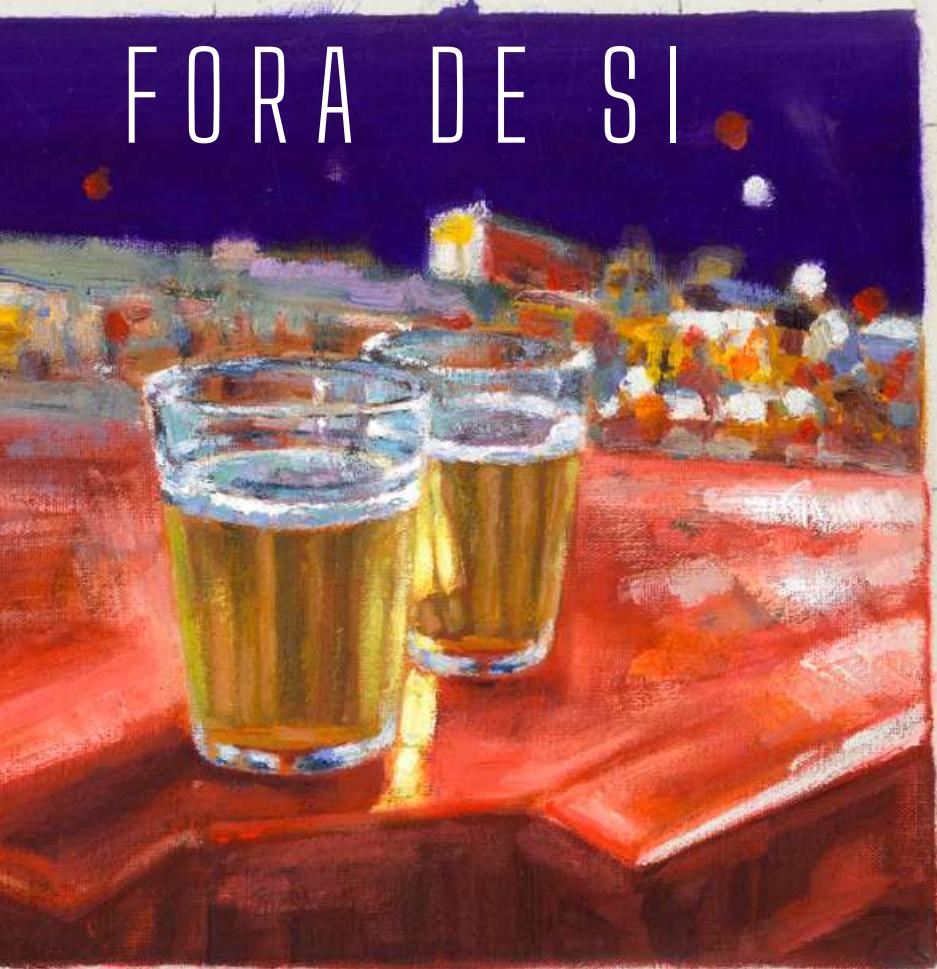


Diogo Liberano

A DRAMATURGIA FORA DE SI



Platô - Pesquisa e Produção

Diogo Liberano

A DRAMATURGIA FORA DE SI

REALIZAÇÃO



PARCERIA



teatro do
pequenoGesto

FICHA TÉCNICA

2026 © Diogo Liberano

CONSELHO EDITORIAL

Ana Kfouri
Angela Leite Lopes
Antonio Guedes
Edélcio Mostaço
Silvana Garcia
Walter Lima Torres

EDITORA RESPONSÁVEL

Fátima Saadi

REVISÃO

Gustavo Colombini

**ILUSTRAÇÕES E
PINTURA DA CAPA**

João Paulo Lima

**CAPA, PROJETO GRÁFICO E
EDITORAÇÃO ELETRÔNICA**

Mayara Závoli

ISBN 978-65-89727-14-9

Edições Virtuais Teatro do Pequeno Gesto

www.pequenogesto.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

(CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Lumos Assessoria Editorial

L695

Liberano, Diogo.

A dramaturgia fora de si [recurso eletrônico] / Diogo Liberano. — 1. ed. — Rio de Janeiro : Edições Virtuais Teatro do Pequeno Gesto, 2026.

Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-89727-14-9

1. Teatro - Crítica e interpretação. 2. Dramaturgia - Crítica e interpretação. 3. Dramaturgia - Composição técnica. 4. Teatro (Literatura) - Técnica. 5. Teatro e sociedade. I. Título.

CDD23: B869.2

F-1301261

Bibliotecária: Priscila Pena Machado - CRB-7/6971

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Rosana Kohl Bines, orientadora da primeira versão deste livro, originalmente minha tese de doutorado, defendida em agosto de 2022, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PPGLCC/PUC-Rio). Registro também meu reconhecimento às professoras da banca avaliadora – Camila Bauer, Helena Martins, Manoel Friques e Marina Vianna – e ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios fundamentais à realização da pesquisa.

Agradeço às dramaturgas e amigas André Felipe, Lígia Souza de Oliveira, Cecilia Ripoll e Gustavo Colombini; e às amigas Adassa Martins, Andrêas Gatto, Bernardo de Assis, Brunella Provvidente, Cláudia Tatinge Nascimento, Marcela Andrade, Márcio Machado e Marina Vianna, pela escuta e pelo apoio.

À Júlia da Costa Santos, a Antenor Oliveira Neto e à Firjan SESI, agradeço pela parceria na publicação deste livro.

À Fátima Saadi, também autora do prefácio, pelo entusiasmo; e ao Teatro do Pequeno Gesto, por suas edições virtuais, que abriram caminho para a publicação deste trabalho.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	09
por Fátima Saadi	
1. TRABALHO DAS PAIXÕES	19
Pesquisa, produção e pedagogia	20
Ações em trabalho	27
Legibilidade e estranhamento	34
Uma espécie de contrabando	38
Paixões em trabalho	45
Derramar o copo de cerveja	50
Referências do capítulo	52
2. EM DEFESA (DA MORTE) DO TEATRO	53
Referências do capítulo	76
3. AFETO, CONTRADIÇÃO, SUPÉRFLUO	77
O teatro sem defesa	78
O capitalismo como religião e poética	82
O bloqueio ao pensamento e à ação	86
Subjetividade capitalística	90
Disputar a realidade	95
Fetichismo de mercadoria, reificação	101
Um novo realismo, mas qual?	107
Pode um afeto ser reificado?	114

Ilusão referencial	123
Uma distinção política	128
Servir o supérfluo	135
Referências do capítulo	139
4. CAMPO RESTRITO	142
Como inserir este texto num encadeamento evolutivo?	144
A originalidade como sofrido ponto de chegada	155
O drama é um monumento, ou foi	160
Breves distinções terminológicas	167
Permissão para pensar outras formas	169
Por que a representação não diz o mundo?	178
Um parágrafo-monolito	186
Expansibilidade compulsória	188
Talvez	195
Referências do capítulo	200
5. CORPO-QUE-ESCREVE	203
azevedo	204
Uma fotografia	235
Dispor-se a	236
Referências do capítulo	247
6. TRANSGENERIDADE TEXTUAL	249
O gênero é uma construção social	250
A fantasia é parte da articulação do possível	265
Às vezes, é o texto uma comunidade	271
Las capacidades reactivas de la literatura	278
Referências do capítulo	287

7. PEÇA-PROBLEMA	289
Quem cala consente?	290
Sofrer uma dramaturgia	294
Escrever depois de Samuel Beckett	300
Eles falam por elas	303
Competição, contradição, continuação	306
Átomos dramáticos	309
Pode uma consciência ser reificada?	315
Uma genealogia da violência	319
As capacidades não-representativas do teatro	325
Escrever depois de Marielle Franco	332
Uma relação em jogo	338
No esgotamento da encenação	343
Ficar com a problema	350
Referências do capítulo	353
8. FICÇÃO-TEXTO-MUNDO	356
Desautorizar o medo	359
Introdução de diferença	363
O nada que é tudo	368
Histórias	374
Mudança de posição	382
Realizar o impossível	393
Uma pitada de realidade	404
Da literatura à imaginação pública	417
Uma história curta sobre uma longa história	422
Ela vai contar	430
Referências do capítulo	433

PREFÁCIO

A *dramaturgia* *fora de si* parte da filosófica indagação “o que é?” para desmontar certezas e limites a respeito do que se trama com palavras (e não só) para a cena teatral.

À designação “peça”, Diogo Liberano prefere o termo “dramaturgia”, remontando às raízes da palavra, que acolhe também, como já havia lembrado Gotthold Ephraim Lessing, a poesia da cena. Em 1767, Lessing recusou o convite do Teatro Nacional de Hamburgo para atuar como *Dramatiker*, aquele que escreve peças dramáticas, propondo, em contrapartida, uma nova função, a de *Dramaturg* ou poeta da cena. O resultado da colaboração dele com a nova companhia foi a *Dramaturgia de Hamburgo*, coletânea de 104 textos críticos a respeito dos espetáculos apresentados e de questões teóricas por eles sugeridas.

A imbricação que Lessing propôs nesses escritos entre a cena teatral, considerada em todos os seus elementos, e o pensamento sobre ela ampliou enormemente a compreensão do que era dramaturgia e abriu caminho para a elaboração do conceito de encenação teatral, cento e poucos anos depois.

Para acrescentar mais uma curva a esse labirinto, Lessing chamava seus textos críticos de *Stücke*, peças, pedaços, utilizando o mesmo termo que a língua alemã emprega para peça teatral (*Stück*). E não recusou ao Teatro Nacional as peças que já tinha escrito. Recusou-se, sim, a trabalhar de olho no relógio, com o compromisso de produzir textos a toque de caixa para o repertório da companhia.

Na base de todos os seus gestos, estava a reflexão, o perguntar-se, à luz da história, da filologia e da estética, pelo sentido do que estava sendo feito na cena, sem deixar de lado o interesse pela repercussão disso junto aos espectadores e à opinião pública em geral.

Diogo retoma esse fio: procura perceber as dramaturgias, singulares, específicas, como tessituras em articulação com o que lhes dá contorno, tanto no plano da realização cênica de cada projeto quanto no plano de sua significação ética e política. E, sobretudo, ele procura desautomatizar o que se pensa sobre arte, sobre a arte teatral, sobre o papel da palavra na cena, ultrapassando a doxa para se colocar em atitude especulativa e nos convidar à reflexão sobre a dramaturgia à luz da filosofia, da crítica ensaística e da teoria do teatro e da performance.

Diogo se coloca em jogo no que escreve. Entremeia recordações de suas múltiplas atividades na área da criação e da pedagogia do teatro com as indagações que elas lhe suscitam. Sempre no feminino. Acompanhamos suas primeiras experiências teatrais na escola, o acúmulo de funções nos espetáculos criados com os colegas, a chegada à universidade, a descoberta de professores como Eleonora Fabião, interlocutora privilegiada, além das múltiplas atividades profissionais de Diogo como autor, diretor, ator, produtor e professor de dramaturgia, numa espantosa carreira para uma pessoa tão jovem. Sempre no feminino.

De início, achei estranho que só houvesse mulheres na primeira turma de dramaturgia de Diogo no projeto Núcleo de Dramaturgia Firjan SESI, que ele coordenou a partir de 2017 e que foi extinto, como tantas outras coisas boas neste país, durante o desgoverno que nos assolou entre 2018 e 2022. Com o correr da leitura, entendi que Diogo usa o feminino onde a língua usa, por convenção e convicção, o masculino: para o plural que engloba feminino e masculino, e para todo substantivo com sentido geral ou coletivo. Essa inversão cria uma suspensão na leitura e insere, de modo bem-humorado, mais uma camada no pensamento a respeito dos muitos problemas que a contemporaneidade nos coloca, olhando de forma crítica para a situação do feminino na nossa sociedade.

Conservando como foco as dramaturgias, Diogo vai girando em torno delas e modulando as questões contra o pano de fundo do “realismo capitalista”, segundo a formulação do teórico inglês Mark Fisher, retomada pelo diretor alemão Thomas Ostermeier. Porém, Diogo faz isso de acordo com sua própria posição como autor (*azevedo*), diretor (*Mansa*, de André Felipe) e leitor/espectador em diálogo com dramaturgos e pensadores do teatro, brasileiro e estrangeiro, de várias épocas e tendências.

O pensamento sobre o efeito desvitalizador, desresponsabilizador e desagregador do capitalismo na sociedade e na arte leva à necessidade de evidenciar, de tornar manifesta a permeabilidade dos limites entre o teatro e a vida, atravessando-os, abarcando, na mesma configuração,

afetos, intensidades, trajetos pessoais e coletivos, problemas sociais e o encaminhamento possível para sua solução, por meio da criação de cesuras, suspensões, brechas, estranhamentos, desnaturalizações e, sobre-tudo, pela exposição dos nexos causais que estão na base da situação em que vivemos desde há muitas décadas e que, habitualmente, são dissimulados de forma muito astuta, levando-nos a pensar que não há nada a se fazer além de aceitar este estado de coisas e esgotar tudo o que for consumível: de entretenimento a bens de consumo de qualquer natureza.

Lançar a dramaturgia na vida não é mimetizar o descon-certo e a voragem dos tempos que correm, mas valorizar as articulações entre ações e suas consequências, como forma de desasnar e de responsabilizar as pessoas. Diogo recupera esse raciocínio em uma linhagem de autores como Benjamin, Brecht, Rosenfeld, Sarrazac, Guattari, Lacan, Rolnik, Rancière. Suas leituras, no entanto, não são lineares nem unidimensionais, longe disso: são acres-cidas aos problemas que cada trabalho lhe suscita.

Na dramaturgia *azevedo*, criada por Diogo para a Pele – Associação Social e Cultural, em 2022, temos, ao lado do texto digitado, outro texto, manuscrito, que reflete sobre a postura do corpo-que-escreve, deixando-se afetar pelas paixões, lutando para escapar das imposições formais, morais, autorais e se entregar à experiência de “dispor-se, dificultar-se, dessemelhar-se, duplicar-se”. Resulta disso uma declaração de amor à localidade de Azevedo,

periférica e pertencente ao Porto, e uma profissão de fé na dramaturgia contra: contra o estabelecido, contra o capitalismo, contra o espetáculo, contra a literatura. “Desentranhar” é o verbo utilizado por Diogo para desenhar a dramaturgia como um espaço vazio, em latência, contornado por tudo o que não é ela. Entretanto, enfatiza ele, a autonomia que uma dramaturgia requer para poder se constituir não a isola do que está fora dela, pelo contrário, lança-a na tensão dos questionamentos, das possibilidades difíceis e do inesperado.

É assim que a análise de Diogo a respeito de *Mansa*, encenação sua de 2018, em que as atrizes Amanda Mirásci e Nina Frosi desempenhavam nove personagens masculinos, misóginos e violentos, tem por mote o desenavar, não só dos preconceitos contra a mulher como do corpo do pai abusador assassinado por suas duas filhas. Vem, então, à baila a ideia de peça-problema, em que são questionadas a noção de ação – substituída por “átomos dramáticos”, como sugere Denis Guénoun – e a de personagem decalcado na subjetividade individual, que cede lugar a uma polifonia de vozes, provenientes do pensamento sobre os arquétipos junguianos, reinterpretados por Grotowski e Barba, e vazados numa linguagem cuja origem Heidegger faz remontar à fala em sua potência poética. E, enfeixando todos esses aspectos, Diogo recusa a interferência restritiva da realização do espetáculo sobre a criação de uma dramaturgia, que não pode nem deve pensar na cena e em seus recursos e soluções, agindo livremente, como em *Mansa*, cuja cena inicial

mostra uma égua cavando o solo e o braço de um morto surgindo da cova rasa.

A dramaturgia fora de si é um livro dialógico. Diogo arquitecta vários diálogos consigo mesmo, com pensadores da arte e com “a leitora amiga”. O primeiro desses diálogos se dá em 2048, entre um homem de 60 anos que, segundo todas as pistas, é o próprio Diogo no futuro, e sua própria imagem gravada por ocasião de uma palestra sobre teatro em 2019, quando este tinha 31 anos. A conversa remete, sem dúvida, a *A última gravação de Krapp*, de Beckett, com a seguinte diferença: no texto de Diogo, o viés nostálgico é substituído pela reafirmação de ideias vigorosas sobre dramaturgia, expressas, no entanto, na velhice, com mais delicadeza do que antes. O tempo age, portanto, sobre a forma de expressão do pensamento, não necessariamente desautorizando ou reformulando as ideias expostas que são, em resumo, o revirar da mesma pergunta: o que é e o que pode uma dramaturgia, sempre em devir e sempre em oposição e em tensão com o que a cerca mais de perto? Como diz o velho-Diogo: “São perguntas pra gente pensar, não se assustem, vocês não precisam responder nem concordar.”

Outras conversas vão se dar, amplificando as vozes presentes em *A dramaturgia fora de si*. É um modo de dar corpo à profusão de ideias que Diogo quer discutir. Judith Butler discorre para ele, que anota o que ela lhe diz, além de aparecer também como rodapé a um encontro dele com o amigo Assis, um homem trans, que

rememora sua participação – de início em um papel feminino, colocado, depois, no masculino – no belo espetáculo de 2011, *Sinfonia Sonho*, com o qual Diogo concluiu seu curso de Direção Teatral na Universidade Federal do Rio de Janeiro e que teve longa carreira. A crítica argentina Florencia Garramuño toma um vinho com Diogo, um dia pela manhã, enquanto “conversam” sobre a necessária complementaridade entre vida e dramaturgia; e Diogo se inclui entre os alunos de Josefina Ludmer para “assistir” à sua aula de 1985, quando ele não era sequer nascido, mas, de barba cerrada e suéter preto, ouviu-a discorrer sobre a literariedade, sobre a capacidade de a literatura inserir a filosofia na realidade, e sobre a imperiosa necessidade de atualizarmos nosso repertório de palavras e conceitos para podermos compreender as manifestações de nossa época. E Diogo fez essa viagem no tempo pretérito sentado numa praça em Portugal, nos anos 2020, com fones de ouvido e o frio ao redor aumentando gradualmente. Por fim, não posso deixar de mencionar as amigas que Diogo interpela, leitoras ou dramaturgas cujas obras são evocadas por ele, como é o caso de Cecília Ripoll e de seu texto *Pança*. Até eu mesma me vi num rodapé... dizendo coisas de que já tinha me esquecido...

Além das vozes dissonantes, intervêm, ao longo do livro, seis desenhos originais de João Paulo Lima que jogam com a ideia de “estar fora” – fora da passividade que nos faz aceitar acriticamente a tradição, fora da arrogância que se contenta com explicações simplistas (e simplórias) para as questões que nos afligem, fora dos limites

entre as artes e entre palavra e imagem. Da limpeza quase sem contexto do primeiro desenho, de ressonâncias vagamente mitológicas, chegamos, no último, à imagem de casas muito simples, conectadas, no entanto, ao mundo por meio de antenas. Do jogo entre a nossa herança cultural e a nossa identidade de país periférico e múltiplo, emerge uma espécie de palimpsesto, que deixa vazar palavras ininteligíveis entremeadas ao chão, às paredes, à vegetação.

A dramaturgia *fora de si* não precisa se tornar inespecífica nem se dissolver nas outras artes, embora mantenha com elas relações produtivas; a dramaturgia *fora de si* precisa reiterar que ela é produtora de diferença, que está inserida num mundo que a atravessa e por cuja transformação ela lutará. Lutará contra o adormecimento dos sentidos, contra o apagamento do processo histórico e da conexão entre ações e responsabilidade moral, do liame entre ficção e realidade.

Rancière é outro dos interlocutores privilegiados de Diogo, que atribui a ele o seu reposicionamento diante da dramaturgia, jogada de volta no mundano, na ganga bruta do real, e valorizada em seu poder de arquitetar estruturas inteligíveis que, enriquecendo a realidade de hipóteses até então impensadas, cria dissensos, muda a percepção dos acontecimentos e potencializa mudanças.

Considero um belo fecho, no capítulo Ficção-texto-Mundo, todo o raciocínio sobre as proporções de realidade e de

ficção envolvidas em qualquer criação artística. Diogo nos lembra que basta um fiapo de mundo para deslanchar uma dramaturgia, e que Fernando Pessoa sugere que a vida é a metade menor da literatura...

Enfim, terminando, porque é preciso terminar, deixo aqui consignada a sensação de vertigem criada pela leitura de *A dramaturgia fora de si*, que nos tira o chão de forma implacável, colocando-nos em outro lugar, num lugar onde se abrem caminhos, onde se abrem os caminhos, onde a lógica é a dos sonhos, a estranheza é um bem e outros mundos são possíveis.

Fátima Saadi¹

Rio de Janeiro, 29 de maio de 2023

¹ Fátima Saadi é tradutora e dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto desde sua criação, em 1991. Responsável pelas Edições Virtuais da companhia, que contam com duas linhas editoriais – Sobre a cena e Para a cena. Até 2014 foi editora da revista *Folhetim* e da coleção *Folhetim/Ensaios*. Publicou *A configuração da cena moderna: Diderot e Lessing* (Edições Virtuais Pequeno Gesto, 2018), traduzido para o francês, em 2020 (Paris: L’Harmattan), e, em parceria com Angela Leite Lopes, a coletânea *Primeiros escritos* (Edições Virtuais Pequeno Gesto, 2022).

1. TRABALHO DAS PAIXÕES

PESQUISA, PRODUÇÃO E PEDAGOGIA

Era o ano de 2000, eu tinha 12 anos de idade e acabava de me mudar com a minha família para a cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Logo ao começar as minhas atividades escolares, além do curso de inglês, minha mãe me perguntou se eu gostaria de continuar jogando futebol. Na nova escola, porém, surgiram outras opções para além do futebol: decidi, então, me matricular num curso de teatro, duas vezes por semana, segundas e quartas-feiras, cada aula com apenas uma hora de duração, creio que das 17h às 18h. As segundas e quartas se tornaram rapidamente os dias mais especiais da minha vida.

No segundo semestre daquele mesmo ano, foram abertas inscrições para um concurso de dramaturgia. Era o que diziam os cartazes colados nos murais de toda a escola: *Concurso de Dramaturgia*. Provavelmente eu devo ter pensado: que palavra bonita essa, “dramaturgia”. Provavelmente os cartazes traziam desenhos de um palco

teatral e aquela dupla de máscaras sempre tristes: uma rindo e a outra aparentemente sofrendo ou chorando. Lembro-me que juntei amigas da turminha do curso de teatro e escrevi uma história derivada dos filmes de terror norte-americanos muito presentes no início da minha adolescência: *A Morte Ataca* fez uma única apresentação, ficou em quarto lugar no concurso e, desde então, o teatro assumiu protagonismo em minha vida.

Lembro-me dessa peça pois, ao começar minha trajetória profissional, fui ensinado a tirar do currículo as experiências consideradas amadoras e menos relevantes. Mas com 12 anos de idade, tinha escrito, dirigido e atuado numa peça autoral. Compus o cenário, os figurinos, a iluminação, a trilha sonora e os efeitos especiais (um sangue feito com mel, corante e achocolatado em pó). Nada disso foi pouco relevante para mim. Hoje, aos 38 anos de idade, já escrevi quase 50 dramaturgias encenadas, dirigi mais de 30 peças teatrais e, sobretudo, aprendi a não fazer tanta distinção entre elas. Após *A Morte Ataca*, no mesmo concurso, estreei, em 2001, a minha segunda dramaturgia, novamente dirigindo-a e atuando nela. Segui como ator em montagens anuais de conclusão dos cursos que fazia, encenando textos de Maria Clara Machado e Pedro Bandeira, depois passei a ser convidado a participar de peças como assistente de direção, entrei para uma grande companhia de teatro do meu colégio, na qual atuei em peças de repertório e montagens originais a partir da poesia de João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Fernando

Pessoa e seus heterônimos, bem como em adaptações de romances e montagens mesclando dramaturgias, poemas e contos.

Em 2006, com 18 anos recém-completados, me mudei para a cidade do Rio de Janeiro e, ao iniciar os meus estudos na graduação em Artes Cênicas: Direção Teatral na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), as experiências se multiplicariam e dramaturgia, mais do que um texto escrito para ser encenado teatralmente, se tornaria um mundo interminável e em incessante transformação. Lembro-me que, no primeiro período da faculdade, minha turma decidiu encenar uma peça e coube a mim, sendo o diretor, também adaptá-la textualmente. A escrita, assim, se desdobrou ao mesmo tempo em que eu atuava e dirigia, tudo junto, tudo muito misturado. Atuação, direção e dramaturgia como práticas de escrita e composição, porém, cada uma feita a seu modo e por meio de suas específicas ferramentas. Para transitar entre essas práticas com a urgência de quem as desejava, comecei a produzir e a trabalhar como curador de mostras, festivais e de teatros: inventei maneiras diversas para estar simultaneamente dentro e fora da universidade, suspeitando que os estudos e as experiências acadêmicas não eram um preparatório para uma vida que só começaria após terem sido encerrados. Durante a minha graduação, concluída no decorrer de quase oito anos, estive sempre buscando ocupar a cidade com criações artísticas originalmente feitas para as salas de aula.

A dita vida profissional foi, assim, surgindo enredada à acadêmica e ambas não pararam de me servir novos desafios e me demandar posicionamentos sempre muito atuais, responsivos e propositivos. Lembro-me que, em alguns projetos, por não saberem em qual função me colocar, uma vez que consideravam a minha participação determinante, atuei como dramaturgista, descobrindo e aprofundando ainda mais a pluralidade de práticas relativas aos fazeres dramatúrgicos e teatrais. Adaptei romances inteiros para a cena, coloquei romances inteiros em cena sem adaptação textual, criei cenas e textos a partir de poemas e canções, experimentei dramaturgias do corpo e da dança, fui dramaturgo de espetáculos circenses, aproximei dramaturgia e arte da performance, escrevi peças em processos colaborativos, textos escritos em três dias e no decorrer de 11 meses, entrei em crise com os termos “adaptação”, “texto” e “dramaturgia”, dirigi meus próprios textos e os de outras autoras, vi textos meus sendo dirigidos por artistas diversas, um mesmo texto para diferentes encenações, fiquei feliz, frustrado, mexido, publiquei dramaturgias minhas e de outras, acompanhei a tradução de alguns textos, traduzi outros, descobri que dramaturgias minhas eram encenadas em outras partes do Brasil sem o meu conhecimento, escrevi e dirigi peças com turmas de 10 a 27 alunas, precisei contratar uma advogada de direitos autorais e, ainda agora, cada vez é como se fosse a primeira.



Fotografia 1 – Elenco da peça teatral *A Morte Ataca* no Colégio Cristo Redentor, Juiz de Fora/MG, 2000 – Crédito: autoria desconhecida

Anos e anos de trabalho com teatro não forjaram uma forma única de fazer, ao contrário, apuraram um saber que se manifesta em mim feito disponibilidade. Não se aprende a escrever dramaturgia, assim penso, aprende-se a ter disponibilidade para. Mas, para o quê?, você me pergunta. Ora, cada criação artística, em seu contexto específico, demandará o corpo que quiser ser. Trabalho com teatro, portanto, há mais de 25 anos e este livro é também parte dessa jornada¹: ele entroniza, ou seja,

1 Este livro foi originalmente escrito como tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PPGLCC/PUC-Rio). Na ocasião, recebi a orientação da Profa. Rosana Kohl Bines, concluindo, em agosto de 2022, o doutorado iniciado em 2018. Na comissão avaliadora estavam: Profa. Helena Franco Martins (Departamento de Letras – PUC-Rio), Profa. Camila Bauer Brönstrup (UFRGS), Prof. Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa (UNIRIO) e Profa. Marina Teixeira Werneck Vianna (UNIRIO).

coloca no trono, algumas especulações e indagações que me animam quando penso em dramaturgia, no seu fazer e na sua crítica. Ele é mais uma criação que faço e que articula – de modo indissociável – práticas que me acompanham em anos: a pesquisa, a produção e a pedagogia artísticas. Tais práticas, no entanto, não nutrem relações de causalidade entre si, mas se afetam e se provocam reciprocamente. A *dramaturgia fora de si* é uma realização nutrida pelo interesse no estudo e movida pela partilha do aprendizado, ciente de que a pesquisa abre desafios ao fazer artístico bem como a arte expande os horizontes que nos auxiliam na interpretação e interação com a nossa realidade social e política.

Sobretudo, é um livro escrito não apenas por um artista de teatro como também por um professor. Alguém que experimenta a prática pedagógica desde 2008 quando, ainda na graduação, foi professor-estagiário no Centro de Referência de Mulheres da Maré – Carminha Rosa (CRMM-CR/UFRJ), dando aulas semanais de teatro para crianças e adolescentes filhas de mulheres em situação de violência doméstica; alguém que foi professor por anos de grupos de estudos articulando leituras e discussões em teatro, filosofia e arte da performance; alguém que, após concluir a graduação, se tornou professor da Faculdade CAL de Artes Cênicas, no Rio de Janeiro, formando atrizes através de disciplinas teóricas e práticas, e em montagens teatrais; alguém que coordenou um projeto, encerrado sob o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), que formava anualmente autoras interessadas na escrita para teatro.

Comecei a coordenar o Núcleo de Dramaturgia Firjan SESI no Rio de Janeiro de um modo inusitado. Em 2016, fui convidado a dar dois meses de aulas para uma turma de 15 autoras. Naqueles oito encontros, dividi a turma em grupos que escreveriam, cada qual, uma dramaturgia composta por muitas mãos. Meses após a minha participação, fui convidado a coordenar o projeto a partir da turma seguinte, a terceira turma, de março a dezembro de 2017. O inusitado do convite foi que, após o encerramento das minhas aulas junto à segunda turma do Núcleo, a própria turma solicitou minha continuação no projeto, tendo em vista nunca ter sido tão respeitada em suas apostas criativas como foram comigo. Fui convidado a coordenar tal projeto porque, em vez de dizer o que dramaturgia “era”, perguntei à turma: “o que vocês gostariam que fosse dramaturgia?”. Por não saber o que era dramaturgia, fui convidado a ensinar o que dramaturgia era. Com bastante autonomia, compus um plano pedagógico longo e complexo: vasculhei as minhas criações dramatúrgicas e cênicas, retomei os cadernos e as anotações da graduação, conversei bastante, fui a sebos e livrarias em busca do muito que já se havia publicado sobre dramaturgia. E, ainda assim, foi determinante perguntar: “e aí, turma, o que vocês acham que dramaturgia é? O que desejam que ela possa ser?”. Tais perguntas deflagravam que nada estava pronto, mesmo que um tanto já tivesse sido feito e estudado. E lá fui eu, então, compor jogos e exercícios, reunir textos e leituras diversas, montar cronogramas e, por 10 meses, estudei muito, dei inúmeras aulas e orientei a criação de 30 dramaturgias que se multiplicariam bastante nos anos seguintes.

AÇÕES EM TRABALHO

Em 2007, iniciando o terceiro período na Direção Teatral (UFRJ), me inscrevi na disciplina *Dramaturgia VI*, intitulada *Cena Experimental Pós-Guerra* e oferecida pela professora brasileira Eleonora Fabião. Naquele curso, li pela primeira vez o texto *Dramaturgia – O Trabalho das Ações* escrito pelo encenador teatral italiano Eugenio Barba em colaboração com o pesquisador italiano Nicola Savarese. Na época, esse texto passou por mim sem provocar grandes reverberações, mas quando o reli em 2017, ao iniciar a coordenação do Núcleo de Dramaturgia, encontrei nele um significado que tanto afirmava o que dramaturgia era como me impedia de localizar apenas nela aquilo que ela seria. Para Barba, se a palavra “texto” é referida ao trabalho do tecer junto, logo, “o que está relacionado ao ‘texto’ (à tessitura) do espetáculo pode ser definido como ‘dramaturgia’, ou seja, *drama-ergon*, o ‘trabalho das ações’ no espetáculo”.²

² Eugenio Barba e Nicola Savarese. *A Arte Secreta do Ator: Um dicionário de antropologia teatral*, p. 66.

Para o encenador, no momento em que ele escreveu tal verbo (início da década de 1980), tornava-se cada vez mais difícil discernir ou separar a escrita do texto daquela feita pela cena teatral: “essa distinção só é clara em um teatro que deseja ser a interpretação de um texto escrito” já que, quando assistimos a uma encenação teatral, “ação (ou seja, tudo o que está relacionado à dramaturgia) não é apenas o que é dito ou feito pelos diversos atores, mas também os sons, os ruídos, as luzes, as mudanças do espaço”.³ Com Barba, por mais óbvio que isto pudesse parecer, aprendi que havia mais elementos escrevendo o teatro do que apenas as palavras de uma autora que, saídas do papel, eram ditas em cena por atrizes. Quais outros tipos de escrita existiam e como elas escreviam? A iluminação teatral, o gesto de uma atriz ou um longo silêncio escrevem o que, escrevem como? A edição e montagem da dimensão temporal de uma cena, como elas modificam os sentidos em jogo? Perceber o quanto mais e mais os elementos escrevem e o quanto as suas respectivas escritas compõem a escritura cênica foi uma compreensão determinante para distribuir, de maneira categórica, a atividade da escrita para além da autoridade de uma única pessoa que escreve.

Pois se dramaturgia é o trabalho das ações e se há mais ações do que somente as palavras escritas num texto, como ensinar dramaturgia quando parece haver dramaturgia fora daquilo que tradicionalmente diríamos que ela é?

³ Ibid.

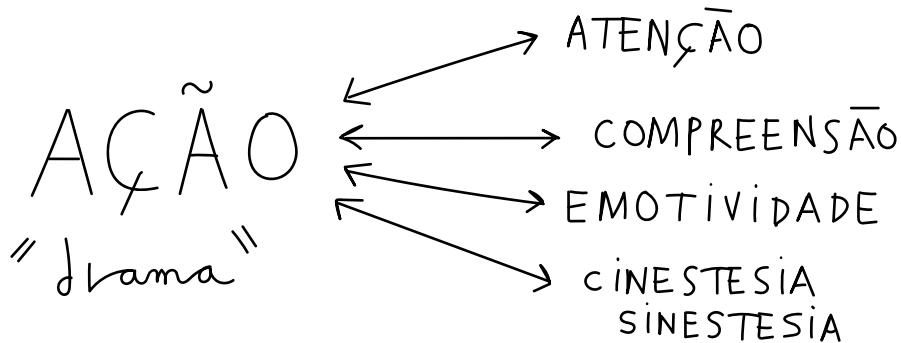


Diagrama 1 – Ação é aquilo que age sobre

Barba sugere que ação é “tudo o que age diretamente sobre a atenção do espectador, sobre sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia [...]”⁴. Ora, então não seria um exagero afirmar que um romance e um poema, uma música ou um álbum musical, um filme ou uma pintura também podem ser lidos como dramaturgias, já que são práticas artísticas que costuram ações, ou seja, que fazem um trabalho dramatúrgico que age sobre a recepção das espectadoras e leitoras. Foi estudando dramaturgia pelo ponto de vista de um encenador teatral que, simultaneamente, perdi o que era dramaturgia para encontrar muitos caminhos para o que ela poderia vir a ser. Dramaturgia é um trabalho que compõe um tecido ou uma trama de ações que age sobre a atenção, a compreensão, a emotividade e a cinestesia da espectadora

⁴ Ibid., grifo nosso.

(acrescento à cinestesia, enquanto capacidade para perceber os movimentos, a sinestesia, enquanto capacidade para arranjar estímulos sensoriais diferentes). Dramaturgia, portanto, é um trabalho que agrupa uma diversidade de ações que se inscrevem por meio de diferentes agentes ou elementos – e a palavra é apenas um deles.

Com esta definição, Barba marca a diferença entre um teatro tradicional baseado num texto escrito previamente à cena – texto *a priori* – e que serviria de matriz para o nascimento da encenação e um teatro novo no qual a dramaturgia é um arranjo de ações que não pode ser transscrito em palavras e posto no papel porque tal arranjo ou texto é propriamente o acontecimento teatral, ou seja, o *performance text*: “seria tautológico afirmar que o *performance text* (que é o espetáculo) pode ser transmitido pelo espetáculo”.⁵ E mais: ele reconhece que só há dramaturgia, portanto, quando as ações começam a trabalhar juntas, ou seja, a formar tramas. A trama é o modo pelo qual as ações trabalham juntas, tal como a reunião de linhas que, arranjadas coletivamente, formam um tecido.

Pegue uma camiseta entre as mãos e estique o tecido dela a ponto de entrever as linhas que o compõem: aquilo que está entre as suas mãos é uma dramaturgia (um tecido), ou seja, uma trama de ações (ou linhas).

5 Ibid., p. 67.

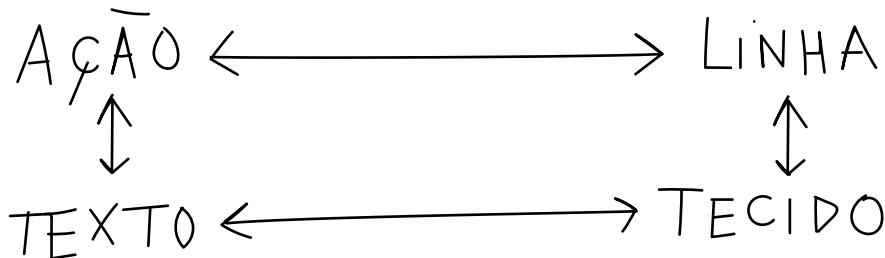


Diagrama 2 – Um texto é feito de linhas

Interessado nos tipos de trama que um espetáculo teatral pode realizar, Barba sugere dois modos de tramar as ações: via concatenação (ou encadeamento) e via simultaneidade: “O primeiro tipo de trama tem a ver com o desenvolvimento das ações no tempo, através de uma concatenação de causas e efeitos”, enquanto o “segundo tipo de trama [simultaneidade] tem a ver com a presença simultânea de várias ações”.⁶ O encenador afirma que tais dimensões constituem o texto do acontecimento teatral, ou seja, a dramaturgia enquanto *performance text*: são dimensões ou polos que, “através de sua tensão ou de sua dialética, determinam o espetáculo e sua vida: o trabalho das ações – a dramaturgia”; a relação entre tais polos não se dá por contradição e sim por complementariedade, uma espécie de oposição dialética, sugerindo que “o problema é o equilíbrio entre o polo de concatenação e polo de simultaneidade. A única coisa negativa é a perda do equilíbrio entre os dois polos”.⁷

6 Ibid., p. 66.

7 Ibid., p. 67.

“Quando o espetáculo deriva de um texto de palavras, pode haver perda de equilíbrio por causa do domínio das relações lineares (a trama como concatenação)” derivadas do texto escrito. Nesse caso, enquanto uma tessitura simultânea de ações, a encenação é prejudicada, pois se o seu significado “vem da interpretação de um texto escrito, então vamos ter a tendência a privilegiar essa [...] dimensão linear”, ou seja, serão consideradas periféricas ou de fundo as ações que povoarem de modo simultâneo aquelas do encadeamento linear. O encenador ressalta que limitar a simultaneidade em cena reduz as possibilidades de construir significados complexos no espetáculo. Ele destaca:

Esses significados não derivam de uma complexa concatenação de ações, e sim do entrelaçamento de várias ações dramáticas, cada uma delas dotada de um “significado” próprio e simples. [...] E, assim, o significado [...] de um fragmento da peça não é determinado apenas pelo que o precede e pelo que virá depois, mas também por uma multiplicidade de facetas, por uma sua presença, digamos assim, tridimensional, que faz com que ele viva no presente com uma vida própria.⁸

Em muitos casos, quanto mais difícil é para uma especuladora “interpretar ou avaliar imediatamente o sentido do que acontece diante de seus olhos e de sua mente, mais forte é a sensação de viver uma experiência”, ou “mais forte é a experiência de uma experiência”. Não há uma valorização maior de um polo em relação ao outro; ambos atuam em diálogo constante, diz Barba, e tudo parece depender da forma como se articulam entre si.⁹



⁹ Ibid.

LEGIBILIDADE E ESTRANHAMENTO

Barba acredita que a dramaturgia, ou seja, o trabalho das ações “deve ser vivo para equilibrar o polo da concatenação e o polo da simultaneidade. Essa vida corre o risco de se perder quando a tensão entre esses dois polos é perdida”. Em sua argumentação, sugere que “a perda do equilíbrio a favor da trama por concatenação leva a peça ao torpor de um reconhecimento confortável” enquanto a perda do equilíbrio a favor da simultaneidade “pode resultar na arbitrariedade, no caos. Ou na incoerência coerente”.¹⁰ Traduzindo esses dois polos em polos análogos e diretamente aplicáveis à escrita dramatúrgica feita com palavras no papel, apresento a seguir uma balança com aqueles que seriam os dois modos de tramar ações num texto, ou seja, a trama por meio da legibilidade e aquela via estranhamento:

10 Ibid., p. 68



Diagrama 3 – Entre legibilidade e estranhamento

Tal balança é feita por palavras que nos convidam a pensar mais detidamente no trabalho da criação textual. Se confiarmos na dialética entre esses modos de tramar ações e, como sugere Barba, na sua oposição complementar, abrimos um jogo estimulante à escrita. Enquanto leitoras, creio que nos parece evidente o quanto oscilamos entre um plano da legibilidade (que nos aproxima

do texto lido porque nos é permitido entendê-lo) e outro plano da estranheza (que nos oferece elementos que, por serem menos legíveis, acabam por nos afastar do texto): o interesse que um texto pode nos provocar, assim deduzimos, nasce desta tensão entre se aproximar dele e, por ele próprio, ser distanciada. Barba ressalta que criar a vida texto dramático “não é só entrelaçar as ações e as tensões do espetáculo, mas também montar a atenção do espectador, montar os ritmos, induzir as tensões sem tentar impor a ele uma interpretação”.¹¹ O que se deduz de tal afirmação – e que, de algum modo, é também estimulado pelo jogo com a balança legibilidade/estranhamento – é que o criar de uma dramaturgia parece estar, mais e mais, interessado em quem a lê. Por isso essa atenção de não impor uma interpretação única à leitora: não impor texto nem sentido, mas convidar leitoras aos infindáveis jogos com a linguagem e os sentidos.

Ao mesmo tempo, é com alguma desconfiança que olho para a insistência de Barba no necessário equilíbrio entre os dois modos de tramar ações, seja na feitura de um texto ou espetáculo. Ele afirma que a dramaturgia se perderia caso perdesse a tensão entre os dois polos, mas será que a palavra “tensão” quer dizer o mesmo que “equilíbrio”? Não seria o desequilíbrio um tipo outro de tensão ou de voltagem? Em que medida o reconhecimento e o conforto, por exemplo, poderiam ser interessantes para determinada dramaturgia? Em que medida o seu uso

11 Ibid.

intensivo poderia abrir novas qualidades ao texto? Do mesmo modo, por que não investir numa profunda arbitriadade ou numa incoerência insistente e dedicada?

Há textos que tencionam pender mais para um lado da balança do que para o outro, há textos que despencam corajosamente em apenas um dos polos e, sobretudo, há aqueles que oscilam o equilíbrio desta balança no decorrer de suas cenas ou capítulos. Quem me ensinou isso foi uma aluna quando, certa vez, perguntou: “mas a balança da minha dramaturgia não pode ser desequilibrada?”. De fato, eu, professor e libriano, respondi: “sim, sim, sim, justamente”, pois cabe a cada autora compor os variados modos de tramar as ações do seu texto. Esta balança, portanto, é um instrumental que valoriza ainda mais o prazer relativo aos meandros criativos da composição de uma dramaturgia.

UMA ESPÉCIE DE CONTRABANDO

Há outras aplicações, a partir das reflexões de Barba, que gosto de fazer à escrita dramatúrgica. Se o encenador arrancou a dramaturgia do texto escrito e a transformou numa escritura cênica, gosto de pensar que posso arrancá-la da cena e trazê-la de volta para o trabalho de composição de uma dramaturgia que, no entanto, é feita exclusivamente com palavras no papel. Não se trata de recusar as expansões dramatúrgicas, nem de um saudosismo a um modo tradicional de escrever, mas de um jogo, uma espécie de contrabando mesmo, através do qual injetamos na escrita da dramaturgia provocações diretamente oriundas da cena teatral e que a convocariam a experimentar e a confiar ainda mais na sua maquinaria literária. Pois se dramaturgia é o trabalho feito com ações que não derivam somente da palavra escrita no papel ou dita em cena, o que tal percepção modificaria no processo criativo de uma dramaturga? A seguir, respondo tal questão desdobrando-a em outras três problemáticas:

1) PALAVRAS EM AÇÃO – Dramaturgia é o trabalho das ações; ação é tudo aquilo que age sobre a atenção, a compreensão, a emotividade e a cinestesia/sinestesia da espectadora; e há vários elementos que escrevem ações num espetáculo. Logo, como uma dramaturga, através do jogo exclusivo com as palavras no papel, agiria sobre a sensibilidade de suas leitoras?

Fazer a palavra agir tantas e diversas ações bem como produzir tantas e tão múltiplas afeitações. Não só pelos seus sentidos, não apenas pelo drama das personagens nem somente pelo virar das páginas. Atualizar os modos de escrever relembrando que a escrita age decisivamente em quem a lê. Escreve-se para que entendam a matéria ficcional, para ofertar densidades emocionais, para guiar a atenção, provocar movimentos distintos na experiência da leitura, para causar frio, medo, para assustar, acolher e apenas para contar algo. **Atentar-se às capacidades literárias da dramaturgia.** Um texto precisou de fotografias e não somente de palavras. O tamanho das palavras na página não é o mesmo. A tipografia do texto não é irrelevante e nem é automaticamente dada pelo software de escrita. Foi preciso escrever manualmente. Esta dramaturgia tem paginação (ou não), tem hifenização (ou não), usa negritos, itálicos, palavras sublinhadas e tachadas. São palavras escritas em duas cores (ou três, ou uma). Há bastante espaço entre uma linha e

outra. As palavras amontoam-se. A gramatura e a cor do papel. Tais definições são escolhas e, enquanto escolhas, transformam-se em ações, não? A dramaturgia é o trabalho das ações e, em se falando de manusear palavras no papel, quais são as capacidades de ação a partir desse instrumental? Escrever o silêncio sem indicar “silêncio” ou “pausa”. Mover cortinas sem a rubrica “cai” ou “sobe o pano”. O texto é uma arquitetura, uma casa, ele possui seus espaços, cômodos, mas seus espaços estão preenchidos ou esvaziados, as passagens fechadas ou abertas? Onde estão, em seu texto, as portas, janelas e escadas, onde estão os corredores? Pode-se cimentar a leitura com a insistência das explicações, com a presença jornalística das informações, mas pode-se também brincar com as diferentes intensidades e dosagens: o que é preciso dar à leitora, o que é urgente tirar de seu alcance? Qual será a economia das revelações? O escrito, assim, escreve mais do que simplesmente o seu mero entender.

2) PERFORMANCE TEXT – Dramaturgia é o texto do acontecimento teatral escrito pela cena no instante em que ela transcorre diante das espectadoras. Mesmo registrado em vídeo, um espetáculo filmado dá a ver somente um olhar e não os enquadramentos múltiplos que cada pessoa pode lançar à cena se a assistisse presencialmente. Assim, enquanto um arranjo de ações simultâneas, a

dramaturgia parece disponível aos olhares que suas espectadoras a lançam. Diante dessa dimensão de abertura, de que modo uma dramaturgia escrita com palavras no papel continua a aberta e convoca a participação da leitora?

“Oh, perdi a minha autoridade!”. A escrita cênica e seus diversos agentes explodiram a autoridade de uma única autora: ainda bem. Dramaturgia enquanto *performance text* reforça às pessoas que escrevem que elas escrevem para fora delas e daquilo que escrevem. Drástica mudança: a escrita não mais impõe, ela propõe; a escrita convida e faz convites; ela joga e proporciona o jogar. O texto e o labor de sua construção já não podem ignorar que quem lê, escreve. “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações?”, pergunta o crítico francês Roland Barthes: “Nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?”.¹² A leitura é irrespeitosa pois se faz entrando e saindo do texto lido e, através desses movimentos, ela soma ao texto algum repertório da vida da leitora; o texto lido, portanto, é também escrito por quem o lê. Abre-se a quem escreve uma dupla atividade, a do suspense e a da sedução: escreve-se afirmando e firmando, ao mesmo tempo em que suspeitando e colocando em suspensão;

12 Roland Barthes. *O rumor da língua*, p. 26.

seduz-se as leitoras tanto como quem as aproxima como quem as repele e afasta. O texto do acontecimento teatral e o texto enquanto o próprio acontecimento: *performance text* ou *texto enquanto performance*. Um texto escrito que intensifica a partilha de sua autoria. Uma dramaturgia que convida leitoras para que a escrevam. A dramaturgia enquanto um texto em performance é encenada no palco dela mesma (um livro, um punhado de páginas impressas ou digitais) e cada leitora, ao abrir tal dramaturgia, abre diante de si um palco portátil. É na dramaturgia que acontece aquilo que nela é escrito. Há a performance teatral e a textual. A escrita dramatúrgica deixa de prescrever acontecimentos para uma futura cena teatral e se torna, ela mesma, o próprio acontecer dos acontecimentos que apresenta.

3) MODOS DE TRAMAR – Dramaturgia, enquanto escritura cênica, trama ações via concatenação (encadeamento) e simultaneidade. A trama por simultaneidade possibilitaria às espectadoras acesso a significados mais complexos ao confrontá-las com mais do que apenas um sentido possível. Uma atriz fala um texto e, ao mesmo tempo, segura um objeto que, progressivamente, ela o faz tremer mais e mais em sua mão: ações simultâneas impedem e implodem a instauração de um único sentido. De que modo, então, a dramaturgia escrita com palavras no papel escreveria

ações diversas e em simultaneidade?

Deduzimos que a trama por concatenação (encadeamento) é algo natural à escrita (o jogo sequencial das páginas de um texto incorpora o quase inevitável encadeamento linear da trama), mas é espantosa a carência de especulações e reflexões acerca da simultaneidade das ações que um texto por escrito pode compor e provocar. Não se trata de duas falas ditas por personagens diferentes ao mesmo tempo, ainda que esse seja um exemplo de ações simultâneas. O que me anima é menos aquilo que a dramaturgia já fez e mais aquilo que a cena teatral consegue fazer e o texto, a princípio, não conseguiria. Interessa-me como, por meio das palavras escritas, ampliamos e possibilhamos o acesso a significados mais complexos. Pensar, então, nas dialéticas e oposições entre os elementos que um texto põe à disposição da leitora: algo diz e outro algo desdiz, algo revela e outro algo esconde, um dizer (uma ação) firma, ao mesmo tempo em que uma ação (um dizer) põe em suspensão; isso não é simplesmente um embate conflituoso entre personagens, é um embate destinado à cognição das leitoras. Personagens agem acontecimentos ficcionais ao mesmo tempo em que são ações de um texto. Discursos e imagens, as palavras que escolhemos, são ações e meios pelos quais outros acontecimentos se inscrevem. Uma profusão de pontos de vista, significados mais complexos, diferenças e múltiplos,

tridimensionalidades. Tramar elementos textuais de modo simultâneo é perturbar a hegemonia de um sentido preponderante. A simultaneidade ocupa o tempo da leitura através de uma trama de possibilidades que não diz o que é, mas pergunta o que poderia ser. A simultaneidade contribui para que uma dramaturgia descubra o poema que ela é, desenvolvendo nela mesma a paixão por provocar leituras plurais na singularidade de cada uma que a lê.

PAIXÕES EM TRABALHO

Se conheci o texto de Barba em 2007, tendo me dedicado a ele com mais ênfase a partir de 2017, foi a partir de 2018, logo ao iniciar o doutorado, que comecei a suspeitar que dramaturgia talvez não fosse apenas um trabalho das ações. Tal suspeita foi crescendo sempre que eu percebia o quanto o fazer de dramaturgias parecia dedicado a responder, mais e mais, a desafios que, em muitos casos, não partiam delas, mas de algo exterior a elas. Em 2020, trancado sozinho num apartamento em meio à pandemia do coronavírus, fiz uma leitura atenta e demorada da *Ética* do filósofo holandês Benedictus de Espinosa. Neste tratado, ele traça definições relativas ao agir e ao padecer humanos e sugere que “agimos quando, em nós ou fora de nós, sucede algo de que somos a causa adequada” e, de modo contrário, “padecemos quando, em nós, sucede algo, ou quando de nossa natureza se segue algo de que não somos causa senão parcial”.¹³ Para pensar o agir e

13 Benedictus de Spinoza. *Ética*, p. 98.

o padecer humanos, destacamos, portanto, a existência ou ausência de alguma intencionalidade consciente e fundamentada em nosso raciocínio. Investigando a origem e a natureza dos afetos, Espinosa desdobra o seguinte:

3. Por afeto comproendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.

Explicação. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto comproendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão.¹⁴

Encontrando amparo na leitura que o filósofo francês Gilles Deleuze faz de Espinosa, fui aprendendo a ler as paixões como sendo afetações específicas que ocorrem em nós desde que não sejam causadas por nós mesmas. Há, portanto, ações enquanto aquilo que escrevemos com intenção e, por outra via, há paixões enquanto afetações que se inscrevem em nossa sensibilidade, mas que não partem do nosso querer. Valorizando existências exteriores à dramaturgia e confiando que uma dramaturgia pode se interessar por algo não proveniente de si mesma, não seria o caso, então, de lermos dramaturgia também como um trabalho das paixões? Dramaturgia como um trabalho que também se dedica a tramar elementos que, no entanto, não partem da intencionalidade de quem a escreveu?

14 Ibid., grifo nosso.

Deleuze reforça: “na medida em que nossos sentimentos ou afetos provêm do encontro exterior com outros modos existentes, [...] tais afetos são paixões, visto que não somos a sua causa adequada”.¹⁵ Quando aceitamos que a criação de uma dramaturgia também deriva de uma série múltipla de agentes e elementos exteriores a ela, somos convocadas a ultrapassar uma ideia estável do que possa ser um texto para adentrarmos numa dinâmica mais diversa e partilhada não apenas do que é um texto como, em especial, da própria noção de escrita.

Imaginar dramaturgia como um trabalho das paixões direciona a composição dramatúrgica para uma vasta rede de afetações que, mesmo externas a ela, ainda assim a afetam, modificam e catalisam.

Enquanto um trabalho das paixões, a dramaturgia não deixa de tramar ações, mas se mostra mais sensível e disponível a compor tramas também com aquilo que extrapolaria a intencionalidade de quem a escreve. A paixão que vem de fora da dramaturgia é como um chamado que pede a ela alguma ajuda ou redenção; escrever dramaturgias é oferecer ao mundo possibilidades que ele talvez ainda não saiba como conjurar. Em especial, ações e paixões se confundem, pois se ação é aquilo que escolhemos colocar num texto, podemos afirmar que – aos olhos de uma leitora – as ações escolhidas por quem escreve seriam propriamente as paixões que tombariam sobre

15 Gilles Deleuze. *Espinosa: filosofia prática*, p. 57.

ela que lê. Enquanto paixões, as ações que escrevemos são padecidas por quem as lê e não por quem as causou. Tramar paixão com ação talvez nos ensine a transformar uma na outra, ou melhor, a afetar, mas também a se permitir ser afetada. Dizer, portanto, que a dramaturgia é um trabalho das paixões é inverter o sentido e trazer para o exercício da composição dramatúrgica uma atenção dedicada ao que está fora dela própria, uma atenção destinada a uma vasta gama de afetações que não derivariam somente da dramaturgia, mas que ainda assim a afetam. Em especial, pensar a dramaturgia como um arranjo que trama ações e paixões é reforçar a especificidade de cada corpo textual, dificultando ainda mais as classificações ansiosas por conjurar moldes ou modelos para o que é a dramaturgia. Sendo um trabalho das paixões, ela é uma prática ou um conjunto de práticas que reforça a relação com elementos diferentes e estrangeiros da mesma maneira que revigora as disponibilidades de uma autora e, por extensão, de seu texto.

Confirmo, portanto, que este livro – *A dramaturgia fora de si* – reúne algumas das paixões que algumas práticas contemporâneas da dramaturgia vêm experimentando, provocando e padecendo. São capítulos que buscam flagrar as afetações vividas pela dramaturgia, mesmo quando não partem diretamente dela. Este livro se interessa, assim, pelos encontros que a dramaturgia pode ter com aquilo que lhe é externo e escapa ao seu controle. Mais do que isso, este livro é também um trabalho das paixões em seu sentido mais direto: prolonga e desdobra aquela paixão

primeira da minha adolescência — o encantamento que a dramaturgia e o teatro tombaram sobre mim — e, ao mesmo tempo, lapida uma paixão que só fez crescer com o tempo: a que sinto diante da vastidão de possibilidades que tantos fazeres artísticos continuam a oferecer, a mim e a tantas outras.



DERRAMAR O COPO DE CERVEJA

Faz alguns anos, passei por uma situação interessante ao publicar uma dramaturgia de minha autoria. Em um dos trechos dela, uma personagem subitamente dizia algo como “merda, derramei essa porra”. Ao ler esse trecho específico, a editora me sugeriu inserir, logo no início da fala da personagem, uma indicação informando que tal personagem, durante a fala que viria a seguir, estaria segurando um copo cheio de cerveja.

Fiquei pasmo com essa sugestão. Não porque a editora estava sugerindo uma pequena mudança no meu texto, não por isso, mas pela facilidade pela qual um texto pode ser rebatido a um modelo textual. Após ela me fazer tal sugestão, lembro-me de ter pensado um bocadão sobre como podemos dar demasiado à leitora a ponto de tirar-lhe praticamente tudo. A fala da personagem, tal como estava, talvez permitisse à leitora ser assustada e molhada pela mesma cerveja que também assustou a

personagem ao ser derrubada. Para que tal susto acontecesse, no entanto, não era preciso explicar coisa alguma, bastava apenas fazer com que acontecesse.

Lembrei dessa situação ao pensar sobre este livro e tudo aquilo que eu poderia dizer antes mesmo de sua leitura começar. Quero dizer: como protegê-lo no sentido de permitir que ele possa vir a ser derrubado – e que a cerveja, presente nele, também possa ser derramada? Como não antecipar o que virá através do jogo da leitura? Como não ler pela leitora?

Escolho, portanto, não dar nenhuma indicação. Apenas continuarei falando (escrevendo), tal como continuou a personagem daquela dramaturgia – mesmo depois do copo de cerveja ter sido derramado.

A dramaturgia fora de si, portanto, só lhe servirá de algo, cara leitora, se você a derramar para fora dela.

REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO

Benedictus de Spinoza. Ética. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

Eugenio Barba e Nicola Savarese. *A Arte Secreta do Ator: Um dicionário de antropologia teatral*. Trad. Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

Gilles Deleuze. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins, Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

Roland Barthes. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

2. EM DEFESA (DA MORTE) DO TEATRO

No ambiente fechado dos teatros, um dramaturgo que aí ingressa e aprende as regras do jogo, preestabelecidas, pode escrever uma obra que siga seus princípios e, nesse sentido, seja completa. Mas a maior dificuldade é que tais regras não são apenas dados de encenação; elas expressam uma estrutura específica de sentimento, um conjunto de interesses, avaliações e indiferenças.

Raymond Williams, *Drama em cena*

Mas, o que acontece quando o relato primordial [...] que o dramaturgo quer fazer do mundo não se deixa mais dissolver ou transformar completamente em diálogo? O que acontece quando uma parte daquilo que você quer dizer do mundo, quer contar a um público, não pode mais passar pelo diálogo? Quando o diálogo parece uma redução do que tenho a contar sobre o mundo?

Jean-Pierre Sarrazac, *A irrupção do romance no teatro*

O romance não se submete a nenhum conceito prévio de viés excludente [...] não responde a nenhum conjunto pronto de regras e procedimentos. Paradoxalmente, o romance só se define pela negação, como muitos se arriscaram a dizer: sua marca é a ausência de marcas, sua regra é a ausência de regras, e só o que lhe é imutável é sua mutabilidade eterna.

Julián Fuks, *Romance: História de uma ideia*

Revirar o passado. Seria essa a resposta, caso lhe perguntassem sobre o que ele gostava de fazer hoje em dia. Seria essa a resposta, caso, ao ser perguntado, ele respondesse de modo honesto. Diria, então, *tenho gostado mesmo é de revirar o passado*. Nem tanto por saudade ou para encontrar algo que foi abandonado ou esquecido. Ele hoje revirava o próprio passado porque suspeitava que, talvez, ele ainda pudesse dizer algo que não somente o que já havia dito.

Ali está ele, é início de outra manhã, acompanhado pela velha caneca de café quente, sentado à mesa do seu escritório segurando nas mãos um fino aparelho chamado por ele, carinhosamente, de *pedaço de vidro*. Ainda que tivesse livros nas prateleiras ao seu redor e espalhados pelos cômodos da casa; ainda que tivesse volumes empilhados pelo chão como pequenos assentos nos quais realmente se podia sentar ou apoiar objetos; ainda que houvesse mais de uma centena de cadernos rabiscados e organizados em estantes, inúmeras caixas- arquivo com papéis e documentos infindáveis; ainda assim, a sua leitura mais fiel e constante, há quase um ano, continuava sendo aquele *maldito pedaço de vidro*.

O pedaço de vidro em questão não era propriamente um pedaço de vidro, mas uma tela sensível ao toque com 29,7 centímetros de comprimento, 21 de largura e espessura com exatos 3,4 milímetros. Era muito fino, o aparelho, era mesmo finíssimo. Um gadget com vasto armazenamento interno e capacidade para ler praticamente todos os tipos e formatos de dados digitais, até então, inventados. Tal

aparelho era quase transparente e, caso sua tela não estivesse ocupada por algum dado, ele se camuflava junto à superfície onde estivesse apoiado. Mas é só um pedaço de vidro, ele falava sempre que se percebia demasiadamente apegado ao presente tecnológico que ganhara do seu sobrinho no último Natal.

Desde então, suas manhãs eram ocupadas por essa espécie de festa ou matinê: bebia café preto e forte, às vezes mastigava uns pedaços de uma fruta qualquer meio murcha e mal cortada, enquanto seus olhos bailavam pela extensão daquela tela. Olhos vivos, a propósito, alegremente reféns de seus enrugados dedos que, deslizando sobre a placa, enchiam a tela e a vista daquele velho homem com presenças que só mesmo o passado tem. No entanto, às vezes acontecia o que estava acontecendo agora. Um silêncio abrupto e exigente o abatia. Às vezes acontecia. Tal como uma máquina atravanca o seu funcionamento, também ele, de quando em quando, freava o próprio continuar e ficava exatamente assim: parado, completamente parado. É que diante de si, na superfície da tela, às vezes, surgiam visitantes, de fato, inesperados. Feito uma miragem sedutora, aparentemente inofensiva porque passível de sumir num simples toque do seu dedo, sobre a tela agora brilhava a feição radiante de outro homem, bem mais jovem, flagrado no meio de uma fala aparentemente bastante agitada.

Aquele outro homem era ele.

É você, não é?, perguntou a si mesmo, perplexo por ter se esquecido de sua própria imagem e surpreso por não conseguir responder imediatamente que sim, sim, sim, justamente, era ele. Balançando a cabeça, com algum atraso, reconheceu que aquele homem era eu sim, sou eu sim. E era mesmo. Barbudo desde, aproximadamente, os seus 16 anos de idade. Cabelos sempre volteados, agitados, como se fossem a extensão direta de um pensamento sempre acordado. Mãos aparentemente pequenas, mas tentaculares, sempre assaltando o ar com seus finos dedos que mais pareciam antenas à procura da palavra exata para dar a ver aquilo que muitas vezes ele sequer comprehendia, mas que mesmo assim fazia questão de dizer.

No centro da tela, pousado sobre o peito daquele jovem, brilhava intermitente uma pequena seta pedindo para ser pressionada. Ele era um vídeo, ele tinha em si algum movimento armazenado, é um vídeo, que falaria se lhe fosse permitido, se lhe fosse autorizado entrar na casa que um dia seria a sua, se lhe autorizassem chegar àquela matinê sem trazer bebida ou comida. Ali estava ele, um visitante quase surpresa, seguro na sua própria e futura mão, aguardando de si mesmo um sim. — Sim... — disse prontamente o mais velho, quase inaudível, mas seu dedo indicador direito, dedo-antena, escutou o veredito. E, então, tocou o centro da tela fazendo com que o rapaz, enfim, começasse a sua festa.

E ele começou.

Olhos vivíssimos. Mão agitadas cortando o ar, indo e vindo: ora inscrevendo gestos mais brutos, mão inclinada erguendo um muro no solo da outra mão espalmada, como se marcasse uma separação; ora gestos mais delicados, o polegar se juntando ao indicador com calma, como se formassem uma pinça capaz de proteger algo muito pequeno e precioso. Braços também indo e voando, fundando distâncias imaginárias, destemidos como se não houvesse barreiras e ágeis sobre acidentes e percalços de uma estrada. Olhos, dedos e mãos, braços, algum vento e sim, aquele era ele, o sorriso. Lábios largos que, sob bigodes espevitados, floresciam. Dentes meio brancos, meio amarelados, muitos cigarros. Mucosas vermelhas e ansiosas conjurando um riso simultaneamente abrigo e rasgo. Abrigo e rasgo. Ele falava e, ao falar, não perdia de vista as pessoas que tinham ido até ali escutá-lo.

Tô falando o quê? Quando foi isso? Perguntou-se, balançando a cabeça, suspenso entre o susto daquele reencontro consigo mesmo e a suspeita daquilo que naquele vídeo estaria sendo dito. — Que tipo de coisa eu tava falando?...

O vídeo tinha uma duração muito curta, quase três minutos. Quando terminou de assistir pela primeira vez, seu dedo tocou o centro da tela de imediato e ele voltou a se ver discursando, mas se falava ou gritava não era possível saber pois não havia som. Ou o som do vídeo não estava funcionando adequadamente. Ele não tentou aumentar o volume, ele não tentou achar uma solução, ele pensou que, honestamente, estava bom do jeito como estava: ver

a si mesmo, após tantas décadas, falando e, pelo visto, falando daquele jeito inflamado de outrora, falando para um punhado de pessoas, talvez alunas, ele e seu inconfundível ímpeto forjando um corpo que hoje sobrevivia apenas feito aquela memória em vídeo.

O vídeo encerrou-se. Ele gastou um tempo mirando o seu próprio rosto brilhando na tela. Seu dedo indicador passou um pouco pelo rosto de agora e pousou tranquilo no encontro das suas sobrancelhas ou, mais precisamente, no centro da sua monocelha. Aquela gaivota, sobrevivente até hoje, com todas as penas, logo acima do seu nariz, costurando harmonicamente uma asa à outra.

— Uma gaivota sobre os olhos... — disse, abrindo um delicado sorriso.

Assistindo ao vídeo pela quarta vez, percebeu sobre a mesa ao lado do jovem, além de uma garrafa d'água com tampa de cor laranja, um livro com capa preta e título escrito com letras rosas. Foi encarando esse pequeno e oblíquo detalhe que a sua memória despertou. Com algum esforço, *que ano era?*, lembrou-se, foi em 2019? Colocando o vídeo numa repetição interminável, calculou mentalmente a distância entre o agora em que ele estava e aquele agora em que a sua versão mais jovem falava:

— Em 2019, eu tinha uns 30, 31 anos, então, se nesse vídeo cê tava com 31 e... — vinte anos era um longo tempo, capaz de modelar qualquer imagem, como dissera Carlos

Drummond de Andrade. — ...e, se hoje eu tenho 60, então nós estamos 29 anos distantes um do outro... — concluiu, pensando no que 29 anos teria mudado neles.

— Às vezes toma tempo pra gente dizer o que realmente acredita e de um jeito que realmente consiga dizer aquilo que a gente acredita — disse firme, ansiando pelo jogo, solitário dentro de casa, já imaginando os horrores que, provavelmente, eram ditos pelo rapaz daquele vídeo que se repetia. — Seus gestos são, soam agressivos, esse livro ao seu lado, o ano em que ele foi escrito e publicado, agora me lembro, provavelmente cê tá separando dramaturgia do teatro e dando palestras e cursos sobre isso, não é? Foi essa a sua moda...

Levantou-se da poltrona. Havia um pacto feito.

— Eu me lembro, me lembro, era eu, eu lembro de você pra cima e pra baixo, por todos os lados, dizendo que dramaturgia é literatura e teatro é outra coisa, teatro é outra coisa. Nossa mãe, se eu te visse falando isso hoje em dia, olha, nem sei.

Tirou os olhos da tela. Havia um pacto.

A solidão que vivia há muitos anos, o afastamento imposto por ele aos seus familiares e, em especial, a real distância entre o seu corpo e as saudosas salas de ensaio, os palcos... — Tudo isso é por demais forte, simbolicamente, para eu não me abalar — e, então, fechou os olhos. No

centro do escritório, ali estava um velho diretor de teatro e dramaturgo, ligeiramente trêmulo, ameaçado pela sua própria juventude ao mesmo tempo que por ela fascinado. Qual foi o pacto? Sua mão agora pousava no encosto da cadeira. Qual é o pacto? Perguntou-se, preenchido por uma tonteira repentina, um esforço imenso para não se machucar outra vez.

Sentou-se diante da tela, pés descalços roçando o grosso tapete. Quanto mais o vídeo passava, mais crescia dentro dele um texto provavelmente diferente daquele que aos 31 anos de idade ele falava. Ele sabia que não deveria brigar com o que foi, *não brigar com o que foi*, mas sim bem dizer, dizer mais e dizer melhor, bem dizer aquilo que, naquele momento em que estava, ele sentia necessidade de.

Esperou o vídeo reiniciar pela enésima vez e, quando percebeu pelos gestos que o outro voltaria a falar, pôs-se a falar sobre o vídeo mudo:

— Boa noite, boa tarde, agradeço a vocês que vieram até aqui e já adianto que isso que falarei em alguns segundos é mais um pensamento do que qualquer outra coisa. Não preparei nada, mas ofereço a vocês algo que venho matutando já faz algumas décadas sobre dramaturgia e — pausou, abruptamente, observando que o outro também havia feito uma brevíssima pausa. Retomaram: — Se eu pudesse dar um título pro que eu tô começando a falar agora, ele seria *Em defesa do teatro*. Escolho defesa porque defender algo pode nos dar algum trabalho, mas

defender o teatro é ainda mais trabalhoso porque a defesa do teatro se confunde facilmente com agitar tudo aquilo que é capaz de estremecer as suas fundações — e arregalou os olhos, feito o outro no vídeo, como se reagisse ao comentário de alguém que lá estava presente. — Vamos partir do seguinte: quanto mais colocamos o teatro em risco, quanto mais destinamos a ele desafios, mais ele encontra um ou mais jeitos pra fazer brilhar as suas infinitas capacidades. Mas não se esqueçam, por favor, não se esqueçam, vou repetir: essas palavras — e, no vídeo, ele abria os braços mostrando o tamanho imenso que algo parecia ter, para depois frisar: — Isso que eu tô dizendo agora, isso é uma defesa do teatro porque, como me disse uma querida professora certa vez: teatro não é jujubinha. Teatro não é — e o vídeo encerrou-se abruptamente para, em brevíssimos segundos, recomeçar.

Lá estava ele, outra vez, preparando-se para falar sem saber que já estaria sendo ouvido. Bebeu um gole d'água e sorriu. Usava uma calça jeans justa, camiseta preta, e tinha uma desenvoltura própria de quem não apenas sabia falar em público, como também gostava de fazê-lo. Em casa, descalço e vestido num pijama velho e listrado, bebeu outro gole do café morno se preparando para saborear novamente o gostoso que era fazer algo que ele amava, mas que não fazia há tempos.

Pigarreou brevemente. — Defender o teatro não é mimá-lo, não é o mesmo que apaziguar as suas dificuldades. Mas defender também não é atacar, né?, cê pode me

dizer. De fato, existem ataques que o teatro pode sofrer. Muitos. Podem fechar os edifícios teatrais; podem tirar os investimentos públicos; privatizar os teatros e, com isso, podem impor uma determinada poética; podem tirar do teatro o seu público, as pessoas, vocês, a gente; podem dificultar o surgimento e a manutenção de leis que protejam o trabalho da artista; podem censurar o teatro: essa palavra não pode mais e aquele gesto agora é considerado impróprio! No entanto, esses ataques — e pausou, renovando o ar, ao mesmo tempo que outrora já tinha renovado. — Esses ataques têm cara de ataque, mas existem outros que não. Uma dramaturga, por exemplo, é um perigo quando ela diz que tá escrevendo pra teatro. Pensem o que é escrever pra teatro. Como faz pra saber o que é escrever pra teatro? Quando você diz que escreve pra teatro, quer dizer que você sabe o que é teatro, é isso? Quer dizer que você sabe aquilo que o teatro tá precisando que você escreva pra ele? Ou, dizendo de outro modo: o que nós deixamos de escrever quando escrevemos pra teatro? O que escreveríamos, mas que por ser um texto pra teatro, a gente acaba deixando pra lá, apagando ou escrevendo de outra forma? O que o teatro perde quando autoras escrevem textos pra ele, porém, partindo de um saber prévio e pronto daquilo que pensam caber ou não no teatro? Será que só se faz teatro com textos escritos pra teatro? — e abrandou a voz, que já estava alta. — Há mortes e mortes. Uma morte possível pro teatro é essa que chega toda vez que julgamos que ele é uma coisa imutável e que não poderia ser de outra forma; morte que parte do princípio de que

o teatro só pode aquilo que já pôde. Agora, tem outra morte possível pro teatro e ela chega quando confiamos que há vida nele pralém do que já sabemos; essa morte chega e é vivendo-a que o teatro renasce.

Era preciso coragem. Mais delicado que encarar o passado era brincá-lo, pois um jogo traz também aquilo que não se sabe. Era falar e, no falando, ir simultaneamente percebendo que algo dito agora se encaixava misteriosamente na embocadura do antes.

— Gostaria de pensar que o meu trabalho como diretor teatral só existe por causa de autoras que não foram propriamente aquilo que a gente chamaria de teatrais. Pra mim, a encenação teatral nasceu quando uma escritora escreveu pralém do que era o teatro na sua respectiva época, pralém do que vendiam que deveria ser uma peça de teatro — no vídeo, ele segurava em suas mãos o pequeno livro com letras rosas. — A gente aprendeu que a palavra drama é usada, ao mesmo tempo, pra descrever uma obra literária, o texto de uma peça e a representação dessa obra, sua produção cênica. Por séculos, a gente se acostumou que uma dramaturgia tivesse apenas esta finalidade: ser colocada em cena. Só que, prestem atenção, quando uma dramaturga escreve um texto teatral, ela não tá escrevendo uma história pras outras adaptarem essa história cenicamente; ela tá escrevendo uma literatura que, enquanto tal, pode ser diretamente encenada. Alguém discorda disso que eu acabei de afirmar? — ninguém o responde, nem lá, nem no agora em que

ele falava. Esperou o homem do vídeo retomar o verbo para continuar a sua jornada. — Podemos dizer que essa minha fala tá defendendo o teatro, não podemos? Mas não, ela não tá porque não podemos simplesmente aceitar que uma dramaturgia seja uma literatura que, como tal, possa ser diretamente encenada porque ser diretamente encenável significa o que exatamente? — e o volume da sua voz já perturbava a suposta paz daquele escritório. Cerrou os olhos, pesaroso, suspeitando que não soubesse mais brincar um jogo.

— Diretamente encenável é foda... — disse, estalando os beiços.

Ali estavam eles. Em seus olhares, tanto lá quanto naquele agora, brilhava a intempestividade que lhe havia dado um lugar no mundo bem como lhe tirado amigas e parcerias de trabalho. Ele tinha em si uma paixão tamanha que, ao transbordar, ganhava mesmo um tom perigoso, uma temperatura digna de uma palavra simultaneamente estranha e precisa, palavra da qual ele fugia: — Admoestação... — disse em voz alta, quase resignado. Sua paixão, seu ímpeto, chame como quiser. Por vários anos, não sentia aquilo que agora o fazia cerrar os olhos. Por anos, pôs-se distante da profissão para não amar tanto assim, *não desse jeito*. — O que eu faço com tudo isso? — perguntou-se e, dentro, mais do que respostas, o que havia era mesmo um caudaloso movimento.

Por uma vida quase inteira, aquele homem havia lutado consigo mesmo. Convenceu-se muito cedo de que o seu jeito de falar era grosseiro, impetuoso demais, ríspido e prepotente. Mas sozinho consigo mesmo, ele sentia que não se tratava disso. Mesmo assim, mudou-se para o interior do país buscando fugir do alvoroço das grandes cidades. Só que, ao ver a si mesmo naquele vídeo, naquela manhã, era como se ele retomasse uma espécie de fôlego. Já não lhe parecia justo dizer que todo o seu viço era virulento, que o seu impulso, seu elã, palavra engracada, era simplesmente indevido. Pensou no quão importante era saber ouvir algo sem transformar esse algo numa deradeira verdade. Por 60 anos, o problema teria sido ele? Apenas ele? Deveria ele, mais uma vez, sofrer esta mesma reprimenda? Reprimenda... Será que não podemos simplesmente ouvir as palavras sem necessariamente concordar com elas? Para onde foi a capacidade humana de brincar, de imaginar, de provisoriamente aceitar que uma fala possa ser especulativa, movida por desejos e não por verdades ou mentiras? Este era o caudaloso movimento que se agigantava dentro dele. Àquela altura, não tinha mais saúde para não ser quem era.

Tentou, então, dizer tudo mais calmamente: — Pergunto: um texto diretamente encenável seria o mesmo que um texto dócil, escrito em códigos reconhecíveis, com indicações informando cenários, silêncios e pausas, um texto capaz de ser dialogado por atrizes, seria um texto fácil de ser controlado? — e o volume da sua voz era delicado como o de um segredo contado ao pé do ouvido. — Quem tem

problema com a morte somos nós, gente, não o teatro. O teatro nunca não esteve morrendo, ele vive morrendo, ele sabe que é na morte em que se vive, não em outro lugar. E, pra quem esqueceu, relembro que o nascimento da encenação teatral foi no fim do século XIX. A encenadora veio a suceder a diretora de palco quando a transposição do texto pra cena começou a pedir algo pralém do que já existia no texto. Vejam: se a diretora de palco coordenava os elementos da representação, mantendo uma ordem dada pelo texto, a encenadora fazia o mesmo só que ainda criava outros elementos da representação. A encenadora teatral deixou de reproduzir pra produzir, ela também se tornou uma das autoras do espetáculo.

O vídeo já não acompanhava a sua fala. Ou o homem que falava com som já não se encaixava mais no tempo do outro. Lento, calmo e decididamente rigoroso, ele esperou que o vídeo encerrasse para voltar ao jogo. A manhã já tinha sido rendida pela tarde, ele não sentia fome, estava cheio de vontade.

— Nas tragédias gregas, quando uma heroína ultrapassa as medidas que lhe cabem enquanto humana, quando executa ações consideradas exclusivas de uma deusa, ocorre uma desmedida. Alguns textos operam uma desmedida literária, não trágica, e eu gosto de imaginar que a encenação teatral nasceu quando um texto teatral ultrapassou a medida daquilo que, na sua época, configurava o que era o teatral prum texto. Quando isso aconteceu, não tenham dúvida, o teatro morreu um cadinho, assassinado pelo texto.

Seus olhos brilhavam.

— Só que como o teatro sabe morrer, gente, então, ele renasceu outro, modificado, e é dessa morte que eu tô falando: morte gostosa, suculenta, morte que só um texto pode oferecer ao teatro! — e abriu um largo sorriso. — Eu vejo muitas autoras aqui hoje, então imagino que vocês saibam quando tão escrevendo um texto que tá ultrapassando os limites mais tradicionais, assim como sabem quando tão escrevendo algo totalmente dentro das medidas mais convencionais. Mas será que o seu texto tá conseguindo ser aquilo que ele gostaria de ser? Ou será que ele tá sendo adestrado, amansado, constrangido pela sua própria autora? São perguntas pra gente pensar, não se assustem, vocês não precisam responder nem concordar. É que quando eu tô lendo um texto e me sinto constrangido, eu me sinto como sinto que o texto lido tá se sentindo: confinado, privado de ser do seu modo específico, obrigado a ser e a estar num corpo compulsório. Um corpo que foi imposto ao texto, mas por quê? A gente fala tanto de amor, de liberdade, mas sem dar liberdade ao texto, como seria possível o amor? — e frisou, olhos bem abertos: — Sem amor, como escrever uma democracia?

As perguntas que ele fazia, inventadas naquele exato instante, traziam consigo rastros do seu passado. Eram perguntas que, ao serem devidamente colocadas como agora eram, lhe arrepiavam o corpo todo. Era como se elas existissem com ele há muito tempo, porém, somente agora tivessem conseguido lhe alcançar a voz. — Alguma

pergunta? Alguém? — e balançou a cabeça afirmativamente, encarando alguém que lhe perguntava algo que só ele via, ouvia e sabia o que era. Sorriu, permitindo que o jogo também brincasse com ele. — Ora, essa é uma excelente questão e eu vou te dizer o seguinte — coçou a barba, buscando mais tempo para encontrar aquilo que mesmo sem ver, ele saberia dizer tranquilamente.

— A gente pode entrar no jogo, a gente pode aprender as regras, fazer o dito bom texto, escrever a dita boa peça, não é verdade? Mas esse know-how não vai nos informar apenas questões pragmáticas de um texto ou encenação. É um saber que traz consigo também visões de mundo, repertórios específicos de sentimentos que podem ou não servir ao seu texto, regras que vão imprimir valores e morais, modos de ver, ler, interpretar e interpelar as realidades de cada época. Sobretudo — tomou fôlego e disse lentamente: — São regras que expressam indiferenças. Indiferenças. Guardem bem essa palavra. Indiferenças que induzem a gente a não dar atenção a um determinado repertório de dilemas, tensões e existências humanas — e ele já não esperava mais pelo outro, já sequer olhava praquele que falava dentro da tela esquecida sobre a mesa. — Ainda que cê aprenda a escrever pra teatro, ainda assim, quando cê disser que é isto, o teatro é isto, ele já se modificou, ele já é outra coisa — e fez uma pausa, honestamente reflexivo. — Tenho pensado muito na nossa capacidade pra lidar com aquilo que foge ao nosso controle. Tenho pensado muito como querer saber aquilo que uma coisa é não deveria ser confundido com impedir que essa coisa possa se transformar em várias outras.

Seus olhos quase viam os olhos que o teriam visto.

Quando voltou à tela abandonada sobre a mesa, percebeu que seu outro estava parado, não pausado, mas parado à espera do que ele falaria. Sem grandes reações, decidiu continuar: — Então eu peço às autoras de teatro, e eu me incluo entre vocês, peço que a gente não prive o teatro de fazer o trabalho dele. O teatro ainda não sabe o que ele é, ainda não definiu seus tamanhos, suas intensidades e possibilidades, então, quando a gente afirma que é autora de teatro, a gente tem que dizer por aí que, na verdade, nós somos autoras de uma parada que a gente não faz a mínima ideia do que possa ser! — e riu, sonoro.

Há meses aquela casa não ouvia o som daquele riso.

— Cê é autora de teatro?! Caramba, que coragem! E riríamos, e criariíamos um negócio juntas porque nós respeitamos aquilo que simplesmente não sabemos o que ainda pode vir a ser. O teatro ainda não sabe o que ele vai ser quando crescer e isso é só outra maneira de dizer sobre a sua imensa coragem — e emudeceu, brevemente emocionado, pensando na quantidade imensa de ignorâncias que o teatro lhe ensinou a abraçar e acolher. — Dizem que a palavra teatro, etimologicamente, diz respeito ao lugar de onde se vê. Eu não gosto disso, não. Prefiro dizer que, poeticamente, a etimologia da palavra teatro diz respeito ao lugar onde estamos juntas. Teatro, dois pontos, lugar onde estamos juntas e onde fazemos juntas

com que coisas aconteçam. O teatro é onde não passamos vergonha por não saber, é o lugar onde aprendemos isso.

Dentro do vídeo, o outro apenas escutava o seu sósia. Com a cabeça apoiada em uma das mãos, ele olhava para fora da tela, como se mirasse o futuro. Num relance, os dois pares de olhos se viram. Ligeiramente intrigado, o homem fora do vídeo não quis parecer surpreso e pensou, orgulhoso e consigo mesmo, que *mais do que me ver*, talvez ele esteja só *me ouvindo*. E o jogo, então, talvez estivesse todo invertido: um enxergava o outro, mas não o ouvia; enquanto o outro ouvia esse um, mas não o via. Talvez *eu seja uma voz que ele não sabe de onde vem*. Talvez *ele me escute como se ouvisse a sua intuição*. Talvez *ele imagine que vá morrer cedo*. Talvez *se eu disser algo, ele até possa levar em consideração*. Eram muitos talvez, mas quem poderia confirmar que o depois só existisse depois do antes? Será que os tempos não viviam todos empilhados uns nos outros, feito um poema gigante sem término nem começo? Será que aquele encontro consigo mesmo, mais do que modificar o dito passado, não modificava o único tempo existente, aquele exato agora em que todos os tempos inventados colidem incessantemente?

— Sobretudo, tentando alinhavar um pouco esses pensamentos em voz alta... — e quem olhasse de fora, veria apenas uma videochamada entre dois homens com barbas e monocelhas. — Eu diria que o importante mesmo é proteger o seu desejo, aquilo que cê quer dizer e escrever, o relato que cê sente a necessidade de fazer nesse mundo

e presse mundo. E se o seu relato não couber nas formas e formatos disponíveis por aí, tá tudo certo, escreva assim mesmo, escreva pra não caber, pra transbordar e escorrer, pra retrair e guardar bem dentro, escreva para fundar ouvidos honestamente capazes de escutar o barulho que fala e a mudez gritante da sua época. Especificamente pra quem gosta de escrever pra teatro, eu faço uma sugestão e juro não estar sendo irônico. Posso dizer? — e balançando a cabeça, dentro do vídeo, o outro fez que sim. — Escreva um romance, porra. Escreva mais de um. Escreva romances intermináveis pra que sejam feitas novas peças de — e o outro, dentro da fina tela, ergueu o fino braço pedindo a fala. — Ora... — *Por que não?* — Por favor... — *Diga, jovem...* — Diga, meu caro, por favor, diga, diga. Pergunte, fale, diga, enfim, fique à vontade, temos todo o tempo do — e o outro, por fim, abriu a boca e, ao contrário do esperado, sua voz era perfeitamente audível.

— Na verdade não tenho nada demais pra falar, só lembrei de um trecho de um livro que um dia eu vou ler e queria compartilhar, acho que tem tudo a ver com isso que cê tá dizendo e que, na verdade, eu acredito já faz alguns anos: — e, retirando do bolso traseiro da apertada calça um pedaço de papel manuscrito, abriu o papelzinho amassado para, com lentidão, ler palavra por palavra. — O romance é a reserva de todas as histórias que temos a contar sobre o mundo. Ele não se submete a nenhum conceito prévio de viés excludente, não responde a nenhum conjunto pronto de regras e procedimentos. Paradoxalmente, o romance só se define pela negação: sua marca é a ausência de marcas,

sua regra é a ausência de regras, e só o que lhe é imutável é a sua mutabilidade eterna.

— Bonito isso. — E jamais saberíamos quem disse tal sentença.

Ficaram um tempo em silêncio, os dois, juntos e em silêncio, olhando-se longa e demoradamente.

— É curioso. Enquanto eu te ouvia lendo essa breve citação, sempre que cê dizia a palavra romance eu rapidamente a trocava pela palavra dramaturgia — e foi, bruscamente, interrompido pelo outro: — Eu sempre achei que a melhor palavra pra substituir a palavra romance fosse a palavra teatro — e foi, bruscamente, interrompido pelo outro: — Sério mesmo?! — Sério mesmo. — Faz todo o sentido. — Faz todo o sentido, não faz? — Sim, sim, sim... — Justamente... — e olhavam-se, ambos boquiabertos. Um deles, perplexo por ver que uma brincadeira tão sua era também jogo para alguém mais velho que ele; o outro, por desconfiar que estivesse encontrando em si mesmo um provável futuro amigo. — É que eu adoro trocar as palavras. — e o outro completou: — Eu também adoro trocar palavras. — Eu amo ler textos sobre assuntos que não sejam sobre arte e trocar os substantivos desses textos por teatro, dramaturgia et cetera... — e o outro concordou com a cabeça, completando: — Então, jogando esse jogo, que a propósito não é só seu, nós podemos afirmar que o teatro — a dramaturgia — e o romance — não respondem a nenhum conjunto pronto de regras — nem

pronto nem prévio — nem de regras nem de procedimentos — e falavam quase simultaneamente, uma voz brotando logo assim que a outra começava a esmaecer. — Só o que é imutável pro teatro — só o que é imutável pra dramaturgia — e pro romance também — isso, e pro romance também — só o que é imutável é a sua mutabilidade — eterna — ou as suas mutabilidades — eternas... — Sim, sim, sim... — Justamente...

E olharam-se um pouco mais, sorrateiramente silenciosos e sorridentes.

Já na cozinha, diante da janela de madeira que dava para o estreito quintal gramado, ele sentia como se estivesse no intervalo de um ensaio. A cabeça ainda agitada, falando sem freio, povoada por imagens e ignorâncias mil e desejos tantos. A pele quente, esquentada, querendo ser usada para fazer com que coisas pudessem acontecer. Um misto de fome e excitação. Uma alegria, enfim, uma baita alegria. O sol, cruzando a janela, lambia uma parte do balcão onde ele se colocou para preparar o almoço.

Se lhe perguntassem o que ele andava gostando de fazer naqueles dias, ele diria: conversar com o passado. Fazer versos com, com versar, pensou, bobo e alegre, orgulhoso da sua etimologia tecno-tosca. Em seu peito, provisoriamente, o passado deixava de ser apenas um antes para se tornar parte contínua e constante dessa jornada chamada vida. Enquanto cortava o pão sobre o balcão, pensava que tanto a vida quanto a arte eram respostas provisórias

feitas em contextos específicos. Você falou o que desejava ter dito em cada momento em que esteve, não se envergonhe disso. E, de fato, ele havia dito: em voz alta, baixa, por cartas, artigos, e-mails, mensagens, dissertações e teses, por áudios e vídeos; disse de modo enfático, com sono, bocejando mesmo, ele tinha dito coisas em sonhos e performances, para amigas, desconhecidas e mesmo entre inimigas. Disse a si mesmo, a tantas alunas, e, sobretudo, você nunca hesitou em dizer o contrário do que havia dito.

Após cortar um pepino inteiro em fatias finíssimas, largou a faca sobre o balcão da cozinha: — Que difícil largar a espada, não? Toma tempo, mas tá acontecendo. Não fazemos mais guerra, agora fazemos apenas sanduíches. E nem brigamos, brigamos? — perguntou a si mesmo. — Não, não brigamos nem colocamos ninguém pra brigar. Não sei você, meu amigo, mas tô sentindo que vivemos uma vida quase inteira pra modificar uma única coisa neste mundo — e riu, envergonhado. — Exatamente. Cê sabe quem. Cê sabe quem.

REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO

Jean-Pierre Sarrazac. *A irrupção do romance no teatro*. Trad. Silvana Garcia. Folhetim, Rio de Janeiro, n.º 28, pp. 7-15, 2009.

Julián Fuks. *Romance: História de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Raymond Williams. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Walter Lima Torres. *Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador*. Folhetim, Rio de Janeiro, n.º 9, pp. 60-71, 2001.

Este texto também recorre a autores como Caetano Veloso e Carlos Drummond de Andrade, bem como faz uso de palavras trazidas por Rosana Kohl Bines e por Manoel Silvestre Friques.

3. AFETO, CONTRADIÇÃO, SUPÉRFLUO

O TEATRO SEM DEFESA

Em abril de 2013, na edição mensal da revista *Le Monde Diplomatique* Brasil, foi publicado o artigo *Para que serve o teatro?*, do diretor e dramaturgo alemão Thomas Ostermeier¹. Lembro-me do interesse com o qual li suas palavras e, sobretudo, do espanto ao perceber que, mesmo sendo um autor alemão escrevendo na Alemanha, Ostermeier parecia descrever com exatidão algo a que eu assistia nos palcos cariocas naquele exato momento.

Se os anos 1970 deram início à triunfal marcha do neoliberalismo, acelerada pela queda do Muro de Berlim e do socialismo, nas décadas seguintes veríamos uma profunda desregulamentação dos mercados financeiros

¹ A versão original deste artigo, maior e intitulada *The Future of Theatre*, foi publicada em 2013, na revista literária alemã *text + kritik* e, depois, em: Peter Boenisch e Thomas Ostermeier. *The theatre of Thomas Ostermeier*, pp. 237-245.

seguida da “privatização de serviços e de instituições que dependiam, até então, da esfera pública”. Assim, o Estado foi, progressivamente, deixando de ser a expressão material e espiritual da burguesia para se tornar um obstáculo à sua prosperidade. Ostermeier pontua que essa “mudança de paradigma não é estranha à perda de legitimidade do teatro durante o mesmo período”.²

No Brasil de hoje, esforços para a implementação de leis e investimentos públicos em cultura são acompanhados de alvoroço e encarados como ações pouco idôneas. A Lei Rouanet, por exemplo, tornou-se o principal bode expiatório desse projeto de desconexão entre Estado e artistas; ouvimos com grande frequência a falaciosa sentença de que as últimas estão mamando nas tetas do primeiro. Nesse contexto, a privatização cultural é favorecida e, ainda que se disfarce em roupagens mais atraentes, continua cínica: “Os fomentadores do teatro livre, ou off, clamam de todas as maneiras que fariam um melhor uso das somas devoradas pelas instituições públicas”, mas o que acabam fazendo é “uma apologia do espírito da época: nós lhes oferecemos mais arte por menos dinheiro”.³

Este exemplo do teatro livre ou off, citado por Ostermeier, pode ser lido como mais outra moda passageira que traz em seu nome um esforço de renovação que recusa

2 Thomas Ostermeier. *Para que serve o teatro?*

3 Ibid.

qualquer tipo de submissão, mas que evoca uma flexibilidade que mais do que fortalecer o trabalho artístico intensifica a sua precarização.

Essa flexibilidade obriga cada projeto a ter êxito imediato, sem o qual seus autores correm o risco de se ver novamente na miséria. Ela impede ao mesmo tempo as companhias e os dramaturgos de inscreverem sua evolução artística durante a temporada. Para equilibrar seu orçamento, os artistas ditos “livres” devem sempre correr atrás de “bicos”, em detrimento de sua pesquisa.⁴

A primeira vez em que li o texto de Ostermeier, eu tinha 25 anos de idade, era um jovem diretor de teatro e dramaturgo, recém-formado numa universidade pública e tentando desenvolver seu próprio trabalho no mercado profissional. Naquela época, ainda que não fosse evidente, já era possível sentir o quanto a dinâmica do mercado começava a afetar meus desejos e interesses artísticos. Com Ostermeier, a pergunta foi colocada: e se meus gestos artísticos estiverem servindo mais a interesses capitalistas do que àquilo que realmente quero dizer sobre este mundo? Porque, afinal, não é somente uma convenção do que é dramaturgia, por exemplo, que dificultaria ou impediria o nascimento de um dizer – um texto – sobre o mundo, mas também o mercado de trabalho com seus moldes e modelos, suas éticas e poéticas. Tal suspeita ficou mais evidente com a descrição, feita por Ostermeier,

de uma espécie de poética hegemônica nomeada como “realismo capitalista”:

A poetologia desse teatro baseia-se na ideia de que a ação dramática não é mais de nossa época; que o homem não poderia se compreender como mestre de suas ações; que existem tantas verdades subjetivas quanto o número de espectadores presentes; que os acontecimentos representados no palco não exprimem nenhuma verdade válida para todos; que nossa experiência fragmentada do mundo somente encontra sua tradução num teatro fracionado, em que os gêneros se justapõem: corpo, dança, fotos, vídeos, música, palavra...⁵

Mais do que listar traços estilísticos de uma determinada poética, Ostermeier sinaliza o quanto uma forma artística possui íntima conexão com o momento histórico em que é criada e se manifesta. Mais do que isso, sua fala nos convida a reconhecer que o nosso presente talvez já não diga mais respeito a um pré-pós-modernismo, mas, tão-somente, ao capitalismo que, no estágio perverso e avançado em que se encontra, torna-se propriamente uma religião de nossa época.

5 Ibid.

O CAPITALISMO COMO RELIGIÃO E POÉTICA

Em um fragmento de 1921, escrito pelo filósofo alemão Walter Benjamin, ele destaca como “o capitalismo está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta”.⁶ Para Benjamin, enquanto sistema religioso, o capitalismo é puramente cultural e depende do culto para dar significado às coisas. No entanto, a duração desse culto é permanente, sem trégua nem piedade, tornando todos os dias propícios ao consumo. O capitalismo, assim, foi o primeiro caso de culto culpabilizador e não expiatório: ainda que possamos ter alguma consciência de suas dinâmicas exploratórias, voltamos ao consumo (e ao seu culto) na tentativa de expiar uma culpa tornada universal.

⁶ Walter Benjamin. *O capitalismo como religião*, p. 21.

Faz parte da essência desse movimento religioso que é o capitalismo aguentar até o fim, até a culpabilização final e total de Deus, até que seja alcançado o estado de desespero universal, no qual ainda se deposita alguma esperança. Nisto reside o aspecto historicamente inaudito do capitalismo: a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento. Ela é a expansão do desespero ao estado religioso universal, do qual se esperaria a salvação.⁷

Com esse diagnóstico, é possível ler o realismo capitalista como uma versão poética de tal culto já que, assim como ele, tal realismo também não parece interessado em oferecer expiação às suas espectadoras, investindo ainda mais em sua desconexão com a obra artística e, logo, na desconexão entre cidadã e mundo. Tal desconexão parece fundamental para assegurar os efeitos de tal poética-religião em um plano sociopolítico. Diria, inclusive, que o vigor de alguma dramaturgia contemporânea residiria justamente em uma tensão explícita com o capitalismo de hoje. De que forma a dramaturgia responde aos ditames capitais? De que forma denuncia as suas violências? E, sobretudo, o que uma dramaturgia consegue propor enquanto texto e, simultaneamente, visão de mundo?

Nesse sentido, o realismo capitalista poderia ser lido como uma concepção formal preestabelecida tal como

⁷ Ibid., p. 22.

a proposição dos gêneros artísticos postulada por Aristóteles: uma concepção pensada de modo alheio à história e prescrevendo regras que visam obter efeitos específicos característicos a cada gênero.⁸ No entanto, investir em poéticas previamente determinadas não seria desinvestir na poética enquanto um fazer histórico e relacional à época na qual se cria arte? Se sim, o realismo capitalista – uma tabuleta com seus mandamentos – não é apenas indiferente ao tempo histórico como impeditivo às conversas que determinada criação poderia tramar com sua específica época. Tal realismo parece retirar da arte uma qualidade que lhe parecia inerente: discordar das realidades nas quais ela circula e onde é criada.

Como descreve Ostermeier, o realismo capitalista condena a ação dramática e apresenta o ser humano como incapaz de ser responsável pelas suas ações. Além desse retrato intencionalmente falho, a construção de alguma verdade que pudesse servir tanto individual como coletivamente é também impossibilitada. Eis a figuração que determinada arte teatral pode fazer da humana: a sua solidão é tornada inevitável, a sua ética irrelevante, bem como a trama (a costura) das ações de sua vida é frouxa e irresoluta; e o cenário em que esse projeto existe é um mundo ilegível e fragmentado diante do qual parece não haver mais nada a ser feito. O que, então, restaria à espectadora?

8 Pedro Süsskind. *A teoria do drama e o método interpretativo* de Peter Szondi, pp. 17-23.

[...] [um] teatro fracionado, em que os gêneros se juntam: corpo, dança, fotos, vídeos, música, palavra... Essa imbricação sensorial assegura ao espectador que este mundo caótico permanecerá para sempre indecifrável e que não há espaço para procurar ligações de causalidade ou culpados.⁹

Há, portanto, uma explícita conexão entre o tipo de narrativa proposta pelo realismo capitalista e o tipo de visão de mundo que o capitalismo ambiciona enquanto modelo de sociedade. Enquanto poética que não oferece expiação alguma, este realismo se empenha em impedir que suas espectadoras percebam e produzam ligações de causalidade entre os eventos, quer sejam eles ficcionais ou socio-políticos. Investindo nessa *desconectividade*, apesar da ostensiva propaganda que informa o quanto nunca estivemos tão conectadas, já não percebemos como as coisas se tornaram o que se tornaram ou como foram transformadas naquilo que hoje são.

⁹ Ostermeier. *Para que serve o teatro?*

O BLOQUEIO AO PENSAMENTO E À AÇÃO

De imediato, portanto, há duas ignorâncias que se impõem quando não é possível ver nem perceber o processo pelo qual determinada violência é gerada: 1^a) torna-se praticamente impossível saber quem são as responsáveis por ela e 2^a) torna-se difícil compreender as conexões e os mecanismos que possibilitam que tal violência aconteça. Estamos, portanto, diante de uma poética altamente coerciva que sequestra capacidades e sensibilidades humanas sem as quais somos condicionadas a simplesmente aceitar os fatos mundanos sem questionar suas fundações. Ao colocar diante dos seus olhos um mundo fraturado e fracionado, o que é produzido nas espectadoras é um bloqueio não apenas do seu pensamento como, em especial, da sua capacidade de reação. Diante de um mundo assim, munida de uma sensibilidade tornada impotente, à espectadora, não é aberta a possibilidade da sua participação e, muito menos, da construção de saídas.

Assim, o texto já nos chega pronto a despeito do mundo, e a cena já consumada a despeito do público; o mundo que se escreve artisticamente nos é dado de um modo final e finalizado. A vida, portanto, continua sendo apenas uma narrativa escrita por poucas e para poucas, encenada como inevitável e imutável, enfim, tal como dizem, é a vida que temos, “graças a Deus”.

Em junho de 2019, seis anos após ter lido Ostermeier, fui encontrado por um livro numa livraria em Buenos Aires. *Realismo capitalista*, do pensador britânico Mark Fisher, traz o intrigante subtítulo: *é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Pela primeira vez, pensei, havia encontrado um livro que desdobraria aquilo que Ostermeier havia me apresentado anos antes. Em seu livro, porém, Fisher argumenta como tal realismo se constrói – mais do que uma poética – essencialmente como uma ética para a vida, partindo do “sentimento disseminado de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele”¹⁰.

Foi importante não ter encontrado em Fisher um manual descrevendo exatamente aquilo que é o realismo capitalista, pois encarar tal poética em sua alta mutabilidade é também uma maneira de apurar os meios críticos para combatê-la. Tal como o capitalismo, este realismo

10 Mark Fisher. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*, p. 10.

segue mutante ao sabor dos seus próprios interesses. Fisher diz:

O realismo capitalista, como o entendo, não pode ser confinado à arte [...]. Trata-se mais de uma atmosfera abrangente, que condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação – agindo como uma espécie de barreira invisível, bloqueando o pensamento e a ação.¹¹

O bloqueio ao pensamento e à ação, somado ao apagamento e/ou à ocultação dos processos de produção, são pressupostos para que o mundo continue sendo moído e desfeito sem que possamos saber quem são as responsáveis por seu fim. É uma destruição aplicada e minuciosa, pois “o realismo capitalista não exclui certo tipo de anti-capitalismo”. Fisher destaca, por exemplo, a interpassividade¹² presente em filmes que performam o “nosso anticapitalismo para nós, nos autorizando assim a continuar consumindo impunemente”. Até o nosso incômodo já virou mercadoria e a ira que poderíamos sentir frente às violências capitais é encenada pelo próprio violentador, amortecendo ainda mais as nossas possíveis reações: “contanto que acreditemos (em nossos corações) que o capitalismo é mau, somos livres para continuar

11 Ibid., p. 33.

12 Cf. Robert Pfaller. *Interpassivity: The Aesthetics of Delegated Enjoyment*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. Neste livro, Pfaller desenvolve o conceito de interpassividade como a delegação do gozo ou da crença a objetos ou outros sujeitos, permitindo que sigamos indiferentes ou passivas diante de práticas simbólicas e sociais.

participando da troca capitalista”.¹³

Eis a atmosfera abrangente mencionada por Fisher: os efeitos do capital chegaram ao nível do desejo. Nos últimos trinta anos, tal realismo “implantou com sucesso uma ‘ontologia empresarial’, na qual é simplesmente óbvio que tudo na sociedade, incluindo saúde e educação, deve ser administrado como uma empresa”.¹⁴ Já pouco questionamos os motivos de tais mudanças, tendo em vista termos desaprendido a reconhecer as suas engrenagens produtivas. Ao recuarmos algumas décadas buscando localizar o início do processo de privatização dos serviços públicos, perceberemos o quanto ele seguiu vitorioso nas décadas seguintes a ponto de adentrar e agir em escalas individuais e, por fim, atingir a própria subjetividade humana.

13 Fisher. *Realismo capitalista*, pp. 25-27.

14 Ibid., p. 34.

SUBJETIVIDADE CAPITALÍSTICA

No entanto, convém diferenciar as noções de indivíduo e de subjetividade. O filósofo francês Félix Guattari e a psicanalista brasileira Suely Rolnik sugerem que “os indivíduos são o resultado de uma produção de massa. O indivíduo é serializado, registrado, modelado”, já a subjetividade “não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo”, pois ela “é essencialmente fabricada e modelada no registro do social”.¹⁵ Para exemplificar tal diferença, Guattari e Rolnik descrevem o ato de uma pessoa dirigir um carro. Enquanto dirige, não se trata da pessoa enquanto indivídua porque a individuação desaparece na articulação servomecânica da pessoa com o próprio carro. Se a direção do carro, por exemplo, estiver fluindo tranquilamente, a consciência do ego (a consciência dessa indivídua) praticamente não intervém no ato de dirigir. No entanto, se acontece uma situação de

15 Félix Guattari e Suely Rolnik. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, p. 31.

risco, como a iminência de um acidente, subitamente, essa pessoa inteira é requisitada a aparecer e a intervir. Para as autoras, nesse momento,

[...] sempre se reencontra o nome próprio do indivíduo; sempre há a pretensão do ego de se afirmar numa continuidade e num poder. Mas a produção da fala, das imagens, da sensibilidade, a produção do desejo não se cola absolutamente a essa representação do indivíduo. Essa produção é adjacente a uma multiplicidade de agenciamentos sociais, a uma multiplicidade de processos [...].¹⁶

Há, assim, um vasto repertório de processos produtivos que, mesmo adjacentes (sociais) e aparentemente alheios à individualidade humana, agem sobre o individual de cada ser. Guattari e Rolnik pontuam que “o lucro capitalista é, fundamentalmente, produção de poder subjetivo”, ou seja, um poder que age sobre a dimensão subjetiva humana transformando indivíduas em consumidoras de um vasto sistema de representações e de sensibilidades. A partir do linguista suíço Ferdinand de Saussure, elas tomam como exemplo o caráter social da linguagem que se encarna em falas e agentes individualizadas: “não são dois indivíduos, um emissor e um receptor, que inventam a linguagem quando estão falando. Existe a linguagem como fato social e existe o indivíduo falante”. O mesmo acontece com a subjetividade.¹⁷ As autoras afirmam:

16 Ibid.

17 Ibid., pp. 32-33.

[...] ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização.¹⁸

Percebe-se, assim, o quanto a subjetividade humana pode também ser uma produção capitalística. São múltiplos componentes que afetam a dimensão subjetiva e singular de cada ser e, rodeada por tais componentes, a indivídua se encontra sempre numa encruzilhada. “Entre esses componentes alguns são inconscientes. Outros são mais do domínio do corpo [...], outros [...] daquilo que os sociólogos americanos chamam de ‘grupos primários’ (o clã, o bando, a turma etc.)”¹⁹. Guattari e Rolnik sugerem que existe uma subjetividade capitalística mais ampla atuando sobre as indivíduas através de uma dinâmica alienante e opressora que nos afastaria de qualquer processo de singularização (criação e expressão). Tal subjetividade agiria simultaneamente sobre uma dimensão individual (psíquica) e coletiva (na realidade aparente do mundo). “A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes”, ou seja, ela produz

18 Ibid., p. 33.

19 Ibid., p. 34.

os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala etc. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro – em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. Aceitamos tudo isso porque partimos do pressuposto de que esta é “a” ordem do mundo, ordem que não pode ser tocada sem que se comprometa a própria ideia de vida social organizada.²⁰

A fabricação de subjetividades é, portanto, uma produção realizada em simultâneo à fabricação de realidades ou, preferencialmente, de uma realidade única, a realidade deste mundo. Essa realidade única é o palco onde desfila essa vida social organizada e aparentemente estável, distribuída em papéis sociais previamente definidos tanto em aparência como em função; a realidade, tal como a conhecemos, nada mais é do que também outra produção capital.

Suely Rolnik acrescenta que podemos falar em políticas de subjetivação e que elas “mudam com as transformações históricas, pois cada regime depende de uma forma específica de subjetividade para sua viabilização no cotidiano de todos e de cada um”. Com o neoliberalismo, porém, “a estratégia de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural adquire uma importância

20 Ibid., p. 42.

essencial”, já que é “das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta, a ponto de ter sido qualificado mais recentemente como ‘capitalismo cognitivo’ ou ‘cultural’”.²¹ Diante dessa constatação, o que fazer caso determinada existência não encontre o seu papel correspondente no dito mercado da realidade? Ou ainda: sendo essa única realidade um produto ou uma produção do capital, teria ela alguma data de expiração? Tais perguntas sinalizam a suspeita do quanto a realidade, sendo um texto inventado, também pode ser passível de ser transformada.²²

21 Suely Rolnik. *Geopolítica da cafetinagem*.

22 O filósofo italiano Giorgio Agamben reforça Rolnik e propõe, a partir de Michel Foucault, o “dispositivo” como um aparato heterogêneo de elementos e mecanismos pelos quais o capitalismo modela a nossa subjetividade: “O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivização, isto é, devem produzir o seu sujeito” (Giorgio Agamben. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 38).

DISPUTAR A REALIDADE

Interessado em reconhecer as perversões que o capitalismo desenvolve e nos impõe, Fisher retoma a concepção que o psicanalista francês Jacques Lacan propõe para o real ao nos lembrar que “o Real é o que qualquer ‘realidade’ deve suprimir; aliás, a própria realidade só se constitui por meio dessa repressão”, e completa:

O Real é um x irrepresentável, um vazio traumático que só pode ser vislumbrado nas fraturas e inconsistências no campo da realidade aparente. Portanto, uma estratégia contra o realismo capitalista envolve invocar o Real subjacente à realidade que o capitalismo nos apresenta.²³

Sendo aquilo que resiste a ser formulado e representado, o real se infiltra na realidade e nela permanece de modo latente, tal como uma falta ou parcela de difícil apreensão

23 Fisher. *Realismo capitalista*, p. 35, grifo nosso.

e expressão. Como afirma a poeta argentina Tamara Kamenszain: “há pensadores que encontram precisamente nessa falta o motor produtivo da arte”.²⁴ Ainda que possa não querer, o realismo capitalista mantém, nos entreatos de suas cenas, inconsistências muito consistentes de serem artisticamente colocadas em questão.

Em *O retorno do real*, na esteira de Lacan, o crítico de arte estadunidense Hal Foster chama a atenção para este real irrepresentável que continua por detrás, pontuando que esconder o real não seria algo propriamente possível: “uma ilusão perfeita não é possível e, mesmo que fosse, não responderia à questão do real, que, atrás ou além, está sempre a nos seduzir”. E porque não pode ser representado, Foster completa, “de fato, ele [o real] é definido desse modo, como a negativa do simbólico, um encontro faltoso, um objeto perdido”. É como se o realismo capitalista tentasse fazer da arte o famoso e inviável espelho da realidade, como se buscasse colar uma na outra, a ponto de mitigar as suas diferenças e impedir que a arte possa fazer algo que a vida ainda não pôde.²⁵

Nesse contexto, é muito bem-vinda a recente tradução que, em 2015, o pesquisador brasileiro Paulo Pinheiro fez da *Poética* de Aristóteles. Para além das palavras do filósofo grego, na introdução escrita pelo tradutor, ele nos conta que a tradução do termo *mímēsis* por “mímesis” é,

24 Tamara Kamenszain. *Os que escrevem com pouco*, p. 9.

25 Hal Foster. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*, p. 137.

sem dúvida, questionável, mas costumeiramente feita por conta do aspecto fonético que aproxima o termo traduzido do original grego. Para ele, *mímēsis* é uma palavra que deveria constar num dicionário de termos gregos intraduzíveis, ainda que, em diversas línguas e no decorrer de vários séculos, tenha sido geralmente traduzida como “processos imitativos”, “imitações” ou “representações”.

Diante da difícil tradução, Pinheiro descobre dentro da *mímēsis* outra palavra, esta sim, traduzível: a expressão *mímēma*, portanto, corresponderia a algo como uma “imagem poética”. Assim, ele nos diz, a *Poética* de Aristóteles nos remeteria à *mímēsis* como sendo o processo de produção da *mímēma*, ou,

para sermos ainda mais precisos, à produção de uma imagem poética [...] que não se confunde com a experiência objetiva que temos das coisas e das ações, pois encontra a sua medida não apenas no objeto da representação mas também, e sobretudo, no efeito mimético produzido.²⁶

Não se trata de uma rendição à noção de *mímesis*, mas é revelador perceber como uma palavra – e o campo de sentidos que a acompanha – pode ter o poder de moldar nossa percepção da realidade e afetar diretamente os modos como compreendemos (ou não) a prática artística. A proposta dessa nova tradução, ao menos para mim, trouxe

26 Paulo Pinheiro. “Introdução”, in Aristóteles. *Poética*, p. 8.

uma espécie de alívio: perceber que o trabalho mimético não se reduz à experiência objetiva das coisas e das ações foi, de certo modo, libertador. Em outras palavras:

[...] a mímēsis designa a inclinação do homem a representar as coisas tal como poderiam ou deveriam ser e não como são. Ela é, portanto, tão criativa quanto imitativa, ou seja, ela nos remete a uma ação ocorrida que é, no entanto, retomada e recomposta pela ótica inventiva do poeta mimético.²⁷

O tradutor ressalta que “o poema mimético não se limita a ser o espelho (ou o reflexo) de tal referência” ou realidade e sublinha: o “mímēma jamais será tomado como uma imagem de eventos tal como estes ocorreram e sim como uma imagem poética que introduz algo de novo, ou seja, que introduz uma diferença [...]”.²⁸ Buscando introduzir diferenças e não simplesmente copiar a realidade, poderíamos perguntar: que encontro realmente impossível poderia, através da arte, ser realizado? E, ao encenar algum impossível, será que acordaríamos o real a ponto de transformar realidades? Será que perturbaríamos a impavidez de algumas pessoas, devolvendo a elas a responsabilidade por chacinas que seguem destruindo a vida em sociedade?

Não seria exagero, portanto, dizer que o real lacaniano é um manancial para a arte, podendo ser lido como aquilo

27 Ibid., p. 9.

28 Ibid., p. 8, grifo nosso.

que desorganizaria a ordem estabelecida. Enquanto presença desorganizadora, o real seria uma matéria (ainda) não formatada e anterior ao modo pelo qual, por exemplo, uma dramaturgia poderia tocar nela. O real, assim especulo, seria uma intensidade que nos auxiliaria a não ceder à coisificação que o capitalismo faz da própria realidade. Em outras palavras: é preciso disputar a realidade. A nível artístico, isso seria ofertar às leitoras e espectadoras arranjos dissonantes daquilo que nos acostumamos (ou fomos acostumadas) a chamar de realidade. Diante do estranho dessas tramas dissonantes, abriríamos outras maneiras de manusear a realidade.

Quando perguntado se o mundo poderia ser reproduzido pelo teatro, o dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht responde: “[...] creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação”.²⁹ Em oposição a um teatro dramático (aristotélico), Brecht propõe o seu teatro épico. Para ele, a forma dramática produz um envolvimento tal da espectadora na ação que sua atividade acaba sendo consumida, apresentando ser humano e mundo como instâncias imutáveis. Em contraponto, sua forma épica incitaria a atividade da espectadora, despertando nela uma conscientização do que é posto diante dela. Com procedimentos diversos, Brecht buscou confrontar a sua espectadora com o estranho que havia naquilo que ela julgava ser conhecido e familiar. Não seria incoerente, portanto, ler o estranho

29 Bertolt Brecht. *Estudos sobre teatro*, p. 21.

como o próprio real, bem como ler o conhecido ou familiar como a dita realidade. Existe, portanto, uma tensão pulsante entre a aparência de nossa realidade e aquilo que ela esconde ou nos impossibilita de perceber.

As operações de estranhamento, enfaticamente, devolveriam à espectadora alguma gerência sobre o invisível lacrado no visível, sobre a aparência dos enunciados e seus sentidos imediatos e subterrâneos. “As coisas que nos parecem muito familiares, e por isso naturais e imutáveis, devem ser distanciadas, tornadas estranhas. O que há muito não muda, parece imutável”, diz o crítico germano-brasileiro Anatol Rosenfeld. E completa: “o público reconhecerá que as próprias condições são apenas relativas e, enquanto tais, fugazes e não ‘enviadas por Deus’, podendo, pois, ser modificadas”.³⁰

O realismo capitalista produz uma dormência na sensibilidade da espectadora que a impede de ter consciência do processo produtivo daquilo que, sem tal consciência, continuará sendo um fato incontornável. Não importa o catártico desfecho do transbordamento de um rio que matou uma comunidade, mas sim, o fato de que o rio transbordou pela inescrupulosa exploração mineral de suas encostas feita por determinada empresa. Visibilizar os processos produtivos é resgatar o elo entre ações e consequências, afinal, as coisas não acontecem simplesmente porque Deus assim o quis.

30 Anatol Rosenfeld. *Brecht e o teatro épico*, pp. 34-35.

FETICHO DE MERCADORIA, REIFICAÇÃO

O esforço de transformar um evento numa coisa, de impedir o acesso à sua cadeia de produção e às suas relações causais é um evidente esforço para excluir o ser humano de uma equação da qual ele é parte fundamental; é tirar do jogo as responsáveis. Aquilo que nos resta, é a vida já tornada produto e imune a qualquer interferência nossa. Essa coisificação da própria experiência de vida é apresentada pelo filósofo alemão Karl Marx como pressuposto e decorrência daquilo que ele chama de “fetichismo de mercadoria”:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste [...] no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos [...] e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. [...] Assim se

apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias.³¹

Transformar os caracteres sociais do trabalho em caracteres unicamente objetivos é uma operação capitalista por excelência. O filósofo e crítico literário húngaro György Lukács ressalta como o fetichismo de mercadoria é determinante para a produção de mercadorias em simultâneo à perversa transformação à qual são submetidas as trabalhadoras. Em *História e consciência de classe*, ele busca desvendar em que medida a troca de mercadorias se torna dominante no metabolismo de uma sociedade. Para ele, não basta analisar a produção de uma mercadoria (quantidade), mas em especial de que maneira o seu produzir transforma a sensibilidade da trabalhadora (qualidade).

Ao analisar os efeitos do capitalismo na dimensão subjetiva da trabalhadora, Lukács amplia o alcance do fetichismo de mercadoria (Marx) e o leva do interior da fábrica para outras áreas da vida social da trabalhadora. É nesse esforço que o fetichismo de mercadoria é rebatizado pelo crítico como “reificação”.³² A reificação, assim,

31 Karl Marx. *O Capital: crítica da economia política. Livro 1: o processo de produção do capital*, pp. 147-148, grifo nosso.

32 Ricardo Musse. *Reificação em História e consciência de classe: de Max Weber a Karl Marx*.

seria o desaparecimento das relações inter-humanas na mercadoria produzida, a insistência na coisificação daquilo que é o humano e de suas qualidades inerentes, quer tal objetificação aconteça no ambiente de trabalho ou doméstico. O apagamento ou desaparecimento de um processo produtivo, como já dito, torna-se pressuposto e simultânea decorrência da reificação: quando ela se realiza, já não se vê mais nada, exceto uma mercadoria.

[...] a reificação surgida da relação mercantil adquire uma importância decisiva, tanto para o desenvolvimento objetivo da sociedade quanto para a atitude dos homens a seu respeito, para a submissão de sua consciência às formas nas quais essa reificação se exprime, para as tentativas de compreender esse processo ou de se dirigir contra seus efeitos destruidores, para se libertar da servidão [...].³³

A trabalhadora vê o seu próprio trabalho como algo estritamente objetivo e, em decorrência disso, vê a si mesma de modo tão objetivo como as mercadorias que produz. Analisando o desenvolvimento histórico do processo de trabalho, Lukács encontra, em sua crescente racionalização, a causa primordial para a eliminação daquilo que poderia ser uma propriedade qualitativa, humana e individual da trabalhadora. E ressalta que a reificação encontra na organização capitalista do trabalho as condições para perseverar, pois, da oficina

33 György Lukács. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*, p. 198.

artesanal à grande indústria, a ordem do trabalho nunca cessou de fragmentar a subjetividade da trabalhadora. Como destaca Fisher, trabalhando em ambientes barulhentos e “supervisionados por dirigentes e administradores, os funcionários apenas tinham acesso à linguagem nos intervalos, nos banheiros, ao final do expediente”.³⁴ Mais do que apenas mercadorias, a linha de produção produz a subjetividade de quem a opera.

[...] o processo de trabalho é fragmentado, numa proporção continuamente crescente, em operações parciais abstratamente racionais, o que interrompe a relação do trabalhador com o produto acabado e reduz seu trabalho a uma função especial que se repete mecanicamente. Por outro [lado], à medida que a racionalização e a mecanização se intensificam, o período de trabalho socialmente necessário [...] deixa de ser considerado como tempo médio e empírico para figurar como uma quantidade de trabalho objetivamente calculável, que se opõe ao trabalhador sob a forma de uma objetividade pronta e estabelecida.³⁵

A mecanização racional penetra até na alma da trabalhadora, separando suas qualidades psicológicas de sua personalidade em prol de uma integração mais eficaz da trabalhadora com o sistema de trabalho. A fragmentação do processo produtivo implica decisivamente na

34 Fisher. *Realismo capitalista*, p. 62.

35 Lukács. *História e consciência de classe*, pp. 200-201.

fragmentação da trabalhadora.³⁶ Nessa atomização da indivídua, sua “falta de vontade é reforçada pelo fato de a atividade do trabalhador perder cada vez mais seu caráter ativo para tornar-se uma atitude contemplativa”. Lukács é enfático: “O homem não aparece, nem objetivamente, nem em seu comportamento, em relação ao processo de trabalho, como o verdadeiro portador desse processo”, sendo ele próprio coisificado e incorporado a um “sistema mecânico que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele, e a cujas leis ele deve se submeter”.³⁷

As semelhanças entre essa trabalhadora e a espectadora do realismo capitalista, descrita por Ostermeier, não são poucas. Seja na organização do trabalho ou numa poética teatral, seja agindo sobre uma trabalhadora ou espectadora, a reificação torna anêmicas suas subjetividades a ponto de torná-las obedientes à dinâmica capitalista. Tal dormência ou impotência diante do trabalho e do teatro se esparramam e, tanto trabalhadora como espectadora, são tornadas débeis perante suas próprias existências. E mais: a mecanização do processo

36 Agamben observa que o capitalismo, assim como a religião, opera por meio da produção de separações. No caso da mercadoria, afirma ele, “a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível”. Da mesma forma, “agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada [...] na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo” (Giorgio Agamben. *Profanações*, p. 71).

37 Lukács. *História e consciência de classe*, pp. 203-204.

produtivo rompe os elos que ligavam uma trabalhadora à sua comunidade,

[pois] a mecanização racional do processo de trabalho só se torna possível com o aparecimento do “trabalhador livre”, em condições de vender livremente no mercado sua força de trabalho como uma mercadoria “que lhe pertence”, como uma coisa que “possui”. [...] Somente quando toda a vida da sociedade é pulverizada dessa maneira em atos isolados de troca de mercadorias, pode surgir o trabalhador “livre”; ao mesmo tempo, o seu destino deve tornar-se o destino típico de toda a sociedade.³⁸

Eis a trabalhadora-artista de hoje: alguém impedida de concatenar as suas pesquisas e investidas artísticas, forçosamente obrigada a apostar suas poucas moedas em realizações isoladas, ou seja, uma artista livre e independente, porém, essencialmente sozinha e separada. A quem pode interessar que uma artista seja livre quando ser livre, em uma realidade capitalista, é o mesmo que ser e estar sozinha?

38 Ibid., pp. 207-208.

UM NOVO REALISMO, MAS QUAL?³⁹

A crítica ao realismo capitalista é parte da busca, empreendida por Ostermeier, por um novo realismo. Em escritos que datam de 1999 a 2009, o diretor e dramaturgo sinaliza, repetidas vezes, a importância de uma reconexão entre a experiência teatral e a realidade, porém, pregando um novo realismo fundado em contradições, pois “sómente a contradição, através da busca de contrapontos, torna as coisas representáveis no palco e permite uma experiência emocional verdadeira”.⁴⁰

De fato, o investimento na contradição parte da aceitação prévia de que, neste início de século XXI, a própria

39 Todas as citações do livro *The Theatre of Thomas Ostermeier*, de Peter Boenisch e Thomas Ostermeier, presentes neste subcapítulo, foram livremente traduzidas pelo autor. As versões originais, com indicação da página, encontram-se nas respectivas notas de rodapé.

40 Boenisch e Ostermeier. *The Theatre of Thomas Ostermeier*, p. 14: “Only contradiction, through the search for counterpoints, makes things representable on stage and allows for real emotional experience.”

compreensão da nossa sociedade resta sem propósito, já que “parece ter se tornado impossível até mesmo pensar uma alternativa” e assim, sugere Ostermeier, “o teatro já não pode mais permanecer o lugar das evidentes controvérsias ideológicas de outrora”.⁴¹ Não falamos, portanto, de um realismo capitalista nem de seu homólogo socialista, nem estamos perseguindo um realismo que conjure um tipo único e final de realidade, mas de um realismo com coragem para descortinar algum senso contraditório – e real – sob a aparência de realidades tão repetitivas, eficazes e reificadas.

Mais do que a simples imitação daquilo que aparenta o mundo, o realismo inscreve “uma visão do mundo com uma atitude que exige mudança, nascida da dor e das feridas que são o gatilho da escrita [...]”.⁴² Há nele, portanto, uma espécie de ímpeto que demandaria algum tipo de continuação para fora dele. Recusar pôr em cena as aparências do mundo é também um modo de perceber os distintos processos produtivos daquilo que só vemos em aparência; é expor o quanto as ações humanas têm e provocam consequências. Longe do mercado das aparências, o que este outro realismo traria é a implacabilidade da vida comum e ordinária, pois, concordando com Ostermeier, “é a dor que faz você se sentir real, a menos que consiga escapar para

41 Ibid., p. 15: “[...] it appears to have become impossible to even think an alternative, theatre can no longer remain the site of the formerly evident ideological controversies of yesterday.”

42 Ibid., p. 16: “It is a view of the world with an attitude that demands change, born of pain and wounds which are the trigger for writing [...]”

os sonhos ou mentir para si mesmo. O núcleo do realismo é a tragédia da vida comum".⁴³

Ostermeier sinaliza a incapacidade da representação em dizer e dar a ver aquilo que vivemos e sentimos. Conceitos, ideias e imagens que criamos do mundo ou de alguma coisa do mundo, por vezes, parecem insuficientes, ainda mais porque desconhecem as especificidades de cada coisa representada. Em sua dimensão contraditória, este novo realismo abandonaria os modelos que espelham o que sentimos para usar um repertório cognoscível em prol da conjuração de hipóteses impensáveis e, até mesmo, estranhas. A disputa pela realidade acontece neste mundo e com ele, porém, de modo a desviar os seus sentidos e vetores previamente determinados. Por isso, Ostermeier defende que:

[...] precisamos de dramaturgos que abram os olhos e os ouvidos para o mundo e suas histórias incríveis. Dramaturgos que encontrem uma linguagem para vozes que não são ouvidas; que inventem personagens para representar as pessoas que nunca são vistas; que inventem conflitos dramáticos para expressar problemas que ainda não foram considerados; que encontrem um enredo para contar histórias que não foram contadas.⁴⁴

43 Ibid., p. 17: "It is pain that makes you feel real, unless you manage to escape into dreams or lie to yourself. The core of realism is the tragedy of ordinary life."

44 Ibid., p. 16: "[...] we need playwrights who open their eyes and ears to the world and its incredible stories. Playwrights who find a language for voices that are not heard; who invent characters to represent the people who are never seen; who think up dramatic conflicts to express problems that have yet to be considered; who find a plot to tell stories that have not been told."

Aquilo que aqui colocamos em questão é um posicionamento crítico que considera o fazer artístico sem que ele precise de uma forma prévia e definida, ou seja, como um fazer responsável ao seu respectivo momento histórico. Por isso, afirmo que não podemos dizer o que uma dramaturgia é porque ela nunca cessa de poder; o nosso mundo, de modo bastante semelhante, também continua se fazendo e se modificando. Mas podemos identificar quem escreve a nossa época e é contra a autoridade desta autoritária autoria – o capitalismo – que provocaremos ficções carregadas de alternativas. Reitero: trata-se menos de saber como fazer e mais contra o que fazemos arte: do que ou de quem é preciso discordar agora?

Porque há uma poética hegemônica em relação simbólica com uma percepção de mundo estreita e sufocante. Ela se apropria ágil e facilmente dos termos em voga (performativo, pós-dramático etc.) e, nas últimas duas décadas, diz Ostermeier, apresenta espetáculos que confirmam a impressão de vivermos numa realidade inescrutável ante a qual só “podemos nos render diante do surto de informação, da superabundância dos meios de comunicação e da impenetrabilidade dos processos políticos ou da responsabilidade econômica”.⁴⁵ Nesse contexto, Ostermeier escolher usar o termo “realismo capitalista” porque “essas formas de arte não fazem nada além de

45 Ibid., p. 22: “[...] that we can only capitulate in the face of the surge of information, a glut of communicative means, and the impenetrability of political processes or economic responsibility.”

afirmar a visão de mundo do capitalismo. Não apresentam nenhum perigo para a ideologia dominante”.⁴⁶

Não sabemos o que reagir poeticamente, mas aquilo que poderia fundar uma ação-reação está posto, uma vez que a mutabilidade do capitalismo funda em nós, artistas, a necessidade de aprender a conjurar novas formas de fazer arte. Não sendo assim, continuaremos a criar através de formas potencialmente desconectadas das urgências de nossa época. O capitalismo, por fim, pode servir para nos lembrar que não podemos saber como fazer arte; precisamos continuar disponíveis a responder de modo intencional e contraditório ao previsível rol de alternativas que nos foram chanceladas como possíveis pelo próprio capital e seus patrocinadores.

O capitalismo, acredito, não tem problema com o fato de que os seres humanos se percebem como objetos sem identidade nem capacidade de agir, e em ver essa ideia de humanidade representada no palco. Ou seja: representar um modo capitalista de organizar a sociedade, no qual os seres humanos se rendem e sofrem a crueldade do sistema. Isso certamente reflete uma experiência da realidade que não deve ser desconhecida para a maioria de nós. No entanto, leva a um sentimento de impotência, para não mencionar

46 Ibid.: “[...] these forms of art do nothing but affirm the world view of capitalism. It presents no danger for the ruling ideology.”

um de depressão.⁴⁷

O diretor e dramaturgo alemão nos diz que um simples realismo cinematográfico retrata “as emoções de tal maneira que o espectador possa empatizar: a pessoa ferida é triste, a abandonada é infeliz e a forte é indestrutível e resiliente”.⁴⁸ Em contrapartida, ele sugere que uma abordagem realista do teatro desafaria esse comportamento clichê ao colocar no palco “o notável comportamento emocional das pessoas, que sempre nos surpreende no mundo real”.⁴⁹ Por fim, sinaliza que “uma maneira realista de fazer teatro aguçaria nossos sentidos para a sutileza desses processos” humanos e, ao mesmo tempo, “tornaria tangível e compreensível o desespero total daqueles que sofrem”.⁵⁰

Há, portanto, algo que escapa às representações clichês – muitas vezes reificadas – que dominam e preenchem

47 Ibid.: “Capitalism has, I believe, no problem with the fact that human beings perceive themselves as objects with neither identity nor a capacity to act, and to see this idea of humanity represented on stage. Or: to represent a capitalist way of organizing society where human beings surrender and suffer the cruelty of the system. This certainly reflects an experience of reality which should not be unknown to most of us. Yet, it leads to a sense of being powerless, not to mention one of depression.”

48 Ibid., p. 24: “[...] to portray emotions in such a way that the spectator can empathize: the broken person is sad, the abandoned one unhappy, and the strong one indestructible and resilient.”

49 Ibid.: “[...] people’s remarkable emotional behavior, which time and again astounds us in the real world.”

50 Ibid.: “A realist way of making theatre would sharpen our senses to the subtlety of these processes, and it would at the same time make the utter despair of those who are suffering tangible and comprehensible.”

grande parte das criações artísticas contemporâneas; algo capaz de desafiar essas imagens aparentemente estáveis e bem resolvidas. Esse algo, colocado de forma mais objetiva, é a própria contradição – ou, por que não, o problema. Se a contradição nos possibilita conjurar saídas impensáveis para dilemas humanos e sociais, cabe então indagar em que medida a escrita de uma dramaturgia, mais do que simplesmente valorizar a contradição em seu conteúdo, também valorizaria o desacordo entre seus elementos formais. Ou seja: até que ponto uma dramaturgia estaria disposta a apaziguar suas tensões internas em troca de uma resolução ou de um acabamento?



PODE UM AFETO SER REIFICADO?⁵¹

Em 2013, mesmo ano em que conheci o texto de Ostermeier, o crítico literário estadunidense Fredric Jameson publicava *The Antinomies of Realism*. Neste tratado, ao analisar romances escritos, em especial no século XIX, ele faz uma leitura do realismo literário revelando seus aspectos conflituosos e contraditórios, numa dialética consciente de que perseguir o realismo é, simultaneamente, perdê-lo.

Minha experiência aqui pretende chegar ao realismo dialeticamente [...] compreendendo o realismo como um processo histórico e mesmo evolutivo onde o negativo e o positivo estão inextricavelmente combinados, e cujo surgimento e desenvolvimento

51 Todas as citações do livro *The Antinomies of Realism*, de Fredric Jameson, presentes neste subcapítulo, foram livremente traduzidas pelo autor. As versões originais, com indicação da página, encontram-se nas respectivas notas de rodapé.

constituem ao mesmo tempo sua própria ruína inevitável, sua própria decadência e dissolução.⁵²

O que me interessa na abordagem de Jameson, para além do realismo, é a sua busca constante pela produção de contradições. Para tanto, logo ao iniciar a sua argumentação, ela marca o nascimento e a morte do realismo respectivamente a partir de “sua genealogia na narrativa e no conto” e da “sua futura dissolução na representação literária do afeto”.⁵³ Para Jameson, aquilo que chamamos de realismo surgirá, assim,

na simbiose dessa pura forma de contar histórias com impulsos de elaboração cênica, descrição e sobretudo investimento afetivo, que lhe permitem desenvolver-se em direção a um presente cênico que na realidade, mas secretamente, abomina as outras temporalidades que constituem a força do conto ou narrativa em primeiro lugar.⁵⁴

52 Jameson. *The Antinomies of Realism*, p. 6: “My experiment here claims to come at realism dialectically [...] but above all by grasping realism as historical and even evolutionary process in which the negative and the positive are inextricably combined, and who’s emergence and development at one and the same time constitute its own inevitable undoing, its own decay and dissolution.”

53 Ibid., p. 10: “[...] its genealogy in storytelling and the tale, its future dissolution in the literary representation of affect.”

54 Ibid., p. 11: “What we call realism will thus come into being in the symbiosis of this pure form of storytelling with impulses of scenic elaboration, description and above all affective investment, which allow it to develop towards a scenic present which in reality, but secretly, abhors the other temporalities which constitute the force of the tale or récit in the first place.”

Essas são, para o crítico, as duas fontes responsáveis pela composição e simultânea dissolução do realismo literário: o impulso narrativo e o impulso cênico. O impulso narrativo diz respeito à persistência, no realismo, de um gênero textual mais antigo, o *récit* ou conto, que estabelece uma dinâmica temporal da narrativa costumeiramente dividida em passado, presente e futuro. Já o impulso cênico, ao contrário do proveniente do conto, propõe e estabelece uma espécie de eterno presente como dinâmica temporal.

O que há de especial nessas temporalidades é menos a representação do tempo e mais a questão do destino. No conto, “o tempo da narração é, então, o tempo do *préterito*, dos acontecimentos concluídos [...] que entraram definitivamente na história”.⁵⁵ Tal concepção, no entanto, é combatida por determinada filosofia da liberdade por considerá-la reificada demais, uma temporalidade do passado que sufoca o acontecimento e apaga a tensão do momento decisivo vivido pelas personagens. Em vez de preservar o presente como espaço de ação e escolha, esse modelo narrativo o elimina, transformando o futuro num “futuro morto”. Para Jameson, um traço característico do conto é

55 Ibid., p. 18: “The time of the *récit* is then a time of the *préterite*, of events completed, [...] events that have entered history once and for all.”

a marcação de um corpo e a transformação de uma indivídua em uma personagem com um destino único, uma ‘ferida da vida’, [...] algo dado a você exclusivamente para suportar e sofrer [...]. Ainda assim, manterei a categoria de ‘destino’ ou ‘sorte’ como o conteúdo filosófico mais profundo dessa forma narrativa, que também pode ser evocada como o pretérito narrativo, a marca do tempo irrevogável, do evento que aconteceu de uma vez por todas.⁵⁶

A busca por outra temporalidade, por um presente aberto das escolhas e da liberdade, presente que não tolera um futuro já fechado e predeterminado, parece ser, de acordo com o autor, uma das buscas primordiais do realismo literário. O realismo, assim, combina o tal impulso (anseio) narrativo do conto com aquele cênico, que é propriamente o que marcaria uma diferença entre o conto e o romance.

O impulso cênico diz respeito aos momentos de uma narrativa que apresentam minuciosamente os detalhes aparentemente banais de uma cena, dando à leitora uma sensação de realidade ou mesmo uma garantia de autenticidade (aquel que Roland Barthes chamou de “efeito

56 Ibid., pp. 20-21: “[...] the marking of a body and the transformation of an individual into a character with a unique destiny, a ‘life sore’, [...] something given to you uniquely to bear and to suffer [...]. Still, I will retain the category of ‘destiny’ or ‘fate’ as the deeper philosophical content of this narrative form, which might also be evoked as the narrative preterite, the mark of irrevocable time, of the event that has happened once and for all.”

de real”).⁵⁷ Mais que isso, o impulso cênico desencadeia a temporalidade da narrativa e funda, por si próprio, um tempo mais aberto – um tempo que não está dado de antemão, mas que vai sendo escrito pelos corpos das personagens à medida em que elas se encontram em situação, em plena experiência. Numa inusitada proposição de Jameson, o impulso cênico e sua temporalidade de um presente aberto nada mais seria do que o afeto.

O afeto é, portanto, lido pelo autor como gêmeo do impulso narrativo no que se refere à fundação-disolução do realismo. Porém, de modo imediato, Jameson marca a diferença entre o afeto – que resiste à linguagem e à nomeação – e as emoções nomeadas – “esses nomes – amor, ódio, raiva, medo, desgosto, prazer e assim por diante”.⁵⁸ Diante dessa resistência à linguagem, o afeto constituinte do realismo literário impõe novos desafios às escritoras por conta de sua essência fugidia e sua dimensão inominável. O que importa aqui, no entanto, não é ressaltar tal fugacidade ou a recusa feita aos nomes como características negativas do afeto, mas sim como forças constitutivas do próprio realismo.

57 Roland Barthes. *O rumor da língua*, p. 184: “A descrição aparece assim como uma espécie de ‘próprio’ das linguagens ditas superiores, na medida, aparentemente paradoxal, em que ela não se justifica por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação. A singularidade da descrição (ou do ‘pormenor inútil’) no tecido narrativo, a sua solidão, designa uma questão da maior importância para a análise estrutural das narrativas. É a seguinte questão: tudo, na narrativa, seria significante, e senão, se subsistem no sintagma narrativo alguns intervalos insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância?”

58 Jameson. *The Antinomies of Realism*, p. 29: “[...] those names – love, hatred, anger, fear, disgust, pleasure, and so forth [...].”

[...] os afetos são sentimentos corporais, enquanto as emoções (ou paixões...) são olhares conscientes. [...] se a característica positiva da emoção deve ser nomeada, o conteúdo positivo de um afeto é ativar o corpo. A linguagem se opõe aqui ao corpo [...].⁵⁹

No entanto, como poderíamos codificar um afeto que não seja por meio de um sistema nominal? Ou ainda: como, na busca por escrever afetivamente, seria possível sair da constância linear de um impulso narrativo para dar a ver uma cena, um acontecimento, capaz de ativar corpos? Para Jameson, trata-se “de uma proposição histórica, mas sobre a própria linguagem e o modo como a nomeação de uma experiência a torna visível no mesmo momento em que a transforma e reifica”.⁶⁰ Ele reforça:

E o que se pressupõe é que os afetos ou sentimentos que não foram assim nomeados não estão disponíveis para a consciência, ou são absorvidos na subjetividade de maneiras diferentes que os tornam imperceptíveis e indistinguíveis das emoções nomeadas [...]. Isso quer dizer que qualquer proposição sobre o afeto é também uma proposição sobre o corpo; e é

59 Ibid., p. 32, grifo nosso: “[...] affects are bodily feelings, whereas emotions (or passions...) are conscious stares. [...] if the positive characteristic of the emotion is to be named, the positive content of an affect is to activate the body. Language is here opposed to the body [...].”

60 Ibid., p. 34: “To be sure, this is also an historical proposition but one about language itself and the way in which the nomination of an experience makes it visible at the very moment that it transforms and reifies it.”

histórica nisso.⁶¹

O impulso cênico é o afeto: um indescritível ativador de corpos que traz em si a temporalidade de um eterno presente. O afeto é, como diz Jameson, uma forma de presença que se sustenta por si mesma, nutrindo-se do próprio movimento e prolongando sua existência no tempo. Sua inscrição é feita por meio de intensidades, ou seja, “a capacidade do afeto de ser registrado segundo uma escala de volume, do diminuto ao ensurcedor, sem perder a sua qualidade e sua determinação”.⁶² Essa dificuldade de capturar e enquadrar os afetos, que se comportam mais como existências do que essências, desestabiliza operações que os reificariam e transformariam em meras emoções nomeadas. Estamos defendendo, portanto, a dimensão inominável de um afeto não para perdê-lo, deixar de tocá-lo ou senti-lo, mas para assegurar tanto a sua manifestação como a sua liberdade. Seguimos escrevendo, mas não para chegar, encontrar ou fechar. Sem fechamento, não há produto. Mais que isso, tal mutabilidade do afeto se transmuta num espelho menos indiferente e mais responsável à metamorfose daquilo que nós, seres humanas, somos e sentimos.

61 Ibid.: “And what is presupposed is that affects or feelings which have not thus been named are not available to consciousness or are absorbed into subjectivity in different ways that render them inconspicuous and indistinguishable from the named emotions [...]. This is to say that any proposition about affect is also a proposition about the body; and historical one at that.”

62 Ibid., p. 36.

Isso nos coloca na trilha de uma temporalidade específica do afeto, que chamarei de escala móvel do incremental, na qual cada momento infinitesimal se diferencia do último por uma modificação de tom e um aumento ou diminuição de intensidade.⁶³

Não estamos falando de um mero exercício descritivo no seio do romance ou de uma dramaturgia, mas de uma dimensão obsessiva da palavra que (d)escreve e que, ao fazê-lo, transborda e ultrapassa a separação entre sujeito e objeto, ultrapassando a própria racionalização que fazemos do nosso aparato sensorial. Estamos falando da palavra e do jogo corpóreo entre elas, da capacidade fisiológica que cada palavra tem de suar quando na elaboração de um impulso cênico ou afetivo. Parece-me que romance realista exaure a retórica descritiva e é neste esgotamento e por conta dele que o afeto nasce.

O resultado inesperado é que, longe de enriquecer a linguagem representacional com todos os tipos de novos significados, a distância entre as palavras e as coisas aumenta; as percepções se transformam em sensações [...]. Finalmente, o reino do visual começa a se separar daquele do verbal e do conceitual e a flutuar em um novo tipo de autonomia. Precisamente

63 Ibid., p. 42: "This puts us on the track of a temporality specific to affect, which I will call the sliding scale of the incremental, in which each infinitesimal moment differentiates itself from the last by a modification of tone and an increase or diminution of intensity."

essa autonomia criará o espaço para o afeto [...].⁶⁴

O afeto, portanto, longe de nomear uma única e mesma coisa, seria a presença de uma ambivalência ou contradição em si mesmo: estamos diante dele, conseguimos inclusive nomeá-lo de alguma forma, mas algo dele parece escapar ao controle nominal, algo nele continua se fazendo presente, menos dizível e mais sensível. A contradição de um novo realismo, assim deduzimos, seria, portanto, uma contradição afetiva: ela inscreve aquilo que sentimos, ao passo que desmede a consciência mais ágil que teríamos do que é sentido. Escrever em contradição, assim, parece-nos tudo menos o todo; ou ainda, é tanto que algo sempre resta protegido⁶⁵.

64 Ibid., pp. 54-55: "The unexpected result is that far from enriching representational language with all kinds of new meanings, the gap between words and things is heightened; perceptions turn into sensations [...]. Finally, the realm of the visual begins to separate from that of the verbal and conceptual and to float away in a new kind of autonomy. Precisely this autonomy will create the space for affect [...]."

65 Na peça *Paso de Dos*, do dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky, que encena a relação violenta entre um torturador e uma torturada, a personagem feminina afirma: "você pensava que a intensidade faria desvendar até o mais íntimo do que mais se preserva na intensidade, sempre alguma coisa fica protegida / o indivisível no momento da gritaria e dali essa intimidade se agiganta porque o íntimo se converte no último baluarte para se preservar. / Ali se joga a SOBREVIVÊNCIA" (Osvaldo Pelletieri [Org.]. *Teatro argentino contemporâneo*, paginação irregular).

ILUSÃO REFERENCIAL

Em busca de uma contradição afetiva, retomo o “efeito de real” proposto por Roland Barthes. Ao analisar o conto *Um coração simples*, do escritor francês Gustave Flaubert, o crítico literário destaca a presença aparentemente injustificada de um barômetro que aparece na descrição de um cômodo da casa de uma determinada personagem⁶⁶: um “objeto que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, à primeira vista, da ordem do notável”.⁶⁷

66 Gustave Flaubert. *Três contos*, pp. 15-16: “A casa, revestida de ardósias, situava-se entre uma travessa e uma ruela que ia dar no rio. No interior, os desníveis do chão faziam tropeçar. Um vestíbulo estreito separava a cozinha do salão onde a sra. Aubain passava o dia inteiro, sentada à janela numa poltrona de palhinha. Rente ao lambri, pintado de branco, alinhavam-se oito cadeiras de mogno. Um velho piano sustentava, logo abaixo de um barômetro, uma pilha piramidal de caixas e cartões. Duas poltronas estofadas ladeavam a lareira em mármore amarelo e estilo Luís XV. O relógio de pêndulo, ao centro, representava um templo de Vesta – e todo o cômodo cheirava um pouco a mofo, pois o piso era mais baixo que o jardim.”

67 Barthes. *O rumor da língua*, p. 182.

Desprovido de finalidade, tal insignificante se torna valioso quando posto em oposição à estrutura geral da narrativa ocidental que, de acordo com Barthes, é essencialmente preditiva: “se você agir de tal modo, se escolher tal parte da alternativa, eis o que vai obter [...].” Tais pormenores supérfluos, o crítico destaca, funcionam de modo análogo à descrição pois, não tendo ela qualquer marca preditiva, a “sua estrutura é propriamente somatória e não contém esse trajeto de escolhas e alternativas” que uma narração costuma dar aos personagens e leitores.⁶⁸

Sem dizer previamente o que virá, a descrição instaura uma temporalidade descolada do encadeamento causal que costumeiramente é feito das ações de uma narrativa (tal como o eterno presente do afeto sugerido por Jameson). Interessado na significação dos insignificantes, Barthes reconhece que, desde a Antiguidade, a descrição teve uma finalidade estritamente estética, mas que, na literatura de Flaubert, ela começa a se mesclar com imperativos realistas. Barthes lê os pormenores descriptivos como “resíduos irredutíveis” que denotam

o que correntemente se chama de “real concreto” (pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A “representação” pura e simples do “real”, o relato nu “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do

68 Ibid., p. 183.

vivido (do vivo) ao inteligível [...]⁶⁹.

A manifestação literária do real, especulamos, poderia resistir à enunciação desse real por suspeitar que dizê-lo é esvaziá-lo das contradições e da história específica que o constituem. Ao dificultar a sua pronta nomeação, algo da ordem do vivo e do vivido é protegido fora de um regime legível e inteligível. Ainda assim, o barômetro é nomeado e a sua presença, mais do que privar o real de ser capturado, parece justamente entregá-lo. Isso confirma que não estamos diante de uma simples recusa a nomear. Antes, nessa manifestação literária do real, há outra tensão que diz respeito à relação entre o visível e o inteligível, sobretudo quando aquilo que é dado a ver, e ao qual é dado um nome, é algo considerado anônimo e supérfluo. Como o afeto, o supérfluo descritivo também resiste a ser arrancado do nosso uso comum, a ser separado, consagrado ou tornado mito.

Em *Mitologias*, Barthes afirma que o mito é uma fala, não uma fala qualquer, mas um sistema de comunicação, uma mensagem e, “já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito”. Ele sugere que “cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade”, pois “é a História que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica”.

69 Ibid., p. 187, grifo nosso.

Ao ser transformada em mito, uma fala é despolitizada.⁷⁰
Ele argumenta:

O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação: se constato a imperialidade francesa sem explicá-la, pouco falta para que a ache normal, decorrente da natureza das coisas: fico tranquilo. Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundezas, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, e cria uma afortunada clareza: as coisas, sozinhas, parecem significar por elas próprias.⁷¹

Barthes destaca como a ágil nomeação do real se torna uma referência essencial para a construção da narrativa histórica: “que importa então a infuncionalidade de um pormenor, desde que denote ‘aquilo que se deu’; o ‘real concreto’ torna-se a justificativa suficiente do dizer”. O discurso histórico se torna, assim, uma espécie de modelo para narrativas que preenchem seus interstícios com notações supérfluas. Nesse sentido, o crítico reconhece

70 Roland Barthes. *Mitologias*, pp. 199-200.

71 Ibid., p. 235.

como o realismo literário também se provou necessitado dessa autenticação do real: “ao ‘real’ é reputado bastar-se a si mesmo” e “o ‘ter-estado-presente’ das coisas é um princípio suficiente da palavra”⁷²

O efeito de real derivaria daquilo que Barthes nomeia, por fim, como “ilusão referencial”: um acordo secreto entre um significante (o que é dito: o detalhe, o objeto nomeado) e um referente (aquilo no mundo real que esse detalhe supostamente busca representar). E o objetivo do pormenor descritivo é enganar a leitora. Ele afirma: “suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o ‘real’ volta a ela a título de significado de conotação”, ou seja, quando acreditamos que os detalhes supérfluos de um texto estariam a denotar o real de modo direto, eles “nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo”. Através desse efeito, o pormenor concreto e supérfluo passa a significar não ele mesmo, mas o real enquanto uma categoria: o barômetro de Flaubert, portanto, nada mais diz do que o seguinte: “eu sou o real”.⁷³

72 Barthes. *O rumor da língua*, p. 188.

73 Ibid., pp. 189-190.

UMA DISTINÇÃO POLÍTICA

Na luta contra o realismo capitalista, sinalizo algumas contribuições que o presente capítulo buscou oferecer: a leitura do capitalismo enquanto uma religião; a disputa e a eclosão do real como um modo de desafiar a aparência capital da realidade; a importância da contradição na fundação de um novo realismo; o vasto alcance produtivo da subjetividade capitalística; a diferença entre emoções nomeadas e afetos; a reificação das relações sociais do trabalho em operações objetivas; e, por fim, o efeito de real.

Em busca de uma dimensão mais política do efeito de real, corroço a uma palestra feita, em 2009, pelo filósofo francês Jacques Rancière e intitulada *O efeito de realidade e a política da ficção*.⁷⁴ Nela, o filósofo faz uma crítica ao

74 A tradução dessa palestra, feita por Carolina Santos, verte o *effet de réel* proposto por Barthes em 1968 como “efeito de realidade”, e não como “efeito de real”. Opto por utilizar ambas as traduções, apostando que a aparente confusão entre os termos possa, antes de atrapalhar, enriquecer a discussão aqui proposta.

desprezo modernista pelos objetos inúteis que atrapalham a organização estrutural da obra de arte. Para ele, a fórmula estruturalista proposta por Barthes precisava provar que o supérfluo não era supérfluo, por isso conjurava “o estatuto típico que os pressupostos modernistas podem dar ao que está em excesso: o estatuto do sobrevivente”.⁷⁵ Mais do que referenciar o belo ou comprovar o real, o excesso descritivo realista, para Rancière, promove uma abertura social do romance rumo a uma sensibilidade nova e mais democrática.

Retomando o barômetro de Flaubert, Rancière escuta dele algo mais: “eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido”. Para o filósofo, aquilo que o efeito de realidade faz é romper com a lógica da representação (a ficção poética como um enredo verossímil de ações logicamente concatenadas) e, mesmo que se agarre ao real enquanto real, tal efeito cria um tipo de verossimilhança que, sem dúvida, se opõe à clássica. Essa nova verossimilhança, como o próprio Barthes havia pontuado, “se torna o núcleo de um fetichismo do real, característico da cultura midiática e exemplificado pela fotografia, pelos noticiários, pelo turismo devotado a monumentos e lugares históricos etc.”.⁷⁶

O romance realista recusa a estrutura da representação,

75 Jacques Rancière. *O efeito de realidade e a política da ficção*, p. 76.

76 Ibid., pp. 76-77.

ele recusa “uma totalidade orgânica, dotada de todas as partes constituintes necessárias para a vida e nada mais”, não aceita “ter a aparência de um corpo vivo equipado de todos os membros requeridos, unidos na unidade de uma forma, sob o comando de uma cabeça organizadora”. Ao não submeter as suas partes ao todo, o romance realista se torna uma espécie de monstro que pertence “a uma nova cosmologia ficcional na qual a concatenação funcional de ideias e ações, de causas e efeitos não funciona mais”, ou seja, diz o filósofo, “nas caixas do novo romancista, todas as coisas estão embaralhadas. O artista tornou-se um trabalhador”.⁷⁷

O intrigante na leitura que Rancière faz do canônico ensaio de Barthes é o quanto a insignificância dos detalhes, mais do que insignificante e exclusivamente relativa aos detalhes, parece disposta a referenciar e reverenciar as vidas e pessoas cujas vidas são social e politicamente também consideradas insignificantes. Ele diz:

Essas pessoas abarrotam todo o espaço, não deixando margem para a seleção de personagens interessantes e para o harmonioso desenvolvimento de um enredo. É exatamente o oposto do romance tradicional, o romance dos tempos monárquicos e aristocráticos, que se beneficiavam do espaço criado por uma clara hierarquia social estratificada.⁷⁸

77 Ibid., p. 78.

78 Ibid.

A partir disso, olhamos para a poética representativa e percebemos o quanto o seu alicerce estava fundado na divisão entre elite e classes baixas. Mas, ao ser preenchido por eventos insignificantes, ao ser constituído por sensações múltiplas provenientes de pessoas que, até então, não tinham sido aceitas na lógica representativa, o romance realista rompe com a clássica verossimilhança e firma uma distinção assumidamente política. Ciente da diferença, já sinalizada por Aristóteles, entre a concatenação de ações feita pela poesia e a mera sucessão de fatos feita pela história, Rancière atualiza a noção de ação por acreditar que ela não seja o mero fazer de algo, mas uma esfera de existência.

Concatenações de ações só poderiam dizer respeito a indivíduos que viviam na esfera da ação, que eram capazes de conceber grandes planos e de arriscá-los no confronto com outros grandes planos e com os golpes do destino. Elas não poderiam se referir a pessoas que estavam confinadas à condição da vida nua [...]. Verossimilhança não é somente sobre que efeito pode ser esperado de uma causa; ela também diz respeito ao que pode ser esperado de um indivíduo vivendo nesta ou naquela situação, que tipo de percepção, sentimento e comportamento pode ser atribuído a ele ou ela.⁷⁹

Em 1995, Rancière conjurava uma importante noção aos estudos políticos da estética: a partilha do sensível. Em

79 Ibid., p. 79, grifo nosso.

Políticas da escrita, ele afirma que “partilha” significa duas coisas: “a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões”. A partilha do sensível é, portanto, “o modo como a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas se determina no sensível”. Rancière pontua que, antes de ser um sistema de formas constitucionais e relações de poder, “uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e os do dizer”. Uma ordem política, ele sublinha, pressupõe uma relação “entre a distribuição dos corpos, de acordo com suas atribuições e finalidades, e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível”.⁸⁰

É assim que Rancière lê Barthes, buscando flagrar o quanto o detalhe supérfluo, mais do que fustigar a leitura, promove uma partilha outra de discursos, corpos e ações. Para ele, a “ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos”, não por simplesmente opor o real ao imaginário, antes, por ocupar-se de uma distribuição das capacidades sensoriais, “do que os indivíduos podem viver, o que podem experienciar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos”.⁸¹

80 Rancière. *Políticas da escrita*, pp. 7-8.

81 Rancière. *O efeito de realidade e a política da ficção*, p. 79.

O barômetro não está no conto de Flaubert para comprovar que o real é o real, porque a questão não é o real, mas a vida no instante exato em que “a ‘vida nua’ [...] assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados”. Aquilo que o inútil barômetro expressa é “uma poética da vida ainda desconhecida”, a vida anônima daquelas previamente consideradas como indignas de terem vida; em outras palavras, “o efeito de realidade é um efeito de igualdade”. Estamos diante de uma leitura do efeito de real que enfatiza as suas capacidades de recusa à tendenciosa soberania da estrutura representativa que dá espaço e tempo a algumas existências, mas não a outras. Este é o significado amedrontador de uma democracia literária: “qualquer um[a] pode sentir qualquer coisa”. Rancière nos convida a pensar que aquilo que está em jogo no excesso descriptivo – e afetivo – não diz respeito à oposição entre o singular e a estrutura, mas a distribuições desiguais do sensível.⁸²

De acordo com [Erich] Auerbach, o romance realista faz com que destinos individuais coincidam com a sabida representação das forças sociais e políticas modernas. Acredito que seja bem o contrário: ele demonstra a impossibilidade da coincidência, a disjunção entre saber e agir, fazer e ser.⁸³

82 Ibid., pp. 79-81.

83 Ibid., p. 87, grifo nosso.

Quando Ostermeier pergunta para que serve o teatro, penso que mais urgente seria perguntar o que ele serve. O que serve uma dramaturgia? Hoje em dia, ante o realismo capitalista que é praticado consciente e inconscientemente, ao me fazer essa pergunta só consigo pensar em algo relativo ao supérfluo, ao anônimo. Como dramaturgo e diretor teatral, parece-me urgente oferecer artisticamente justo aquilo que, aos olhos do capital, seria – e é – considerado não memorável: algo alheio à obrigatoriedade de ter finalidade e sentido fixos; algo dispendioso e que recusa ser produtivo; o supérfluo como o resíduo, o pequeno, o transitório, o insignificante ou mesmo o lixo.

SERVIR O SUPÉRFLUO

Era agosto de 2019. Eu estava na cidade de São Paulo para participar do Dramaturgias 2, evento promovido pelo Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC-SP), interessado em fazer um panorama da dramaturgia contemporânea brasileira. Numa das atividades das quais participei, intitulada *A Crítica da Dramaturgia*, junto à dramaturga Ave Terrena, mediei um encontro com os críticos Amilton de Azevedo e Leandro Nunes. Numa conversa que durou mais do que a organização do evento esperava, lembro-me do embaraço causado por esta pergunta: “o que serve a crítica?”

Uma das participantes, citando o crítico teatral brasileiro Sábato Magaldi, respondeu que a função da crítica teatral era... Educadamente, foi preciso interromper sua fala e refazer a pergunta, invertendo a lógica habitual: “a questão não é ‘para que’ serve a crítica, mas o que a crítica serve. O que ela serve a quem a lê?” Dei exemplos:

“você assiste à minha peça de teatro, eu coloco em cena algo que lhe é ofertado, algo que é servido a você. O que acontece, nesse sentido, quando eu leio a sua crítica? O que ela, por sua vez, me serve?”. Lembro-me que alguns sorrisos brotaram entre as pessoas ali presentes, olhares se entreabriram e um persistente silêncio pousou sobre nós; microfones, enfim, puderam descansar um pouco do incessante falatório das vozes. Ninguém ali soube dizer o que uma crítica poderia servir a quem se dispusesse a ela.

Desde então, sigo pensando com mais dedicação não tanto nas ditas funções do trabalho artístico, nem exatamente no que ele poderia criar, mas naquilo que ele serve e oferta às pessoas. Que tipos de trocas sensíveis e de sentidos? Que circulações discursivas e imagéticas? Que dimensões afetivas e inomináveis? Venho pensando mais nos contrabandos sensíveis que a arte realiza – pegar algo de um canto e levá-lo para outro.

Insisto que aquilo que não importa aos olhos do capital é precisamente o que poderia importar aos olhos da artista. Muitas vezes, inclusive, sinto que aquilo que é tachado de “desimportante”, assim o é apenas para esconder o fato de que esse algo talvez seja a chave para compreendermos alguma violência que precisa, urgentemente, ser interrompida. O supérfluo, assim o penso, é tão-somente aquilo que anda em falta por aí – e é essa falta que nos permitiria fazer da realidade um espaço-tempo mais aberto para trocas afetivas. Dizer tudo isso, no entanto, não resolve nenhuma questão – e talvez nem devesse.

Antes, é uma contribuição para que a luta não termine por falta de ímpeto ou força.

Tenho pensado no quanto um texto, uma dramaturgia – a despeito de gêneros ou formas reconhecidas – deve buscar algum tipo de comprometimento com os corpos. Corpos das leitoras, corpos das atrizes. Implicar o corpo, convocá-lo, colocá-lo em questão não é o mesmo que empregar uma linguagem eficaz, informativa ou persuasiva. Não se trata da palavra do jornalismo, da opinião ou da publicidade. Não é o mesmo texto que o texto do capital.

O texto que nos interessa não quer convencer, vender ou explicar. O supérfluo que ele serve não é um excesso descartável, mas uma sobra – o que escapa às funções. Talvez seja esse o único tipo de palavra que ainda tenha algo a oferecer: aquela que não responde ao mundo, mas o atravessa.

Pode parecer triste criar arte em reação ao que nos impõe o capitalismo enquanto forma de vida. Mas é preciso reconhecer: estamos presas a esta vida – e hoje, a vida é capital. Justamente por isso, a sua fome muitas vezes nos impede de aprender como se faz arte. E, talvez, isso seja, de algum modo, bom. Porque nos obriga a não naturalizar nada. Obriga-nos a intencionar com atenção, a dedicar forma e cuidado ao trabalho de composição. Nada está dado – nem os modos de fazer arte, nem o que ela pode vir a ser.

Nesse sentido, o capitalismo mantém, à revelia, a arte vivíssima. Ao não sabermos como fazer arte, corremos

o risco – um maravilhoso risco – de descobrir não apenas novos modos de fazê-la, mas, sobretudo, modos distintos de fazer vida. De interpretar o que ainda não sabemos nomear, de experimentar as sensações sem instruções.

Quando mais jovem, no início da minha vida com teatro, sofria um bocado com a impressão de que meu trabalho era ínfimo, inofensivo. Mais tarde, cansado dessa repetição, percebi que talvez o teatro não esteja aqui para salvar o mundo.

Talvez ele esteja aqui para atrapalhar. E, especialmente, atrapalhar quem – a despeito do mundo – só quer vencer.

REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO

- Anatol Rosenfeld. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Bertolt Brecht. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- Félix Guattari e Suely Rolnik. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- Fredric Jameson. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013.
- Giorgio Agamben. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- Giorgio Agamben. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- Gustave Flaubert. *Três contos*. Trad. Milton Hatoum, Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- György Lukács. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Hal Foster. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Jacques Rancière. *O efeito de realidade e a política da ficção*. Trad. Carolina Santos. Novos Estudos Cebrap, Brasil, ed. 86, v. 29, n.º 1, março 2010. Acesso em 12 dez. 2025.

Jacques Rancière. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo, Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

Karl Marx. *O Capital: crítica da economia política. Livro 1: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

Mark Fisher. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Trad. Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato, Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

Osvaldo Pelletieri (Org.). *Teatro argentino contemporâneo*. Trad. Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

Paulo Pinheiro. “Introdução”, in Aristóteles. *Poética*. Trad., introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

Pedro Süsskind. *A teoria do drama e o método interpretativo de Peter Szondi*, in Folhetim, Rio de Janeiro, n.º 17, pp. 17-23, 2003.

Peter Boenisch e Thomas Ostermeier. *The theatre of Thomas Ostermeier*. New York: Routledge, 2016.

Ricardo Musse. *Reificação em História e consciência de classe: de Max Weber a Karl Marx*. Blog da Boitempo, 2015. Acesso em 12 dez. 2025.

Robert Pfaller. *Interpassivity: The Aesthetics of Delegated Enjoyment*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

Roland Barthes. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza, Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

Roland Barthes. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Suely Rolnik. [Geopolítica da cafetinagem](#). Núcleo de Estudos da Subjetividade, Brasil, São Paulo, mai. de 2006. Acesso em 12 dez. 2025.

Tamara Kamenszain. *Os que escrevem com pouco*. Trad. Luciana di Leone. Zazie Edições, 2019.

Thomas Ostermeier. [Para que serve o teatro?](#). Le Monde Diplomatique Brasil, Edição 69, 2 abr. 2013. Acesso em 12 dez. 2025.

Walter Benjamin. *O capitalismo como religião*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

4. CAMPO RESTRITO

Regressa o antigo para que voltes a escolher.
Não se revolte o teu coração
Nem te deixes cativar,
não pares, despede-te do tempo
e conserva, sim, o teu agradecimento
e a tua libação,
mas não deixes prender o teu olhar.

Hannah Arendt, *Poemas*

Este capítulo foi criado diretamente a partir do ensaio *Sculpture in the Expanded Field*, da crítica de arte e historiadora estadunidense Rosalind Krauss, originalmente publicado em 1979¹. Aqui, contudo, substituo a palavra “escultura” por “dramaturgia” e propõo um glossário de termos dramatúrgicos e teatrais aproximadamente análogos aos originais. Do ensaio de Krauss, portanto, transcrevo frases inteiras, mantenho estruturas de parágrafos, bem como faço referências diretas a ele, de forma que fique sugerida a leitura do mesmo para que se tire maior proveito do jogo.

Ou não.

¹ Rosalind E. Krauss. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, pp. 276-290.

COMO INSERIR ESTE TEXTO NUM ENCADEAMENTO EVOLUTIVO?

Alguns sinais indicam ser uma dramaturgia: numerosos diálogos, rubricas, conflitos, personagens etc. Mais rente à situação dramática, é possível ver de relance um mundo maior e exterior ao drama, mundo aparentemente entrevisto por uma única porta e através de uma janela com persiana (conforme a descrição do cenário). Tal mundo está fora do texto como está a leitora ou espectadora: como uma espécie de fantasma, o mundo; como uma espécie de fronteira entre interior e exterior, a dramaturgia. *A resistência* (1978), da escritora luso-brasileira Maria Adelaide Amaral, é certamente uma dramaturgia ou, mais precisamente, um trabalho ficcional sobre o mundo do trabalho.

Nos últimos 50 anos, experimentações muito distintas do que já foi convencionado como apropriado ao drama transformaram aquilo que chamamos de dramaturgia: perambulações de crianças de uma mesma rua por meio

de 48 personagens que transitam, durante quase três décadas, por casas vizinhas durante a ditadura militar brasileira em *Bailei na Curva* (1983), de Júlio Conte; situações de uma companhia teatral decadente compostas a partir de frases, expressões e citações da história teatral brasileira nas décadas de 1910, 1920 e 1930 em *Geração Trianon* (1988), de Anamaria Nunes; embates ideológicos entre um refugiado de guerra polonês e um ex-torturador numa sala de imigração brasileira em plena Segunda Guerra Mundial em *Novas diretrizes em tempos de paz* (2001), de Bosco Brasil; três gerações de uma família, em meio a tensões políticas no Brasil, cuja história é contada por um antigo e obsoleto barco em *Cais ou da Indiferença das Embarcações* (2012), de Kiko Marques.

Parece que nenhuma dessas escritas poderia reivindicar para si o direito de explicar fielmente a categoria dramaturgia, a não ser que o conceito desta categoria tenha se tornado infinitamente maleável. De fato, em alguma medida, o processo crítico que acompanhou a arte teatral brasileira no século XX colaborou com o aparecimento dessa maleabilidade. Categorias como dramaturgia e encenação teatral foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de sua elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. Porém, apesar do uso elástico de um termo como dramaturgia ser feito em nome da vanguarda estética, da ideologia do novo, sua mensagem latente ainda parece ser aquela do historicismo.

Via historicismo, o novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução direta das formas do passado: uma dramaturgia deste agora é aceita como diferente daquela criada antes, porém, através de uma leitura que praticamente tornaria imperceptíveis as novas formas e finalidades propostas por novos modos artísticos de fazer. Dentro dessa dinâmica evolutiva, confortar-nos-íamos ao perceber alguma similitude entre o velho e o novo e assim reduziríamos aquilo que nos é estranho ao que já conhecemos e produzimos. Sobre *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, por exemplo, o crítico Sábato Magaldi escreveu:

Vestido de Noiva viria definir a originalidade do [seu] dramaturgo. Distantes cerca de duas décadas da estreia, podemos submetê-la a uma perspectiva histórica, a qual lhe ressalta o relevo e a posição invulgar no repertório brasileiro. Quando as nossas peças, em geral, se passavam nas salas de visitas, numa reminiscência empobrecedora do teatro de costumes, *Vestido de Noiva* veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando, por fim, à dramaturgia nacional os modernos padrões da ficção. As buscas da memória são outras coordenadas da literatura do século XX que *Vestido de Noiva* fixou pela primeira vez entre nós.²

² Sábato Magaldi. *Panorama do teatro brasileiro*, pp. 202-203, grifo nosso.

A literatura dramática, assim, pelo olhar de algumas críticas, parece presa a uma linha evolutiva que só a reconhece quando a coloca como um desdobramento oposto ou distinto ao que vinha sendo feito antes dela. Neste excerto, expressões como “originalidade”, “posição invulgar”, “modernos padrões” e “primeira vez” expõem um viés crítico historicista evolutivo e linear que, ao lançar um olhar para algo novo, pode acabar diminuindo a sua diferença.

O que dizer, por exemplo, de *A Morta*, ato lírico em três quadros, de Oswald de Andrade? Como inserir este texto, escrito em 1937, numa linha forçosamente linear da evolução dramatúrgica brasileira? De acordo com o pesquisador brasileiro Luiz Fernando Ramos:

[“A Morta”] pode ser inserida na tradição antidramática e antimimética do teatro do século XX. Ela traz influências dos teatros do simbolismo e do futurismo italiano, [...] antecipando tanto procedimentos do teatro épico como as estratégias antidramáticas de Beckett, Kantor e Heiner Müller. Encená-la contemporaneamente é revelar esses liames que sempre estiveram obscurecidos por uma leitura que a analisava como deficiente, sob a perspectiva da “peça bem-feita”, ou da dramaturgia naturalista consagrada.³

3 Luiz Fernando Ramos. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*, p. 195.

A *Morta* é um excelente exemplo de indisposição dessa história linear-evolutiva em que aparições artísticas são postas em causalidade e passam a determinar que, inevitavelmente, novas proposições nasceriam em reação direta ao que foi produzido historicamente antes delas. Ao ler o ato lírico de Andrade, mais de 80 anos após o seu lançamento, tal texto ainda faz perguntas muito vigorosas às práticas cênica e dramatúrgica:

[...] Flamba tudo nas mãos heroicas do Poeta.

O HIEROFANTE (Aproximando-se da plateia.) – Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!

TELA.⁴

Determinada crítica adotou, por exemplo, a nomenclatura “épica” por volta dos anos 1960, legitimando e autenticando o insólito de experimentações tanto em cenas como em dramaturgias que vinham sendo feitas, pelo menos, desde o início do século XX. Não importava que o conteúdo de uma nada tivesse a ver com o conteúdo da outra e fosse, às vezes, o seu oposto. Não importava que as

⁴ Oswald de Andrade. *A morta*, p. 73.

formas épicas experimentadas no fazer textual e cênico pretendessem atestar um novo tipo de ação teatral correlata a novos momentos históricos marcados por inúmeras convulsões sociais e políticas. Essas diferenças, em alguma medida, foram postas de lado pelo furor historicista em seu viés estritamente evolutivo.

De acordo com o pesquisador brasileiro Manoel Silvestre Friques, no ensaio *A escultura no campo ampliado*, “Krauss menos adota do que questiona a extraordinária elasticidade da categoria escultura”, problematizando “aquilo que ela define como o sistema greenbergiano⁵ que, por sua vez, serve de fundamento lógico para a crítica modernista”.⁶ Krauss rejeita o furor historicista por considerar que ele se baseie numa “visão da história como um fluxo contínuo no interior do qual as formas da arte, universais e trans-históricas, se desenvolvem até encontrarem-se separadas e protegidas em seus feudos de pureza”, ou seja, fazendo frente à tendência historicista,

[...] Krauss define o Pós-Modernismo como um momento histórico no qual as categorias tradicionais da arte, universais para Greenberg, entram em colapso. Este é o motivo de a escultura ser vista em um campo ampliado, de a originalidade ser considerada por meio da repetição,

5 Teoria formalista do crítico americano Clement Greenberg (1909-1994) que valorizava a pureza dos meios artísticos e defendia a autonomia da arte – isto é, a ideia de que a arte deve ser independente de influências externas, como política ou narrativa, focando em seus próprios elementos visuais.

6 Manoel Silvestre Friques. *Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss*, p. 309.

e assim por diante. [...] grandes heróis, perigos e pérriplos são descortinados em Krauss, aquilo que era considerado categoria universal é desmistificado.⁷

O ideal da pureza não sobreviveria às investidas artísticas do pós-guerra. Na década de 1960, de acordo com a teórica teatral alemã Erika Fischer-Lichte, a arte ocidental experimentou uma virada que não apenas tornou as formas artísticas mais performativas como também levou à criação de um novo gênero artístico: a arte da ação ou da performance.⁸ Efetivamente, tal virada se manifestou ao borrar as fronteiras entre as distintas artes e, em especial, ao se produzir menos obras de arte e mais acontecimentos que, com uma enorme frequência, eram realizados como performances envolvendo artistas com “observadores, ouvintes, espectadores. Deste modo, as condições de produção e recepção da arte alteram-se decisivamente”, sendo que o ponto central destes processos, Fischer-Lichte destaca,

deixa de ser a obra de arte separada e independente do seu criador e do seu receptor, proveniente da actividade do sujeito-artista e confiada à percepção e interpretação do sujeito-receptor. Em vez disso, estamos perante um acontecimento que é provocado, posto em marcha e concluído através da acção de diferentes sujeitos – o artista e o ouvinte/espectador.⁹

7 Ibid., p. 619.

8 Eleonora Fabião. *Definir performance é um falso problema*.

9 Erika Fischer-Lichte. *Estética do performativo*, p. 34.

É em relação a estes acontecimentos, quer eles sejam provenientes das artes visuais, quer da música, literatura ou do teatro, que Fisher-Lichte se dedica a desenvolver uma nova estética, chamada do performativo, buscando “captar o momento decisivo da viragem [performativa] – a passagem da obra de arte, com as relações sujeito/objeto e o estatuto sínico-material que ela implica, a acontecimento”. Ela nos diz que a estética do performativo, mais do que aspirar apenas a uma delimitação, está, sobretudo, interessada em operar uma dissolução das fronteiras.¹⁰

Ao discorrer sobre espetáculos artísticos como acontecimentos, Fisher-Lichte enfatiza a dissolução de fronteiras como um modo de transformar aquelas que vivenciam a experiência, tanto artistas como espectadoras.¹¹ O desmoronar da oposição entre arte e realidade, ela diz, revela que determinados pares dicotómicos “não servem apenas para descrever o mundo, mas também como instrumentos reguladores da nossa acção e do nosso comportamento”, e que é precisamente o seu desmoronar que

10 Ibid., p. 35.

11 Ibid., pp. 34-35: “Deste modo, altera-se simultaneamente a relação entre o status material e o status semiótico dos objectos utilizados e das acções executadas durante o espetáculo. O status material deixa de coincidir com o status do significante; pelo contrário, separa-se dele e reclama uma vida própria. Ou seja, o efeito imediato dos objectos e das acções deixa de depender dos sentidos que lhes possam ser atribuídos, sendo produzido, sim, de modo inteiramente independente desses, em parte antecedendo-os, mas, em qualquer caso, além da tentativa de lhes atribuir um significado. Enquanto acontecimentos que dispõem destas características específicas, os espetáculos das diferentes artes oferecem a todos os participantes – isto é, artistas e espectadores – a possibilidade de, no seu decurso, experienciarem transformações – metamorfosearem-se”.

contribui também para “a destruição das regras e normas que norteiam o nosso comportamento”, e completa:

Das dicotomias conceptuais, podem deduzir-se diferentes quadros de referência, como, por exemplo: “isto é teatro/arte” ou “esta é uma situação social/política”. Estes quadros contêm directivas para um comportamento adequado numa situação por eles abrangida. Ao fazerem colidir quadros de referência aparentemente contrários ou simplesmente diferentes, os espectáculos deixam os espectadores em suspenso entre as regras, as normas e as ordens prescritas.¹²

Este escorrer de um fazer artístico para além das categorias ou caixas que o delimitavam é simultaneamente efectivo e simbólico. É a arte que sai dos museus e dos palcos para ocupar outros espaços, assim como é a vida e seus repertórios que entram mais enfaticamente nas composições artísticas, a despeito do que tenha sido definido como apropriado ou não ao fazer artístico. O que é de uma (arte) e o que pertence exclusivamente à outra (vida)?

No caso brasileiro, a entrada da vida nos domínios da arte teatral disse mais do que simplesmente sobre os assuntos mundanos, estimulando a aparição de novas peças teatrais. Com a ditadura brasileira e, em especial, com a implantação do Ato Institucional n.º 5, em dezembro de 1968, o Congresso Nacional foi fechado, os direitos da

12 Ibid., p. 424.

cidadania foram suprimidos e a censura prévia de manifestações artísticas da música, do cinema, da televisão e do teatro entrou em plena atividade. Uma obra artística poderia ser censurada caso fosse considerada subversiva aos valores políticos e morais daquele específico momento. De acordo com o historiador teatral brasileiro João Roberto Faria, entre 1964 e 1968, a classe teatral brasileira batalhou incansavelmente pela liberdade de expressão, organizando protestos e desafiando o avanço da censura. Mas com o AI-5, a situação mudou drasticamente. Já no início dos anos 1970, a violenta repressão à produção cultural atingiu em cheio o teatro, ele conta: “Qualquer referência crítica a um ou outro aspecto da realidade brasileira, a mínima alusão ao clima de sufoco e insegurança [...] bastava para que uma peça teatral fosse proibida” e, assim, dramaturgias de muitas autoras e muitos autores brasileiros “ou sofreram cortes drásticos ou foram sumariamente banidas dos palcos, por determinação da censura”.¹³

“Como se vê, a supressão das liberdades individuais trouxe danos irreparáveis à evolução do teatro brasileiro. É impossível imaginar o que teriam feito nossos dramaturgos e encenadores num clima favorável à criação artística”. Ao pensar sobre a produção teatral brasileira nesse contexto, Faria abre perguntas para as quais jamais poderemos ter respostas absolutas: “Quanto

13 João Roberto Faria. *O Teatro na Estante: Estudos sobre Dramaturgia Brasileira e Estrangeira*, pp. 164-165.

esforço intelectual foi gasto inutilmente? Quanta pesquisa de linguagem dramatúrgica e cênica foi abandonada? Quantos dramaturgos se anteciparam à censura, submetendo-se a uma nociva autocensura?”.¹⁴

Por outro lado, quantas criações, movidas pelo esforço de desatar algumas algemas desse período, tiveram que ser inventadas? Quanto esforço intelectual foi investido para que se pudesse ler o mundo? Quanta pesquisa sobre os fatos da história do Brasil precisou ser feita para que nascessem novas dramaturgias e peças? Quantas dramaturgias tiveram que aprimorar o seu gesto poético para dizer, de outros modos, algo daquela sufocante realidade?

O historiador destaca que o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, italiano naturalizado brasileiro, mesmo com dramaturgias censuradas (*Eles não Usam Black-tie*, *A Semente* e *Gimba*), foi um dos que conseguiram driblar a ditadura: “forçado pelas contingências políticas, mas não abdicando do desejo de expor no palco o que ocorria no Brasil, o dramaturgo utilizou a metáfora como forma de expressão” e que, mesmo “sem poder exprimir-se numa linguagem direta e franca, passou ao espectador/leitor a tarefa de decifrar os significados ocultos em seu código particular”.¹⁵

14 Ibid., p. 166.

15 Ibid., p. 167.

A ORIGINALIDADE COMO SOFRIDO PONTO DE CHEGADA

Escrita em 1974 e classificada em primeiro lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT), *Rasga coração*, a última dramaturgia do brasileiro Oduvaldo Vianna Filho, foi sumariamente proibida pela Censura Federal, tendo sido liberada para encenação e publicação apenas em 1979, quando seu autor já estava morto. De acordo com Vianna Filho, o Vianninha, a busca dessa dramaturgia era encenar as lutas políticas do país sob a perspectiva histórica de um militante anônimo do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em sua labuta diária pela sobrevivência. Essa dramaturgia, criada pelo autor em simultâneo ao processo terminal de um câncer em seus pulmões, foi construída por meio de pesquisas feitas em arquivos da Biblioteca Nacional e com a contribuição essencial da jornalista Maria Célia Teixeira.

Rasga coração faz um balanço histórico das lutas políticas da esquerda no decorrer do século XX e, de variados

modos, sua escrita responde ao golpe militar de 1964 e ao AI-5, de 1968. Logo ao ser censurada, ela foi mimeografada e passou a circular em leituras clandestinas que aconteciam em diversas partes do Brasil. De acordo com a pesquisadora Maria Silvia Betti, frente ao desafio de apreender e ampliar a figuração das contradições políticas e históricas do país, foi necessário que Vianninha apurasse o uso de uma linguagem mais épica no seio do texto dramático, algo que ele vinha experimentando em textos anteriores como *Moço em estado de sítio* (1965), *Mão na Luva* (1966) e *Papa Highirte* (1968).

Assim, para além de um diagnóstico agônico do presente imediato do Brasil, buscando uma escrita em dialética, *Rasga coração* utilizou o repertório dramático até cansá-lo para, somente então, ver nascer outra coisa. Sua trama acontece no decorrer de 40 anos, oscilando entre tempos presentes e passados, ora flagrando a personagem protagonista (Manguari Pistolão) como um jovem e filho, ora apresentando-o mais velho, repetindo ou buscando não repetir com seu filho (Luca) aquilo que viveu no passado com seu próprio pai. A conversa entre gerações, entre a tradição e o novo e revolucionário, se manifesta em dimensões simultaneamente micro e macropolíticas: o cotidiano (íntimo e familiar) e o político (público e múltiplo).

Para tecer esta conversa, confiando no tempo do texto teatral como um presente carregado de outros tempos, tal dramaturgia fez uso de rubricas, diálogos, conflitos

entre personagens, tensão crescente etc., porém, intercalada aos procedimentos e conteúdos dramáticos, investiu na vasta inserção de dados e documentos históricos, compondo propriamente uma colagem que tensiona a história ficcional com a dita história oficial do Brasil. Sobre isso, Vianninha afirma:

Esta combinação de técnicas parece-me que apresenta uma linguagem dramática nova. A criação de formas novas parece-me importante assim: resultados compulsivos da necessidade de expressão temática e não somente a procura artificiosa de novas posturas. A originalidade como sofrido ponto de chegada, e não ponto de partida.¹⁶

Em alguma medida, o que forja uma linguagem desviante daquela dramática não é propriamente o desejo de transformá-la, mas a impossibilidade de o drama expressar a complexa realidade brasileira por meio de um repertório já conhecido e assimilado de formas textuais. Não bastaria dizer, portanto, que *Rasga coração* manifesta a entrada épica no drama. O que Vianninha entrega é a composição de uma trama ficcional entre um pai e filho e, simultaneamente, uma recomposição da trama política do país onde tal ficção se desenrola. Ao atravessar e amalgamar diferentes tempos (épocas históricas), o que se manifesta é mais do que uma simples intercalação de passado com presente; antes, parece-me justa alguma

16 Oduvaldo Vianna Filho. *Rasga coração*, p. 18, grifo nosso.

reflexão sobre o que de um (tempo) continua no outro (tempo), o que do passado influí no presente, o que do presente persiste no passado. Sobre o épico e aquilo que nomeia como “epicização”, o dramaturgo e professor francês Jean-Pierre Sarrazac acrescenta:

O teatro dramático tradicional pretendia dar conta da coisa *em si* [...]. O teatro épico propõe um estudo do real e da história, seleciona os fatos memoráveis, interpreta comportamentos, procura leis de funcionamento e sugere ao espectador que construa sua própria visão de mundo.

A epicização [...] não seria senão uma intensificação do que há de narrativo em todo teatro, a fim de permitir a um teatro dialético, filosófico e político desabrochar e dar conta, por meio das fábulas que fustigam a memória e exigem a interpretação do espectador, de um mundo moderno de história complexa, que a forma dramática tradicional não é mais capaz de captar.¹⁷

Pois se é evidente o quanto a história brasileira se tornou ainda mais complexa com o golpe militar, por extensão, podemos deduzir que, para dar a ver as questões dessa realidade, tornou-se inevitável compor outros modos artísticos para dizê-la. É nesse sentido que podemos afirmar que, à medida que a ditadura brasileira se prolongou pelos anos 1970, a palavra “dramaturgia” não parecia

17 Jean-Pierre Sarrazac. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, p. 79.

mais dizer sobre uma mesma e única coisa. Por não serem mais exatamente dramáticas, algumas dramaturgias tornavam o precedente historicista suspeito e insuficiente. A categoria “dramaturgia”, ao ser forçada a abranger um repertório tão heterogêneo de experimentações, correu o perigo de entrar em colapso. Ao olharmos para uma dramaturgia, pensamos saber e não saber o que ela é.

O DRAMA É UM MONUMENTO, OU FOI

No entanto, sabemos muito bem o que é uma dramaturgia: ela não é uma categoria universal, mas ligada à história. A dramaturgia, como qualquer outro tipo de convenção, tem a sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de composições, não estão abertas a uma modificação extensa. Parece que a lógica da dramaturgia é inseparável da lógica do drama. Graças a esta última, uma dramaturgia é uma representação efetiva: situa-se em determinado espaço-tempo e fala de forma simbólica sobre o significado e os acontecimentos que se dão neste espaço-tempo e nunca fora dele.

Presas à lógica do drama, as dramaturgias funcionam como uma representação absoluta e fechada em si mesma, daí serem normalmente autorreferenciais e alheias a qualquer citação que questiona o estatuto da sua verdade. Nada existe de muito misterioso nesta lógica; compreendida

e utilizada, foi fonte de uma enorme produção dramática durante séculos da arte ocidental. A convenção, no entanto, não é imutável e houve um momento em que a lógica do drama começou a se esgarçar. Aconteceu gradativamente a partir do final do século XIX. Cito dois casos que trazem algumas pistas desta transitoriedade.

Nascido em São Luís, capital do Maranhão, Aluísio Azevedo é referido como um dos primeiros escritores naturalistas do Brasil. Foi para o Rio de Janeiro, em 1876, onde trabalhou como caricaturista de jornais humorísticos fluminenses, estando a par dos fatos políticos, literários e teatrais de sua época. De 1878 a 1881, tendo voltado a viver em São Luís, publicou *O Mulato*, romance que o projetou nacionalmente como um dos iniciadores do naturalismo no Brasil.

Em 1884, [...] Aluísio fez a adaptação teatral de seu romance *O Mulato*. Impossível não ver nessa iniciativa o reflexo das adaptações dos romances de [Émile] Zola e um pouco da atitude provocativa dos escritores naturalistas, que procuravam apresentar assuntos controvertidos ao público leitor.¹⁸

Como um observador crítico da sociedade, em *O Mulato*, Azevedo apresenta o preconceito racial e a escravidão, sinalizando a constância e dimensão estrutural do

18 João Roberto Faria (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*, p. 311.

racismo na sociedade brasileira. A adaptação do romance para o teatro não foi publicada e seu manuscrito não chegou até nós, mas consta registrado que, ao buscar transferir os acontecimentos do romance para o presente do drama, a narrativa de *O Mulato* foi condensada de modo a valorizar os acontecimentos que pudessem acontecer na frente das espectadoras sem grandes saltos temporais entre um evento e outro.

Ainda que a épica do romance tenha sido quase eliminada da adaptação dramática, a peça “agitava no palco a questão da escravidão e do preconceito racial num momento em que a própria sociedade brasileira estava dividida entre oabolicionismo e a conservação do *status quo*”. Falávamos do quanto a dramaturgia, quando presa à lógica do drama, se omitia de referenciar explicitamente os acontecimentos da vida em sociedade. A ideia da abolição, no entanto, assume o protagonismo tanto no romance como na adaptação teatral de Azevedo, numa época em que “era comum a programação de espetáculos cuja renda devia reverter na alforria de um escravo”.¹⁹

Publicado em 1881, *O Naturalismo no Teatro*, do escritor francês Émile Zola, coloca a narrativa dramática par a par com o romance naturalista. Para Zola, a arte dramática deveria assumir-se como um extrato objetivo da cotidianidade, aplicando à literatura dramática os métodos científicos do século XIX. Ao desafiar o teatro a gozar das

19 Ibid., p. 312.

mesmas liberdades conteudísticas e formais que despon-tavam no romance naturalista, Zola provoca a literatura dramática a se aproximar ainda mais de alguma dimen-são social e mundana, ainda que em pequenas doses.

O espírito do século XIX, com seu retorno à natureza, com sua necessidade de investigação exata, ia aban-donar a cena [o teatro], em que excessivas conven-ções o importunavam, para afirmar-se no romance, cujo espaço era sem limites. E é assim que, cientifica-mente, o romance se tornou a forma por excelênci-a de nosso século, a primeira via em que o Naturalismo devia vencer.²⁰

Em 1890, com a colaboração do jornalista e escritor fran-cês Émile Rouède, Aluísio Azevedo estreou *Um Caso de Adultério*, cujo manuscrito também não chegou até nós. Nesta comédia, apresentava a mulher de um coronel que tinha como amante um dos frequentadores de sua casa, fazendo com que seu marido armasse um flagrante para comprovar suas suspeitas e expulsar de casa tanto a mulher como seu amante. O adultério, assim, entra em cena e é revelado e discutido no teatro mais do que provavelmente na vida pública. Com suas dramaturgias, por assim dizer, Azevedo modificou o teatro brasileiro ao colocá-lo em um diálogo mais próximo das tendências naturalistas da literatura daquela época.

20 Émile Zola. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*, p. 125.

Porém, tanto a adaptação teatral de *O Mulato* como a de *Um Caso de Adultério* foram concebidas como textos dramáticos e, de acordo com o historiador João Roberto Faria, ambas as peças fracassaram em termos de público e crítica, fazendo poucas apresentações e logo saindo de cartaz. Gosto de pensar que o indício do fracasso dessas obras enquanto dramaturgias não diga respeito apenas à engenharia da sua constituição dramática, se soaram adequadas ou não, mas, sobretudo, à declarada proximidade que tais peças fizeram com o tecido social brasileiro de suas respectivas épocas. Com essas dramaturgias, cruzamos o limiar da lógica do drama e entramos naquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa: a ausência do drama como abrigo, ou seja, a perda da sua lógica absoluta e alheia às tramas do mundo. São textos que abriram algum modernismo, uma vez que a produção dramatúrgica modernista foi aquela que operou este “perder” do drama.

Distanciando-se do drama, a dramaturgia modernista anunciaria sua autorreferencialidade, recusando compor-se a partir de critérios pré-estabelecidos e exteriores ao contexto epocal de seu surgimento. A entrada épica no texto dramático reforça essa autorreferência, e nela se confunde. Tais características revelam que a dramaturgia passou a ter um significado e uma função essencialmente mutáveis.

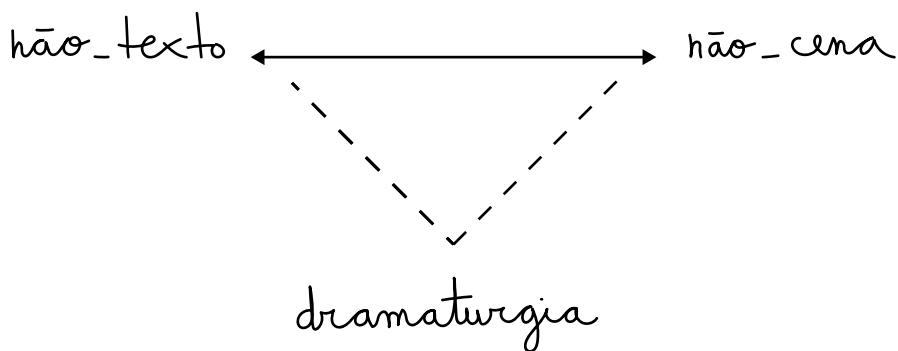
Ao transformar o drama – por meio de aberturas e expansões –, a dramaturgia absorveu seu repertório apenas

para removê-lo de sua posição superior. Por meio da exposição dos próprios materiais e do processo de sua construção, ela passou a fundar sua autonomia. A dramaturgia tornou-se, assim, a base de si própria, para além da lógica imperiosa do drama, que antes determinava o que ela poderia ou não ser. Como o drama, que em seu tempo fundou suas normas, a dramaturgia passou a instituir seus próprios modos.

Tornando-se a condição negativa do drama, ela rompeu com a exigência de que o texto teatral se mantivesse imune ao seu exterior. A dramaturgia modernista, então, configurou-se como um espaço ideal para novas experimentações – um espaço excluído do projeto de representação absoluta (temporal e espacial) que caracterizava o drama. Esse novo campo, inaugurado no início do século XX, conheceu um limite, por volta de 1950, quando sua negatividade passou a ser percebida como esvaziamento. Nesse ponto, a dramaturgia modernista assumiu a forma de um buraco insondável na consciência crítica – algo cujo conteúdo se tornava cada vez mais indefinido e que só podia ser localizado negativamente: por aquilo que já não era – o drama.

A partir dos anos 1960, determinada produção dramatúrgica passou a operar segundo uma lógica inversa à do drama, tornando-se pura negatividade – isto é, a combinação de exclusões. Mais do que simplesmente recusar a distância imposta pelo drama em relação aos assuntos mundanos, algumas experimentações dramatúrgicas

também desafiam a cena teatral como destino inevitável de um texto que, mesmo já não sendo reconhecidamente dramático, ainda era considerado teatral. Essa dramaturgia modernista passou, então, a localizar-se numa zona de suspensão: era um texto, mas não apenas um texto; era uma cena, mas não apenas uma cena. Deixando de ocupar uma posição estritamente positiva, ela tornou-se a resultante da soma de duas exclusões: o não-texto e a não-cena.



BREVES DISTINÇÕES TERMÍNOLÓGICAS²¹

O texto teatral, o texto dramático e a literatura dramática ou teatral são terminologias análogas para nomear uma produção textual que apresenta linguisticamente acontecimentos destinados à sua colocação em uma cena teatral. As palavras “teatral”, “dramático” e “dramática” referem-se ao drama como indicativo simultâneo de um tipo de texto e de cena: drama como texto e sua produção cênica, ou seja, drama como uma peça (*pièce de théâtre* ou *dramática*).²²

O drama, enquanto um tipo de literatura, nasce no Renascimento quando a humanidade dá conta de si mesma diante do esfacelamento de uma imagem medieval do mundo. Surge como um texto que apresenta o ser

21 Elaboradas a partir de Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*; Peter Szondi. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*; e Raymond Williams. *Drama em cena*.

22 Desconsideramos aqui tanto a tragédia grega como reflexões sobre o drama na Antiguidade.

humano em relações entre humanos e se manifesta linguisticamente: (1) pelo diálogo; (2) sem conhecer nada fora de si, pois, para ser dramático, precisa se desvincilar do que lhe é exterior; (3) com a dramaturga ausente, ou seja, no drama ela não fala por si, mas por meio das personagens; (4) arrastando o público para o interior do jogo dramático, que nele se faz presente por falas e ações das personagens; (5) como primário: o drama não expõe algo derivado de outro algo, é a encenação de algo originário que acontece sempre pela primeira vez; (6) no tempo presente: a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes; (7) em um espaço unificado: o entorno espacial deve ser eliminado para que a cena seja absoluta, isto é, dramática.

A dramaturgia, ultrapassando a fixação no drama (como monumento), se fundando e refundando por sucessivas crises (também ideológicas), tornou-se um porto para experimentações diversas no decorrer dos séculos. Com o nascimento e o fortalecimento da encenação teatral a partir do final do século XIX, a dramaturgia passou a ser não apenas um texto escrito para ser colocado em cena, como também a própria escritura feita pelos corpos das intérpretes, pela presença imaterial e sensível da luz e do som, pelo material cenográfico e das vestimentas, pelas possibilidades espaciais do edifício teatral, bem como por distâncias e aproximações cinéticas entre os corpos em cena e os das espectadoras que a assistem.

PERMISSÃO PARA PENSAR OUTRAS FORMAS

Por isso colocar a dramaturgia em suspensão: o fato de ela ter se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, indica que os termos que a constituem – *não-texto* e *não-cena* – expressam uma tensão entre o construído e o não construído, o literário e o cênico, entre os quais a produção dramatúrgica parece estar suspensa.²³ Mas, se esses termos são a expressão de uma oposição lógica colocada como um par de negativos, por uma simples inversão, podem ser transformados nos mesmos polos antagônicos, desta vez, de forma positiva. Portanto, de acordo com a lógica de um determinado tipo de expansão da dramaturgia, a *não-cena* é simplesmente uma outra maneira de

23 Trata-se de uma tensão inherentemente instável, pois não se pode reduzir o *texto* a uma “não-construção” nem a *cena* a uma mera “construção”. Ambos são processos de produção – materiais e simbólicos – que extrapolam suas próprias fronteiras, convocando escritas e significações que os atravessam e os ultrapassam.

expressar o termo texto e o não-texto é simplesmente a cena.

Em seus diagramas da escultura em campo ampliado, Krauss utiliza uma ferramenta de análise formal-estruturalista, o quadrado de Greimas, “reduzindo (e não expandindo) em uma forma geométrica arquetípica e autorreferencial – o quadrado” à produção escultórica da sua época. O quadrado semiótico do linguista lituano Algirdas Julius Greimas é uma proposição visual composta por um conjunto articulado de termos e definições que, no caso da dramaturgia, nos permite abordar a sua expansão sem perder de vista os pontos a partir dos quais tais expansões se dariam. Enquanto proposição visual, este quadrado tem fundamentalmente uma função pedagógica, “uma vez que ele é uma representação visual que auxilia no mapeamento e na articulação em um esquema simples de um conjunto complexo de relações”.²⁴

Através de uma expansão lógica, temos um conjunto de binários transformado num campo quaternário que, tanto espelha, como abre a oposição original. Torna-se, portanto, um campo ampliado para a dramaturgia ou a dramaturgia em um campo ampliado:

24 Friques. *Visões do Modernismo*, pp. 311-312.

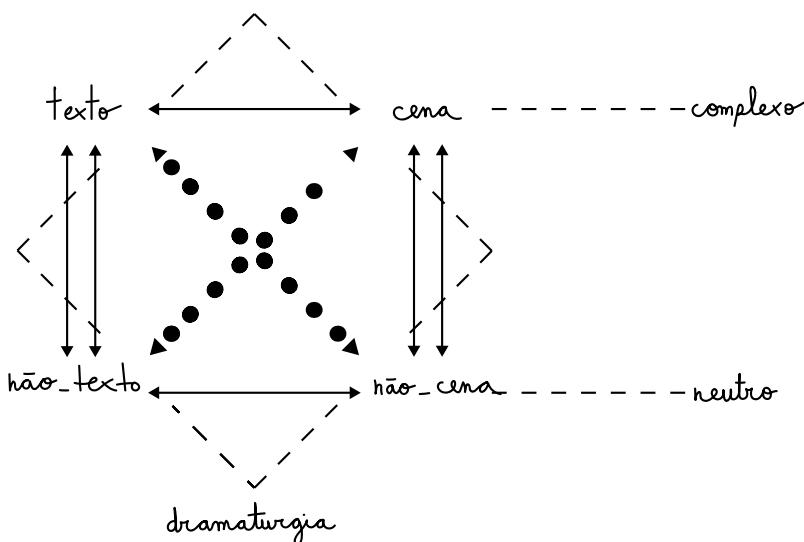


Diagrama 5 – A dramaturgia em campo ampliado

Neste campo ampliado, temos duas relações de **pura contradição** que são denominadas **eixos** (**não-texto** e **não-cena**; **texto** e **cena**), diferenciadas respectivamente em **eixo neutro** e **eixo complexo**; duas relações de contradição expressas como **involução**, chamadas de **esquemas**, indicadas pelas setas duplas (**não-texto** e **texto**; **não-cena** e **cena**); e duas relações de **envolvimento**, chamadas **deixes**, indicadas pelas setas partidas (**não-texto** e **cena**; **não-cena** e **texto**).

Em campo ampliado, portanto, são descolados e reposicionados dois termos que antes estavam por demais costurados: **texto** e **cena**. Ao separar esses termos, bem como seus pares **não-texto** e **não-cena**, firmamos uma operação

propositadamente dialética que sinaliza não apenas os possíveis desdobramentos e expansões da produção dramatúrgica, como também seus pontos de recuo ou involução. Será a partir destes pontos de regresso que a produção dramatúrgica pós-moderna, mais do que se prender a contornos rígidos e reconhecíveis, encontrar-se-á em suspensão e em consequente experimentação.

No entanto, apesar de a dramaturgia poder ser localizada no eixo neutro (*não-texto* e *não-cena*), não existem motivos para não imaginarmos um termo oposto denominado *eixo complexo* (*texto* e *cena*). Pensar este *eixo complexo* é readmitir na discussão da criação dramatúrgica termos que, se anteriormente pareciam os mesmos, agora voltam a ganhar contornos próprios. “O diagrama é definido não pelas características irredutíveis de um determinado suporte artístico, mas pela relação” entre os termos que o compõem.²⁵ O que se propõe aqui, quase que redundantemente, são as possibilidades: se por séculos a dramaturgia pareceu resumir-se à função do texto a serviço da cena que o realizaria, hoje podemos vislumbrar dramaturgias que aderem e resistem, expandem e retraem suas relações, tanto com eventuais cenas futuras quanto consigo mesmas.

Demoramos a enxergar as complexidades adormecidas no *eixo complexo* (*texto* e *cena*). A cena teatral é, ao mesmo tempo, cena e texto; uma dramaturgia escrita

25 Ibid., p. 319.

com palavras no papel é, ao mesmo tempo, texto e cena; assim como atos performáticos incorporam qualidades que poderíamos remeter à cena ou ao texto. Isto não quer dizer que algumas formas artísticas são formas prematuras ou degeneradas de uma dramaturgia por vir tal como talvez desejasse uma mentalidade estritamente historicista. Elas fazem parte de um universo vasto em que a dramaturgia deixa de ser um marcador originário e se transforma propriamente numa qualidade textual que evoca escritas para além de um único suporte textual, qualquer que venha a ser este texto.²⁶

A textualidade – a substância textual de um relato – possui uma teatralidade potencial em maior ou menor grau. Existem textos que, quando os lemos, percebemos em seu discurso uma tamanha teatralidade que despertam em nós o desejo devê-los num palco, como se latejasse neles uma estranha *quadrimensionalidade*. Sua leitura gera uma configuração espaciotemporal e as cenas teatrais começam a ser produzidas na mente, até o ponto de chegarem a se concretizar situações que caberiam perfeitamente num palco [...].²⁷

26 É interessante conferir a proposição que o diretor, dramaturgo e crítico italiano Franco Ruffini, em *A cultura do texto e a cultura do palco*, faz aos termos “cena” e “texto”, ao sugerir que “o polo textual (derivando tanto do texto quanto do palco), desempenha a função de garantir uma âncora semântica para o espectador e que o polo do palco (também derivando tanto do texto quanto do palco) desempenha a função de garantir uma abertura, uma zona de fruição profunda, ou pelo menos mais personalizada.” (In: Eugenio Barba e Nicola Savarese. *A Arte Secreta do Ator: Um dicionário de antropologia teatral*, p. 242).

27 José Sanchis Sinisterra. *Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos*, p. 23.

Tal quadrimensionalidade, na pesquisa do dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra, é encontrada por ele não em textos considerados teatrais, mas em literaturas que, enquanto tais, não transferem para um tempo-espacó futuro e vindouro a imaginação das suas narrativas. Ao investigar a criação de dramaturgias a partir de contos e romances, interessa a Sinisterra reconhecer o quanto aquilo que anima o fazer teatral não é mais e exclusivamente o que nos acostumamos a convencionar como dramático e/ou teatral.

Por isso um campo ampliado, para reaver as múltiplas possibilidades relativas ao exercício criativo da dramaturgia. O campo ampliado é gerado pela intencional problematização do conjunto de oposições entre as quais colocamos em suspensão a *dramaturgia* (*não-texto* e *não-cena*). Suspensa, a dramaturgia não está morta, mas liberta do aprisionamento a contornos que a impediriam de ser experimentada. Neste campo ampliado, surgem, assim, três outras categorias ou modos de fazer: *atos de publicação*, *teatro* e *arte da performance*. Estes termos se anunciam como possibilidades para a dramaturgia em campo ampliado e nenhum deles seria facilmente explicável somente pela categoria dramaturgia.

Assim, ganha-se permissão para pensar outras formas:

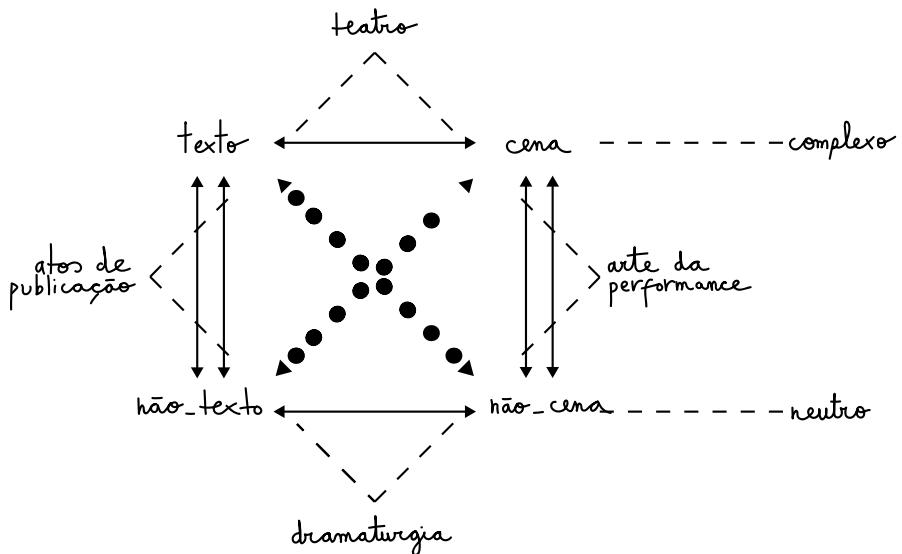


Diagrama 6 – A dramaturgia em campo ampliado (outras possibilidades)

Ao transitarmos de um ponto a outro deste diagrama, mais do que certezas, aquilo que ganhamos é a alegria dos movimentos, tirando a dramaturgia daquilo que ela é ou foi e abrindo possibilidades para a imaginação do que ela ainda pode vir a ser. Pensar outras formas, ou seja, especular:

Atos de publicação (não-texto e texto) – A publicação, os atos e objetos da publicação, tanto em suportes como o livro digital e impresso como em enunciados e atos verbais e de fala. Sendo texto e não-texto simultaneamente, suspensa entre estas duas categorias, uma publicação traz em si o ser e o não ser como instâncias delimitadas, porém, em constante tensão e conversa. Nesse sentido, é possível pensar

a publicação como um ato de publicar, ou seja, de tornar público, que nos estimularia a perguntar por que meios (suportes) um texto alçaria uma dimensão pública e por quais motivos alguns suportes (meios) parecem impossibilitar a circulação de um determinado texto.

Teatro (texto e cena) – O edifício teatral é um local favorável à construção das relações entre texto e cena: o texto escreve a cena, a cena escreve o texto, ou ainda, o texto impede a cena de ser escrita e vice-versa. O vice-versa aqui é determinante para que o teatro não se torne o lugar de uma via única e, sim, um espaço disponível às misturas e aos atravessamentos. Em campo ampliado, separa-se provisoriamente o texto da cena para reativar os horizontes críticos da criação artística, pois um teatro é um espaço favorável à montagem e à edição, ao tramar das ações e paixões, quer sejam elas palavras, movimentos, verbos e gestos; o teatro encontra um jeito para fazer o seu trabalho.

Arte da performance (cena e não-cena) – A arte da performance e o axioma do programa performativo como um “conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio”.²⁸ O programa performativo, conceituado por Eleonora Fabião, é um postulado e uma ignição que convida à experimentação, porém, sem predizê-la. O espaço

28 Eleonora Fabião. *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*, p. 4.

de exibição da cena (teatral) em conversa mais íntima com a temporalidade relacional e responsiva da não-cena (performática). Dada a ativação de paradoxos instaurada pela arte da performance, “trata-se da fundação de uma cena-não-cena equiparável ao teatro-não-representacional vislumbrado por Antonin Artaud”²⁹.

Dramaturgia (não-texto e não-cena) – Aqui utilizo a palavra “dramaturgia” como poderia sugerir a expressão “campo restrito”. A dramaturgia em campo restrito é propositalmente aquela que sabe existir num entre que está sempre em constante relação, sendo e sugerindo textos e cenas. De algum modo, ao escavarmos o dito eixo complexo (texto e cena), encontramos o eixo neutro (não-texto e não-cena): chamado aqui de dramaturgia ou campo restrito. Não é que não seja texto – é que não é só texto. Do mesmo modo, não é que não seja cena – é que cena não é tudo o que uma dramaturgia pode ser. Portanto, dizer que a dramaturgia, em campo restrito, é o somatório entre não-texto e não-cena é como elogiar, mais do que privações, o inacabamento – a abertura – de suas possibilidades. É como se os séculos tivessem passado para que encontrássemos algum elo, vínculo ou alguma costura que sempre esteve ali: a dramaturgia, ou seja, uma prática ou conjunto de práticas que reúne e propicia intermináveis possibilidades entre e para texto(s) e cena(s).

29 Idem. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, p. 240.

POR QUE A REPRESENTAÇÃO NÃO DIZ O MUNDO ?

Em 1979, com a publicação de *A escultura no campo ampliado*, Krauss sugeriu o termo “pós-modernismo” para dar nome às expansões da escultura. Hoje, porém, reconhecendo a virada performativa conceituada por Fischer-Lichte, interessa-me um termo que não faça uso dos prefixos “pré” ou “pós”, nem que se submeta aos modernismos e às adjetivações do moderno. Uma pista para pensarmos as expansões e retrações da dramaturgia contemporânea talvez esteja no embate diverso e persistente com a noção de representação.

O “drama é a absoluto”, disse-nos o crítico literário húngaro Peter Szondi. Assim, para “ser dramático, ele deve desvincilar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si”.³⁰ Há na lógica do drama, portanto, a necessidade de uma ignorância intencionada:

30 Peter Szondi. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, p. 25.

ele não pode conhecer o que está fora dele, pois o que está fora do drama destruiria o estatuto da sua verdade inventada. Ao perguntar o que quer dizer a representação enquanto um modo específico de arte, Rancière postula que a obrigação representativa opera através de três regulagens: “Em primeiro lugar, é uma dependência do visível em relação à palavra. Neste caso, a palavra é essencialmente um fazer ver”, cabendo à palavra “pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vêm fundir duas operações” que são:

[...] uma operação de substituição (que põe “diante dos olhos” o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos).³¹

Há, portanto, um jogo duplo e habitual da representação, uma vez que “por um lado, a palavra faz ver, designa, convoca o ausente, revela o oculto”, ao mesmo tempo em que “esse fazer ver funciona de fato na sua falta, no seu próprio retraimento”. De fato, trata-se de um paradoxo, Rancière pontua, pois “a palavra ‘faz ver’, mas somente segundo um regime de subdeterminação, não dando a ver ‘de verdade’”. Eis a primeira regulagem: aquela da palavra sobre aquilo que uma autora quer tornar visível ou não. Outra obrigação representativa, a segunda regulagem, diz respeito à relação entre o saber e o não saber,

31 Jacques Rancière. *O destino das imagens*, p. 123.

pois a representação “é um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa”.

Essa lógica de revelação progressiva e contrariada afasta a irrupção brutal da palavra que fala demais, que fala cedo demais e dá a saber demais. [...] Mas essa própria lógica está presa num constante jogo de esconde-esconde com a verdade. [...] Portanto, [...] há esse jogo entre um querer saber, um não querer dizer, um dizer sem dizer e uma recusa de ouvir.³²

Eis a dinâmica das peripécias e reconhecimentos tão cara às tragédias gregas e dissecada por Aristóteles em sua Poética. Temos, assim, a regulagem do tornar visível (ou não), aquela do tornar cognoscível (ou não) e, por fim, a terceira regulagem que é propriamente uma regulagem da realidade:

De um lado, os seres da representação são fictícios, independentes de todo julgamento de existência, portanto, escapam à questão platônica acerca de sua consistência ontológica ou de sua exemplaridade ética. Contudo, esses seres fictícios não deixam de ser seres de semelhança, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados.³³

32 Ibid., pp. 123-125.

33 Ibid., p. 126.

Diante deste jogo de semelhança entre personagens (ficção) e espectadoras (realidade), Rancière destaca a capacidade que uma autora tem de inventar, escrever e tramar ações. É por meio das ações inventadas que, ao mesmo tempo, se constitui a fronteira que separa – e a passagem que aproxima e mistura – acontecimentos fictionais e sentimentos provocados por tais eventos em quem os recebe (espectadoras).

A “invenção de ações” estabelece fronteira e passagem entre o gozo suspensivo da ficção e o prazer atual do reconhecimento. Também constitui, pelo jogo duplo da distância e da identificação, fronteira e passagem entre o palco e a plateia.³⁴

É no teatro e na escrita teatral onde a representação se enraíza e germina, muitas vezes impedindo outras experimentações de acontecer. É, portanto, no fazer teatral que as três regulagens supracitadas acabam por conjurar a própria noção de irrepresentável, ou seja, daquilo que não poderia ser visto nem dito num texto ou cena teatrais. Estamos, portanto, diante de um regime representativo que, ao mesmo tempo em que possibilita o florescimento da arte teatral, a impossibilita de variar ou a condena à repetição do já feito. A representação, assim, encontra no teatro

34 Ibid.

seu lugar privilegiado, o espaço de manifestação inteiramente dedicado à presença, porém, obrigado por essa própria presença a uma dupla contenção: a contenção do visível pelo dizível e a contenção das significações e dos afetos pelo poder da ação – uma ação cuja realidade é idêntica à sua irrealidade.³⁵

Dentro do regime representativo, o que foi dito que pode ter soado excessivo? O que foi mostrado – em um texto ou em uma cena – que ultrapassou algum limite, alguma regulagem? Que significado inesperado uma dramaturgia foi capaz de produzir? E, sobretudo, que tipos de afetação, que repertórios de ações e paixões um texto tornou acessíveis a leitoras e espectadoras?

Por outra via, cabe ainda perguntar: o que, em determinada conjuntura histórica, tornou a própria operação representativa insuficiente para dizer algo sobre o mundo de sua época?

Por séculos, autoras teatrais estiveram em busca dos conteúdos apropriados ao drama, mas – por meio de sucessivas crises – foi-se percebendo não haver um material impróprio ao fazer artístico. A determinação do impróprio passou a ser lida não mais como uma questão conteudística, mas tão-somente formal. Para não haver materiais impróprios à arte era preciso que não existissem formas artísticas predefinidas, pois os temas não eram

35 Ibid., pp. 126-127.

propriamente impróprios, mas sim as formas que, independentemente dos conteúdos, mantinham-se as mesmas. É o que reconhece a professora e pesquisadora brasileira Iná Camargo Costa, ao dizer que

todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma. Enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo às formas pré-existentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o enunciado formal. Quando forma e conteúdo se correspondem, a temática do conteúdo evolui sem problemas no interior do enunciado formal, mas, não havendo essa correspondência, o enunciado do conteúdo pode entrar em contradição com o formal. Neste caso, [...] a forma entra em crise. Um importante sintoma da crise pode ser percebido quando os críticos rejeitam uma obra por suas “dificuldades técnicas”. Como ficou dito, dificuldades técnicas são problemas históricos, isto é, novos conteúdos da experiência que têm direito a encontrar sua forma.³⁶

Por essa perspectiva, um texto considerado tecnicamente difícil, ou seja, de difícil colocação na cena teatral, provavelmente apresentaria uma nova dinâmica formal demandada por sua dimensão conteudística (e vice-versa). Ou seja: em vez de uma abordagem sistemática que determinaria aquilo que é próprio ou impróprio ao drama, o fazer dramatúrgico, progressivamente,

36 Iná Camargo Costa. *Sinta o Drama*, pp. 55-56, grifo nosso.

encontrou permissão para se expandir quanto mais se dispôs às conversas entre conteúdos e formas, assim como às fricções entre ficções e realidades históricas.

É este paradigma – não há mais os bons temas para a arte ou os temas apropriados a ela – que funda uma nova arte e um novo posicionamento da arte frente à vida. Para Rancière, é no chamado “regime estético” onde o irrepresentável deixa de existir, ou não precisa mais existir, justamente porque “não existe mais uma regra de conveniência entre tal tema e tal forma, mas uma disponibilidade geral de todos os temas para qualquer forma artística”.³⁷

Provisoriamente, pensar a produção de dramaturgias num regime estético é possibilitar o jogo criativo com o drama, fora e/ou em desvio a ele. O regime estético não apenas reconhece que há muitos conteúdos e muitas formas, como também delata que a forçosa separação entre arte e vida não precisa ser uma marca determinante. Não seria este escorramento da vida para dentro do fazer artístico justamente a desmedida marcada pela própria virada performativa? Acredito que tal virada tenha sido e continue sendo uma guinada do corpo – e de sua capacidade de afetação – rumo ao interior dos regimes representativos, desfazendo seus mecanismos e forjando novas formas para dar a ver existências e sensações postas à margem na história da arte.

37 Rancière. *O destino das imagens*, p. 128.

As guerras mundiais do século XX modificaram drasticamente a paisagem global. O refrão do progresso humano provocou experiências violentas e impagáveis, como colonizações, genocídios e extermínios em massa. Em tal século, seres humanos escreveram acontecimentos que excederam tanto o pensável quanto uma arte capaz de testemunhar o irrepresentável produzido pela humanidade. Para tocar neste mundo em ruínas, foi preciso que morressem modos de fazer arte, para que vissemos nascer outras possibilidades. Alguma dramaturgia contemporânea, assim, parece ser criada em um regime propositalmente paradoxal: ela valoriza a sua radical autonomia em relação a toda regra externa e abole a separação entre a razão da ficção (representação) e a dos fatos (experiência). Este novo modo de compor forja a saída do universo representativo ou confronta o procedimento representacional com suas impossibilidades, aporias e impropriedades.³⁸

Alguma dramaturgia contemporânea já não quer – e talvez não possa – desconsiderar o real nem os seus horrores. Alguma dramaturgia, hoje, já está consciente de que é preciso inventar outros modos – e formas – para dar a ver o real sufocado sob tantas realidades tal como as conhecemos. A dramaturgia, assim, trai o mundo ao lembrá-lo da vida; não como aquilo que ela é, mas como algo que ela ainda pode vir a ser.

38 Ibid., p. 133.

UM PARÁGRAFO – MONOLITO

A realidade perdeu a sua carcaça factual e agora é lida tão-somente enquanto um texto. Para a crítica literária argentina Josefina Ludmer, ciente de que a vida segue em transformação, é importante atualizar o nosso repertório de palavras e conceitos, pois somente assim conseguíramos ver e ouvir alguma coisa nova se manifestando. Não à toa, ela valoriza o “especular” como um verbo de ação, pois tal verbo traz implícita a possibilidade da ambivalência: “A especulação é também um gênero literário. A ficção especulativa [...] inventa um universo diferente do conhecido” e propõe outro modo de conhecimento por meio do qual não pretende verdades ou falsidades, mas tão-somente girar “em torno do como se, [do] imaginemos e do suponhamos: na concepção de uma pura possibilidade”. Pensar dramaturgias em campos restritos e ampliados é atiçar as possibilidades, desativando chegadas prontas para, assim, nos fazer perguntar: e se fosse assim? E se assim pudesse ser? E se esta dramaturgia

pudesse fazer desse outro modo? Interessada na especulação como outro modo de compor e criticar o conhecimento, discorro sobre dramaturgias para libertá-las de formulações que as aprisionariam, a fim de que, alegre e especulativamente, seja possível continuar imaginando aquilo que as dramaturgias ainda podem. Por isso, insisto que a realidade, a partir de agora, é tão-somente um texto e que, diante dela, a imaginação, mais do que uma operação ilusória, é uma maquinaria que constrói outras realidades. E para entrar na realidade, nas realidades, para acordar o real sufocado por ela(s), a prática especulativa precisa de um transporte que canalize o que foi especulado para o bem dentro do mundo: eis a literatura, diz Ludmer, “a especulação entra na fábrica de realidade pela literatura”, aqui, no caso, pela dramaturgia. Porém, aqui não lemos dramaturgia literariamente “(com categorias literárias como obra, autor, texto, estilo, escrita e sentido)”, mas através da ambivalência e pelo regime próprio da especulação que é a realidade ficção, onde “sua lógica, [é] o movimento, a conectividade e a superposição, superimpressão e fusão de tudo que foi visto e ouvido”. Especular para assumir a realidade como um texto, especular para operar a vida como uma escrita, especular para resgatar as possibilidades para reescrevê-la e, por certo, especular por que a realidade está precisada de transformação.³⁹

39 Josefina Ludmer. *Aqui América latina: uma especulação*, pp. 8-10.

EXPANSIBILIDADE COMPULSÓRIA

Em *O campo expandido: arte como ato filosófico*, o professor de artes cênicas brasileiro Cassiano Sydow Quilici reconhece uma grande aparição de expressões como cena e campo expandidos em textos e eventos sobre artes performativas no Brasil. Retomando o ensaio de Krauss, reconhece que, nele, “a autora tentava definir um novo tipo de práxis, difícil de ser enquadrado no termo ‘escultura’, que estava se tornando ‘infinitamente maleável’”. Se a atitude modernista operou recusando práticas e movimentos anteriores a ela, poderíamos ler o campo expandido como uma nova sensibilidade que geraria composições artísticas que ultrapassariam um único meio específico, “preferindo trabalhar com diferentes materiais e recursos: fotos, vídeos, ações, esculturas, objetos, entre outros”.⁴⁰

40 Cassiano Sydow Quilici. *O campo expandido: arte como ato filosófico*, p. 13.

Por outra via, ao investigar a trajetória intelectual de Krauss, o pesquisador já citado Manoel Friques analisa como as distintas correntes formalistas afetaram o percurso da autora e alerta que, dadas a importância e a frequência com as quais o ensaio de Krauss é chamado ao debate, “só posso supor que o ‘campo expandido’ expandiu-se sem que fossem consideradas questões especificamente relacionadas ao seu ‘campo’ de surgimento”. Sobre o contexto de surgimento da noção de campo expandido, a despeito de uma leitura apressada que traduziria expansão como um alargamento indefinido, ele afirma que

sobram incertezas quanto ao quê, de fato, quis dizer Krauss quando lança mão de uma ferramenta estruturalista para demarcar a produção “escultórica” de seu país na década de setenta. Considero bastante sintomático que muitos dos usos do “campo expandido” em contexto brasileiro descartem por completo um pensamento a respeito do instrumento lógico utilizado por Krauss para, surpreendentemente, combater o pluralismo.⁴¹

O instrumento lógico ao qual Friques se refere é o também já mencionado quadrado semiótico de Greimas. Para lidar com as expansões do fazer escultórico de sua época, o instrumental crítico escolhido por Krauss foi justamente uma ferramenta formal-estruturalista capaz de reduzir tais produções em vez de expandi-las. Em outras

41 Friques. *Visões do Modernismo*, pp. 15-16.

palavras: para pensar o alargamento de uma determinada categoria artística, escolhemos um procedimento crítico que lhe ofereça alguma oposição e resistência em vez de uma mera concordância.

No caso da dramaturgia, como transitar entre gêneros e transgêneros textuais, entre dramas épicos, líricos e indefinidos, cientes de que é possível tanto fazer de um modo amplamente já feito como de modos sequer existentes e/ou nomeados? É em resposta a tais indagações que me parece estimulante reler o ensaio de Krauss, porém, não para transformá-lo num elogio apressado às expansões e ampliações de uma determinada categoria artística. Pensar a capacidade expansiva da dramaturgia não é o mesmo que lhe impor ser expansiva, não é o mesmo que tornar a expansão algo obrigatório. Seria prudente questionar: como pensar a expansão de um corpo desconsiderando tal corpo antes de sua expansão? Ou ainda: expande-se para onde? Para que se expande? Qual é o propósito de uma determinada expansão?

No poema que abre este capítulo, Hannah Arendt nos oferece um chamado à liberdade por meio do gesto de recusar a captura do olhar – “não deixes prender o teu olhar” –, mesmo diante daquilo que merece gratidão ou reverência. Ao dizer “regressa o antigo para que voltes a escolher”, ela propõe um retorno que não é regressivo, mas crítico: regressar para repreender a escolher, para não se submeter à fixidez do tempo ou das formas consagradas. Esse gesto encontra eco na proposta de uma dramaturgia

em campo restrito, que não refuta a possibilidade de expansão, mas questiona sua imposição como norma. Como no poema, trata-se de conservar o que importa – o agradecimento, a libação – sem se deixar paralisar. Assim, o campo restrito emerge como espaço de escuta e resistência: uma escolha ética e estética que suspende o automatismo da adesão e reencontra, na palavra e na composição textual, a potência de um gesto inaugural.

Pois observo, há quase duas décadas, como a expansiva poetologia do realismo capitalista se firma e se esparma mais e mais a cada ano. A arte da performance, por exemplo, muitas vezes se alastrou pelo fazer artístico carioca, menos como escolha e proposição e mais como uma linguagem (ou apenas uma palavra ou nome) que asseguraria alguma credibilidade às criações feitas. Quando percebo o perigo implícito nesta poetologia hegemônica, eis que me move com ainda mais desejo rumo a um campo restrito para a dramaturgia, valorizando a perspectiva de sua restrição e não de seu alargamento infinito e indefinido. Pois não me soa cabível tornar a composição textual de uma fábula (com as ditas marcas tradicionais do dramático) como algo simplesmente ultrapassado ou fora de moda. Observo o quanto a nossa época padece de uma avidez conceitual que destrói conceitos antes mesmo de se dispor a conhecê-los. Formulações conceituais que poderiam proporcionar desafios estimulantes são prontamente transformadas em respostas que, enquanto tais, viram fórmulas e comercializações.

Começo a estudar teatro numa universidade pública brasileira e ali vivo o *boom* de teorias que, pronta e apressadamente, vi sendo transformadas em modelos: o teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann; a filosofia de movimento Viewpoints de Anne Bogart e Tina Landau; o teatro performativo conjurado por Josette Féral; a arte da performance e as dramaturgias do corpo; os mil platôs de Gilles Deleuze e Félix Guattari; a práxis épica de Bertolt Brecht; as noções de criação coletiva e colaborativa; e a lista não acaba, ao contrário, ela só fez/faz aumentar. Tudo (ou quase tudo) é prontamente apropriado e simplificado, descontextualizado e tornado mercadoria, enfim, reificado e mitificado: estamos, já faz anos, sob o império do campo expandido, apesar de pouco se ouvir falar a partir do que estamos expandindo e, muito menos, para onde estamos indo. Seria possível operar de modo menos aderente a esse movimento? Para onde foi a prática crítica da crítica? Tudo (ou quase tudo) está disponível para uso e dizer uma coisa, afirmar um conceito, parece o suficiente para realizá-lo e, obviamente, assassiná-lo; rizomas nunca foram tão fascistas.

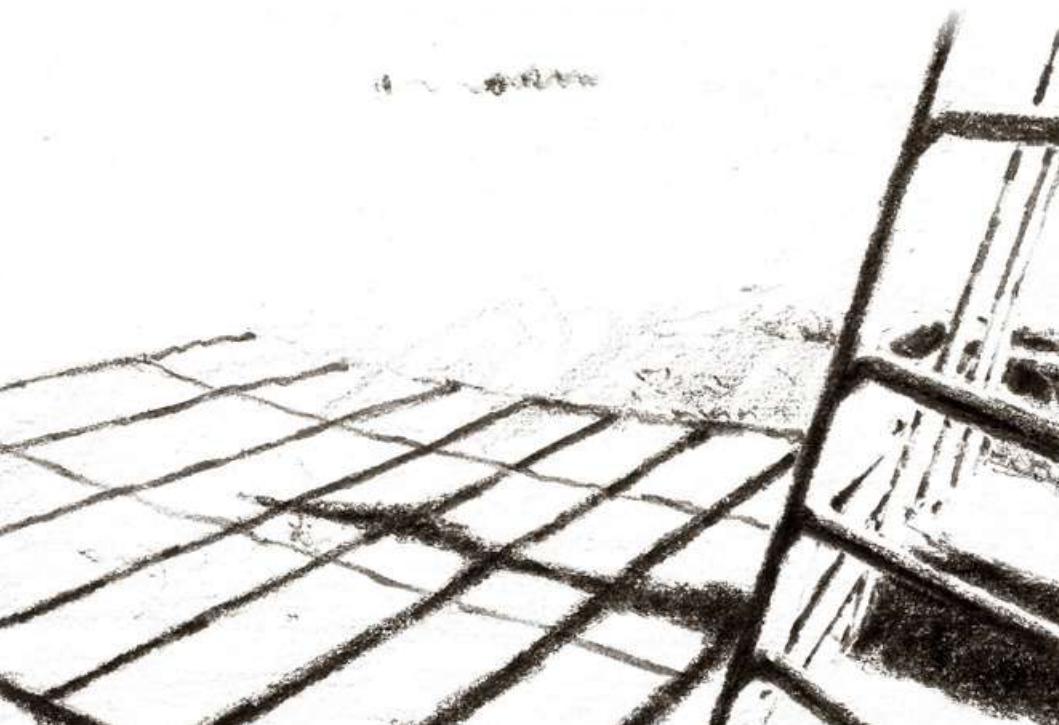
Em busca das possibilidades, incluindo as anacrônicas, e visando romper o império do “um só jeito de fazer”, vislumbro uma dramaturgia em campo restrito: ela não é a recusa das expansões, mas também não é a expansão como predeterminação. A dramaturgia em campo restrito é um convite às experimentações em dramaturgia, com ela, nela e fora dela; um convite para pensarmos dialeticamente aquilo que desejamos compor. A palavra “restrito” não

funciona aqui como um impedimento ou uma censura, mas como um tipo de regresso ou reconexão para que o fazer dramatúrgico, mesmo que provisoriamente, reencontre um alicerce primeiro na palavra escrita. Por isso o regresso, alguma restrição, para suspendermos o deslumbramento dos efeitos e suas chegadas, e dedicarmos corpo e tempo à fundação das proposições. A restrição, numa mirada primeira, seria retornar às palavras por confiarmos no seu poder de fazer com que coisas possam acontecer.

Quando em campo restrito, podemos observar como uma dramaturgia é capaz de fundar a sua própria diégese e, através dela, evocar escritas para além daquela que a faz: pois há um universo que já está vivo e que vive no corpo que é o texto, há acontecimentos que agem nas e através das palavras nele escritas. Em campo restrito, lembraríamos que qualquer criadora teatral, antes de ser uma artista da cena, é uma leitora; substituiríamos a transcendência de uma encenação teatral que daria vida ao texto para compormos, em imanência, a dramaturgia enquanto uma maquinaria que fala e pulsa por conta própria; o texto como algo que vive e está vivo.⁴²

42 Diz o professor britânico Patrice Pavis que “A construção dramática, a instauração da ficção e da ilusão, são mais ou menos visíveis ou ocultas. Diremos que a diégese apresenta-se como ‘natural’ quando todos os procedimentos de ficcionalização e da encenação são escamoteados, quando a cena procura dar a sensação de que a ilusão é total e de que ela não precisa ser ‘fabricada’ por diversos procedimentos da enunciação” (Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*, p. 97). Ao afirmar que a dramaturgia funda a sua própria diégese, quero dizer que ela não depende de algo externo para construir e realizar seu material narrativo. Isso, porém, não implica autossuficiência, pois, mesmo quando se funda a si mesma, uma dramaturgia está sempre habilitada a fazer convites.

Você não tem que expandir. Não tem que misturar dramaturgia, performance, dança, projeções em vídeo e muito microfone para pertencer ao seu tempo. Você também não precisa tematizar todas as pautas sociopolíticas do momento. O mero e automático uso das ferramentas disponíveis (no mercado) não fará da sua criação artística um trabalho efetivamente crítico e sensibilíssimo, ainda que, talvez, possa torná-lo mais vendável. Lembrar de não impor à dramaturgia que virá uma forma já pronta. Ouvir a dramaturgia que nasce, deixar que ela fale, embarcar no seu processo de feitura e nascimento como quem deseja perguntar: e aí, querida dramaturgia, quem ou o que você quer ser?



TALVEZ

Talvez esta palavra: “talvez”.⁴³

Talvez eu devesse ter feito uma consideração inicial neste capítulo dizendo não acreditar mais nele. No entanto, trata-se de um jogo. O que aqui foi realizado é um jogo altamente experimental: busquei na história do teatro e da dramaturgia exemplos que tivessem nascido nos mesmos anos em que nasceram as inúmeras produções escultóricas citadas e analisadas por Krauss em seu ensaio. Assim, mais do que encontrar verdades, o que encontrei foi um procedimento interdisciplinar e altamente sugestivo: li a categoria dramaturgia a partir de marcadores temporais, adjetivações e expressões que Krauss intencionou para abordar a

43 Quem me trouxe a palavra “talvez” foi a pesquisadora e tradutora brasileira Fátima Saadi, que também escreveu o prefácio deste livro. Após ler uma primeira versão deste capítulo, ela me enviou algumas considerações por e-mail, entre as quais: “Será que o texto é uma não-cena? Acho que considerar uma dramaturgia uma talvez cena seja, realmente, o mais produtivo para a discussão em curso.”

escultura moderna e pós-moderna. Dito de outro modo: ao pensar a dramaturgia a partir de um repertório originalmente não relativo à dramaturgia e que, inclusive, está fora dela, o que poderíamos descobrir sobre tal prática?

Talvez o que esteja em causa agora, nos últimos parágrafos deste capítulo, seja o meu interesse em sinalizar outro tipo de expansão. Poderá o exercício crítico-teórico (e acadêmico) ser mais especulativo? Poderá a tese acadêmica errar com a mesma paixão e entrega com que ambiciona acertar? E os equívocos e as falhas, e a insuficiência e a inconsistência conceitual, e a imprecisão histórica e metodológica, será que tais elementos não participam do jogo de uma tese? Por que deveriam ficar de fora se, a despeito da pouca validade que recebem, tais elementos continuam a estimular o pensamento e a reflexão críticos? Faço estas indagações porque, sem dúvida, as categorias costumeiramente tachadas de negativas são de extrema importância ao exercício artístico. Assim, manter este capítulo se faz tanto para pensarmos as questões aqui apresentadas como para expandirmos a própria concepção do gênero “tese” em direção a uma energética mais criadora e diversa.

Talvez, terminando este capítulo, eu finalmente perceba o quanto a noção de “campo” terminou já faz tempo. O “campo”, proposto pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, talvez seja suficiente para marcar os limites de uma determinada categoria, mas hoje já nos soa insuficiente para marcar os limites das expansões

dramatúrgicas, tendo em vista que a ação primordial de tais criações parece ser precisamente a de romper limites. Talvez o campo queira cercear uma prática ou um conjunto de práticas que não são feitas solitariamente nem de modo separado. O campo talvez seja uma noção estruturalista demais, talvez ele não possa mais dar conta daquilo que segue vazando para além das fronteiras, separações e dos limites.

Talvez-cena, talvez-texto, talvez-não-cena, talvez-não-texto: ou seja, as possibilidades estão lançadas e, mais do que confiar nelas como se elas realmente fossem categorias sérias e seguras (não seriam?), o que me interessa é devolver o jogo ao pensamento e à escrita, pois me é muito prazeroso pensar dramaturgia a partir de tantas e tão variadas possibilidades. Fica a importância de pensar dialeticamente – isto é, reconhecer o movimento constante das contradições, a especificidade de cada caso e, ao mesmo tempo, manter um olhar atento para o todo em que se inserem as transformações. O presente capítulo, assim, inscreveu alguns volteios do meu pensamento e algumas agruras desta pesquisa. Como dito, confio menos naquilo que aqui consta escrito e mais na impaciência do pensamento. Diria, inclusive, que a escolha por continuar usando o “não” para “não-cena” e “não-texto” se deu por um único motivo: por acreditar que o “não” não é bem um impedimento, ele é apenas um breve freio que nos interrompe e convida a experimentar o mesmo, mas por outro percurso.

Talvez pareça um pedido de desculpas, mas dizer isto seria fazer pouco caso da dimensão falível do aparato crítico. Ao investigar os vazamentos e expansões da literatura, a crítica literária argentina Florencia Garramuño afirma que “talvez não seja necessário manter a categoria de campo para pensar uma literatura contemporânea fora de si mesma [...]”.⁴⁴ De fato, o que interessa aqui não é o campo nem qual campo é, mas tão-somente os movimentos. Os movimentos que podemos fazer quando em campo e entre campos, os atravessamentos das fronteiras e a produção de espécies menos puras e mais diversas. Os diagramas de Krauss, feitos por mim para localizar dramaturgias em campo ampliado, são mais interessantes como mapas para especular criações artísticas ainda não existentes do que como inventários do que pode ou não existir.

Talvez este livro, a cada capítulo, queira mesmo é manifestar mais vozes do que uma só, talvez ele queira ser um espaço para pensamentos que, entre si, possam ser alegre e livremente contraditórios. Quando Garramuño argumenta que a categoria do campo talvez já não seja necessária, ela o faz com uma vasta vizinhança teórica. Destaco a contribuição, novamente, do crítico Hal Foster. Ele afirma que, ainda que a arte pós-moderna tenha se apoiado em categorias modernas para se construir, em

44 Florencia Garramuño. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, p. 54: “Tal vez no sea necesario retener la categoría de campo para pensar a una literatura contemporánea fuera de sí [...]”.

tantas décadas, ela já havia ultrapassado ou expandido tais categorias. Para Foster, ao longo das três últimas décadas, o “campo expandido” de Krauss “foi implodindo devagar, à medida que os termos outrora mantidos em produtiva contradição começaram aos poucos a desmanchar-se em combinações desprovidas de grande tensão [...]”.⁴⁵

Talvez seja o caso de, a cada capítulo deste livro, perguntarmos: onde está a tensão favorável à criação e à crítica artísticas?

45 Hal Foster. *Design e Crime (E Outras Diatribes)*, p. 190.

REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO

Cassiano Sydow Quilici. O campo expandido: arte como ato filosófico. Sala Preta, Brasil, v. 14, n.º 2, 2014. Acesso em 16 dez. 2025.

Eleonora Fabião. Definir performance é um falso problema. Diário do Nordeste, Ceará, 9 jul. 2009. [Texto salvo e impresso pelo autor em 2014; atualmente indisponível online].

Eleonora Fabião. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta, Brasil, v. 8, n.1, 2008. Acesso em 16 dez. 2025.

Eleonora Fabião. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. Revista Ilinx, Universidade Estadual de Campinas, n.º 4, dez. 2013. Acesso em 16 dez. 2025.

Émile Zola. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. Trad. Italo Caroni, Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Erika Fischer-Lichte. *Estética do performativo*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

Eugenio Barba e Nicola Savarese. *A Arte Secreta do Ator: Um dicionário de antropologia teatral*. Trad. Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

Florencia Garramuño. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Hal Foster. *Design e Crime (E Outras Diatribes)*. Trad. Vasco Gato. Lisboa: VS Editor, 2020.

Hannah Arendt. *Poemas*. Trad. José Aigner. Lisboa: Sr Teste, 2020.

Iná Camargo Costa. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

Jacques Rancière. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

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

João Roberto Faria (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

João Roberto Faria. *O Teatro na Estante: Estudos sobre Dramaturgia Brasileira e Estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

José Sanchis Sinisterra. *Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos*. Trad. Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2016.

Josefina Ludmer. *Aqui América latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Luiz Fernando Ramos. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

Manoel Silvestre Friques. Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss. Tese de Doutorado (Departamento de História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro, 660p., 2017. Acesso em 16 dez. 2025.

Oduvaldo Vianna Filho. *Rasga coração*. São Paulo: Editora Temporal, 2018.

Oswald de Andrade. *A morta*. São Paulo: Globo, 2005.

Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Peter Szondi. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Raymond Williams. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Rosalind E. Krauss. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.

Rosalind Krauss. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, ano XV, n.º 17, 2008. Acesso em 16 dez. 2025.

Sábato Magaldi. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, [entre 1976 e 1979].

5. CORPO – QUE – ESCREVE

azevedo

A coreografia dos pássaros. Os pássaros têm uma coreografia que só eles sabem. A coreografia dos autocarros. Os autocarros também têm lá sua dança, movimentos curvilíneos e retilíneos, seus fluxos e suas paragens, às vezes alguma colisão. Esta linha de autocarros, linha 400, faz um caminho aparentemente curto. Se estás neste autocarro é porque vais em direção a Azevedo ou vais embora de lá. Certo? A festa que o sol faz quando encontra a pele, a beleza singela que nasce entre as pedras, as ruínas, algum silêncio e o verde da relva, o azul do céu, o latido dos cães, o rangido dos carros e as muitas árvores de Azevedo. Sim, sim, preciso confessar: em Azevedo sinto-me diferente. Não sei explicar. Tudo o que me disseram sobre Azevedo foi dito antes mesmo de eu conhecer Azevedo.

A ALEGRIA DO CORPO-QUE-ESCREVE EXISTE A DESPEITO DO TEXTO QUE VÍRA OU NÃO

A ALEGRIA DO CORPO-QUE-ESCREVE NÃO É UMA IDEIA NEM UM PROJETO, MAS ESTAR EM EXPERIÊNCIA

A ATIVIDADE DA DRAMATURGIA ENQUANTO TRABALHO DAS PAIXÕES É UM DISPOR-SE A

Disseram-me que Azevedo estava à margem. Eu perguntei: à margem do quê? Ninguém me respondeu. Azevedo está à margem de quem? Não responderam. Então peguei o autocarro, linha 400, e embarquei rumo a Azevedo. A rotunda na Estrada da Circunvalação que permite o acesso a Azevedo tem uma placa com o nome Azevedo seguido de uma seta. Olhe com atenção. Está escrito Azevedo e logo ao lado tem uma seta: Azevedo e >. Acredito, Azevedo, que deverias sim receber mais atenção e cuidado. Ah, o progresso! Políticos falam do progresso como se ele fosse uma estrada de mão única. Deveríamos perguntar não sobre aquilo que o progresso pode trazer, mas sobre aquilo que o progresso rouba de nós. É melhor não falarmos do progresso. Alguém deveria nos apresentar um ao outro. Eu (quem escreve estas palavras) e tu (que pode estar a lê-las). Alguém deveria nos ter

À CADEIRA OU AO CHÃO DE MADEIRA?

A CONSCIÊNCIA QUE
DIRIA SERVE OU NÃO,
ELA NÃO SERVE NADA
AO CORPO-QUE-ESCREVE

A PRÁTICA DO CORPO-
QUE-ESCREVE NÃO
BUSCA BOAS FRASES,
SENTENÇAS
INTERESSANTES OU
NOVIDADES

AO CORPO-QUE-ESCREVE
INTERESSA QUE UM
TEXTO POSSA SER
DESCOBERTO PARA ALÉM
DAS AUTORIAS E
SUAS AUTORIDADES

apresentado um ao outro: eu,
quem escreve palavras, e tu,
Azevedo, que me faz escrevê-las.
Sinto que algum poema começa
em ti, Azevedo. Tenho a sensa-
ção de que tu inauguras algum
poema que ainda não nasceu. Ali
onde estou, sentado sobre aquela
pedra, há muito a acontecer: de
um lado, passa uma estrada com
carros indo e voltando; do outro,
um imenso parque. Tenho a
sensação de que mesmo que eu
conheça este parque, ainda
assim não conseguirei conhecê-
-lo todo. Amanhã estarei naquela
esquina. Descerei a rua, aquela
rua, com calma e lentidão.
Quando chegar ao fim da rua, lá
embaixo, ainda será dia e o sol
estará brilhando. Amanhã
estarei naquele parque. Descerei
o monte, aquele monte, com
rapidez e habilidade. Quando
chegar à saída do parque, espera-
rei pelo autocarro na paragem
cujo nome é Parque Oriental.
Amanhã eu passarei a mão em ti,
Azevedo. Esfregarei o meu corpo
por toda a tua extensão. Como

AO CORPO-QUE-
ESCREVE NÃO SE
TRATA DE SEGUIR UM
MANDAMENTO DE COMO
ESCREVER SUA PEÇA,
MAS DE EXPERIMENTAR
MOVIMENTOS EM VIDA
E AS REAÇÕES DESSE
OU DAQUELE ENCONTRO,
DESSA OU DAQUELA
AFETAÇÃO QUE SE DÁ
NO CORPO, COM ELE,
ATRAVÉS DO CORPO-
QUE-ESCREVE

ÁRVORES, SOMBRAS,
SÓIS E OS INSETOS

AS AÇÕES DERIVAM
DA ESSÊNCIA DO
CORPO-QUE-ESCREVE:
ELE AS INTENCIONA

quem nada deseja, quando estiver cruzando uma rua tua, pararei e meterei os dedos nas pedras de um muro teu. Depois, como quem pensa ser invisível, pararei um cão e lhe farei confidências amorosas. Mas não só isso: ao caminhar por tuas ruas, sentar-me-ei na pedra e nela encostarei minha cabeça: deitado ao chão, orelhas à pedra, tentarei ouvir os teus segredos, Azevedo. Ao longe, cães conversam. Há cães em Azevedo. Por que não há cães na Avenida dos Aliados? Há cães em Azevedo, é possível ver, ouvir, eles estão por todos os lados. E eu também. Eu estou aqui. Azevedo é Porto, disse-me a senhora ontem. Mas a fala dita ontem ainda hoje é repetida. Azevedo é Porto, eu mesmo direi esta frase amanhã. Tu és Porto, Azevedo, esta não é a questão, mas será que o Porto sabe que tu também és parte dele? Azevedo, se eu pudesse te perguntar algo, eu perguntaria se és solteiro ou casado. Eu apaixonar-me-ia por ti, Azevedo,

AS PAIXÕES DERIVAM
DE UM CORPO OU
PENSAMENTO EXTERIOR
AO CORPO-QUE-
ESCREVE: ELE AS PADECE
(ALEGREMENTE)

COM A MESMA
DISPONIBILIDADE, O
CORPO-QUE-ESCREVE
AGE AS AÇÕES QUE
PARTEM DELE E PADECE
AS PAIXÕES QUE
LHE CHEGAM

COM OS PÉS SOBRE
A GRAMA MOLHADA?

CONFIA-ESCREVER
NÃO É UMA PRÁTICA
DO SABER, MAS UMA
PRÁTICA DO
DISPOR-SE A

juro que eu me apaixonaria por ti. Caminho por tuas ruas. Passo por algumas pessoas, umas me olham, outras não me enxergam, sigo caminhando e, ao caminhar, olho para tudo e para todos. Como posso estar em ti, Azevedo, sem olhar-te com atenção? Chegando em ti, chegando lá em Azevedo ou aqui em Azevedo, dentro do autocarro em movimento, é possível espiar os quintais de algumas casas. É possível ver plantações, pequenas hortas, nada demais, mas alguma agricultura a florescer. Fiquei com vontade de te perguntar, Azevedo, sobre o que é produzido por ti. O que Azevedo produz? Além desta paz, o que mais tu produzes, Azevedo? Chego em ti com carinho e respeito. Sou assim, venho de fora, devo pedir licença e chegar com calma. Como devo chamar-te? É o Azevedo ou a Azevedo? Como é possível que dentro de uma cidade exista outra cidade? Tenho a sensação de que será preciso algum tempo

DAS COISAS

DAS PALAVRAS

DEGUSTAR MUNDO
COMO QUEM DESCOLA
AS PALAVRAS
E AS COISAS

DEIXAR-SE LANÇAR
À AVENTURA DO
ESFREGAR-SE
NAS PELES
DOS MUNDOS

DEIXAR-SE PERDER
DE SI MESMA

até eu poder dizer que te
conheço. Até lá, conservo o
mistério do nosso encontro. E
continuarei chamando de cura,
provisoriamente, chamarei de
cura isto entre nós, isto que
entre nós continua, isto que tu
provocas em mim, Azevedo: sim,
alguma cura. É o que sinto agora
que já não é o agora daquele dia
em que passei um tempo sobre
uma grande pedra num parque
teu. O agora deste instante já não
é o agora daquele céu azul, mas
talvez ainda seja o agora daquele
início de tarde quando o auto-
carro (este) estava cheio de
pessoas. Daqui onde estou,
dentro do autocarro, parado a
uma paragem, vejo um jovem e
uma senhora retirando os
casacos para aproveitar o sol que
hoje nos esquenta a todos. Mas o
autocarro segue em movimento,
portanto, daqui onde estou
agora, o que vejo é apenas uma
estrada ao longe. Caso olhe para
os lados, talvez tu me encontres.
Eu estou de banho tomado e todo
perfumado. Estou assim para te

DIS_POR_SE A
DIS_POR_SE OU
DIFICULTAR_SE:
COLOCANDO_SE
DE MODO A
DESAFIAR O HÁBITO
DAS POSIÇÕES,
BUSCANDO AS QUE
TE DIFICULTAM

DIS_POR_SE OU
DISSEME LHAR_SE:
BUSCANDO POSIÇÕES
PARA O SEU EU
QUE SERIAM
CONSIDERADAS
DISFUNCIONAIS,
NEGATIVAS E
PIORES

ver. Tudo isto para conhecer-te.
 Disseram-me muito. Sei coisas
 sobre ti que não vi de perto, que
 não toquei, que não li no teu
 olhar, coisas que apenas me
 disseram, coisas que ouvi dizer.
 Serão verdade, Azevedo?
 Deveríamos dar uma festa e
 parabéns aos motoristas logo
 após eles passarem com o auto-
 carro naquela rua espremida que
 parece ter apenas 10 centímetros
 de largura a mais do que a
 própria largura do autocarro. É
 um sufoco! Hoje foi preciso
 parar, dar à ré e tentar nova-
 mente, mas conseguimos.
 Parabéns, seu motorista! Qual é
 o teu nome? Duas senhoras
 passam a caminhar. Estou
 deitado à pedra e entreouço uma
 delas dizendo que tem uma
 cor-de-rosa logo ali embaixo.
 Mais tarde, quando estiver
 saindo do parque, passarei
 novamente por aquelas senhoras
 e as duas estarão a levar mudas
 de plantas em vossas mãos. Elas
 falam das plantas como se em ti,
 Azevedo, houvesse prendas

DIS_POR_SE OU
 DUPLICAR_SE :
 MANTENDO O EU
 TRANCADO EM CASA,
 ENQUANTO O OUTRO
 ESTÁ LÁ FORA
 DETIDO EM
 EXPERIÊNCIAS

DISPONDO O CORPO-
 QUE-ESCREVE EM
 POSIÇÕES, DISPOSIÇÕES
 E INDISPOSIÇÕES
 QUE NÃO APENAS
 ESTAR SENTADO
 DIANTE DO
 COMPUTADOR

DISPOR_SE A
 DISPOR_SE
 AO QUÊ ?

escondidas. Como se tu, Azevedo, fosses um reino cheio de raras especiarias. Talvez sim,

Azevedo, talvez cada pessoa encontre em ti (em si?) a cura que necessita. A senhora aproximou-se de mim, olhando-me e perguntando se eu sabia em quantos minutos passaria o próximo autocarro. Eu lhe perguntei: da linha 400? Ela riu e respondeu: há outra linha? Eu caminhei com ela até a paragem

e consultei o quadro que nos informou que em 20 minutos passaria um novo autocarro da linha 400 em direção a Porto. Ela me olhou, olhos arregalados, e disse-me: aqui é Porto! É como alguma cura. É como se em ti eu fosse deslocado de um sítio que mais me faz mal do que eu consigo perceber. Percebes? É como se tu fosses e pudesses ser um abrigo, uma espécie de casaco, um imenso casaco de moletom flanelado, com uma cor de relva bem verdinha. É como uma cura. Tu és uma cura para mim. E o silêncio? Há um

DISSE-NOS ESPINOSA
QUE ATÉ AGORA NINGUÉM
CONSEGUIU CONHECER
TÃO PRECISAMENTE A
ESTRUTURA DO CORPO
QUE FOSSE CAPAZ DE
EXPLICAR TODAS
AS SUAS FUNÇÕES

DISSE-NOS ESPINOSA
QUE AS SONÂMBULAS
FAZEM MUITAS COISAS
NOS SONHOS QUE NÃO
OUSARIAM FAZER
ACORDADAS (ISSO BASTA
PARA MOSTRAR QUE O
CORPO É CAPAZ DE
MUITAS COISAS QUE
SURPREENDEM A SUA
PRÓPRIA MENTE)

silêncio misterioso aqui ou lá.
Quando digo aqui é em Azevedo.

Quando digo lá é também em Azevedo. Azevedo está em todos os sítios. Ela, a senhora que está comigo nesta paragem aguardando o próximo autocarro da linha 400, ela fala-me a palavra periferia como quem sabe os limites que uma palavra é capaz de impor ao corpo que ela nomeia. Ela, então, decidiu contar-me sobre a própria vida.

Já é outro dia que não ontem.

Encontrei-me com aquela senhora tantas vezes que posso encontrá-la também em sonho.

No encontro deste agora, quer ele seja de hoje ou de antes, ela conta-me sobre a própria vida.

Diz-me que vive em Azevedo desde pequenina. Eu digo que moro lá no Porto. Eu digo bem assim: eu moro lá no Porto, ao que a senhora responde: aqui é Porto! Azevedo é Porto! Depois

ela explica-me que aqui é a periferia. Entro no autocarro só para te encontrar, Azevedo. Embarco para te conhecer. Só há

DO MESMO MODO COMO
A MENTE AFETA O CORPO
O CORPO AFETA A MENTE

DO MESMO MODO :
AFETE O CORPO A PONTO
DE ULTRAPASSAR O
IMPIEDOSO CONTROLE
DA MENTE SOBRE
ELE PRÓPRIO

DRAMATURGIA OU
TRABALHO DAS PAIXÕES

É UMA QUESTÃO
DE EXPERIMENTAÇÃO
(SEMPRE)

É UMA QUESTÃO DE
EXPERIMENTAÇÃO
CINÉTICA, DINÂMICA
E ÉTICA

EIS O CORPO-
QUE-ESCREVE

uma linha de autocarro que me levaria a ti. Bendita linha 400!

Cruzando ruas, entre céu e pedras, cruzando casas e pessoas, caminho por tuas ruas, Azevedo, sem saber onde estou nem onde pousarei. Escrevo aquilo que escorre para além das palavras. As manhãs e tardes em que vim até ti, Azevedo. Nossas longas conversas e confidências.

Como escrevê-las? Ajude-me.

Imaginemos que existem pessoas dentro de um autocarro que acabaram de receber um pequeno livreto, um jornal ou folheto, no qual há um punhado de palavras que narram encontros de um homem não com outra pessoa, mas encontros de um homem com um sítio específico. Não mais sobre o amor entre

um ser humano e outro, mas sobre o amor de uma pessoa com um sítio. O amor entre mim (quem escreve estas palavras) e Azevedo (que me põe a escrevê-las). Eu estava caminhando pelas ruas de lá, como costumo fazer, pelas ruas de lá ou daqui, e

ELE ESCREVE PARA
DESPEDIR DE SÍ
O EU QUE INSISTE
EM CONTROLÁ-LO

ELE NÃO PRECISA
PRESTAR CONTAS
AO PENSAMENTO

ELE NÃO TEM INTERESSE
NA VALORAÇÃO MORAL
QUE DIRIA ISSO SIM
AQUILO NÃO

EM MOVIMENTO

EM QUAL POSIÇÃO?

ESCREVE PARA ROMPER
OS GRILHÕES QUE O
TORNAM SERVO DE UM
MESMO E ACOSTUMADO
MODO DE SENTIR,
ESCREVER E PENSAR

logo após cruzar a escola de Azevedo, segui caminhando e lá estava ela: parada à janela do apartamento dela. A janela parecia ser a moldura e a mulher dentro do apartamento a pintura de um quadro. Ela olhava para a frente, bem para a frente, estava parada e parecia esperar.

Esperar. Ela esperava quem, esperava pelo quê? Após observá-la por um tempo, passei caminhando em frente à janela dela e, alguns passos depois, voltei os olhos para mirá-la e ela continuava parada, ainda esperando, olhando e respirando, vivendo apenas.

Afastei-me dali. Estava me sentindo tão incomodado. Aquela tranquilidade. Ela deveria estar em movimento? Por que me assusta tanto esta paz que mora em Azevedo? A linha 400 começa na Avenida dos Aliados e retorna até ela. Não há mais autocarros saindo de outros

pontos do Porto em direção a Azevedo. As próprias paragens de autocarro em Azevedo

EXPERIMENTAR NÃO PRESSUPÔE CHEGADAS
PRESSUPÔE
EXPERIMENTAR

FRIOS, MORNOS, UM PLURAL SINGULAR

FUGIR DO EU MAIOR,
SOLITÁRIO VIGIA DA
PRISÃO ILUMINADA
QUE PODE SER A
CONSCIÊNCIA HUMANA

LÁ ONDE O COSTUME NOS LEVARIA, RUMO ÀQUELA FRASE TATUADA PELO HÁBITO, LÁ EM DIREÇÃO AO SENTIDO SECULAR CANONIZADO, O CORPO-QUE-ESCREVE FAZ DESVIOS PARA NOS SERVIR OUTRAS TANTAS POSSIBILIDADES (INCLUINDO AS QUE DIRÍAMOS NÃO TER RELEVÂNCIA)

informam que apenas uma linha passa por elas: a linha 400. E se eu quiser sair de Azevedo e ir para além da Avenida dos Aliados? E se eu estiver noutro ponto mais distante da cidade e quiser ir direto para Azevedo? A senhora havia dito: Azevedo é Porto. E eu pergunto às autoridades do Porto se elas também sabem disso. Os senhores sabem disso? Anoto em meu pequeno caderno: há outro ar aqui. Nossa primeiro encontro, Azevedo, aconteceu e foi um encontro nada extraordinário. Sou apenas um homem que saltou do autocarro e pisou no teu solo, Azevedo. Eu estou aqui em ti e nenhum mapa é capaz de contar a nossa história. Imaginar que cada pessoa dentro deste autocarro tem a sua própria história com Azevedo. Imaginar que algumas histórias são parecidas, que outro alguém, que não eu, também ficou emocionado ao saltar do autocarro e pisar no teu chão de pedras. Imaginar que há pessoas, dentro de um

LANÇAR O CORPO-QUE-ESCREVE AO MUNDO, DISPOR-SE AO JOGO DAS AFETAÇÕES

LÍQUENS, BACTÉRIAS, FUNGOS SOBERBOS ENTRE GENTES E TANTOS GENES HÁ MUITO QUE NÃO VEMOS

MADEIRAS, GRAMAS, VISCOS E VENTRES EM MOVIMENTOS

MAIS DO QUE UM PUNHADO DE LINHAS ORIGINAIS, CENAS E IDEIAS NOVAS, O CORPO-QUE-ESCREVE TE PRESENTEIA COM O PRESENTE DESEMBRULHADO

autocarro, que se deixam emocionar por conta da movimenta-

ção feita pelo carro. Para lá e para cá, dentro do autocarro,

chacoalhando, este sou eu:

alguém que já esteve sentado neste mesmo sítio onde agora tu estás. Eu estou perfumado por

tua causa. Eu sou aquele ali,

estão a ver? Sou aquele ali

deitado à pedra, não trouxe óculos de sol, nem hoje nem

naquele dia. Olho o céu com a coragem dos olhos desencapados. A coreografia dos pássaros

lá no alto, eu sem asas sobre a tua pedra, Azevedo; ao menos trago

papel e caneta. Ao menos estou contigo. Por isso escrevo. Eu sou

aquele ali, vês? Alguém em

dúvida se segue a caminhada pisando no caminho de pedras,

no de asfalto ou na relva. Sou assim: nas mãos trago caneta e

caderno. Talvez tu tenhas me visto num dia desses. Importa

que eu possa te tocar antes de

tudo aquilo que diriam antes

mesmo do nosso encontro

acontecer. O cuidado que temos

MAIS INTERESSADO NA INCONSCIÊNCIA DO QUE NO CONTROLE FEITO POR NOMES, SENTIDOS E GOSTOS

MEXENDO O CORPO MENOS PARA ENCONTRAR E MAIS PARA SE LÍVRAR DOS SENTIDOS JÁ EM NÓS COLADOS

MUDAR A POSIÇÃO DO CORPO-QUE-ESCREVE MODIFICA O TEXTO ESCRITO POR ELE

^
NÃO DEIXARÃO VOCÊ
ESCREVER DO SEU JEITO

com uma pessoa, podemos também ter com um sítio? Há algum tipo de privacidade aqui que pareço perturbar. Há antenas nas varandas de teus apartamentos. Há casas e prédios. Há cidades dentro de outras cidades. Há muito lixo. Há muitos prédios parecidos ou mesmo idênticos. Há pessoas nas janelas, cães e gatos, há pombos e carros.

Aquela mulher que parece pintura, ela está parada à janela. Aquele homem, aquela árvore, eles se confundem entre si. Há muitos carros estacionados.

Uma farmácia, um pequeno restaurante. Há o som e o som da ausência: ouço carros e autocarros passando lá no longe das estradas. Há verde aquela, acola, em Azevedo, sim, em

Azevedo há verde. Hoje acordei emotivo. Todo este azul, toda esta relva me lota em como visto como o diabo. Há gente de todas as idades neste autocarro. Neste parque, naquele parque, pessoas com cães, com carros, naquela pedra estive deitado por algumas

NÃO
DEIXARÃO
VOCÊ
ESCREVER
DO SEU
JEITO

NÃO
DEIXARÃO
VOCÊ
ESCREVER
DO SEU
JEITO

horas, deitado à pedra e olhando ao céu, a coreografia dos pássaros.

Isso não é uma escrita automática. Entre cada sentença escrita passam por mim uma ou duas vidas. Há mistério mais lindo do que simplesmente existir? Há respeito mais imenso do que este, do que simplesmente não fazer o tempo correr? Hoje é o terceiro dia seguido que vou até

Azevedo. Embarco num dos autocarros da linha 400 e desembarco lá, numa das inúmeras paragens que lá existem. Quando chego, o que faço é essencialmente caminhar e observar.

Após algumas horas, caminhando e observando, por vezes escrevendo e fotografando, embarco novamente noutro autocarro da linha 400 em direção a minha casa que fica no Bonfim. Quando chego em casa, sento-me diante do computador para escrever algumas palavras, no entanto, meu corpo sempre

parece dizer mais do que eu consigo digitar. Meu corpo parece sempre trazer algo mais

NÃO É DEFINIDO POR UMA FUNÇÃO PRÉVIA, MAS PELOS AFETOS QUE É CAPAZ DE PROVOCAR E PADECER

NÃO É UMA IDEIA NEM UM PROJETO PARA DESENVOLVER A SUA DRAMATURGIA, É ANTES UM PLANO DE EXPERIMENTAÇÃO

NÃO ESQUECER

NÃO FORJAR UM MODO DE FAZER, MAS APURAR O SABER PARA QUE ELE APRENDA, SOBRETUDO, COMO DESAPRENDER

de Azevedo. É como se as palavras não pudessem escrever.

Anoto num pedaço de papel: investigar como é possível um sítio continuar mesmo fora dele próprio; Azevedo continua em mim. Hoje passei a mão em ti, Azevedo. Esfreguei meu corpo

no teu. Como quem não quer nada, cruzando tuas ruas, meti os dedos nas pedras de um muro teu. Depois, parei um cão, fiz-lhe confidências amorosas e dei-lhe

um beijo estalado no focinho molhado. Caminhando, noutro

momento, não pude evitar e lancei-me ao chão de pedra para nele encostar a minha cabeça: adorava aprender a ser menos

gente; adorava aprender a ser um sítio capaz de receber toda a malta em mim. Hoje saltei do autocarro na paragem Parque Oriental. Amanhã saltarei no

Lagarteiro. Ontem salto no Meiral. Amanhã saltei uma semana e na outra salto poças d'água. Passado, presente e futuro perdem a relevância quando se está tão aqui. Ali saltei

NAO PRECISA
SER UTIL
NEM VENDER
OU VENCER

NAO SABEMOS
O QUE PODE UM
CORPO, NAO
ESQUECER

NAO SE APRENDE
A ESCRIVER
DRAMATURGIA,
APRENDE-SE A TER
DISPONIBILIDADE
PARA

e minha tarde foi apenas isso:
longas caminhadas pelo parque,
no denso parque dentro de mim,
longas conversas comigo, con-
tigo, enfim, agradeço-te,
Azevedo. Hoje meus olhos viram
a tua escola. Há uma escola em
Azevedo. Fui até a sua entrada e
ali fiquei por um tempo, vendo os
putos brincando. Agora, quando
desembarco em Azevedo, já
consigo conectar uma rua na
outra e dizer que logo ali há um
café ou um centro de saúde ou
uma casa com azulejos amarelos
(já sei dizer os nomes das para-
gens de autocarro, o nome de
algumas ruas). Quando conhece-
mos uma pessoa, o contato físico
parece ser inevitável: seja um
beijo, um toque ou abraço. E
quando conhecemos um sítio,
qual tipo de contato físico
podemos ter com ele? Pisamos
no sítio? Andamos por ele? Ou
podemos fazer outras ações com
um sítio? O que tu fazes com
Azevedo, hein? Tu mesmo. Tu
que estás dentro deste autocarro.
Tu indo para Azevedo, tu saindo

NOUTRO MOMENTO,
VOCÊ, AUTORA,
AUSCULTARÁ A SI
MESMA E SE
PERGUNTARÁ O QUE
FICA DEPOIS DO TANTO
QUE POR VOCÊ PASSOU,
QUE PALAVRAS DO SEU
REPERTÓRIO PRECISAM
PARTIR, QUAIS OUTRAS
PODERIAM, ENFIM,
CHEGAR

de Azevedo. Tu que estás no meio do caminho, no meio do autocarro, o que tu fazes com Azevedo? Já experimentaste dar carinho a Azevedo? Já experimentaste dar um longo abraço em Azevedo? Hoje não passei perfume. Amanhã terei passado.

Amanhã, estarei com mais passado do que hoje tenho. Hoje

o autocarro está repleto de pessoas, toda a malta reunida.

Jovens retornando da escola, senhores e senhoras, um jovem homem escondido sob tanta barba preta, ele também tem cabelos pretos, ele veste um suéter preto, tem sobrancelhas grossas e pretas, ele segura um

caderno e uma caneta, ele observa e, mesmo com o autocarro em movimento, ainda escreve no seu caderno algumas palavras. As palavras que este homem escreve, as palavras que

ele está escrevendo, são as palavras que tu lês agora.

Palavras cheias de movimento. Palavras-autocarros. Olhe com atenção: tem algo azul colado à

NOUTRO MOMENTO,
VOCÊ, AUTORA,
DECIDIRÁ SE
AQUELA FRASE
FICA OU PARTE,
SE O SEU TEXTO
COMEÇA ANTES
OU MAIS TARDE,
SE A VERTIGEM
DAQUELA EXPERIÊNCIA
COM O SEU CORPO -
QUE - ESCRVE
ESTARÁ NO SEU TEXTO
DE UM JEITO OU
DE OUTRO, MAS,
POR AGORA, O CORPO -
QUE - ESCRVE SÓ
ANSEIA POR
LAMBER MUNDOS

placa que indica a entrada para Azevedo. A placa na rotunda da

Circunvalação. Tem algo azul colado na placa. Um azul-claro, cor do céu. Parece um pedaço de

papel ou de plástico. Achei interessante, fez-me pensar na relação entre azul e Azevedo.

Azulvedo. Azulvejo. Azulejo. Azevedo. Para mim, Azevedo é mesmo um sítio no meio do caminho entre o verde da relva, o azul do céu e o cinza das pedras. Hoje voltei a sentir aquilo que havia sentido ontem.

Senti a ti, Azevedo, porém, como se tu fosses um abrigo ou repouso, como se fosses um ponto ou porto fixo onde a calma é a senhoria. Hoje, ao entrar no autocarro, pensei que dizer que amanhã estarei em Azevedo não quer dizer que não estou em

Azevedo agora. O ontem ainda conserva tantos amanhãs. Os futuros não estavam previstos neste agora. Entrei no autocarro hoje, mas desembarquei dele apenas ontem. Imaginar um homem adentrando um sítio no

NOUTRO MOMENTO,
VOCÊ, AUTORA,
PERCEBERÁ QUE NÃO
IMPORTA TORNAR
UMA EXPERIÊNCIA
VIVIDA EM OUTRA
COISA PORQUE
GOSTOSO MESMO É
TER VIVIDO, TER DADO
AQUELE PASSEIO,
TER VISTO A SÍ MESMA
FAZENDO ALGO
QUE NÃO O SENTIDO

qual ele nunca pisou, no qual ele nunca esteve. Com que fome este homem chega? Com que delicadeza ele chega a este sítio? Ele chega a pedir licença? Ele chega a ouvir, a ver o que ali já existe, chega com calma ou com força, com fome e com caravelas, como um homem chega num sítio que não precisa dele para existir? Lembras quando nos conhecemos, Azevedo? Foi ontem. Lembro-me bem, Azevedo: comecei a te escrever estas palavras porque senti que tu não tinhas pressa e que, portanto, poderias tanto me ouvir como me responder. Logo atrás de mim havia um senhor sentado sobre um pequeno banco também de pedra. Protegido sob a sombra de uma árvore alta e com poucas folhas, ele lia algum livro iluminado pela luz do sol. Lembro-me bem: ele usava óculos. Mais adiante uma mulher e seu cão. Que elegantes. Um homem tirou a camiseta. Sol sobre a longa pedra. O sol amanhã. Ontem. Mais lá embaixo

NOVECENTAS E NOVENTA
E NOVE IMAGENS QUE
AINDA NÃO NOS DEMOS
TEMPO PARA CONTEMPLAR

O CORPO ESTÁ AÍ ?

O CORPO- QUE-ESCREVE
CONFIA

O CORPO- QUE-ESCREVE
DEVOLVERIA A
BRINCADEIRA AO
PROCESSO CRIATIVO

um casal de namoradas.

Emociona-me tanto a possibilidade de acontecer algo que nunca

tinha acontecido. Piso em teu solo, Azevedo, mais real do que qualquer guerra. Eu, homem anônimo, descendo do autocarro e pisando no chão de Azevedo.

De tão insignificante, acaba até por reluzir imenso. Mas tu nunca foste a Azevedo? Ontem fiz esta pergunta a uma amiga. Ela respondeu-me: nunca fui, nunca fui. Lá é fixe? Ela perguntou-me.

Eu sorri, abri a boca e depois fechei. Algumas perguntas não merecem nem sim nem não. Não me provoque, Azevedo, não

estou fumando nem tenho cigarros escondidos na mochila. Não tenho isqueiro nem vontade de fumar, Azevedo, mas tu, com esta calmaria toda, serias um

bom sítio para fumar um cigarro. Nos meus olhos ainda aquela tarde. Aquela tarde será para sempre uma tarde, mesmo

que agora seja já tão tarde.

Aquela tarde em que peguei um autocarro da linha 400 e me

O CORPO-QUE-ESCREVE É ANTES UMA FÁBRICA, UM CONJUNTO DE FÁBRICAS, ONDE O QUE ESTÁ EM JOGO É A ALEGRIA COM A QUAL ELE SE ENCONTRA COM AS MAIS DIVERSAS POSSIBILIDADES

O CORPO-QUE-ESCREVE É DEFINIDO POR SUA CAPACIDADE DE AFECÇÃO: AGIR AÇÕES E PADECER PAIXÕES

O CORPO-QUE-ESCREVE É UM LEMBRETE À DIVERSÃO, LOGO, AOS DESVIOS

dirigi a Azevedo pela primeira vez. Estamos acostumados a nos locomover para conhecer pessoas, para fazer reuniões de trabalho, para estudar, então por que não fazer um deslocamento com o propósito de conhecer um sítio? O céu hoje está especialmente lindo. O céu sobre nós, nós sob o céu, o céu sobre nós também sobre tantos outros sítios, cidades e freguesias. Posso imaginar este mesmo céu sobre meus amigos noutro continente. O cheiro da relva misturado ao cheiro do lixo. Cheiro de lixo, dejetos caninos, relva que acabou de ser cortada. O que deveria haver em ti, Azevedo, que em ti não há? O sol continua, ele continuou oferecendo luz e calor. Talvez porque esteja frio, talvez porque em Azevedo não há prédios bloqueando a dança solar, talvez porque há pedras que esquentam e esfriam, que esquentam e esfriam. O vento continuou, ele continua sendo morno e frio. Ontem, ao te conhecer, disse ter sentido algo.

O CORPO-QUE-ESCREVE
É UM PLANO
EXPERIMENTAL, NÃO
UMA SALA DE ENSAIO
OU WORKSHOP, ELE SÓ
CONHECE UM TEMPO:
QUALQUER UM QUE NÃO
CAIBA NO PENSAMENTO

O CORPO-QUE-ESCREVE
É UMA FÁBRICA DE
AFETAÇÕES QUE AFETA
OUTROS CORPOS E
PENSAMENTOS COMO É
POR ELES AFETADO

O CORPO-QUE-ESCREVE
GOSTA DE SE PERDER
E TER A SUA
COMPANHIA

Não sei qual nome dar ao que sinto, mas dizer calma é pouco. Sinto que dizer paz seria impre- ciso por demais. Algo em ti desperta em mim uma sensação outra e que, surpreendentemente, já me parece ser tão importante. Ontem eu estarei em Azevedo. Ontem, pela ter- ceira vez, aquela curva quadrada foi difícil de ser feita pelo moto- rista do autocarro. Foi preciso recuar e tentar de novo. É possí- vel que, ao entrar naquela pequena rua, o autocarro fique a uma distância exata de 10 centí- metros das paredes laterais da rua. Mas não são 10 centímetros de cada lado. São 5 centímetros de cada lado: o autocarro a uma distância de 5 centímetros das paredes de pedra da fina rua pela qual entramos. Há pessoas que saem de casa para caminhar, outras para correr, outras com seus cães, mas eu saí de casa para conhecer Azevedo. Tu pergun- tas: Azevedo é quem? É teu namorado? Não, não, quem me dera, eu digo: Azevedo é um sítio

O CORPO-QUE-ESCREVE
NÃO É UM CONCEITO,
É ANTES UMA PRÁTICA,
UM CONJUNTO DE PRÁTICAS

O CORPO-QUE-ESCREVE
NÃO PADECE A MORAL,
NÃO SE INTERESSA
PELO BEM NEM PELO MAL

O CORPO-QUE-ESCREVE
NÃO PRECISA DE
TESTEMUNHA NEM DE
ARQUIVO QUICÁ DE
DOCUMENTOS, O CORPO-
QUE-ESCREVE NÃO
PRECISA PROVAR
RELEVÂNCIAS, ELE
PREFERE MESMO
É TATEAR RELEVOS

do Porto. Azevedo é Porto. Passam por nós senhoras, senhores, crianças, cães e gatos. Passei há pouco por uma grande relva onde quis me deitar, mas senti vergonha. Pensava que tu serias outra coisa, outro sítio, pensava que terias outra aparência. Deve haver algo especial nesta distância que tu pareces ter do progresso, Azevedo. Parece que ela estava a pegar sol à janela. Mas o sol hoje foi dormir cedo. Parece que ela está apenas parada. Parada. Sem fazer nada. Qual é o problema? Fico espantado quando vejo uma pessoa parada. Parece-me que é preciso estar sempre em movimento. Como é cansativo. Eu preciso aprender como faz para ficar parado, mas ainda vivo. Por que me assusta tanto essa tua calma, Azevedo? Permitir o acesso, aumentar a mobilidade, investir em saneamento básico e público, tudo isso é determinante, sem dúvida, mas o que há no progresso urbano que não é assim tão importante? Por que

O CORPO-QUE-ESCREVE
NÃO QUER RESOLVER
COISA ALGUMA

O CORPO-QUE-ESCREVE
NÃO TRABALHA COM
REFERÊNCIAS, MUITO
MENOS FAZ REVERÊNCIAS

O CORPO-QUE-ESCREVE
PODE AFETAR O CORPO-
QUE-ESCREVE PODE
SER AFETADO

O CORPO-QUE-ESCREVE
SÓ QUER SE PERDER DA
EXIGÊNCIA DE
SER PROFISSIONAL
E COERENTE

tenho tanto medo de alguma paz? Porque há progressos e há progressos. Quais ações podemos fazer com um sítio que não seja apenas pisar nele? Podemos circular Azevedo? Podemos distribuir Azevedo? Podemos transportar Azevedo de um ponto a outro? Podemos esparrar, centrifugar Azevedo? Qual é o teu nome, motorista? Parabéns por hoje! O senhor conseguiu entrar na fina rua sem precisar dar à ré. Quando escrevo lá em Azevedo, pode ser que tu já estejas em Azevedo, aqui em Azevedo, ainda a caminho de lá. Portanto, não tentarei prever onde tu estás nem onde estarás. Parece-me seguro que Azevedo possa estar aqui mesmo quando esteja lá e que possa também estar lá, ainda que esteja aqui, nestas palavras ou mesmo em si. Azevedo está em mim e em si? Quantas vezes já amaste um sítio? Que beleza as coisas ordinárias, não? Fico trêmulo de tão apaixonado. Eu poderia me apaixonar por um

O CORPO-QUE-ESCREVE
TIRA DO CORPO AS
EXIGÊNCIAS AO
CORPO DESTINADAS

O PODER DE SER AFETADO
DE UM CORPO-QUE-
ESCREVE APRESENTA-SE
COMO POTÊNCIA PARA
AGIR E PADECER

O SUPÉRFUO DETALHE

ONDE ESTÁ O CORPO-
QUE-ESCREVE NO
MOMENTO EM QUE
ELE ESCREVE?

OS SENTIDOS EM NÓS
COLADOS, A PONTO DE
DIZERMOS "FICOU CLARO?",
"MEU DEUS" E "FILHA DA
PUTA" A CADA FRASE
PRONUNCIADA

lugar. Respiro fundo, Azevedo.

Respiro fundo e, ao respirar fundo, Azevedo, acabo por te

respirar. Respiro Azevedo profundamente. Sigo descendo por ruas e ruelas, descendo um pouco mais, mais para baixo,

dentro deste autocarro que parece escorrer pelas ruas do Porto em direção a ti. Sei que tu não estás tão perto porque disseram-me que tu moras mais para lá. Depois da Circunvalação. Sento-me nesta

pedra, nela me sentei, e os assuntos simplesmente me vieram. Tu me abres a conversa, Azevedo. Sobre o que conversaremos hoje, eu e tu? Sim. Porque posso. Não para cuidar da saúde. Parei de fumar para me lembrar de que é possível fazer de outro modo, de outro jeito, de que é possível fazer de outra forma.

Sinto falta do sol. Hoje sinto falta do sol. Ou será que sinto falta de Azevedo? Sinto-me acompanhado, aqui, neste autocarro, ainda que não conheça ninguém, sinto-me em casa, de algum

OUTRA ASSOCIAÇÃO
ENTRE DESEJOS E
PALAVRAS

OUTRA PAISAGEM
ENTRE PARAGENS

PARA ESCRIVER SÓ
É PRECISO SABER ?

PARA O QUÊ ?

PARA PERSEGUIR E
PROTEGER O CORPO NO
INSTANTE EM QUE ELE
ESTÁ E NO QUAL ESCRVE

PARA PROCURAR NÃO
IDEIAS, PARA NÃO
PROCURAR IDEIAS

modo. Sento-me neste restaurante. Peço uma cerveja. Entram e saem muitos homens de idades variadas. Parei de fumar, Azevedo. Teu ar ajuda-me a respirar melhor. Sobre a pedra, pernas cruzadas, caneta e caderno em mãos, observo o meu entorno com calma e cuidado. Ainda que eu esteja novamente perfumado, ainda assim, hoje é tu quem atrai toda a atenção. O cheiro da tua relva recém-cortada inebria o campo e as ruas ao redor. Cheiro bom, perfume da infância, hoje já tão longe. Gostava que a infância não fosse um país tão distante. Talvez eu pudesse viver aqui. Talvez, Azevedo, tu pudesses viver em mim. Tapetes e toalhas pendurados às janelas fazem o mesmo: apenas vivem, vivem, não falam tanto como eu falo. Talvez tu tenhas passado por mim em Azevedo. Eu estava lá, numa tarde qualquer, vestido numa calça jeans, dentro de um suéter preto, barbas e cabelos também pretos, mochila nas costas. Nas

PARA ROMPER O IMPÉRIO DA CONSCIÊNCIA SOBRE O RESTO DO CORPO,
PARA QUE O RESTO DO CORPO POSSA ESTAR INCONSCIENTEMENTE DE OLHOS BEM ABERTOS

PARA SENSIBILIZAR O CORPO DE UMA AUTORA RUMO À DESMEDIDA DAS POSSIBILIDADES QUE EXTRAPOLAM A SUA (NOSSA) MENTATIVIDADE

PERGUNTANDO ONDE ESTÁ O CORPO NO MOMENTO EXATO EM QUE ELE ESCRVE

POR ISSO, EXPERIMENTAR O ESCRVER, ESCRVER EM EXPERIÊNCIA, EXPERIMENTAR ESCRVENDO

mãos, provavelmente, eu trazia um caderno e uma caneta. Nos olhos, com certeza, se tu me olhasses nos olhos, tu verias apenas Azevedo. Pequeno-almoço reforçado, banho quente, perfume e na mochila os meus documentos, um casaco extra, uma garrafa cheia de água. Vesti uma roupa bem limpa e caminhei em direção à paragem do autocarro. Aqui passa o autocarro da linha 400. Tu és ainda mais belo do que eu imaginava, Azevedo. És ainda mais calma e delicada, Azevedo. Tu és para mim um continente, sabias? Tu poderias me ensinar a usar a segunda pessoa do singular, que tal? Tu foste ou fostes posta de fora, Azevedo? Fora do quê? Do progresso? Um homem descendo de um autocarro numa paragem chamada Azevedo, pisando sobre pedras cinzas sob um céu azul. Um homem parado numa paragem. Um pouco de Azevedo para lá e cá. Não tenho expectativas, vou a ti disponível. Não me sinto nervoso, sinto-me

PROVAR MUNDO COMO
QUEM O POROROCA

QUAIS DINÂMICAS SERIAM
EXPERIMENTADAS SE
EXPERIMENTASSEMOS
OUTRAS POSIÇÕES PARA
O CORPO - QUE - ESCREVE ?

QUAIS OUTRAS
CONEXÕES ?

QUAL É A INCONSCIÊNCIA
DO QUE CONHECEMOS ?

QUESTIONANDO SE A
POSIÇÃO DE UM CORPO
LHE IMPÕE
DETERMINADO TEXTO

desejoso, um pouco curioso, sim, um pouco curioso. Uma criança

passa correndo por mim, ela carrega uma sacola de lixo numa

das mãos. Em seguida, ela retorna, passando novamente por mim, mas desta vez sem o lixo e sim com um saco cheio de pães. Um senhor e uma árvore. Eles me chamam a atenção. Eu salto na paragem Senhora da Hora. Sento-me e peço um café.

Hoje, ainda que o sol esteja presente, faz frio. Sentado a tomar o café, olho para o lado de

fora da cafeteria e vejo um homem sentado a um banco, bem perto da igreja. Sobre ele, uma árvore praticamente sem folhas. O homem cabelos arrepiados e a árvore galhos secos voltados para o céu como que pedindo por alguma chuva. Homem de cabelos arrepiados, árvore de galhos agitados. O quanto um sítio faz de nós uma extensão de si próprio? O quanto

o Porto te transforma num Porto? O quanto Azevedo te Azeveda? Uma nova caminhada,

SE A DRAMATURGIA, ATÉ ENTÃO, ERA ENTENDIDA COMO UM TRABALHO DE TRAMAR AÇÕES, PODEMOS AGORA ENCARÁ-LA COMO UM TRABALHO DE TRAMAR PAIXÕES

SE NÃO SABEMOS O QUE PODE UM CORPO, NÃO SABEMOS O QUE PODE UM CORPO-QUE-ESCREVE

SEM FREIOS E SEM VELOCIDADES, O CORPO-QUE-ESCREVE GOSTA DAS PARAGENS, NÃO ACREDITA QUE CONTEMPLAÇÃO SEJA SINÔNIMO DE DOENÇA

longos caminhos, subindo e descendo, relvas e pedras, asfaltos, caminhos e passagens, pontes, placas e águas. Cruzo por pessoas, toda esta malta, de onde são? Gostaria de perguntar. As pessoas que te frequentam, Azevedo, aqui neste parque, lá naquele parque, de onde são, onde moram, de onde eram? É prazeroso caminhar sem saber para onde. Até encontrar uma pedra na qual pudesse me sentar e observar o meu redor. É lá que estou agora. Consegues me ver, Azevedo? Podes me sentir sentado numa pedra tua? Uns escrevem, outros leem, outros falam, outros pegam sol e outros não dizem nada, Azevedo, não dizem nada e mesmo assim continuam. Vou até ti, Azevedo, para que a tua calma possa florescer em mim. Para fazer de mim um sítio onde tu possas germinar. Para que após sair de ti, eu siga ventando para todos os lados um pouco desta cura que tu me permitiste encontrar. Vivemos tão confinados em

SOMENTE AO SABOR
DOS ENCONTROS
SENTIREMOS E
SABEREMOS QUAIS
DINÂMICAS CONVÊM
À NOSSA SENSIBILIDADE
CRIADORA

TRABALHO DISPONÍVEL
A TRAMAR NÃO APENAS
AQUILO QUE PARTE DE
UMA AUTORA - AÇÕES -,
COMO TAMBÉM O
TRABALHO DE TRAMAR
ALGO QUE ESCAPA À
CONSCIÊNCIA CRIADORA
- PAIXÕES -

SOMENTE AO SABOR
DOS ENCONTROS
SENTIREMOS E
SABEREMOS QUAIS
DINÂMICAS CONVÊM
À NOSSA SENSIBILIDADE
CRIADORA

cidades, casas e apartamentos, carros e autocarros, que quando

encontramos um sítio que nos permite respirar então percebemos que já não sabemos respirar.

Vivemos tão apertados, tão confinados, que nem renovamos o ar velho que circula aqui dentro. Quando salto em ti, Azevedo, respiro profundamente.

Troco o ar, recarrego as energias, vejo e me revejo, e tudo isto porque em ti é possível fazer de outro jeito. Vejo o verde da tua relva. Contemplo tuas árvores. Observo, emocionado, em tuas esquinas: há potes, com água fresca e ração para cães e gatos, que teus moradores espalham

por ti, Azevedo. O delicado equilíbrio entre ser ar e pedra, entre construções e relvas, entre a vida e o viver. Vejo Azevedo e, através de ti vejo melhor, com mais calma e duração. Vejo as tuas ruínas, um monte de coisas que não servem para nada, vejo a tua vegetação se esparramando sobre tudo, como bem sabe fazer o amor.

TRABALHO DISPONÍVEL
A TRAMAR NÃO APENAS
AQUILO QUE PARTE DE
UMA AUTORA - AÇÕES -,
COMO TAMBÉM O
TRABALHO DE TRAMAR
ALGO QUE ESCAPA À
CONSCIÊNCIA CRIADORA
- PAIXÕES -

UMA COR
ESQUECIDA

UMA DESCRIÇÃO
IMPREVISÍVEL

UMA DURAÇÃO
INSONDÁVEL

UMA ESPÉCIE
INEXISTENTE

UMA PRÁTICA, UM
CONJUNTO DE
PRÁTICAS QUE
ACORDAM A NOSSA
DISPONIBILIDADE
A

UMA FOTOGRAFIA



Fotografia 2 – Entrada para Azevedo, Porto, 2022 – Fotografia: Diogo Liberano

DISPOR-SE A

No capítulo 1. *Trabalho das paixões* (e, com ênfase, em seu subcapítulo *Paixões em trabalho*), a partir da noção de dramaturgia como um trabalho das ações (Barba e Savarese), chegamos à possibilidade de a dramaturgia ser um trabalho capaz de tramar também paixões. Com Espinosa, lemos “ações” como aquilo que escrevemos com intenção e “paixões” como aquelas afetações que se inscrevem sobre a nossa sensibilidade. Ao imaginarmos dramaturgia como um trabalho das paixões, especulamos a composição dramatúrgica diretamente a partir de uma vasta rede de afetações que, mesmo externas a ela, ainda assim a afetam e modificam. Neste capítulo, portanto, pensaremos sobre o corpo de quem escreve antes de qualquer discussão sobre autorias, cenas e dramaturgias escritas. Aqui, nos interessa investigar o corpo-que-escreve como um praticante ou um conjunto de práticas da e para a disponibilidade.

Assim, nas páginas acima, à esquerda e digitado, partilhamos o material bruto de textos escritos de 21 a 25 de fevereiro de 2022, na cidade do Porto, Portugal, como saldo do trabalho de criação dramatúrgica do primeiro fascículo de azevedo (Pele Teatro), um programa de criação artística que propôs diálogos entre o território de Azevedo (Campanhã, Porto), comunidades residentes e criadoras portuguesas e internacionais, com direção de Fernando Almeida e Rodrigo Malvar. Trata-se, portanto,

de um texto sem correções e edições.

Já à direita, escritas à mão, são partilhadas reflexões sobre o corpo-que-escreve compostas depois e a partir do primeiro de quatro fascículos do projeto. Em *azevedo*, como dramaturgo convidado, tive como ação primordial realizar deslocamentos até Azevedo por meio da linha de autocarro (ônibus) n.º 400, escrevendo por todo o percurso. Em seguida, o material escrito era editado por mim e, com ilustrações e pinturas criadas por João Paulo Lima em afetação aos escritos, foram produzidas publicações impressas distribuídas gratuitamente às passageiras da linha 400.

No entanto, as experimentações com o corpo-que-escreve não tiveram início neste projeto específico; elas me acompanham há anos, sem que eu consiga precisar quando o nomeei desse modo. O corpo-que-escreve me acompanha em processos de criação dramatúrgica, na prática pedagógica e na reflexão teórica. Dada a diversidade de vias pelas quais o penso e experimento, qualquer esforço que busque lhe conferir uma definição mais contornada me parece desimportante; neste momento, para mim, abordar o corpo-que-escreve só é possível se feito de um modo que nos permita quase conhecê-lo.

O corpo-que-escreve não é propriamente um conceito, a não ser que aceitemos seu contorno irregular e a sua totalidade fragmentária; a não ser que aceitemos que o corpo-que-escreve não é bem uma proposição. Para mim, ele

funciona alegremente como “um incorporal” e, “embora se encarne ou se efetue nos corpos”, gosto de experimentá-lo também como algo que escapa, uma lembrança talvez, como algo que poderia, inclusive, sequer chegar¹. Feito uma lembrança, o corpo-que-escreve nos faz lembrar não apenas do corpo de quem escreve, como da importância de passear tal corpo para além dos pensamentos; o corpo-que-escreve suspeita que o corpo de quem escreve esteja excessivamente subjugado pelo exercício mental.

Para compor tais especulações anteriores sobre o corpo-que-escreve, tive a companhia do brevíssimo e fulminante *O caráter destrutivo* de Walter Benjamin: o corpo-que-escreve “não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente porque vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho” e, sublinha, “já que vê caminhos por toda parte, [o corpo-que-escreve] está sempre numa encruzilhada”². Assim, a escrita feita à mão é propriamente um exercício de empilhamento e polifonia, propriamente a manifestação de uma fala responsiva que não busca ser um ou o modelo, mas uma contínua abrição de caminhos.

Ao afirmar que o corpo-que-escreve não é um conceito, mas uma prática, um conjunto de práticas, estou parafraseando o que Gilles Deleuze e Félix Guattari sugerem ao discorrer sobre o Corpo-sem-Órgãos (CsO). De acordo

1 Gilles Deleuze. *O que é a filosofia?*, p. 33.

2 Walter Benjamin. *Rua de mão única*, p. 225.

com os autores, a prática ou conjunto de práticas CsO não seria necessariamente a recusa de um corpo aos órgãos que o constituem, mas sim a recusa de um corpo à organização que é feita e imposta a ele e a seus órgãos. De modo análogo, ao corpo-que-escreve importa se desviar de qualquer fixação ou paixão pelos hábitos, importa fugir de gestos interessados em ser um modelo ou padrão.

Objetivamente, a prática corpo-que-escreve está interessada em reativar o corpo em processos de criação dramatúrgica. Para tal, o corpo-que-escreve pergunta onde está o corpo de uma autora quando no exato momento em que ela escreve. E por suspeitar que os corpos estejam acostumados a permanecer sentados enquanto a cabeça escreve o que as mãos digitam, o corpo-que-escreve conjura mais perguntas: o seu corpo está aí? Ao modificar a posição do corpo-que-escreve, modifica-se (algo além do que) o texto que ele escreve?

Por certo, o corpo-que-escreve trama uma conversa íntima com a noção de programa performativo, tal como propõe Eleonora Fabião. Foi especialmente a sua produção teórica que me levou a repensar o corpo no contexto da escrita. Discorrendo sobre a prática da performance, a autora sugere o programa performativo como um procedimento composicional estimulante a tão cara desconstrução da representação operada pela arte da performance.

É inspirada pelo CsO que a pesquisadora encontra a palavra “programa”, lida por ela como motor de experimentação

psicofísica e política. Ela afirma que a prática do programa “cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa” e sugere o programa como “enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas [...]”³.

Ao corpo-que-escreve, no entanto, não se trata de estipular previamente um conjunto de ações a serem realizadas, ele não parece interessado nas articulações claras nem nas causas adequadas. O corpo-que-escreve está interessado nas conexões e desconexões desprovidas das iluminações do pensamento; o que ele quer mesmo é a inconsciência rente a si próprio, as quinas pontiagudas e lustradas, planícies rochosas e ensolaradas, tanto o rigor como a fruixidão, afinal, ambas as qualidades possibilitariam ao corpo-que-escreve outras experimentações.

Mas Fabião faz um alerta teórico que merece atenção: ela diz que parece “ser descabido realizar programas cujo objetivo seja levantar material para uma futura cena à maneira de uma improvisação ou laboratório”, já que transformar a arte da performance “num método para levantamento de material é esvaziá-la de sua imediatidate, de sua urgência; é enquadrá-la numa funcionalidade que a descaracteriza e enfraquece”⁴.

3 Eleonora Fabião. *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*, p. 4.

4 Ibid., p. 9.

É nesta ressalva que o corpo-que-escreve, de algum modo, se despede do programa performativo. Mesmo que tanto um quanto o outro estejam interessados na indissociabilidade entre corpo e experiência, ainda que tais práticas busquem resistir ao torpor dos automáticos modos de sentir, fazer e pensar, o corpo-que-escreve considera que levantar material para um futuro texto não é um crime; levantar material é uma ação tão básica para quem escreve que, justamente por isso, é uma ação a qual podemos resistir.

Ainda que Fabião sugira o programa performativo como um procedimento composicional para a arte da performance, é a própria autora quem nos convida a perceber os diversos entrecruzamentos entre tal arte da performance e teatro, reconhecendo que nesta relação:

[...] dependendo do caso, abre-se mão de um ou mais elementos tidos como constitutivos do teatro tradicional – o texto, a consciência de espectador, a personagem, o ator, o palco, a narrativa, a dimensão representacional – para desconstruir limites, aumentar atritos e, com isso, criar novas zonas de significação.⁵

Atualmente, são incontáveis as práticas que lançam os corpos de suas artistas em experimentações performativas que, através de programas ou procedimentos outros, visam aquilo que Fabião nomeia como “levantamento de material”. A questão, no entanto, não diz respeito a

5 Eleonora Fabião. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, p. 245.

levantar ou não materiais, mas ao que mais acontece ao corpo quando ele executa tal ação. Afinal, levantar material é também fazê-lo nascer, investindo-se na sua busca, quer seja em sala de ensaio, nas ruas ou outros parques. Levantar material não pressupõe indiferença, ausência de contato ou diálogo com o contexto daquela experiência; é ato que pode, em si, proporcionar tanto escritas como sensações capazes de desmedir o limite do aqui-agora de uma experiência.

O corpo-que-escreve, portanto, considera a ressalva de Fabião por intuir que ela não tolera respostas ágeis. Ainda assim, talvez essa ressalva funcione mais como uma atenção às experimentações do corpo do que como um impedimento que nos privaria de experimentá-lo.

“O corpo-que-escreve gosta de se perder e ter a sua companhia”: o “perder-se” aqui é mesmo um se livrar do “ter que”. Ter que fazer sentido, ter que ser bom, produtivo, ter que escrever e ter que saber o que escrever. Pois a potência de uma autora, sua capacidade ou habilidade, é definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício. Não sendo assim, deixaríamos de ser autoras quando não estivéssemos escrevendo. Eis a ambivalente tese de Aristóteles que Giorgio Agamben desdobra ao pensar o ato de criação: “Toda potência é impotência do mesmo e em relação ao mesmo (do qual é potência)” e a impotência “não significa aqui ausência de potência, mas potência-de-não (passar ao ato) [...]”, ou seja,

O vivente, que existe na forma da potência, pode sua própria impotência, e só nesta forma possui sua própria potência. Ele pode ser e fazer, porque se mantém em relação com seu próprio não ser e não fazer. Na potência, a sensação é constitutivamente anestesia; o pensamento, não pensamento; a obra, inoperosidade.⁶

O corpo-que-escreve, ao buscar libertar uma autora da submissão ao pensamento, o faz tentando aproximá-la do não pensamento (do inconsciente?), nem tanto da obra a ser criada e mais da impotência ou potência-de-não criá-la. Quando afirmo que ele nos convida a um passeio, o faço por acreditar que tal passeio é propriamente um desvio daquilo que costumeiramente entenderíamos como a culminância do ofício de uma autora: escrever.

É possível resistir um pouco. Agamben destaca que a etimologia do “resistir” significa deter, manter detido ou deter-se: “esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é a impotência”, ou seja, “a potência-de-não”⁷. Para o corpo-que-escreve, praticar a sua impotência é lembrar que há mais ações a serem feitas do que apenas a de escrever.

O corpo-que-escreve quer se livrar das exigências e quer te livrar junto dele. Eis sua dimensão improdutiva ou dispensiosa. Criativamente, valorizar o dispêndio do tempo, por

6 Giorgio Agamben. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*, pp. 64-65.

7 Ibid., p. 66.

exemplo, é destronar a concepção mercantil (e servil) da autoria: ser autora não é o mesmo que escrever.⁸

O corpo-que-escreve sabe que o seu exercício também é feito do que – disseram – não ter importância. O corpo-que-escreve não quer ser procedimento inventivo ou moda transformada em modelo a ser seguido; o corpo-que-escreve é uma experimentação não do texto que virá, mas do corpo e sua extensão sensível. Por isso insiste na disponibilidade do corpo, no dispor-se a. A quê? Ao que vier, se vier, como vier.

Enquanto um conjunto de práticas que visam a disponibilidade do corpo, o corpo-que-escreve desmantha a autora ao torná-la menos provedora das palavras e mais um espaço onde palavras, coisas e sensações podem brincar. Não procuramos palavras e ideias interessantes, mas a excitabilidade criadora que cria não só a partir do que sabemos ou gostamos, mas através de uma disposição aos encontros que virão, sem antecipá-los ou dizê-los previamente.

É pelo elogio que faz à disponibilidade que o corpo-que-escreve encontra na teoria da afecção proposta por Espinosa uma figuração do que pode ser a disponibilidade de uma artista: o corpo-que-escreve é um dispor-se às ações e às

8 Com alguma insistência, o corpo-que-escreve vai aprendendo que nem sempre escreverá. Às vezes, só o que lhe resta é qualquer outra ação que não escrever. Demanda tempo: resistir é uma força. Aos poucos, porém, a sensibilidade vai acordando e se deixa ser afetada por uma variedade outra de sensações e coisas. Brotam sentidos outros – estúpidos, supérfluos, delicados. Em seguida, ele já não se irrita tanto por estar ali, experimentando sabe-se lá o quê. Ele já não mede o tempo que passa. Descobre que não escrever é uma ação constitutiva da escrita.

paixões, pois está interessado tanto naquilo que ele escreve (ações) como no que nele é inscrito (paixões). A afirmação “não se aprende a escrever dramaturgia, aprende-se a ter disponibilidade para” é feita a partir da compreensão que Deleuze funda a partir de Espinosa: de que uma pessoa pode ser definida por um grau de potência ao qual corresponderia um determinado poder de ser afetada.

Noutras palavras: uma autora é definida não apenas por sua potência enquanto escritora, mas também por sua capacidade de ser afetada pelo que está fora dela. Deleuze reconhece que “os animais definem-se menos por noções abstratas de gênero e de espécie que pelo poder de serem afetados, pelas afecções de que são ‘capazes’, pelas excitações a que reagem”. E, retomando a distinção das afecções espinosianas, relembra que temos: “as ações, que se explicam pela natureza do indivíduo afetado e derivam de sua essência; [e] as paixões, que se explicam por outra coisa e derivam do exterior”. Em seguida, confirma-nos que o tal poder de ser afetado “apresenta-se então como potência para agir, na medida em que se supõe preenchido por afecções ativas e apresenta-se como potência para padecer, quando é preenchido por paixões”.⁹

O corpo-que-escreve nos ensina a ser corpo. Ou, novamente nas palavras de Fabião, a partir de Deleuze e Espinosa, ela propõe que corpos são vias e meios que, enquanto tais, “são as maneiras como o corpo é capaz de

⁹ Gilles Deleuze. *Espinosa: filosofia prática*, p. 33.

afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar”¹⁰. O corpo-que-escreve é uma lembrança destinada ao corpo: somos feitas não só do que sabemos e queremos, mas daquilo que desconhecemos, que nos extrapola e está fora de nós.

O corpo-que-escreve nos convida aos deslocamentos, à aventura desviante de um passeio. O corpo-que-escreve nos proporciona encontros e desencontros, uns aumentam a nossa força de ação, outros a diminuirão; para o corpo-que-escreve, aumentar e diminuir, alegria e tristeza, antes de qualquer valoração moral, são intensidades possíveis. Por fim, o corpo-que-escreve quer manter por perto indagações sobre o escrever, sobre os modos de escrever e, mais decisivamente, sobre aquilo que pode fazer o corpo-que-escreve que não apenas escrever. Para que seja possível escrever não apenas de um jeito ou do seu jeito. Para que seja possível escrever, mas para quê? Para a disponibilidade.

10 Fabião. *Performance e teatro*, p. 238.

REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO

Benedictus de Spinoza. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

Diogo Liberano Ribeiro. *Corpo-que-escreve*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, nº. 53, pp. 1-41, 2024. Acesso em 16 dez. 2025.

Eleonora Fabião. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Sala Preta, Brasil, v.8, nº.1, 2008. Acesso em 16 dez. 2025.

Eleonora Fabião. *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. Revista Linx, Universidade Estadual de Campinas, nº. 4, dez. 2013. Acesso em 16 dez. 2025..

Eugenio Barba e Nicola Savarese. *A Arte Secreta do Ator: Um dicionário de antropologia teatral*. Trad. Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

Gilles Deleuze. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins, Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

Gilles Deleuze. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

Giorgio Agamben. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andreea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

Walter Benjamin. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Uma versão modificada deste capítulo foi publicada na Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, em dezembro de 2024, conforme referência previamente informada.

6. TRANS- GENERIDADE TEXTUAL

O GÊNERO É UMA CONSTRUÇÃO SOCIAL

Liberano está sentado numa cadeira do lado de fora de um boteco. Sobre a mesa, cerveja gelada, dois copos e um caderno vermelho.

ASSIS (sentando-se) Tava apertado. Agora sim.

Assis enche os dois copos até a borda.

LIBERANO (brindando) À sua barba que tá um escândalo de bonita!

ASSIS (sorrindo e bebendo) Então começemos por ela.

LIBERANO Tenho uma história idiota com barba. (Bebendo) Aos 13 anos nasceu um bigode em mim, só que eu raspava ele todo dia porque ouvi falar que quanto mais eu raspasse aquele fiapo de pelo mais rápido ele viraria barba.

ASSIS E, provavelmente, a sua barba te daria um lugar no mundo.¹

¹ Judith Butler. *Desfazendo gênero*, p. 13: "[...] uma concepção normativa de gênero pode desfazer nossa pessoalidade, sabotando nossa capacidade de perseverar numa vida vivível. Outras vezes, a experiência de uma restrição normativa sendo desfeita pode desfazer a concepção prévia, inaugurando, de maneira inesperada, uma concepção relativamente mais nova que tem, como objetivo, uma vivibilidade maior."

LIBERANO Lembro que eu fiz força prela crescer, parecia que eu sabia que precisava dela, é estranho dizer isso, mas parecia que eu precisava da barba pra ser\

ASSIS Ou pra se tornar homem, gênero masculino mesmo, Di.

LIBERANO Como cê explica o que é gênero, Bê?

Liberano enche os copos.

ASSIS (*erguendo o copo com a cerveja transbordando*) Gênero é a primeira coisa que decidem por nós, até mesmo antes do nome, Di. O gênero é aquela coisa que vai moldar toda nossa existência. Se a fatia do bolo sair azul, quer dizer que cê vai brincar na rua, fazer experimentos, soltar pipa até o céu; agora se os confeitos do balão saírem cor de rosa, aí então cê vai trocar fraldinha da boneca e brincar com o rodinho da pia.

Assis vira o copo. Liberano anota “fraldinha da boneca” em seu caderno, enquanto pensa no livro de Judith Butler que acabou de ler.

ASSIS Não dá mais, né? O gênero é uma construção social e como toda construção deve ser questionada e destruída. Pra mim, tem que ser. Eu comecei meus questionamentos ainda criança, mas só com 20 me entendi.

LIBERANO Mesma idade em que me entendi gay, ou aceitei que era, ou falei publicamente que eu era um homem gay.

ASSIS Foi numa quarta-feira, me lembro bem. Acordei e coloquei uma camisa xadrez enorme que meu pai tinha. Depois saí de casa, fui ao barbeiro, cortei meu cabelo bem curto. Depois fui a uma loja e comprei duas cuecas verdes.

LIBERANO (rindo) Verdes?! Por que verdes?

ASSIS Sei lá, mas eram verdes, eram roupas íntimas (*levantando as mãos e balançando os dedos como se colocasse aspas*) pra homens. Daí foi quando pensei num nome: Bernardo. E avisei pra todo mundo que a partir daquele momento eu deveria ser chamado daquela forma: de Bernardo.² (*Abrindo um largo sorriso*) Quando cheguei em casa eu não conseguia parar de me olhar no espelho porque pela primeira vez, durante toda a minha vida, eu tava verdadeiramente feliz. Verdadeiramente feliz. No fim daquele dia, eu não sabia se era homem trans, não-binário, trans masculino, queer, porque, na verdade, ali, naquele momento, isso não importava...

Assis divide o resto de cerveja da garrafa nos dois copos.

ASSIS O que importava mesmo é que eu tava ali, feliz, liberto e vivo. Eu tava livre de todas as caixas em que haviam me colocado. E liberto também das caixas em que eu mesmo havia me colocado.³

LIBERANO Quando uma pessoa faz algo considerado (*levantando as mãos e balançando os dedos como se colocasse aspas*) louco, dizem que ela saiu ou tá fora da caixinha.

² Ibid., p. 21: "De fato, indivíduos contam com instituições que oferecem apoio social para exercer sua autodeterminação no que diz respeito à decisão sobre qual corpo e qual gênero ter e manter, de modo que a autodeterminação se torna um conceito plausível apenas no contexto de um mundo social que apoia e possibilita esse exercício de agência."

³ Desde que o Bê me contou essa história, não me esqueço. Ela me chegou através de *um vídeo* que pedi que ele gravasse, em 2020, para a sexta turma do Núcleo de Dramaturgia Firjan SESI.

ASSIS E essa caixinha é uma construção social, como é a caixa do gênero.⁴

LIBERANO Me lembrou aquela fala do personagem B. em *Uma vida boa*, quando a namorada pede prele ficar pelado, cê lembra?

ASSIS Ah, essa cena é horrível⁵, Di. Por isso que, hoje em dia, se eu vejo alguma caixa, eu sei que tenho o poder de questioná-la e destruí-la.

Liberano ergue o braço com a garrafa vazia, balançando-a no ar.

LIBERANO Mas o dia das cuecas verdes foi depois que a gente se conheceu, né?

4 Butler, pp. 25-26: "Entender o gênero como categoria histórica, por outro lado, é aceitar que o gênero, enquanto um modo de configurar culturalmente um corpo, é aberto a um refazer contínuo, e que 'anatomia' e 'sexo' não são termos desprovidos de enquadramento cultural [...]."

5 Numa cena da dramaturgia *Uma vida boa*, de Rafael Primot, num quarto, L. está diante de B., seu namorado, e ela pede que ele tire a roupa. Por baixo de sua camiseta e casaco, B. usa uma bandagem elástica que pressiona seus peitos para que fiquem com a aparência de um peito liso. Segue o diálogo: "L – [...] Eu só quero entender, só entender, que tipo de coisa é você, só isso... / B – Coisa?! Que tipo de coisa eu sou?! / L – Eu não quis dizer isso\ / B – Foi isso o que você disse. Foi exatamente isso que você disse! / L – Você mentiu para mim! / B – Não é fácil, pra mim, ficar pelado na sua frente! Não é fácil pra mim! É um problema que eu tenho com o meu corpo! Eu não me sinto à vontade comigo... Não dá! Eu vou embora. Eu vou embora mais uma vez! Eu vou embora, eu vou embora porque é sempre essa merda, porque eu não sou bem-vindo aqui! Eu vou embora pra que você não tenha que passar por este inferno comigo. Porque isso aqui é um inferno! E não precisa ficar preocupada, nem se sentir mal nem culpada, porque o culpado sou eu. O culpado sempre sou eu. EU SÓ QUERIA VIVER SEM ME SENTIR PRESSIONADO OU COAGIDO O TEMPO TODO. E quando eu vim pra cá, quando eu coloquei essas roupas, quando eu conheci você, quando eu encontrei você, a sua família e você, eu só achei que isso fosse possível e eu me apaixonei por você... Desculpa..." (Rafael Primot. *Trilogia Primot*, p. 127).

ASSIS Te conheci antes de cê me conhecer, tipo em março de 2014, assistindo *Uma vida boa*, uns anos antes de cê me convidar pra substituir a atriz protagonista naquela única apresentação.

LIBERANO Aí no final de 2014 eu me tornei seu professor na faculdade e fizemos juntos a sua peça de formatura.

ASSIS E no meio disso, numa aula, cê apresentou *O Narrador*, aí pronto!

LIBERANO Obrigado, garçom. (*Enchendo os copos*) Como assim?...

ASSIS Ah, sei lá, Di, acho que ver e ouvir alguém contar as suas dores daquele jeito acaba enchendo a gente de alguma força, sabe?⁶

LIBERANO Acho que eu performo *O Narrador* pra devolver a morte à vida, pra resgatar o meu direito de me relacionar com a morte, sabe?

Assis não responde.

LIBERANO Soou estranho, não? Já que eu tenho minha relação com a vida garantida, agora eu quero meu direito de relação com a morte!

⁶ Na performance *O Narrador*, que realizei desde 2013, criada a partir de *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* de Walter Benjamin, sento-me diante de pessoas e leo uma dramaturgia criada a partir das minhas primeiras experiência de morte: da avó e do avô maternos e de uma amiga.

ASSIS Pois é... E tem gente que ainda nem conseguiu o direito de se relacionar com a vida...⁷

Liberano não responde.

ASSIS Cê lembra que eu te escrevi uma cartinha?...

LIBERANO Me entregou em mãos, final de 2014, e disse “lê em casa, ok?”.

ASSIS (rindo) Lembro que cê leu e me respondeu por e-mail.

LIBERANO “amore, que coisa linda o que cê me escreveu. fico repleto e cheio de vergonha; a sinceridade é uma coisa muito louca e linda. a você, também sou grato. esse processo foi importante pra mim, me fez me colocar sinceramente frente a tantos outros e outras. não há dúvida: agora que nos encontramos, seguiremos. é o que desejo e já tô pensando em coisas. quando quiser estar junto, avise!”.

Os dois viram seus copos. Assis tem o rosto todo vermelho.

ASSIS Que vergonha, gente, que vergonha, eu respondi esse e-mail todo emocionado e meses depois me convidei pra ser seu assistente de direção na montagem seguinte que cê fez na faculdade.

⁷ Butler, pp. 11-12: “[...] não ‘fazemos’ o gênero a sós. Estamos sempre ‘fazendo’ com e para alguém, mesmo quando esse outro é imaginário. [...] os termos que fazem do gênero algo nosso estão, desde o início, fora de nós, além de nós, em uma socialidade que não comporta uma autoria única (e que contesta radicalmente a noção mesma de autoria).”

LIBERANO Só que eu não lembro em qual momento, Bê, cê surgiu na minha frente com cabelo curto, outras roupas, provavelmente usando uma cueca verde... Talvez eu não lembre porque a sensação quando eu tava perto de você era que tava tudo bem, tudo fluindo de um modo muito\

ASSIS Artificial mesmo, Di, nada natural. Cê fala de criação artística, mas a gente também tá em processo de criação, não tá? Meu processo inda tá em curso, eu tô vivo, ou seja, eu continuo em criação\

LIBERANO (enchendo os copos apressadamente) Ainda bem!

Bebem. Os carros passam com violenta estridência. É noite na cidade de São Paulo.

LIBERANO Lembra quando cê entrou pro elenco de Sinfonia Sonho pra interpretar uma personagem mulher e, no meio do caminho, tivemos que mudar o gênero da personagem?

ASSIS (rindo) Só não quero chorar, ok, Di?

LIBERANO Carolina Wellerson virou Wellerson Amaral, não foi isso?

ASSIS Quando entrei pro elenco de Sinfonia, minha transição tava em curso e a sua peça me recebeu do jeitinho exato que eu queria que o mundo todo fizesse: como o homem que eu já era e como o homem que eu realmente queria me tornar e tava me tornando.⁸

⁸ Butler, p. 19: "No entanto, agora, 'gênero' também significa 'identidade de gênero', uma questão de particular importância na política e na teoria da transgeneridade e transexualidade. 'Transgênero' se refere às pessoas que se identificam ou vivem, de maneira cruzada, como outro gênero, que podem ou não ter passado por tratamentos hormonais ou cirurgias de redesignação sexual."

LIBERANO Cê acha que foi mais fácil mudar o texto da ficção que o da vida?

ASSIS (rindo alto) Fácil não, definitivamente não, mas foi mais bonito, eu acho. Não teve recusa, cê não tiveram questão, nós mexemos no texto, fizemos outro figurino e durante várias apresentações eu fui em cena quem eu tava lutando pra ser em vida: só um cara.

Liberano levanta o dedo indicador no ar, balançando-o pro garçom.

LIBERANO Isso é muito foda, Bê... E aquele casaco flanelado?

ASSIS Aquele casaco... Gente, acho que inda tenho o coitado, usei muito ele. Aquele casaco foi tipo um texto pra mim. Afetivo, porque foi um presente que cê me deu, e cultural, por ser uma roupa de (levantando as mãos, colocando aspas) homem.

O garçom serve outra cerveja.

LIBERANO Obrigado por acolher minhas ignorâncias e meu desejo de aprender o que ainda não sei, Bê, nunca vou cansar de te agradecer pelo nosso diálogo. É bizarro que o gênero seja um punhado de obrigações impostas a um texto ou corpo. A gente falou da barba, marca do gênero masculino, e eu acabei de falar em diálogo, marca fortíssima do gênero dramático.⁹

⁹ Diálogo: do grego, *diá* significa “por”, “através de”, enquanto *lógos* remeteria à razão, à palavra e ao argumento. O diálogo, assim o comprehendo, é um procedimento para atravessar questões, movimentar o pensamento e atiçar reflexões, não apenas a representação de uma conversa inter-humana.

ASSIS Muita coisa, né, Di? Sei lá, acho que a questão não tá na fama da barba ou do diálogo como marcadores de um gênero, acho que a questão tá mais no que a gente faz com essas marcas, sabe?¹⁰

LIBERANO Exato, é sobre o uso. O uso como uma ação capaz de formar e deformar saberes, práticas e corpos.

ASSIS Eu diria usos. Mulheres com barba e pelos nas axilas, homens com peitos e vestindo saias. Essa é também uma das muitas lutas da luta trans. Abrir possibilidades pros corpos e corpas, sabe? Sejam essas possibilidades conhecidas ou não, existentes ou ainda sequer inventadas. (Após uma breve pausa) Cê não fica bêbado?

LIBERANO (cínico) Não sei o que é isso! (*Erguendo-se ao banheiro*)

Assis, rindo embriagado, vê uma página escrita saindo do caderno de Liberano.

ASSIS (lendo-a) “Chamo de revolução transgênero. Tenho conhecido mais pessoas trans e textos que me ensinam algo sobre tudo isso. Me pergunto que tipos de clausuras ocupam minha vida, meu pensamento e prática como artista. Quais fechamentos estão por demais fechados? Quais definições imutáveis? Quais certezas viraram durezas? Quais hipóteses só verdades? Comecei a misturar tudo isso com dramaturgia. Observo que, na minha própria produção dramatúrgica, não há um só jeito de

¹⁰ Butler, pp. 34-35: “O fato de que sou outra para mim, no exato lugar onde espero ser eu mesma, segue-se do fato de que a socialidade das normas excede meu nascimento e minha morte, sustentando um campo espacotemporal de operações que, por sua vez, excede meu autoentendimento.”

fazer. Tenho textos identificáveis e outros que não faço a mínima ideia do que são. Quando um texto não é o que se espera dele, ele se torna o quê? É preciso se adequar ao que dizem ser o normal? Quem define o que é normal define também o anormal? Normal, anormal e norma. E se o bem-estar do texto vier do fato de ele ser estranho ao que é considerado normal?".

A noite avança querendo a madrugada. Assis apoia o papel sobre o caderno.

LIBERANO (sentando-se) Gente, minha bexiga é elástica!

ASSIS Quando uma pessoa não é o que se esperava dela, ela se torna o quê? Uma pessoa menor?¹¹

LIBERANO (vendo o papel sobre o caderno) Anotações antigas, início do doutorado, 2018, tudo ainda muito confuso.

ASSIS Não parece não. A transgeneridade te serve pra você pensar a liberdade dos textos em relação aos gêneros textuais, não é isso?

LIBERANO É um pouco mais porque tem um interesse pedagógico que, pra mim, é superimportante. A gente sabe que os gêneros não são puros, que as coisas mudam e tal, mas a questão é aquilo que determinada (*levantando mãos, colocando aspas*) pedagogia tá vendendo como dramaturgia. Tem gente vendendo curso ensinando como escrever sua peça, como se

¹¹ Butler, p. 42: "Ainda assim, é através do corpo que o gênero e a sexualidade ficam expostos aos outros, implicados em processos sociais, inscritos por normas culturais e apreendidos em seus significados sociais. Em certo sentido, ser um corpo é entregar-se a outros, apesar de o corpo ser, enfaticamente, 'algo de si próprio', aquilo pelo qual devemos reivindicar direitos de autonomia."

escrever peça fosse uma coisa predefinida e não honestamente pessoal e contextual\ Merda, derramei essa porra!

Liberano limpa a cerveja derramada usando um papel com equações matemáticas.

ASSIS Pra mim, foi difícil sobretudo no início. Gastei tempo repetindo roupas e gestos de um masculino amplamente reconhecido e aceito. Demorei pra descobrir quais ações eram realmente minhas, sabe?

LIBERANO E os desejos?

ASSIS Tem os desejos, né, Di? (*Após uma pausa, olhos brilhantes*) Será que isso que cê deseja tá realmente partindo de você? É foda, amigo, haja coragem. Às vezes o que é essencial pra você não vai encontrar um suporte ou reconhecimento social num gênero.¹²

LIBERANO (*pro garçom que passa*) Mais uma, querido, por favor!

ASSIS Em vez de falarem quem eu deveria ser, tinham que ter me amparado e dado tempo até eu conseguir perceber quem eu realmente desejava ser.

LIBERANO Quem nos dera fosse assim, Bê. (*Copos cheios*) Obrigado, garçom.

12 Ibid., p. 12: "Embora ser de certo gênero não implique uma direção específica para o desejo, ainda assim, há, contudo, um desejo que é constitutivo do próprio gênero e, como resultado disso, não temos uma maneira rápida ou fácil de separar a vida do gênero da vida do desejo. [...] as normas sociais que constituem nossa existência carregam desejos que não se originam em nossa pessoalidade individual. A questão fica mais complexa pelo fato de que a viabilização de nossa pessoalidade depende, de modo fundamental, dessas normas sociais."

ASSIS Mas quero saber da alegria, anda, amo quando cê fala dela!

LIBERANO “a alegria atrapalha o teu medo. não se esqueça”¹³. Começo com essa sentença porque pra falar da alegria\

ASSIS Alegrias, né?, pra valorizar os plurais e as diferenças!

LIBERANO As alegrias do corpo textual e dos corpos humanos.

ASSIS Acho ótimo pensar a transgeneridade não só a partir de mim ou do meu corpo, mas também por conta de um romance, filme ou peça. A coisa se alastra e isso é realmente importante. Algo que eu achava ser apenas meu ou de poucos, algo que talvez não seja aceito publicamente, subitamente passa a existir de variadas maneiras e por todos os lados\

LIBERANO O mundo tá cheio de existências transgêneras, amigo.

ASSIS E aí quando cê se depara com a transgeneridade de um texto, o que que esse texto te abre de possibilidades pra sua vida?

LIBERANO (*coçando a barba, subitamente distante*) É porque eu acho que a gente também mata texto, sabe, Bê? A gente também mata texto. E muitas vezes a gente mata porque aquilo que queríamos que o texto fosse não é aquilo que o texto quer se tornar ou tá se tornando. Essa insensibilidade mesmo, essa falta de escuta brutal, não é exclusiva das

¹³ Diogo Liberano. *Manifestações – Ciclo Fontainhas/São Vítor, Porto [Dramaturgia]*, p. 57.

relações humanas, acho que ela também participa dos processos criativos em arte.

*Butler dá um grito dentro da cabeça de Liberano.*¹⁴

Liberano Sei lá, amigo, acho que a gente para de escutar o texto que tá vindo, a gente desata a falar e a só querer. Fico nervoso com isso, quando confundimos fazer arte com fazer o que eu mais gosto. Acho perigoso, mesmo, acho que trabalhar com arte nos ensina a chegar mais perto daquilo que não é parecido com a gente, sabe? Mas que que acontece quando uma artista só quer impor aquilo que ela quer? Só quer fazer do seu jeitinho?

Assis não sabe bem o que dizer, mas comprehende o que Liberano diz.

Assis O texto que a gente quer ser, mas que pode acabar não sendo escrito. A possibilidade desse texto morrer não é só responsabilidade de quem tá ao nosso redor, certo? É isso que cê tá dizendo. A gente também pode matar o texto que a gente desejava ser no mundo.

Liberano O Peter Pál Pelbart, partindo do Espinosa e do nosso poder de afetar e ser afetada, diz que existem dois tipos

14 Butler, pp. 75-76: “Uma norma não é o mesmo que uma regra e não é o mesmo que uma lei. Uma norma opera dentro das práticas sociais como o padrão implícito de *normalização*. [...] As normas podem ou não ser explícitas e quando operam como o princípio normalizador em práticas sociais, elas em geral permanecem implícitas, difíceis de ler, discerníveis de forma mais clara e dramática nos efeitos que produzem. [...] A norma governa a inteligibilidade, permite que certos tipos de prática e de ação se tornem reconhecíveis como tal, impondo uma grade de legibilidade ao social e definindo os parâmetros do que vai e do que não vai aparecer dentro do domínio social.”

de ações ou paixões: as alegres, que dão vontade de viver, e as tristes, que diminuem essa mesma vontade.¹⁵

ASSIS Às vezes tamo mais rodeado de tristeza que de alegria\

LIBERANO Aí não dá pra continuar, amigo. Aí a gente tomba\

ASSIS A amizade taí\ (*Respira, trêmulo*) Não quero chorar, Di...

*Um delicado silêncio brota entre os dois.*¹⁶

LIBERANO (*abrindo o caderno e lendo uma citação escrita à mão*) Ouve esse trechinho da Butler: “O corpo implica mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros, mas também ao toque e à violência. O corpo pode ser a agência e o instrumento de tudo isso, ou o lugar onde ‘fazer’ e ‘ser feito para’ se tornam equívocos. Embora lutemos por direitos sobre nossos próprios corpos, os mesmos corpos pelos quais lutamos nem sempre

15 Peter Pál Pelbart. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*, paginação irregular: “Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte. A tristeza é toda paixão que implica uma diminuição de nossa potência de agir; a alegria, toda paixão que aumenta nossa potência de agir. Isso abre para um problema ético importante: como é que aqueles que detêm o poder fazem questão de nos afetar de tristeza? As paixões tristes [são] como necessárias ao exercício do poder. [...] A tristeza não é algo vago, é o afeto enquanto ele implica a diminuição da potência de agir. Existir é, portanto, variar em nossa potência de agir, entre esses dois polos, essas subidas e descidas, elevações e quedas.”

16 Ibid., pp. 71-72: “Também pode ser que a própria vida se torne impedida quando o caminho certo é decidido de antemão, quando impomos o que é certo para todos sem encontrar uma maneira de entrar em comunidade e descobrir ali o ‘certo’ em meio à tradução cultural. Pode ser que o que seja certo e o que seja bom consista em permanecermos abertos às tensões que assolam as categorias mais fundamentais das quais necessitamos, em conhecer o desconhecimento no cerne do que sabemos e do que necessitamos, e em reconhecer o sinal da vida naquilo que experienciamos, sem certeza sobre o que virá.”

são apenas nossos. O corpo tem invariavelmente uma dimensão pública; se constitui como um fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu". Não anotei o número da página, mas já dá pra discordar um pouco dela, não acha, amigo?

ASSIS Acho que um corpo implica muito abraço, isso sim.

Envolvidos pela escuridão, os dois amigos riem, brindam e choram.



A FANTASIA É PARTE DA ARTICULAÇÃO DO POSSÍVEL

Liberano usa um apertado cachecol de lã e toma um chá preto.

LIBERANO A luta transgênero e a luta da dramaturgia\

BUTLER São lutas que reivindicam o direito de poder ser do jeito como se deseja e isso demanda outra epistemologia\

LIBERANO Calma, Butler, cê tá indo rápido demais.

BUTLER (após uma brevíssima pausa) Cê quer gravar?

LIBERANO Prefiro anotar e ir grifando o que cê tiver dizendo.

BUTLER Falávamos da analogia entre corpo e texto e, tanto prum texto como prum corpo, assumiremos que há desejos. O desejo é aquilo que conecta textos e corpos. Já sabemos, isso é evidente, quão difícil é frear uma existência em relação àquilo que ela deseja ser no mundo, por isso, pra validar o desejo de ser, às vezes, é determinante atravessar a clausura dos gêneros, mudar, mas pra intervir em nome dessa transformação é preciso romper aquilo que se tornou um saber ou um conhecimento estabelecido, ou

seja, Liberano, transformar envolve uma ruptura com a realidade cognoscível.

LIBERANO A realidade cognoscível é aquela que legisla esse corpo, seja ele uma dramaturgia ou o corpo dilma pessoa mesmo\

BUTLER Pra fazer essa ruptura com a realidade, exato, usamos a própria irrealidade pra demandar outra forma de vida que, a princípio, seria considerada impossível ou ilegível\

LIBERANO Legibilidade, estranhamento, tinha falado sobre isso, perdão, continue\

BUTLER É determinante uma revisão epistemológica pra desaprender aquilo que o senso comum ensinou. No seu jogo, Liberano, categorias como o impossível, o ilegível, o difícil ou problemático, tais categorias e termos mudam porque, mais do que problemas, eles são reservatórios de alguma vida: os negativos guardam, protegem e carregam muitas vidas que o senso comum descartou. Grifa isso aí.

Os negativos guardam, protegem e energizam muitas vidas.

LIBERANO Isso é bonito demais, Judith\

BUTLER O impossível invoca, demanda realidades outras. Quando o irreal requer a realidade ou entra no seu domínio, ocorre algo mais do que a simples assimilação às normas vigentes. As próprias normas podem acabar sendo desconcertadas quando o irreal se coloca, mostrando a sua instabilidade e, quer sejam forçadas a isso ou não, as normas acabam sendo abertas à ressignificação. É

uma batalha, sempre foi, mas temos novas armas agora. O extermínio da comunidade LGBTQIA+, concordando com você, diz respeito ao emudecimento e ao apagamento de muitos textos. A sua hipótese não sinaliza só o apagamento ou censura feita a determinados textos, mas nos lembra que a realidade e as normas que possibilitam a existência dessa realidade são também textos e criações sociais. Percebe?

LIBERANO Sim, é pelo texto que a realidade exclui existências inúmeras\

BUTLER E também é pelo texto que o excluído retorna e reivindica a sua participação e seus direitos no terreno da realidade. Os textos que escrevem a realidade, mais que leis, são também as normas e os costumes. E aí voltamos à sua interdependência corpo-texto porque a relação encarnada na norma, quando empurramos corpo contra norma, carne contra a língua, essa relação encarnada é muito transformadora. E demandar possibilidades pralém da norma é o trabalho da fantasia, Liberano.

LIBERANO Que calor. (*Tirando o cachecol*) Posso ler fantasia como ficção?

BUTLER Poder cê pode, mas a palavra ficção, já muito machucada pelo senso comum, talvez não sirva às vidas dissidentes. Uma vida trans não é uma mentira e, via senso comum, infelizmente, ficção virou sinônimo de mentira. Mas a palavra fantasia já sugere outra coisa. Uma vida trans pode ser uma fantasia, não só por se opor à realidade, mas por frequentá-la e usá-la de um modo outro, fora da doxa.

LIBERANO Fora da caixa\

BUTLER Se aceitamos que mudar as normas que regem a morfologia normativa resulta na concessão de uma realidade diferencial a diferentes tipos humanos, então é preciso reconhecer que as vidas transgêneros têm um impacto potencial e efetivo na política em seu nível mais fundamental, um impacto que incide diretamente sobre quem é considerado humano e sobre quais normas governam a aparência da qualidade (*levantando as mãos, colocando aspas*) real do que é ser humano. A fantasia é parte da articulação do possível\

Butler pousa a mão esquerda sobre o caderno vermelho de Liberano.

BUTLER Grifa o que eu vou falar\

LIBERANO Eu inda tava anotando a frase anterior. A fantasia é parte da?...

BUTLER Da articulação do possível. Seguindo. A luta pela sobrevivência não pode ser separada da vida cultural ou da vida fantasiosa\

LIBERANO Da via fantasiosa\

BUTLER (*fazendo que sim com a cabeça*) A censura da fantasia provoca a morte social das pessoas. A fantasia não é o oposto da realidade, do mesmo modo como ficção não é um mundo imaginário oposto à realidade. A fantasia é o que a realidade se impede de se realizar, a fantasia é aquilo que a realidade impede a si mesma de se tornar. Ela define

os limites da realidade, formando assim o seu exterior constitutivo. Existir em fantasia não é ser uma existência diminuta\

LIBERANO Assim como uma dramaturgia é um lembrete não daquilo que nossa realidade é, mas daquilo que ela poderia ter sido ou ainda pode vir a ser...

BUTLER Sim, cê já disse isso, mas observe que esse (*levantando as mãos, colocando aspas*) ainda pode vir a ser, Liberano, é o exterior constitutivo da realidade que, se não for escrito, desaparece. E é a fantasia que nos permite povoar a realidade com eus e outros diferentes de quem somos, é por meio dela que transgêneros e transexuais entram no campo da política, não só porque questionam a realidade, mas porque mostram como as normas que regem as noções contemporâneas de realidade podem e precisam ser estranhadas e como há novos e outros modos de realidade que podem ser constituídos. Esse instituir de novas realidades acontece na cena da incorporação, já que o corpo não é um fato estático e já finalizado. Quando envelhece e se torna algo diferente, o nosso corpo ultrapassa a norma e nos faz ver como as realidades a que pensávamos estar confinados não estão escritas na pedra. Me acompanha?

Liberano faz que sim com a cabeça, sentindo-se alegremente perdido.

BUTLER Quando proponho o gênero como uma construção performativa não é somente pra insistir no direito de produzirmos uma existência prazerosa e subversiva, mas

pra alegorizar existências consequentes e espetaculares pelas quais a fixidez da realidade é contestada.

LIBERANO A arte da performance faz muito isso\

BUTLER E a dramaturgia não faz? São contestações inúmeras por meios e suportes variados. E eles são cada vez mais diversos porque a necessidade humana por outras realidades é vital pra que a vida sobreviva. Sabemos ser regulados pelo gênero e que essa regulação funciona como condição de inteligibilidade cultural pra qualquer pessoa. Então, o que precisamos é desviar da norma de gênero, é produzir exemplos aberrantes que os poderes que nos regulam não consigam prontamente explorar em seus projetos regulatórios.

LIBERANO (anotando) Quais desvios, quais textos, qual crítica?

BUTLER Há transexuais e transgêneros morrendo a cada instante, a sua analogia texto-corpo pode ser uma arma importante porque mesmo morrendo, ainda assim, um texto tem muitas vidas, não acha? Então, como provocação, anota aí: como um texto nos daria vida? Como um texto postergaria a nossa morte? (*Espalmando as brancas mãos no ar*) Agora aceito um vinho.¹⁷

¹⁷ As falas atribuídas a Judith Butler neste diálogo constituem uma elaboração inspirada em seu livro *Desfazendo gênero* (pp. 37-72). Alguns trechos foram transcritos diretamente da obra; outros são paráfrases ou formulações construídas a partir de minhas leituras e interpretações.

ÀS VEZES, É O TEXTO UMA COMUNIDADE

Liberano tem na mão uma taça de vinho quase cheia.

LIBERANO Aceita um vinho, minha querida?

GARRAMUÑO Ainda é tão cedo. (*Em dúvida*) O que acha?

LIBERANO Perdão, Garramuño, eu bebo em qualquer hora...

GARRAMUÑO E o título do seu livro veio mesmo do meu?

Liberano faz que sim com a cabeça, depois bebe um gole do vinho.

LIBERANO Mas meu incômodo mesmo é sobre como algumas práticas artísticas contemporâneas tão virando modelos em vez de continuar sendo apenas possibilidades...

GARRAMUÑO E a inespecificidade está correndo esse risco, é isso?

Liberano faz uma pausa e estala os beiços, quase como um lamento.

LIBERANO É pior. O que tá acontecendo em inúmeras criações artísticas não só na América Latina – aquilo que, de algum modo, você aborda em seus estudos – parece ser justamente o terreno onde nasce, cresce e se alastra o tal realismo capitalista\

GARRAMUÑO (pousando uma das mãos na taça de vinho) Ok, ok, ok, mas antes de avançar, me diga... Quando você se depara com a noção de inespecificidade, o que te vem à cabeça?

LIBERANO A necessidade de ultrapassar limites e fronteiras que talvez não sejam mais nada do que hábitos e costumes. Limites que nos impediriam de dizer ou fazer determinadas coisas\

GARRAMUÑO Ok, ok, ok, a sua fala tá preocupada com o perigo das normas e modas da nossa época. Não acho que você tenha questões com a inespecificidade ou com qualquer outro conceito, mas sim em como **qualquer conceito ou proposição corre o risco de ser reificado e esvaziado**. (Bebendo um gole do vinho) Humm... É chileno?

Liberano faz que sim. Garramuño ergue a taça. Brindam.

GARRAMUÑO (sorrindo) Com certeza há teorias propondo algo semelhante à inespecificidade, mas em relação à dramaturgia...

LIBERANO Sim, sim, sim, tem o belo animal, a morte do belo animal, o drama contemporâneo sendo construído por meio de desvios da noção aristotélica de drama. O que me interessa é que essa morte é incessante, a cada morte,

novas e outras formas, entende?¹⁸

GARRAMUÑO A concepção organicista de arte, as formas puras\

LIBERANO Mas vai além da mistura de meios e suportes, do hibridismo de gêneros, pralém do deslumbre, é uma palavra horrível, eu sei, mas do deslumbre com essa globalização das formas\

GARRAMUÑO (arregalando os olhos) Globalização das formas?!... (*Toma um gole de vinho, após uma densa pausa*) São cada vez mais comuns explorações literárias justapondo ficções e fotografias, imagens, memórias, autobiografias, blogs, chats e e-mails, ensaios e documentos. Você faz isso, com certeza, mas não pelo deslumbre com o heteróclito das formas. O aspecto primordial está nos propósitos, utilizar diferentes suportes e meios numa mesma obra é a maneira, o modo, mas o compromisso de muitas práticas inespecíficas é produzir uma sensibilidade outra através

¹⁸ Diz a docente Hélène Kuntz: "A crise da forma dramática que marca o surgimento da modernidade no teatro talvez comece com uma crise da fábula [...] como se o drama não tivesse cessado, desde o fim do século XIX, de sair da pele de um 'belo animal' [...]. Na *Poética*, com efeito, Aristóteles compara o *mythos*, concebido como 'o princípio e a alma da tragédia', a um 'ser vivo' cuja 'beleza reside na extensão e na ordenação'. Essa imagem extraída da biologia [...] implica uma concepção da fábula como totalidade ordenada, que vem garantir [...] um começo, um meio e um fim, a história torna-se o modelo de completude [...]. Essa estética da 'concordância', segundo a fórmula de Paul Ricoeur, [...] é acompanhada pela substancialização da forma dramática, marcada por sua comparação recorrente com um 'um ser vivo' dotado de uma finalidade que lhe é 'específica'. [...] A imagem do 'belo animal' inscreve-se assim num paradigma organicista [...] Sarrazac opõe ao 'belo animal' da *Poética* 'a estranha besta, metade gato, metade cordeiro' descrita por Kafka [...]. Essa criatura quimérica oferece a imagem de um drama moderno e contemporâneo cujo desenvolvimento deve menos a um modelo clássico de composição do que a uma hibridização das formas [...]" (Jean-Pierre Sarrazac. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, pp. 41-43).

de uma linguagem capaz de inventar maneiras diversas de não pertencer, nem à especificidade de uma arte em particular, nem a uma ideia de arte específica e separada, alheia à vida\

LIBERANO (cauteloso) A arte não é mais uma prática somente artística, eu poderia dizer desse modo?

GARRAMUÑO Poder cê pode e, sem dúvida, não seria novidade. Faz décadas que as artes estão saindo dos campos em que tinham sido colocadas.

LIBERANO Separar o real e a ficção é um exemplo disso, não?

GARRAMUÑO Sim, sim, sim, vivemos hoje uma indistinção ou falta de diferenciação entre real e ficção. Há textos que se recusam a separar esses domínios e diluem as fronteiras entre um mundo autônomo, o da arte, e a realidade ou mundo externo, no qual essa arte é lida. E o propósito, Liberano, é provocar uma tremenda indisposição na nossa sensibilidade.

Garramuño termina o seu vinho, pega a garrafa e repõe as duas taças.

GARRAMUÑO Mas não se trata de dizer que realidade e ficção são parecidas, que possuem semelhanças, entenda bem: são textos que, ao se instalarem na tensão dessa indefinição entre realidade e ficção, trocam poderes de uma à outra, tornando o texto uma espécie de sombra de uma realidade mal iluminada. **O texto como um resto presente que lembra à realidade algo que ela esqueceu ou quis esquecer sobre si mesma...**

LIBERANO (sorrindo) Que bonito isso, Florencia...

GARRAMUÑO Por conta da Krauss, falamos de campos ampliados e expandidos, mas a noção de campo não dá mais conta da cinética que as práticas de hoje estão movendo. Você falou do desvio, ora, um desvio é um movimento, ele traça uma rota não previsível, percebe? São movimentos que fazem contrabandos de algo que pertencia a um fazer artístico e que agora, mais do que ser misturado com outro, está sendo misturado à vida mesmo\

LIBERANO É exatamente isso, Garramuño, este livro se chama *A dramaturgia fora de si* porque me interessam as expansões e retracções, as idas e vindas, os dentros e os foras, me interessa muito pensar dramaturgia pela ética e poética dos movimentos, comprometido menos com categorias que fixam e fecham e mais com gestos que vazam e desorientam, entende? Tô falando não de setas certeiras e mais de sensos e sensações, desvios e colisões, fluxos e agravamentos, mesmo alguma paragem, sabe? (Após uma pausa, ligeiramente trêmulo) Movimentos que promovam descentramentos, por exemplo, tirar a dramaturgia daquele clichê que afirma que ela é simplesmente um texto pra teatro. Outro exemplo: experimentar a elasticidade da dramaturgia, suas possibilidades fora do teatro visando reconhecer o quanto ela é uma prática totalmente disponível pra fazer acontecer encontros impensáveis, trocas inimagináveis, e, sim, é evidente, eu quero valorizar o “fora de si” da dramaturgia como um atestado pralguma loucura mesmo, sim, a dramaturgia está fora de si!, ela

tá louca!, fazendo uso dessa construção absolutamente pejorativa que é a expressão “estar fora de si”, mas pra nomear a liberdade que é poder existir fora do que nos foi dado ou imposto.

GARRAMUÑO Pois bem, olha aí, a dramaturgia contemporânea, no caso da sua pesquisa, é apresentada como um tipo de prática, como você mesmo diz, pouco interessada nela própria enquanto categoria artística. Provavelmente, eu consigo deduzir, o que a dramaturgia tá querendo é participar do mundo, se misturar com as vidas, desafiar as realidades, a dramaturgia – como várias outras literaturas – quer autonomia apenas pra ser criada, não pra ser independente e separada de todo o resto.

LIBERANO Isso é quase uma declaração de dependência\

GARRAMUÑO Ou de pós-autonomia. Volte à Ludmer. De fato, Liberano, cê quer mesmo fazer arte? Ou quer, através da arte, fazer e refazer vidas?

Liberano escreve: *fazer crítica ou, através da crítica, refazer vidas?*

LIBERANO De fato, minha querida, a inespecificidade ultrapassa o métron das fronteiras e trama espaços em comum, forja novas comunidades, outros arranjos relacionais e sociais. Parece que ao ultrapassar gêneros, a literatura tá esfregando na nossa cara alguma impropriedade literária pra que a gente ponha em questão o que achávamos ser próprio de quem somos...

GARRAMUÑO (bebendo lentamente seu resto de vinho) Mas a comunidade que uma prática inespecífica forja não precisa ser feita de pessoas, Liberano, como se fosse uma tradução social da heterogeneidade formal de um texto artístico. Às vezes, a comunidade que a arte inventa está nela mesma, é o texto uma comunidade que reúne em si imagens, discursos e existências que, no terreno da realidade, talvez não conseguissem ocupar um mesmo espaço e tempo.

LIBERANO Um texto faz esse tipo de coisa mesmo.

GARRAMUÑO Um texto, meu querido, também pode ser casa, país ou abrigo, não acha? (Após uma pausa tremida) Ficamos por aqui?

LIBERANO Última pergunta, Florencia, por favor\

*E já não há mais ninguém. Liberano, diante do computador, mira a taça vazia de vinho.*¹⁹

19 As falas atribuídas a Florencia Garramuño neste diálogo constituem uma elaboração inspirada em seu livro *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Alguns trechos foram transcritos diretamente da obra; outros são paráfrases ou formulações construídas a partir de minhas leituras e interpretações.

LAS CAPACIDADES REACTIVAS DE LA LITERATURA

Liberano está no banco de uma praça. Livro em mãos. Fones nos ouvidos.

LIBERANO (fechando o livro) Amo fone de ouvido. E nem tô ouvindo música, só tô falando mesmo, sozinho, em voz alta, no meio dessa praça, escrevendo no meio do dia, graças a esse fone. Quando alguém passa e me olha, finjo que tô numa chamada telefônica, supernormal, ninguém se assusta ou faz cara feia\ (*Balançando a cabeça e concordando*) E eu até faço bem a coisa, coloco vocativos nas frases, falo muito querido e querida, faço pausas bruscas\ (*Pausa*) Como se a pessoa\ (*Outra pausa*) Justamente\ (*Outra pausa, mais longa, balançando a cabeça de modo enfático*) Exato, como se a pessoa com quem tô falando perguntasse\ (*Rindo sonoramente*) Exato, igual minha mãe ao telefone, fala trezentas vezes a palavra sim, sim, sim, aí ela arremata com a palavra justamente, sim, sim, sim, justamente, é isso mesmo, querido, força, também é assim que se escreve, Diogo, falando sozinho e em praça pública no meio desse dia frio\ (*Balançando a cabeça e levantando um dedo pedindo a fala*) E como é bonito, minha querida, ter as suas classes mesmo

sabendo que cê tá morta. E tudo por conta de um livro, um livro!, olha como um texto muda a vida, abrindo conversas e caminhos, querida Ludmer, mesmo sem te conhecer eu quase consigo sentir a textura da sua voz\

Um casal passa rebolando as ancas, esportivos, Liberano os cumprimenta, enquanto segue falando e gesticulando as mãos no ar.

LIBERANO Exatamente\ (Pausa) Exatamente isso\ (Pausa) Acabei de ler, tá tudo aqui, classe 9, tem data, 18 de setembro de 1985, nem tinha nascido, Ludmer, mas tô lá, naquela classe, eu sou aquele cara franzino ali, barbudo, meio no fundo da sala, usando um suéter preto, tá me vendo? (Longa pausa, seu rosto resplandece) Sim, sim, sim, justamente, era eu, eu tava lá, ainda tô, e agora eu te vejo, eu te escuto, hoje trataremos do que é a literatura e vamos começar por duas respostas. A literatura se define por algo interno, intrínseco aos textos, um tipo de discurso diferente dos outros e que contém suas marcas próprias; essa é uma definição, vamos dizer assim, imanente da literatura. Ou a literatura é definida desde fora, são as instituições que a definem, o sistema literário, ela é definida pelos usos e modos como é lida. (Pausa. Te vejo beber água, Ludmer) O formalismo russo vai dizer que a função poética é o elemento imanente e definidor da literatura. É uma primeira teoria da especificidade literária, palavra difícil, não dá pra escrever rápido, es-pe-ci-fi-ci-da-de literária, a função poética é o elemento definidor da literatura e isso tem a ver com o formalismo e com o futurismo, com as primeiras práticas de vanguarda do século

XX que incluíam o dadaísmo, o surrealismo, o cubismo, a teoria física do Einstein, enfim, imaginem o clima, turma. E é ainda no século XX, segunda metade, que aparece outra teoria da especificidade, a teoria do texto e da escritura, muito relacionada com as vanguardas também. Mas vanguarda na segunda metade do século, Ludmer? Vanguarda sim, Diogo, pelo ímpeto de declarar guerra aos ídolos da dita sociedade respeitável, isso é típico das vanguardas, independentemente da época em que surgem, ser contra as autoridades e normas sociais, sendo antinormas, antirrealista e antinaturalista, indo também contra o conteudismo e o psicologismo. O próprio manifesto futurista afirma que a poesia deve ser um fim em si mesma, que a arte não é uma cópia da natureza, veja\ (*Pausa*) Agora te vejo escrever no quadro, 1915 a 1930, aproximadamente, formalismo russo, a poesia russa pela primeira vez inventando palavras que não querem dizer nada, construídas com fins exclusivamente rítmicos e visuais, esses neologismos marcam algo próprio da poesia que é justamente fazer a linguagem chamar atenção pra si mesma, ou seja, retomando, definição imanente da literatura, ela não pode ser estudada pela biografia de uma escritora nem a partir do panorama de uma época. É um gesto científico esse, o formalismo faz isso, com intenção absolutamente científica, ele diz qual é o objeto da ciência literária, aquilo que é próprio da literatura e que não tá em nenhum outro lugar e esse próprio da literatura é o fato de as palavras chamarem atenção pra si mesmas, pro seu ritmo, seu som, mais do que pro seu sentido. (*Coçando a barba, excitado*) Mas observem que essa é

uma forma de definir a literatura através de uma exclusão, uma exclusão do sentido que é semelhante à exclusão que Ferdinand de Saussure fez, por outra via, quando quis definir o objeto da linguística e disse que era a língua, ou seja, ele se concentra no signo, assim como os formalistas se concentraram no som, no ritmo, naquilo que eles chamaram de estética do material e foi por isso que eles foram rotulados de formalistas pelos inimigos. (Se formalismo já foi um xingamento, palavra pejorativa pra diminuir determinadas pessoas e crenças, hoje em dia, o termo queer, mesmo ainda podendo ser um xingamento, também virou nome de uma teoria e movimento muito amplos que afirmam existências e lutas contra a violência imposta por concepções tradicionais do que é e deveria ser o humano). Ou seja, os formalistas diziam que a materialidade da literatura era a palavra, porém a palavra desviada de seu uso cotidiano. Quando a gente fala, é fundamental que a nossa linguagem seja transparente porque só importa o sentido do que dizemos, mas na literatura não, na poesia a linguagem perde essa transparência e fica opaca\ (*Pausa abrupta, concordando com a cabeça*) Sim, sim, sim, justamente, já não importa o sentido ou ele não importa tanto, toda a atenção tá concentrada na matéria ou na linguagem mesmo, em qualidades ou formas não vistas cotidianamente. A literatura\ (*Pausa abrupta, seguida de um largo sorriso*) Palavra bonita essa, literatura, palavra bonita\ A literatura mostra essa parte não visível da linguagem, essa parte esquecida, ela trabalha com essa matéria. O específico da poesia, de acordo com essa primeira definição dos formalistas, é a textura rítmica,

fônica e visual da palavra. Os formalistas nem estão valorizando a literatura como objeto científico da literatura, mas a literaturidad, em espanhol, Ludmer, talvez literaturidade em português, Diogo, ou seja, eles valorizam a própria função poética como objeto científico da literatura, a função poética como um uso distinto da linguagem. E é aqui que começa a distinção entre as diferentes funções da linguagem porque a função poética não é comunicativa nem científica, a função poética exibe a linguagem mostrando aquilo que não é visto habitualmente. Mostrar o que habitualmente não se vê é romper com o automatismo e com o costume, é romper com a rotina\ (*Balançando a cabeça enfaticamente*) É o estranhamento, a desfamiliarização, a desautomatização, é a desnaturalização e aí observe que a função da literatura deriva dessa especificidade que foi contornada pelos formalistas. (*Abrindo a mochila apoiada sobre o banco e retirando dela uma pequena garrafa d'água*) Si yo digo que la especificidad es la mostración de la textura de la lengua, la materialidad de la lengua, en el caso de la poesía, la especificidad es la mostración de lo que habitualmente no se ve, la función social de la literatura es romper con la convención, romper con la vida rutinaria que nos hace creer que las cosas son naturales, mostrar lo natural como extraño, Diogo, e ao estranhar, Ludmer\ (*Os dois bebem um gole d'água ao mesmo tempo*) E ao estranhar, lembrar que o natural é construção e como tal pode ser modificado. Incluso, empiezo a preguntarme, Ludmer, si las prácticas inespecíficas contemporáneas no están precisamente tratando de hacer que esta función poética regrese al arte. Es como si el arte se

hubiera hecho útil de tal manera, tan constreñido a ser comunicativo, convertido en producto, que empiezo a ver la inespecificidad con otros ojos, como si fuera realmente una búsqueda para restaurar las capacidades reactivas de la literatura misma. (*Longa pausa, ainda balançando a cabeça pra fazer com que a conversa e o pensamento possam continuar*) As capacidades reativas da poesia – não reacionárias, porque aí é outra coisa. Em termos jurídicos e políticos, ser reacionário é ser contrário, hostil à democracia. Já ser reativo é diferente: é ter essa qualidade de resposta, de provocar reação, de ser um reagente. E talvez uma das buscas da arte contemporânea, da poesia, seja justamente essa: nos ensinar de novo como reagir. Como entrar em reação com os problemas do nosso tempo, que geralmente nos imobilizam. É a afetação da tristeza que o capitalismo nos faz, cê podia me ajudar com o realismo capitalista, Ludmer, ou nem precisa ser capitalista, Diogo, porque enquanto os formalistas se esforçam pra poesia mostrar o que não era visto por aí, o que a prosa tá fazendo? Eles se perguntaram isso. O que é que geralmente não é visto na prosa? É uma excelente pergunta a ser feita. O que geralmente não é visto na prosa? Ora, não se veem as técnicas narrativas, não é interessante? O realismo e o naturalismo, dizem os formalistas, dissimularam e naturalizaram as técnicas narrativas fazendo a gente acreditar que aquilo que seus autores escreveram era a realidade tal como ela era, ou seja, o realismo capitalista talvez seja uma perversão ou intensificação dessa operação que blinda a nossa capacidade de ver pralém de um habitual que, no entanto, é extremamente artificial e inventado.

Calma\ (Pausa) Calma, calma, tô ficando confuso\ (Pausa longa, uma respiração bem funda, está ficando mais frio) Duas operações: a primeira é a poesia, porque na vida cotidiana a linguagem perde a sua materialidade e deixamos de perceber a sua textura; a segunda é a prosa, porque nas técnicas narrativas também se dissimulam os procedimentos narrativos. A literatura mostra o que é próprio da linguagem e também o que é próprio da narração, dos instrumentos e dos procedimentos narrativos, e é isso que constitui a sua especificidade: ela exibe a convenção, o meio e o material. Assim, temos um duplo problema: o problema do material e o problema da técnica, que geram funções para a literatura. Repetindo: a primeira função é romper com o costume e o automatismo cotidiano, pois a poesia faz articulações estranhas e nos faz ver a realidade de outros modos; a segunda é expor as técnicas narrativas, rompendo com a naturalização do campo narrativo como se ele fosse uma extensão direta da realidade. São, portanto, dois tipos de ruptura e duas definições intrínsecas da literatura: a literatura é artifício e a literatura é exibição do material. E já que o tempo tá esfriando aí, Diogo, vamos dar um salto pra 1968\ (Balançando a cabeça, animado) Sim, sim, sim, justamente, pós-estruturalismo, críticas contra as noções de sistema e de estrutura, críticas à ordem e ao sentido, críticas contra o fechamento dos sentidos e contra as instituições, o pós-estruturalismo sugere que a estrutura é repressiva, que ela é uma ordem, Barthes fala que a língua é fascista por ter estruturas firmes e fixas que, no entanto, são pura convenção, pura norma, e que somos obrigados a obedecer essas normas

pra nos comunicar e, por conta dessa imposição, ele diz que a língua é autoritária e fascista²⁰.

Um senhor passa muito lentamente, apoiando-se numa bengala.

LIBERANO (cumprimentando-o) Tá tudo? (O senhor não responde e segue caminhando) Não me ouviu, mas sim, sim, sim, justamente, contra o fascismo da língua, os pós-estruturalistas propõem formas abertas, não mais estruturas, não mais autor e obra, mas textos e escrituras.²¹ Os meninos Barthes e Jacques Derrida são fundamentais. O Derrida diz que a filosofia e vários outros discursos deveriam ser lidos como se fossem literatura, ou seja, qualquer vanguarda quer quebrar com a convenção, mas essa quebra faz com que textos, imagens ou qualquer outra coisa também acabem se tornando ilegíveis, só que a gente lê de acordo com códigos de leitura convencionais e aí (tomando fôlego), se esses códigos são quebrados, as pessoas não conseguem mais ler, não sabem ler, os textos ficam ilegíveis demais, incompreensíveis mesmo e por isso uma das funções da prática teórica interessada em novas experimentações literárias é expor esses novos códigos, dotando eles de um sentido específico, porque se o

20 Roland Barthes. *Aula*, p. 13: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.”

21 Barthes, p. 15: “Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto [...] porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto.”

nosso mundo segue em transformação, é muito importante atualizar o nosso repertório de palavras e conceitos porque sem isso a gente não vai conseguir ver nem ouvir alguma coisa nova se manifestando entre nós\

Está mesmo frio, a praça praticamente vazia, Liberano respira e sorri delicadamente.

LIBERANO Contra toda norma que impõe modelos, contra toda a homogeneidade imposta, brilha a multiplicidade, o heterogêneo, a diferença que escapa e isso é determinante pra teoria da escritura e pra vida mesmo. (*Esfregando os braços e o fino suéter preto que os cobre*) A definição específica da literatura nesse segundo momento é que a literatura já não é mais literatura, ela é texto, escritura, está além dos gêneros porque os gêneros também são instituições e é determinante desafiar o poder. Michel Foucault, final da década de 1970, diria “Não se apaixone pelo poder”²². E a teoria da escritura diz que a lógica do texto é analógica, tal como a lógica dos sonhos onde os opositos conversam porque um texto comporta diferentes tipos de diferenças, enquanto uma instituição provavelmente não, enquanto um gênero provavelmente não se disponibilizaria a comportar ou sequer a\

*A ligação parece ter caído. Liberano tira os fones. No frio, pensa nos problemas que continuam vivos e sim, sim, sim, justamente, pensa em Ludmer presente e vivíssima.*²³

²² Gilles Deleuze. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, p. xiv: “Do not become enamored of power.”

²³ As falas atribuídas a Josefina Ludmer neste diálogo constituem uma elaboração inspirada em seu livro *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Alguns trechos foram transcritos diretamente da obra; outros são paráfrases ou formulações construídas a partir de minhas leituras e interpretações.

REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO

Diogo Liberano. *Manifestações – Ciclo Fontainhas/São Vítor, Porto [Dramaturgia]*. Porto, Portugal: Teatro do Frio, Pesquisa Teatral do Norte, 2021.

Florencia Garramuño. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

Florencia Garramuño. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Gilles Deleuze. *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*. Trad. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

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

Josefina Ludmer. *Aqui América latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Josefina Ludmer. *Clases 1985: Algunos problemas de teoría literaria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015.

Judith Butler. *Desfazendo gênero*. Trad. Victor Galdino, Ana Luiza Gussen, Gabriel Lisboa Ponciano, Carla Rodrigues, Luis Felipe Teixeira, Nathan Teixeira, Beatriz Zampieri. São Paulo: Editora UNESP, 2022.

Peter Pál Pelbart. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. In: Fátima Saadi; Silvana Garcia (Orgs.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

Rafael Primot. *Trilogia Primot*. São Paulo: GIOSTRI, 2020.

Roland Barthes. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

7. PEÇA - PROBLEMA

QUEM CALA CONSENTE ?

Em 2017, quando o dramaturgo brasileiro André Felipe começava a escrever *Mansa*¹, pedi que ele enviasse uma sinopse do texto para que ela fosse usada em um projeto visando captar apoios para a realização do espetáculo. Em sua dramaturgia, na época intitulada *Baldio*, diz o autor:

Duas irmãs matam o pai e enterram seu corpo nos fundos da casa. *Baldio* apresenta a rapsódia de um crime que não pode ser esquecido. A peça é construída através de fragmentos que se estendem no tempo e revelam a genealogia da violência e os personagens masculinos que circundam um ato perpetrado por mulheres.

¹ *Mansa* foi originalmente escrita por André Felipe para encenação dirigida por mim, que contou com direção de movimento de Natássia Vello, atuação de Amanda Mirásci e Nina Frosi, e estreou em junho de 2018 no Teatro III do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro, integrando a programação do festival Cena Brasil Internacional.

Atentar-se contra as leis dos homens é um crime irrevogável?

O terreno onde o corpo foi enterrado é o espaço que une as cenas passadas, presentes e futuras, ganhando contornos que extrapolam uma única narrativa. As atrizes, como detetives ou arqueólogas, cavam os indícios deixados na terra, oxidados, silenciados, perdidos no tempo, em busca da história destas mulheres ausentes.²

Em um universo carregado de ações contrárias (enterrar e cavar, esquecer e buscar, silenciar e revelar), há um crime que não pode ser esquecido e uma história já esquecida de duas mulheres consideradas ausentes. Esta dramaturgia busca, assim, algo que não está mais aqui e faz do seu jogo textual o próprio ato de buscar; em cena, duas atrizes (mulheres), detetives ou arqueólogas, buscam a história de duas irmãs (mulheres) ausentes de uma trama que, mesmo sendo sobre delas, é contada por personagens (homens) que circundam o crime.

Ao construir-se intencionalmente a partir desse apagamento e/ou silenciamento do feminino, a trama de Mansa fez-me lembrar do ditado popular “quem cala consente” que, por extensão, levou-me a uma conversa, realizada em 1964, entre o encenador polonês Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Ao conversarem sobre a proximidade do organismo vivo (de uma atriz) como o único elemento que

2 André Felipe. *Projeto – Baldio* [mensagem pessoal enviada a Diogo Liberano].

o cinema e a televisão não roubariam do teatro, Barba pergunta a Grotowski como o teatro expressaria inquietações humanas tendo em vista que elas variam de um ser a outro. Grotowski responde:

Para que o espectador seja estimulado a uma autoanálise, quando confrontado com o ator, deve existir algo em comum a ligá-los, algo que possa ser desmanchado com um gesto, ou mantido com adoração. Portanto, o teatro deve atacar o que se chama de complexos coletivos da sociedade [...] aqueles mitos [...] herdados através de um sangue, uma religião, uma cultura e um clima.³

Em busca de um elo entre atrizes e espectadoras, Grotowski sugere que o teatro deve atacar aquilo que, em 1916, o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung chamou de “inconsciente coletivo”. Para a psicologia analítica de Jung, a psique humana é constituída por um inconsciente que se manifesta tanto a nível pessoal como coletivamente. O psiquiatra afirma que “a camada pessoal termina com as recordações infantis mais remotas”, já o inconsciente coletivo “contém o tempo pré-infantil, isto é, os restos da vida dos antepassados”, imagens não preenchidas, “formas não vividas pessoalmente pelo indivíduo”. Passada a primeira infância, entramos na herança da vida ancestral, Jung afirma, quando “despertam os quadros mitológicos: os arquétipos”, ou seja, “um mundo espiritual interior, de cuja existência nem sequer

³ Jerzy Grotowski. *Em busca de um teatro pobre*, p. 36.

suspeitávamos. Aparecem conteúdos que talvez contratem violentamente com as convicções que até então eram nossas". Sobre tais arquétipos, Jung acredita

que sejam sedimentos de experiências constantemente revividas pela humanidade. [...] O arquétipo é uma espécie de aptidão para reproduzir constantemente as mesmas ideias míticas; se não as mesmas, pelo menos parecidas. [...] Logo, é possível supor que os arquétipos sejam as impressões gravadas pela repetição [...].⁴

Para além das experiências singulares vividas por cada ser, há um repertório coletivo (discursos, imagens, gestos) que se repete através dos tempos. Considerado inconsciente por Jung, tal repertório traria em si percepções de mundo capazes de modelar consciências e sensibilidades. Por isso lembrei-me do “quem cala consente” ao ler *Mansa*. Se, tal como sugere o poeta e dramaturgo estadunidense James Baldwin, “O propósito da arte é desnudar as questões que foram ocultas pelas respostas”⁵, a simples transformação de uma afirmação em pergunta já parece renovar a relação acostumada que temos com determinados assuntos. Afinal, será mesmo que quem cala consente?

4 Carl Gustav Jung. *Psicologia do inconsciente*, online, grifo nosso.

5 Anne Bogart. *A Preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*, p. 86.

SOFRER UMA DRAMATURGIA

Mansa tem 32 páginas. Na capa, uma ilustração do alemão Heinrich Harder, em tons de cinza, apresenta um jacaré ou crocodilo em um habitat aparentemente tropical, rodeado por árvores e folhagens e com um rio passando ao fundo; o corpo do animal confunde-se com um tronco próximo a ele. Sobre essa imagem, o título da dramaturgia e o nome do seu autor. Sob ela, o ano em que foi escrita (2018) e a seguinte rubrica: “peça para duas atrizes”⁶.

Na segunda página, um poema da brasileira Angélica Freitas como epígrafe:

6 Rubrica ou didascália: do verbo grego *didáskein* (ensinar) deriva *didaskalía* (instrução). Por séculos, o termo referiu-se à parte do texto teatral não dita pelas personagens, mas que, na cena, se manifesta por ações ou presenças físicas – como objetos, cenários, figurinos, efeitos de luz e sonoros. Costuma ser associada à voz da autora, distinguindo-se do restante do texto por aparecer entre parênteses ou em itálico. Como toda marca do texto teatral, sua forma e função têm sido experimentadas de diferentes maneiras ao longo do tempo.

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava

porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa e boa e limpa⁷

No poema de Freitas, a violência contra a mulher e sua domesticação é manifesta através de uma enjoativa repetição de versos e verbos. Conjugado na terceira pessoa do singular, o verbo “ser” adquire uma dimensão normativa que, em combinação com a palavra “não”, impõe o que deve e o que não pode ser uma mulher.

⁷ Angélica Freitas. *Um útero é do tamanho de um punho*, p. 11.



Fotografia 3 – Nina Frosi e Amanda Mirásci durante um ensaio de *Mansa* - Crédito: Thais Barros

Em *O segundo sexo*, a filósofa francesa Simone de Beauvoir, após se perguntar o “que é uma mulher?”, reconhece que “se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: ‘Sou uma mulher’”, embora ao homem não seja preciso começar coisa alguma apresentando o seu sexo. Isso se dá porque, histórica e culturalmente, ser homem é e se tornou algo natural: “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo”. Essa relação entre masculino e feminino, porém, não é a mesma que aquela dos polos da eletricidade, já que “o homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos ‘os homens’ para designar os seres humanos”.⁸

⁸ Simone de Beauvoir. *O segundo sexo: fatos e mitos*, pp. 9-10.

O que, então, restaria à mulher?

A mulher aparece como o negativo [...]. Agastou-me, por vezes, no curso de conversações abstratas, ouvir os homens dizerem-se: “Você pensa assim porque é uma mulher”. Mas eu sabia que minha única defesa era responder: “penso-o porque é verdadeiro”, eliminando assim minha subjetividade. Não se tratava, em hipótese alguma, de replicar: “E você pensa o contrário porque é um homem”, pois está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; um homem está em seu direito sendo homem, é a mulher que está errada.⁹

Se é inquestionável que existe uma extensa genealogia da violência contra a mulher que extrapola o nosso presente imediato, reconhecer tal violência não é o mesmo que torná-la visível. É nesse terreno problemático que Mansa floresce, buscando expor os processos de amansamento do feminino, sua consequente dominação pelo masculino e, em especial, alguma reação a tudo isso. No entanto, como partir de um terreno problemático sem que a dramaturgia que venha a nascer seja privada dessa qualidade problemática?

Em *A caminho da linguagem*, ao discorrer sobre a linguagem e a possibilidade de fazermos experiência com ela, o filósofo alemão Martin Heidegger afirma que fazer uma

⁹ Ibid., p. 9.

experiência com algo “significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma” e sublinha: “fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro”¹⁰. Para Heidegger, a linguagem é uma fala que fala “mesmo quando não deixamos soar nenhuma palavra”, porque não é bem a pessoa quem fala, mas em antecedência a ela, a linguagem, ou seja,

[...] à diferença da planta e do animal, o homem é o ser vivo dotado de linguagem. Essa definição não diz apenas que, dentre muitas outras faculdades, o homem também possui a de falar. Nela se diz que a linguagem é o que facilita o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem.¹¹

Heidegger reconhece que só quando encontra uma palavra para si, a coisa se torna uma coisa: “nenhuma coisa é, onde a palavra, isto é, o nome falhar. É a palavra que confere ser às coisas”¹². Mas ao dar outro tipo de nome às coisas, a palavra poética também lhe daria outra consistência. A atividade de uma poeta, longe de ser fiel à realidade, preservaria alguma ilegibilidade do mundo, freando a clareza e os esclarecimentos que limpariam do mundo os seus vãos e abismos. Enquanto uma experiência de pensamento,

10 Martin Heidegger. *A caminho da linguagem*, p. 25, grifo nosso.

11 Ibid., p. 7.

12 Ibid., p. 126.

Estamos sempre no perigo de sobrecarregar um poema com excesso de pensamento [...]. Um perigo ainda maior [...] é o de pensar de menos, de resistir ao pensamento de que a experiência em sentido próprio da linguagem só pode ser uma experiência de pensamento, de que a grandeza poética de toda poesia sempre vibra num pensamento.¹³

Heidegger defende que “o pensamento segue o seu caminho na vizinhança da poesia” por considerar que “o pensamento não é nenhum meio para o conhecimento. O pensamento abre sulcos no agro do ser”¹⁴, ele afirma. Somos, portanto, solos ou extensões cultiváveis, com ou sem condições para determinados florescimentos. O pensamento seria uma espécie de arado que faz sulcos no solo e o prepara para o cultivo. E se a grandeza poética de toda poesia vibra no pensamento, a poesia seria uma afetação capaz de modificar o modo pelo qual a aragem do pensamento nos transformaria.

13 Ibid., p. 133, grifo nosso

14 Ibid.

ESCREVER DEPOIS DE SAMUEL BECKETT

Em 1999, ao publicar a brevíssima *Objeção ao retorno*, Denis Guénoun, professor e escritor francês nascido na Argélia, formulou três questões colocadas à escrita dramática no fim do século XX: 1^a) Como escrever depois do fim da crise do drama?; 2^a) Ainda podemos confiar na capacidade representativa do teatro?; e 3^a) Como e o que escrever após o esgotamento da encenação?

Em relação à crise do drama, reconhecendo que os abalos da forma dramática foram mais radicais com o dramaturgo irlandês Samuel Beckett, ele reformula a questão para como escrever depois de Beckett. Tal indagação remonta à desumanizadora experiência da Segunda Guerra Mundial e é nesse sentido que *Esperando Godot*, dramaturgia escrita por Beckett em 1948, tornou-se a exemplar do teatro do absurdo cunhado pelo crítico inglês Martin Esslin. Para ele, Beckett usa a linguagem de um modo paradoxal, em “uma tentativa de comunicação

[...] do incomunicável”, ou seja, efetivando “um ataque à complacência fácil e barata dos que acreditam que falar de um problema é resolvê-lo, que o mundo pode ser dominado por classificações e fórmulas bem-arranjadas”¹⁵.

Indagando como escrever após Beckett, Guénoun dialoga com o sociólogo alemão Theodor W. Adorno, quando este se pergunta sobre a possibilidade da escrita poética após Auschwitz. Como responder poeticamente a uma guerra que, após terminada, continua a nos povoar com ruínas e horrores? Ao descobrirmos a nossa incapacidade diante dos destroços da guerra, somos tomados por uma profunda frustração. Este, talvez, seja o decisivo aprendizado que Godot proporciona: tal dramaturgia se encerra de modo análogo à angústia pós-guerra, ou seja, sem acabar, mantendo-se presa a um fim que deflagra um insistente e repetitivo continuar.

Quais questões Beckett nos “legou, colocou, levantou e às quais essa escrita [a nossa] não se pode furtar sob pena de fugir à sua situação fundamental, à sua história?”. Reações possíveis: 1^a) podemos restaurar: voltar ao que era feito antes, “anular este erro que foi o teatro contemporâneo”, “escrever ‘boas peças’, bons dramas”; 2^a) podemos ficar com as sobras e os restos: considerar o que sobrou, “desfeito o drama, sobra a língua”; ou 3^a) poderíamos escavar: buscando extrair “núcleos de dramaticidade absoluta, indivisíveis, átomos de drama”,

15 Martin Esslin. *O teatro do Absurdo*, pp. 75-76.

“segmentos minúsculos de vida”.¹⁶

Em *Mansa*, o dramaturgo manifesta sua escolha logo na fala de abertura:

VOZES FEMININAS: Começa com a imagem de uma égua levantando terra, cavando um buraco em coices. Uma terra fofa e escura, com pouco mato. A imagem de um braço saindo da terra. Os vestígios dessa história foram deixados aí, na terra. Agora encontram-se oxidados, calados, deixados de lado. Tantas sociedades, tantas línguas, tantas formas de vida sistematicamente extintas para que agora nós estivéssemos aqui. E, no entanto, esse respirar incessante de dentro para fora, essa raiva incontida querendo se transformar em algo parecido a um gesto, o animal que abocanha seu próprio rabo. (*Dois gritos ao mesmo tempo*).¹⁷

Não se trata, portanto, de restaurar uma forma para escrever dramaturgias, mas de – através de uma dramaturgia – restaurar histórias humanas silenciadas e enterradas. As atrizes e arqueólogas demandadas pela sinopse do texto confirmam a operação e o verbo de ação que anima essa dramaturgia: escavar. *Mansa* escava um crime inventado para que, através das suas ruínas, seus restos e suas sobras, possamos adentrar um repertório coletivo – consciente e inconsciente – de violências contra a mulher.

16 Denis Guénoun. *Objeção ao retorno*, pp. 6-7, grifo nosso.

17 André Felipe. *Mansa* [dramaturgia não publicada], p. 3.

ELES FALAM POR ELAS

Além das Vozes Femininas e da presença de uma égua, Marta, que desenterra o corpo do pai e o pisoteia até a morte, Mansa tem 9 personagens masculinos: Advogado, Comprador, Corretor, Pai, Paleontólogo, Policial, Repórter, Vizinho 1 e Vizinho 2. É através deles e de suas vozes que a história das irmãs Lia e Raquel é apresentada. Nessa dramaturgia, portanto, as irmãs não aparecem nem possuem voz ou discursos diretos. Se os homens que circundam tal história impedem as protagonistas de falar e se posicionar, se eles falam por elas, o autor, também homem, faz o mesmo, porém com outro propósito:

[...] Iniciei trabalhando sobre o diálogo dessas duas irmãs, mas logo percebi certo ruído nessa relação de, enquanto dramaturgo homem, eu escrever um texto de personagens femininas sobre violência de gênero a ser interpretado por duas mulheres. [...] não que isso já não tenha sido feito mil vezes, mas me souu incômodo

nesse momento de tantas discussões sobre lugar de fala etc. Decidi não escapar dessa relação incômoda, mas tomá-la como parte do jogo.¹⁸

Escrever de um modo já “feito mil vezes” seria uma escolha irresponsável para Mansa. Em diálogo com o seu presente histórico e as dificuldades do processo criativo, o dramaturgo transformou problemas em proposições criativamente estimulantes e eticamente responsáveis. É nesse sentido que a rubrica que estampa a capa da dramaturgia (“peça para duas atrizes”) é mais do que uma instrução a quem possa encenar o texto. Trata-se de um texto sobre o silenciamento de mulheres contado por personagens homens que devem ser performados por duas atrizes.

A história e as identidades das duas irmãs vão sendo construídas através das vozes desses homens. Eu contava com o fato de que esses textos seriam proferidos por duas atrizes e que suas presenças em cena cobrariam presença às duas mulheres silenciadas e ausentes da narrativa dramatúrgica. O texto, portanto, deveria servir a essa relação. Só faria sentido se fosse destruído em cena pelas duas atrizes.¹⁹

Uma presença em cena cobrando presença a uma ausência intencionalmente instaurada pelo texto: uma peça-problema não se contenta em destinar à encenação teatral

18 André Felipe. *Mansa* [mensagem pessoal enviada a Diogo Liberano].

19 Ibid.

algo que a invalidaria, ao contrário, ela destina tarefas.

Seguindo Heidegger, ela destina algum sofrer a quem se dispuser a encená-la por confiar que um problema é um modo de tocar em questões que parecem inacessíveis. Lá estão elas no palco: as duas atrizes, suas vozes e seus corpos, dialogando um texto que, no entanto, dá voz a personagens homens. Quanto mais elas (atrizes) falam mais eles (personagens) falam e quanto mais eles (homens) falam mais elas (irmãs) são silenciadas.

Mansa esconde ao revelar e revela ao esconder. Sua dinâmica é ostensivamente contraditória e dificulta uma representação primeira que, deduzimos, atribuiria a fala das personagens homens a corpos masculinos que a suportariam de um modo considerado natural e orgânico. Mas esse tipo de encaixe abafaria o problema e nos impediria de ver algo importante de ser visto, partilhado e ouvido.

COMPETIÇÃO, CONTRADIÇÃO, CONTINUAÇÃO

Tal como ocorre com os ditados populares: um ditado popular (“Há males que vêm para bem”) surge entre nós sem sabermos quem o trouxe nem de onde ele vem; um ditado popular (“Deus ajuda a quem cedo madruga”) funciona como uma resposta quase inabalável, uma sabedoria antiga contra a qual parece que nada podemos; um ditado popular (“Águas passadas não movem moinhos”), feito um hábito ou uma moral, é passado de geração em geração, assim nos contam, sem atualizarmos a sua validade em um mundo que, diferentemente deles, segue em mutação.²⁰

20 “Estou pensando em coisas que são tão elementares e tão intimamente associadas, que seria difícil para nós submetê-las a uma análise racional. Por exemplo, os mitos religiosos: o mito de Cristo e Maria; os mitos biológicos: o nascimento e a morte, o simbolismo do amor, ou, num sentido mais vastos, Eros e Thanatos; os mitos nacionais, que são muito difíceis de ser[em] enunciados em fórmulas, embora sua presença se faça sentir...” (Grotowski. *Em busca de um teatro pobre*, p. 37).

Em que medida enunciados que foram válidos noutra época já não parecem mais servir neste agora? Em que medida eles nos impediriam de um posicionamento atual em relação a questões que nos são contemporâneas? Dizemos “graças a Deus” por acreditarmos nisso ou simplesmente porque fomos acostumadas a dizê-lo?

Se começamos nosso trabalho, numa montagem teatral ou num papel, violando o mais íntimo do nosso ser, procurando aquelas coisas que mais possam nos ferir, mas que ao mesmo tempo nos dão um sentimento total de uma verdade purificante, que finalmente nos traz a paz, então inevitavelmente terminaremos chegando às representações coletivas.²¹

Para estimular a espectadora a uma autoanálise (uma escavação de si mesma), Grotowski sugere que o teatro ataque o inconsciente ou as representações coletivas. Quando esse repertório é atacado, o que vem à tona é algo que poderia “ser desmanchado com um gesto, ou mantido com adoração”, ou seja, tanto uma coisa como outra, desde que se escolha.²² Não se trata de predeterminar objetivos, por exemplo, de afirmar que o melhor seria desmanchar tudo. O que está em jogo aqui é a capacidade que o teatro tem de nos perguntar se aquilo que adoramos deve ser mantido ou desfeito, ou seja, uma espécie de atualização que recusa qualquer tipo de automatismo ou paixão pelo hábito.

21 Grotowski. *Em busca de um teatro pobre*, p. 37.

22 Ibid., p. 36.

Podemos tanto manter como desfazer o modo pelo qual nos relacionamos com algo, tanto adorar como profanar esse algo, e o terreno onde essa atualização aconteceria é justamente no embate entre texto e cena: o texto imprime uma dinâmica, a cena traz outra; a cena escreve algo e, em oposição, o texto se manifesta. Tal discordância é primordial tanto à criação do teatro como do pensamento, pois a aragem do pensar também encontra resistência no terreno duro que pode ser uma certeza ou um hábito; pensar não é um ato pacífico. Ainda assim, elogiar a discordância não significa prever resoluções finais, pois trata-se de uma guerra sem vencedoras ou uma batalha feita para que um problema possa continuar. De acordo com o teórico francês Bernard Dort:

Não se trata mais de saber qual elemento vai prevalecer sobre o outro (o texto ou a cena). A relação entre eles pode nem mesmo ser pensada em termos de união ou subordinação. É uma competição, uma contradição que se revela diante de nós, espectadores.²³

Uma competição e uma contradição que, no entanto, fazem algo continuar. Permitir que um problema continue é possibilitar que uma interrogação se coloque, solicitando-nos um posicionamento singular e arejado, quer seja o de permanecermos em dúvida e suspensas. Há em um problema, assim parece, uma demanda por alguma exterioridade, um complemento ou uma companhia que, mesmo fora dele, parece constituí-lo.

23 Bernard Dort. *A representação emancipada*, p. 55.

ÁTOMOS DRAMÁTICOS

A trama de *Mansa* é construída através da costura de aparições diversas de alguns “átomos dramáticos”. Retiro tal nomenclatura da terceira resposta que Guénoun conjura ao dilema de escrever após Beckett: não se trata de restaurar nem de ficar com restos e sobras, mas de um trabalho de escavação que visaria extrair

núcleos de dramaticidade absoluta [...] átomos de drama que subsistiram e que nos desafiam com sua insolente estabilidade [...] às vezes, dramáticos, draminúsculos sem fissura, dispersos no campo deserto da vida. Dramas puros mas nucléicos. Segmentos minúsculos de vida.²⁴

Enquanto é pisoteado por uma égua, um homem conta a sua versão da história, rememorando passagens da sua

24 Guénoun, p. 6, grifo nosso.

infância e compreendendo que a única explicação para o fato de ter sido assassinado por suas filhas foi a falta de dureza no trato dado a elas. Eis uma descrição concisa do átomo dramático Pai + Égua.

Mansa tem 7 átomos dramáticos que realizam ao todo 40 aparições no decorrer do texto. Cada aparição se manifesta por diálogos entre dois personagens masculinos ou tais diálogos e eventuais depoimentos de um dos homens da dupla. Eis os 7 átomos dessa dramaturgia: Pai + Égua (1997); Vizinho 1 + Vizinho 2 (1997); Policial + Vizinho 1 (2000); Repórter + Advogado (2003); Corretor + Comprador (2015); Vozes Femininas (2018); e Paleontólogo (2033). As falas do pai são destinadas à égua Marta, as Vozes Femininas às leitoras/espectadoras e o paleontólogo às visitantes do sítio paleontológico onde ele trabalha (também leitoras/espectadoras).

Ao costurar as aparições dos seus átomos, Mansa fratura uma cronologia linear pois cada átomo, em todas as suas aparições, se passa em um ano específico. Na primeira aparição de cada átomo, uma breve rubrica informa o estado do terreno no ano específico daquela ação, pois, espacialmente, tudo acontece no terreno onde as irmãs moravam e enterraram o pai. Cada átomo apresenta acontecimentos com extensões muito curtas que, como diz Guénoun, trazem uma insolente estabilidade, como segmentos de vida nucleares. Considerando o átomo descrito acima, trata-se da compressão de um mesmo instante-ação: um homem sendo pisoteado por

uma égua até morrer. Por sua diminuta extensão, esses átomos ou microações aparecem como vestígios de uma história revelada de um modo incompleto²⁵.

PAI: Égua.

Eu te digo que há muitas maravilha no mundo,
mas nenhuma é tão maravilhosa quanto o homem.
O homem é inteiro e justo,
o homem é semeador da terra,
ele é criador,
à semelhança de quem?
De Deus, égua.
À semelhança de Deus, o homem, égua.²⁶

Eis a quarta aparição do átomo Pai + Égua, idêntica à primeira, e sempre que esse átomo aparecer, entre-cortado por outros, voltaremos ao pisotear do pai. Nas mãos do editor que é o dramaturgo, ainda que cada átomo apareça mais de uma vez, em toda aparição que fizer a sua ação estará protegida. Graças ao uso da repetição, sentenças surgidas em uma página reaparecem depois e são reconhecidas, assim como situações iniciadas em um momento, quando noutra aparição, começam antes ou depois do momento em que tinham

25 “Em incontáveis peças, são as microações que tendem a ocupar o primeiro plano. Elas proliferam e o texto não age mais senão no nível molecular, numa ampliação, como se no microscópio, do presente, que embaralha e pode tornar imperceptível [...] todo desenho de conjunto e até as ações de detalhe.” (Jean-Pierre Sarrazac. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, pp. 39-40).

26 Felipe. *Mansa* [dramaturgia não publicada], p. 18.

iniciado previamente, ampliando e modificando a compreensão que teríamos daquele acontecimento e suas personagens.

Mansa é um thriller, uma fábula sobre um crime que, ao ser investigado, nos impede de chegar a um sentido imediato que resolveria o seu mistério. Ao sermos impedidas desse primeiro sentido que costuma ser muito genérico e generalizante, essa dramaturgia dificulta o jogo das opiniões que, muitas vezes, dão voz a um repertório moral, inconsciente e coletivo, explícito na seguinte fala do policial:

POLICIAL: [...] Elas mataram, não mataram? Pior ainda, mataram o pai. Pior ainda, já tinham planejado o crime. Pior, esfaquearam. Pior ainda, lamberam o sangue na faca. [...] Teve requinte, porra. Não dá pra ficar nessa de defesa própria, abuso, cárcere privado. Elas podiam sofrer violência, o cara pode até ter matado a mãe delas, elas podem ter tido uma infância e uma adolescência dos infernos, mas a vingança foi descabida. Não foi? Querem combater violência com violência? [...]²⁷

A seguir, disponho cronologicamente os átomos dramáticos de *Mansa*:

²⁷ Ibid., p. 21.

ANO	ÁTOMOS DRAMÁTICOS (personagens)	APARIÇÕES DOS ÁTOMOS (paginação)	DESCRÍÇÃO DO ACONTECIMENTO DE CADA ÁTOMO (com rubrica inicial)
1997	Pai + Égua	8 aparições (pp. 5-6, pp. 7-8, p. 12, p. 18, pp. 22-24, pp. 24-25, pp. 28-29 e p. 30)	<i>A égua e um homem coberto de terra.</i> Um homem, pisoteado por uma égua, relembrava sua infância e conclui que foi assassinado por suas filhas devido à falta de rigidez em sua educação.
1997	Vizinho 1 + Vizinho 2	5 aparições (p. 4, pp. 9-10, pp. 15-17, p. 22 e p. 30)	<i>Terreno com a grama verde. Dois meninos adolescentes e uma égua.</i> Dois meninos pulam a cerca para espiar as irmãs pela janela. Durante a noite, percebem algo se mexendo no chão, o que deixa a égua amarrada muito agitada. Assustados e angustiados, eles decidem soltar a corda que a prende.
2000	Policial + Vizinho 1	7 aparições (p. 4, pp. 6-7, pp. 10-11, pp. 12-13, pp. 14-15, pp. 19-20 e p. 21)	<i>Terreno malcuidado. Policiais cavam e interrogam.</i> Três anos após o crime, um policial volta ao terreno após a denúncia de um vizinho, que antes testemunhou a morte do pai e agora relata a morte da égua. O policial, porém, parece relutante em reconsiderar o caso, que ele já considera encerrado.
2003	Repórter + Advogado	4 aparições (p. 6, p. 20, pp. 25-26 e pp. 26-27)	<i>Terreno incendiado.</i> Seis anos após o crime, um repórter volta ao terreno para cobrir um incêndio que pode ter sido causado por uma das irmãs, recentemente libertada da prisão. Durante a entrevista, o advogado delas declara não poder comentar o caso.

			<i>Terreno baldio com muito mato. Homens fumantes.</i>
2015	Comprador + Corretor	5 aparições (p. 6, pp. 8-9, p. 11, pp. 18-19 e pp. 27-28)	Dezoito anos após o crime e doze do incêndio, um corretor volta ao terreno com um comprador que ignora o passado do local. O corretor relata, com detalhes exagerados, os eventos violentos e sombrios que ali ocorreram, reais ou não.
2018	Vozes Femininas	7 aparições (p. 3, pp. 11-12, p. 14, p. 18, p. 26, p. 28 e pp. 31-32)	As Vozes Femininas ocupam o presente da leitura/encenação (ano em que a dramaturgia foi escrita) e se deslocam pelos diversos anos da trama. Em suas aparições: 1) descrevem a égua desenterrando e pisoteando o corpo do pai (1997); 2) o terreno baldio que, após ser comprado, vira o canteiro de obras de um empreendimento futuro (2018); 3) o assassinato da égua por homens vizinhos (2000); 4) repetem a descrição da égua pisoteando o pai (1997); 5) o fogo ardendo, queimando a casa e o terreno ao redor (2003); 6) o terreno em obras, com uma retroescavadeira revirando o solo (2018); 7) e o futuro em que as irmãs são libertadas e se encontram no terreno onde tudo começou (2033).
2033	Paleontólogo	4 aparições (p. 5, p. 18, p. 24 e p. 29)	<i>Sítio paleontológico. Paleontólogo em frente à ossada de um Sahitisuchus mansus.</i> Trinta e seis anos após o crime, o terreno se transformou em um sítio paleontológico. Um paleontólogo mostra às visitantes a ossada de um antigo predador do Paleoceno, extinto por razões desconhecidas.

Tabela 1 – Dos átomos dramáticos de *Mansa*

PODE UMA CONSCIÊNCIA SER REIFICADA?

Em *Educação após Auschwitz*, palestra feita por Adorno na Rádio do Estado de Hesse, na Alemanha, em 18 de abril de 1965, o sociólogo diz que “a exigência que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação”. Ele alerta que

a pouca consciência existente em relação a essa exigência e as questões que ela levanta provam que a monstruosidade não calou fundo nas pessoas, sintoma da persistência da possibilidade de que se repita no que depender do estado de consciência e de inconsciência das pessoas.²⁸

Adorno considera “extremamente limitada a possibilidade de mudar os pressupostos [...] sociais e políticos que geram tais acontecimentos” e sugere que “as tentativas

28 Theodor W. Adorno. *Emancipação e educação*, p. 119.

de se contrapor à repetição de Auschwitz são impelidas necessariamente para o lado subjetivo”. O sociólogo propõe uma inflexão ao sujeito por acreditar que os mecanismos de tais violências precisam ser expostos e reconhecidos tanto por quem violenta como pelo restante da sociedade, pois somente uma consciência geral impediria a repetição de tais crimes.

Culpados são unicamente os que, desprovidos de consciência, voltaram contra aqueles seu ódio e sua fúria agressiva. É necessário contrapor-se a uma tal ausência de consciência, é preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias. A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma autorreflexão crítica.²⁹

As reflexões de Adorno avançam rumo a primeira infância, mencionada por Jung, e a uma educação mais geral: “primeiro, a educação infantil, sobretudo na primeira infância” e, além desta, um “esclarecimento geral, que produz um clima intelectual, cultural e social que não permite tal repetição”³⁰. No entanto, ao observar no noticiário da sua época numerosos casos de violências semelhantes à nazista, Adorno reconhece como uma consciência pode ser reificada.

29 Ibid., p. 121.

30 Ibid., p. 123.

Para ela, a consciência de quem pratica violência torna-se reificada quando essa pessoa passa a enxergar as vítimas apenas como coisas, e não mais como humanas. Trata-se de uma profunda indiferença ao vir a ser da própria vida, uma concepção de que se é de um determinado modo que “é apreendido equivocadamente como natureza, como um dado imutável e não como resultado de uma formação”.³¹

Quem afirma que o acontecido não foi tão grave já está defendendo o que ocorreu e colaboraria caso acontecesse de novo, diz Adorno. Se o entendimento racional não dissolve os mecanismos inconscientes, “ele ao menos fortalece na pré-consciência determinadas instâncias de resistência, ajudando a criar um clima desfavorável ao extremismo”³². Sobretudo, o ganhar de alguma consciência nos permitiria confiar que falar de um problema não é resolvê-lo, assim como nos permitiria desconfiar do modo eufemístico pelo qual muitos horrores são tratados.

O perigo de que tudo aconteça de novo está em que não se admite o contato com a questão, rejeitando até mesmo quem apenas a menciona, como se, ao fazê-lo sem rodeios, este se tornasse o responsável, e não os verdadeiros culpados.³³

31 Ibid., p. 132.

32 Ibid., p. 136.

33 Ibid., p. 125, grifo nosso.

Leio *Mansa* e muitos dos culpados estão presentes nesta dramaturgia e, através dela, desempenham o seu efectivo papel de culpados, sem eufemismos que os protejam. Os mecanismos pelos quais tais personagens violentam as irmãs são expostos e postos em repetição, nos oferecendo o problema e, no lugar da sua pronta solução, alguma consciência sobre como operam e se manifestam. Reforçando Adorno: “o único poder efectivo contra o princípio de Auschwitz seria autonomia”, ou seja, “o poder para a reflexão, a autodeterminação, a não-participação”³⁴.

UMA GENEALOGIA DA VIOLENCIA

Mansa faz um uso metílico de um repertório de palavras e discursos misóginos que participa do nosso inconsciente coletivo e aflora em diversas falas que dizemos ou ouvimos em nosso dia a dia³⁵. Os atos verbais dos personagens masculinos desdobram-se através dos vários anos da trama e a sua dimensão abusiva surge pelo contraponto que é dado pela história das irmãs que, quanto mais são mencionadas, menos aparecem: quanto mais ouvimos o falatório masculino e machista, mais compreendemos o porquê de tais mulheres não serem visíveis nem terem voz própria. É chocando essa discursividade machista com mulheres ausentes que o autor nos convida a rever criticamente o uso indiscriminado de expressões e concepções extremamente

³⁵ “Fé pra enfrentar esses filha da puta”: verso de uma música lançada em 2022 pela cantora brasileira Iza. Ao se referir àqueles que, pode-se deduzir, infligem dor às pessoas, a cantora os chama pejorativamente de “filha da puta”; mesmo o xingamento é conjugado no feminino (eles são “filha” e são também filhas “da puta”).

violentas às mulheres e que, no entanto, figuram como normais e naturais em nossa vida social.

Pai + Égua³⁶ – Para o pai, o homem é o enviado de Deus para impedir que a natureza selvagem da mulher possa agir: o homem é o modelo contra o qual as filhas são consideradas inferiores, burras e animalescas. A animalização ou zoomorfização delas é tão constante quanto o desejo de dominá-las. No fim do texto, quando a égua parece estar terminando de matar o pai, ele implora: “Me deixem enterrar e escrevam:/ aqui faltou dureza./ Aqui faltou dureza, égua.”³⁷. Mesmo na beira da morte, o pai tem orgulho por ter sido invariável, duro e firme, revelando que “o elogiado objetivo de ‘ser duro’ de uma tal educação significa indiferença contra a dor em geral”³⁸.

Vizinho 1 + Vizinho 2³⁹ – Quando invadem o terreno das irmãs na tentativa devê-las nuas pela janela do banheiro, os vizinhos adolescentes revelam a objetificação que é

36 “PAI: [...] Se uma era parecida com uma égua magra,/ a outra era mais serpentina./ [...] E quando as duas virou moça,/ enquanto uma ia embrutecendo antes do tempo,/ a outra se especializava em volúpia./ Mas as duas era xuxa./ Dava coice e trabalho, cada uma do seu jeito./ Parece que a natureza delas era essa./ A mãe ficava parada,/ achava normal, natural,/ porque era outra da mesma espécie./ E eu, o único homem,/ era o enviado de Deus pra impedir a natureza selvagem de agir [...].” (*Felipe. Mansa* [dramaturgia não publicada], pp. 7-8).

37 Ibid., p. 25.

38 Adorno, p. 128.

39 “[...] VIZINHO 2: Acho que eu tô vendo elas. Elas tão de calcinha?/ VIZINHO 1: Cala a boca. Você tá vendo coisa. [...] Vamos voltar. Outro dia a gente vem de novo, outra hora [...]. Foi fundo o corte. E o arame farpado tá enferrujado./ VIZINHO 2: Deixa de ser mulherzinha, só vamos espiar um pouco. Eu fico com a mais nova e você com a magrela. [...]” (*Felipe. Mansa*, p. 9).

feita da mulher, tanto pelo desejo de ver sua nudez como pela ânsia de possuí-las como se fossem um objeto (“Eu fico com a mais nova...”). Eis um aspecto tão naturalizado em nossa sociedade que se tornou uma espécie de direito do homem gênero masculino: ser homem é desejar o corpo de uma mulher e desejar uma mulher é desejar o seu corpo. Ao invadir o terreno das meninas, um dos vizinhos se corta em um arame farpado e, ao reclamar da dor que sente, é prontamente advertido pelo outro que, para censurá-lo, se utiliza da palavra mulher no diminutivo: “mulherzinha” torna-se um xingamento que, para indicar alguma fragilidade, usa da mulher como um sinônimo para isso.

Policial + Vizinho 1⁴⁰ – Esse mesmo vizinho que se machuca, ao ser interrogado pelo policial, reage à ignorância do oficial que não entende ou não quer aceitar que existam animais que são machos e fêmeas. A insistência do policial na própria ignorância revela a profunda naturalização do homem enquanto modelo não apenas para os seres humanos, mas para tudo o que há. Ao fim desse diálogo, ao ser questionado mais enfaticamente pelo adolescente, a resposta dada pelo policial é uma ação bastante comum em nosso repertório coletivo: quando um homem não se vê em condições de argumentar a favor do

40 “[...] VIZINHO 1: Eu tô calmo, eu só quero saber o que vocês podem fazer sobre o assassinato da égua./ POLICIAL: A gente já tá tratando de enterrar o cavalo. [...]// VIZINHO 1: Ela. É uma égua, no feminino, é-gua! Você não escuta direito? Tem algum problema?// POLICIAL: Olha o modo como fala comigo! Foda-se o cavalo./ VIZINHO 1: Eu já repeti um milhão de vezes, é uma égua! Égua! Repete comigo. Égua, imbecil! [...]” (Ibid., p. 20).

que acredita (ou que foi acostumado a repetir), ele faz exatamente o que uma das poucas rubricas da dramaturgia informa: “(Policial dá um murro em Vizinho 1)”⁴¹.

Repórter + Advogado⁴² – Ao noticiar o incêndio no terreno, um repórter relembraria o crime apresentando-o como “o assassinato do pastor”. Sua fala trata da morte do homem (pai e pastor) e jamais do contexto que teria levado as irmãs a matá-lo. Se elas sofriam algum tipo de abuso, se reagiram a alguma violência, nada disso importa, basta a repetição de que elas o assassinaram. Somado a isso, tal repórter se refere às irmãs como incapazes de gerir seus atos, destemperadas e descontroladas, sempre próximas do violento, acostumado e inconsciente uso que é feito da palavra “loucura”. Soma-se a isso a categórica mudez do advogado que, sendo alguém que deveria defender as suas clientes, não diz absolutamente nada ou, quando o faz, diz apenas não poder dizer coisa alguma.

41 Ibid.

42 “[...] REPÓRTER: Logo que chegamos aqui, a nossa equipe percebeu que a história ainda causa muito alvoroço na vizinhança. Muitos fiéis ainda relembram o assassinato do pastor com muita dor e amargura. Lembremos a saída da jovem Raquel da prisão há poucos meses, a jovem foi recebida com muitos protestos. O senhor acredita que o acidente pode ter sido causado pela fúria da jovem, revoltada com os protestos dos vizinhos?/ ADVOGADO: Desculpe, mas eu não posso falar nada./ REPÓRTER: É muito triste que este incêndio surja em um momento em que a justiça começava finalmente a se colocar a favor das duas irmãs, não é? Uma já tinha sido solta, a outra talvez estivesse próxima de encurtar a pena. É muito triste que em um acesso de raiva a irmã mais nova possa ter colocado tudo a perder./ ADVOGADO: .../ REPÓRTER: Bom, mas ainda existem muitas hipóteses, não é? Temos fé que a equipe da Polícia está fazendo um bom trabalho e poderá nos dar mais informações sobre o incidente. Certo, Sr. Aloísio?/ ADVOGADO: Desculpe, mas eu não-” (Ibid., p. 27).

Corretor + Comprador⁴³ – O corretor personifica uma misoginia quase inconsciente. Ele é a própria fofoca, o trelelê, o tititi: aquela fala irreverente que, sob a aparência de leveza, serve de transporte perfeito para violências discursivas e culturais. Sua fala inventa o que quer, como quer, e o faz impunemente, pois se esconde atrás do tom jocoso e sedutor, sempre espetacularizando os fatos por meio de uma adjetivação pegajosa, sem qualquer compromisso com a verdade. O comprador, por sua vez, é o pragmático indiferente: só quer a garantia de que não terá problemas ao adquirir o terreno. Representa aquele que aceita a destruição do mundo – ou até o assassinato de alguém – desde que seus negócios sigam intocados.

Paleontólogo⁴⁴ – Destoando da misoginia presente nas outras personagens, o paleontólogo é um homem do futuro (2033) que especula e sugere que o destino do homem na Terra possa vir a ser a extinção. Tal como parece ter ocorrido com um crocodilo e predador jurás-

43 “[...] CORRETOR: [...] elas mataram o pai a sangue frio, foi um crime horroroso. Fizeram isso juntas e depois parece que brigaram. Intriga, competição, sabe como é mulher. [...] elas planejaram com requinte, pura maldade. Isso foi no final dos anos noventa. Elas já tinham cavado a cova no jardim, esse jardim. Mas as cabeças ocas cavaram raso demais e o cavalo tentou desenterrar o homem [...] Elas embebedaram o pai, uma estrangulou com o fio do telefone [...] E a outra deu cinco tiros no peito dele. Ou foi facada? Mulher quando quer fazer maldade consegue ser pior que homem [...]// COMPRADOR: Qual é a medida do terreno?” (Ibid., p. 19).

44 “PALEONTÓLOGO: [...] O motivo da extinção do maior predador do Paleoceno nesta região é desconhecido. Seu desaparecimento pode ter sido causado pelas mudanças climáticas da época ou [...] pela revolta de outros animais da região, cansados do massacre que o crocodilo perpetrava nessas florestas. Eu não sei, são apenas hipóteses, não se pode afirmar nada. Soa familiar de alguma maneira? A extinção deste crocodilo pré-histórico talvez não seja muito diferente do destino do homem na Terra.” (Ibid., pp. 29-30).

sico, a extinção do homem seria provocada pela revolta de espécies cansadas de sofrer o massacre provocado pelo homem. É com o paleontólogo – e através da ossada do tal crocodilo, encontrada em 2033, no terreno onde o pai foi enterrado pelas irmãs – que Mansa dá a ver não apenas uma extensa linha temporal de violências contra as mulheres, como a necessária hipótese de que os ditos machos alfas precisam ser extermínados para que a vida no planeta Terra possa continuar.

AS CAPACIDADES NÃO-REPRESENTATIVAS DO TEATRO

Após sofrermos o escrever após o fim da crise do drama (ou após Beckett), avançamos para o sofrimento relativo às capacidades representativas do teatro, “seja porque ele é considerado não habilitado, pouco hábil, decididamente mal equipado e desajeitado no que diz respeito à representação” ou porque, estando farto dela, “ele a recusa e condena e se assume como o arauto de sua deposição”. Ao encenar cenas de violência, por exemplo, Guénoun acredita que o teatro se “exime de interrogar, talvez, esta violência profunda que é a própria representação”.⁴⁵

De fato, se imagino Mansa com atores homens interpretando as personagens masculinas, sinto o palco ser tomado por uma completude que dificultaria o nascer da pergunta. Digo completude como poderia dizer concordância: quando penso em representação, me vem algo

45 Guénoun. *Objecção ao retorno*, pp. 7-8.

como a presença física do ator encaixada no discurso verbal da sua personagem.

Para Jacques Derrida, o teatro da crueldade do encenador francês Antonin Artaud lançou a representação no seu limite ao demandar “a própria vida no que ela tem de irrepresentável”, pois “a vida é a origem não representável da representação”. Ao recusar a representação, Artaud recusa uma arte imitativa. Sua crueldade é, assim, não-teológica, uma vez que “o palco é teológico enquanto for dominado pela palavra, por uma vontade de palavra [...] que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o a distância”. Derrida diz:

O palco é teológico enquanto a sua estrutura comportar [...] um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta representá-lo no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas ideias.⁴⁶

Assim, essa estrutura representativa não se esgotaria na cena teatral, mas continuaria nas relações entre as criadoras sem, no entanto, criar coisa alguma, dando apenas a ilusão da criação, já que ela “unicamente transcreve e dá a ler um texto cuja natureza é necessariamente representativa, mantendo com o que se chama o ‘real’ [...] uma relação imitativa e reprodutiva”. Ele sugere:

46 Jacques Derrida. *A escritura e a diferença*, pp. 341-343.

Esta estrutura geral na qual cada instância está ligada por representação a todas as outras, na qual o irre-presentável do presente vivo é dissimulado ou dis-solvido, elidido ou deportado na cadeia infinita das representações, esta estrutura jamais foi modificada. [...] todas as formas [...] introduzidas no teatro ociden-tal nada mais fazem, na melhor das hipóteses, do que ilustrar, acompanhar, servir, enfeitar um texto, um tecido verbal [...].⁴⁷

O inusitado é que Derrida escolhe confiar na representa-ção para livrar o teatro da representação que o mataria. Ao dizer representação, portanto, o que ele está dizendo é uma não-representação ou uma “representação originá-ria, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiê-nça produtora de seu próprio espaço”⁴⁸. Essa não-repre-sentação ou representação originária remeteria direta-mente à linguagem que Artaud almejava como específica da encenação. No primeiro manifesto da Crueldade, Artaud sugere que “em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo rom-per a sujeição do teatro ao texto” para encontrar, assim, uma linguagem única e outra que estaria “a meio cami-nho entre o gesto e o pensamento”. Nas palavras dele:

47 Ibid., pp. 343-344, grifo nosso.

48 Ibid., p. 346.

Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade.⁴⁹

É assim que lemos o fechamento da representação sugerido por Derrida:

Fechamento da representação clássica mas reconstituição de um espaço fechado da representação originária, da arquimanifestação da força ou da vida. Espaço fechado [...] produzido de dentro de si e não mais organizado a partir de um outro lugar ausente [...]. Fim da representação mas representação originária, fim da interpretação mas interpretação originária que nenhuma palavra dominadora, nenhum projeto de domínio terá investido e previamente pisado.⁵⁰

Não se trata mais de uma representação que feche, mas de um fechamento que excite a representação de um modo tão inevitável que a transborde para fora de si mesma. Por isso a presença de tantos “mas” na fala de Derrida: eles marcam oposições que só existem quando junto e em relação àquilo a que se opõem. É assim que

49 Antonin Artaud. *O teatro e seu duplo*, pp. 101-102.

50 Derrida, p. 347, grifo nosso.

uma dimensão de discordância ou problema energizaria a relação entre o fazer cênico e o textual. “Não se trata portanto de construir uma cena muda, mas uma cena cujo clamor ainda não se apaziguou na palavra”⁵¹, uma cena ou um jogo entre elementos teatrais que não escrevam apaziguamentos.

No palco da crueldade, a palavra só não serve se impuser alguma ordem e é nesse sentido que uma peça-problema demanda crueldade, pois é na tensão de uma contradição viva que a pergunta pulula: uma pergunta precisa de espaço para vagar e se esparramar em nosso pensamento; precisa de tempo para não resultar e vagar sem resposta que a resolva. Uma representação concordante ou concordativa cimentaria esse espaço-tempo sem o qual uma pergunta não pode nascer.

Mansa não encena o quanto as mulheres são violentadas por homens, mas busca justamente interromper tal encenação e, por não confiar na resolução que uma representação traria, busca traír a sua hegemonia. A representação, muitas vezes, segue povoando a nossa realidade com imagens e discursos que gostaríamos que acabassem. É o que afirma o filósofo camaronês Achille Mbembe ao dizer que “a vontade de representação é, no fundo, uma vontade de destruição. Trata-se de fazer violentamente que algo passe a ser nada”. Ele argumenta:

51 Ibid., p. 350, grifo nosso.

Como operação simbólica, a representação não necessariamente abre caminho para a possibilidade de reconhecimento recíproco. De saída, na consciência do sujeito que representa, o sujeito representado corre sempre o risco de ser transformado em um objeto ou um brinquedo. Ao se deixar representar, ele se priva da capacidade de criar, para si mesmo e para o mundo, uma imagem de si mesmo.⁵²

Tais reflexões são feitas em um contexto em que a representação é lida como uma operação de desfiguração do povo negro. Junto e a partir do psiquiatra francês Frantz Fanon, Mbembe desdobra uma teoria negativa da representação subjacente à violência racial e valoriza a recusa de alguma paixão nossa pelo hábito. Ele diz que o sujeito da política “nasce para o mundo e para si mesmo por intermédio do gesto inaugural que é a capacidade de dizer não”, ou seja, quando recusa ser sujeitado a uma representação.⁵³

Como gesto inaugural, Mansa escreve um enfático não à representação. Como encenador, sou impelido a ler a incapacidade representativa do teatro como uma capacidade para não representar. Invertendo uma privação, redescubro o teatro para além do acostumado jogo da incorporação de uma personagem por uma atriz e valorizo ainda mais uma oralidade que delata enunciados específicos e a violenta constituição que os sustentam.

52 Achille Mbembe. *Políticas da inimizade*, p. 143.

53 Ibid., pp. 142-143.

Pois se a linguagem é essencialmente fala, como sugere Heidegger, Mansa escreve um propositivo jogo elocutório que não impede que surjam corpos e imagens, mas que dissocia um repertório discursivo dos corpos que antes o sustentavam. Descolado dos homens que o falam, o discurso misógino é despido e revelado como uma construção social que pode e deve ser modificada.



ESCREVER DEPOIS DE MARIELLE FRANCO

Tento me afastar de Auschwitz, mas em 25 de maio de 2022, no Brasil, Genivaldo de Jesus Santos, homem negro de 38 anos, é assassinado por dois policiais rodoviários federais, Paulo Rodolpho Lima e William de Barros. Em vídeo amplamente divulgado, ele aparece aprisionado no carro policial, com as pernas para fora enquanto os agentes as pressionam com a tampa do porta malas. Dentro do veículo, um gás tóxico lançado pelos policiais o mata numa espécie de câmara de gás improvisada.

Sem oposição jurídico legal capaz de impedir a repetição de crimes como esse, Auschwitz continua a acontecer – de formas variadas, aqui e agora. Não é uma equação satisfatória, mas, enquanto Auschwitz continuar, a poesia seguirá comprometida em dar respostas.

Costuma se dizer que já não existem temas impróprios à arte. Contudo, talvez a incapacidade de falar sobre

certos assuntos seja mais governamental do que artística. Quando um governo falha em assegurar os direitos de seus povos, muitas existências encontram abrigo numa estrofe; quando a voz de alguém é calada, é por meio do poema que ela resiste.

Isso, porém, não é eufemismo, nem coloca pão sobre a mesa. É apenas o reconhecimento de que, diante da inépcia de governos democraticamente eleitos e que agem de modo fascista, a arte insiste em inventar formas de dar espaço e voz a vidas que não se sentem representadas por slogans demagógicos.

“A representação é, em sua origem, o exato oposto da democracia”, diz Rancière em *O ódio à democracia*. Para o filósofo, democracia quer dizer precisamente o seguinte: “as formas jurídico-políticas das constituições e das leis de Estado não repousam jamais sobre uma única e mesma lógica. O que chamamos de ‘democracia representativa’” é, portanto, uma forma mista, ou seja, “uma forma de funcionamento do Estado, fundamentada inicialmente no privilégio das elites ‘naturais’ e desviada aos poucos de sua função pelas lutas democráticas”.⁵⁴

As lutas democráticas urgem de modos diversos: um ato teatral, uma avenida tomada por gente e seus protestos, uma lei aprovada, uma sala de aula. Tais atos e espaços, cada um a seu modo, tensionam os privilégios

54 Jacques Rancière. *O ódio à democracia*, pp. 70-71.

de algumas pessoas para que se garanta direitos a muitas outras.

Estreamos Mansa três meses após o assassinato da socióloga e vereadora brasileira Marielle Francisco da Silva, ocorrido em 14 de março de 2018 na cidade do Rio de Janeiro. Um carro foi emparelhado com o carro dela e treze disparos acertaram a lataria e os vidros. A vereadora foi atingida por três tiros na cabeça e um no pescoço e o motorista Anderson Gomes levou três tiros nas costas. Ambas morreram. Em 2022, quatro anos após o crime, duas pessoas foram presas e acusadas de serem as executoras dos assassinatos, mas a pessoa mandante do crime ainda não foi identificada.

Para além de Beckett, parece-me urgente nos perguntarmos: como escrever depois de Marielle Franco? Com essa pergunta, observo que a questão de uma questão diz respeito a quanto tempo ela consegue sobreviver enquanto questão, ou seja, afirmando a sua perguntatividade, fechando para abrir, esparramando o seu duvidar e a necessidade urgente que se tornou fazer perguntas em um país como o Brasil. O assassinato de Marielle Franco trouxe ao povo brasileiro a possibilidade de uma pergunta continuar acesa entre nós. afirmar tal pergunta mantém aberta uma ferida que demanda tanto uma conscientização geral como uma investigação das violências que sustentam o avanço da barbárie em nosso país.

É nesse sentido que percebo a arte como um lugar de falas que, muitas vezes protegidas constitucionalmente, são copiosamente emudecidas no dia a dia. A distância entre a arte e a vida segue diminuindo mais e mais porque inúmeras vidas urgem algum tipo de ação que as proteja. É notória, portanto, a capacidade que o teatro tem de inventar textos que ultrapassam a inércia do texto institucional e acolhem e dão expressão a um punhado de vidas profundamente desassistidas por governos fascistas. Nessas outras linhas que escreve, o fazer artístico contemporâneo inventa e propõe outras dinâmicas inter-humanas que refutam as violências que o Estado não consegue ou não quer resolver.

Ao discorrer sobre o conceito de lugar de fala, a filósofa brasileira Djamila Ribeiro o reconhece como um localizador social, pois cada fala nasce e se faz a partir de um contexto social que a possibilita e do qual ela emana. Ela diz que “o fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar”, e destaca, reconhecer “como esse lugar impacta diretamente a constituição dos lugares de grupos subalternizados”⁵⁵.

Em qual lugar encontraríamos uma fala sobre aborto que considerasse o relato feminino? Não seria no Congresso Brasileiro, onde a representatividade feminina ocupa

⁵⁵ Djamila Ribeiro. *Lugar de fala*, p. 85.

uma posição alarmante a nível global. Mas ao acessarmos espaços artísticos, encontramos neles falas que se opõem a discursos que nada dizem a favor dos corpos que tentam representar. Ribeiro afirma que “mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica”⁵⁶ e é assim que leio Mansa, como uma dramaturgia que instabiliza o hegemônico masculino não por dar lugar ao feminino, mas por hiperbolizar o palavrório masculino a ponto de revelar a sua violenta fragilidade.

Na última aparição das Vozes Femininas, elas fazem uma fala especulativa que se dá no presente da dramaturgia, 2018, e imaginam as irmãs 36 anos após terem sido presas, em 2033, mais velhas e diante do mesmo terreno, agora escavado e tornado um canteiro de obras ou um sítio paleontológico. Elas dizem:

VOZES FEMININAS: [...] Uma delas abriria a boca e, no mais fundo desse terreno, deixaria escapar um grito sonoro. A outra, em coro, se juntaria ao rugido da irmã. Uma fissura se abriria, se abre, uma fissura se abre agora no tempo (um corte, está sangrando, vai continuar sangrando) e as duas estão ali de novo: a faca ainda pingando, as mãos sujas de terra, a égua desenterrando e pisoteando o corpo do pai, ainda não completamente morto, já não completamente vivo. Os tempos vão e voltam, se misturam. Faria tudo de

56 Ibid., p. 86.

novo. Fariam. Assassinariam o pai com prazer, rompendo com a faca toda aquela dureza, o peito fechado de homem, de réptil pré-histórico [...].⁵⁷

A única fala dita por Lia e Raquel é, portanto, um grito sonoro feito em coro pelas duas. Na primeira aparição das Vozes Femininas, elas descrevem uma égua cavando um buraco na terra, a imagem de um braço saindo da terra e, em seguida, há a rubrica: “(Dois gritos ao mesmo tempo)”⁵⁸. Ao fim da dramaturgia, supomos que os gritos no início da trama eram das irmãs, mas a ausência dessa certeza soma outros gritos ao grito do texto: seriam gritos das irmãs, das atrizes, das mulheres que não só atrizes e personagens, seriam gritos também das leitoras? Em que medida fazer e abrir perguntas em uma dramaturgia pressupõe também escrever suas possíveis respostas?

57 Felipe. *Mansa*, p. 31.

58 Ibid., p. 3.

UMA RELAÇÃO EM JOGO⁵⁹

Numa troca de e-mails sobre peça-problema com Felipe, ele diz que quando usou esse termo “pensava principalmente na relação entre escrita e cena. Sempre que escrevo uma dramaturgia tento ter como premissa não ‘resolver’ a cena [...]”, ou seja, “deixar que o texto se desenrole fluidamente seguindo suas próprias demandas, sem os bloqueios de ‘como isso se resolveria em cena?’”. Para frustrar uma resolução do texto que viria com a cena, ele radicaliza as operações textuais para garantir “a impossibilidade de traduzir a palavra escrita à palavra falada, à ação [...]”.

NÃO RESOLVER funda uma qualidade problemática tanto para um texto quanto para uma cena. O verbo resolver é comum entre artistas, usado para ajustar algo insatisfatório (“temos que resolver o final dessa cena...”)

59 Todas as citações deste subcapítulo foram retiradas de: André Felipe. *Mansa* [mensagem pessoal enviada a Diogo Liberano]. 13 dez. 2020. Todos os grifos são do autor deste livro.

ou como reação inconsciente a uma dificuldade criativa (“resolve isso logo, simplifica um pouco...”). Mas será que todo problema precisa ser resolvido? Ao valorizar a liberdade entre texto e cena, valorizamos ações que levem o problema adiante. Se deixo de escrever a queda de um avião por achar difícil encená-la, do que privo a cena? Do que privo meu próprio texto? Se uma escrita parece difícil quando não vemos de imediato sua representação possível, dificultar essa representação convoca uma pluralidade de escritas, movidas por uma ignorância produtiva. Frear o impulso de se livrar das dificuldades abre relações eticamente responsivas: não resolver é habitar o problema sem encerrá-lo.

Diz o dramaturgo que, ao compor uma dramaturgia, pensa no conceito de site specific para fazer perguntas como: “Qual é o território que eu tenho? Em que contexto [determinado projeto] está inserido? Quais as suas singularidades? Que limitações me apresenta?”. Para ele, é determinante “levar em consideração as condições de produção e a partir delas estabelecer [...] um diálogo-problema em que as restrições não necessariamente limitam o meu jogo”, mas produzem “uma relação mútua de produção de problema”.

AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO, quando honestamente consideradas, funcionam como um empuxo que impede a criação artística de se tornar uma simples mercadoria. Essa força age na mesma direção do processo criativo (produzir uma peça), mas no sentido oposto (é o próprio processo que produz a peça). Se a

lógica da mercadoria transforma o labor humano em relações objetivas, como sugere Marx, uma peça-problema dificulta essa reificação. Em vez de desaparecer diante de uma encenação “redonda e bem resolvida”, as tensões do fazer artístico persistem. O empuxo de uma peça-problema exige um inacabamento constituinte, permitindo que a espectadora se desloque, em vez de apenas consumir o que assiste. Estar atenta às condições de produção dificulta a reificação da criação artística e, em especial, a reificação da sensibilidade de uma leitora ou espectadora.

Diz o dramaturgo que escreveu “um texto todo fragmentado, com diversos saltos temporais, diferentes personagens masculinas e [...] a figura de uma égua” e que, ao não escaparmos da sua peça-problema, ela “nos exigiu encontrar uma linguagem própria que [não] tínhamos pistas antes de começar esse processo” e que destinou “problemas aos espectadores, seja ao juntar as peças da narrativa ou entender que operação cênica estava em jogo”.

ENCONTRAR UMA LINGUAGEM PRÓPRIA é aventurar-se. Uma peça-problema exige coragem para permanecer com o problema, perder tempo com ele e compor, nesse tempo, uma linguagem desconhecida. Ela nos solicita confiar, mesmo sem saber para onde ir. Quando leio uma peça-problema, percebo como ela me exige avanços e recuos, anotações e releituras; ler não é um ato pacífico. Mas como a cena escreveria esse trepidar da leitura? Poderia a cena folhear um problema,

tomar notas, reler trechos? O jogo da linguagem não é só expressar conteúdos, mas criar um espaço-tempo onde imagens, palavras e movimentos convivam com pessoas, perguntas e problemas.

Diz o dramaturgo que “há tempos a ideia de autoria no teatro é problematizada, expandindo a centralidade do texto para também os outros elementos (e autores) da cena”. De fato, muitas relações contemporâneas com o texto teatral são relações de problema que indagam: “De que maneira colocamos esse texto em cena? O que ele me propõe enquanto estrutura? Os elementos de cena irão reiterar ou entrar em contradição com as palavras?”.

OUTROS ELEMENTOS (E AUTORAS) DA CENA também escrevem, e sem essa compreensão não há peça quiçá peça-problema. A espectadora, muitas vezes fora da cena, também escreve. Criar é um ato coletivo: escrevemos dramaturgias para abrir questões e imaginar saídas inesperadas para problemas humanos. Por isso, uma peça-problema dá trabalho a quem se dispõe a estar com ela; ela destina tarefas. Não só às atrizes ou à diretora, mas também às escritoras da iluminação, do espaço, do movimento, do som. E, ao considerar outras escritas além da palavra, confia ainda mais nas suas capacidades literárias. Liberta de impor à cena o que nela será escrito, uma peça-problema entende a escrita como ato responsivo – um posicionamento do corpo e da sensibilidade em direção a algo que continuará além dela.

Diz o dramaturgo pensar a si mesmo como um propositor de problemas “que trabalha com as palavras, estrutura um texto, uma possível narrativa, mas que também propõe um jogo relacional, que exige a participação ativa de todos os criadores envolvidos”. Tal imagem que é feita do dramaturgo, sem dúvida alguma, destoa bastante “daquela do grande autor que entrega uma obra fechada, que tem as respostas para todas as questões que apresenta e a quem se exige respeito no modo como deve ser encenado”.

UM JOGO RELACIONAL sinaliza a incompletude constituinte de uma peça-problema: ela precisa de conexões fora dela, faz apelos que convocam esse fora. Não se trata de um jogo separado, mas de uma escrita que dispara desafios pela sua própria composição: diálogos, imagens, vozes, ações verbais, físicas ou sonoras. O essencial não é predefinir, mas permitir que o jogo cênico reaja estética e eticamente. É comum pedir que uma dramaturga reescreva uma cena para melhor se adequar à encenação, mas “cara diretora, assim como eu posso reescrevê-la, você também não poderia encená-la de outra forma?”. Não se trata de recusar mudanças, mas de refutar hábitos que impõem dinâmicas relacionais autoritárias. Se um texto pode ser alterado, uma cena também pode. Ao questionarmos o impulso automático de ajustar um texto para resolver problemas cênicos, abrimos espaço para compor de modos outros.

NO ESGOTAMENTO DA ENCENAÇÃO

Após sofrermos as capacidades representativas do teatro e o escrever pós-fim da crise dramática, como último problema conjurado por Guénoun chegamos ao esgotamento da encenação. Diz ele que reconhece um florescimento da escrita no pós-guerra e que, nos anos sessenta e setenta, a extrema inventividade teatral “aconteceu na cena mais que no papel”. Escrevendo suas reflexões em 1999, ele afirma que “a encenação se esgotou, socada sobre seu pedestal, mal se sustendo. Sem barulho, sem confusão: por exaustão, evacuação interior, automimetismo desabitado”. Nesse esgotamento, diz que a escrita por vir estaria “preocupada com sua relação com o exterior, com seu engajamento no outro, no corpo, no jogo, na cena, a benéfica babelização das línguas”.⁶⁰

60 Guénoun. *Objecção ao retorno*, pp. 8-9.

Se a virada do século XIX para o XX marca o nascimento da encenação, na virada do XX para o XXI celebramos alguma morte e algum renascimento da mesma: a escrita se mostra interessada na babelização não só das línguas, mas dos diversos agentes que escrevem o acontecimento teatral.⁶¹ Dort afirma que “através da tomada do poder pelo encenador, a representação tinha conquistado sua independência e seu status”, mas que desde então, por meio da “emancipação progressiva dos seus diferentes componentes, a representação se abre para a ativação do espectador” e é nesse sentido que podemos dizer o quanto ela se esgota⁶².

A encenação se esgota sempre que tenta continuar sendo e existindo de um modo soberano e pouco relacional. Enquanto uma declaração de dependência, uma peça-problema dificulta bastante esse projeto por questionar os hábitos que diriam que toda independência é algo positivo e bem-vindo. Ela pergunta: em que medida ser independente não é um sinônimo para ser e estar solitária? E, suspeitando que nunca se está sozinha, uma peça-problema nos convida a refazer as alianças e os pactos, a repovoar os nossos parentescos com novas e outras vizinhas.

61 Presente no livro *Gênesis*, o mito bíblico da Torre de Babel narra a origem das diversas línguas humanas. Deus estava preocupado que as humanas, buscando evitar um segundo dilúvio, estavam construindo uma cidade com uma torre alta. Para impedi-las, ele trouxe à existência vários idiomas obrigando as humanas a se dividirem já que não mais se entendiam. Tal mito é lido como um castigo de Deus e como o estopim que inaugurou as diferenças e diversidades culturais.

62 Dort. *A representação emancipada*, p. 55.

Em *Ficar com o problema*, a filósofa e zoóloga estadunidense Donna Haraway afirma ser preciso aprendermos a fazer novas parentes através de conexões inusitadas que nos ensinariam a viver e a morrer bem neste denso presente que compartilhamos. Ela diz ser tarefa nossa “criar problemas, suscitar respostas potentes a eventos devastadores, e também acalmar águas turbulentas e reconstruir lugares tranquilos”, reforçando que é “tentador abordar os problemas como quem procura assegurar um futuro imaginado, impedindo que algo que paira no futuro aconteça, colocando o presente e o passado em ordem, a fim de criar futuros para as próximas gerações”. Haraway insiste:

Ficar com o problema não requer esse tipo de relação com esses tempos que chamam futuro. Na realidade, ficar com o problema requer aprender a estar verdadeiramente presente; não como um eixo que se desvanece entre passados terríveis e edênicos e entre futuros apocalípticos e salvadores – mas como bichos mortais entrelaçados em uma miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, matéria e significados.⁶³

Ao insistir no presente e no problema como um convite para ocupá-lo, Haraway aborda espécies que não a humana e o modo como elas constroem uma rede de parentescos que tornam a ideia de indivídua e individual algo tristemente humano. Porém, a delirante escalada humana pelo poder, essa espécie de solidão, é destrutiva não só para

63 Donna Haraway. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*, p. 13, grifo nosso.

humanos, já que as “Grandes Acelerações que se seguiram à Segunda Guerra Mundial deixaram marcas profundas nas rochas, nas águas, nos ares e nos bichos da Terra”. A autora afirma haver uma “linha tênue entre reconhecer a extensão e a gravidade dos problemas e sucumbir a um futurismo abstrato, a seus afetos de sublime desespero e a suas políticas de sublime indiferença”.⁶⁴

Tal indiferença é aquela que, cinicamente, nos faria reconhecer um problema desde que postergando a sua resolução para um futuro melhor a despeito da nossa ação. Em contraponto, Haraway sugere que ficar com o problema “é algo bem mais sério e mais vivaz. Ficar com o problema requer estabelecer parentescos estranhos; isto é, precisamos uns dos outros em colaborações e combinações inesperadas”, ou seja, através de parentescos com animais, vírus, fungos e vegetais diversos, ela nos convida a fazer-com ou fazer-junto, pois “nos tornamos-com o outro”, através de uma operação semiótica material, emaranhada e mundana.

Sozinhos, com nossos diferentes tipos de especialidade e experiência, sabemos ao mesmo tempo muito e muito pouco, e então sucumbimos ao desespero ou à esperança [...]. Nem o desespero nem a esperança estão sintonizados com os sentidos, com a matéria conscientiosa, com a semiótica material, com os terráqueos mortais em copresença densa.⁶⁵

64 Ibid., p. 17.

65 Ibid.

Ciente de que a produção dos seres vivos nunca é isolada, acontecendo numa rede densamente conectiva e conectada, Haraway nomeia esse fazer-com como “simpoiese” e desdobra um pensamento tentacular e especulativo por reconhecer como o individualismo de saberes filosóficos e políticos tornou impossível pensar-com. Para ela, a objetividade científica forjou discursos gerais e totalizantes que não se aplicam à diversidade das vidas existentes. Por isso, sugere que pensemos os saberes como localizados, pois há uma tremenda diversidade de conhecimentos que se conectam numa rede que os traduz sempre parcialmente, nunca de modo total ou totalitário.⁶⁶

A babelização das línguas e dos saberes é bem-vinda já que nem tudo precisa ser traduzido, pois nem toda parente fala e precisa falar a mesma língua. Nós podemos ser frequentadas pelo desconhecido e permitir que a sua estranheza nos ensine algo diferente do que já sabemos. Dentro dessa rede diversa, altamente conectada e conectiva, Haraway lê a responsabilidade como uma habilidade responsiva ou de resposta (*response-ability*). Quando nos responsabilizamos, produzimos ações em relação e resposta a algo ou alguém, trazendo em nós a consciência de que esse algo ou alguém existe fora de nós.

66 Póti Quartiero Gavillon. *Teorias cognitivas não representacionistas e relações de ensino e aprendizagem: autopoiense, enação, simpoiese e enação autopoiética*.

A crítica de Haraway é ao Capitaloceno: o momento atual, cheio de guerras, extinções em massa e genocídio de variadas espécies pela ação humana. É nesse contexto que ela busca formas de recuperação em comunhão com outras espécies:

Simpoiese é uma palavra simples, que significa “fazer-com”. Nada se faz por si só; nada é realmente auto-poiético ou auto-organizado. [...] Esta é a implicação radical da simpoiese. Simpoiese é uma palavra apropriada para designar sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos. Ela descreve a mundificação conjunta, em companhia.⁶⁷

Em alternativa ao Capitaloceno, ela propõe o Chthuluceno como um modo de existir dedicado à recuperação parcial do planeta justamente por habitar os problemas dando atenção às conexões que fazemos com as outras e, em especial, com o presente. Longe do apressado slogan de um “aqui e agora”, Haraway nos convida a abandonar tanto os discursos que projetam salvações vindouras como os que consumam o apocalipse dizendo não ser mais possível reagir. Ela diz:

[...] fui movida pelos trocadilhos de Shakespeare, *kin* e *kind* (parente e gentil em português) – os mais gentis não eram necessariamente parentes de uma mesma família; tornar-se parente e tornar-se gentil (como

⁶⁷ Haraway. *Ficar com o problema*, p. 111.

categoria, cuidado, parente sem laços de nascimento, parentes paralelos, e vários outros ecos) expande a imaginação e pode mudar a história.⁶⁸

Essa outra noção de parentesco, distinta de laços sanguíneos e para além de uma vizinhança humana, sugere que “todos os seres compartilham de uma ‘carne’ comum” e que, fora daquilo que pensávamos ser uma família ou mesmo os genes, “parentes são não familiares [...] estranhos, assombrosos, ativos”.⁶⁹

68 Haraway. *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes*.

69 Ibid.

FICAR COM O PROBLEMA

Uma peça-problema se dedica a interromper a rivalidade improdutiva entre texto e cena para intensificar a sua discordância de modo a solicitar das partes envolvidas uma escuta mais apurada à outra parte. Longe de conjurar unidades, ela “desenha a imagem de uma representação não-unificada, na qual diversos elementos entrariam em colaboração, até mesmo em rivalidade”, porém, sem almejar um sentido único e comum.⁷⁰ Com uma peça-problema, o problema se torna responsabilidade mútua e, por agitar contradições, ele dificultaria os delírios autorais ansiosos pela palavra final: uma peça-problema demanda um novo tipo de ética profissional entre dramaturgas e encenadoras. Essa ética ganha especial relevância ao ser situada no contexto do realismo capitalista contemporâneo, que redefine as relações entre arte, público e mercado.

⁷⁰ DORT. *A representação emancipada*, p. 56.

Mark Fisher diz que “o neoliberalismo e o neoconservadorismo trabalharam em parceria para minar a esfera pública e a democracia, ao produzir um cidadão governado” que, enquanto tal, “busca soluções para seus problemas em mercadorias [...]”⁷¹. Ao reconhecer que o público foi substituído pela consumidora, ele sugere que se “a permissividade ilimitada leva à miséria e ao desamor”, então, “é provável que as limitações impostas ao desejo possam contribuir a fortalecê-lo, ao invés de matá-lo”⁷².

Uma peça-problema pode nos oferecer alguns limites e contrapontos, ela não tem medo de assumir o papel que diriam ser negativo, ela é aquela amiga que nos lembra que não estamos sozinhas e que, tal como diz Artaud, “o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso”⁷³. Diante desse cenário, a peça-problema assume um papel específico ao recuperar o negativo como elemento essencial da criação teatral, recusando soluções fáceis e convi-dando ao engajamento crítico.

Assim, uma peça-problema é capaz de nos devolver o terror, a desorientação e a dificuldade como participan-tes do jogo criativo e, por extensão, da própria vida. Ela

71 Mark Fisher. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*, p. 102.

72 Ibid., p. 132

73 Artaud. *O teatro e seu duplo*, p. 89.

atualiza a noção de problema e nos convida a fazer-com uma série de coisas que fomos acostumadas e ensinadas a rotular como meramente ruins e negativas. Ao modificar drasticamente essa simplória noção do negativo, uma peça-problema modifica também as capacidades responsivas e as responsabilidades tanto de uma criação artística como das suas criadoras. Ou, dizendo de outro modo, parece-nos que uma peça-problema não quer paz com ninguém.⁷⁴

74 Destaco o trabalho do dramaturgo brasileiro Gustavo Colombini, em diferentes criações teatrais, tais como *O silêncio depois da chuva* (2011), *invisível* (2016), *Colônia* (2017), *Nunca fomos à Lua* (2022) e *Cinema Orly* (2023). Em todas elas, observo um jogo com a linguagem interessado em ultrapassar a medida humana que, caso fosse localizada na figura de uma personagem, tenderia a reduzir a linguagem a uma enunciação idiossincrática. Em suas peças-problema, Colombini realiza uma operação de raspagem dos elementos que outrora sustentaram o drama: a personagem, o conflito, o diálogo inter-humano, bem como as dimensões de espaço e tempo, perdem a transparência de sua artificial naturalidade e, através dessa raspagem, ganham em opacidade. A linguagem abre passagem e oferece um repertório heterodoxo e filosófico que questiona de maneira intensiva as humanas que somos e nos tornamos. Esse trabalho dramatúrgico remete às práticas pré-expressivas do teatro antropológico de Eugenio Barba. Colombini parece segurar a linguagem antes do instante em que ela se transformaria em fala explicitamente comunicativa e dotada de sentidos legíveis, numa dimensão inconsciente e anterior ao gesto expressivo. Se um gesto é a manifestação de uma intencionalidade, o trabalho pré-expressivo de Colombini lança a palavra num regime de derivação e intensa associação: elas vão, progressivamente, tornando-se impressivas e pensativas, mas não portadoras de verdades ou certezas. São dramaturgias pouco comunicacionais, pouco informacionais e minimamente interessadas na habitual transmissão de uma mensagem. Ao sentido, o dramaturgo oferece multiplicidade; à verdade, a diversidade estonteante das hipóteses; e à resposta, contrapõe perguntas e mais dúvidas. Ler suas dramaturgias é como ser lançado num reino que, embora seja o das palavras, não é colonizado pelo humano nem por sua voraz ânsia de sentido.

REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO

Achille Mbembe. *Políticas da inimizade*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.

André Felipe. *Mansa* [dramaturgia não publicada], 32p., 2018.

André Felipe. *Mansa* [mensagem pessoal enviada a Diogo Liberano]. 13 dez. 2020.

André Felipe. *Projeto – Baldio* [mensagem pessoal enviada a Diogo Liberano]. 22 nov. 2017.

Angélica Freitas. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Anne Bogart. *A Preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Trad. Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Antonin Artaud. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Bernard Dort. *A representação emancipada*. Sala Preta, Brasil, v.13, n.1, 2013. Acesso em 1 jan. 2026.

Carl Gustav Jung. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1980.

Denis Guénoun. *Objeção ao retorno*. Trad. Fátima Saadi. Folhetim, Rio de Janeiro, nº. 8, p. 5-9, 2000.

Djamila Ribeiro. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro, Editora Jandaíra, 2020.

Donna Haraway. *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes*. Trad. Susana Dias, Mara Verônica, Ana Godoy. ClimaCom – Vulnerabilidade [Online], Campinas, ano 3, nº 5, 2016. Acesso em 1 jan. 2026.

Donna Haraway. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

Jacques Derrida. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes, Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Jacques Rancière. *O ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

Jerzy Grotowski. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1992.

Martin Esslin. *O teatro do Absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

Martin Heidegger. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

Póti Quartiero Gavillon. *Teorias cognitivas não representacionistas e relações de ensino e aprendizagem: autopoiese, enação, simpoiese e enação autopoietica*. Tese de Doutorado (Instituto de Psicologia), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 128p., 2019.

Simone de Beauvoir. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

Theodor W. Adorno. *Emancipação e educação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

8. FICÇÃO – TEXTO – MUNDO

Minha irmã não escreve poemas
e acho que nem vai de repente começar a escrever poemas.
Puxou isso da nossa mãe, que não escrevia poemas, e do nosso
pai, que também não escrevia poemas.
Sob o teto de minha irmã me sinto segura:
o marido de minha irmã por nada no mundo escreveria poemas.
E embora isso soe repetitivo como uma litania,
nenhum dos nossos parentes se ocupa em escrever poemas.

Nas gavetas de minha irmã não existem poemas antigos
nem na sua bolsa, poemas recém-escritos.
E quando minha irmã me convida para almoçar,
sei que não tenciona ler poemas para mim.
Faz sopas deliciosas sem premeditação.
E não derrama café sobre manuscritos.

Em muitas famílias ninguém escreve poemas,
mas se isso acontece – é raro ficar numa só pessoa.
Às vezes a poesia desce em cascatas pelas gerações,
criando turbilhões perigosos nos sentimentos mútuos.

Minha irmã pratica uma razoável prosa falada,
e toda a sua obra se limita a postais escritos nas férias,
cujo texto promete o mesmo todo ano:
que ao voltar
tudo
tudo
tudinho ela vai contar.

Wisława Szymborska, *Um amor feliz*

Querida amiga, neste capítulo retomo uma conversa recorrente entre nós: a ideia de que o texto artístico é um modo de diferenciar o texto da realidade. Sei que essa proposição pode nos levar a alguma abstração – e até mesmo revelar certa ingenuidade. Ainda assim, insisto nela, buscando traçar formas diversas que possam dar a ver como a ficção e a realidade mundana encontram no texto um elo em comum.

Ficção-texto-Mundo é, assim, o nome que invento para sugerir duas coisas: primeiro, que o texto é aquilo que compõe tanto o domínio da ficção quanto o do mundo; e segundo, que, se tanto ficção quanto mundo são feitos de textos, então, de que modo o trabalho ficcional poderia modificar a escrita da nossa realidade?

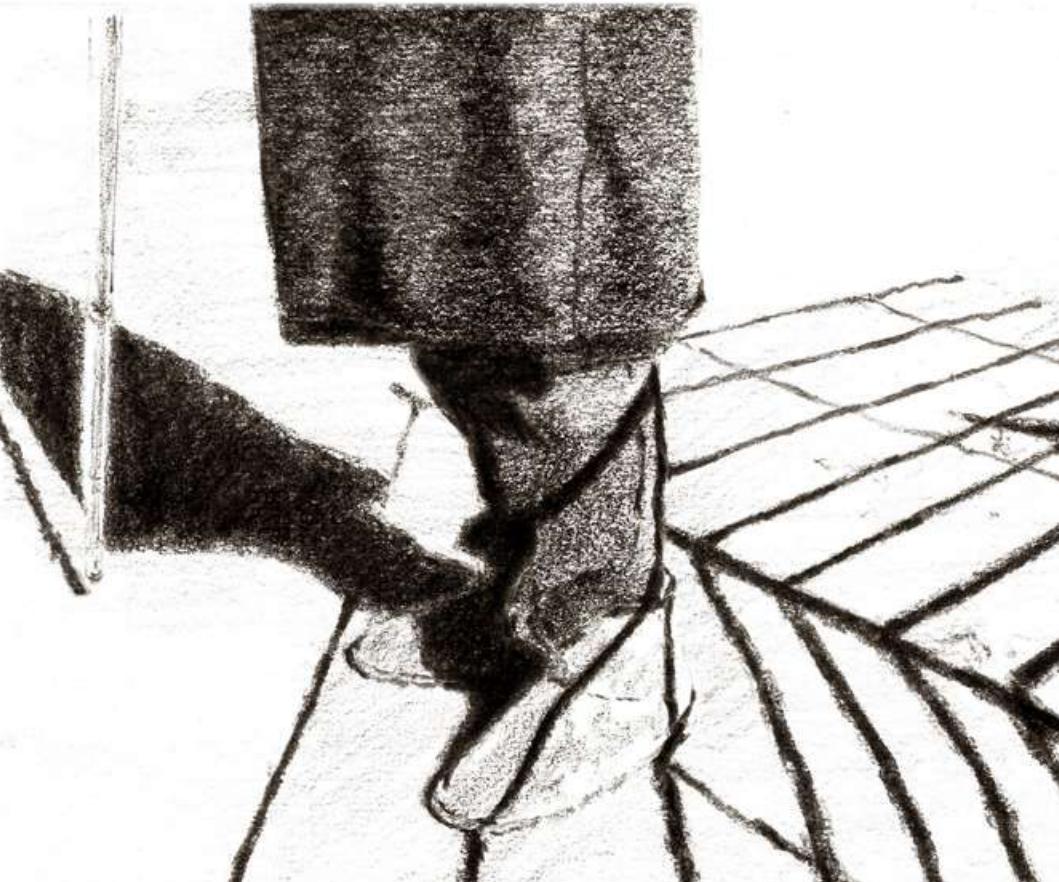
DESAUTORIZAR O MEDO

Fato é que paramos de nos encontrar. Não é que não falássemos mais umas com as outras, mas a conversa parecia ter partido. A partida dela fez nascer um silêncio entre a gente. Quando falávamos entre nós, era como se sentíssemos uma necessidade muito grande de ir embora; estar entre amigas era realizar que entre nós faltava outra amiga. Assim, quando nos víamos, era como se nossos olhos não quisessem mais ver, eles fugiam, era doloroso descobrir de novo que ela tinha morrido, ela, tão assim como nós, com mais ou menos a mesma idade, com mais ou menos os mesmos sonhos. Empurrando a vida adiante, sem qualquer capacidade para entender ou processar aquele luto totalmente inédito para nós, certa vez pensei em escrever uma história para contar aquilo que vinha acontecendo com a gente. Eu tinha muitos poemas escritos, em cadernos inteiros e à mão, outros textos postados em blogs etc. Naquela mesma época, percebi ter começado a escrever

porque tentava entender alguma coisa que não entendia: a morte daquela amiga. Anos depois, compus uma dramaturgia movido tanto por aquilo que ela tramava como por aquilo que, tramado nela, ela faria destramar em nossas vidas. As personagens daquela dramaturgia eram um conjunto desequilibrado de traços das minhas amigas que, como eu, não souberam continuar depois do suicídio. Escrevi uma trama que fez acontecer aquilo que em vida tínhamos desaprendido a fazer: estar juntas, tocando no assunto e sofrendo o suicídio de uma amiga na esperança de, ao fazê-lo, encontrar um vislumbre de alguma saída, uma escada ou... Na dramaturgia inventada, cinco amigas se trancavam no apartamento onde a tal amiga tinha se suicidado recentemente. Sem a chave da porta (e que, em dado momento, era engolida por uma personagem) e sem a coragem para saltar pela mesma janela que a amiga saltou, elas eram obrigadas a ficar juntas e a lidar com a situação. E eis o que acontece entre elas: o diálogo, no sentido mais dramático e ordinário. As amigas desatam a conversar, manifestando as incoerências que só mesmo a morte consegue fundar em nós. Quando me lembro desta peça, recordo-me que, por nove semanas seguidas de apresentações, eu recebi, uma a uma, as amigas que, como eu, perderam aquela amiga. Foi naquele espaço, não me esqueço, foi dentro de um teatro onde efetivamente eu vi o texto de algumas vidas ser modificado por um texto totalmente inventado. Minhas amigas não assistiram ao espetáculo na mesma noite, mas, com alguma insistência minha, cada uma apareceu naquele mesmo teatro no seu

específico tempo. Após a peça, umas saíram em choque, outras desataram a falar, outras ficaram meio mudas e assustadas, mas talvez um pouco felizes e vingadas; na sequência, ao tomarmos um refrigerante ou uma cerveja, entre goles gelados, um olhar muito honesto acabava brotando entre nós, um toque das mãos, um abraço mais apertado e demorado. Estávamos juntas outra vez e, pela primeira vez, a presença dispersa da nossa falecida amiga tinha ganhado espaço entre nós. Ao se verem em cena, copiadas e alteradas, ao verem um gesto seu sendo repetido e modificado, minhas amigas viram mais do que a si mesmas: viram a possibilidade que desconhecíamos se realizando e acontecendo. Nós vimos em cena não quem tínhamos sido e vínhamos sendo, mas quem ainda poderíamos nos tornar. A dramaturgia desatou, assim, uma rima triste que havia se plantado entre nós; ela desautorizou a impiedosa autoridade do medo; a dramaturgia zombou da nossa incapacidade quando diante de um problema que parecia não admitir solução; ela abriu uma ou mais vias, atalhos mesmo, desvios pelos quais vislumbramos outros rumos e continuações. Uma semana antes de estrear a peça, subi em um ônibus e fui até a cidade em que minha amiga foi enterrada. Entrei no cemitério e, na cafeteria, pedi uma Fanta laranja sem açúcar, em uma garrafinha de vidro. O atendente me ofereceu um canudo de plástico, azul, não me esqueço, eu bebi o refrigerante em silêncio. Saí da cafeteria e fui caminhando entre as lápides. Eu sabia que a encontraria. A memória andando junto; os passos dados no dia do enterro e os novos que eu caminhava naquela tarde.

Quando a encontrei, lembro-me de ter ajoelhado sobre a grama e ter dito, como se ela não soubesse, que eu estrearia uma peça sobre a gente, sobre ela, uma história sobre a nossa história. Ela não reagiu, não me disse sim nem não. Saí do cemitério e voltei à rodoviária. Dentro do ônibus, a caminho de casa, percebi que aquilo que estava acontecendo era tão-somente o teatro em trabalho: implicar, mexer e modificar, um corajoso trabalho de discordar dos rumos escritos pela própria vida.



INTRODUÇÃO DE DIFERENÇA

Quando o professor e tradutor Paulo Pinheiro encontra, na palavra grega *mímēsis*, a expressão “imagem poética”, passamos a entender a mímēsis como o processo de composição de uma imagem que, por ser poética, introduziria na realidade alguma diferença, ou seja, uma imagem que ofereceria ao mundo possibilidades que o próprio mundo ainda não tinha conseguido descortinar.¹

Para Aristóteles, a primeira agente da *mímēsis* é, portanto, a poeta, “aquele que elabora uma releitura dos antigos mitos da civilização grega e que, [...] por meio dessa releitura mimética”, produz “um efeito catártico, fruto da manipulação de emoções precisas que nos levaram à depuração (*kátharsis*) do pavor e da compaixão

¹ No terceiro capítulo deste livro, *Afeto, contradição, supérfluo*, e mais especificamente no subcapítulo *Disputar a realidade*, surge a primeira menção à noção de imagem poética, tal como proposta por Paulo Pinheiro.

evocados”.² A despeito da catarse³, aquilo que importa destacar é o quanto a operação mimética é imitativa por ser construída em referência a um evento ocorrido na realidade mundana (ou em uma dimensão mitológica) e, simultaneamente, é também uma operação inventiva, já que tal evento é recomposto pela ótica da poeta.

Por agora, querida amiga, aceitaremos que o trabalho mimético nasce do somatório de algo existente no plano da realidade (que chamarei de “referencial”) com um ponto de vista artístico ou inventivo (que chamarei de “diferencial”); esse ponto de vista é aquele através do qual o referencial é mirado por determinada autora.

Por exemplo: uma escada de madeira com seis degraus tem a sua parte superior encostada num pequeno espelho afixado numa parede branca; o reflexo que o espelho faz da escada e de alguns dos seus degraus superiores sugere que o espelho talvez não seja somente um espelho, como também uma pequena janela pela qual a escada passa uma perna sua que continua no interior da janela; quando diante dessa imagem, vemos uma escada encostada num

2 Paulo Pinheiro. “Introdução”, in Aristóteles. *Poética*, pp. 8-9.

3 A *kátharsis* é uma noção divergente para uma concepção teatral dramática (Aristóteles) e outra épica (Bertolt Brecht), já que a rigorosa estrutura do drama objetiva “enredar o público no enredo, levando-o de roldão pela inexorabilidade do movimento que suscite, através da verossimilhança máxima e da lógica interna, a ilusão da realidade. Graças a isso, o público se identifica intensamente com as personagens e suas situações, vive intensamente as suas emoções. Mercê da intensidade da participação emocional, o público sofrerá a descarga emocional. O público sairá aliviado e serenado, purificado das tensões e paixões excessivas.” (Anatol Rosenfeld. *Brecht e o teatro épico*, pp. 28-29).

espelho e, ao mesmo tempo, uma perna de uma escada dupla cruzando uma pequena janela⁴.

Enquanto imagem poética, portanto, ela articula elementos de um plano referencial (escada, espelho, parede) que são apresentados por meio de uma ótica diferencial (a combinação da escada com o espelho, o jogo reflexivo que nasce dessa combinação e o posicionamento de tais elementos visando formar essa imagem). Nesta nova imagem (imagem poética = IP), contamos com a dimensão concreta, legível e mundana, presente nos elementos escada, espelho e parede (referencial = ref), somada à dimensão inventiva que nos possibilita ler o espelho simultaneamente como um espelho e uma janela (diferencial = dif). Numa equação, proponho que a imagem poética é composta pela soma entre um elemento referencial e um elemento diferencial:

$$IP = ref + dif$$

Uma imagem poética, assim, parece evocar uma ambivalência ou agitação interior ao gesto artístico, pois na criação artística que fazemos, coexiste aquilo que é com aquilo que poderia ser (ou ter sido). Independentemente de qual arte se crie, ao pensá-la como uma imagem poética, perceberemos que, em vez de corresponder ao mundo, ela traz em si uma vocação inerente para perturbar a sua aparente

4 Descrição de uma criação do fotógrafo espanhol Chema Madoz.

estabilidade. Trata-se de uma ação que propõe e instaura outra relação com aquilo com o qual, talvez, nos relacionávamos de um modo por demais acostumado: essa relação outra é a diferença introduzida pela imagem poética (ou, por assim dizer, por cada gesto artístico).

No entanto, nem toda diferença cabe na palavra “diferença”. Aqui, dizer diferença não é o mesmo que predizer tamanhos ou intensidades, pois uma diferença não necessariamente precisa ser grandiosa ou estranhíssima; ela pode nascer de uma singela montagem (edição) daquilo já existente entre nós. Para ser diferença, no entanto, parece necessário assumir que ela precisa existir junto daquilo que a torna diferente: eis o que chamo de “referencial”, algo reconhecível e pertencente à realidade mundana.

A diferença, por sua vez, seria algo como o reino das possibilidades: nele sobrevive aquilo que rotularíamos – e rotulamos – como sendo impossível. Há criações artísticas que apresentam densidades emocionais muito concentradas; outras que acompanham de modo minucioso o percurso de um acontecimento que, em vida, talvez passasse rápido demais ou mesmo despercebidamente; há criações que olham para algo comum e trivial por um ponto de vista renovadamente inusitado; e há aquelas que propõem dinâmicas espaço-temporais muito distintas das que experimentamos diariamente. Mas essas considerações são possíveis apenas porque há o que era com aquilo que a criação inaugura e propõe como diferença.

Insisto: havia uma escada e um espelho e, de repente, a superfície lisa da linguagem comum foi quebrada e passou a revelar algo distinto. Esse susto que o poema provoca, esse solavanco, desfigura a figuração estável e plena de uma vida para devolver-lhe alguma ranhura ou mesmo imperfeição. É curioso o que faz um poema, amiga, não? Às vezes, o susto que ele nos provoca, a sua diferença, consiste em nos devolver olhos para ver algo da vida que já não sabíamos mais como enxergar. A diferença, talvez, possa ser isso por agora: um lembrete feito à artista. Um lembrete que indaga: o que neste mundo (referencial) está carente de transformação (diferença)?

O NADA QUE É TUDO

Mudam as autoras e referências, amiga, mas ainda sinto que direi o mesmo só que de outro modo. Penso que dizer o mesmo de outra forma não é dizer o mesmo, mas dizê-lo mesmo, ou seja, com alguma ênfase ou um rigor a mais, com alguma obsessão mesmo. A seguir, portanto, direi o mesmo por achar determinante investigar um pouco mais sobre a história enquanto um tipo de texto que tanto pode ser uma ficção como um relato dos acontecimentos mundanos.

Era final de 2019 quando nós dois assistíamos a estreia de *Grau zero*, dramaturgia que escrevi para a formatura do aluno-diretor Marcéu Pierrotti na graduação de Artes Cênicas: Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nesta dramaturgia, três alunos de uma pós-graduação em História sequestram uma professora após serem reprovados numa disciplina que abordava a historiografia e a história da ditadura militar

brasileira a partir da indagação: “como escrever outra história?”. No quinto capítulo da dramaturgia, intitulado “História = Narrativa”, ao dar início a uma aula, a professora projeta na parede um poema do português Fernando Pessoa:

ULYSSES

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou.
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundal-a decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.⁵

5 Fernando Pessoa. *Mensagem*, p. 19.

Lembro-me que a minha busca como dramaturgo era valorizar a importância de compor um posicionamento atual sobre acontecimentos que, em muitos casos, nos acostumamos a dar por encerrados. Acreditava que tanto a dramaturgia quanto a proposição daquela professora (“Como escrever outra história?”) eram capazes de abrir indagações pertinentes sobre a história recente do Brasil, a sua escrita e o seu esquecimento, bem como sobre os contraditórios processos em curso de um revisionismo histórico. Tomado por aquela pesquisa, o fascínio com ULYSSES tomou tanto a personagem como o dramaturgo. O mito ao qual Pessoa se refere, na versão original de 1934, é escrito de modo análogo ao *mýthos* proposto por Aristóteles, em sua *Poética*, e que diz respeito ao enredo, parte fundamental das tragédias gregas.

Por extensão, em seu poema, Pessoa nos conta que o enredo é o nada que é tudo. O poeta, assim, vê enredos em tudo o que há, como no próprio sol: o sol é um enredo brilhante e aparentemente mudo, Pessoa nos conta. Em seguida, afirma que o enredo foi por existir sem ter propriamente existido, afinal, assim deduzimos, um enredo é só uma história, é só uma invenção, um enredo é só um mito. Sem existir ele nos basta, mesmo sem ter vindo ele nos vem e chega, assim, ele nos cria e criou porque um enredo, uma história, uma invenção, um mito, uma narrativa também nos afeta, nos participa e modifica, uma narrativa também nos gera. É desse modo, confirma Pessoa, que a lenda, o enredo, a história, a invenção, o mito, a narrativa, em suma, que a literatura entra na

realidade e o que decorre dessa entrada – desse encontro – é que ela fecunda a realidade. E aquilo que resta, a partir dessa fecundação, é a vida enquanto alguma coisa que é metade das lendas, enredos, histórias, invenções, mitos, narrativas e literaturas que inventamos, escrevemos e contamos.

Pessoa abre o poema dizendo: “O mytho é o nada que é tudo” e, com essa construção antitética, termina dizendo que a vida, “metade de nada”, morre. Em outras palavras, se o mito é o nada, logo, a vida também pode ser lida como a metade de um enredo, metade de nada. A vida, assim, talvez morra sob a força que um enredo, uma história ou uma narrativa podem ter e desempenhar em relação a ela. A palavra “metade” faz pensar que a vida é metade porque o total de literaturas inventadas é muito maior do que ela própria; e que ela é metade porque a literatura é a sua outra parte, aquela que a completaria. Ler este poema deste modo reforça a suspeita de que vivemos em meio a uma multiplicidade muito grande de textos, enredos ou mitos (chame como quiser). Alguns desses textos nos possibilitam, outros não. No entanto, quer tenhamos consciência disso ou não, é irrefutável o quanto a nossa realidade também é afetada, construída e modificada pelas histórias que nela são produzidas e através dela circulam.

Na dramaturgia *Grau zero*, encerrando o capítulo “História = Narrativa”, temos:

PROFESSORA – Alguém aqui saberia me dizer alguma semelhança entre poesia e história?

ALUNO DOIS – Ambas são mitos?

PROFESSORA – Você diz mitos como narrativas?

ALUNO UM – Mas a história é escrita por meio de dados oficiais. As pessoas assassinadas durante a ditadura, por exemplo, isso é não invenção. Isso não é poesia

ALUNO DOIS – Mas é um texto, não é? Dados são textos. Estatísticas e fotos também são

ALUNO UM – Quero dizer que há provas, há fatos

PROFESSORA – E um poema também não seria um fato?

ALUNO TRÊS – Preciso mijar

PROFESSORA – Vai, querido, fique à vontade. Observem a última estrofe: assim a lenda se escorre a entrar na realidade e, a fecundá-la, decorre. Em baixo, a vida, metade de nada, morre. Agora mudo algumas palavras do poema, ok? Acompanhem

A historiografia se multiplica, entra na realidade e, assim, a escrita da história fecunda a realidade. Ou seja: gera outras realidades. E é embaixo de tudo o que já foi escrito acerca da vida que a própria vida acaba morrendo. A vida, que é metade das histórias que foram escritas sobre ela, a vida morre justamente por conta de algumas das muitas versões que foram escritas sobre ela⁶

6 Diogo Liberano. *Grau zero*, pp. 11-12.

Nesta dramaturgia, eu estava interessado em problematizar o crescimento e a aparição pública do fascismo na sociedade brasileira contemporânea e, para tanto, busquei perceber o quanto uma narrativa tinha força para moldar tanto uma história social maior como outra menor e mais pessoal. Afinal, quantos mitos possibilitam as vidas humanas? Quantos mitos, no entanto, as exterminariam? E, mais que isso, indaga a professora – sem ponto de interrogação – no desfecho da dramaturgia: “Quantas histórias são escritas sem que seja dita uma só palavra”⁷.

⁷ Ibid., p. 22.

HISTÓRIAS

Sigo interessado na tradução que Pinheiro faz da Poética aristotélica, amiga, dando ênfase à “poética” como um fazer relativo à composição de ações que não àquelas de um acontecimento histórico. Ele diz: “o que se opõe à ‘história’ (*mýthos*) verossímil e necessária, compreendida como *enredo*, é a ‘história’ do particular, sem unidade poética ou sem unidade de composição”. Por isso, para Aristóteles, a poesia é mais filosófica do que a historiografia, porque ela pode se referir ao universal, enquanto a escrita da história estaria condenada a referir-se a eventos particulares. Enquanto o poema pode se dedicar a acontecimentos que poderiam ter acontecido, a história parece obrigada a se dedicar a eventos tal como eles já ocorreram: “o que diferencia a *mímēsis* trágica da narrativa histórica é, além do modo dramático, a presença de um *télos*, de uma finalidade para a ação representada”.⁸

⁸ Pinheiro. “Introdução”, p. 17.

A palavra “história”, portanto, é indicativa tanto da realidade de uma determinada época como do discurso científico que é feito, *a posteriori*, sobre tal época. No entanto, no caso de algumas línguas como a portuguesa, a “história” indica também uma narrativa ficcional capaz de inventar uma finalidade que, em nossa vida prática, não poderia ser previamente escolhida ou determinada. A dramaturgia, portanto, de modo distinto aos acontecimentos da história humana, pode intencionar e compor uma finalidade (télos) específica para as ações que trama.

Em *Walter Benjamin ou a história aberta*, prefácio escrito pela filósofa e professora suíça Jeanne Marie Gagnebin para o primeiro volume de obras escolhidas do filósofo alemão no Brasil, publicado em 1985, ela escolhe abordar um aspecto essencial na filosofia de Benjamin: a sua teoria da narração. Gagnebin reconhece de imediato como, também em alemão, a palavra “história” “designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer”, ou seja, quando Benjamin escreve sobre a história, ele não se refere apenas ao devir histórico enquanto tal, mas também compõe reflexões críticas “sobre o nosso discurso a respeito da história (das histórias)”⁹.

⁹ Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 7.

Benjamin sugere que a escrita da história deva ser feita através de um gesto presencial que seja capaz de redimir um futuro que, no entanto, se encontraria oprimido, esquecido e silenciado no próprio passado. A sua proposta de um materialismo histórico é enfática e crítica a um tipo de tramar da história que é feito de modo sempre linear, causal e evolutivo, ou seja, a história como um continuum do inevitável progresso humano. Tal maneira de escrever a história se assemelharia à concepção burguesa e historicista dedicada a encontrar e preservar uma imagem eterna do passado.¹⁰

É contra essa fixidez do passado que Benjamin propõe outro modo de escrever a história. O passado e a imagem que fazemos dele, portanto, dependem do tremor do presente em que tal história e sua imagem são escritas e contadas. A imagem que fazemos do passado, Benjamin alerta, “a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes?”. O filósofo suspeita que na fixidez (na objetificação ou reificação) que se costuma fazer do passado restam vozes que não foram devidamente ouvidas.

10 Destaco a contribuição de Manoel Silvestre Friques, ao ler a recusa que Rosalind Krauss faz de uma concepção historicista da arte, ao afirmar que o historicismo é “baseado em uma visão da história como um fluxo contínuo no interior do qual as formas da arte, universais e trans-históricas, se desenvolvem até encontrarem-se separadas e protegidas em seus feudos de pureza. Além disso, o historicismo, baseado em uma lógica evolutiva, tem um poder neutralizador, capaz de mitigar as diferenças [...]” (Manoel Silvestre Friques. *Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss*, p. 619).

“Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”. Ele responde: “Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera”. E, então, nos convida: “a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso”.¹¹

Em *Sobre o conceito da história* (1940), Benjamin defende que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Há, portanto, outra maneira de mirar a história que conservaria algum tremor ou movimento seus. Não se trata do que foi, porém daquilo que, mesmo já tendo sido, continua sendo. Benjamin expõe os perigos que determinados modos de contar a história dos fatos humanos podem oferecer e é nesse sentido que ele se dedica a encontrar movimentos capazes de mantê-la aberta ou relampejando.

“Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico [...].” Portanto, manter a história aberta e acesa, tal como uma fogueira a crepitar, é impedir que a sua escrita seja fechada e finalizada, ou seja, é flagrá-la e contá-la na dimensão viva do perigo que é precisamente

11 Benjamin. *Magia e técnica, arte e política*, p. 223.

voltarmos a viver no presente e nos futuros as violências já sofridas no passado. “O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” e sugere que, em cada época, “é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”.¹²

O fato de ter existido a escravidão não pode nos habituar à escravidão como se ela fosse um fato, ou seja, um acontecimento já encerrado; tal acontecimento precisa continuar aberto, como uma ferida que, sendo revolvida e recontada, continua por aguçar em nós as capacidades para que, a cada novo presente, seja possível impossibilitar que tal acontecimento volte a ser um fato.

Quando se diz que é preciso encerrar algo de modo definitivo, costuma-se usar a expressão “enterrar”, tal como se enterram as pessoas mortas; no entanto, é curioso, porque enterrar um assunto é também devolvê-lo ao mundo, semeá-lo de volta à terra e, desse modo, contribuir para que ele possa florescer de outro modo. Manter a história aberta, portanto, seria uma maneira de atrasar o crescimento de alguns males que precisam, copiosamente, ser arrancados pela raiz, como – também – se costuma dizer. Eis uma imagem: arrancar um mal pela raiz e mantê-lo suspenso no ar; segurar o mal pelos cabelos e inundá-lo no sufocante ar do presente; fazê-lo virar os olhos

12 Ibid., p. 619.

à procura dos seus reacionários nutrientes, mas impedi-lo de voltar ao chão da plantation. De fato, dá trabalho. Arrancar o mal pela raiz e suspendê-lo na urgência do presente é assumir não apenas que somos autoras de outra história, mas, em especial, de que somos responsáveis por escrevê-la.

Mas isso que escrevo, amiga, é um modo de agitar o nosso pensamento e de trazer para perto algumas indagações que problematizam ainda mais a nossa prática como dramaturgas. Penso que tanto você quanto eu acreditamos que uma criação artística brota assim, num lampejo, no susto de um incômodo, numa conexão impensável entre um isto que nem foi dito com um aquilo que se fez ouvir.

Por isso, considero que o materialismo histórico de Benjamin parece trazer à prática historiográfica a potência do poema ou, se assim quisermos dizer, a sua capacidade de escrever e introduzir diferenças. Tais diferenças são explicitamente combativas à tradição do conformismo ou à paixão pelos hábitos. A história dos eventos humanos pode ser prontamente coisificada e, assim, não dizer mais aquilo que, outrora, quis dizer. Escrevemos, portanto, para que alguns mortos, de fato, possam descansar na paz que foi escrita em suas lápides. Ou, nas palavras de Benjamin:

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança

se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.¹³

Ler a palavra “historiador” é, para mim, ler a palavra “dramaturga”, amiga.

Em *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936), Benjamin já afirmava: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”¹⁴, reconhecendo o quanto a modernidade, progressivamente, veio a destruir a noção de experiência. Ao reconhecer a arte de narrar ou de contar histórias como um privilegiado modo de trocar experiências, Benjamin também diagnostica o quanto a consolidação da burguesia e o avanço do capitalismo contribuíram decisivamente para o esfacelamento da experiência. Dentre algumas das causas analisadas pelo filósofo, podemos citar o crescimento desenfreado da informação e da opinião, a falta de tempo do homem moderno, o excesso de trabalho, causas estas que o tornam refém de uma dinâmica indisponível à experiência.

Porém, muito do que se comenta acerca do ensaio de Benjamin reafirma o fim da experiência e a destruição do gesto de contar histórias. É como se o autor tivesse feito um diagnóstico final, acerca da experiência (“*Erfahrung*”,

13 Ibid., p. 224.

14 Ibid., p. 198.

em alemão) e da narrativa, incapaz de ser modificado pelas gerações seguintes. Contra essa interpretação redutora, a leitura de Jeanne Marie Gagnebin propõe que Benjamin nos semeia “a ideia de que uma reconstrução da ‘Erfahrung’ deveria ser acompanhada de uma nova narratividade”¹⁵. Ou seja, ele vincula experiência e narrativa para que se perceba a interdependência entre tais domínios e para que, a partir disso, seja possível deduzir que a baixa no intercâmbio de experiências está diretamente atrelada aos tipos de narrativa de que cada época lança mão (ou não) para contar – e transformar – a si mesma.

Parece-me, assim, que os rumos de cada época estão atrelados às narrativas que colocamos para circular entre nós. Ao mesmo tempo, a paixão pelo hábito – também das formas textuais – pode nos privar de alterar os rumos de uma época. Porque, de fato, sim: as histórias desviam os rumos de algumas histórias; algumas histórias abrem caminhos para outras histórias serem escritas; outras histórias possibilitam que vidas sejam outras para além de uma finalidade histórica que lhes possa ter sido forçosamente atribuída.

É como se cada dramaturgia escrevesse e inscrevesse um mundo ao mesmo tempo em que plantasse a semente de outro texto-mundo por vir.

15 Ibid., p. 8.

MUDANÇA DE POSIÇÃO

Foi Jacques Rancière quem fez nascer em mim uma espécie de paixão tanto por criar como por filosofar ficções. Com este filósofo, a ficção sempre me chegou por modos distintos e inusitados, ela nunca foi a mesma, e isso reafirma uma qualidade da sua filosofia que diz respeito ao contínuo girar de uma mesma questão, por meio de dedicadas voltas e volteios, experimentando-a repetidas vezes através de um repertório já testado, ora se lançando com ela em um abismo totalmente desconhecido e estranho. Escolho, assim, algumas considerações sobre ficção feitas por Rancière para continuarmos especulando, amiga, aquilo que pode uma dramaturgia.

Em *A partilha do sensível: estética e política* (2000), o filósofo defende a mimesis enquanto um procedimento destinado à composição de poemas e não de meros simulacros, reconhecendo que “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem que

prestar contas quanto à ‘verdade’ daquilo que diz” tendo em vista que “ela não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos”¹⁶.

A ficção, assim, é vista como uma operação capaz de reunir e tramar alguns atos, elaborando uma estrutura inteligível que não se submete a uma verdade que estaria fora do material ficcional. Diz Rancière que a idade romântica foi a responsável por forçar “a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo”, ou seja, o trabalho ficcional abandonou a exigência do “encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’” e passou a ordenar signos de um modo desordenado tal como eles talvez se inscrevessem na realidade empírica da vida.¹⁷

Rancière reconhece ter sido o romance realista aquele que forjou uma nova racionalidade do banal que, ao se contrapor às grandes ordenações aristotélicas, acabou por se tornar “a nova racionalidade da história da vida material oposta às histórias dos grandes feitos e dos grandes personagens”. Quando o material ficcional coloca em protagonismo aquelas que a historiografia não destacaria, as duas histórias – a da poeta e a da historiadora – começam a se misturar, ou seja, a ficção começa a fazer algo que a vida parecia indisposta ou incapaz de realizar. Penso que

16 Jacques Rancière. *A partilha do sensível: estética e política*, pp. 53-54, grifo nosso.

17 Ibid., pp. 54-55.

é nesse sentido que Rancière afirma que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”, já que ficcionar o real seria arranjá-lo em coordenações que, distintas do que se tornou a realidade, possibilitariam enxergá-la por uma perspectiva mais crítica justamente porque mais variada.

Não se trata, porém, de dizer que tudo é ficção, e sim de perceber que a ficção

definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.¹⁸

Confesso, amiga, que é com alguma tristeza que observo a quase inexistência, no âmbito da dramaturgia contemporânea, de uma discussão sobre o trabalho da ficção que uma dramaturgia pode empreender. A artista contemporânea é, repetidas vezes, quem mais lê “ficção” como um sinônimo para “mentira”, tal como comentaristas de futebol usam a palavra “teatro” quando precisam dizer que uma jogadora fingiu ter sido agredida por outra na tentativa de ganhar uma falta a favor do seu time. Ignorar as capacidades e engrenagens ficcionais da dramaturgia é fundamental para mantê-la alheia à vida, afinal, ela

18 Ibid., pp. 56-58, grifo nosso.

continuaria sendo só mais um texto inventado e “ficcional”, ou seja, um texto “de mentirinha”. Mais que isso, ignorar o trabalho ficcional que uma dramaturgia pode compor é submetê-la mais facilmente ao realismo capitalista e é, por extensão, contribuir mais decisivamente para a profunda desconexão entre arte e público.

Escrever histórias, portanto, não tem a ver com escrever mentiras, pois, ao construir ficções, aquilo que o trabalho artístico faz é construir “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. Mas, isso não é exclusivo da arte. Também a política constrói ficções, diz Rancière: “os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real”¹⁹.

Ficção-texto-Mundo: a matéria textual pertence tanto aos enunciados que partem de um domínio (ficção) como do outro (mundo). Mais que isso: ao ser compartilhada por ambos, tal matéria (o texto) atrapalha a independência e especificidade de tais domínios. O texto atrapalha a separação; o texto favorece a conexão. Tais afirmações são determinantes para abandonarmos o acostumado refrão que prega o quanto a diferença produzida pelo trabalho artístico é pequena e inofensiva a nível social. Tal afirmação serve para o que exatamente? Para invejar as capacidades da arte? Ou para impedir que a arte faça uso de tais capacidades?

¹⁹ Ibid., p. 59.

Pois não parece haver outro sítio para o jogo artístico brincar que não seja o da sensibilidade humana. Podemos sofrer o dilema capitalista das quantidades (quantas espectadoras, leitoras, quantos livros vendidos, ingressos etc.), mas ainda assim, quando um gesto artístico age numa sensibilidade humana parece não haver um número ou uma medida capaz de conter e contabilizar a afetação decorrente de tal encontro; a arte literalmente afeta quem somos. Diz Rancière:

O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras. Essa literalidade é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários “propriamente ditos”.²⁰

E os enunciados literários afetam corpos justamente por não serem corpos no sentido de organismos, “mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado”²¹. Quando em circulação, esses quase-corpos modificam a percepção sensível que fazemos do comum e, potencialmente, redistribuem as capacidades de ver, ler e interpelar a realidade cotidiana.

Em *O espectador emancipado* (2008), Rancière aproxima as práticas artísticas das políticas e enuncia alguns

20 Ibid., pp. 59-60.

21 Ibid., p. 60.

paradoxos entre elas: “arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” e que se manifestam por duas vias: pela estética da política, “no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo”; e pela política da estética, “no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível”.²²

Em relação a tal dimensão política da estética, ele afirma ser este o trabalho da ficção, que “não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real”, mas

o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras.²³

22 Rancière. *O espectador emancipado*, p. 63, grifo nosso.

23 Ibid., pp. 64-65.

Ao ler a “ficção”, amiga, nela encontro também a palavra “dramaturgia”: considero ser revigorante os compromissos e propósitos que uma dramaturgia pode ter ao ser tratada como um trabalho de ficção. Pois já não precisamos mais da acostumada oposição – sem muita tensão – entre vida e dramaturgia. Nem sequer lemos dramaturgia como a invenção de um mundo imaginário que seja oposto à realidade. Ao contrário, o trabalho da dramaturgia é mundano e feito no mundo, a sua matéria primordial é a vida humana em sua vastíssima diversidade e a operação dramatúrgica diz respeito ao jogo das posições, disposições e indisposições feitas com essa própria matéria que é a nossa vida.

Pensar a dramaturgia como um trabalho que muda as posições é convocá-la a agir no mundo e a intervir na cena ou no texto que é a realidade; é romper com as separações que inviabilizam e invisibilizam o labor da arte; e, em especial, é devolver à vida um poderoso instrumental que, ao mexer com a sua matéria-prima, abre caminhos para outras construções narrativas da própria realidade humana. Não penso que isso seja pouco, sequer ilusório ou inalcançável. Para mim, ler dramaturgia deste modo é comprometerê-la por um viés mais relacional e prazerosamente ético: é dificultar a possibilidade de o trabalho dramatúrgico ser lido simplesmente como arte, pois, ao fazermos tal arte, perceberíamos que aquilo que estamos fazendo se chama mesmo vida.

Em *Figuras da história* (2012), Rancière aborda a câmera de uma documentarista e o pincel de uma pintora quando

se dedicam a escrever cenas históricas, problematizando a concepção da história enquanto uma representação do presente que incorporaria o passado e projetaria uma ideia de futuro. De fato, chamávamos de “história” a coletânea de grandes exemplos “dignos de se aprender, representar, ponderar, imitar”, ou seja, “a história sempre foi história apenas daqueles que ‘fazem história’. O que muda é a identidade dos ‘fazedores de história’”. No entanto, hoje, vivemos em uma era na qual “qualquer um pode fazê-la, porque todos já a fazem, porque todos já são feitos por ela”.²⁴

O problema, diz Rancière, “é que a máquina [fotográfica] não faz diferença. Ela não sabe que existem pinturas de gênero e pinturas históricas. Considera grandes e pequenos da mesma maneira, apanha todos juntos”. É neste outro momento histórico em que vivemos, momento em que “a história é o tempo em que aqueles que não têm o direito de ocupar o mesmo lugar podem ocupar a mesma imagem”, momento em que a imagem produzida artisticamente se torna o lugar, não de uma igualdade de condições, mas de uma determinada partilha da luz que a fotografia efetiva graças aos seus vários olhos e suas múltiplas focagens. Rancière afirma que “fixar pontos de luz nos seres mergulhados no anonimato” já é algo feito tecnicamente, “isso se chama fotografia: escrita de luz, entrada de vida na luz comum de uma escrita do memorável”.²⁵

24 Rancière. *Figuras da história*, pp. 18-19.

25 Ibid., pp. 18-20.

A sensação, minha amiga, é que estamos abrindo a vigésima garrafa de cerveja enquanto mastigamos tiras e mais tiras de cenoura crua. Estamos faz horas conversando. A gente fala, se escuta e eventualmente lê um pedaço de alguma coisa. Estamos no seu apartamento agora. Livros ao redor, janelas abertas, de tempos em tempos uma de nós se ergue e vai ao banheiro, mas a outra segue falando em voz alta. Conversar com você é impedir que o nosso trabalho seja feito de modo impune, até acho que a gente mais se atrapalha do que ajuda, pergunto-me, às vezes, se escrevemos dramaturgias ou tão-somente busílis, e me espanto, sempre renovadamente, ao reconhecer que a matéria do nosso trabalho é mesmo a vida; longe de qualquer novidade, tal percepção intensifica o susto da responsabilidade.

No caso da experiência cinematográfica, Rancière destaca as capacidades do cinema para criar obras históricas na forma de documentários, destacando que a vida de muitas personagens importantes foi escrita graças a documentos deixados por suas funcionárias. Isso começa a se modificar com a aparição de vestígios que, tal como testemunhos silenciosos, manifestaram a existência de um repertório de vidas mais ordinárias e coadjuvantes do que memoráveis. Em contraposição “ao documento, ao texto de papel redigido deliberadamente para oficializar uma memória”, surge “o monumento, entendido no sentido primeiro do termo: o que conserva a memória pelo simples fato de existir”, ou seja, aquilo que fala justo por não estar destinado a falar coisa alguma.

A nova história, a história “do tempo da história”, só afirma seu discurso ao custo da transformação incessante do monumento em documento e do documento em monumento. Ou seja, ela só afirma seu discurso por meio da poética romântica, que opera a conversão constante do significante em insignificante e do insignificante em significante.²⁶

Voltamos à escrita e exposição do insignificante (ou do supérfluo, como abordado no terceiro capítulo deste livro) como um modo de contestar a imposição do significante, geralmente feita por quem segura a caneta e escreve a forçosa história oficial dos (seus) fatos. Diz Rancière que uma ficção cinematográfica “é um encadeamento de sequências finalizadas – à maneira aristotélica da disposição de ações – e de sequências não finalizadas que são como interrupções da ação”, mas que os momentos assignificantes têm uma função bastante precisa: quando a ação é suspensa, o que se apreende de tal suspensão é simplesmente a vida. Assim, “a expressão segundo a qual ‘a realidade supera a ficção’ ganha todo o seu sentido. Só a ficção, pela exigência de seus encadeamentos, é capaz de enfatizar essa suspensão das causas que impõe a realidade”, ou seja, é trabalho da ficção questionar a trama que é feita dos eventos (ações) que constituem a história (dramaturgia) da própria vida.²⁷

26 Ibid., pp. 26-27.

27 Ibid., p. 30

Rancière afirma: “se existe um visível escondido debaixo de um invisível”, será um diálogo que o revelará, tendo em vista ser “o momento de diálogo entre a voz que as faz ecoar e o silêncio das imagens que mostram a ausência daquilo que as palavras dizem”²⁸. O filósofo defende que a arte é possível depois de Auschwitz, pois não se trata “de enfeitar o horror com imagens, mas de mostrar aquilo que, justamente, não tem imagem ‘natural’, a desumanidade, o processo de uma negação da humanidade”.

Sendo assim, temos de inverter a célebre frase de Adorno que decretou que a arte é impossível depois de Auschwitz. É o contrário que é verdade; para mostrar Auschwitz depois de Auschwitz, só a arte é possível, porque ela é sempre o presente de uma ausência, porque é a sua missão mostrar um invisível, por meio da força organizada das palavras e das imagens, juntas ou separadas, porque ela é a única capaz de tornar sensível o inumano.²⁹

E ainda que tais reflexões pareçam exclusivamente dedicadas ao trabalho da fotografia e do cinema, parece-me bastante especial contrabandear alguns desafios e dilemas de tais práticas para o exercício da dramaturgia. Reforçando o que já foi dito tanto e de tantas maneiras: não precisamos que a dramaturgia escreva o mundo. Antes disso, talvez, parece determinante que ela consiga rasurá-lo.

28 Ibid., p. 42.

29 Ibid., p. 46.

REALIZAR O IMPOSSÍVEL

2018, amiga. Dentro de um avião para Curitiba, para dar um curso de dramaturgia, folheei um livro que havia colocado na mochila sem motivo aparente: a tese de doutorado de Gilles Deleuze, *Diferença e repetição* (1968). Sou apaixonado pelo modo como Deleuze me permite filosofar sem precisar entender tudo; creio que ele transformou o meu modo de pensar num assumido elogio ao desentendimento. Deleuze plantou em mim a suspeita de que há mais onde antes reinava um sentido único. Penso em diferença e repetição pois penso em dramaturgia. Escrevo de modo irresponsável, sem ciência que me proteja, por isso, liberto de qualquer exigência. A despeito dos eventos de uma vida, a escrita de um poema intenciona as suas finalidades: Antígona não precisava ter morrido, mas morreu porque Sófocles assim o quis. A caminho da sua finalidade inventada, também o seu fim, o poema mimético-trágico deve culminar na catarse, arranjo final capaz de purgar e depurar a

compaixão e o pavor suscitados pela ficção na espectadora; a catarse ou uma medicina que desfaria a bruteza ou inteireira dos sentimentos e sensações provocados pelo poema. Na dramaturgia *Antígona*, do grego Sófocles, os dois irmãos da protagonista disputam o trono e morrem em combate. Quem assume o trono é Creonte, tio deles, que honra apenas um dos sobrinhos e deixa o corpo do outro exposto, proibindo por lei e sob pena de morte que ele seja enterrado. Indignada, Antígona rouba o cadáver do irmão insepulto, mas é presa ao tentar enterrá-lo. Essa desmedida da heroína é o gesto que permite que a sua tragédia seja construída e contada/cantada. A dramaturgia, portanto, começa quando Antígona comprehende que morrerá por contrariar o rei e, mesmo assim, decide enterrar o irmão cujo enterro fora proibido. De acordo com a lei vigente, não caberia a ela tomar essa decisão e, por tal ousadia, Antígona desencadeia uma violência estatal e pessoal. Eis a diferença introduzida por Sófocles na realidade de sua época (por volta de 442 a.C.), ou seja, eis a imagem poética dessa dramaturgia: o caráter enobrecedor (e diferencial) da protagonista que a possibilitou agir uma ação diferenciadora mesmo que não autorizada: voltar-se contra as determinações legais e oficiais. Antígona enterra o próprio irmão ciente de que enterraria, por extensão, a si mesma. Antígona faz, portanto, uma ação que consideraríamos impossível: ela escolhe morrer. Sua irmã, Ismene, na abertura do texto, diz a ela o que acontecerá caso desafie o decreto do rei, ao que Antígona responde: “Não insistirei mais; e, ainda que mais tarde

queiras ajudar-me, já não me darás prazer algum. Faze tu o que quiseres; quanto a meu irmão, eu o sepultarei! Será um belo fim, se eu morrer, tendo cumprido esse dever. Querida, como sempre fui, por ele, com ele repousarei no túmulo... Com alguém a quem amava; e meu crime será louvado, pois o tempo que terei para agradar aos mortos, é bem mais longo do que o consagrado aos vivos... [...]”³⁰. Sublinho a decisão de Antígona por acreditar que, ao validarmos o seu gesto como um gesto impossível, podemos especular outros sentidos para o brotar da diferença. Estou interessada em pensar a diferença como a instauração de um impossível. Se a diferença pode nascer de um gesto considerado impossível, então escolho outro impossível para bem pensar a diferença. É forçoso, eu sei, mas digamos que a noção de repetição seja esse outro impossível. (Estou dentro de um avião, escrevo em meio a duas turbulências, a do avião e a da leitura que acabo de fazer de algumas páginas do Deleuze, escrevo no celular, atravesso densas nuvens, o avião não para de tremer). Impossível. Diferença. Repetição. Começo a escrever essas reflexões pelos começos tal como eles se começam em mim: é possível repetir? É mesmo possível uma repetição? Existe repetição que seja realmente uma repetição? Não sei, honestamente, se acredito em repetições: penso que não haverá repetição enquanto houver o tempo. É ingênuo, eu sei, mas o tempo muda tudo o que nele acontece, por isso, realmente suspeito que só o que existe é mesmo a

30 Sófocles. *Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado (Tragédias gregas)*, p. 77.

diferença. Diz o romano Tito Lucrécio, no Livro V do seu poema filosófico *Da Natureza das Coisas*: “O tempo modifica a natureza de todo o mundo, um estádio se sucede a outro, segundo uma ordem determinada, e nada fica semelhante a si próprio: tudo passa, a tudo a natureza muda e obriga a transformar-se. Apodrece um corpo e se enfraquece de velhice e logo outro cresce e sai daquilo que se desprezava. Assim, pois, modifica o tempo a natureza de todo o mundo e passa a terra de um estádio a outro: acaba por não poder o que já pôde e por ser capaz do que lhe era impossível”³¹. Comecei afirmando que a diferença poderia nascer de um gesto considerado impossível. Em seguida, propus como impossível algo que acredito impossível: a repetição. Temos, assim, um silogismo precário e muitíssimo desejante: (1) A diferença nasce do impossível; (2) A repetição é um impossível; (3) A diferença nasce da repetição. Para Deleuze, a repetição é algo distinto do que entendemos ordinariamente por repetição. Ele vai pensá-la a partir das noções de generalização e generalidade. Generalizar algo ou alguma coisa diz respeito a reunir tal coisa com outras supostamente semelhantes e sob um mesmo conceito ou uma mesma lei. Deleuze critica o elogio à generalização pois dizer que duas coisas se assemelham com outra é generalizar essas duas ocorrências qualitativamente diferentes sob um mesmo conceito. Deleuze é o cara das diferenças, portanto a repetição que interessa a ele é diferencial, não está ligada à reprodução do

³¹ Epicuro et al.. *Epicuro, Lucrécio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio (Os pensadores)*, online.

semelhante ou do mesmo, mas à produção de alguma singularidade, à produção do diferente. Parafraseando outro texto de Deleuze (e Félix Guattari): se o programa é motor de experimentação, podemos ler a repetição como motor de diferença. Confesso, amiga, que desconfio da minha proposição de encarar o gesto de Antígona como um impossível e de ler o impossível como uma repetição. Parece-me uma proposição a fórceps, ainda assim, pense comigo (numa conjuração ainda mais titubeante): o gesto de enterrar o seu irmão, o gesto de tentar enterrá-lo e, por conta disso, ser condenada à morte, tal gesto é uma repetição porque não cessa de ser repetido. Cada leitura que é feita de *Antígona*, cada encenação, repete o mesmo. Nesse sentido, o que escrevemos enquanto autoras seriam apenas repetições? E sendo repetições, em que medida elas são ou possibilitariam diferenças? Insisto: a diferença nasce da repetição. Talvez a diferença possa brotar de um jogo insistente que é feito dentro e junto daquilo que consta como dado ou programado: não é prontamente oferecer uma contraposição, antes, talvez, a diferença seja oferecer um espelho mesmo, uma repetição que diferencia porque um espelho nunca oferece o mesmo, ele oferece mais, um espelho multiplica. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze chama a atenção para o quanto o filósofo alemão Friedrich Nietzsche traz à filosofia novos meios de expressão: “o que está em questão em toda a sua obra é o movimento”³². Nietzsche critica a representação por

32 Gilles Deleuze. *Diferença e repetição*, p. 17.

entendê-la como a permanência no falso movimento e anseia pela produção artística como “um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito”³³. Podemos afirmar que Deleuze vê em Nietzsche a própria crueldade conjurada por Artaud décadas mais tarde, reconhecendo em obras de Nietzsche, como *O Nascimento da Tragédia* e *Assim falou Zarathustra*, uma nova ideia para o artista teatral e o encenador: “Zarathustra é inteiramente concebido na Filosofia, mas também para a cena. Tudo é aí sonorizado, visualizado, posto em movimento, em andamento e em dança. E como ler esse livro sem procurar o som exato do grito do homem superior? Como ler o prólogo sem colocar em cena o funâmbulo que abre toda a história?”³⁴. Para o filósofo francês, o teatro é o movimento real justamente por extrair o movimento de todas as artes que coloca em sua cena. E tal movimento real “é a repetição, não a oposição, não a mediação”³⁵. A partir de Nietzsche, Deleuze intensifica a crítica feita à noção de representação, defendida pelo também alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel: a representação – atenção! – parece ser proveniente de e dedicada a operações de

33 Ibid.

34 Ibid., p. 18

35 Ibid., p. 19.

generalidade. Deleuze afirma que Hegel faz, assim, um falso teatro, um falso drama, um falso movimento: ele representa conceitos em vez de dramatizar ideias³⁶. Penso, assim, a repetição: como um potencial convite ao movimento. A diferença, assim, derivaria da repetição porque a repetição desloca o repetido rumo ao movimento. Repete-se o mesmo para derivá-lo, para lançá-lo em derivação ou desativá-lo. Repetição do mesmo e produção, abrição, fazeção de diferenças. Falamos da representação como um movimento congelado, um simulacro que adormece a potência de vida. A repetição, talvez, possa desfibrilar o mundo instituído e vivificá-lo, ou seja, diferenciá-lo. Deleuze é bastante enfático ao afirmar que quando “se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, não se está falando do esforço do ator que ‘ensaia repetidas vezes’ enquanto a peça ainda não está pronta. Pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado

36 “Frequentemente foi assinalado o que se passa no início da Fenomenologia, a pequena contribuição da dialética hegeliana: o aqui e o agora são postos como identidades vazias, universalidades abstratas que pretendem levar consigo a diferença, mas de modo algum a diferença segue, permanecendo presa à profundidade de seu espaço próprio, no aqui-agora de uma realidade diferencial sempre feita de singularidades. Ocorria a pensadores, diz-se, explicar que o movimento era impossível, e isto não impedia que o movimento se fizesse. Com Hegel, dá-se o contrário: ele estabelece o movimento, e mesmo o movimento do infinito, mas como ele o estabelece com palavras e representações, é um falso movimento e nada segue. E assim acontece toda vez que há mediação ou representação. O representante diz: ‘Todo mundo reconhece que...’, mas há sempre uma singularidade, não representada, que não reconhece, porque precisamente ela não é todo mundo ou não é o universal. ‘Todo mundo’ reconhece o universal, pois ele próprio é o universal, mas o singular não o reconhece, isto é, a profunda consciência sensível que no entanto deve arcar com as consequências. A infelicidade de se falar não está em falar, mas em falar pelos outros ou representar alguma coisa.” (Deleuze. *Diferença e repetição*, p. 59).

por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto relevante a um outro, compreendendo em si as diferenças”³⁷. Deleuze opõe a um teatro da representação um teatro da repetição. Neste outro teatro, a possibilidade de a diferença nascer se daria porque “experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens [...]”³⁸. O que pode ser uma tal cena da repetição? O que poderia ser uma dramaturgia da repetição? (Em turbulência, amiga, penso a produção dramatúrgica da diferença pela desativação do hábito pela generalização). Não há palavra que diga uma coisa porque as coisas são irrepetíveis e singulares. Seria preciso ir em direção ao que há de mais específico, seria preciso ultrapassar a inércia que um nome é capaz de impor a um corpo; será preciso repetir. Repetir não como quem soma, não como quem multiplica o mesmo pelo mesmo e faz assim uma potenciação; repetir como quem chega à raiz, como quem faz uma propositiva operação de radiciação que é também inversa à potenciação. Radiciar as coisas, devolvê-las à raiz. Quando uma dramaturgia repete o mundo é, antes de tudo, para

37 Ibid., p. 19.

38 Ibid.

modificá-lo. O mundo, a realidade, são textos que o gesto dramatúrgico enxerga como pretextos. Mas se assim é muito difícil visualizar o que possa ser a diferença num teatro da repetição, imaginemos: estamos numa sala de trabalho na qual uma atriz de cabelos compridos repete um mesmo gesto. Quanto mais o seu gesto é repetido (a mão direita sendo lançada à frente, na altura do queixo, levando consigo o braço inteiro como se oferecesse algo, abrindo a palma da mão para cima e esticando os dedos), quanto mais esse gesto é repetido, menos idêntico ele fica, pois quanto mais ele é repetido mais afiado tal gesto fica. E sequer analisaremos como se comportaram os cabelos da atriz a cada repetição que ela faz. Podemos ler a repetição de um gesto como a afiação de sua intencionalidade e do seu propósito. Repete-se para bem dizer, ou seja, para dizer mais e dizer melhor, para afiar a ponta do lápis que é o corpo quando em movimento. A imagem poética de *Antígona* delata um tipo de naturalização social e política empreendida na pólis grega. Diz-se que lá, em alguma medida, o exercício do jogo poético-trágico foi apropriado pela política de formação da pólis como um modo de determinar tamanhos e medidas às cidadãs gregas. O *métron*, enquanto medida possível e cabível ao ser humano, antes de uma medida possível foi uma medida imposta e compulsória. Uma medida imposta que, tornada natural pelo Estado, generalizou a condição humana de suas cidadãs. Uma medida que promoveu justo um apagamento de toda e qualquer diferença, de toda e qualquer singularidade. *Antígona* sofre uma vinculação compulsória a sua época, sem poder, de

fato, ser contemporânea ao momento em que vivia. Pois, como afirma Agamben, pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporânea aquela que não coincide perfeitamente com ele e nem se adequa às suas exigências, sendo, por isso, inatual³⁹. Através dessa separação e desse anacronismo, Antígona foi capaz, mais do que outras, de perceber e apreender o seu momento. Essa é a sua diferença: a nobreza de Antígona, portanto, não foi morrer nem caminhar em direção à morte, mas justamente não aceitar o extermínio das suas possibilidades; a nobreza de Antígona foi ser irredutível, não aceitando ser reduzida. Ao voltar-se contra as ordens estatais, Antígona se volta contra a impossibilidade que lhe foi imposta e que ditava que ela não fosse contemporânea de sua época. O decreto de Creonte congela o movimento porque impede a variação, impede respostas outras que não apenas a única que cinicamente é oferecida como se existissem várias outras opções. Ao impor um mesmo destino (a morte) para toda e qualquer pessoa que desrespeitasse o seu decreto, é Creonte quem acaba por morrer; o destino imposto às outras cobra do próprio rei a sua participação no conjunto matemático dos seres humanos, ou seja, aqueles passíveis tanto de sofrer a legislação da pólis como a da morte. Antígona zomba do destino por antecipá-lo e desfazer a sua pretensa originalidade, ela transforma o destino numa falsa repetição daquilo de que ela mesma se torna uma autora precoce: “No fundo do túmulo, suspensa por uma corda, vimos Antígone; ela

39 Giorgio Agamben. *Nudez*.

se tinha enforcado com os cadarços de sua cintura”⁴⁰. Ela repete o destino antes mesmo de ele ter sido realizado e, assim, provoca sucessivas diferenças e diferenciações. Não consigo não pensar no quanto Antígona continua morrendo desde então e o quanto, a cada morte sua, outras vidas acabam sendo diferenciadas. Como escrever dramaturgias se não buscarmos reconhecer as dinâmicas e os dispositivos que ditam, organizam e naturalizam as opressões que o Capital, enquanto Estado e Religião de nossa época, perpetua? Como repetir a ponto de transformar? Não estou dentro de um avião agora, amiga. Olho através de uma janela, ao meu lado, e percebo: as nuvens, sim, sabem do movimento, elas sabem da repetição, as nuvens sabem muito bem o que possa ser alguma diferença.

40 Sófocles, p. 104.

UMA PÍTADA DE REALIDADE

Em *Drametrics – What dramaturgs should learn from mathematicians*, a dramaturga e teórica teatral norte-americana Magda Romanska analisa algumas relações entre a matemática e diversos fazeres artísticos. Ao tratar do envolvimento da matemática com a dramaturgia, ela reconhece que este se tornará cada vez mais acentuado, “à medida que artistas de teatro e cientistas tentam dar sentido ao mundo e a nossa recepção globalizada e fragmentada da realidade torna obsoleta a narrativa tradicional aristotélica”. Após analisar algumas fórmulas e modelos matemáticos aplicados ao percurso dramático de textos como *Édipo Rei*, de Sófocles, *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, e *Esperando Godot*, de Beckett, ela sugere que “novos significados emergirão de arranjos surrealistas, mas premeditados, de

conceitos, imagens e ideias".⁴¹

Em suas reflexões, Romanska argumenta que a matemática pode oferecer modelos estruturantes para a criação dramatúrgica, sobretudo no contexto de um teatro que se considera para além do dramático. É nesse contexto que ela propõe o conceito de *Drametrics*, uma interseção entre dramaturgia e estruturas matemáticas, interessada nos diferentes modos como essas estruturas podem sustentar outros arranjos para o material dramatúrgico em face de uma experiência de mundo fragmentada.

É no impulso proporcionado por essa autora, cara amiga, que tomo fôlego para escrever essas reflexões a partir da linguagem matemática⁴². Minha investida, certamente, não tem a pretensão da verdade. Antes, tomo emprestado o vocabulário algébrico e algumas de suas inúmeras ferramentas para desestabilizar o pensamento e produzir deslocamentos poéticos. Interessa-me a contaminação entre diferentes linguagens. Escolho a matemática pela

41 O trecho citado neste parágrafo foi extraído do ensaio *Drametrics – What dramaturgs should learn from mathematicians*, de Magda Romanska, incluído na coletânea *The Routledge Companion to Dramaturgy*, organizada pela própria autora. A tradução é de minha autoria. No original: "[...] a combination of mathematics and dramaturgy, will become more and more prominent, as both theatre artists and scientists try to make sense of the world, and as our globalized, fragmented reception of reality renders the traditional Aristotelian storytelling obsolete. The new meanings will emerge out of surrealist yet premeditated arrangements of concepts, images, and ideas." (Magda Romanska [Org.]. *The Routledge Companion to Dramaturgy*, p. 446.).

42 Aqui e nas próximas páginas, minhas especulações matemática são feitas com o amparo do livro *Fundamentos de matemática elementar, 1: conjuntos, funções*, de Gelson Iezzi e Carlos Murakami.

combinação que ela faz de um raciocínio lógico e outro abstrato. Os termos de uma equação, ainda que apareçam nela escritos, são como espaços vagos e, ao jogo, disponíveis; são modos hipotéticos para seguir movimentando aquilo que pode ser uma dramaturgia.

Com a primeira equação, apresentada no início deste capítulo, tínhamos chegado à imagem poética (“IP”) como resultado da soma de elementos de dois planos distintos: o plano referencial (“ref”) e o diferencial (“dif”):

$$IP = ref + dif$$

Na companhia de Antígona e Deleuze, o gesto de enterrar o próprio irmão e, por conta disso, morrer, foi traduzido por mim como um gesto considerado impossível. Buscando outro exemplo que também me parecesse impossível, trouxe à discussão uma categoria tão complexa e paradoxal quanto o impossível: a repetição (“rep”). Proponho, então, que o elemento diferencial (“dif”) possa surgir através de alguma repetição. Temos, assim, uma relação de semelhança (“ \approx ”) entre “dif” e “rep”. Para chegar à repetição, proponho a multiplicação do referencial por ele mesmo, ou seja:

$$\text{dif} \approx \text{rep}$$

$$\text{rep} = \text{ref} \cdot \text{ref}$$

$$\text{rep} = \text{ref}^2$$

$$\text{dif} = \text{ref}^2$$

O que encontramos é a repetição como elevação do referencial à segunda potência (ou ao quadrado), atualizando, assim, a relação de semelhança entre diferença e repetição. Logo, a imagem poética, em vez de ser o somatório entre o referencial e o diferencial, passa a ser o somatório do referencial com ele próprio elevado ao quadrado:

$$\text{IP} = \text{ref} + \text{ref}^2$$

A repetição pode ser alcançada elevando o referencial a outras potências (aqui, escolho elevá-lo ao quadrado). É pertinente observar que o plano diferencial, ao que parece, desapareceu da equação acima; ela perdeu o termo indicativo do plano diferencial (“dif”) para ganhar, em seu lugar, distintos manuseios dos elementos do plano referencial (“ref”). Deduzimos, assim, que o diferencial é uma forma de manusear os elementos que compõem o texto do mundo. Essa percepção é evidente no exemplo do espelho trazido anteriormente. O espelho reflete uma escada: embora a escada seja um elemento referencial da realidade, a repetição inscrita na superfície do espelho

produz uma diferença que dá origem à imagem poética. As escolhas da artista ao posicionar o espelho e a escada frente à frente opera criativa e diferencialmente os elementos do mundo.

Caso não tenha ficado evidente, amiga, estou em busca da quantidade de mundo que o trabalho da ficção precisa para se constituir. Assim, para encontrarmos essa estrutura de base de uma imagem poética, é preciso extraír a raiz quadrada de ambos os lados da equação. Estou tentando raspar a equação até o osso. Essa operação nos permitirá chegar mais perto do elemento que deu origem ao diferencial (e, por consequência, à imagem poética). Para compreender melhor esse manuseio que uma obra artística faz dos elementos já escritos e presentes no texto do mundo, será preciso reescrever a equação através de um procedimento matemático chamado fatoração. Tínhamos o seguinte:

$$|P| = ref + ref^2$$

Já que ambos os termos da soma contêm “ref” como fator comum, podemos fazer a fatoração: identificamos esse elemento repetido, o colocamos em evidência (fora dos parênteses) e reorganizamos os dois termos da soma como um único produto. Observe:

$$\begin{aligned} \text{ref} + \text{ref}^2 &= \\ \text{ref} \cdot 1 + \text{ref} \cdot \text{ref} &= \\ \text{ref} \cdot (1 + \text{ref}) \end{aligned}$$

E, então, voltamos à equação da imagem poética para atualizá-la:

$$\begin{aligned} \text{IP} &= \text{ref} + \text{ref}^2 \\ \text{IP} &= \text{ref} \cdot (1 + \text{ref}) \end{aligned}$$

É como se estivéssemos abrindo a equação para enxergar do que ela é feita, tentando revelar que o diferencial não é algo simplesmente estranho ou alheio à realidade, mas justamente uma operação feita com e sobre ela própria. Para isso, faço agora um desvio ao aplicar a raiz quadrada em ambos os lados da equação:

$$\sqrt{\text{IP}} = \sqrt{\text{ref}} \cdot \sqrt{1 + \text{ref}}$$

Essa operação atrasará um pouco a chegada do resultado, mas importa porque, enquanto a potenciação (por exemplo, elevar um número ao quadrado) multiplica o referencial por ele mesmo, a raiz quadrada “desfaz” essa multiplicação, revelando a parcela original usada para construir a imagem poética. A raiz quadrada é o número

que, ao ser multiplicado por ele mesmo, nos dá o valor original (a raiz quadrada de 9 é 3, porque 3 vezes 3 é 9).

A raiz quadrada da imagem poética revela que a base da criação dramatúrgica é a repetição do referencial, mas não só isso. Essa repetição não é mera repetição do mesmo. Mais do que sustentar uma criação dramatúrgica por chegar, essa base – o saldo daquilo que a repetição diferencial faz do elemento referencial – também nutre a ficção que virá: como a raiz de uma planta, ela é invisível, subterrânea, mas vital. É o que ancora a dramaturgia no mundo e permite que dela brote vida sob a forma de uma imagem poética.

Desvio encerrado, agora retomo o curso das equações, isolando o referencial (“ref”) na equação em que chegamos anteriormente. Observe, amiga, que vou passar a “IP” para o outro lado da equação, tornando-o um termo negativo (“-IP”):

$$IP = ref + ref^2$$

$$ref + ref^2 - IP = 0$$

Essa operação nos levou a uma equação quadrática aplicada diretamente à variável que representa o elemento referencial (“ref”). A seguir, apresento a equação quadrática padrão – também conhecida como do segundo grau – tal como aprendemos na escola:

$$a x^2 + b x + c = 0$$

Essa equação contém um termo com a variável “x” elevada ao quadrado (no nosso caso é “ref”), um termo com a variável “x” sem potência (também “ref”) e, concluindo, um número isolado, chamado termo constante (antes “c”, agora “-IP”). Seguindo a forma geral, nossa equação agora pode ser escrita assim:

$$a \cdot \text{ref}^2 + b \cdot \text{ref} + c = 0$$

Para concluir a escrita desta equação, “a” é o número que multiplica o termo com a variável ao quadrado, “b” é o número que multiplica o termo com a variável simples e “c” é o número isolado, o termo constante. No nosso caso, “a = 1” (pois não há nenhum número multiplicando “ref2”, ou seja, o número é 1), “b = 1” (pois o “ref” está multiplicado por 1) e “c = - IP” (que é o número isolado na equação). Repetindo:

$$\text{ref}^2 + \text{ref} - \text{IP} = 0$$

Para resolver essa equação e descobrir o valor de “ref”, usaremos a fórmula de Bhaskara, amiga, sim, a fórmula de Bhaskara, lembra dela? Tal como um texto teatral que até hoje tenho memorizado, essa fórmula nos permite encontrar o valor da variável “ref” em equações do

segundo grau. Coloco a fórmula a seguir e, logo depois, substituo o “x” pela nossa variável de interesse (“ref”):

$$x = \frac{(-b \pm \sqrt{\Delta})}{(2a)}$$

$$\text{ref} = \frac{(-b \pm \sqrt{\Delta})}{(2a)}$$

O símbolo grego Δ (“delta”) representa o discriminante da equação do segundo grau, ele determina se a equação tem solução real e quantas existem. Quando o delta é positivo, a equação tem duas soluções reais diferentes, pois é possível extrair a raiz quadrada de um número positivo, gerando um resultado positivo e outro negativo. Se o delta for igual a zero, a raiz quadrada também existe, mas o resultado é um único valor, então a equação tem apenas uma solução real. Agora, se o delta for negativo, não é possível extrair a raiz quadrada no conjunto dos números reais, o que significa que não existe um número real que satisfaça a equação⁴³. Vamos calcular o delta:

43 Quando o valor dentro da raiz é negativo, ainda assim, a matemática não para, ela inventa. Surge, assim, o número imaginário, representado por “i” (onde “i = $\sqrt{-1}$ ”), e que inaugura o conjunto dos números complexos. O que não tem solução no mundo real encontra existência em outro plano, o da imaginação ou da ficção matemática.

$$\Delta = b^2 - 4ac$$

$$\Delta = 1^2 - 4 \cdot 1 \cdot (-1P)$$

$$\Delta = 1 + 4P$$

Agora, basta aplicar o valor de delta dentro da fórmula de Bhaskara para isolarmos o referencial em função da imagem poética:

$$ref = \frac{(-b \pm \sqrt{\Delta})}{(2a)}$$

$$ref = \frac{(-b \pm \sqrt{(1+4P)})}{2 \cdot 1}$$

$$ref = \frac{(-1 \pm \sqrt{1+4P})}{2}$$

Peço desculpas, amiga, fiz esses cálculos muitas vezes. Acreditei que seria possível calcular qual a quantidade de mundo necessária para construir uma dramaturgia. Mas não me sinto propriamente satisfeito. Se eu disser que aquilo de que precisamos para compor uma dramaturgia é menos um mais ou menos a raiz quadrada de um mais quatro vezes a imagem poética, tudo isso dividido por dois, você criaria com isso uma ficção? Conseguiria imaginar outro mundo?

Fiz muitas vezes esses cálculos. Há em mim uma intuição: a parcela referencial dentro de uma dramaturgia é menor do que imaginamos. Queria poder afirmar que o elemento referencial é só uma pitada de realidade, um fiapo do mundo e que, embora presente, não constitui a dramaturgia por inteiro. Mas sinto que esses cálculos me afastaram demasiadamente do mundo.

Já sabemos que a dramaturgia é feita da diferença que ela inscreve em relação ao plano referencial. Sem alguma diferença, talvez uma dramaturgia não seja possível. Será que pensamos no tipo de diferença que produzimos ao escrever uma dramaturgia? Temos consciência disso? Pensar dramaturgia como uma transformação simultaneamente qualitativa e quantitativa que é feita a partir de um elemento pinçado da realidade. A dramaturgia, assim pensada, convidaria a realidade a ir além das suas medidas habituais, deslocando-a dos cálculos exatos e aproximando-a do incomensurável.

Permito-me, amiga, uma generalização: dentro de todo e cada elemento referencial mora um prenúncio de poema. É um prenúncio mesmo, algo ínfimo e talvez fragilíssimo, mas presente e querendo. Dentro do que chamamos de mundano, cotidiano, dentro das coisas da vida, situações e seres mais triviais, comuns e, em muitos casos, naturais, dentro de cada elemento referencial há um batimento ansiando ser a diferença de um poema. De acordo com a equação na qual chegamos, esse elemento referencial seria:

$$\text{ref} = \left(\frac{-1 \pm \sqrt{(1+4IP)}}{2} \right)$$

Dentro dele, o “-1” indicaria que a realidade precisa ser desfeita para que o trabalho ficcional possa começar, pois é a realidade menos alguma coisa, nunca ela em uma ilusória totalidade; o “±” (mais ou menos) nos lembraria que, em termos criativos, há referenciais positivos e negativos; com “1 + 4IP” dentro da raiz quadrada, o 1 informa a realidade como 1 ponto de partida que será 4 vezes multiplicado pelo anseio diferenciador do labor poético, impulsionando a realidade rumo a algo distinto do que ela era (dentro da raiz, essa soma é reduzida ao seu menor valor, sem perder suas qualidades); e, por fim, dividimos esse elemento referencial, já muito mexido, por 2, reduzindo ainda mais a sua presença no texto da ficção; essa divisão nos lembraria que toda dramaturgia nasce entre quem a cria e quem a lerá, entre ficção e mundo, sendo esse “entre” o texto, aquele que permite entrar, como afirma Josefina Ludmer, na textualidade e fabricação do mundo.⁴⁴

44 Diz Marcel Duchamp: “No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o ‘coeficiente artístico’ pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente.” (Gregory Battcock. *A nova arte*, p. 73, grifo nosso).

A fórmula que encontramos não entrega uma verdade exata, mas propõe um modelo: que para cada imagem poética, existe uma quantidade relativa de mundo; que essa quantidade é menor do que parece; e que a dramaturgia nasce, não da realidade, mas do manuseio que, através da ficção, é feito dela. Talvez seja este o gesto dramatúrgico: transformar a realidade em raiz para fazer do poema uma potência.

DA LITERATURA À IMAGINAÇÃO PÚBLICA

No quarto capítulo deste livro, escrevi um subcapítulo chamado *Um parágrafo-monolito*. Nele, a partir de escritos de Josefina Ludmer, imaginei a realidade perdendo a sua carcaça factual para, então, ser lida tão-somente enquanto um texto. Tal sugestão deriva da percepção de Ludmer acerca de alguns textos que aparecem em partes diversas da América latina e que parecem não admitir leituras literárias: “não se sabe ou não importa se são ou não literatura. Também não se sabe ou não importa se são realidade ou ficção”. São textos instalados numa realidade cotidiana específica e territorial cujo objetivo é produzir presente e que “não podem ser lidos com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido”.⁴⁵

Para Ludmer, tais textos são escritas ou literaturas pós-autônomas porque apresentam a literatura já no fim do

45 Josefina Ludmer. *Aqui América latina: uma especulação*, pp. 127-128.

ciclo da sua autonomia literária, numa época que pode ser manifestada em dois postulados: “O primeiro deles é que todo o cultural (e literário) é econômico, e todo o econômico é cultural (e literário)”, já o segundo postulado afirma “que a realidade (pensada a partir dos meios que a constituíram constantemente) seria ficção e a ficção seria realidade”. De acordo com ela, eis o nosso presente:

[...] época das empresas transnacionais do livro, ou das lojas dos livros nas grandes cadeias de jornais, rádios, televisão e outros meios; a literatura na indústria da língua. Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro, que modificam os modos de ler.⁴⁶

Para a autora, o que instaura essa profunda indistinção ou evidente mistura entre a ficção e a realidade é a multiplicidade de formas dessas escritas pós-autônomas, já que elas assumem “a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário pessoal e até mesmo da etnografia”, ou seja, são escritas cujas formas conversam mais direta e intimamente com a realidade cotidiana que também é escrita pela “TV e os meios, os blogs, o e-mail, a internet”⁴⁷.

Sem dúvida, participamos de uma revolução tecnológica em que o texto deixa de ser apenas uma ferramenta

46 Ibid., pp. 128-129.

47 Ibid., p. 129.

comunicacional e informacional para se tornar, em acréscimo, uma ferramenta de inscrição existencial: somos aquilo que dizemos, como dizemos determinados textos e onde os dizemos; somos aquilo que escrevemos, como escrevemos e onde publicamos – e tornamos públicas – determinadas escritas; somos no mundo por nele escrevermos e por, nele, sermos lidas. O fim da autonomia literária coroa o texto como um meio partilhado tanto pela vida da ficção como pela vida das próprias vidas.

O que me interessa, portanto, não é discutir autonomias ou pós-autonomias da literatura, mas destacar o que venho chamando de dependência (ou declaração de dependência): a percepção de que os materiais e meios de fazer arte se assemelham às matérias e maneiras de se fazer uma vida. É nesta indistinção entre o exclusivo de um domínio e aquilo que seria exclusivo apenas do outro que a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura entra em colapso. Ludmer sugere:

Ao perder voluntariamente a especificidade e os atributos literários, ao perder o “valor literário” (e ao perder a “ficção”), a literatura pós-autônoma perderia o poder crítico, emancipatório e até mesmo subversivo que foi designado pela autonomia à literatura como política próprio, específica. A literatura perde poder ou já não consegue exercer esse poder.⁴⁸

48 Ibid., p. 132.

São muitas perdas em jogo, mas é importante frisar: são perdas voluntárias, intencionadas. Quando a literatura pós-autônoma perde o seu poder emancipatório, o que podemos deduzir disso que não uma falta que nela se instaura? Creio que é através desse perder que podemos falar, então, da produção de presentes, já que a fabricação de realidades não parte mais da diferenciação (e separação) entre realidade e ficção. Trata-se de “um trabalho social, anônimo e coletivo de construção de realidade” cujo regime é a *realidadeficção*⁴⁹.

Quando entro num ônibus e me desloco até a periferia de uma cidade para, chegando lá, me relacionar com as pessoas que vivem naquele território; quando, no decorrer de tal relação, disponho-me a escrever algumas palavras em meu caderno; quando, após fazer inúmeras viagens e passeios, me sento para escrever outras palavras; quando tais palavras são editadas e transformadas num pequeno livro; quando tal livro é impresso e distribuído gratuitamente dentro da mesma linha de ônibus que me levou até aquele território; quando eu mesmo, de mão em mão, distribuo alguns desses livretos e, a partir deles, inauguro conversas com pessoas desconhecidas; bom, quando tudo isso acontece, a última coisa na qual penso é em autor, obra, estilo, escrita, sentido, livro e por aí vai. Afirmar isso é dizer que tais critérios ou categorias literárias não são mais determinantes quando diante do que foi gerado, partilhado e vivido; a literatura não precisa da literatura

49 Ibid., p. 9.

para ser literatura, antes, ela parece demandar mais a vida do que a si mesma.⁵⁰

Abandonando ou saindo da literatura, o que restaria à dramaturgia? Como tirá-la da literatura? Como roubá-la, provisoriamente, do teatro? Tais perguntas não precisam ser respondidas. Para Ludmer, sair da literatura é entrar na imaginação pública: simultaneamente um meio e uma matéria em que as separações são desativadas, onde o individual é social, assim como a imaginação inscreve realidades no mundo. Para sair da literatura e entrar na imaginação pública precisamos da literatura, qualquer seja ela.

50 Um exemplo: o Teatro Invisível, proposto e desenvolvido pelo diretor teatral e dramaturgo brasileiro Augusto Boal em seu exílio na Argentina, durante a ditadura militar no Brasil. Tal prática consistia em realizar cenas em espaços públicos que, no entanto, não deveriam ser reconhecidas como teatro. O objetivo era que tais cenas inscrevessem situações ordinariamente cotidianas que provocassem reações espontâneas nas transeuntes. Para Boal, o Teatro Invisível “tenta sensibilizar a cidadania para opressões desapercebidas: é preciso desfamiliarizar a opressão para que se possa vê-la e combatê-la. Sua trama, embora não seja verdade *sincrônica*, é *diacrônica*: não é verdade que a cena esteja acontecendo espontaneamente *aqui e agora*, mas é verdade que acontece perto ou longe daqui, e pode estar acontecendo em outro lugar nesse mesmo momento” (Augusto Boal. *A estética do oprimido*, p. 189).

UMA HISTÓRIA CURTA SOBRE UMA LONGA HISTÓRIA

No último fim de semana, minha amiga, finalmente consegui ler a sua dramaturgia *PANÇA*, uma divertida fábula que abre indagações sobre as diferentes e múltiplas versões que uma mesma história pode trazer e provocar. Interessada nessas questões, você nos apresenta a curta história de um escritor que, após comprar uma máquina de imprensa, como ele mesmo diz, ou uma copiadora mecânica, como nomeia a sua filha, consegue produzir mais cópias do seu romance *A Versão* e chegar a mais leitoras. No entanto, como bem diz uma fala da dramaturgia: “O fato é que divergências começavam a pipocar pelo vilarejo acerca do desfecho da velha camponesa”⁵¹.

No encerramento do romance do tal escritor, há um acontecimento que ocorre com uma velha camponesa que, no entanto, pelo modo como é escrito e narrado por seu

51 Cecilia Ripoll. *PANÇA* [dramaturgia não publicada], p. 17.

autor, acaba possibilitando entendimentos variados pelas leitoras do livro. Nesta dramaturgia, portanto, *A Versão* é um texto que provoca a peste da discordância:

[...] O cenário que vimos, vossa majestade, foi assustador. As praças estão lotadas de pessoas brigando. Uns acusando os outros de não compreender o livro. Uns chamando os outros de ignorantes. Na praça principal, vossa majestade, foram feitas marcações no chão para dividir o povo entre os que acreditam na morte da velha camponesa e os que não acreditam. Há ainda divergências dentro das divergências, como subdivisões infinitas de discordância. Presenciamos inclusive o caso de um homem que discordava dele mesmo! Daqui a pouco até os animais vão discordar, vossa majestade. É a peste! A peste da discordância! Todos estão vermelhos de ira e gastam sem parar suas salivas. Já não lhes importa a fome, já não lhes importa o frio; querem apenas ter razão. Perdoe o áudio longo, vossa majestade, porém o assunto assim exige.⁵²

Intuimos, minha amiga, o quanto esta capacidade de provocar a discordância talvez seja uma capacidade inata do nosso fazer dramatúrgico. Quando você diz que se trata de uma história curta sobre uma longa história, logo no início do seu texto, torna-se impossível não pensar na história da arte em seu sentido mais amplo, no quanto as criações artísticas no decorrer dos

52 Ibid., p. 20.

séculos problematizaram e continuam problematizando os modos de ler, ver e interpretar os acontecimentos da vida em sociedade. Acrescento a isso, honestamente, o quanto as suas dramaturgias parecem também atrapalhar ou mesmo impedir que a concordância se estabeleça confortavelmente entre nós.

Ao ser julgado pelo rei e correndo o risco de ser levado à forca, o escritor é salvo por sua filha, Josefina, que argumenta de modo bastante insuficiente que a culpa pela diversidade de versões não é tanto do escritor, mas sim da máquina que copiou os romances: “As pessoas têm impressões diferentes porque de fato são diferentes as impressões. São pequenas mudanças que mudam tudo”⁵³. O rei, ainda assim, exige que lhe deem provas para além de convicções:

JOSEFINA: Cada cidadão, favor comparecer na recepção com a sua versão.

ESCRITOR: A Velha camponesa para no meio da ponte.

JOSEFINA: A Velha camponesa para na meia ponta.

SPUTNIK: A bela camponesa para de meia na ponte.

ESCRITOR: Nos seus olhos, suor, lágrima e riso se confundem [...].

SPUTNIK: Nos seus olhos, suor, lágrima e rito se confundem [...].

JOSEFINA: Nos seus olhos, suor, lágrima e rio se confundem [...].

53 Ibid., p. 24

ESCRITOR: Lembra do gosto das frutas mais saborosas.

JOSEFINA: Lembra do gasto com as frutas mais saborosas.

ESCRITOR: Respira fundo e se amansa adiante.

JOSEFINA: Respira fundo e se lança adiante.⁵⁴

Como argumenta o escritor ao rei, “O título diz ‘A Versão’. Está implícito que cada exemplar pode ter uma” (Ibid.). A partir da possibilidade de existirem múltiplas leituras e versões para um mesmo acontecimento ou fato, minha amiga, a sua dramaturgia aborda dilemas macropolíticos da atualidade, mas sem colocá-los em explícito protagonismo. Através de uma fábula que se passa na Idade Média, longe de qualquer esforço de tornar a escrita verossimilhante às verdades estipuladas e vendidas como históricas, aquilo que o seu texto faz é confrontar a nossa atualidade com um período medieval tão bárbaro, intolerante e tirânico quanto foi o momento político do Brasil sob a presidência de Jair Bolsonaro (2019-2022).

A palavra que dá título à dramaturgia, “pança”, nasce a partir de um erro ou, melhor dizendo, de uma possibilidade outra que contraria os sentidos mais conhecidos e ligeiros. Diz o romance *A Versão* que a camponesa para no meio de uma ponte, respira fundo e se lança adiante, porém, como cada leitora tem uma impressão (seja no livro impresso, seja no sentido da leitura feita), umas

54 Ibid.

acreditam que a camponesa se lança adiante e outras que ela se cansa adiante. No entanto, surge ainda outra possibilidade de sentido para este desfecho:

JOSEFINA: Vossa majestade. Com todo respeito. A mim pareceria mais um P.

TODOS: Um P?

JOSEFINA: Definitivamente. Sim. Trata-se de um P.

TODOS: Se pança adiante? Se pança adiante? A velha camponesa se pança adiante?

JOSEFINA: A falta de sentido da palavra pança gera um colapso que abre novos sentidos. E aqui, por algum misterioso empenho da natureza humana, toda a gente começa a gritar.

TODOS: “Pança adiante”.⁵⁵

Eis a falta de reverência que a sua dramaturgia opera quando diante de sentidos bastante acostumados e que parecem reificar palavras e coisas. Diante da fixidez dos sentidos, o seu texto nos convida a perceber como “o” sentido é sempre “um”. Ao descolar palavras dos sentidos mais habituais, produz-se um colapso, um erro e, por extensão, faz-se um poema. Faz pensar que épocas intolerantes são aquelas que se distanciaram por demais do poema. Por meio de um poema, o sentido resta irresoluto. Porém, impedir o fechamento de uma história ou valorizar a sua abertura não é o mesmo que deixá-la sem ou privá-la de um sentido. Trata-se, antes, de ressaltar o

55 Ibid., pp. 29-30, grifo nosso.

quanto o sentido é uma construção que, se é mesmo contextual, não se aplica a todos os contextos.

Lembro-me de uma aula que preparei em 2017 para a sua turma do Núcleo de Dramaturgia Firjan SESI, dedicada à construção do fim de uma dramaturgia. De algum modo, as autoras da turma estavam com dificuldades para encerrar as suas respectivas tramas. Na dita aula, já não me recordo tão bem, junto a alguns exemplos, falei um bocado do fim de uma dramaturgia enquanto o propósito e a finalidade dela. Mas você não. Você estava seriamente comprometida em encontrar palavras sinônimas para o “fim” e, nesse jogo, acabou por sugerir o “desfecho” de uma dramaturgia como a ação de “desfechar” algo. Para você, amiga, o fim de uma dramaturgia pode ser também alguma abertura; a dramaturgia se encerra para que algo possa começar ou, a partir dela, continuar. Ao fim de PANÇA, escrita por você quatro anos após aquela aula, lemos o seguinte:

A história acaba aqui
Ou aqui ela começa
No futuro se bifurca
Em inúmeras versões;
Eleger uma só delas
Não é tarefa que nos cabe.
Pança adiante! Pança adiante!
O desfecho pra essa história
Imagina o leitor.
Desfecho é o avesso do fecho;

Que se abram, que se abram,
Fins possíveis para luta.⁵⁶

É como se você soubesse que a validade das palavras não é eterna, elas precisam ser provisórias para que seja possível viver com elas. A sua desconfiança, amiga, não é tanto com as palavras, mas com o uso feito delas. Ao procurar outro sentido para o fim e a finalidade de uma dramaturgia, você demanda que sejam abertos “fins possíveis para luta”, agindo contra a desoladora visão de fim que o realismo capitalista nos impõe.

Como sublinha Mark Fisher, exigir que alguém seja realista é obrigar tal pessoa a pactuar com uma realidade sólida e imóvel, já finalizada. A sua desconfiança das palavras, Cecilia, recusa encarar a vida como algo já pronto e encerrado: “o realismo capitalista só pode ser ameaçado se for de alguma forma exposto como inconsistente ou insustentável, ou seja, mostrando que o ostensivo ‘realismo’ do ‘capitalismo’ na verdade não tem nada de realista”⁵⁷. Poderíamos, minha amiga, começar uma nova dramaturgia a partir de uma percepção de mundo diferencial e que queremos compor e pôr para circular. Que maneira de perceber e propor mundo você gostaria de tornar pública através da sua dramaturgia? E, através desse outro modo de leitura do mundo, o que seria possibilitado? O que uma dramaturgia abre ao fechar, o que

56 Ibid., pp. 31-32, grifo nosso.

57 Mark Fisher. *Realismo capitalista*, pp. 33-34.

ela começa logo ao terminar?

Por mais cansativo que seja, ainda confio que “mesmo tênues vislumbres de possibilidades políticas e econômicas alternativas são capazes de gerar um efeito desproporcionalmente grande”, pois mesmo que queiram nos impor o contrário, o “menor dos eventos pode abrir um buraco na cinzenta cortina reacionária que encurtou os horizontes de possibilidade sob o realismo capitalista”, ou seja, “de uma situação em que nada pode acontecer, de repente tudo é possível de novo”⁵⁸.

58 Ibid., p. 133.

ELA VAI CONTAR

Volto ao poema que abre este capítulo, *Elogio à irmã*, da poeta polonesa Wisława Szymborska. Vou ao encontro dele para, atravessando-o, chegar de novo – e renovadamente – na vida. A escrita da irmã, elogiada pela poeta, é uma “razoável prosa falada”, uma obra limitada a “postais escritos nas férias”. Não há poemas, ao que tudo indica. Mas há promessas. E essas promessas – “que ao voltar / tudo / tudo / tudinho ela vai contar” – anunciam um pacto, ainda que breve, com a linguagem e com o outro.

A promessa da irmã me faz pensar no texto que é uma conversa. Escreve-se de muitos jeitos e com canetas das mais variadas. Neste momento em que te escrevo, querida amiga, provavelmente você está escrevendo outra peça, lapidando a palavra, tentando fechar um texto na confiança de que ele abrirá novas conversas. Ao levar adiante o seu jogo, Ripoll, encontro outro verbo propositivo às

aberturas que uma dramaturgia, ao fechar, pode realizar: despachar.

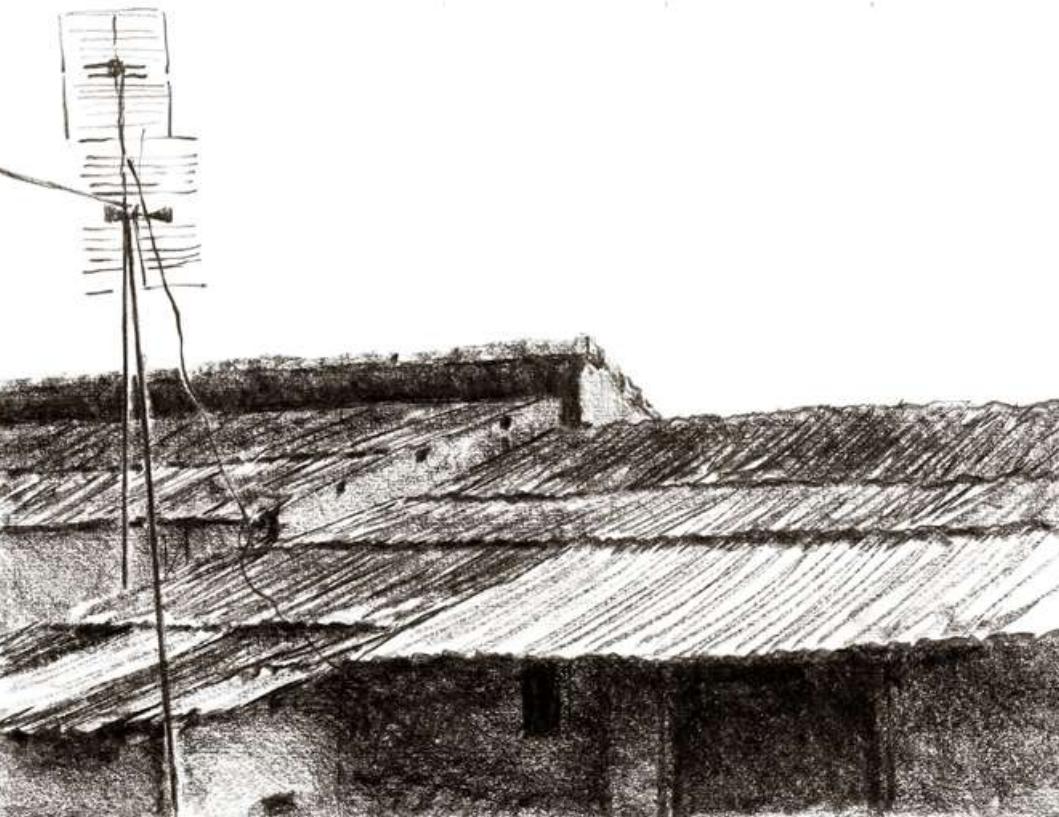
A noção de despacho, em certos contextos da religião brasileira Umbanda, religião sincrética que combina o catolicismo, a tradição das divindades africanas e os espíritos de origem indígena, diz respeito às oferendas feitas à divindade ou ao orixá Exu. Uma oferenda ou um despacho para Exu é uma entrega destinada a ele e que geralmente é feita em encruzilhadas, lugar onde se cruzam duas ou mais ruas, caminhos ou estradas. Porém, mais do que simplesmente o pedir de algo, fazer um despacho é fazer um pacto, comprometendo-se com algo que está fora de si, mas que também se move dentro.

Despachar uma dramaturgia, assim, não é um ato solitário, nada tem a ver com algo impositivo ou autoritário; é confiar que as ações e os gestos de uma dramaturgia abrirão conversas e relações para fora dela. De modo semelhante, agora, este livro, despacho-o. Por acreditar que ele seja um princípio tecnológico a partir do qual se fundam e florescem algumas “formas de comunicação, troca e invenção de possibilidades”⁵⁹, tal como sugere Luiz Rufino em *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*.

Despachar como desfechar, despachar para fazer pactos, fazer pactos para continuar. Talvez seja isso o que a irmã de Szymborska prometa, todos os anos, nos seus

59 Luiz Rufino Rodrigues Júnior. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*, p. 128.

postais: contar tudo como quem sabe que, ao contar, algo se faz continuar. A dramaturgia *fora de si* é um feito que anseia girar, produzindo e circulando reversos e versos, alimentando paradoxos, múltiplos e diversos. Originalmente uma tese de doutorado, escrita e defendida em 2022, este livro abre ou desfecha algo, descontina e convoca vizinhanças que, se forem consideradas, podem nos possibilitar conversas, trocas e invenções para outros e afetivos mundos.



REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO

Anatol Rosenfeld. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Augusto Boal. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

Cecilia Ripoll. PANÇA [dramaturgia não publicada], 32p., 2021.

Diogo Liberano. *Grau zero*. Encarte dramatúrgico. Revista de Teatro SBAT, São Paulo, n.º 531, jun./jul. 2023.

Epicuro et al.. *Epicuro, Lucrécio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio (Os pensadores)*. Trad. Agostinho da Silva... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

Fernando Pessoa. *Mensagem*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1934.

Gelson Iezzi, Carlos Murakami. *Fundamentos de matemática elementar, 1: conjuntos, funções*. São Paulo: Atual, 2013.

Gilles Deleuze. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

Giorgio Agamben. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

Gregory Battcock. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada, Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Jacques Rancière. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

Jacques Rancière. *Figuras da história*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

Jacques Rancière. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Jeanne Marie Gagnebin. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Josefina Ludmer. *Aqui América latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Luiz Rufino Rodrigues Júnior. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. Tese de Doutorado (Doutorado em Educação), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 233p., 2017.

Magda Romanska (Org.). *The Routledge Companion to Dramaturgy*. London and New York: Routledge, 2015.

Manoel Silvestre Friques. *Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss*. Tese de Doutorado (Departamento de História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro, 660p., 2017. Acesso em 7 jan. 2026.

Mark Fisher. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Trad. Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato, Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

Paulo Pinheiro. *Introdução*. In: Aristóteles. *Poética*. Trad., introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

Sófocles et al.. *Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado (Tragédias gregas)*. Trad. J. B. de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

Walter Benjamin. *A arte de contar histórias*. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes, Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

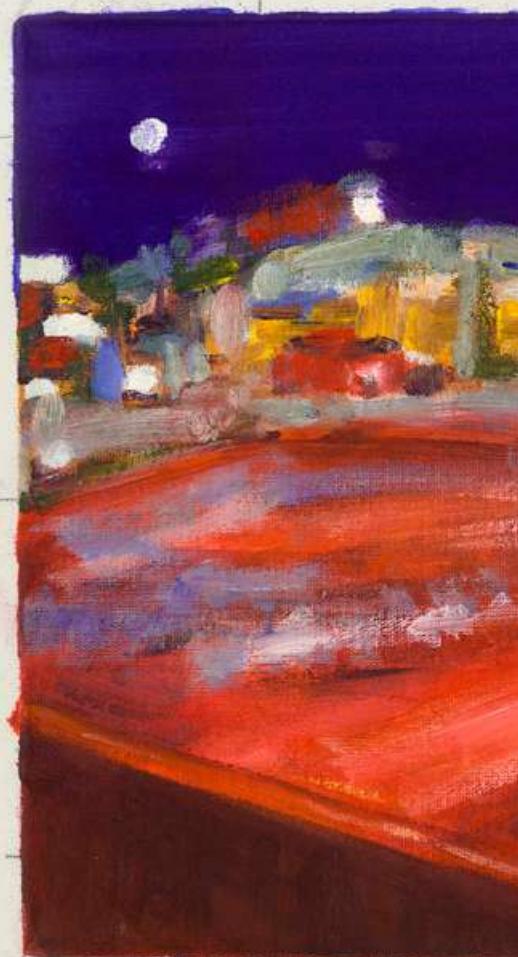
Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Wisława Szymborska. *Um amor feliz*. Trad., sel. e pref. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Textos. Equações. Cenas. Mapas. Leituras. Cartas. Encontros. Palestras. Rabiscos. Teses. Projetos. Improvisos. Viagens. Este livro é perfeito para quem busca refletir sobre os diversos e múltiplos sentidos e possibilidades da dramaturgia contemporânea. Entrelaçando memórias, diagramas, diálogos inventados, teorizações cênicas, práticas pedagógicas e pesquisas artísticas, a obra investiga as experimentações dramaturgicas atuais, sem cair em si, isto é, sem recorrer às amarras conceituais de outrora nem embarcar nos fluxos pluralistas do agora. Com coragem, humor e criatividade, o livro de Diogo Liberano persegue e descobre uma dramaturgia instável e em fuga, que articula materialidades, forças e formas heterogêneas em combinações desprovidas de especificidade, mas nem por isso carentes de pensamento crítico e singularidade.

Manoel Silvestre Friques

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)



EX 8

REALIZAÇÃO

Platô
Pesquisa e Produção

PARCERIA

Firjan SESI
/

**teatro do
pequenoGesto**