta análise de resistência (distensão) e limite dos conceitos formulados por Aristóteles que nos interessa em nossa pesquisa, ou seja, em que medida e de que maneira o trágico opera no teatro contemporâneo de Copi.

Copi é argentino, mas produziu na França, entre as décadas de 60 e 80. Foi ator, escritor e desenhista; criou peças, novelas, contos, óperas e histórias em quadrinhos. Ganhou fama ao tornar-se desenhista de quadrinhos no jornal *Nouvel Observateur* com sua personagem *A mulher sentada*. Seus traços simples e imprecisos caracterizam também sua escrita, crua, pujante e claramente marcada por imprecisões e desvios da norma gramatical. Talvez por isso permaneça ainda pouco estudado em seus diferentes campos de criação, o que o coloca sob o risco de ser esquecido – ironicamente, Copi dedicou parte considerável de seus trabalhos ao esquecimento – em um dos seus romances, *O Uruguai*, o autor-personagem solicita-nos que risquemos o texto na medida em que ele seja lido para que, posterior à leitura, nos reste apenas o esquecimento. Sua obra, entretanto, comporta um potencial de análise e entendimento da realidade abrangente ao tratar de temas como o exílio, o silenciamento das minorias, a transexualidade e as identidades não binárias, a aids, a homossexualidade, a violência, e, claramente, a criação artística fecunda desenvolvida nestes meios marginalizados. Copi pensa os gays, os queers, os subversores e os desajustados, isso porque ele é um pederasta – para utilizarmos aqui a expressão francesa adequada – e é deste lugar social de disjunção que Copi reelabora o mundo.

Com efeito, grande parte dos escassos estudos sobre Copi – como os de Cesar Aira

na Argentina, de Isabèle Barberis na França e de Renata Pimentel no Brasil – expõem a criação de seu tão próprio “Teatro do Mundo” como matéria base de toda obra copiana.

Na peça *O homossexual ou a dificuldade de se expressar* não é diferente, mas este não é nosso assunto aqui: tratarei antes dos aspectos formais da peça, que a configuram, na minha percepção, como uma tragédia.

O enredo é simples: trata-se da não realização de um plano de fuga de duas amantes da Sibéria para China. A cena, de ambientação tchekhoviana, é a sala de uma casa perdida no fundo das estepes siberianas, rodeada por neve e por lobos. Estamos na vivenda de Madre e Irina, duas transexuais deportadas que, ali, estabelecem entre si uma relação mãe-filha não normativa: os cuidados são maternos, mas apreende-se que as duas já tiveram relações sexuais, que podem, inclusive, terem gerado um filho em Irina, o filho abortado ainda na primeira cena. Madame Garbo, professora de piano da garota, adentra a cena motivada pela ausência de Irina em suas aulas, declara seu amor e propõe à garota uma fuga para China, para sua casa de infância, margeada pelo rio Tonkín e rodeada de vitórias-régias. Irina aceita, mas a partir de então muitas peripécias passam a ocupar a trama: a garota defeca nas calças, quebra uma perna ao cair das escadas, envolve-se em uma cena de masturbação e em outra de interrogatório, ambas com Garbo, têm um rato enfiado pelo ânus, e, finalmente corta e engole a própria língua. Madre, personagem burlesca e caricata que ora adere, ora recusa o plano, permanece como um ruído de fundo ensurdecedor no desenrolar dos acontecimentos envolvendo as duas amantes. Enquanto Irina protagonizará o papel do herói subversivo sadomasoquista, que se auto sacrifica para colocar à prova toda ordem estabelecida, Garbo desempenhará o papel da *Vênus de peles*, mulher sedutora e carrasca, que carrega consigo um pênis enxertado involuntariamente na juventude e uma metralhadora. A peça, desenvolvida em torno desta tríade de mulheres, conta com a participação de outros três personagens secundários homens: o tio Pierre, mantenedor de Irina e Madre que não aparece em cena, o oficial Garbenko, marido de Garbo e amante de Irina, que atuará sob as ordens da esposa junto ao general Puchkin para garantir as condições materiais necessárias à fuga.

Nesta peça com falso título de conferência, Copi retorce os códigos teatrais com cinco personagens de sexos múltiplos e indistintos e, por trás de uma linguagem crua e de situações trash, constrói uma interrogação mordaz sobre a identidade humana: como se expressar? Pela linguagem? Pelo sexo? Vejamos mais de perto, a partir de uma breve análise estrutural da peça.

Efetuar, por meio da compaixão e do terror, a purificação de tais sentimentos, é o que é próprio a uma tragédia segundo Aristóteles (Cf. ARISTÓTELES, In. BARRIVIERA 2006, 34). Através da reviravolta no encadeamento dos fatos o herói depara-se com seu destino terrível e, segundo a teoria antiga, causa na audiência os referidos sentimentos. Esses sentimentos, por sua vez, tanto mais são intensos quanto mais forem capazes de acometer o espectador, e, para tanto, faz-se necessária a criação de empatia entre público e personagem. Em outras palavras: sofreremos junto daqueles com quem nos identificamos, por entendermos que o mesmo pode nos acontecer ou acontecer a um de nossos entes queridos. Vejamos como esse desenvolvimento se dá na peça de Copi mais de perto.

Irina ocupa o papel de herói na trama: com efeito, centraliza as relações entre as demais personagens e padece os sofrimentos mundanos ao agir pela subversão da ordem das coisas. É a personagem subversiva que cria o sentimento de piedade na peça. Apresenta-se, inicialmente, como uma criança sádica, que encontra no sexo e no impingimento de sofrimento aos outros a sua fonte de prazer e diversão. Opera de forma a quebrar expectativas e corroer o ordenamento normativo das situações.

Madre: (...) Quem é seu amante, Irina?

Irina: Eu não tenho amante.

Madre: É o pequeno travesti loiro que mora na casa da Catarina a Grande. Eu o reconheci apesar do seu grande chapéu *à voilette*. Eu o acho bastante vulgar.

Irina: Pelo menos ele tem uma pica.

Madre: Isso é a única coisa que te interessa no mundo? Que um cabelereiro *à voilette* te foda no banheiro da estação do meio dia às cinco?

Irina: Das duas às quatro e meia. (COPI, 1998, p. 10-11, tradução da autora)

Irina começa por desafiar a mãe: mente e faz piada de suas preocupações ao ponto de desqualificá-la pela sua condição de mulher sem pênis, transicionada e operada. É importante apontar que Madre se submeteu à cirurgia, supostamente, para poder ser deportada junto com Irina, e, assim, não deixá-la ir sozinha para Sibéria, o que reforça o aspecto sádico da réplica da garota. A última réplica da série selecionada evidencia a troça. Este comportamento desafiador acaba por agradar ao público seja pelo riso, seja pela quebra de expectativa, ou ainda pela recusa de paradigmas normativos.

Sua relação com Garbo desenvolve-se inicialmente sob a mesma perspectiva do desafio e do sadismo, mas também se beneficia do contraste criado entre sua personalidade e o romantismo da professora de piano para criar adesão do público à sua figura. Lemos na cena IV:

Garbo: O que você tem feito estas últimas semanas, Irina, desde que não vem mais às aulas?

Irina: Nada.

Garbo: Nada? Você não se sentou nenhuma vez sequer junto ao piano?

Irina: Não.

Garbo: Você, que tem as mãos mais dotadas do mundo! Não se pode deixar que seus dedos percam sua maravilhosa agilidade!

Irina: Eu trepei muito ultimamente. Eu me meto a pelo nos mictórios da estação e todos os cossacos vêm me comer. (COPI, 1998, p. 40, tradução da autora)

A indiferença às convenções sociais e o desrespeito às regras e aos sentimentos de Garbo é que caracterizam Irina. Isto de um lado.

De outro, temos Garbo, primeira figura responsável pela disseminação do terror, que aparece neste início de relação como uma mulher romântica e admirável, ao ponto de sofrer rompantes de fragilidade e sentimentalismo.

Garbo: Você não sabe sequer quem é o pai dessa criança?

Irina: Eu não tenho certeza.

Garbo: Eu não posso suportá-lo. Adeus, Irina. Prefiro ser devorada pelos lobos. (COPI, 1998, p. 42-43, tradução da autora)

E também:

Garbo: Antes de te encontrar, a minha vida era tão fria quanto a neve que nos rodeia. Eu te amo, Irina. E eu gostaria de voltar pra China com você. A casa de minha infância nos espera entre vitórias-régias [...]. Parta comigo, Irina. (COPI, 1998, p. 44, tradução da autora)

Esta declaração é feita exatamente após Madre ter desqualificado Irina, expondo seu passado sexual tão promíscuo e pouco romântico, e ter exigido que a então professora de piano, a “burguesa engomada”, ousasse declarar seu amor à garota.

Madre: Mas me peça a sua mão, vai, vamos, sua fancha, ousa, me peça sua mão, sua fanchuda, anda!

Garbo: Irina, meu pai me educou entre orquídeas e peles. Não conheci a minha mãe. Meu pai era cônsul na China, foi lá que eu aprendi a tocar piano. Eu cresci no romantismo. Tudo que é exótico era para mim natural, cotidiano. (COPI, 1998, p. 43-44, tradução da autora)

A construção romântica da tirada desconstrói o ambiente agressivo criado por Madre de modo a implicar o público na fuga planejada. A resposta de aceite de Irina encaminha a trama, aparentemente, para um final exitoso.

Outro aspecto fundamental na implicação do público e das demais personagens é a sexualidade exacerbada de Garbo:

Madre- O que é que a madame veio fazer aqui?

Garbo- Espere, não me fale assim tão repentinamente. Esperemos que um pouco de calor se instale entre nós, digamos, que o gelo seja rompido... Eu poderia lhe chamar Suzanne? (COPI, 1998, p. 24-25, tradução da autora)

Entretanto, as personagens desenvolvem-se. A personalidade sádica de Irina, que a faz aceitar a viagem para China sob a condição de partir suja de fezes e com uma perna quebrada, transforma-se em masoquista a partir do momento em que a garota encontra-se a sós com Garbo. Irina transforma-se em objeto nas mãos da professora de piano, e a crueldade característica de Garbo começa a ser explicitada pelo autor na cena VII.

Irina- Não se altere, Madame Garbo. Vamos ser muito felizes na China.

Garbo- Eu sei, Irina. Eu sei. Dê-me cá sua mão.

Irina- Eu tenho um dedo quebrado aqui. É por isso que eu não fui mais nas aulas. A senhora quer que eu fale ou prefere que eu me cale?

Garbo- Fale-me Irina. (COPI, 1998, p. 65-66, tradução da autora)

E mais adiante, na mesma cena, enquanto faz com que a garota a masturbe, mesmo com o dedo quebrado, Madame Garbo reformula sua declaração de amor: “Garbo- Eu te detesto, Irina. Você é o ser mais baixo e asqueroso que eu já conheci.” (COPI, 1981, p. 66).

Com efeito, o desenvolvimento das personagens e a transformação dos papéis dados na relação culminarão na cena do interrogatório, em que a questão referente à mudança de sexo de Irina catalizará toda a energia empregada pelo autor. De um lado, Madame Garbo, insaciável, ronda e inquire a garota sobre a causa de seu procedimento. Do outro, Irina não consegue se expressar para além da manifestação de vontade.

Garbo- E por que você mudou de sexo?

Irina- Eu já tinha começado.

Garbo- Mas você havia apenas feito os seios crescerem. A princípio você não queria mudar de sexo.

Irina- Mas mais tarde eu quis mudar de sexo.

Garbo- Por quê?

Irina- Eu já tinha começado.

Garbo- E por que razão você quis aumentar os seios?

Irina- Eu queria ter seios.

Garbo- E você não queria mudar de sexo?

Irina- Não.

[...]

Garbo- Por quê?

Irina- Eu não sei.

Garbo- Deve existir uma razão. Tente encontrá-la. Por quê?

Irina- Eu queria mudar de sexo.

Garbo- Você queria ter um sexo de mulher no lugar de um sexo de homem?

Irina- Sim, é isso.

Garbo- Mas por quê?

Irina- Porque eu queria.

Garbo- Não foi para ser deportada com você que a Senhora Simpson mudou de sexo. Em Casablanca, vocês não corriam o risco de serem deportadas.

Irina- Eu não sei. (COPI, 1998, p. 83-87, tradução da autora)

A crueldade da perseguição de Garbo sobre Irina, a violência física associada à violência agora psíquica que antes pareciam não afetar a garota em seu comportamento desregrado e subversivo, acabam por, nesta cena, modificar seu modo de agir. Irina abandona seu sadismo a partir do questionamento incisivo de Garbo referente às causas de sua transexualidade, e passa a comportar-se de modo puramente reativo. Por que Irina mudou de sexo?

O desespero presente na cena indica a necessidade da elaboração racional do motivo da mudança de sexo da garota. Se penso em termos trágicos, Garbo solicita, aqui, que Irina releve não somente sua identidade, mas a causa adequada que a faz reconhecer-se como Irina.

Caso Irina conseguisse formular uma resposta e ponderasse de modo racional as causas de seu percurso histórico, o enredo seguiria linearmente sem reviravolta. Mas Irina não consegue, e sua dificuldade de se expressar a leva a cortar e engolir a própria língua antes de conseguir abrir a boca, na última cena. O destino da garota é terrível e digno de piedade.

Se o desfecho cruel é terrível, é porque ele fora antes preparado. Primeiro vemos um processo de depreciação contínua da garota por parte de todos os personagens: Irina é tratada como um ser baixo e asqueroso. Em seguida, o autor evidencia sua incapacidade de expressão em uma cena extremamente violenta e cruel de interrogatório para, finalmente, concretizar esta incapacidade de forma literal: sem língua, Irina não pode se expressar. A radicalidade do gesto traz para o corpo da personagem seu sofrimento, isto é, o traduz em imagem visível ao público.

Temíveis são as coisas com enorme poder de destruir ou de provocar danos que levem a grandes tristezas. (Cf. ARISTÓTELES, In. JÚNIOR, ALBERTO e PENA, 2005, p. 174, 1382a). Este mal destruidor e aflitivo, por sua vez, causa piedade. Colocar este mal imerecido diante de nossos olhos faz com que ele pareça próximo a nós, quer como algo que está para acontecer, quer como algo já passado; ora, determinar o motivo de sermos o que somos não é possível, e certamente esta questão já se impôs a todos. Copi, a partir disso, opera de modo a provocar terror e piedade através do sofrimento de Irina, procedimento próprio às tragédias.

Garbo. Anda Irina!

Madre. Anda! Ela está começando a se mexer.

Garbo. Faça um esforço Irina!
Madre. Está vendo como você pode andar?
Garbo. Ela não pode senhora Simpson!
Madre. Empurra ela.
Garbo. Irina anda!
Madre. Espera, olha, ela está abrindo a boca.
Fim (COPI, 1998, p. 110-111, tradução da autora)

A interrupção da narrativa devido a impossibilidade de expressão transformam o enredo em uma história sem fim: não há espaço nem possibilidade de formulação racional da trajetória do herói nem de reordenamento do mundo, como é comum às tragédias. A ordem não é reestabelecida, e, por isso, a peça de Copi permanece inacabada; o autor chega a insinuar-se como personagem ao encerrá-la de forma abrupta, arbitrária, inexplicável. Com efeito, uma boca aberta sem língua como imagem final de uma obra que trata da dificuldade de expressão lança a resolução do enredo, ou o terror de sua aporia, no colo do espectador.

Copi é terrível e delicioso.

A partir desta análise pudemos estabelecer alguns primeiros pontos de contato entre teoria antiga e texto teatral contemporâneo, ao entender de que maneira Copi mobiliza em *O homossexual ou a dificuldade de se expressar* os sentimentos de terror e piedade. Esta primeira análise me conduz ao entendimento de que, nesta obra, a unidade de ação aristotélica é colocada em questão, na medida em que apreendo que na peça o enredo não possui fim. Mas este será o próximo objeto de nossa investigação.

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. **Poética**. In. BARRIVIERA, Alessandro. Poética de Aristóteles: tradução e notas. 2006. 128 f. Dissertação (Mestrado em linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/268984>>. Acesso em: 07/08/2018

_____. **Retórica**. 2. ed. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

COPI. **L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer**. 2. ed. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1998.

Ficção de Si ou Dramaturgia da Experiência

SPERBER, Suzi Frankl

Universidade Estadual de Campinas – DTL – IEL

JACOPINI, Juliano Ricci

Universidade Estadual de Campinas

A criação de *Fantasia ou a cifra da ação possível* parte de um pressuposto fundamental: a horizontalidade. Por se tratar de um processo colaborativo, portanto de composição conjunta, vale observar que o protagonismo desse evento criativo é o processo em si que, de certa maneira, constrói uma obra artística ao tempo que abre uma brecha para a reconstrução pessoal de seus envolvidos. No caso, foram a pesquisadora e atriz (a ser preparada ainda, naquele momento) Suzi Frankl Sperber; o ator Carlos Simioni (Lume Teatro); e o diretor e pedagogo Juliano Jacopini (Cia. Labirinto de Teatro).

O trabalho nasceu do diálogo e provocação retroalimentada dos três artistas envolvidos, culminando, após seis meses (com treze encontros), em uma espécie de *happening* na casa da atriz, onde ela recebeu convidados para sua festa de aniversário de 80 anos. Desse acontecimento, surgiu o interesse em continuar o trabalho, tirando-o da casa para passar a acontecer em salas de aula. Optar por salas de aula e não especialmente salas de teatro é um dado importante que reforça a perspectiva da feitura de um teatro horizontal, levando a atriz de volta à sala de aula, emparelhando às questões da contemporaneidade, que têm inclinações, sim, à voga dos processos colaborativos, mas acentua cada vez mais uma composição tramada a partir da própria vida ficcionalizada, o que abre indícios para pensar o evento criativo como uma mimesis de si – construção ética e estética emparelhadas e contínuas.

Explanaremos sobre o processo no intuito de pinçar correlações com a teoria da pulsão de ficção, cunhada por Sperber (2009) e a ideia de mimesis de si, apresentada por Jacopini (2018), a fim de desembocar em reflexões quanto à composição/ dramaturgia coletiva, que tende a apresentar uma estrutura aberta passível de mudanças, e que, portanto, toma princípios de improvisação e experiência como necessários para o momento da ação cênica, já que tempo e espaço são cambiantes, deixando a cargo do intérprete a solução de problemas.

A ideia advém de um desejo, primeiro dado: Jacopini convida Sperber (quando ainda era sua orientadora de doutorado) para desenvolverem um trabalho artístico juntos, à prisma de um *teatro horizontal* (perspectiva de trabalho estudada por Jacopini no doutorado, que foi experienciada durante dez anos junto à Cia. Labirinto de Teatro). Sperber aceita e conta a novidade a Simioni, que se oferece a preparar seu corpo (durante 13 anos Sperber coordenou o Lume Teatro, desenvolvendo, junto aos atores, reflexões teóricas quanto a suas técnicas criadas junto a Luís Otávio Burnier e seguidas com evoluções pelos interesses de cada artista do grupo), o que é de uma generosidade preciosa, visto ser ele um ator com talento especial na elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. O processo desenvolve-se pela intuição, segundo dado: cada envolvido ofereceu o que lhe está à disposição: Simioni, sua provocação com técnicas de preparação do corpo e presença; Jacopini, sua provocação dramática apanhando referenciais externos para estimular a memória da atriz; e Sperber, sua memória do vivido e provocações sobre as provocações.

Trabalhamos a partir das perspectivas dos três, sobre um eixo central tomado como disparador para composição: a existência. Daí a seleção de trechos literários que serviram como referencial externo para acionar referenciais internos (a memória). Eles foram suscitados a partir de detonadores diferentes em cada caso: 1º o texto literário que despertava memórias, ou memórias que despertavam o texto literário e pediam algum desenvolvimento. Sperber experimentava em seu corpo as técnicas do Lume Teatro passadas por Simioni e revisitava sua memória a partir de espécie de jogos corpográficos (a ideia de jogos corpográficos advém de uma aspiração procedimental a qual Jacopini chamou corpografia, que seria a escrita de si pelo corpo-memória. [JACOPINI, 2018]) propostos por Jacopini, passando pela escrita de depoimentos pessoais para seguir com improvisações de quadros cênicos, estimuladas pela justaposição, no caso, da literatura com a vida. Fotos, músicas, desenhos, escritos, e um trabalho voltado à valorização do que Sperber tinha para oferecer de suas experiências que poderiam ser utilizadas cenicamente (como o caso dela falar seis línguas).

Como resultado, começam a aparecer quadros cênicos isolados, cabendo aos provocadores identificar fímbrias simbólicas que poderiam concatenar a estrutura dramática que se consolida fragmentada, mas que pode ser costurada por elementos que reaparecem, efeito, este, que marca a repetição como recurso artístico na contemporaneidade, já que não interessa a linearidade do tempo, mas o turbilhão das lembranças na criação, que se atualiza graças à ficção.

Para tratar da perspectiva contemporânea de criação de dramaturgias, é preciso levar em conta a herança que se carrega desde meados da década de 60, no século passado, onde houve uma transposição de lugares das funções no teatro, e o ator – o corpo – foi para o centro do fazer teatral, não mais esperando que um texto escrito *a priori* indicasse a execução dos caminhos de montagem da cena, o que tendeu, a princípio, a apontar para um apagamento da importância da dramaturgia. Porém, o caso é outro: o sentido de dramaturgia se expandiu, deixando de ser somente o texto escrito, passando a ser composição total que se dá, especialmente nos teatros experimentais, colaborativamente, e a dramaturgia nasce do corpo em ação por associações que, na maioria dos casos, toma a revisitação da própria vida como material para a criação. Daí que memória e ficção se embaralham, inevitavelmente, com efeito caótico, desorganizadamente atualizado ao nível do narrável – do corpo, da palavra – que vai sendo costurado e, assim, consolidando uma dramaturgia sempre aberta, mesmo porque se o vivido é o combustível principal da narrativa, ele não tem fim e a partir da vida se cria uma estrutura outra da vida, ficcionalizada. Frases como “*e se*” – jogo stanislavskiano de perguntas que o ator faz para si-personagem frente a *circunstâncias propostas do se mágico* – na dramaturgia contemporânea, possibilita o rebobinar da trajetória da vida, podendo dar a ela – vida – outros finais, ou, nova dramaturgia de si.

Cada dramaturgia se caracteriza como uma busca de compreensão e representação da realidade e, nesse sentido, pode-se dizer que cada artista, ou melhor, cada indivíduo possui sua própria dramaturgia em potencial, de acordo com a sua apreensão de mundo, e de si próprio em meio a esse mundo. (REWALD, 2005: 44)

Processos colaborativos não podem ter limite do experimentável, pois o diálogo não tem ponto final e por mais que ele acabe no plano imanente, ocasionando, no caso,

uma estrutura de dramaturgia, ele continua repercutindo no interno de cada pessoa – ator ou receptor – que não cessa de construir suas interpretações. Daí que se encaminha para uma construção contínua da obra e da própria vida, pois não se para de buscar de se entender enquanto humano... É como se a pulsão de ficção agisse o tempo todo como uma necessidade, realmente, de criar.

A pulsão de ficção, poderosa, preenche os interstícios de pensamento, em espaços lacunares de vigília, e preenche com narrativas, mais ou menos esgarçadas, os espaços lacunares do sonho. A pulsão de ficção, existente desde os primórdios de cada vida humana e desde os primórdios da humanidade leva que a criação do passado possa ser recebida no presente e no futuro, pelo menos virtualmente. (SERPBER, 2009: 580)

Aceitar a pulsão de ficção como inerente à vida humana é aceitar que a vida pode ser re-vista, re-visitada e portanto re-formulada. Pelo saberes universais com que a teoria se edifica – imaginário, simbolização e efabulação – há uma aposta na experiência de cada indivíduo para a re-elaboração do evento vivido, exprimido como expressão no/do mundo onde tempo e narrativa dependem das circunstâncias relacionais para a compressão de si e do mundo, que se dá por haver uma reciprocidade constitutiva de sentido (RCS) inserindo o evento em um contexto que inclui a alteridade e o outro, capaz de figurar um todo, con-substanciando-o. (SPERBER, 2009).

Tratar especificamente do evento criativo artístico da construção de dramaturgias contemporâneas em processos colaborativos, ganha mais força embasado à luz da teoria da pulsão de ficção, pois ela nos desabastece da peia de preconceitos que acabam por legitimar a criação por profusões técnicas, quando, na verdade, é a diferença expressa pela experiência de cada um que constrói a amálgama do acontecimento teatral, que, tendo tomado a memória como material autoral – estimulada por referenciais externos – devolve a vida à vida, emprestando-a para a cena, numa mimesis de si, ficcional deveras.

A ideia de mimesis de si é amparada pela certeza de que a memória é frouxa e nas lacunas, no vão da lembrança, estão os interstícios que são preenchidos pela ficção. Daí que

O movimento de reviver a vida com reconhecimento de seu caráter ficcional, [...] revelaram *que* a mimesis de si parece ter três eixos fundamentais para que o expresso construa a arte e reconstrua a vida: associação, repetição e espelhamento. Esses fundamentos indiciam não mais o reconhecimento de um Eu em cena ou na vida, mas um Si que está em pleno exercício de alteridade. (JACOPINI, 2018: 233)

E,

A composição dramática nasce de uma compilação experimental constante do corpo atualizado e recriado no presente, pois é neste presente que as memórias em turbilhonamento podem se co-criar no Si – feito de bem e mal, do eu e do outro, da multiplicidade. O que é virtual é incorporal, mas não transcendente. As forças que atravessam são imanentes. O atual é envolto por uma nuvem de virtuais, que possui em si o campo da sensação, portanto, possibilidades infinitas de atualização que é sempre a nova experiência. (JACOPINI, 2018: 234)

Em *Fantasia* aparecem vários desenhos estéticos da composição no período da criação, que foram modulados também de acordo com variações textuais e variações de espaço, re-inaugurando um aspecto no fazer teatral que apresenta, sim, uma estrutura, mas movediça, portanto uma estrutura que carece da improvisação do atuator, pois, como sua vida é chacoalhada na memória para ser devolvida como acontecimento teatral, e o próprio acontecimento teatral também passa a ser acontecimento da vida, exigindo do atuator-personagem-humano (cf. SPERBER in Revista *Ilinx*, no prelo) uma preparação frente às emboscadas da memória que falha, mas que, assim mesmo, tem de seguir a trabalhar/criar em cena pela experiência de sua vida.

Assim, “o se mágico sabe ser despertado quase que involuntariamente durante a ação cênica” (SPERBER, in Revista *Ilinx*, no prelo). E esta revela a existência “apresentada como uma justaposição de memórias (quadros), capazes de saltar de um a outro, construindo um fio sutil da temporalidade sucessiva. Constrói-se o instante, para perder o fio do instante e saltar para outro quadro, pintura em movimento de ações condensadas. A condensação é possível porque adensa a expressão através da presença dilatada do atuante no palco: expressão do e com o silêncio. E por apresentar, digamos, pequenos sentimentos – poesia da palavra e da ação – expressão da verdade humana”! (SPERBER, in Revista *Ilinx*, no prelo).

Mesmo que os instantes se sucedam aos saltos, condensados, preenchidos de pequenos sentimentos e de poesia da palavra e da ação, a trama, a expressão, a memória recupera, até por conta das improvisações, que retomam o que de mais forte, de mais significativo foi vivido e o que produziu algum conhecimento que pode, então, ser a lembrado e compartilhado. Este tipo de dramaturgia de memórias, em que a memória não é a de outrem, mas do próprio autor e ator, e do ser humano que os faculta, oferece, é então uma dramaturgia da experiência e o autor-ator-personagem-ser humano tem caráter de narrador. Este apresenta características que se assemelham ao que Walter Benjamin aponta na relação narrador-experiência.

Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (BENJAMIN, 1994: 221)

É verdade que no início do artigo Benjamin caracteriza a experiência da seguinte forma: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. A experiência narrada a partir da memória (necessariamente) e temperada com a memória de obras literárias indicia que existe um desejo de atribuição de sentido que se converte em algo como uma sabedoria. E a coleção de cenas-memórias reúne o sentido possível da vida sem artifícios de ostentação, de supervalorização, ou arrogância. Benjamin analisa personagens de Leskov e aí reconhece homens simples, ativos e justos. Não há pretensão de tal sabedoria e valor na associação entre a dramaturgia da memória e da experiência. O que, propomos, não impede que a experiência procure ser incluída, na prática dramatúrgica que vem sendo experimentada por Juliano Jacopini, mesmo que muito humildemente, como algo que merece ser contado e que tem alguma utilidade.

O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência... A visão capaz de

perceber essa unidade é apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível. (BENJAMIN, 1994: 212)

Mesmo que Jacopini trabalhe com vidas mais ou bem menos longas (lembrando de “Ame!” e “Fantasia, ou a cifra da ação possível”) a “unidade de toda a sua vida” pode dar-se aos 16 ou aos 80 anos. E mesmo que as vidas em questão continuem para além do recorte da peça teatral, mesmo que demais momentos levem a outra compreensão da vida, o que foi narrado contém a apreensão “de toda sua vida”. A saber, contém a experiência passível de ser apreendida e elaborada até aquele ponto da vida. Daí corresponder a uma dramaturgia da experiência.

Lembremos que mesmo que as memórias, ao serem contadas, ficcionalizem as cenas recordadas (vide definição de pulsão de ficção em SPERBER, 2009), o que é inerente a todos os relatos de vida, a ficcionalização faz parte de todos os seres e todos os momentos de existência, sem tirar o valor de experiência do relato. Ao contrário, sublinhando-o. Re-experienciando a vida nas dramaturgias (na medida em que cada relato, a cada momento de encenação, exercita nova e repetidamente a pulsão de ficção, isto é, revive a experiência e a reficcionaliza) se está o tempo todo exercitando um olhar sobre si. De um modo geral, o olhar do presente sobre o si do passado é expresso – e este é o esforço – de forma verossimilhante. Neste sentido vem a ser uma espécie de mimesis – divergida - de si.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, W. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

JACOPINI, J. **Teatro Horizontal: ficções de si**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Unicamp. 2018. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/333263> acessado em: 25.11.2019

REWARD, R. “Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor”. in: **Sala Preta**. São Paulo. ECA-USP, v.9 n.9, 2009.

SPERBER, S. **Ficção e Razão: uma retomada das formas simples**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

SPERBER, S. “O turbilhão da mente e a pulsão de ficção na ação cênica”. **Revista Ilinx**, no prelo.