

NASCIMENTO, Igor Fernando de Jesus¹. **Leitura e publicação de textos dramáticos – ato da leitura e como presença**. Campinas: Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Doutorado. Orientadora: Isa Etel Kolpeman.

RESUMO

Este ensaio é um breve relato sobre o processo composição dos livros *Cara-Pretas* e *Fôlego Curto* de Igor Nascimento. Explora-se a noção de devir do texto dramático, sua abertura. Aborda-se, portanto, as interfaces da estrutura do texto em contato com a estrutura do livro (do objeto livro).

Palavras-chave: Publicação, Dramaturgia, Composição, Devir.

RESUMÉ

Cet essai est un bref rapport sur le processus de composition des livres de *Cara-Pretas* et *Fôlego Curto*, de Igor Nascimento. On explore la notion de devenir du texte dramatique, son ouverture. On aborde, donc, les interfaces de la structure du texte en contact avec la structure du livre (de l'objet livre).

Mot-cles: Publication, Dramaturgie, Composition, Devenir.

Inquietudes de partida

Costumeiramente, quando estou em debates ou ministrando cursos ou oficinas de dramaturgia, pergunto para o público ou para a turma:

— Quem já leu uma peça de teatro?

Normalmente, são poucas as mãos que levantam. Às vezes, nenhuma. Apesar de ser um dado de ordem empírica, não é arriscado afirmar que, no Brasil, o hábito de ler peças de teatro é pouco difundido. Uma simples visita a uma grande livraria já nos fornece um reflexo de tal situação: os títulos com textos dramáticos não são muitos. Quando sim, a maioria é de dramaturgos já consagrados, como Shakespeare, Molière, Nelson Rodrigues etc. Livros de dramaturgos contemporâneos são pouquíssimos. O que mais temos são publicações independentes ou de editoras pequenas. Posso dar como exemplo a editora Javali, que publicou textos de Grace Passô, Alexandre Del Farra e Eid Ribeiro e é especializada em publicações sobre dramaturgia. Apesar de esforços como esse, ainda é pequeno o número de publicações de textos dramáticos – também bastante limitados às regiões Sul e Sudeste.

Desse contexto partem duas inquietações minhas. A primeira vem do pesquisador em dramaturgia: o acesso a textos dramáticos é difícil e, muitas das vezes, deixamos de estudar e conhecer nossos dramaturgos para estudar os de fora, geralmente os já consagrados. A segunda inquietação vem do dramaturgo: trabalho muito em processos colaborativos, todavia, trabalho bastante de forma isolada, no meu “gabinete”. Não considero distantes, ou excludentes, os dois tipos de abordagem criativa. Escrever só também requer entrar em contato com um material heterogêneo vindo de pesquisas, entrevistas, testemunhos, referências de encenação etc. Na outra via, escrever em processo colaborativo também requer seus momentos de isolamento, no qual o dramaturgo está teoricamente “só” diante da folha em branco. Dessa

¹ Doutorando em Artes da Cena, Mestrado em Cultura e Sociedade, Graduação em Letras Literatura e Língua Francesa. Dramaturgo, diretor cênico e roteirista.

encruzilhada pesquisador/dramaturgo, nasce a vontade de publicar esses textos escritos em “gabinete” e/ou textos de peças já encenadas.

Expostas essas duas inquietações, entramos, eu e você, na questão central deste ensaio: como publicar? Se o texto dramático já tem poucos leitores, porque publicá-lo de forma tradicional, “careta”? Sendo assim, ponho em discussão, a forma de escrita (o texto dramático) e seu suporte de leitura: o livro.

Alguns pressupostos

Há um senso comum de que “todo texto tem como fim a cena... Se isso fosse tomado ao pé da letra, como um romance é, nas montagens de Vitez, por exemplo, posto em cena? Ou como *Hamlet* possui tantas montagens, uma diferente da outra, sendo o “mesmo” texto? Para não estender a querela e não fugir o tema central do ensaio, prefiro considerar o texto teatral e a cena como duas estruturas que estão em contato. Estruturas com diferentes lógicas e tensões que podem ser justapostas, friccionadas, postas em conflito entre outras infinitas possibilidades.

A essa concepção de um texto “oco”, de um texto “profundo”, que “conteria” todas as representações vindouras (...) convém opor hoje a ideia de um trabalho de superfície, ou melhor, de *interface*: deslizamento da estrutura-texto e da estrutura-representação uma sobre a outra; sobreposição graças à qual o texto se vê posto em movimento por sua própria teatralidade, que lhe permanece exterior. Nesse sentido, o devir cênico – reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto – é o que liga, mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu “Outro” exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco. (2012, p.68).

Tomando de empréstimo a concepção de Sarrazac e considerando o texto dramático não a partir de seu fechamento (como se houvesse um sentido único de interpretação ou montagem), mas a partir de sua abertura, consigo explorar mais o seu “devir”: a sua possibilidade de “vir a ser” outra coisa. No caso deste ensaio, exploro a possibilidade de o texto “vir a ser” um livro. Aqui, a questão se volta para outro suporte e para outro público. Trata-se da relação livro/leitor e não mais do palco/público (embora, em se tratando de um texto teatral, essa relação não deixe de ser levada em conta, mesmo se o fim é a publicação). Então, da mesma forma que um texto permite várias possibilidades de cena, a leitura do mesmo permite vários tipos de interpretações ou, nas palavras de Ryngaert, várias possibilidades de “exposição”:

Comme il existe un va-et-vient entre le texte et la scène, il existe une relation du même type entre le lecteur et le texte. Une piste de lecture demande à être développée, amplifiée, rêvée, et cependant revisitée et vérifiée. Le lecteur ne surplombe pas le texte, il s’y expose². (RYNGAERT, 1991, p. 127)

² Como existe um vai-e-vem entre o texto e a cena, existe uma relação do mesmo tipo entre o leitor e o texto. Um caminho de leitura demanda ser desenvolvido, amplificado, sonhado e, todavia, revisitado e verificado. O leitor não está acima do texto, ele está exposto. [tradução minha]

A partir dessa premissa, posso considerar a leitura como um caminho, um trajeto no qual as pistas deixadas pelo autor são revisitadas, ampliadas, revistas etc.

Antes de entrar no objeto central desse ensaio, chamo atenção para a palavra “sentido”. Normalmente, pensa-se em “sentido” como o significado ou entendimento de alguma coisa. “Faz sentido”, “tem sentido”, “sentido profundo”. Porém, “sentido” pode ser também a “direção” de algo: direita, esquerda, para o fundo, para cima, duplo sentido, contramão. Além disso, tenho uma terceira conotação de “sentido” como sensação: os cinco sentidos, o fato de estar “sentido” pelo feito de alguém. Pra mim, essas três acepções não estão separadas. Interpretar um texto significa dar uma direção ou seguir uma direção, senti-lo, deixar de sentir, apalpá-lo, comê-lo, viajar, passar por cima, ir a fundo, desvelar camadas, apreender, navegar, compreender, ficar confuso, animar-se, chorar... Ler, pois, é uma ação ativa, pois requer uma presença, uma reação do leitor; requer, como foi dito por Ryngaert, uma exposição: eu não estou abaixo ou acima da obra, eu estou exposto, de frente para ela, atravessando-a.

Então, considero, para abarcar a concepção dos livros *Caras-Pretas* e *Fôlego Curto*, dois pressupostos: 1) o texto dramático como um estrutura aberta, uma interface que entra em contato com outras interfaces (luz, direção, atuação etc.), ou seja, o texto considerado a partir de seu devir cênico; e 2) a leitura como um ato, ou seja, como um trajeto a ser descoberto/percorrido/sentido pelo leitor.

A questão a ser desvelada aqui é como a estrutura textual dessas duas obras dialoga com a estrutura do livro em si (do objeto livro, com o projeto gráfico, com as ilustrações, diagramação, prefácio entre outras coisas). Nesses dois casos, a dramaturgia textual contamina e é contaminada pela “dramaturgia do livro”, propondo/sugerindo ao leitor caminhos de leitura diferenciados.

Os espelhos de *Caras-Pretas*³

Faço essa abordagem começando pelo prefácio do livro que, na verdade, denominei de “modo de usar” para depois destrinchar outros pontos.

Essa peça não segue exatamente a linha cronológica dos fatos conforme ocorreram. É uma volta ao tempo que existiu e não existiu ao mesmo tempo. Essa obra é uma estrada cheia de buracos. Por isso tantos solavancos. Ora estamos no final da guerra, Ora estamos no começo. O que apresentaremos serão pedaços salteados, cacos de um espelho que pode até ser refeito, mas nunca encontrará seu primeiro reflexo. Precavemos que não temos preocupação com pureza de gênero literário ou de fatos. Quem quiser achar uma peça e todas suas marcas tradicionais, não o achará. Chamo-te aqui para uma caminhada e, para tal, recomendamos que monte tuas próprias imagens, que arranje teus fragmentos e que construa tua própria jornada e teu próprio caminho nesta história. No final, ao montar o espelho estilhaçado do passado, verás talvez, no fundo, distorcida e recortada, a tua própria figura. (NASCIMENTO, 2015, p.13).

A imagem de um espelho quebrado, cujo reflexo é distorcido e apontado para vários ângulos é o que posso chamar de “amarração” do projeto

³ Um pequeno tour do livro está presente em no link:

https://issuu.com/resistencia cultural/docs/caras_pretas_2__p_issuu_



do livro, ou seja, seu fio condutor. Uma espécie de quadro cubista cuja imagem em questão é um fato histórico: a Balaiada. O dispositivo de composição do texto parte da distorção dos dados relatados nos documentos oficiais, conforme explicarei no próximo parágrafo. Da parte dos revolucionários (que a História Oficial alcunha de “revoltosos”) não há quase nenhum registro escrito. Quase tudo foi apagado e o que resta são indícios, ou ofícios (do lado vencedor), autos de processo, sentenças de prisão etc. A Balaiada se dá no período Regencial e o motivo do motim, resumindo rapidamente, foi os abusos do poder por parte dos Juizes de Paz (espécie de coronéis) e pelo recrutamento forçado, chamada de “Rede Aço”.

O livro é dividido em cinco partes: 1) Cara-Preta, 2) Cara-dos-Anjos, 3) Cara-bom-de-rima, 4) Cara-Porco e 5) Cara-Preto. Na primeira, o dispositivo é: Raimundo Gomes e Chico encontram um homem morto no sertão. Trata-se de um desertor que está prestes a ser devorado por urubu. Toda essa parte, dividida em três fragmentos, tem como fábula⁴ o fato de Raimundo Gomes levar o cadáver do desertor para o “urubu certo”, o “urubu gente”, que é o Juiz de Paz.

RAIMUNDO. O bicho, coitado, não tem culpa de ser carniceiro. Na verdade, a ave faz mais parte da limpeza do que na sujeira. Ela come o que está podre. Limpa o ambiente. Os bichos se entendem, de uma forma que nós não compreendemos. Nasceram assim: já entendidos da vida. Não são aberrações. Coisa monstruosa é o homem que homem nasce e vira urubu. Não come o que está estragado ou morto. Não limpa nada. Sequer voa. Alimenta-se do pouco que os outros têm. Nutre-se do resto das almas e descarta o corpo em errante existência. Rumina a podridão que cria. É urubu da pior espécie de urubu: urubu de espécie humana. Existe coisa mais bizarra. (NASCIMENTO, 2015, p.19).

As outras cenas seguem a mesma estratégia de distorção dos documentos históricos, porém os tratamentos são diferentes e não seria possível falar de todos aqui. Para cada parte, há uma construção de texto diferente. No livro há uma mistura de gêneros textuais intercalando diálogos rápidos, cômicos, meta-teatrais, reflexivos, dramaturgia dos sonhos, batalha de cordel etc.

A ideia do espelho foi o que achamos para conseguir encaminhar um projeto gráfico. Preciso falar que esse prefácio foi escrito depois da peça, no processo de confecção do livro. A ideia do espelho quebrado foi o que nos guiou. Na equipe, éramos quatro: eu (direção artística), Waldeir Brito (ilustração), Carol Rêgo (projeto gráfico e ilustração) e Loredó Filho (edição). Como uma trupe de teatro, trabalhamos juntos, passo a passo, em processo colaborativo.

⁴ Aqui, fábula é considerada como o encadeamento dos eventos em uma sequência cronológica. (RYNGAERT 1991).





Figura 1: Banner divulgação / Carol Rêgo

O livro *Caras-Pretas* é maior do que o tamanho padrão, mais quadrado, com muito espaço entre o branco e a mancha⁵. Essa configuração, confere à leitura um ritmo mais lento – o olho se demora mais na página. Um fragmento que tomaria duas páginas em um livro normal, acaba “durando” cinco páginas. A ideia é que o leitor “folheie” o livro mais do que o necessário. E aqui entra o papel das ilustrações de Waldeir Brito. Sugeri que ele ilustrasse não o que está no texto (na cena), mas o que NÃO está relatado no texto. A história narrada pela ilustração está no antes ou no depois de cada cena. Isso faz com o leitor, além de folhear mais em função do número de ilustrações e espaços vazios, pause e tente “juntar os pontos”. Exploramos, aqui, duas aberturas: 1) a do texto: todas as cenas são fragmentos, alguns terminam sem desfecho, outros começam *in media res*; 2) a da ilustração: que coloca o leitor em outro lugar da história. O traço escolhido é o de histórias em quadrinhos e o ilustrador explora bastante, antes mesmo do objeto central da ilustração, a rachuras, o espaço que recobre o objeto central (traço característico de Waldeir). O leitor acompanha, pois, duas distorções: a do texto e a das ilustrações. Daí o livro ser maior, mais quadrado, com a folha mais pesada, “aliviando”, em proporção inversa, o peso do texto e das ilustrações.



Figura 2: Ilustração Parte VI / Waldeir Brito

⁵ “Branco” é o espaço do livro onde não há texto. “Mancha” é o texto na folha.



Figura 3: Ilustração Parte II / Waldeir Brito

É claro que o leitor fará outra leitura desses detalhes aqui expostos, assim como não o fará com o outro livro. O que quero por em relevo é como a estrutura do texto teatral, o dispositivo de distorção dos documentos oficiais e o objeto livro, que tem como fio condutor a imagem do espelho quebrado, entram em contato e se intercalam.

As efêmeras de *Fôlego Curto*⁶



Figura 4: Capa e contracapa *Fôlego Curto* / Dinho Araújo

Começo novamente pelo “modo de usar” do livro para depois destrinchar o processo de confecção. Ei-lo:

Efêmera é um inseto de vida curta. Entre o nascimento e morte, apenas um dia. Aqui e acolá vais te deparar com algumas dessas durante a

⁶ O livro está inteiro disponível em:
https://issuu.com/igornascimento37/docs/livro_capa_e_miolo_comprimido

leitura. Trata-se de um lembrete. Não quero dizer para ti que a vida curta. Disso nós sabemos. Curtos são os textos, pequeno é o tamanho do livro. São formas breves, não necessariamente em função de seu tamanho, mas pelo fato de serem intervalares. Situadas no “entre”, elas não se limitam a um gênero específico, quer seja literário ou teatral. Este livro é um conjunto de brechas, fissuras, buracos, pausas. Vá, volte, parta do meio, das pontas. Não há ordem. No “entre” não há um começo ou um fim. Tais palavras surgem como uma maneira de nos situarmos no curso do tempo. Os segundos, os minutos, as horas, parando para pensar, não existem: são sistemas de medida. Talvez, uma inócua tentativa de capturar aquilo que é fugidivo, de dar peso aos instantes, de conferir um limite para as coisas. Todavia, a brevidade desmente tudo aquilo que se quer fixo. E, ao tentar demarcar as fronteiras daquilo que começa e daquilo que termina, do que existe ou deixa de existir, sonha o Homem em ser o próprio Tempo. Porém, aos olhos do tempo, somos apenas uma revoadada de efêmeras. Portanto, passada esta página, entre! (NASCIMENTO, 2017)



Figura 5: Efêmera / Dinho Araújo

Pausa ou pequeno interlúdio

Ao escrever esse ensaio percebo uma confluência entre os dois livros: a questão do fragmento, do intervalo, da fissura. A fragmentação diz respeito ao infinitamente pequeno teatral (a réplica) e ao infinitamente grande, a obra inteira (SARRAZAC, 1981). Dentro do processo da fragmentação do drama, entender ou compreender a fábula não é, necessariamente, a única operação do espectador. Fragmentar uma peça não é meramente “desmontar” uma história e embaralhar a ordem dos eventos. Nessa ação de desmonte, os fragmentos estão sujeitos a uma outra inteligência: à inteligência da montagem. O ato de juntar, justapor, contrapor fragmentos, quer sejam eles pertencentes a uma fábula, quer sejam completamente independentes, obedece outros paradigmas, como o delírio ou sonho (Strindberg), como a ausência de sentido da comunicação (Ionesco), como a reconstrução de um trauma (Nelson Rodrigues)...

Continuação de: *As efêmeras de Fôlego Curto*

Em *Fôlego Curto*, diferente de *Caras-Pretas* as fissuras são exploradas de outra forma. Não há uma história como pano de fundo que ligue as cenas, como é o caso da *Balaiada* no livro anterior. Em *Fôlego Curto* cada cena é independente. Há, certamente, algumas temáticas que se aproximam como o Teatro do Absurdo em *Um dedo por o dente* e *Sobre Ovos Galinhas e Revolução*; a violência, em *Carne-Moída*, *Tempestade* e *À queima-roupa*; a perda de um ente querido, em *Irene dia sim e dia não* e em *A das 9h é mais bonita*; porém, ainda assim, não era possível criar uma amarração desses textos com o suporte livresco.

Este livro tinha como equipe apenas eu e Dinho Araújo (responsável pelas ilustrações, pela diagramação e pelo projeto gráfico). Depois de muitas tentativas, veio a ideia de explorar o formato curto de cada peça *per sí*, ou seja, de explorar apenas o fato de as peças serem curtas e de que há, na efemeridade, algo de profundo, algo que diz respeito à vida, a morte, ao tempo; por fim, ao fato de sermos seres intervalares. Surge então a ideia de explorar o ciclo de vida da efêmera, esse inseto que apenas um dia de vida, como fio condutor. Descobrimos esta amarração, começamos a unir e explorar opções estéticas para o livro e criar tecer uma unidade para as nove peças.

É claro que a escrita deste ensaio pressupõe que as coisas aconteceram de forma linear, primeiro a amarração, depois as escolhas estéticas. Não, definitivamente, não. Muitas coisas foram surgindo ao longo do caminho e, só depois de termos muito opções (formatos, traços, idéias de capa etc.) que a ideia da efêmera nos acenou. Apostando nesse fio condutor, sustentamos algumas opções estéticas narradas a seguir.

A ilustração é composta predominantemente por aquarelas. Um traço sempre decalcado, fugidio, que escapa à precisão. Maioria das ilustrações não se refere a uma só história, ou seja, não fazem uma menção direta a uma das nove peças. Elas não se associam diretamente à cena e, dependendo da interpretação do leitor, podem ser de uma história ou de outra. Essa incerteza nos dá uma ideia de intervalo. Não se trata de uma simples pausa. Aqui, o espaço do intervalo, do entre, é distendido.



Figura 6: Aquarela / Dinho Araújo

Tal escolha estética das ilustrações aplicada em um livro grande (como *Caras-Pretas*) não funcionaria. Falo isso, porque tentamos e o resultado se assemelhou a um caderno de pintura. Outra tentativa, a de mexer com o tamanho e formato das fontes também não funcionou: a velocidade da leitura diminuía muito e, em se tratando de um texto dramático, induzia alguma intenção, entonação ou enfoque (o que pra mim é extremamente ruim para o ator ou para o leitor).

A solução foi reduzir drasticamente o tamanho livro, transformando-o em um livro de bolso. Se, de um lado, as figuras e o texto escapam, de outro, o livro, o tamanho do livro, oferece certo enquadramento. Todavia, o livro de bolso, por si, tem um tom de passageiro, de leitura rápida, que pode ser colocado em qualquer lugar – o que dialoga com a ideia das efêmeras.

Os textos, por sua vez, possuem um quê de escorregadio. Há uma mistura de estilos: monólogos em prosa poética densa, testemunhos, Teatro do Absurdo, comédia, drama trágico, coro etc. A única coisa que amarra um texto a outro, é o projeto gráfico do livro como um todo. Nesse caso, a estrutura do livro foi o que conferiu aos nove textos certa unidade. Em outras palavras, a “dramaturgia do livro” que conferiu um “sentido” (naquilo que fora dito no item 2) aos textos.

Por fim

Argumentei, há pouco, que a interface do livro dialoga com a interface da dramaturgia textual. Pra mim, o esforço de produzir tais livros foi como dirigir uma peça. Temos outro tipo de resultado, outros parâmetros, outros suportes, porém não distancio os dois processos de composição. Até a presente data,

nunca dirigi um texto que não fosse escrito por mim. O desafio dessa lida é justamente não se “apegar” à palavra escrita (à ideia que você teve ao escrever) e procurar interpretações e soluções estéticas que surjam da necessidade da cena, e não da necessidade de se manter fiel a ideia ou intenção tida ao escrever o texto. Se um texto se abre para cena (e vice-versa), há um precedente: ele pode se abrir para outros formatos, incluindo aí o livro. Há nesse trabalho, uma preocupação com a presença, não só do autor (do texto), mas a do objeto livro e a da leitura como um ato criativo.

Referências Bibliográficas

- NASCIMENTO, Igor. *Cara-Pretas*. São Luís: Resistência Cultural, 2015.
_____. *Fôlego Curto*. São Luís: EDUFMA, 2017.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *L’Avenir du Drame : Écritures Dramatique Contemporaines*. Lausanne (Suisse): Éditions De L’Aire, 1981
_____. *O Futuro do Drama, Escritas Dramáticas Contemporâneas*. Tradução Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras: *Dramat*, 2002
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l’analyse du théâtre*. Paris : Bordas, 1991.

