



Diogo Liberano Ribeiro

A dramaturgia fora de si

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras, da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro
agosto de 2022



Diogo Liberano Ribeiro

A dramaturgia fora de si

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Rosana Kohl Bines

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Helena Franco Martins

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Camila Bauer Brönstrup

UFRGS

Prof. Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa

UNIRIO

Profa. Marina Teixeira Werneck Vianna

UNIRIO

Rio de Janeiro, 26 de agosto de 2022

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Diogo Liberano Ribeiro

Graduou-se em Artes Cênicas: Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é Mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ) e criador do Platô – Pesquisa e Produção, plano pedagógico que articula estudos em arte e filosofia. Suas áreas de interesse misturam atuação e direção teatrais, dramaturgia e dramaturgismo, arte da performance, curadoria, ensino e produção de artes da cena.

Ficha Catalográfica

Ribeiro, Diogo Liberano

A dramaturgia fora de si / Diogo Liberano Ribeiro;
orientadora: Rosana Kohl Bines. – 2022.
259 f.: il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Dramaturgia. 3. Dramaturgia
brasileira. 4. Encenação teatral. 5. Realismo capitalista. 6.
Campo ampliado. I. Bines, Rosana Kohl. II. Pontifícia
Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de
Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

À Rosana Kohl Bines, professora e orientadora, pela escuta interessada e incessante troca, pelo pronto acolhimento e por tanto aprendizado proporcionado pela orientação, Estágio de Docência e encontros de pesquisa com seus alunos orientandos, a quem também sou grato.

Ao Platô – Pesquisa e Produção, através do qual, desde 2020, venho produzindo pesquisas e práticas pedagógicas por meio de turmas (platôs) voltadas a estudos em arte e filosofia; ao Núcleo de Dramaturgia Firjan SESI, que coordenei de 2017 a 2021 e que me possibilitou ensinar e orientar dramaturgia junto a cerca de setenta autoras e autores; à Faculdade CAL de Artes Cênicas onde, de 2014 a 2021, fui professor; ao Teatro Inominável, amada companhia que, de 2008 a 2021, me permitiu criar, investigar e pesquisar dramaturgias diversas; à PUC e ao PPGLCC, por desfazerem qualquer costume que tornaria o trabalho acadêmico algo desinteressante; ao Rodrigo Santana, secretário do PPGLCC, pela pronta disponibilidade; ao professor Karl Erik Schøllhammer, por me receber na PUC em 2018 e orientar os primeiros anos da minha pesquisa; e aos professores e professoras Júlio Cesar Diniz, Luiz Camillo Osorio, Marília Rothier e Patrícia Lavelle.

Às professoras da banca avaliadora: Camila Bauer (será um prazer conhecê-la); Helena Martins (pela participação no exame de qualificação e todo o auxílio prestado, como Coordenadora do PPGLCC, quando precisei mudar de orientação); Manoel Friques (pela amizade e alegria da conversa); e Marina Vianna (pela amizade, qualificação e inquietação que tanto me ensina).

Agradeço às alunas e aos alunos que tive, tenho e terei; às amigas e dramaturgas André Felipe (avaliador suplente), Lígia Souza de Oliveira (avaliadora suplente), Cecilia Ripoll, Gustavo Colombini e Keli Freitas: por tirarem a dramaturgia para passear; à Fátima Saadi, pela qualificação, conversas e indicações de leitura; ao amigo Bernardo de Assis por me ensinar o quanto a vida é um texto; agradeço também à Ana Luiza Rigueto, Brunella Provvidente, Cláudia Tatinge Nascimento, Daniel B. Guimarães, Fábio Ferreira, Inez Viana, Júlia da Costa Santos, à mãe Lucília Liberano, Ricardo de Sá e Teo Pasquini; às amigas que leram fragmentos da tese no decorrer do caminho: Adassa Martins, Márcio Machado, Gunnar Borges e Marcela Andrade; e à CAPES, pela bolsa recebida nos anos finais da pesquisa.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Ribeiro, Diogo Liberano. Bines, Rosana Kohl (Orientadora). **A dramaturgia fora de si**. Rio de Janeiro, 2022. 259p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese aborda a dramaturgia para além do sentido clássico que a define como um tipo de literatura diretamente encenável, um texto ou uma peça de teatro. Mais do que recusar tal convenção, busca aproximá-la de outras experimentações visando confirmar o quanto, através de sucessivas crises, a dramaturgia segue em transformação. Em oito capítulos e por meio de um repertório heterogêneo de referências dos campos da filosofia, da sociologia, da teoria literária e da performance, a pesquisa conjuga noções que atualizam aspectos da criação dramática, tais como a participação do corpo de um(a) dramaturgo(a) no processo criativo bem como a proveitosa relação de problema entre texto e cena teatral; propõe críticas às expansões da dramaturgia contemporânea, reconhecendo como o realismo capitalista, enquanto poética do capitalismo, impõe formas e visões de mundo às dramaturgias; e, em contraponto, tece elogios às capacidades da ficção em modificar o texto do mundo bem como à sua transgeneridade como um modo de proteger a alegria textual. Em suas investidas, a tese busca oferecer abordagens que valorizam a dramaturgia como uma prática responsiva a cada época e indisposta a qualquer norma ou modelo que tente enquadrá-la.

Palavras-chave

Dramaturgia; Dramaturgia brasileira; Encenação teatral; Realismo capitalista; Campo ampliado; Campo restrito; Corpo-que-escreve; Transgeneridade textual; Peça-problema; Ficção-texto-Mundo.

Resumen

Ribeiro, Diogo Liberano. Bines, Rosana Kohl (Tutora). **La dramaturgia fuera de sí misma**. Rio de Janeiro, 2022. 259p. Tesis de Doctorado – Departamento de Letras, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

La tesis aborda la dramaturgia más allá del sentido clásico que la define como un tipo de literatura directamente escenificable, un texto o una pieza de teatro. Más que rechazar tal convención, busca acercarla a otros experimentos para comprobar cuánto, a través de sucesivas crisis, la dramaturgia sigue cambiando. En ocho capítulos y por medio de un repertorio heterogéneo de referencias provenientes de los campos de la filosofía, la sociología, la teoría literaria y la performance, la investigación evoca nociones que actualizan aspectos de la creación dramática, como la participación del cuerpo de un(a) dramaturgo(a) en el proceso creativo así como la fructífera relación de problema entre texto y escena teatral; propone críticas a las expansiones de la dramaturgia contemporánea, reconociendo de qué maneras el realismo capitalista, como poética del capitalismo, impone formas y cosmovisiones a las dramaturgias; y, en cambio, alaba la capacidad de la ficción en modificar el texto del mundo así como su transgenerismo como forma de proteger la alegría textual. En sus incursiones, la tesis busca plantear enfoques que valoren la dramaturgia como una práctica de respuesta a cada época y reacia a cualquier norma o modelo que intente enmarcarla.

Palabras clave

Dramaturgia; Dramaturgia brasileña; Escena teatral; Realismo capitalista; Campo ampliado; Campo restringido; Cuerpo-que-escrbe; Transgenerismo textual; Pieza-problema; Ficción-texto-Mundo.

Sumário

1. Trabalho das paixões.....	11
1.1. Pesquisa, produção e pedagogia	11
1.2. Ações em trabalho	15
1.3. Legibilidade e estranhamento	19
1.4. Uma espécie de contrabando	21
1.5. Paixões em trabalho	24
1.6. Derramar o copo de cerveja	27
1.7. Uma fotografia.....	28
2. Em defesa do teatro	29
3. Afeto, contradição, supérfluo.....	43
3.1. O teatro sem defesa.....	43
3.2. O capitalismo como religião e poética	45
3.3. O bloqueio ao pensamento e à ação	47
3.4. Subjetividade capitalística.....	49
3.5. Disputar a realidade	51
3.6. Fetichismo de mercadoria, reificação	55
3.7. Um novo realismo, mas qual?	58
3.8. Pode um afeto ser reificado?	62
3.9. Ilusão referencial.....	67
3.10. Uma distinção política	69
3.11. Servir o supérfluo	73
4. Campo restrito.....	75
4.1. Como inserir este texto num encadeamento evolutivo?.....	76
4.2. A originalidade como sofrido ponto de chegada.....	81
4.3. O drama é um monumento, ou foi	83
4.4. Breves distinções terminológicas.....	87
4.5. Permissão para pensar outras formas.....	88
4.6. Por que a representação não diz o mundo?.....	93
4.7. Um parágrafo-monolito	97
4.8. Expansibilidade compulsória	98
4.9. Talvez.....	101
5. Corpo-que-escreve.....	104
5.1. azevedo.....	104
5.2. Outra fotografia	131
5.3. Dispor-se a.....	132

6. Transgeneridade textual	140
6.1. O gênero é uma construção social	140
6.2. A fantasia é parte da articulação do possível	151
6.3. Às vezes, é o texto uma comunidade	156
6.4. Las capacidades reactivas de la literatura	161
7. Peça-problema.....	168
7.1. Quem cala consente?	168
7.2. <i>porque uma mulher boa</i>	170
7.3. Sofrer uma dramaturgia	172
7.4. Escrever depois de Samuel Beckett	174
7.5. Eles falam por elas.....	176
7.6. Competição, contradição, continuação.....	178
7.7. Átomos dramáticos	179
7.8. Pode uma consciência ser reificada?	183
7.9. Uma genealogia da violência.....	185
7.10. As capacidades não-representativas do teatro	188
7.11. Escrever depois de Marielle Franco	191
7.12. Uma relação em jogo	195
7.13. No esgotamento da encenação	199
8. Ficção-texto-Mundo	204
8.1. Desautorizar o medo.....	205
8.2. Introdução de diferença	207
8.3. O nada que é tudo	210
8.4. Histórias	213
8.5. A criação intencional do erro	218
8.6. Mudança de posição	222
8.7. Realizar o impossível.....	229
8.8. Uma pitada de realidade	235
8.9. Da literatura à imaginação pública.....	239
8.10. Uma história curta sobre uma longa história	241
8.11. Desfechar, despachar	244
9. Referências	250

Lista de diagramas, equações, fotografias e tabelas

Fotografia 1 – Elenco da peça teatral <i>A Morte Ataca...</i> _____	p. 15
Diagrama 1 – Ação é o que age sobre _____	p. 17
Diagrama 2 – Um texto é feito de linhas _____	p. 17
Diagrama 3 – Dialética entre legibilidades e estranhamentos _____	p. 19
Fotografia 2 – Uma criação do fotógrafo espanhol... _____	p. 28
Diagrama 4 – A dramaturgia como soma de duas exclusões _____	p. 86
Diagrama 5 – A dramaturgia em campo ampliado _____	p. 89
Diagrama 6 – A dramaturgia em campo ampliado (outras possibilidades) _____	p. 91
Fotografia 3 – Entrada para Azevedo, Porto, 2022... _____	p. 131
Tabela 1 – Dos átomos dramáticos de <i>Mansa</i> _____	p. 181
Equação 1 – A imagem poética _____	p. 208
Fotografia 4 – Outra criação do fotógrafo espanhol... _____	p. 209
Fotografia 5 – Outra criação do fotógrafo espanhol... _____	p. 227
Equação 2 – O diferencial _____	p. 236
Equação 3 – A raiz da imagem poética _____	p. 237
Equação 4 – O referencial _____	p. 238
Fotografia 6 – Outra criação do fotógrafo espanhol... _____	p. 249

O fato dos americanos
Desrespeitarem
Os direitos humanos
Em solo cubano
É por demais forte
Simbolicamente
Para eu não me abalar

Caetano Veloso, *Base de Guantánamo*

1. Trabalho das paixões

1.1. Pesquisa, produção e pedagogia

Era 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 obrigatório, minha mãe me perguntou se eu gostaria de continuar jogando futebol. Na minha nova escola, porém, havia 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-feiras 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 e amigos da turminha do curso de teatro e escrevi uma história derivada dos filmes de terror norte-americanos que dominaram o início da minha adolescência: *A Morte Ataca* fez uma única apresentação, ficou em quarto lugar no concurso e, desde então, o teatro assumiu o protagonismo em minha vida.

Lembro dessa peça pois, ao começar a minha trajetória profissional, fui ensinado a tirar do meu currículo todas as experiências consideradas menos relevantes. Mas aos 12 anos de idade eu havia 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 34 de idade, escrevi mais de 40 dramaturgias encenadas, dirigi 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 e novamente dirigi e atuei nela. Segui atuando em montagens anuais de conclusão dos cursos que fazia, encenando textos de Maria Clara Machado e Pedro Bandeira, depois passei a ser convidado para participar de peças como assistente de direção, entrei para uma grande companhia de teatro do meu colégio na qual atuava em peças de repertório e em 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 em montagens que mesclavam 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 inventou de encenar uma peça e coube a mim, por ser o diretor, também adaptá-la. A escrita, assim, se desdobrou ao mesmo tempo em que eu atuava e dirigia teatro, tudo junto, tudo muito misturado. Atuação, direção e dramaturgia como práticas escriturais, porém, cada uma sendo composta a seu modo e com as suas específicas ferramentas. Para transitar entre essas práticas com a urgência de quem desejava todas elas, comecei a produzir e a trabalhar como curador de teatros, mostras e festivais: inventei maneiras diversas para estar simultaneamente dentro e fora da universidade, confiando que os estudos e as experiências acadêmicas não eram um preparatório para uma vida que só começaria após encerrá-los. Durante a minha graduação, concluída no decorrer de quase 8 anos, estive sempre buscando ocupar a cidade com as criações artísticas originalmente feitas para as salas de aula.

A dita vida profissional foi, assim, surgindo junto à acadêmica e ambas não paravam de me servir novos desafios e demandar posicionamentos sempre muito atuais, éticos e propositivos. Lembro-me que, em alguns projetos, por não saberem em qual função me colocar já que consideravam a minha participação determinante, atuei como dramaturgista, descobrindo e explorando ainda mais a pluralidade de práticas relativas aos fazeres dramaturgicos e teatrais. Adaptei romances inteiros, coloquei romances inteiros em cena sem adaptação teatral, 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 3 dias e no decorrer de 11 meses, entrei em crise com os termos “adaptação”, “texto” ou “dramaturgia”. Dirigi meus próprios textos e os de outras pessoas, vi meus textos dirigidos por artistas diversos, um mesmo texto para diferentes encenações, fiquei feliz, frustrado, mexido, publiquei dramaturgias minhas e de outras, acompanhei a tradução de alguns textos meus, 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 alunos, precisei contratar uma advogada de direitos autorais e, ainda agora, cada vez é como se fosse a primeira.

Anos e anos de trabalho com teatro não forjaram uma forma 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. Para o quê? Ora, cada criação, em seu contexto específico, demandará o corpo que quiser vir a ser. Trabalho com teatro, portanto, já faz mais de 20 anos e esta tese é também parte dessa jornada: ela entroniza, ou seja, ela coloca no trono algumas especulações e indagações que me animam quando penso em dramaturgia, no seu fazer e na sua crítica. A presente tese é mais uma criação que faço e que articula – de modo indissociável – três práticas que me acompanham faz anos: a pesquisa, a produção e a pedagogia artísticas. Tais práticas, no entanto, não nutrem relações de causalidade, mas se afetam e provocam reciprocamente. Assim, *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 uma tese escrita 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 de teatro semanais para crianças e adolescentes filhas e filhos 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 e atores através de disciplinas teóricas e práticas, além de em montagens teatrais; alguém que coordenou um projeto, encerrado recentemente sob o governo do presidente Jair Bolsonaro, 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 2 meses de aulas para uma turma de 15 autores. Naqueles 8 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, terceira turma, de março a dezembro de 2017. O inusitado do convite foi que, após o encerramento das minhas aulas junto a segunda turma do Núcleo, a própria turma solicitou o meu retorno pois, de acordo com as suas 15 integrantes, eles nunca tinham sido tão respeitados em suas apostas criativas como foram comigo. Eu fui convidado a coordenar tal projeto porque, em vez de dizer o que dramaturgia era, perguntei à turma o que ela gostaria de experimentar em termos de criação textual. Por não saber o que era dramaturgia, fui convidado a ensinar o que dramaturgia era. Com bastante autonomia, compus um plano pedagógico complexo: vasculhei as minhas criações dramáticas e cênicas, retomei as anotações da graduação, conversei bastante, fui a sebos e livrarias atrás do muito que havia publicado sobre dramaturgia. Ainda assim, foi determinante perguntar: e aí, turma, o que vocês acham que dramaturgia é? O que desejam que ela possa ser? Tais perguntas deflagram que nada está pronto, ainda que um tanto já tenha sido feito e estudado. E lá fui eu, passando a compor jogos e exercícios, a reunir textos e leituras diversas, a montar cronogramas e, por 10 meses, dei aulas e orientei a criação de 30 dramaturgias, que se multiplicariam bastante nos anos seguintes.



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

1.2. Ações em trabalho

Em 2007, iniciando o terceiro período da Direção Teatral (UFRJ), me inscrevi na disciplina *Dramaturgia VI*, com o subtítulo *Cena Experimental Pós-Guerra*, oferecida pela professora e performer brasileira Eleonora Fabião. Foi naquele curso que li pela primeira vez o apaixonante texto *Dramaturgia – O Trabalho das Ações* escrito pelo encenador teatral italiano Eugenio Barba em colaboração com o pesquisador também italiano Nicola Savarese. Na época, tal texto passou por mim sem provocar grandes reverberações, mas quando o reli em 2017, dez anos após conhecê-lo, 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, a palavra “texto” se refere 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” (BARBA, 2012, p. 66).

Para o encenador, no momento em que ele escreveu tal verbete (primeiros anos 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” (Ibid.). Com Barba, por mais óbvio que isto possa parecer, aprendi que havia mais elementos escrevendo o teatro do que apenas as palavras de um autor que, saídas do papel, eram ditas em cena por atrizes. Quais outros tipos de escrita existem e como elas escrevem? A iluminação teatral, o gesto de uma atriz e um longo silêncio escrevem o que, escrevem como? A edição e montagem da dimensão temporal de uma cena, como ela modifica os sentidos em jogo? Perceber o quanto mais e mais 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 palavras escritas num texto, como ensinar dramaturgia quando parece haver dramaturgia fora daquilo que tradicionalmente diríamos que ela é? Barba sugere que ação é “tudo o que age diretamente sobre a atenção do espectador, sobre sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia [...]” (Ibid., grifo nosso). Ora, então não seria um tremendo 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 costumam ações, ou seja, que fazem um trabalho dramaturgicamente. Foi estudando dramaturgia pelo ponto de vista de um encenador teatral que, simultaneamente, eu 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 agem sobre a atenção, a compreensão, a emotividade e a cinestesia da espectadora (acrescento à cinestesia, enquanto capacidade para perceber os movimentos, a sinestesia, enquanto capacidade para arranjar estímulos sensoriais diferentes). Dramaturgia, portanto, é um trabalho que agrega uma grande diversidade de ações que se inscrevem por meio de diferentes agentes ou elementos (a palavra é apenas um deles).

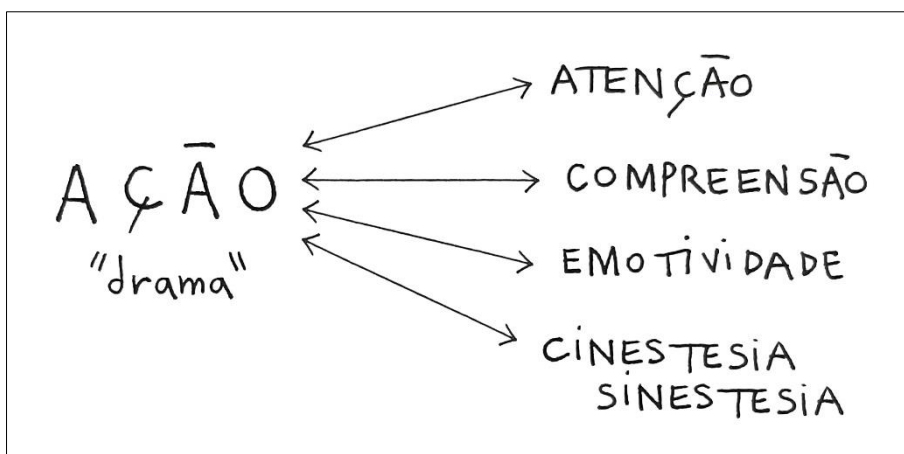


Diagrama 1 – Ação é o que age sobre

Com esta nova 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 transcrito 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” (Ibid., p. 67). Só há dramaturgia, portanto, quando as ações começam a trabalhar juntas, ou seja, a formar tramas. A trama é o modo pelo qual elas trabalham, tal como a reunião das linhas que, arranjadas coletivamente, formam um tecido. Pegue uma camisa 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), propriamente uma trama de ações (ou linhas). A regra de três simples, diretamente da matemática, é bem-vinda:

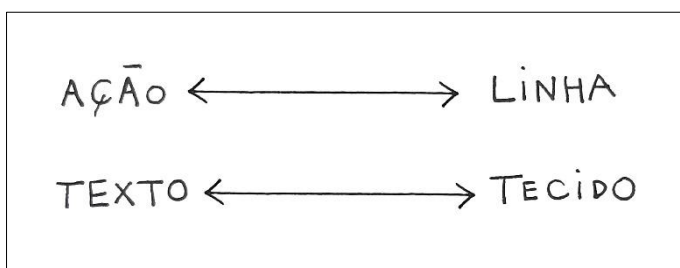


Diagrama 2 – Um texto é feito de linhas

Interessado nos tipos de trama que um espetáculo teatral pode compor, 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” (Ibid., p. 66). 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” (Ibid., p. 67). Barba ressalta que a relação entre tais polos não se dá por contradição e sim por complementariedade, uma espécie de oposição dialética, e indica 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” (Ibid.).

“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 (Ibid.). 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 (Ibid.). O encenador destaca:

Empobrecer o polo da simultaneidade é o mesmo que limitar as possibilidades de fazer brotar significados complexos no espetáculo. 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. (Ibid.)

Em muitos casos, quanto mais difícil é para um espectador “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” (Ibid.). Não há valorações negativa ou positiva para um polo ou outro, eles trabalham em conversa e tudo parece depender, diz Barba, “da qualidade de suas relações” (Ibid., p. 68).

1.3. 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” (Ibid.). Em sua argumentação, ele 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” (Ibid.). Traduzindo esses dois polos em polos análogos e diretamente aplicáveis à escrita dramática, apresento a seguir uma balança com aqueles que seriam os dois modos de tramar ações num texto, ou seja, a trama via legibilidade e aquela via estranhamento:

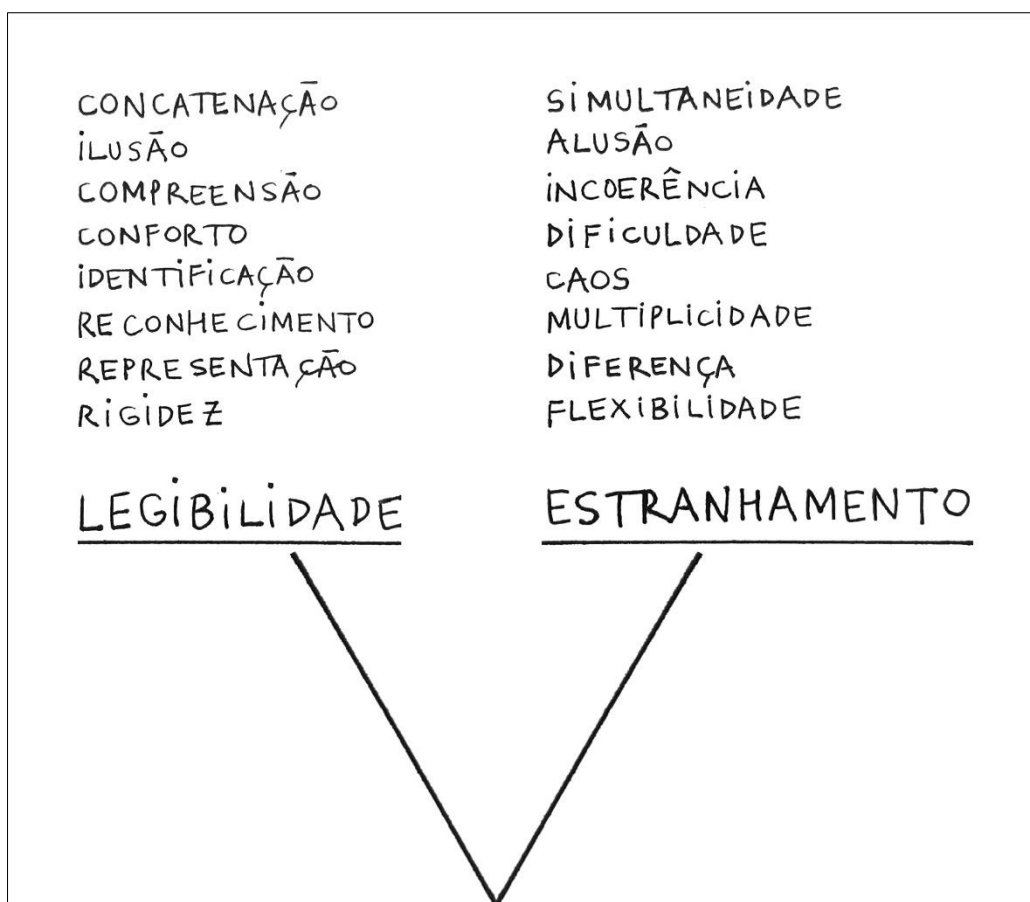


Diagrama 3 – Dialética entre legibilidades e estranhamentos

Tal balança é feita de palavras que nos convidam a repensar ou a pensar melhor e mais detidamente o trabalho da criação textual. Se confiarmos na dialética entre esses modos de tramar ações e, como sugere Barba, na sua oposição complementar, abrimos então um jogo bastante estimulante à escrita. Dou exemplo de uma aplicação que faço quando autores são orientados por mim na criação de suas dramaturgias: estudamos as proposições de Barba e, na sequência, desdobramos as noções de legibilidade e estranhamento; depois, peço que cada autora encontre as palavras que lhes pareçam sinônimas às dimensões da legibilidade e do estranhamento; e o que nasce disso é uma ferramenta que nos permite abordar o texto escrito a partir da suposição do que uma leitora estaria lendo quando confrontada com determinada dramaturgia.

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 repelir do texto): o interesse que um texto pode nos provocar, por certo, nasce desta tensão entre se aproximar dele e, por ele próprio, ser distanciado. 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” (Ibid.). 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 da dramaturgia parece estar, mais e mais, interessado em quem a lê. Por isso essa atenção de não impor uma interpretação à leitora: não impor texto nem sentido, mas convidar leitores aos infundáveis jogos com a linguagem e os sentidos.

Por outra via, 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 intensivo pode abrir novas qualidades ao texto? Do mesmo modo, por que não investir numa profunda arbitrariedade ou numa incoerência insistente?

Há textos que intencionam pender mais para um lado da balança do que para o outro, há textos que despencam integralmente em apenas um dos polos e, sobretudo, há textos que oscilam o equilíbrio desta balança no decorrer de suas cenas ou capítulos. Quem me ensinou isso foi um aluno quando, certa vez, me 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 experimentar e compor os variados modos de tramar as ações da sua dramaturgia. Esta balança, portanto, é um instrumental que valoriza ainda mais o prazer relativo aos meandros criativos da composição de um texto.

1.4. Uma espécie de contrabando

Mas há outras aplicações, a partir das reflexões de Barba, que gosto de fazer à escrita textual. Se o encenador arrancou a dramaturgia do texto escrito e a transformou numa escritura cênica, gosto de pensar que eu posso arrancá-la da cena e trazê-la de volta para o trabalho de composição de uma dramaturgia que, no entanto, é feito exclusivamente por palavras no papel. Não se trata de recusar as expansões dramáticas, 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 um dramaturgo? A seguir, respondo tal questão desdobrando-a em três outras problemáticas:

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 do espectador; e há vários elementos que escrevem ações num espetáculo. Logo, como um dramaturgo, através do jogo exclusivo com as palavras no papel, agiria sobre a atenção, a compreensão, a emotividade e a cinestesia/sinestesia das suas leitoras?

Fazer a palavra agir tantas e diversas ações bem como produzir tantas e tão múltiplas afetações. Não só pelos seus sentidos, não apenas pelo drama dos personagens nem somente pelo virar das páginas. Atualizar os modos de escrever relembrando que a escrita age decisivamente em quem lê. Escreve-se para que entendam a matéria ficcional, para ofertar densidades emocionais, para guiar a atenção, para provocar movimentos distintos na experiência da leitura, para causar frio, medo, para assustar, para 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 simplesmente 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 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; o texto possui seus espaços, cômodos; mas seus espaços estão preenchidos ou esvaziados, as passagens fechadas ou abertas, onde estão, no 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 medidas e dosagens: o que é preciso dar à leitora, o que é urgente tirar do seu alcance? O escrito, assim, escreve mais do que simplesmente entendimentos.

PERFORMANCE TEXT – Dramaturgia é o texto do acontecimento teatral escrito pela cena no instante em que ela transcorre diante das espectadoras; mesmo filmado e disponibilizado em vídeo, um espetáculo filmado daria a ver somente um olhar e não os enquadramentos múltiplos que cada pessoa lançaria à cena se a assistisse presencialmente; assim, enquanto um arranjo de ações simultâneas, a dramaturgia parece disponível aos olhares que suas espectadoras a lançariam. Diante dessa dimensão de abertura, de que modo uma dramaturgia escrita por palavras no papel continuaria aberta e convocaria a participação da leitora?

“Oh, perdi a minha autoridade!”. A escrita cênica e seus muitos agentes explodiram a autoridade de um único autor: 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 da 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 e filósofo francês Roland Barthes: “Nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?*” (BARTHES, 2004, p. 26). 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; seduz-se os leitores tanto como quem os aproxima como quem os repele e afasta. O texto do acontecimento teatral e o texto enquanto o próprio acontecimento: *performance text* e *texto enquanto performance*. Um texto escrito que intensifica a partilha da 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 leitor, ao abrir tal dramaturgia, abre diante de si um portátil palco. É na dramaturgia que acontece aquilo que nela se escreve. Há a performance teatral e há também a textual. A escrita dramática deixa de prescrever acontecimentos para uma futura cena teatral e se torna, ela mesma, o próprio acontecer dos acontecimentos que ela apresenta.

MODOS DE TRAMAR – Dramaturgia, enquanto escritura cênica, trama ações via concatenação (encadeamento) ou simultaneidade; a trama por simultaneidade possibilitaria aos espectadores ter acesso a significados mais complexos ao confrontá-los com mais do que apenas um sentido possível; uma atriz fala um texto e, ao mesmo tempo, segura um objeto que, progressivamente, ela 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 feita por palavras no papel escreveria ações diversas e em simultaneidade?

Ações em simultaneidade. Deduzimos que tramar por concatenação (encadeamento) é algo natural à escrita dramática (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 em simultaneidade. O que me anima é menos aquilo que a dramaturgia já fez e mais o que a cena teatral consegue fazer e o texto, a princípio, não conseguiria. Interessa-me como, por meio das palavras escritas, ampliamos e possibilitamos o acesso a significados mais complexos. Pensar, então, nas dialéticas e oposições entre os elementos que um texto dispõe à leitora: algo diz e outro algo desdiz, algo revela e outro algo esconde, um dizer (uma ação) afirma determinada coisa ao mesmo tempo em que outra ação (um dizer) a desmente; mas isso não é simplesmente um embate conflituoso entre personagens; é um embate cognitivo destinado às 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 por um punhado simultâneo de possibilidades que não dizem o que é, mas perguntam 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 um que a lê.

1.5. Paixões em trabalho

Se conheci o texto do Barba em 2007, tendo me dedicado a ele com mais ênfase a partir de 2017, foi a partir de 2018, logo após iniciar o doutorado, que comecei a suspeitar que dramaturgia talvez não fosse apenas o trabalho das ações. Tal suspeita foi crescendo sempre que eu percebia o quanto a dramaturgia parecia

dedicada a responder, mais e mais, a desafios que, em muitos casos, não partiam dela, mas de algo exterior a ela. Em 2020, trancado sozinho num apartamento em meio à pandemia do coronavírus (COVID-19), fiz uma leitura atenta e demorada da *Ética* do filósofo holandês Benedictus de Spinoza. 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” (SPINOZA, 2014, p. 98). Investigando a origem e a natureza dos afetos, Spinoza desdobra as definições anteriores na seguinte:

3. Por afeto compreendo 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 compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão. (Ibid., grifo nosso)

Encontrando amparo no filósofo francês Gilles Deleuze em *Espinoza: filosofia prática*, fui aprendendo a ler as paixões como afetações específicas que ocorrem conosco desde que não sejam causadas por nós mesmos. 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 dela mesma, então não seria o caso de ler dramaturgia também como um trabalho das paixões? Dramaturgia enquanto um trabalho que também se dedica a tramar elementos que, no entanto, não partiriam do desejo intencional de quem a escreveu?

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” (DELEUZE, 2002, p. 57). Quando aceitamos que a criação de uma dramaturgia também deriva de uma série múltipla de agentes e elementos exteriores a ela, somos convocados 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.

Enquanto um trabalho das paixões, a dramaturgia não deixa de tramar ações, mas ela se mostra mais sensível e disponível a fazer 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 algumas 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 nós seriam propriamente as paixões que tombam sobre ela. 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 afetado. Dizer, portanto, que a dramaturgia é um trabalho das paixões é inverter o sentido e trazer para o exercício da composição dramática 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 enquanto 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 bem como revigora as disponibilidades de um autor e, por extensão, do seu texto.

Confirmo, portanto, que a presente tese, *A dramaturgia fora de si*, reúne algumas paixões que alguma prática contemporânea da dramaturgia anda provocando e padecendo. São capítulos interessados em flagrar afetações vividas pela dramaturgia e que, não necessariamente, partiram dela. Esta tese, assim, está interessada nos encontros que a dramaturgia pode ter com aquilo que está fora dela e não sob o seu controle. Mais que isso, é uma tese composta também como um trabalho das paixões no seu sentido mais direto: ela continua e desdobra aquela paixão primeira da minha adolescência (o encantamento que a dramaturgia e a cena tombaram sobre mim) e ainda me permite lapidar uma paixão crescente que passei a sentir e continuo sentindo quando diante da vastidão de possibilidades que tais fazeres artísticos me oferecem e me permitem oferecer a tantas outras e outros.

1.6. Derramar o copo de cerveja

Faz alguns anos, passei por uma situação interessante ao publicar uma dramaturgia de minha autoria. Num 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 dizendo 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 é rebatido a um modelo textual. Após ela me fazer tal sugestão, lembro-me de ter pensado um bocado sobre como damos tanto ao leitor a ponto de tirá-lo praticamente tudo. A fala da personagem, tal como estava, talvez permitisse à leitora ser assustada e molhada pela cerveja que também assustou a personagem ao ser derrubada. Para que tal susto acontecesse, no entanto, não era preciso explicar coisa alguma, mas apenas fazer com que ela acontecesse.

Parece besteira, eu sei, mas me lembrei dessa situação ao pensar sobre esta tese e em tudo aquilo que eu poderia dizer antes mesmo de sua leitura começar. Como faço para proteger o copo de cerveja? Quero dizer: como faço para protegê-lo no sentido de permitir que ele venha a ser derrubado e que a cerveja, presente nele, também seja derramada? Como não antecipar aquilo que virá através do jogo da leitura, como não ler pela leitora? Escolho, assim, não dar indicação alguma, apenas continuarei falando (escrevendo) tal como continuou falando a personagem daquela dramaturgia (mesmo depois do copo derramado).

Esta introdução, portanto, ofereceu alguns passos da minha jornada pessoal e profissional que implicam decisivamente na escrita desta tese; ofereceu uma definição de dramaturgia (Eugenio Barba) que me soa estimulante; e, por fim, sem contornos mais precisos, esta introdução conjurou outra definição para dramaturgia (enquanto o trabalho das paixões) que, talvez, seja a melhor sinopse daquilo que as páginas seguintes apresentarão.

A dramaturgia fora de si, portanto, só lhe servirá alguma coisa, cara leitora, se você a arrancá-la para fora dela.

1.7. Uma fotografia



Fotografia 2 – Uma criação do fotógrafo espanhol Chema Madoz. Fonte: <http://www.chemamadoz.com/images/gallery/original/A/A9.jpg>, 2022.

2. Em defesa 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 de seus familiares 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 ou placa. 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 tinha. No entanto, às vezes acontecia o que estava acontecendo agora. Um silêncio abrupto e exigente lhe 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 um outro homem, bem mais jovem, flagrado no meio de uma fala aparentemente bastante agitada.

Aquele homem era ele.

É você, não é?, perguntou a si mesmo, perplexo por ter se esquecido de si 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 13 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 compreendia, 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 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. Mãos 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 ou fronteira; ora gestos mais delicados, o polegar se juntando ao indicador com calma, como se formasse uma pinça capaz de proteger algo muito pequeno e precioso. Braços também indo e

voando, fundando distâncias imaginárias, indo destemidos como se não houvesse barreiras e voando 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 da sua 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 do 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 assisti-lo 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. Ele gastou um tempo mirando o seu próprio rosto brilhando na tela. Seu dedo indicador passeou 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 nariz dele, costurando harmonicamente uma asa à outra.

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

Assistindo o vídeo pela quarta vez, percebeu sobre a mesa ao lado do jovem, além de uma garrafa d'água, 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 ele e a sua versão mais jovem:

— Em 2019 eu tinha uns 31 anos, então, nesse vídeo cê tá com 31 e... — e lembrou-se que vinte anos era um longo tempo, capaz de modelar qualquer imagem, como dissera Carlos Drummond de Andrade. — ...e, então, se hoje eu tenho 60, então nós estamos distantes 29 anos um do outro... — concluiu, pensando no que vinte e nove anos teria mudado nele.

— 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 ante os seus olhos. — Seus gestos são, soam agressivos, o livro ao seu lado, esse ano em que ele foi escrito e publicado, agora eu me lembro, provavelmente cê tá separando dramaturgia do teatro e dando palestras e cursos sobre isso, não é? Foi essa a sua moda... — disse ainda mais firme, tentando não ser grosseiro consigo mesmo.

— 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 eu nem sei.

Levantou-se da poltrona. Havia um pacto feito.

Tirou os olhos da tela. Há 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 em que por ela fascinado. *Qual foi o pacto?* Sua mão agora pousava no encosto da cadeira. *O pacto, qual é?* Perguntou-se, preenchido por uma tonteira repentina, um esforço imenso para não se machucar outra vez.

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

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 isso 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 ou alguma coisa 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 disso então: 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, 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 não seria 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 gostava de fazê-lo. Em casa, descalço e vestido num pijama velho e listrado, bebeu um 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 ou reduzir 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 do 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 em que outrora tinha renovado. — Esses ataques têm cara de ataque, só que existem outros que não. Um dramaturgo ou uma dramaturga, por exemplo, é um perigo quando eles dizem que tão 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 deixamos de escrever quando escrevemos pra teatro? O que escreveríamos, mas que por ser num texto pra teatro, a gente acaba deixando pra lá, apagando ou escrevendo de outra forma? O que o teatro perde quando autores 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 que o teatro só pode o que já pôde. Agora tem outra morte possível pro teatro e ela chega ao confiarmos que há vida nele pralém do que já sabemos; essa morte chega e, a vivendo, 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 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 ou poderia ser uma peça de teatro — no vídeo, ele segurava o pequeno livro com letras rosas em suas mãos. — 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 essa finalidade: ser colocada em cena. Só que, prestem atenção, quando uma dramaturga escreve um texto teatral ela não tá escrevendo uma história pros outros 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 respondeu, 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 está porque não podemos simplesmente aceitar que uma dramaturgia seja uma literatura que, como tal, pode 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 como brincar um jogo.

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

Ali estavam eles. Em seus olhares, tanto no lá quanto agora, brilhava a intempestividade que havia lhe dado um lugar no mundo como lhe tirado amigos e parcerias de trabalho. Ele tinha em si uma paixão tamanha que, ao transbordar, ganhava 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 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, 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 engraçada*, era simplesmente perigoso ou errado. Pensou quão importante era conseguir ouvir algo sem transformar esse algo numa verdade derradeira. Por 60 anos o problema seria ele? Ele apenas? 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 pode ser especulativa, movida por desejos e não por verdades nem mentiras? Este era o caudaloso movimento que se agitava dentro dele. Àquela altura, não tinha mais tempo 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 atores, 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, não o teatro. Ele nunca não esteve morrendo, ele vive morrendo, ele sabe que é na morte que se vive, não em outro lugar. E, pra quem esqueceu, eu lembro que o nascimento da encenação teatral foi no fim do século XIX, o encenador veio a suceder o diretor de palco quando a transposição do texto pra cena começou a pedir algo pra além do que já existia no texto. Vejam: se o diretor de palco coordenava os elementos da representação, mantendo uma ordem dada pelo texto, o encenador fazia o mesmo só que ainda criava outros elementos da representação. O encenador teatral deixou de reproduzir pra produzir, ele também se tornou um dos autores 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 a dedicar-se ao jogo. A manhã já tinha sido rendida pela tarde, ele não tinha fome, ele estava cheio de vontade.

— Nas tragédias gregas, quando um herói ou heroína ultrapassava as medidas que lhes cabiam enquanto humanos, quando executavam ações consideradas exclusivas de um deus ou deusa, ocorria 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 para um 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, ele então renasceu outro, modificado, e é dessa morte que eu tô falando, morte gostosa, morte que só um texto pode servir, pode oferecer ao teatro! — e abriu um largo sorriso. — Eu vejo muitas autoras e autores 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 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 pelo seu próprio autor ou autora? São perguntas pra gente pensar, não se assustem, não precisa 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 nascer? — 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 estavam sendo, 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 também traz consigo 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 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 ou incapacidade 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 precisa dizer por aí que, na verdade, nós somos autores de uma coisa 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 criaríamos um negócio juntas porque nós respeitamos aquilo que a gente simplesmente não sabe 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 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 se está junto, ao lugar onde se faz junto. Teatro, dois pontos, lugar onde estamos juntos e onde fazemos juntos 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 havia parado de se mexer e, agora, apenas escutava o seu sócia. Com a cabeça apoiada em uma das mãos, ele olhava para fora da tela, como se o passado 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 embaralhado: 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 a voz da 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 vindo em seguida 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 colidiam incessantemente?

— Sobretudo, tentando alinhar 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 você quer dizer e escrever, o relato que você sente a necessidade de fazer neste mundo e nesse 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. 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 que era 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 você tá dizendo e que, na verdade, eu acredito já faz uns anos: — e, retirando do bolso traseiro da 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 frase.

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 recorrente para alguém mais velho que ele; o outro, perplexo 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 as 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 este seu 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, novamente em silêncio, sorratamente 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 parar, pensando 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 profana. Em seu peito, provisoriamente, o passado deixava de ser apenas um antes para se tornar parte contínua e constante dessa longa extensão 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, desconhecidos e mesmo entre inimigas. Disse a si mesmo, a tantas alunas e alunos, e, sobretudo, *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.

3. Afeto, contradição, supérfluo

3.1. 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 eu li as suas palavras e, sobretudo, do espanto ao perceber que, mesmo sendo um autor alemão escrevendo na Alemanha, Ostermeier parecia descrever com exatidão algo 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 seguida da “privatização de serviços e de instituições que dependiam, até então, da esfera pública” (OSTERMEIER, 2013, online). 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” (Ibid.).

¹ A versão original deste artigo, maior e intitulada *The Future of Theatre*, foi publicada em 2013 na revista literária alemã *text + kritik* e, posteriormente, em *The Theatre of Thomas Ostermeier* (BOENISCH; OSTERMEIER, 2016, p. 237-245).

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 os últimos estão mamando nas tetas do primeiro. Nesse contexto, a privatização cultural é favorecida e, ainda que se disfarce em roupagens talvez 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” (Ibid.).

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 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. (Ibid.)

A primeira vez em que li o texto de Ostermeier eu tinha 25 anos de idade, um jovem diretor de teatro e dramaturgo, recém-formado numa universidade pública e tentando prosperar o meu trabalho no mercado profissional. Naquela época, ainda que não fosse evidente, já era possível sentir o quanto a dinâmica do mercado começava a afetar os meus desejos e interesses artísticos. Com Ostermeier, a pergunta foi devidamente colocada: e se meus gestos artísticos estiverem servindo mais a interesses capitalistas do que àquilo que eu realmente quero dizer sobre este mundo? Porque 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 por ele 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 justaponham: corpo, dança, fotos, vídeos, música, palavra... (Ibid.)

Mais do que listar traços estilísticos de uma determinada poética, Ostermeier sinaliza o quanto uma forma artística possui íntima conexão com o momento histórico no qual é criada e se manifesta. Mais 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 da nossa época.

3.2. O capitalismo como religião e poética

Num 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” (BENJAMIN, 2013, p. 21). Para Benjamin, enquanto um 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 das suas dinâmicas exploratórias, voltamos ao consumo (ao seu culto) na tentativa de expiar uma culpa que, no entanto, é tornada universal.

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. (Ibid., p. 22)

A partir desse diagnóstico, é possível vislumbrar 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 na sua profunda 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 num plano sociopolítico. Eu diria, inclusive, que o vigor de alguma dramaturgia contemporânea residiria justamente numa 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 alguma dramaturgia contemporânea propõe enquanto texto e, simultaneamente, visão de mundo?

O realismo capitalista, desse modo, também pode ser lido como uma concepção formal preestabelecida assim como a proposição dos gêneros artísticos postulada por Aristóteles: uma concepção pensada de modo alheio à história e prescrevendo regras visando obter efeitos específicos característicos a cada gênero (SÜSSEKIND, 2003). Mas investir em poéticas previamente definidas não seria o mesmo que 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 também é impeditivo em relação às conversas que determinada criação artística poderia tramar com a sua específica época. Tal realismo parece, assim, uma poética que retira da arte uma qualidade que lhe parecia inata: saber discordar das realidades nas quais ela é criada e circula.

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

O que, então, restaria ao espectador?

[...] [um] teatro fracionado, em que os gêneros se justaponham: 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. (OSTERMEIER, Op. cit.).

Há, portanto, uma conexão explícita entre o tipo de narrativa proposta pelo realismo capitalista e o tipo de visão de mundo que o capitalismo ambiciona enquanto modelo de sociedade. Mas o mundo caótico, antes de um fato inquestionável, é um projeto, assim como a dificuldade de encontrar os seus culpados e responsáveis é parte desse projeto e não simplesmente algo inevitável e imutável. Enquanto poética que não oferece expiação alguma, o realismo capitalista se empenha em impedir que suas espectadoras percebam e produzam ligações de causalidade entre os eventos, quer sejam eles ficcionais ou sociopolíticos. Investindo nessa *desconectividade*, apesar da ostensiva propaganda que informa o quanto nunca estivemos tão conectados, já não percebemos como as coisas se tornaram o que se tornaram ou como foram transformadas naquilo que hoje são.

3.3. 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) torna-se praticamente impossível saber quem são os responsáveis por ela; e 2) 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 as suas origens. 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, munido de uma sensibilidade tornada impotente e inoperante, ao espectador não é aberta a possibilidade da sua participação e, muito menos, de construir saídas.

Assim, o texto já nos chega pronto a despeito do mundo, 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 poucos e para poucos, encenada como inevitável e imutável, enfim, tal como dizem, é a vida que temos, “graças a Deus”.

Em junho de 2019, seis anos após ler o texto de Ostermeier, fui encontrado por um livro numa livraria em Buenos Aires. *Realismo capitalista*, de 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 defende como tal realismo se constrói – mais do que feito 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” (FISHER, 2020, p. 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 segue mutante ao sabor dos seus próprios interesses. Aqui, ao articular reflexões sobre dramaturgia e realismo capitalista, não o faço buscando um modelo ou contra modelo; desejo agitar o pensamento a fim de encontrar uma sensibilidade crítica desperta e consciente de que a mutabilidade do capital pode também ser uma arma contra ele. 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. (Ibid., p. 33)

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 lentamente sem que possamos saber quem são os responsáveis por seu fim. É uma destruição aplicada e minuciosa, pois “o realismo capitalista não exclui certo tipo de anticapitalismo” (Ibid., p. 25). Fisher destaca a interpassividade presente em filmes que, por exemplo, performam o “nosso anticapitalismo para nós, nos autorizando assim a continuar consumindo impunemente” (Ibid., p. 26). 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 participando da troca capitalista” (Ibid., p. 27).

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” (Ibid., p. 34). 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 para, por fim, atingir a própria subjetividade humana.

3.4. 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” (GUATTARI, 1996, p. 31). Para exemplificar tal diferença, Guattari e Rolnik descrevem o ato de uma pessoa dirigir um carro. Enquanto dirige, não se trata da pessoa enquanto indivíduo porque a individuação desaparece na articulação servo-mecânica da pessoa com o próprio carro. Se a direção do carro, por exemplo, estiver fluindo, a consciência do ego (a consciência desse indivíduo) praticamente não intervém no dirigir. No entanto, se acontece uma situação de 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 [...]. (Ibid.)

Há 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 indivíduos em consumidores de um vasto sistema de representações e de sensibilidades (Ibid., p. 32). A partir do linguista suíço Ferdinand de Saussure, elas tomam como exemplo o caráter social da linguagem que se encarna em falas e agentes individualizados: “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” (Ibid., p. 33). O mesmo acontece com a subjetividade. As autoras afirmam:

[...] 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. (Ibid.)

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, rodeado por tais componentes, o indivíduo 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.)” (Ibid., p. 34). Guattari e Rolnik sugerem que existe uma subjetividade capitalística mais ampla atuando sobre os indivíduos 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

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. (Ibid., p. 42)

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, aparentemente inabalável e 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 afirma 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” (ROLNIK, 2006, online). Com o neoliberalismo, porém, “a estratégia de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural adquire uma importância 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’” (Ibid.).² Diante dessa constatação, o que fazer caso uma existência específica 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 validade ou expiração? Tais perguntas sinalizam a suspeita do quanto a realidade, sendo um texto inventado, também possa ser passível de sofrer transformações.

3.5. Disputar a realidade

Interessado em reconhecer as perversões que o capitalismo cria e nos impõe, Fisher retoma a concepção que Jacques Lacan propõe para o real e relembra que “o Real é o que qualquer ‘realidade’ deve suprimir; aliás, a própria realidade só se constitui por meio dessa repressão” (FISHER, 2020, p. 35). Ele argumenta:

² 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” (AGAMBEN, 2009, p. 38).

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. (Ibid.)

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 e/ou expressão. Como afirma a poeta argentina Tamara Kamenszain: “há pensadores que encontram precisamente nessa falta o motor produtivo da arte” (KAMENSZAIN, 2019, p. 9). Ainda que possa não querer, o realismo capitalista mantém nos entreatos de suas encenações inconsistências muito consistentes de serem artisticamente questionadas. Invocar, portanto, algum real que subjaz à realidade seria um modo para trazer à superfície um repertório capaz de perturbar a hegemonia desse massacrante realismo.

Em *O retorno do real*, na esteira de Lacan, o crítico de arte americano Hal Foster chama a atenção para este real irrepresentável que continua por detrás e pontua que esconder o real não seria algo plenamente 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” (FOSTER, 2014, p. 137). 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” (Ibid.). É como se o realismo capitalista tentasse fazer da arte o famoso (e invariável) 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.

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, a introdução escrita pelo tradutor nos conta que a tradução do termo *mímēsis* por “mimesis” é, 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. (PINHEIRO, 2015, p. 8)

Não que estivéssemos rendidos pela noção de mimesis, mas é interessante observar como uma palavra e um sentido associado a ela possuem força para influir na nossa realidade e interferir nos entendimentos e desentendimentos que temos da prática artística. Com esta nova tradução, ao menos para mim, foi libertador reconhecer que o trabalho mimético “não se confunde com a experiência objetiva que temos das coisas e das ações”. 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. (Ibid., p. 9)

Interessa-me pensar sobre o processo de produção e introdução de algum tipo de diferença em relação ao que foi convencionado como sendo a realidade. O tradutor ressalta que “o poema mimético não se limita a ser o espelho (ou o reflexo) de tal referência” ou realidade e confirma que 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 [...]” (Ibid., p. 8, grifo nosso).

Buscando introduzir diferenças e não simplesmente copiar a realidade, poderíamos nos perguntar: o que foi perdido que um gesto artístico poderia fazer com que fosse encontrado? Que encontro realmente impossível poderia, através da arte, ser realizado? E, ao encenar algum impossível, será que acordaríamos o real a ponto de transformar suas realidades? Será que perturbaríamos a impavidez de alguns senhores devolvendo a eles 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 que desorganizaria a ordem estabelecida e aparente. 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 espelho, 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 aos leitores e espectadores arranjos dissonantes daquilo que nos acostumamos (ou fomos acostumados) a chamar de realidade. Diante do estranho dessas tramas dissonantes, abriríamos outras maneiras de manusear a realidade tal como a conhecemos.

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” (BRECHT, 2005, p. 21). Em oposição a um teatro dramático (aristotélico), Brecht propõe o seu teatro épico. Para ele, a forma dramática produz um envolvimento tal do espectador na ação que sua atividade acaba sendo consumida, apresentando ser humano e mundo como instâncias imutáveis. Em contraponto, a forma épica incitaria a atividade do espectador, convocando-o a uma conscientização do que é posto diante dele. Com procedimentos diversos, Brecht buscou confrontar o seu espectador com o estranho que havia naquilo que ele julgava ser conhecido e familiar. Não seria incoerente ler o estranho como o próprio real, bem como ler o conhecido ou familiar como a dita aparente realidade. Existe, portanto, uma tensão pulsante entre a aparência de nossa realidade e aquilo que ela esconde ou nos impossibilita de ver.

As operações de estranhamento, enfaticamente, devolveriam ao espectador 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 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” (ROSENFELD, 2012, p. 34-35). 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 apenas mais um fato incontornável. Não importa o desfecho catártico de um rio que transbordou e matou uma comunidade, mas sim que o rio transbordou por conta da inescrupulosa exploração mineral das suas encostas feita por uma empresa tal. Dar visibilidade aos processos produtivos é resgatar o elo entre ações e suas consequências, afinal, as coisas não acontecem simplesmente porque Deus assim o quis.

3.6. Fetichismo de mercadoria, reificação

Este esforço de transformar um evento numa coisa, de impedir o acesso à sua cadeia de produção e às relações causais dela, é um evidente esforço para excluir o ser humano de uma equação da qual ele é parte fundamental; é tirar do jogo os 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 por Karl Marx como pressuposto e decorrência do 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. (MARX, 2017, p. 147-148, grifo nosso)

Transformar os caracteres sociais do trabalho em caracteres unicamente objetivos é uma operação capitalista por excelência. György Lukács ressalta como o fetichismo de mercadoria é determinante para a produção de mercadorias em simultâneo à perversa transformação a 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 do trabalhador (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 do trabalhador. É nesse esforço que o fetichismo de mercadoria é rebatizado por ele como “reificação” (MUSSE, 2015). A reificação, assim, seria o desaparecimento das relações inter-humanas na mercadoria produzida, seria a insistência na coisificação daquilo que é o humano e de suas qualidades inerentes, quer tal objetificação se dê 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 pode ver 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 [...]. (LUKÁCS, 2003, p. 198)

Tal objetificação nasce de uma profunda abstração do trabalho humano: a trabalhadora vê o seu próprio trabalho como algo estritamente objetivo e, em decorrência, vê a si mesma de modo tão objetivo como vê as mercadorias que produziu. 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 confirma que a reificação encontra na organização capitalista do trabalho as condições para perseverar, pois, da oficina 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.” (FISHER, 2020, p. 62). Mais do que 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, 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. (LUKÁCS, 2003, p. 200-201)

A mecanização racional penetra até na alma da trabalhadora, separando suas qualidades psicológicas da sua personalidade em prol de uma integração mais eficaz da trabalhadora com o sistema de trabalho. A fragmentação do processo produtivo implica decisivamente na fragmentação da trabalhadora.³ Nessa atomização do indivíduo, sua “falta de vontade é reforçada pelo fato de a atividade da trabalhadora perder cada vez mais seu caráter ativo para tornar-se uma atitude *contemplativa*” (Ibid., p. 204). 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” (Ibid., p. 203-204).

As semelhanças entre essa trabalhadora, descrita por Lukács, e a espectadora do realismo capitalista, por Ostermeier, não são poucas. Seja na organização do trabalho ou numa poética teatral, seja agindo sobre uma trabalhadora ou espectadora, a reificação anemiza as subjetividades a ponto de torná-las obedientes à dinâmica capitalista. Tal dormência ou impotência diante do trabalho e do teatro se esparrama e tanto trabalhadora como espectadora são tornadas débeis ante as suas próprias existências. Lukács destaca o quanto a mecanização do processo produtivo rompe os elos que ligavam uma trabalhadora a 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. (Ibid., p. 207-208)

Eis a trabalhadora-artista de teatro 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.

³ Destacando o quanto o capitalismo como religião produz separações, Agamben diz que, no caso de uma mercadoria, “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” e que, assim como ela, “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” (AGAMBEN, 2007, p. 71).

A quem pode interessar que uma artista seja livre quando ser livre, numa realidade capitalista, é o mesmo que ser e estar sozinha?

3.7. Um novo realismo, mas qual?

A crítica ao realismo capitalista é parte de uma busca, empreendida por Ostermeier, por um novo realismo, outro, sem dúvida. 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 “somente a contradição, através da busca de contrapontos, torna as coisas representáveis no palco e permite uma experiência emocional real”⁴ (BOENISCH; OSTERMEIER, 2016, p. 14, T.A.)⁵.

De fato, o investimento na contradição parte da aceitação prévia de que, neste início de século XXI, a própria compreensão de nossa sociedade parece estar sem propósito: “parece ter se tornado impossível até mesmo pensar uma alternativa” e, assim sugere Ostermeier, “o teatro não pode mais ser o local das controvérsias ideológicas que eram evidentes ontem” (Ibid., p. 15, T.A.)⁶. Não estamos falando, portanto, de um realismo capitalista nem de seu homólogo socialista, não estamos perseguindo um realismo que conjure um tipo único e final de realidade, mas de um realismo com coragem para descortinar algum senso contraditório – real – sob a aparência de realidades tão repetitivas e eficazes, em suma, tão reificadas.

Mais do que a simples imitação daquilo que aparenta o mundo, o realismo é “uma visão do mundo com uma atitude que exige mudança, nascida da dor e das feridas que são o gatilho da escrita [...]” (Ibid., p. 16, T.A.)⁷. Há nele, portanto, uma

⁴ Todas as traduções dos textos em língua estrangeira citados nesta tese foram feitas por mim e serão identificadas com a abreviatura T.A. (tradução do autor). Os textos originais correspondentes às traduções serão incluídos como notas de rodapé.

⁵ “Only contradiction, through the search for counterpoints, makes things representable on stage and allows for real emotional experience.” (BOENISCH; OSTERMEIER, 2016, p. 14)

⁶ “[...] 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.” (Ibid., p. 15)

⁷ “It is a view of the world with an attitude that demands change, born of pain and wounds which are the trigger for writing [...]” (Ibid., p. 16)

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 consequências. Longe do mercado das aparências, o que este outro realismo traz 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 os sonhos ou mentir para si mesmo. O núcleo do realismo é a tragédia da vida comum” (Ibid., p. 17, T.A.)⁸.

Investido em conjurar alternativas, 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 para tanto, 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. Ostermeier defende:

[...] 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. (Ibid., p. 16, T.A.)⁹

Aquilo que 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 responsivo ao seu respectivo momento histórico. Por isso afirmo que não podemos dizer o que uma dramaturgia é porque ela nunca para de poder ser; o nosso mundo, de modo bastante semelhante, também continua se fazendo e modificando.

⁸ “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.” (BOENISCH; OSTERMEIER, 2016, p. 17)

⁹ “[...] 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.” (Ibid., p. 16)

No entanto, podemos identificar quem escreve a nossa época e é contra a autoridade deste autor – o capitalismo – que provocaremos ficções prenhes de alternativas. Reitero o seguinte: trata-se menos de saber como fazer e mais contra o que fazemos arte. É como se a conversa começasse a partir da mesma indagação: do que ou de quem é preciso discordar agora?

Porque há uma poética hegemônica em relação simbiótica com uma visão 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 que vivemos 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” (Ibid., p. 22, T.A.)¹⁰. Neste contexto, Ostermeier escolher usar o termo “realismo capitalista “ porque “essas formas de arte não fazem nada além de afirmar a visão de mundo do capitalismo. Não apresentam nenhum perigo para a ideologia dominante” (Ibid., T.A.)¹¹.

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 previamente conhecidas e, provavelmente, desconectadas das urgências da nossa época. O capitalismo, por fim, pode servir para nos lembrar que não podemos saber como se faz 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. Ostermeier reforça:

O capitalismo, acredito, não tem nenhum problema com o fato de que os seres humanos se perceberem como objetos sem identidade nem capacidade de agir, e verem essa ideia de humanidade representada no palco. Ou: representar uma forma capitalista de organização da sociedade onde 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, isso leva a uma sensação

¹⁰ “[...] 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.” (BOENISCH; OSTERMEIER, 2016, p. 22)

¹¹ “[...] these forms of art do nothing but affirm the world view of capitalism. It presents no danger for the ruling ideology.” (Ibid.)

de impotência, para não mencionar a depressão. (Ibid., T.A.)¹²

Dando exemplos, o diretor e dramaturgo alemão 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” (Ibid., p. 24, T.A.)¹³. Em contrapartida, ele sugere que uma abordagem realista do teatro desafiaria esse comportamento clichê ao colocar no palco “o notável comportamento emocional das pessoas, que sempre nos surpreende no mundo real” (Ibid., T.A.)¹⁴. Por fim, ele 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” (Ibid., T.A.)¹⁵.

Há algo, portanto, que escaparia às representações clichês – e reificadas – que tomam e preenchem muitas criações artísticas contemporâneas, algo que daria trabalho a essas imagens aparentemente estáveis e bem resolvidas. E esse algo, posto de modo mais objetivo, é a própria contradição ou, por que não, o problema. Portanto, se a contradição nos possibilitaria conjurar saídas impensáveis para dilemas humanos e sociais, é preciso indagar: o quanto a escrita de uma dramaturgia, mais do que valorizar a contradição apenas em seu repertório conteudístico, valorizaria também o desacordo entre seus elementos formais? Ou, por uma via inversa: o quanto uma dramaturgia apaziguaria as discordâncias em busca de uma resolução final?

¹² “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.” (BOENISCH; OSTERMEIER, 2016, p. 22)

¹³ “[...] 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.” (Ibid., p. 24)

¹⁴ “[...] people’s remarkable emotional behavior, which time and again astounds us in the real world.” (Ibid., p. 24)

¹⁵ “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.” (Ibid.)

3.8. Pode um afeto ser reificado?

Em 2013, mesmo ano em que conheci o texto de Ostermeier, o crítico literário 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 mesmo 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 constituem ao mesmo tempo sua própria ruína inevitável, sua própria decadência e dissolução. (JAMESON, 2013, p. 6, T.A.)¹⁶

O que me interessa na abordagem de Jameson, para além do realismo como objeto de estudo, é a sua constante procura pela produção de contradições. Para tanto, logo ao iniciar a sua argumentação, ela marca o nascimento e a morte do realismo respectivamente a partir da “sua genealogia na narrativa e no conto” e da “sua futura dissolução na representação literária do afeto” (Ibid., p. 10, T.A.)¹⁷. 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. (Ibid., p. 11, T.A.)¹⁸

Essas são, para o crítico, as duas fontes responsáveis pela composição e simultânea dissolução do realismo literário: 1) o impulso narrativo; e 2) o impulso cênico. O impulso narrativo diz respeito à persistência, no realismo, de um gênero textual mais antigo, o *récit* ou o conto, que estabelece uma dinâmica temporal da

¹⁶ “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.” (JAMESON, 2013, p. 6)

¹⁷ “[...] its genealogy in storytelling and the tale, its future dissolution in the literary representation of affect.” (Ibid., p. 10)

¹⁸ “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.” (Ibid., p. 11)

narrativa costumeiramente dividida em passado, presente e futuro. Já o impulso cênico, ao contrário daquele 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 pretérito, dos acontecimentos concluídos, [...] acontecimentos que entraram definitivamente na história” (Ibid., p. 18, T.A.)¹⁹. Tal concepção temporal, no entanto, é combatida por uma filosofia da liberdade por considerá-la reificada demais, uma temporalidade do pretérito que “bloqueia o frescor do acontecimento, junto com a agonia da decisão de seus protagonistas. Omite, em outras palavras, o presente do tempo e transforma o futuro em um ‘futuro morto’” (Ibid., T.A.)²⁰. Para Jameson, um dos traços principais do conto é

a marcação de um corpo e a transformação de um indivíduo em um personagem com um destino único, uma ‘ferida da vida’, [...] algo dado a você exclusivamente para suportar e sofrer [...]. Ainda assim, mantereí 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. (Ibid., p. 20-21, T.A.)²¹

A busca por outra temporalidade, um presente aberto das escolhas e da liberdade, presente este que não tolera um futuro já fechado e predeterminado, parece ser, de acordo com Jameson, uma das buscas do realismo literário. O realismo, assim, combina o tal impulso (anseio) narrativo do conto com o cênico, que é propriamente aquilo 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 e que, no entanto, dão à leitora uma sensação de realidade ou mesmo uma garantia de

¹⁹ “The time of the récit is then a time of the preterite, of events completed, [...] events that have entered history once and for all.” (JAMESON, 2013, p. 18)

²⁰ “[...] it necessarily blocks out the freshness of the event happening, along with the agony of decision of its protagonists. It omits, in other words, the present of time and turns the future into a ‘dead future’.” (Ibid.)

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.” (Ibid., p. 20-21)

autenticidade (aquilo que Roland Barthes chamou de “efeito de real”²²). Mais que isso, o impulso cênico desencadeia a temporalidade da narrativa e funda, por si próprio, um tempo mais autônomo ou, se assim quisermos dizer, mais corpóreo. Numa inusitada proposição de Jameson, o impulso cênico e a 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-dissolução do realismo. De modo bastante imediato, porém, 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” (Ibid., p. 29, T.A.)²³. Diante dessa resistência à linguagem, o afeto constituinte do realismo literário impõe novos desafios às escritoras por conta da 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.

[...] 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 [...]. (Ibid., p. 32, T.A.)²⁴

No entanto, como poderíamos codificar um afeto que não por meio de um sistema nominal? Ou ainda: como, na busca por escrever afetos, 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

²² “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 significativo, e senão, se subsistem no sintagma narrativo alguns intervalos insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância?” (BARTHES, 2004, p. 184)

²³ “[...] those names – love, hatred, anger, fear, disgust, pleasure, and so forth [...]” (JAMESON, 2013, p. 29)

²⁴ “[...] affects are bodily feelings, whereas emotions (or passions...) are conscious states. [...] 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 [...]” (Ibid., p. 32)

experiência a torna visível no mesmo momento em que a transforma e reifica” (Ibid., p. 34, T.A.)²⁵. 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 histórica nisso. (Ibid.)²⁶

O impulso cênico é o afeto: um indescritível ativador de corpos que traz em si a temporalidade de um eterno presente. O afeto é, tal como diz Jameson, “um elegante que de alguma forma é autossuficiente, alimentando-se de si mesmo e perpetuando a sua própria existência” (Ibid, p. 36, T.A.)²⁷. Mais que isso, 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 ensurdecador, sem perder a sua qualidade e sua determinação” (Ibid., T.A.)²⁸. Essa dificuldade de 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 mesmo 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 que possa ser produto. Mais que isso, tal mutabilidade do afeto se transmuta num espelho menos surdo e mais responsivo à metamorfose daquilo que nós, seres humanos, somos e sentimos.

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. (Ibid., p. 42, T.A.)²⁹

²⁵ “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.” (JAMESON, 2013, p. 34)

²⁶ “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.” (Ibid.)

²⁷ “[...] an elegant which is somehow self-sufficient, feeding on itself, and perpetuating its own existence [...]” (Ibid., p. 36)

²⁸ “[...] the capacity of affect to be registered according to a range of volume, from minute to deafening, without losing its quality and its determination.” (Ibid.)

²⁹ “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.” (Ibid., p. 42)

Não estamos falando de um mero exercício descritivo no seio do romance ou de uma dramaturgia, mas de uma dimensão obsessiva da palavra que escreve e descreve e que, ao fazer tais gestos, transborda e ultrapassa a separação entre sujeito e objeto, ultrapassando assim a própria racionalização que fazemos do nosso aparato sensorial. Estamos falando da palavra e do jogo corpóreo entre as palavras, 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 e por conta deste esgotamento 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 essa autonomia criará o espaço para o afeto: assim como o enfraquecimento gradual das emoções nomeadas e das palavras para nomeá-las abriu um novo espaço no qual os afetos irrepresentáveis e inomináveis podem colonizar e tornar seus. (Ibid., p. 54-55, T.A.)³⁰

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 sensivelmente. A contradição de um novo realismo, assim especulamos, seria portanto uma contradição afetiva: ela informa o que sentimos ao passo que desmede a consciência mais ágil que teríamos daquilo que é sentido. Escrever em contradição, assim, parece-nos tudo menos o todo; ou ainda é tanto que algo sempre resta protegido³¹.

³⁰ “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: just as the gradual enfeeblement of named emotions and the words for them opened up a new space in which the unrepresentable and unnameable affects can colonize and make their own.” (JAMESON, 2013, p. 54-55)

³¹ Na dramaturgia *Paso de Dos*, do argentino Eduardo Pavlovsky, que encena a violenta relação entre um torturador (ELE) e uma torturada (ELA), num dado momento a personagem feminina diz ao agressor: “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” (PELLETIERI, 1992, paginação irregular).

3.9. Ilusão referencial

Em busca de uma contradição afetiva, retomo o efeito de real proposto por Roland Barthes. Ao analisar o conto *Um coração simples* de Gustave Flaubert, o crítico literário francês destaca a presença aparentemente injustificada de um barômetro que aparece na descrição de um cômodo na casa de uma determinada personagem: um “objeto que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, à primeira vista, da ordem do *notável*” (BARTHES, 2004, p. 182)³².

Desprovido de finalidade, tal insignificante se torna valoroso 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 [...]” (Ibid., p. 183). Tais pormenores supérfluos, o crítico destaca, funcionam de modo análogo à descrição pois, não tendo ela qualquer marca preditiva e operando de modo analógico, a “sua estrutura é propriamente somatória e não contém esse trajeto de escolhas e alternativas” que uma narração costuma dar aos personagens e leitores (Ibid.).

Sem dizer previamente o que virá, a descrição instaura uma temporalidade descolada do encadeamento causal que costumeiramente é feito das ações de uma narrativa (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 descritivos como “resíduos irreduzíveis” 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 vivido (do vivo) ao inteligível [...]. (Ibid., p. 187, grifo nosso)

³² “Quando Flaubert, descrevendo a sala onde se encontra a senhora Aubain, patroa de Felicité, diz-nos que ‘um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas’ [...]” (BARTHES, 2004, p. 181)

A manifestação literária do real, assim especulamos, poderia resistir à enunciação desse real por suspeitar que dizê-lo é o mesmo que esvaziá-lo das contradições e da história específica que o constituem. Ao dificultar a sua pronta nomeação, supomos, algo da ordem do vivo e do vivido é protegido para fora de um regime legível e inteligível. No entanto, ainda assim, o barômetro é nomeado e a sua presença, mais do que privar o real de ser capturado, parece justamente entregá-lo. Assim, não estamos diante de uma simples recusa ao nome. Antes, parece haver outra tensão nessa manifestação literária do real que diz respeito à relação entre o visível e o inteligível, sobretudo quando aquilo que é dado ver e ao qual é dado um nome é algo considerado anônimo, supérfluo e mesmo descartável. Assim, tal como o afeto, o supérfluo descritivo também resiste a ser arrancado do nosso uso comum, resiste a ser separado, consagrado ou tornado um 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” (Id., 2009, p. 199). Ele nos 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” (Ibid., p. 200). Ao ser transformada em mito, uma fala é despolitizada. 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 profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, e cria uma afortunada clareza: as coisas, sozinhas, parecem significar por elas próprias. (BARTHES, 2009, p. 235)

É nesse sentido que Barthes destaca como a ágil nomeação do real se torna uma referência essencial para a 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” (Id., 2004, p. 188). O discurso histórico se torna, assim, “o modelo dessas narrativas que admitem preencher os interstícios de suas funções com notações estruturalmente supérfluas” e, sendo

contemporâneo a ela, ele reconhece como o realismo literário também se provou necessitado de autenticar o real: “ao ‘real’ é reputado bastar-se a si mesmo” e “o ‘*ter-estado-presente*’ das coisas é um princípio suficiente da palavra” (Ibid.).

O efeito de real derivaria, portanto, daquilo que Barthes nomeia como uma ilusão referencial: ele é constituído por um acordo secreto entre um referente e um significante 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” (Ibid., p. 189-190). 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”.

3.10. 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. Mas, do que nos serviria tal efeito?

Em busca de uma dimensão mais política do mesmo, recorro a uma palestra feita em 2009 pelo filósofo francês Jacques Rancière e intitulada *O efeito de realidade e a política da ficção*.³³ Nela, o filósofo faz uma crítica ao 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

³³ A tradução dessa palestra, feita por Carolina Santos, traduz o *l'effet de réel* proposto por Barthes em 1968 como efeito de “realidade” e não de “real”. Opto por utilizar ambas as traduções, confiando que a aparente confusão dos termos possa servir à discussão do presente capítulo.

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” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). 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” (Ibid.). 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.” (Ibid., p. 76-77).

O romance realista recusa a estrutura da representação, 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” (Ibid., p. 78). 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” (Ibid.).

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 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. (Ibid.)

A partir disso, olhamos à poética representativa e percebemos o quanto o seu alicerce estava fundado na “divisão entre as almas da elite e as das classes baixas” (Ibid.). Mas, ao ser preenchido por eventos insignificantes, ao ser constituído por sensações múltiplas provenientes de pessoas comuns 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 dos 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. (Ibid., p. 79, grifo nosso)

Em 1995, Rancière conjurava uma importante noção aos estudos políticos da estética: a partilha do sensível. Em *Políticas da escrita*, ele afirma que “partilha” significa “a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões” (Id., 2017, p. 8). A partilha do sensível, portanto, diz respeito ao “modo como a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas se determina no sensível”, ou seja, uma ordem política “é uma certa divisão das ocupações [...] em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*” e, em especial, ele destaca: “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” (Ibid.).

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”, mas não por simplesmente opor o real ao imaginário, antes, trata-se de uma distribuição das capacidades sensoriais, “do que os indivíduos podem viver, o que podem experimentar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos” (Id., 2010, 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” (Ibid.).³⁴ Aquilo que o inútil barômetro expressa é “uma poética da vida ainda desconhecida”, a vida anônima daquelas previamente consideradas como indignas de ter vida; em outras palavras, diz Rancière, “o efeito de realidade é um efeito de igualdade” (Ibid.).

Estamos, portanto, diante de uma leitura do efeito de real que sublinha mais enfaticamente as suas capacidades de recusa à tendenciosa soberania da estrutura representativa que dá espaço e tempo a alguns seres, mas a outros não. Este é o significado amedrontador de uma democracia literária: “qualquer um[a] pode sentir qualquer coisa” (Ibid.). Rancière nos permite pensar que aquilo que está em jogo no excesso descritivo – e afetivo – não diz respeito à oposição entre o singular e a estrutura, mas sim a distribuições desiguais do sensível (Ibid., p. 81).

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. (Ibid., p. 87, grifo nosso)

Movido por esse desacordo, 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 ao realismo capitalista que é praticado consciente e inconscientemente, ao me fazer essa pergunta só consigo pensar em algo relativo ao supérfluo e ao anônimo. Como dramaturgo e diretor teatral, parece-me urgente oferecer precisamente 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.

³⁴ Ao discorrer sobre a dimensão estética da política a partir de dramaturgias de Bertolt Brecht, Georg Büchner e Heiner Müller, a professora e pesquisadora Marina Vianna destaca que Agamben se propõe a indagar a política contemporânea na sua indistinção entre democracia e totalitarismo. Ela afirma que “o espaço político no Ocidente surge relacionado ao estado de exceção e se constituiu na ligação entre duas figuras contraditórias, o soberano e o homo sacer. O soberano ocupa um espaço dentro e fora da lei, pois é ele que decreta o estado de exceção. A noção de *homo sacer* (figura do direito romano arcaico) se constrói fora da esfera do divino e da esfera jurídica e se relaciona com a noção de vida nua (matável, disponível para a morte), desenvolvida por Michel Foucault nas suas reflexões sobre a biopolítica – a vida nua capturada pela política” (VIANNA, 2012, p. 14).

3.11. 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 (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 Alves, medieei um encontro com os críticos Amilton de Azevedo e Leandro Nunes. Numa deliciosa conversa que durou mais do que a organização do evento pretendia, lembro-me do embaraço causado por essa pergunta: o que serve a crítica?

Um dos participantes respondeu, citando o crítico Sábado Magaldi, que a função da crítica teatral era... Educadamente, foi preciso interrompê-lo e refazer a pergunta: “meu caro, não estou perguntando para que serve a crítica ou qual seria a sua função, mas sim o que a crítica serve. O que a crítica serve a quem a lê?”. Dei exemplos: “você assiste a minha peça de teatro, eu coloco em cena algo que lhe é oferecido, ofertado, algo que é servido a você. O que acontece, nesse sentido, quando eu leio a sua crítica. O que ela me serve?”. Alguns risos e sorrisos brotaram entre os presentes, olhares se entreabriram e um persistente silêncio pousou sobre nós; microfones, enfim, puderam descansar um pouco do incessante falatório das vozes. Ninguém que ali estava soube dizer o que uma crítica poderia servir a quem se dispusesse a ela.

Desde então, sigo pensando com mais dedicação nem tanto nas funções do trabalho artístico, nem tanto no que ele propriamente poderia criar, mas naquilo que ele serve e oferta às pessoas. Quais tipos de trocas sensíveis e de sentidos, quais circulações discursivas e imagéticas, venho pensando mais nos contrabandos que a arte faz, pegando algo de um canto e levando-o para outro.

Parece-me que aquilo que não importa – aos olhos do capital – é precisamente o que importaria aos olhos do artista. Sinto que muitas vezes, inclusive, aquilo que não importa é tachado de desimportante para disfarçar o fato de que esse algo provavelmente seria a chave para compreendermos alguma violência que precisa, urgentemente, ser interrompida. O supérfluo, assim o penso, é tão somente o que

anda faltando por aí e a falta que falta é aquela que nos possibilitaria fazer da realidade o efetivo espaço-tempo das trocas afetivas. Dizer tudo isso, no entanto, não é um modo de resolver a problemática. Antes, seria uma contribuição para que a luta não termine por falta de ímpeto ou força. O que falta servir artisticamente às realidades para que possamos provar o mundo na instabilidade que o constitui? Tenho a sensação de que falta circular mais supérfluos por aí.

Ao mesmo tempo, seria aparentemente triste fazer arte a partir dos ditames do capital, intencionar um determinado gesto artístico em reação ao que é imposto pelo capitalismo enquanto sociabilidade e sociedade. Ainda assim, é preciso reconhecer: estamos inevitavelmente presos à vida e, neste momento, a vida é capital. Ao mesmo tempo, a fome capital pode ser útil para nos impedir de aprender como se faz arte, como já dito anteriormente. Nesse sentido, o capitalismo mantém, à revelia, a arte vivíssima. Ao não sabermos como se faz arte, corremos o maravilhoso risco de descobrir não apenas novos modos para fazê-la, mas, em especial, modos distintos para fazer vida, para interpretar e interpelar as sensações que não sabemos nomear, para fruir e festejar a implacabilidade de uma vida que nos chega sem manual de instruções.

Quando mais jovem, no início da minha vida com teatro, lembro-me de sofrer um bocado sempre que pensava sobre quão ínfimo e inofensivo parecia ser o meu trabalho artístico. Mais tarde, já um tanto cansado da repetição invariável daquele sofrimento, comecei a perceber que, talvez, o teatro não estivesse aqui para salvar o mundo; o teatro, tal como o percebo hoje, está aqui para atrapalhar aqueles que, a despeito do mundo, só querem vencer.

4. Campo restrito

Creio não acreditar (mais) neste capítulo, mas opto por mantê-lo nesta tese a fim de manifestar as tentativas de traçar um procedimento crítico e as dificuldades para abordar e pensar a dramaturgia contemporânea. Sugiro, portanto, que a sua leitura seja feita tal como ele foi escrito: de modo especulativo, livre da busca por verdades ou falsidades, experimentando de maneira ambivalente as questões que aqui são apresentadas.

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 1979 (KRAUSS, 1986). Aqui, porém, substituo a palavra “escultura” por “dramaturgia” e proponho um glossário de termos dramaturgicos e teatrais que sejam mais ou menos 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 fica sugerida a leitura do mesmo para que se tire maior proveito do jogo aqui apresentado.

Ou não.

4.1. 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), de 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 convencionalizado 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 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 de formas do passado: uma dramaturgia de agora é aceita como diferente daquela criada antes, através de uma leitura que praticamente tornaria imperceptível as novas formas e finalidades propostas por novos modos artísticos de fazer. Dentro dessa dinâmica evolutiva, nos confortaríamos 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. (MAGALDI, entre 1976 e 1979, p. 202-203)

A literatura dramática, assim, pelo olhar de alguns críticos, 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 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 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. (RAMOS, 2015, p. 195)

A Morta é um excelente exemplo de indisposição dessa história linear-evolutiva, onde aparições artísticas são postas em causalidade definindo que novas proposições nasceriam em reação direta ao que foi produzido historicamente antes delas. Ao ler o ato lírico de Andrade, mais de oitenta anos após o seu lançamento, tal texto ainda faz perguntas muito vigorosas à prática cênica e dramaturgica:

[...] *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. (ANDRADE, 1991, p. 73)

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 desde, pelo menos, o início do século XX. Não importava que o conteúdo de uma não tivesse nada a ver com o conteúdo da outra e fosse, às vezes, o seu oposto. Não importava que as formas épicas experimentadas no fazer textual e cênico pretendessem atestar um novo tipo de ação do teatro 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 greenbergiano* que, por sua vez, serve de fundamento lógico para a crítica modernista” (FRIQUES, 2017, p. 290). Krauss rejeita o furor historicista por ele se basear 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” (Ibid., p. 585).

Fazendo frente à tendência historicista, Krauss define o Pós-Modernismo como um momento histórico no qual as categorias tradicionais da arte, universais para [Clement] 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, e assim por diante. [...] grandes heróis, perigos e périplos são descortinados em Krauss, aquilo que era considerado categoria universal é desmistificado. (Ibid., p. 586)

Por certo, 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 levou à criação de um novo gênero artístico, a arte da ação ou da performance. Efetivamente, a virada performativa se manifestou ao borrar as fronteiras entre as distintas artes e, em especial, por produzir menos obras de artes e mais eventos que, com uma enorme frequência, eram realizados como performances. Tais performances envolviam artistas com “observadores, ouvintes e espectadores. Assim, as condições de produção e recepção da arte mudaram em um aspecto crucial” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 22, T.A.)³⁵. Fischer-Lichte destaca:

O ponto central desses processos não é mais a obra de arte, separada e independente de seu criador e destinatário, que surge como objeto das atividades do sujeito-criador e é confiada à percepção e interpretação do destinatário. Em vez disso, estamos lidando com um evento, colocado em movimento e concluído pelas ações de todos os sujeitos envolvidos – artistas e espectadores. (Ibid., T.A.)³⁶

Este escorrimento do objeto artístico para além das caixas que o comportavam é simultaneamente efetivo e simbólico. É a arte que ousa sair dos museus e dos palcos assim como é a vida e seus repertórios que entram mais enfaticamente nas cenas e não-cenas da arte. O que é de uma e o que pertence exclusivamente à outra?

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

³⁵ “[...] observers, listeners, and spectators. Thus, the conditions for art production and reception changed in a crucial aspect.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 22)

³⁶ “The pivotal point of these processes is no longer the work of art, detached from and independent of its creator and recipient, which arises as an object from the activities of the creator-subject and is entrusted to the perception and interpretation of the recipient-subject. Instead, we are dealing with an event, set in motion and terminated by the actions of all the subjects involved – artists and spectators.” (Ibid., p. 22)

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 diz: “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” (FARIA, 1998, p. 164-165).

“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” (Ibid., p. 166). É pensando a produção teatral brasileira nesse contexto que Faria abre perguntas para as quais jamais poderemos ter respostas absolutas:

Quantas vocações foram desvirtuadas ou mesmo abortadas nesse período? Quanto esforço intelectual foi gasto inutilmente? Quanta pesquisa de linguagem dramaturgica e cênica foi abandonada? Quantos dramaturgos se anteciparam à censura, submetendo-se a uma nociva autocensura? (Ibid.)

Por outra via, eu pergunto: quantas criações tiveram que ser inventadas na tentativa de desatar algumas algemas desse período? 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 dramaturgas tiveram que aprimorar o seu gesto poético para conseguir dizer de modos variados aquele sufocante realidade?

Faria destaca que o dramaturgo italiano naturalizado brasileiro Gianfrancesco Guarnieri, mesmo com dramaturgias censuradas (*Eles não Usam Black-tie*, *A Semente* e *Gimba*), foi um dos que conseguiu 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” (Ibid., p. 167). O historiador confirma: “Sem poder exprimir-se numa linguagem direta e franca, passou ao espectador/leitor a tarefa de decifrar os significados ocultos em seu código particular” (Ibid.).

4.2.

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 empreendida por esta dramaturgia era a de 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 nos 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 aconteceram em diversas partes do Brasil. De acordo com a pesquisadora Maria Sílvia 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 e, então, ver nascer outra coisa. Sua trama transcorre no decorrer de 40 anos, oscilando entre tempos presentes e passados, ora flagrando o 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 ele viveu no passado com seu pai. A dialética 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 tempo presente (ainda que carregado de outros tempos), tal dramaturgia faz uso de rubricas, diálogos, conflitos entre personagens, tensão crescente etc., porém, intercalada aos procedimentos e conteúdos dramáticos surge uma vasta aparição de dados e documentos históricos, compondo propriamente uma colagem que tensiona a história ficcional com a dita história oficial do Brasil. 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. (VIANNA FILHO, 2018, p. 18)

Em alguma medida, o que forja uma linguagem dramática desviante 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 entre passado e presente. Antes, parece-me que aquilo que se evidencia é justo alguma reflexão sobre o que de um (tempo) continua no outro (tempo), o que do passado influi 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 nos diz:

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. (SARRAZAC, 2012, p. 79)

Pois se é inegável o quanto a história brasileira se complexificou ainda mais com o golpe militar, por extensão, podemos imaginar que para dar a ver as questões

dessa realidade foi inevitável inventar 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 mais dizer sobre uma mesma e única coisa. Por não serem mais exatamente dramáticas, algumas dramaturgias tornavam o precedente historicista suspeito e insuficiente. O termo dramaturgia tornou-se difuso, pois esta categoria, ao ser forçada a abranger um repertório tão heterogêneo, correu o perigo de entrar em colapso. Ao olharmos para uma dramaturgia, pensamos saber e não saber o que ela é.

4.3.

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 ela, uma dramaturgia seria 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 em relação à lógica de uma representação absoluta e fechada em si mesma, daí serem normalmente autorreferenciais e alheias a qualquer citação que questionaria o estatuto da sua verdade. Nada existe de muito misterioso sobre esta 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 no final do século XIX. Cito dois casos que trazem algumas marcas desta transitoriedade.

Nascido em São Luís, capital do Maranhão, Estado localizado no Nordeste brasileiro, Aluísio Azevedo é referido como um dos primeiros escritores naturalistas do Brasil. Veio 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 Zola e um pouco da atitude provocativa dos escritores naturalistas, que procuravam apresentar assuntos controvertidos ao público leitor. (FARIA, 2013, p. 311)

Como um observador crítico da sociedade, em *O Mulato*, Azevedo apresenta o preconceito racial e a escravidão, sinalizando a constância e mesmo a dimensão estrutural do racismo na sociedade brasileira. A adaptação do romance para o teatro não foi publicada e seu manuscrito não chegou até nós, mas ficou registrado que, buscando transferir os acontecimentos do romance para o presente do drama, a narrativa de *O Mulato* foi condensada para 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 quase tenha sido 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 o abolicionismo e a conservação do *status quo*” (Ibid., p. 312).

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” (Ibid.).

Publicado em 1881, *O Naturalismo no Teatro*, do escritor francês Émile Zola, coloca a narrativa dramática lado a lado ao 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 mesmas liberdades conteudísticas e formais que despontavam no romance naturalista, Zola atíça a literatura dramática a se aproximar ainda mais de alguma dimensão social e mundana, mesmo que em pequenas doses:

O espírito do século XIX, com seu retorno à natureza, com sua necessidade de investigação exata, ia abandonar a cena [o teatro], em que excessivas convenções o

importunavam, para afirmar-se no romance, cujo espaço era sem limites. E é assim que, cientificamente, o romance se tornou a forma por excelência de nosso século, a primeira via em que o Naturalismo devia vencer. (ZOLA, 1982, p. 125)

Em 1890, com a colaboração do jornalista e escritor francês 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 a mulher e seu amante de casa. O adultério, assim, entra em cena e se expõe no teatro mais do que provavelmente era exposto na vida pública. Com suas dramaturgias, por assim dizer, Azevedo modificou o teatro brasileiro ao colocá-lo em diálogo rente com as tendências naturalistas da literatura daquela época.

Porém, tanto a adaptação teatral de *O Mulato* como *Um Caso de Adultério* foram concebidas como textos dramáticos e, de acordo com 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 tramaram com o tecido social brasileiro das suas respectivas épocas. Com essas dramaturgias cruzamos o limiar da lógica do drama e entramos no espaço que poderia ser chamado de sua condição negativa: a ausência do drama como abrigo, a perda da sua lógica absoluta e alheia às tramas do mundo. São textos que abriram algum modernismo porque a produção dramaturgica modernista foi aquela que operou este perder do drama.

Distanciando-se do drama, a dramaturgia modernista anunciaria a sua autorreferencialidade, recusando ter que ser e se compor a partir de critérios forçosamente pré-estabelecidos e alheios ao contexto epocal do seu nascimento. Estas características da dramaturgia modernista nos revelam, portanto, a condição essencialmente mutável que o seu significado e a sua função passam a adquirir. Ao transformar o drama com suas aberturas e expansões, a dramaturgia absorveu o repertório do drama para si e o retirou do seu lugar marcadamente superior; através da colocação dos seus próprios materiais e do processo de sua construção, ela forjou e expôs a sua própria autonomia.

A dramaturgia se tornou, assim, a base dela própria, para além da lógica imperiosa do drama que tenderia a dizer aquilo que ela poderia ou não, aquilo que lhe seria próprio ou impróprio. Ela passou, assim, a fundar seus modos tanto como as normas dramáticas haviam fundado a si próprias. Ao se tornar a condição negativa do drama, rompendo progressivamente com a exigência imposta por ele de que o texto teatral deveria se desvincular de tudo o que lhe fosse exterior, a dramaturgia modernista forjou-se como uma espécie de espaço ideal para novas explorações, espaço este excluído do projeto de representação absoluta (temporal e espacial) do drama, filão rico e novo que poderia ser explorado com sucesso. O filão foi, porém, limitado: aberto no início do século XX, esgotou-se por volta de 1950 quando começou a ser sentido como puro negativismo. Neste ponto, a dramaturgia modernista surgiu como uma espécie de buraco insondável no espaço da consciência, algo cujo conteúdo tornou-se progressivamente mais difícil de ser definido e que só poderia ser localizado em termos do que ela não mais era (drama).

A partir dos anos 1960, determinada produção dramaturgica começou a assumir uma lógica inversa ao drama para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Mais do que somente recusar a forçosa distância imposta pelo drama em relação aos assuntos mundanos, pode-se perceber o quanto algumas experimentações dramaturgicas desafiaram, em especial, a cena teatral como destinação inevitável do texto que, se já não era reconhecidamente dramático, ainda assim continuava sendo considerado teatral. A dramaturgia modernista, assim, se mostrou suspensa entre não ser (somente) um texto e não ser (somente) uma cena, deixando de ser algo positivo e se tornando a resultante da soma de duas exclusões: o *não-texto* e a *não-cena*.



Diagrama 4 – A dramaturgia como soma de duas exclusões

4.4. Breves distinções terminológicas

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 numa 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 produção cênica dele, ou seja, drama como uma peça (*pièce* de teatro ou dramática).

O drama, enquanto um tipo de literatura, nasce no Renascimento quando o homem dá conta de si frente ao esfacelamento de uma imagem medieval do mundo. Surge como um texto que apresenta o ser humano em relações entre humanos e que se manifesta linguisticamente: (1) pelo diálogo; (2) sem conhecer nada fora de si, pois, para ser dramático, o texto precisa se desvincular do que lhe é exterior; (3) com o dramaturgo ausente, ou seja, no drama ele não fala por si, mas institui-se por meio de personagens; (4) arrastando o público para o interior do jogo dramático, que nele se faz presente por falas e ações dos 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, *i.e.*, dramática.³⁷

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 posto 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 das espectadoras que a assistem.

³⁷ Tais marcações, feitas pelo crítico literário húngaro Peter Szondi (SZONDI, 2001), definiram uma concepção absoluta do drama que colapsaria com a entrada de procedimentos épicos no drama.

4.5. Permissão para pensar outras formas

Por isto colocar a dramaturgia em suspensão: ela é potencialmente e ao mesmo tempo um texto e uma cena. 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 dramaturgica parece estar suspensa.³⁸ 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 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” a produção escultórica da sua época (FRIQUES, 2017, p. 292). O quadrado semiótico do linguista lituano Algirdas Julius Greimas é uma articulação visual composta por um conjunto articulado de termos e definições que, no caso da dramaturgia, nos permite abordar sua expansão sem perder de vista os pontos a partir dos quais tais expansões se dariam. Enquanto uma 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” (Ibid., p. 293).

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:

³⁸ Eis uma tensão explicitamente instável, pois não podemos concordar que um texto seja uma “não construção” e que uma cena, portanto, seja uma “construção”. O que parece estar em jogo, talvez, é o quanto tanto um texto como uma cena convocam escritas para fora e além de si próprios.

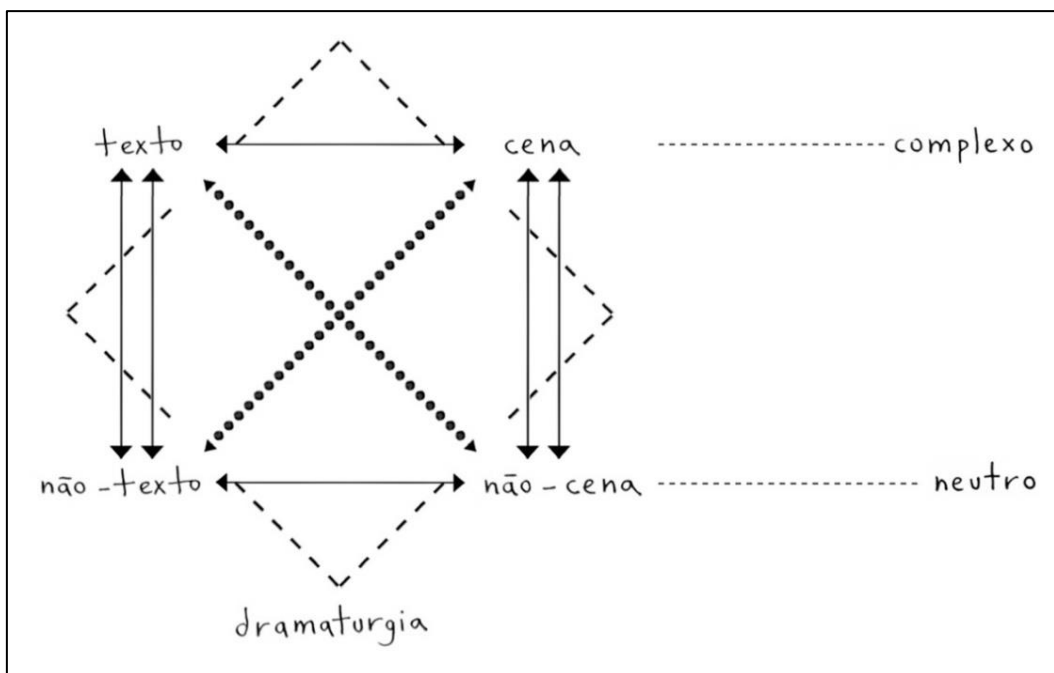


Diagrama 5 – A dramaturgia em campo ampliado

Neste campo ampliado, temos dois tipos de 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 estavam por demais costurados: *texto* e *cena*. Ao separar esses termos, bem como seus pares *não-texto* e *não-cena*, firmamos uma operação propositalmente dialética que sinaliza não apenas os possíveis desdobramentos e expansões da produção dramaturgical, como também seus pontos de recuo, de involução. Será a partir destes pontos de regresso que a produção dramaturgical pós-moderna, mais do que se prender a contornos rígidos e reconhecíveis, se encontrará em suspensão e em conseqüente experimentação.

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*, no entanto, é readmitir na discussão da criação dramaturgical dois termos que, se anteriormente pareciam os

mesmos, agora voltam a ganhar algum contorno próprio. “O diagrama é definido não pelas características irredutíveis de um determinado suporte artístico, mas pela relação” entre os termos que o compõem (FRIQUES, 2017, p. 300). O que aqui se propõe, portanto, são possibilidades: se a dramaturgia, por muitos séculos, parecia estar resumida na serventia de um texto à cena que o “realizaria”, agora podemos vislumbrar dramaturgias que aderem e resistem, expandem e retraem as suas relações tanto com eventuais e futuras cenas como consigo próprias.

Pois demoramos a enxergar as complexidades adormecidas neste *eixo complexo* (*texto e cena*). A cena teatral é, ao mesmo tempo, cena e texto; uma dramaturgia escrita somente com palavras é, ao mesmo tempo, texto e cena; assim como atos performativos também o são. Isto não quer dizer que algumas formas artísticas são formas prematuras ou degeneradas de uma dramaturgia porvir tal como talvez desejasse uma mentalidade estritamente historicista. Elas fazem parte de um universo vasto no qual 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 venha a ser este texto.

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 de vê-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 [...]. (SINISTERRA, 2016, 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 depois e um não se sabe onde a imaginação das suas narrativas. Ao investigar a criação de dramaturgias a partir de contos e romances, por exemplo, interessa a Sinisterra reconhecer o quanto aquilo que anima o fazer teatral não é mais e apenas o que nos acostumamos a convencionar como dramático e/ou teatral.

Por isso um campo ampliado, para reviver as multiplicidades 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: *locais demarcados*, *local-construção* e *estruturas axiomáticas*. 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:

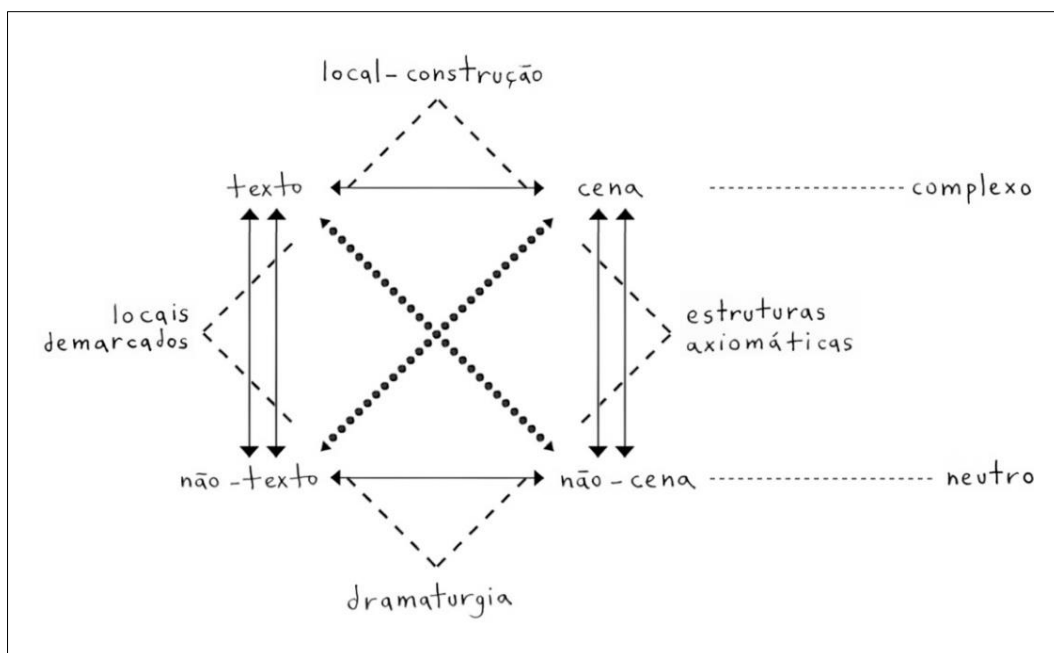


Diagrama 6 – A dramaturgia em campo ampliado (outras possibilidades)

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

Locais demarcados (não-texto e texto) – A publicação, os atos e objetos da publicação, por exemplo. Tanto em suportes como o livro impresso como em enunciados e atos verbais e de fala. Sendo texto e não-texto simultaneamente, suspenso entre estas duas categorias, um local demarcado traz em si o ser e o não ser como instâncias delimitadas, porém, em constante conversa e tensão. Neste sentido, é possível pensar a publicação como um ato de publicar, ou seja, de tornar

público, e que ao ser colocado em perspectiva 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.

Local-construção (texto e cena) – O edifício teatral, por exemplo: local-construção que relaciona texto e cena, seja colocando texto a escrever cena, cena a escrever texto ou mesmo tensões outras como um texto impedindo uma 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, separar texto e cena é reativar os horizontes críticos da criação artística, pois um local-construção é favorável à montagem e à edição, ao tramar das ações e paixões quer estas sejam palavras ou movimentos, verbos ou gestos, enfim, o teatro faz o seu trabalho, ele encontra um jeito de fazer.

Estruturas axiomáticas (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” (FABIÃO, 2013, p. 4). O programa performativo, conceituado pela performer e teórica da performance Eleonora Fabião, é um postulado e uma ignição que convida à experimentação, porém, sem predizê-la. O espaço de exibição da cena (teatral) em conversa mais íntima com a temporalidade presencial, 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” (FABIÃO, 2008, p. 240).

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, em constante relação, sendo e sugerindo textos e cenas. De algum modo, ao escavarmos o dito eixo completo (*texto e cena*), encontramos o eixo neutro (*não-texto e não-cena*): aqui chamado de dramaturgia ou campo restrito. É como se os séculos tivessem passado para que encontrássemos o vínculo ou o elo que sempre esteve ali: a dramaturgia, ou seja, uma prática ou conjunto de práticas que reúne e guarda possibilidades intermináveis entre e para texto(s) e cena(s).

4.6. 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 Szondi, assim, para “ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si” (SZONDI, 2011, p. 25). Há na lógica do drama, portanto, a necessidade de uma ignorância intencionada: 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 consiste em três coisas: “Em primeiro lugar, é uma dependência do visível em relação à palavra. Neste caso, a palavra é essencialmente um fazer ver” e ele destaca que cabe à palavra “pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vêm fundir duas operações” (RANCIÈRE, 2012a, p. 123). São elas:

[...] 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). (Ibid.)

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” (Ibid., p. 123-124). 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’” (Ibid.).

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, pois a representação “é um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa” (Ibid., p. 124-125).

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. (Ibid.)

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. (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 mistura – acontecimentos ficcionais e sentimentos provocados por eles 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. (Ibid.)

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

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. (Ibid., p. 126-127)

Dentro do regime representativo, o que, ao ser dito, soou demasiado? O que foi mostrado, num texto ou numa cena, que ultrapassou uma ou outra regulagem? Que significado outro uma dramaturgia abriu? E, em especial, quais afetos e repertórios de ações um texto possibilitou que leitoras e espectadoras acessassem? Por outra via, poderíamos perguntar: o que aconteceu em determinada realidade epocal para que a operação representativa se tornasse incapaz de dizer algo sobre o mundo daquela 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. Os temas não eram 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. (COSTA, 1998, p. 55-56)

Por essa perspectiva, um texto considerado difícil tecnicamente, 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 dramático, progressivamente, encontrou permissão para se expandir quanto mais se dispôs às dialéticas entre conteúdos e formas, bem como 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” (RANCIÈRE, 2012a, p. 128).

Provisoriamente, pensar a produção de dramaturgias num regime estético é possibilitar o jogo criativo com o drama, fora dele ou em desvio a ele. O regime estético não apenas reconhece que há muitos conteúdos e muitas formas, como também evidencia que a forçosa separação entre arte e vida não precisa mais ser determinante. Não seria este escorrimento 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 dos afetos) rumo ao interior dos regimes representativos, desfazendo seus mecanismos e forjando novas formas para dar a ver conteúdos (e sensações) postos à margem na história da arte.

As guerras mundiais do século XX modificaram drasticamente a paisagem do mundo. O refrão do progresso humano gerou, para dizer o mínimo, a traumática experiência do Holocausto. Em tal século, seres humanos escreveram acontecimentos que excederam tanto o pensável quanto uma arte capaz de testemunhar o irrepresentável produzido pela própria humanidade. Para tocar neste mundo em ruínas foi preciso que morressem modos de fazer arte para que víssemos nascer outras possibilidades. Alguma dramaturgia contemporânea, assim, parece se fazer num 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, suas aporias e impropriedades (Ibid., p. 133). Pois alguma dramaturgia contemporânea já não quer desconsiderar o real nem os seus horrores, alguma dramaturgia já está consciente de que é preciso inventar outros modos (formas) para dar a ver o real sufocado sob tantas realidades tal como as conhecemos. A dramaturgia, assim, trai o mundo ao lembrá-lo não da vida como ela é, mas da vida como ela (ainda) pode vir a ser.

4.7. 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 conseguiríamos ver e ouvir alguma coisa nova se manifestando. Não à toa, ela valoriza tanto 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” (LUDMER, 2013, p. 8). Pensar dramaturgias em campos restritos e ampliados é atizar as possibilidades, desativando chegadas prontas para, assim, nos perguntarmos: e se fosse assim? E se assim pudesse ser? E se esta dramaturgia pudesse fazer desse outro modo? Interessado numa tese também especulativa, num outro modo de compor e criticar o conhecimento, discorro sobre dramaturgias para libertá-las das formulações que as aprisionariam a fim de que, alegre e especulativamente, seja possível continuar imaginando aquilo que as dramaturgias ainda podem ser. 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 (Ibid., p.9). Porém, aqui não lemos a 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 realidadeficção, onde “sua lógica, [é] o movimento, a conectividade e a superposição, superimpressão e fusão de tudo que foi visto e ouvido” (Ibid., p. 9-10). Assumir a realidade como um texto, operar a vida como uma escrita, resgatar as possibilidades para reescrevê-la e, por certo, modificá-la.

4.8. 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 “a autora tentava definir um novo tipo de *práxis*, difícil de ser enquadrado no termo ‘escultura’, que estava se tornando ‘infinitamente maleável’” (QUILICI, 2014, p. 13). Se a atitude modernista operou em negação às práticas e aos 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” (Ibid.).

Indo por outra via, ao investigar a trajetória intelectual de Krauss, o já citado Manoel Silvestre Friques analisa como as distintas correntes formalistas afetaram o percurso da autora e alerta que, dadas a importância e a frequência com a qual 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” (FRIQUES, 2017, p. 13). 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. (Ibid.)

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 em sua época, o instrumental crítico escolhido por Krauss foi justamente uma ferramenta formal-estruturalista que reduz tais produções em vez de expandi-las. Em outras 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 expresso 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?

Observo, há pelo menos uma década, como a expansiva poetologia do tal realismo capitalista se firma mais e mais a cada ano. A arte da performance, por exemplo, se alastrou pelo fazer artístico carioca, muitas vezes menos enquanto escolha e proposição e bastante 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 movo com ainda mais desejo rumo a um campo restrito para a dramaturgia, valorizando a perspectiva de sua restrição e não de seu alargamento sem fim. 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 conversar com eles. Formulações conceituais que poderiam nos proporcionar desafios estimulantes são prontamente transformadas em respostas que, enquanto tais, viram fórmulas e comércios.

Começo a estudar teatro numa universidade pública brasileira e ali vivo o *boom* de teorias que, pronta e apressadamente, foram 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/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 este movimento? Para onde foi a prática crítica da crítica? Tudo (ou quase tudo) está para uso e dizer uma coisa, afirmar um conceito, parece o suficiente para realizá-lo e, obviamente, para assassiná-lo: rizomas nunca foram tão fascistas.

Em busca das possibilidades, incluindo as mais anacrônicas e consideradas ultrapassadas, 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 pré-determinada. 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 dramático, mesmo que provisoriamente, reencontre um alicerce primeiro na palavra escrita. Por isso o regresso, por isso alguma restrição, para suspendermos o deslumbre 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 aconteçam. 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 viria dar vida ao texto para compormos, em imanência, a dramaturgia enquanto uma maquinaria que fala e pulsa por conta própria; o texto como algo que está vivo e vive.³⁹

³⁹ 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” (PAVIS, 2008, p. 97). Quando afirmo que a dramaturgia funda a sua própria *diégese*, quero dizer que ela não é criada na dependência de algo exterior a ela para fundar e realizar o seu material narrativo. Dizer isso, no entanto, não a torna autossuficiente porque mesmo fundando a si mesma, uma dramaturgia sabe muito bem como fazer convites.

Você não tem que expandir. Não tem que misturar dramaturgia, performance, dança, projeções em vídeos 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 faz de sua criação artística um trabalho efetivamente crítico e sensívelíssimo (talvez o faça 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 saber: e aí, querida dramaturgia, quem ou o que você quer ser?

4.9. Talvez

Talvez esta palavra: talvez.⁴⁰

Talvez eu não devesse ter feito aquela consideração inicial dizendo acreditar não acreditar mais neste capítulo. Trata-se de um jogo, ora. O que aqui foi apresentado é um jogo experimental por excelência: 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 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 podemos 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 a tese acadêmica ser mais especulativa? Poderá a tese acadêmica errar com a mesma paixão e entrega

⁴⁰ Quem me traz a palavra “talvez” é a pesquisadora e tradutora Fátima Saadi, que participou da banca avaliadora do meu exame de qualificação (em dezembro de 2020) e leu uma versão anterior do presente capítulo. Após o exame, Saadi me enviou considerações por e-mail, dentre 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”.

que ambiciona acertar? E os equívocos e as falhas, e a insuficiência ou 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 crítica? Faço estas indagações porque, sem dúvida, as categorias costumeiramente taxadas de negativas são de extrema importância ao exercício artístico. Assim, manter este capítulo se faz tanto para que pensemos 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 dramáticas tendo em vista que a ação de tais criações é precisamente a de romper limites. Talvez o campo queira cercar uma prática ou um conjunto de práticas que não é feita 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-nem-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 mais 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 para onde se expande e a partir de onde. O presente capítulo, portanto, inscreveu alguns volteios do meu pensamento e algumas agruras desta pesquisa. Como dito, já nem sei se acredito no que aqui consta escrito, no entanto, sigo confiante na paciência do pensamento. Diria, inclusive, que a escolha por continuar usando o “não” para formar a “não-cena” e o “não-texto” se deu por um único motivo: por acreditar que o não não é bem um impedimento, o não 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 Florencia Garramuño afirma que “talvez não seja necessário manter a categoria de campo para pensar uma literatura contemporânea fora de si mesma [...]” (GARRAMUÑO, 2015, p. 54, T.A.)⁴¹. 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, refeitos por mim para localizar a dramaturgia 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 esta tese, a cada capítulo, queira mesmo é manifestar mais vozes do que uma só, talvez ela queira ser um espaço para pensamentos que, entre si, possam ser alegremente 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 tantas décadas ela já havia ultrapassado ou expandido tais categorias. Para Foster, o campo expandido de Krauss “implodiu lentamente, à medida que os termos antes mantidos em contradição produtiva foram gradualmente colapsando em compostos sem muita tensão [...]” (FOSTER, 2002, p. 127, T.A.)⁴².

Talvez seja exatamente isto, Foster. Talvez seja mesmo o caso de, a cada momento, a cada capítulo, perguntar: onde está a tensão favorável à criação artística? Em especial, talvez determinante mesmo seja escolher qual repertório crítico estimula a criação de um pensamento movediço em vez de qual crítica o impossibilitaria.

⁴¹ “Tal vez no sea necesario retener la categoría de campo para pensar a una literatura contemporánea fuera de sí [...]” (GARRAMUÑO, 2015, p. 54)

⁴² “[...] has slowly imploded, as terms once held in productive contradiction have gradually collapsed into compounds without much tension [...]” (FOSTER, 2002, p. 127)



5. Corpo-que-escreve

5.1. 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-

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

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

me diferente. Não sei explicar. Tudo o que me disseram sobre Azevedo foi dito antes mesmo de eu conhecer Azevedo. 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 ter-nos apresentado um ao outro: eu, quem escreve palavras, e tu,

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

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

Azevedo, que me faz escrevê-las. Sinto que
algum poema começa em ti, Azevedo.

Tenho a sensação de que tu inauguras
algum poema que ainda não nasceu. Ali
onde estou, sentado sobre aquela pedra, há
muito acontecendo: 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, esperarei 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 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

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

amorosas. Mas não só isso: ao caminhar por
 tuas ruas, sentar-me-ei na pedra e nela
 encostarei minha cabeça: deitado no 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
 Porto sabe que tu também és parte dele?
 Azevedo, se eu pudesse te perguntar algo
 eu perguntaria se és solteiro ou casado. Eu
 me apaixonaria por ti, Azevedo, 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

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
 SAEM DELE E PADECE
 AS PAIXÕES QUE
 LHE CHEGAM

COM OS PÉS SOBRE
 A GRAMA MOLHADA ?

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

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
 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

DAS COISAS

DAS PALAVRAS

DEGUSTAR MUNDO
 COMO QUEM DESCOLA
 AS PALAVRAS E
 AS COISAS

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

DEIXAR-SE PERDER
 DE SI MESMO

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

autocarro (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 esquentava 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 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. Serão verdade, Azevedo? Deveríamos dar uma festa e parabéns aos motoristas logo após eles passarem com o autocarro 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 novamente, mas conseguimos.

Parabéns, seu motorista! Qual é o teu nome? Duas senhoras passam caminhando.

Estou deitado à pedra e entreouço uma

DIS_POR-SE OU
DISSEMELHAR-SE :
BUSCANDO POSIÇÕES
PARA O SEU EU QUE
SERIAM CONSIDERADAS
DISFUNCIONAIS,
NEGATIVAS E PIORES

DIS_POR-SE OU
DUPLICAR-SE :
MANTENDO O EU
TRANCADO EM CASA,
ENQUANTO O OUTRO
ESTÁ LÁ FORA EM
EXPERIÊNCIAS

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

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 escondidas. Como se tu,

Azevedo, fosse 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 a 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 e flanelado, com

DISPOR-SE A

DISPOR-SE AO QUÊ?

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 OS SONÂMBULOS
FAZEM MUITAS COISAS
NOS SONHOS QUE NÃO
OUSARIAM FAZER
ACORDADOS (ISSO BASTA
PARA MOSTRAR QUE O
CORPO É CAPAZ DE
MUITAS COISAS QUE
SURPREENDEM A SUA
PRÓPRIA MENTE)

uma cor de relva bem verdinha. É como
uma cura. Tu és uma cura para mim. E o
silêncio? Há um 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 uma linha de autocarro que

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
O 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

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

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

ELE ESCREVE PARA
DESPEDIR DE SI
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

parecia 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 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 noutra 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

EXPERIMENTAR NÃO
PRESSUPÕE CHEGADAS

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)

senhores sabem disso? Anoto em meu pequeno caderno: há outro ar aqui. Nosso 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 que, dentro de um autocarro, se deixam emocionar por conta da movimentação 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

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

LÍQUENS, BACTÉRIAS,
FUNGOS SOBERBOS
ENTRE AS 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
NOVAS IDEIAS, O CORPO -
QUE - ESCREVE TE
PRESENTEIA COM
O PRESENTE EM
ATO

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 destes. Importa
 que eu possa te tocar antes de tudo aquilo
 que diriam antes disso acontecer. O cuidado
 que temos 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 e 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 aqui, lá, acolá, em

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

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

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

NÃO
 DEIXARÃO
 VOCÊ ESCREVER
 DO SEU JEITO

Azevedo, sim, em Azevedo há verde. Hoje acordei emotivo. Todo este azul, toda esta relva, me botam comovido 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 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 de um dia 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 noutra autocarro da linha 400

em direção a minha casa que fica no

Bonfim. Quando chego em casa, sento-me

diante do computador para escrever

NÃO
DEIXARÃO
VOCÊ
ESCREVER
DO SEU
JEITO

NÃO
DEIXARÃO
VOCÊ
ESCREVER
DO SEU
JEITO

algumas palavras, no entanto, meu corpo sempre parece dizer mais do que eu consigo digitar. Meu corpo parece sempre trazer algo mais 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 em ti. 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, noutra 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 presente. Ali saltei e minha tarde foi

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

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 NÃO SABER

NÃO PRECISA SER ÚTIL
NEM VENDER OU
VENCER

apenas isso: longas caminhadas pelo parque, no denso parque dentro de mim, longas conversas comigo, consigo, 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 paragens de autocarro, o nome de algumas ruas). Quando conhecemos 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 de Azevedo. Tu que estás no meio do caminho, no meio do autocarro, o que tu fazes com Azevedo? Já experimentastes dar um pouco de carinho a

NÃO SABEMOS O QUE
PODE UM CORPO, NÃO
ESQUECER

NÃO SE APRENDE A
ESCREVER DRAMATURGIA,
APRENDE-SE A TER
DISPONIBILIDADE PARA

NOUTRO MOMENTO, VOCÊ,
AUTOR(A), AUSCULTARÁ
A SI MESMO(A) E SE
PERGUNTARÁ O QUE FICA
DEPOIS DO TANTO QUE
POR TI PASSOU, QUE
PALAVRAS DO SEU
REPERTÓRIO
PRECISAM PARTIR,
QUAIS OUTRAS PODEM,
ENFIM, CHEGAR

Azevedo? Já experimentastes dar um longo abraço em Azevedo? Hoje não passei perfume. Amanhã terei passado. Amanhã, estarei com mais passado do que tenho hoje. 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 sobranceiras grossas e pretas, ele segura um caderno e uma caneta, ele observa e, mesmo com o autocarro em movimento, ainda escreve no caderno dele 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 placa que indica a entrada para Azevedo. A placa na rotunda da Circunvalação. Tem algo azul na placa. Um azul claro, cor do céu. Parece um pedaço de papel ou de plástico. Achei interessante, me fez pensar na relação entre azul e Azevedo. Azulvedo. Azulvejo. Azulejo. Azevedo. Para mim, Azevedo é

NO OUTRO MOMENTO,
 VOCÊ, AUTOR,
 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 - ESCREVE
 ESTARÁ NO SEU TEXTO
 DE UM JEITO OU DE
 OUTRO, MAS,
 POR AGORA,
 O CORPO - QUE - ESCREVE
 SÓ ANSEIA LAMBER
 OS MUNDOS

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, um repouso, como se tu 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 amanhã. Os futuros não estavam previstos neste agora. Entrei no autocarro hoje, mas desembarquei dele apenas ontem. Imaginar um homem adentrando um sítio no 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

NOOUTRO MOMENTO, VOCÊ,
AUTORA, PERCEBERÁ
QUE NÃO IMPORTA TORNAR
UMA EXPERIÊNCIA VÍVIDA
EM OUTRA COISA PORQUE
GOSTOSO MESMO É TER
VÍVIDO, TER DADO AQUELE
PASSEIO, TER VISTO A SI
MESMA FAZENDO ALGO
QUE NÃO O SENTIDO

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

O CORPO ESTÁ AÍ?

O CORPO - QUE - ESCREVE
CONFIA

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 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 reluzindo imenso. Mas tu nunca fostes 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.

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

O CORPO-QUE-ESCREVE
É ANTES UMA FÁBRICA,
UM CONJUNTO DE
FÁBRICAS, ONDE O QUE
ESTÁ EM JOGO É A
ALEGRIA PELA 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
AOS DESVIOS

Não tenho isqueiro nem vontade de fumar,
 Azevedo, mas tu, com esta calma toda,
 seria um bom sítio para fumar um cigarro.
 Nos meus olhos ainda aquela tarde. Aquela
 tarde será para sempre uma tarde, mesmo
 que agora já seja tão tarde. Aquela tarde em
 que peguei um autocarro da linha 400 e me
 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 noutra 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

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

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

esquentam e esfriam, que esquentam e esfriam. O vento continuou, ele continua sendo morno e frio. Ontem, ao te conhecer, disse ter sentido algo. Não sei qual nome dar ao que sinto, mas dizer calma é pouco.

Sinto que dizer paz seria impreciso 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 terceira vez, aquela curva quadrada foi difícil de ser

feita pelo motorista do autocarro. Foi preciso recuar e tentar de novo. É possível que, ao entrar naquela pequena rua, o autocarro fique a uma distância exata de 10 centímetros 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 perguntas: Azevedo é quem? É teu namorado? Não, não, quem me dera, eu

digo: Azevedo é um sítio do Porto.

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 QUIÇÁ DE
DOCUMENTOS, O CORPO-
QUE-ESCREVE NÃO
PRECISA PROVAR
RELEVÂNCIAS, ELE
PREFERE TATEAR
RELEVOS

O CORPO-QUE-ESCREVE
NÃO QUER RESOLVER
COISA ALGUMA

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

Azevedo é Porto. Azevedo é um porto seguro. Passam por nós senhoras, senhores, crianças, cães e gatos. Passei há pouco por uma grande relva na qual 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 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?

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

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 PARA PADECER

O SUPÉRFLUO
DETALHE

Podemos circular Azevedo? Podemos distribuir Azevedo? Podemos transportar Azevedo de um ponto a outro? Podemos esparramar, 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, tu 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 em si mesmo. Azevedo está em mim e em si? Quantas vezes já amastes um sítio? Que beleza as coisas ordinárias, não? Fico trêmulo de tão apaixonado. Eu poderia me apaixonar não por outro ser humano, mas por um sítio. 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

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

OUTRA ASSOCIAÇÃO
ENTRE PALAVRAS

OUTRA PAISAGEM
ENTRE PARAGENS

PARA ESCREVER SÓ
É PRECISO SABER?

PARA O QUÊ?

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

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 que é possível fazer de outro modo, de outro jeito, 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 modo. Sento-me neste restaurante. Peço uma cerveja. Entram e saem do restaurante 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 atraís toda a atenção. O cheiro da tua relva recém-cortada inebria o campo e as ruas ao

PARA PROCURAR
NÃO IDEIAS, PARA NÃO
PROCURAR IDEIAS

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 QUEM ESCREVE
RUMO À DESMEDIDA DE
POSSIBILIDADES QUE
EXTRAPOLAM A SUA
(NOSSA) MENTATIVIDADE

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

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 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

POR ISSO, EXPERIMENTAR
O ESCREVER, ESCREVER
EM EXPERIÊNCIA,
EXPERIMENTAR
ESCREVENDO

PROVAR MUNDO COMO
QUEM O POROROCA

QUAIS DINÂMICAS
SENSÍVEIS SERIAM
EXPERIMENTADAS SE
EXPERIMENTÁSSEMOS
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

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 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 pedindo por alguma chuva. Homem de cabelos arrepiados,

SE A DRAMATURGIA,
ATÉ ENTÃO, PODIA SER
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 - ESCRIVE

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

SENTADO? DEITADO?

árvore com 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, 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
 sentar-me e observar o meu redor. É lá que
 estou agora. Consegues me ver, Azevedo?
 Podes sentir-me 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.

SERIA POSSÍVEL COLOCAR
 O PENSAMENTO PARA
 CORRER, O PENSAMENTO
 PARA SUAR, COLOCAR O
 PENSAMENTO PARA DANÇAR
 EM VEZ DE SÓ PENSAR?

SOB O SOL NO MEIO
 DE UMA AVENIDA?

SOBRE UMA PEDRA
 QUENTE E GRANDE?

SOBRETUDO, DURANTE
 UM LONGO DURANTE

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

Vivemos tão confinados em 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 - MAS TAMBÉM O
 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
 PARA

5.2. Outra fotografia



Fotografia 3 – Entrada para Azevedo, Porto, 2022 – Fotografia: Diogo Liberano

5.3. Dispor-se a

O presente capítulo foi criado a partir de textos que escrevi de 21 a 25 de fevereiro de 2022, na cidade do Porto, Portugal, onde atuo como dramaturgo no projeto *azevedo* (Pele Teatro), um programa de criação artística que propõe diálogos entre o território de Azevedo (Campanhã, Porto), comunidades residentes (humanas e mais-que-humanas) e criadores portugueses e internacionais, com direção artística de Fernando Almeida e Rodrigo Malvar.

Neste projeto, como dramaturgo convidado, minha ação consiste em fazer deslocamentos até Azevedo por meio da linha de autocarro (ônibus) n.º 400, escrevendo por todo o percurso. Em seguida, o material escrito é editado por mim e, somado a ilustrações e pinturas criadas por João Paulo Lima em afetação ao que escrevi, é produzida uma publicação impressa que é distribuída gratuitamente às passageiras da linha 400. Neste capítulo, portanto, à esquerda e digitado, disponibilizo o material bruto produzido no primeiro de quatro módulos a serem realizados no decorrer de 2022, ou seja, o texto ainda sem correções e edições; e à direita, escrito à mão e digitalizado, reflexões sobre o corpo-que-escreve que compus depois e a partir do primeiro módulo de *azevedo*.

No entanto, as experimentações com o corpo-que-escreve me acompanham faz alguns anos, sem que eu consiga precisar exatamente quando o nomeei desse modo. O corpo-que-escreve me acompanha em processos de criação dramática, na prática pedagógica e na experimentação teórica. Dada a diversidade de vias pelas quais o penso e experimento, qualquer esforço que busque lhe dar uma definição mais contornada ainda me parece desimportante. Neste momento, para mim, abordar o corpo-que-escreve só é possível se for feito de um modo que nos permita quase conhecê-lo.

Assim, o corpo-que-escreve não é propriamente um conceito, a não ser que aceitemos o 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 como uma lembrança, como aquilo que poderia,

inclusive, sequer chegar (DELEUZE, 1992, p. 33). Feito uma lembrança, o corpo-que-escreve nos compromete ao lembrar não apenas do corpo de quem escreve, como também da importância que é passear este corpo para além dos pensamentos; o corpo-que-escreve suspeita que o corpo de quem escreve talvez possa estar excessivamente subjugado pelo exercício mental.

Para compor o irregular contorno do 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 “já que vê caminhos por toda parte, [o corpo-que-escreve] está sempre numa encruzilhada” (BENJAMIN, 1987, p. 225)⁴³. Assim, a escrita feita à mão e digitalizada 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.

Sobretudo, quando afirmo que o corpo-que-escreve não é um conceito, mas uma prática, um conjunto de práticas, estou parafraseando os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari quando eles discorrem sobre o Corpo-sem-Órgãos (CsO) em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Para 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. Eles perguntam (sem usar o ponto de interrogação):

Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. (DELEUZE, 2012, p. 10)

⁴³ Traçando um Modo Epistemológico Exuziaco (M.E.X.U), destaco as colocações do artista-pesquisador Gunnar Borges sobre a encruzilhada: “A encruzilhada é a morada de Exu. A encruzilhada é o ponto de encontro entre a multiplicidade de caminhos no entrecruzamento de múltiplas possibilidades de movimento. Estar numa encruzilhada é ao mesmo tempo ter vários caminhos entrecortando-se diante da vista e nenhum caminho a ser objetivamente escolhido. A imagem da encruzilhada materializa a noção de que Exu é a própria manifestação da contradição, ele nos lança à dúvida. Exu não está atrelado a uma coisa somente, mas carrega o fundamento de que a matéria, o pensamento, as leis, a criação, se valem de uma constituição ambivalente. Toda unidade comporta a sua própria contradição e toda forma única é formada por mais de uma de perspectiva” (BORGES, 2018, online).

O CsO se torna, assim, um importante aliado do corpo-que-escreve ao reforçar a importância de desvios em relação a qualquer hipótese interessada em se impor como um padrão ou uma norma.⁴⁴ A prática corpo-que-escreve, objetivamente, está interessada em reativar o corpo em processos de criação dramática. Para tal, o corpo-que-escreve começa perguntando onde está o corpo de uma autora quando no momento exato em que ela escreve e, por suspeitar que os corpos estejam por demais acostumados a permanecer sentados enquanto a cabeça escreve, o corpo-que-escreve conjura perguntas como: o seu corpo está aí? Ou ainda: ao modificar a posição do corpo-que-escreve, modifica-se também o texto que ele escreveria?

De algum modo, o corpo-que-escreve tem semelhanças com a noção de programa performativo. Seria o corpo-que-escreve um programa performativo aplicado à criação de dramaturgias?

Partindo do CsO de Deleuze e Guattari, Eleonora Fabião propõe que o programa é motor de experimentação psicofísica e política porque a sua prática “cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa” (FABIÃO, 2013, p. 4). Ela sugere que “o programa é o *enunciado* da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas [...]” (Ibid.), mas não por isso o corpo-que-escreve se assemelharia ao programa, pois ao corpo-que-escreve não se trata de estipular previamente um conjunto de ações a serem realizadas, muito menos ele parece interessado nas articulações claras. O corpo-que-escreve está interessado é nas articulações complexas e escuras, nas conexões desprovidas das iluminações do pensamento; o que ele quer mesmo é a inconsciência bem rente de si, as quinas pontiagudas, as planícies polidas e ensolaradas, lisas e rugosas, o rigor da experimentação e a experimentação que é frouxa ou mesmo considerada falha.

⁴⁴ De 2015 a 2017, durante o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ), desdobrei reflexões sobre a companhia carioca Teatro Inominável com orientação de Eleonora Fabião. Num ensaio sobre produção teatral, reli o Corpo sem Órgãos (CsO) como Modo de Produção (MdP), reescrevendo o original “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos?” como “16 de março de 2010 – Como criar para si um modo de produção?” (LIBERANO, 2018). Naquele ensaio, mais do que propor um glossário da produção teatral análogo aos termos do texto original, acabei por encontrar – junto às dinâmicas e aos movimentos do original – pensamentos e proposições renovadas sobre e para a produção teatral.

Destaco, no entanto, duas semelhanças entre o programa performativo e o corpo-que-escreve que me parecem vibrantes: ambos parecem movidos à experimentação e mesmo a um senso de improdutividade. De acordo com Fabião, um programa tem o potencial de possibilitar, nortear e mover a experimentação do corpo de uma performer. Tal ênfase na experimentação do corpo também ressoa no corpo-que-escreve. Somado a isso, uma ressalva de Fabião também me parece determinante ao corpo-que-escreve: ela diz que lhe parece “ser descabido realizar programas cujo objetivo seja levantar material para uma futura cena à maneira de uma improvisação ou laboratório” (Ibid., p. 9). E ressalta que:

Transforma-la [a performance] num método para levantamento de material é esvaziá-la de sua imediatidade, de sua urgência; é enquadrá-la numa funcionalidade que a descaracteriza e enfraquece – esta seria a arte de não fazer performance. (Ibid.)

Tal ressalva é um alerta teórico que visa bloquear um tipo de uso (da arte da performance) bastante condizente com a poetologia do realismo capitalista. Fabião é assertiva ao dizer que funcionalizar a performance seria propriamente não fazer tal arte e essa negativa sinaliza a possibilidade de performances serem realizadas de um modo integralmente utilitário e desprovido da imanência da sua engrenagem experimental, relacional e política. É nesta ressalva, portanto, que o corpo-que-escreve se conecta mais evidentemente com a arte da performance, pois, assim como ela, ele não parece estar interessado naquilo que viria a partir de uma experimentação, mas sim no corpo quando em experimentação e na experimentação do corpo. Neste sentido, o corpo-que-escreve é uma prática altamente performativa e, tal como o programa, dedica-se a colocar o corpo em experiência mesmo quando a ação do corpo venha a ser apenas a de gastar tempo e de no tempo se gastar.

No entanto, trazendo alguma incerteza para o que venho dizendo até aqui, em 2015 escrevi uma dramaturgia criada diretamente a partir daquilo que, na época, chamei de “uma espécie de programa performativo”. No posfácio escrito para a publicação dessa dramaturgia, consta o seguinte:

Eis o programa que compus para a escrita de *Janis*: 1) acordar bem cedo nos dias destinados à escrita; 2) abrir uma garrafa de vinho tinto seco; 3) beber todo o conteúdo da garrafa; 4) fumar quantos cigarros eu quiser; 5) ouvir e cantar as canções de Janis [Joplin] em altíssimo som; 6) ao terminar todo o vinho da garrafa, acionar o gravador de voz e gravar tudo aquilo que meu corpo disser; e 7) no dia seguinte, ouvir a gravação e transcrever as palavras... (LIBERANO, 2017a, p. 54)

Logo em seguida, sem dúvida afetado pelo programa performativo e por Fabião, acrescento que a prática de um programa para a escrita dramaturgica “nos convida a saborear relações impensáveis entre as palavras e os sentidos, nos possibilita compor utilizando outros modos e operações criativas” e, em especial, jogá-lo “desmancha a figura do autor para fazer dele um espaço temporário onde palavras aportam para brincar o inesgotável jogo de sentidos e sem sentidos” (Ibid., p. 55). Ora, mas isso que fiz não foi justamente transformar a performance num método para levantamento de material, tal como Fabião condena em sua ressalva?

Será que esvaziei aquela experimentação que fiz para, em troca, ganhar um punhado de palavras? Será que, quando em experimentação, fui desatento por ansiar encontrar boas e novas construções frasais para a dramaturgia que viria? Ou será que a prática daquela performance ou do programa, a despeito do nome, me possibilitou colocar o meu corpo de um modo diferente em relação ao meu labor criativo? Penso que a ressalva de Fabião não tolera respostas ágeis nem fáceis e que talvez funcione mais como uma atenção necessária às experimentações do corpo do que feito um impedimento que nos privaria de experimentá-lo.

“O corpo-que-escreve gosta de se perder e ter a sua companhia”. De fato, o perder-se aqui é mesmo um se livrar. Livrar-se do ter que. Ter que fazer sentido, ter que ser bom, produtivo, ter que escrever e 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, deixamos de ser autoras quando não estamos escrevendo. Eis a ambivalente tese de Aristóteles que Giorgio Agamben desdobra em suas reflexões sobre 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) [...]” (AGAMBEN, 2018, p. 64-65).

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. (Ibid., p. 65)

O corpo-que-escreve, então, quando busca livrar uma autora da submissão ao pensamento, talvez o faça tentando aproximá-la do não pensamento (do inconsciente?), nem tanto da obra que será criada e mais da impotência ou potência-

de-não criar uma obra. Quando afirmo que o corpo-que-escreve 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 preciso resistir. Agamben destaca que a etimologia do verbo “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” (Ibid., p. 66). Para o corpo-que-escreve, praticar a sua impotência é lembrar que há mais ações a serem feitas do que apenas escrever.⁴⁵

O corpo-que-escreve quer se livrar das exigências e quer te livrar junto dele. Eis a sua dimensão improdutiva ou dispendiosa. Num processo criativo, valorizar o dispêndio do tempo, por exemplo, é destronar a concepção mercantil (e servil) da autoria: ser autora não é o mesmo que escrever. O corpo-que-escreve quer levar a autora para passear por saber que o seu exercício criativo também se faz daquilo que diriam não ter importância. O corpo-que-escreve não é um procedimento inventivo ou uma moda que tornaria o seu processo criativo um modelo a ser seguido e vendido; o corpo-que-escreve, assim, é uma experimentação não do texto que virá, mas do corpo e da sua extensão sensível. Por isso insistir na disponibilidade do corpo, no dispor-se a. Ao quê? Ao que vier, se vier, do modo como vier. Enquanto uma prática ou um conjunto de práticas que visam a experimentação da disponibilidade de um corpo, o corpo-que-escreve desmancha a figura da autora ao torná-la não mais a dona das palavras, mas um espaço no qual as palavras brincam. A experimentação do corpo-que-escreve age no ato do experimentar e modifica a sensibilidade de uma autora a despeito do texto que virá. O corpo-que-escreve é uma lembrança das capacidades desconhecidas de um corpo: seja ele um corpo-que-escreve ou um corpo textual, uma dramaturgia.

Quando em experiência, não se trata mais de perseguir e encontrar as palavras certas, não se trata de encontrar boas ideias, mas de restar no acontecimento, imerso no seu regime de intensidades. Quando ali, no dentro da coisa, o que interessa é tão

⁴⁵ Com alguma insistência, ele vai aprendendo que nem sempre escreverá e que, às vezes, só o que lhe resta é qualquer outra ação. Demanda um tempo, resistir é uma força: aos poucos, porém, a sensibilidade vai acordando e se deixa ser atraída por uma variedade maior 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. Ele já descobriu que não escrever é ação constitutiva da escrita. Afinal, escreve-se em qualquer corpo ou no seu? Munido e movido por qual sensibilidade? Preenchido e perturbado por quais memórias? Por quais imagens?

somente a sensibilidade que ali se experimenta. Mais uma vez, repito: não estamos à procura de sentenças interessantes, mas daquilo que o costume nos roubou: a excitabilidade criadora da artista que cria não somente a partir do que já sabe ou gosta, mas também através de um intensivo processo de se dispor e estar disposta aos encontros que virão, sem antecipar nem os dizer previamente. É assim que a noção de afecção proposta por Spinoza (SPINOZA, 2014) parece-me uma bela figuração desta sensibilidade disposta ou disponibilidade sensível da artista: o corpo-que-escreve é um dispor-se às ações e às paixões, ele está interessado tanto naquilo que ele escreve com intencionalidade (ações) como naquilo que nele se inscreve (paixões).

Ao afirmar que “não se aprende a escrever dramaturgia, aprende-se a ter disponibilidade para”, o faço, sem dúvida, estimulado pela leitura que Deleuze faz da *Ética* de Spinoza. Deleuze afirma que um indivíduo pode ser definido por um grau de potência e que “a esse grau de potência corresponde certo poder de ser afetado”, assim, “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” (DELEUZE, 2002, p. 33).

Spinoza distingue as afecções em ações e paixões. Deleuze afirma:

[...] *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. O 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.” (Ibid.)

Com esta explanação dos tipos de afecção, dotamos de maior disponibilidade a extensão sensível do corpo-que-escreve, pois assim como partem dele ações, sobre ele também tombam paixões, ou seja, afetações derivadas de seu exterior. É essa disponibilidade da qual estou falando quando proponho o corpo-que-escreve como uma prática do dispor-se a; mais do que um simples elogio à capacidade de uma autora se permitir ser afetada por algo que lhe venha de fora, importa é reconhecer o quanto a prática da escrita se dá também em consideração e resposta ao que está fora do querer de quem a escreve.

O corpo-que-escreve, sem dúvida alguma, nos ensina a sofrer.

Porque parece existir algo que está sempre fora do corpo-que-escreve e em relação a ele, algo que, no entanto, ele faz questão de lembrar que existe e nos afeta. Ao se perguntar como Spinoza define um corpo, Deleuze conjura duas respostas simultâneas:

De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo [...]. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo [...]. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma é cinética, e a outra é dinâmica.” (Ibid., p. 128)

O corpo-que-escreve é, portanto, uma lembrança daquilo que não se pode esquecer: de que somos feitos não apenas do que sabemos e queremos, mas, em especial, daquilo que desconhecemos e que, em alguma medida, nos extrapola e está fora de nós. Enquanto experimentação cinética, o corpo-que-escreve nos convida ao movimento dos deslocamentos, ele nos convoca à aventura desviante de um passeio. Enquanto experimentação dinâmica, ele nos proporciona encontros e desencontros, ciente de que uns aumentam a nossa força de ação enquanto outros a diminuirão. Por fim, o corpo-que-escreve é especialmente uma experimentação ética: ele mantém acesas indagações sobre o escrever, sobre os modos de escrever e, em especial, sobre os corpos que escrevem; para que seja possível escrever não apenas de um jeito ou do seu jeito, mas também de jeitos imprevisíveis.

6. Transgeneridade textual

6.1. 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.

LIBERANO Como cê consegue fazer xixi num banheiro desses?

Assis enche os dois copos até a borda.

LIBERANO *(brindando)* À sua barba que tá um escândalo!

ASSIS *(sorrindo e bebendo)* Então comecemos por ela!⁴⁶

⁴⁶ “[...] una concepción normativa del género puede deshacer a la propia persona al socavar su capacidad de continuar habitando una vida llevadera. En otras ocasiones, la experiencia de deshacer una restricción normativa puede desmontar una concepción previa sobre el propio ser con el único fin de inaugurar una concepción relativamente nueva – que tiene como objetivo lograr un mayor grado de habitabilidad.” (BUTLER, 2006, p. 13) / TRADUÇÃO DO AUTOR: “[...] uma concepção normativa de gênero pode desfazer a própria pessoa ao minar a sua capacidade de continuar vivendo uma vida suportável. Em outros casos, a experiência de desfazer uma restrição normativa pode desmontar uma concepção anterior do próprio ser com o único propósito de inaugurar uma concepção relativamente nova – que visa alcançar um grau maior de habitabilidade.”

LIBERANO (*bebendo*) Eu tenho história com barba! Com 13 anos começou a nascer tipo um bigode em mim, aí eu inventei que raspar ele com gilete faria ele crescer mais forte e grosso, como uma barba mesmo.

ASSIS Provavelmente a sua barba te deu um lugar no mundo.

LIBERANO Provavelmente. Sendo a barba uma característica muito estruturante ou formal desse texto chamado homem.

ASSIS Homem ou gênero masculino mesmo.

LIBERANO Como você 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, Di. Até mesmo antes do nome. O gênero é aquela coisa que vai moldar toda a nossa existência. Se a fatia do bolo sair azul, quer dizer que você vai brincar na rua, fazer experimentos, soltar pipa até o céu; agora se os confeitos do balão saírem cor de rosa, aí então você vai trocar fraldinha da boneca e brincar com o rodinho da pia.⁴⁷

Assis vira o copo. Liberano anota no caderno: fraldinha da boneca, 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\

LIBERANO Deve ou pode ser questionada e destruída?

ASSIS Diria que tem que ser. Eu comecei meus questionamentos ainda criança, mas só com 20 que fui me entender.

⁴⁷ “Efectivamente, los individuos dependen de las instituciones de apoyo social para ejercer la autodeterminación con respecto a qué cuerpo y qué género tienen y mantienen, de manera que la autodeterminación se convierte en un concepto plausible únicamente en el contexto de un mundo social que apoya y posibilita la capacidad de ejercitar la agencia.” (BUTLER, 2006, p. 21) / T.A.: “De fato, os indivíduos dependem de instituições de apoio social para exercer a autodeterminação em relação a que corpo e que gênero eles têm e mantêm, de modo que a autodeterminação se torna um conceito plausível apenas no contexto de um mundo social que apoia e possibilita a capacidade de exercer tal agência.”

LIBERANO Na mesma idade que eu me entendi gay ou aceitei que era ou aceitei publicamente que era um homem gay.

ASSIS Foi numa quarta-feira. Eu me lembro. Acordei e coloquei uma camisa xadrez enorme que meu pai tinha. Depois saí de casa e fui a um 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, roupas íntimas (*levantando as mãos e balançando os dedos como se colocasse aspás*) 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. (*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. No fim daquele dia, eu não sabia se eu era homem trans, não-binário, trans masculino, queer, porque, na verdade, isso não importava...⁴⁸

Assis divide o resto de cerveja da garrafa nos dois copos.

ASSIS A única coisa que importava mesmo, naquele momento, é que eu tava ali, feliz, liberto, vivo. Eu tava liberto de todas as caixas em que haviam me colocado. E liberto também das caixas em que eu havia me colocado.⁴⁹

LIBERANO Quando uma pessoa faz algo considerado (*levantando as mãos e balançando os dedos como se colocasse aspás*) louco, dizem que ela saiu ou tá fora da caixinha\

⁴⁸ Desde que o Bê me contou essa história, não me esqueço. Ela me chegou por um vídeo que eu pedi que ele gravasse para a sexta turma do Núcleo de Dramaturgia Firjan SESI, em 2020.

⁴⁹ “Sin embargo, comprender el género como una categoría histórica es aceptar que el género, entendido como una forma cultural de configurar el cuerpo, está abierto a su continua reforma, y que la ‘anatomía’ y el ‘sexo’ no existen sin un marco cultural [...]” (BUTLER, 2006, p. 25) / T.A.: “No entanto, compreender o gênero como uma categoria histórica é aceitar que o gênero, entendido como uma forma cultural de configurar o corpo, está aberto a uma contínua reforma, e que a ‘anatomia’ e o ‘sexo’ não existem sem um arcabouço cultural [...]”

- ASSIS Essa caixinha é uma construção social. A caixa do gênero.
- LIBERANO Me lembrou uma fala do personagem B. em *Uma vida boa*, quando a namorada dele pede prele ficar pelado\
- ASSIS Nossa, essa cena era um horror. É um horror.⁵⁰
- LIBERANO Um horror alguém não se sentir bem com o seu próprio corpo.
- ASSIS É por isso que, hoje em dia, Di, se eu vejo alguma caixa, eu sei que eu tenho o poder de questioná-la e destruí-la.⁵¹

Liberano ergue o braço com a garrafa vazia, balançando-a no ar.

- LIBERANO O dia das cuecas foi depois que a gente se conheceu, né?
- ASSIS Isso. Te conheci antes de cê me conhecer, março de 2014, assistindo *Uma vida boa*, anos antes de cê me convidar pra substituir a atriz protagonista numa 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* pra minha turma e aí pronto. Ver alguém expor as suas dores daquele jeito acaba enchendo a gente de força, né?

⁵⁰ Numa cena da dramaturgia *Uma vida boa* de Rafael Primot, num quarto, L. está diante de B., seu namorado, e 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...” (PRIMOT, 2020, p. 127).

⁵¹ “Pero los términos que configuran el propio género se hallan, desde el inicio, fuera de uno mismo, más allá de uno mismo, en una socialidad que no tiene un solo autor (y que impugna radicalmente la propia noción de autoría).” (BUTLER, 2006, p. 13-14) / T.A.: “Mas os termos que configuram o próprio gênero estão, desde o início, fora de si, para além de si mesmo, em uma sociabilidade que não tem um único autor (e que contesta radicalmente a própria noção de autoría).”

- LIBERANO Obrigado, garçom. (*Enchendo os copos*) É mesmo? Conta mais...
- ASSIS Ah, sei lá, Di, mas deu coragem ouvir cê lendo aquelas histórias de como cê continuou mesmo com tanta dor...
- LIBERANO Acho que eu faço *O Narrador* pra devolver a morte à vida, pra resgatar o meu direito de me relacionar com ela, sabe?...⁵²
- ASSIS Lembra que 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. 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.
- LIBERANO Olha aí como a vida é uma máquina de escrever! Só não me lembro, Bê, em qual momento cê surgiu na minha frente com o cabelo curto, outras roupas, provavelmente usando uma cueca verde...⁵³ (*Toma*

⁵² Em *O Narrador*, performance que faço desde 2014, criada a partir de *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* de Walter Benjamin, sento-me diante das pessoas e leio uma dramaturgia a partir das primeiras mortes que vivi: da avó e do avô maternos e de uma amiga suicida.

⁵³ “Pero el género ahora significa identidad de género, una cuestión particularmente sobresaliente en la política y teoría del transgénero y la transexualidad. El transgénero se refiere a aquellas personas que se identifican con o viven como el otro género, pero que pueden no haberse sometido a tratamientos hormonales u operaciones de reasignación de sexo.” (BUTLER, 2006, p. 20) / T.A.: “Mas gênero agora significa identidade de gênero, uma questão particularmente saliente na política e teoria de transgêneros e transexuais. Transgênero refere-se àquelas pessoas que se identificam ou vivem com o outro gênero, mas que podem não ter sido submetidas a tratamentos hormonais ou operações de reatribuição [redesignação] de sexo.”

outro gole) Talvez não lembre porque a sensação quando eu tava perto de você era que tava tudo bem, tudo fluindo de um modo tão\

ASSIS Artificial mesmo, Di. Cê fala de criação artística, mas a gente também tá em processo de criação, né? Meu processo inda tá em curso, sabia? Eu tô vivo, ou seja, sigo em criação\

LIBERANO (*enchendo os copos apressadamente*) Ainda bem!

ASSIS (*erguendo o copo*) Um brinde à vida e à criação!

Após brindar e beber, Liberano apoia o copo na mesa, silencioso. Assis, com olhos radiantes, contempla a rua na qual os carros passam com estridência e velocidade. É início de noite na cidade de São Paulo.

LIBERANO Amo essa confusão entre criar arte e criar vida. Criar vidas. Uma vida como algo *construível*, nem sei se isso existe, mas algo que vai sendo arranjado por decisões intencionais e por tudo aquilo que vem sem a gente escolher, ações e paixões, saca?

ASSIS Acho especial também porque a gente acaba roubando coisas da vida pra enfiar na arte. Eu sou um mega ladrão, tô sempre roubando algo da arte pra modificar alguma coisa que não consigo mudar na vida.⁵⁴

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 do personagem?

ASSIS (*rindo*) Só não quero chorar, ok, Di?

LIBERANO Carolina Wellerson virou Wellerson Amaral, não foi isso?

ASSIS Foi. Foi isso mesmo. Quando eu entrei pro elenco da peça, minha transição tava em curso e a sua peça me recebeu do jeito exato que

⁵⁴ “El hecho de que yo sea otra para mí misma precisamente en el lugar donde espero ser yo misma es consecuencia del hecho de que la socialidad de las normas excede mi principio y mi final, y que sostiene un campo de operaciones temporal y espacial que sobrepasa mi autoconocimiento.” (BUTLER, 2006, p. 32-33) / T.A.: “O fato de eu ser outro para mim mesmo precisamente no lugar onde espero ser eu mesmo é consequência do fato de que a sociabilidade das normas excede meu começo e meu fim, e que sustenta um campo de operações temporal e espacial que excede meu próprio autoconhecimento.”

eu queria que o mundo fizesse: como o homem que eu já era e como o homem que eu realmente queria me tornar.

LIBERANO Acha que foi mais fácil mudar o texto da ficção que o da vida?

ASSIS *(rindo alto)* Fácil não, mas foi mais bonito, sabe? Sei lá. Não teve recusa, cês não tiveram questão, nós mexemos no texto, no 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 Foda isso, Bê... Cê ainda tem aquele casaco flanelado?⁵⁵

ASSIS Aquele casaco... Gente, acho que inda tenho, coitado, deve tá velhinho, 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. A noite avança querendo a madrugada.

LIBERANO Sou muito grato por nosso diálogo, Bê, mesmo. É bizarro aceitar o gênero como um punhado de obrigações impostas a um texto ou corpo. A gente falou da barba como marca do gênero masculino e eu acabei de falar do diálogo. O diálogo é uma marca fortíssima do gênero dramático.⁵⁶

ASSIS Só que a questão não tá na fama da barba ou do diálogo como marcadores de um gênero. Acho que a questão tá no que a gente faz com essas marcas, não acha?

⁵⁵ “[...] la tarea de todos estos movimientos consiste en distinguir entre las normas y convenciones que permiten a la gente respirar, desear, amar y vivir, y aquellas normas y convenciones que restringen o coartan las condiciones de vida.” (BUTLER, 2006, p. 23) / T.A.: “[...] a tarefa de todos esses movimentos [de ativismo transgênero e transexual] consiste em distinguir, entre as normas e convenções, aquelas que permitem às pessoas respirar, desejar, amar e viver, e aquelas que restringem ou constroem as condições de vida.”

⁵⁶ Diálogo: do grego, *diá* significa “por”, “através de”, enquanto *lógos* remeteria à razão, à palavra e ao argumento. O diálogo, assim o leio, é um procedimento para atravessar questões, movimentar o pensamento e atizar reflexões.

LIBERANO Exato, é sobre o uso. O uso como uma ação capaz de formar e deformar saberes, práticas e corpos.⁵⁷

ASSIS Eu diria usos. Há mulheres usando barba e pelos nas axilas, homens mantendo peitos e vestindo saias. Essa é também uma das lutas da luta trans. Abrir possibilidades pros corpos e corpas, sabe? Sejam essas possibilidades conhecidas ou não, existentes ou 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, textos e artigos que me ensinam sobre tudo isso. Me pergunto que tipos de clausuras ocupam minha vida, meu pensamento e minha prática como artista. Quais fechamentos estão por demais fechados? Quais definições imutáveis? Quais certezas viraram durezas? Quais hipóteses verdades? Comecei a misturar tudo isso com dramaturgia. Observo que na minha própria produção dramática não há só um jeito de 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 normal define 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?”.

Assis apoia o pedaço de papel sobre o caderno e enche seu copo.

LIBERANO (*sentando-se*) Gente, minha bexiga é elástica!

⁵⁷ “Pero es a través del cuerpo que el género y la sexualidad se exponen a otros [...], que son inscritos por las normas culturales y aprehendidos en sus significados sociales. En cierto sentido, ser un cuerpo es ser entregado a otros aunque como cuerpo sea, de forma profunda, ‘el mío propio’, aquello sobre lo cual debemos reclamar derechos o autonomía.” (BUTLER, 2006, p. 39-40) / T.A.: “Mas é através do corpo que o gênero e a sexualidade são expostos aos outros [...], que são inscritos nas normas culturais e apreendidos em seus significados sociais. Em certo sentido, ser corpo é dar-se aos outros ainda que como corpo seja, de modo profundo, ‘meu’, aquele sobre o qual devemos reivindicar direitos ou autonomia.”

ASSIS É essa pergunta: quando uma pessoa não é aquilo que se esperava dela, ela se torna o quê? Uma pessoa menor?

LIBERANO (*vendo o papel sobre o caderno*) Anotações antigas, início do doutorado, 2018, tudo ainda tava muito confuso\

ASSIS Não me pareceu não. A transgeneridade te serve pra pensar a liberdade dos textos em relação aos gêneros textuais⁵⁸

LIBERANO Preciso mencionar o interesse pedagógico, pra mim isso é o mais importante. A gente sabe que os gêneros não são puros, que as coisas mudam e tal, mas a questão é aquilo que (*levantando mãos, colocando aspas*) certa pedagogia tá vendendo como dramaturgia. Tem gente ganhando dinheiro por ensinar como escrever a sua peça, como se escrever uma peça fosse uma coisa predefinida e não honestamente pessoal e contextual\ Merda, derramei essa porra!

Liberano limpa a cerveja derramada com um papel no qual há equações escritas.

ASSIS Pra mim, foi difícil sobretudo no início. Gastei tempo repetindo roupas e gestos de um masculino amplamente divulgado e aceito. Demorei pra descobrir quais ações eram realmente minhas, sabe?

LIBERANO E os desejos?

ASSIS Tem os desejos, né, Di?

Assis faz uma pausa, mas seus olhos, brilhantes, continuam falando.

ASSIS Esse desejo que cê deseja, será que ele é realmente seu? É foda, amigo, haja coragem. Às vezes aquilo que é caro pra você não vai encontrar um suporte ou reconhecimento social ou num gênero\

⁵⁸ “Una norma no es lo mismo que una regla, y tampoco es lo mismo que una ley. Una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de la normalización. [...] La norma rige la inteligibilidad, permite que ciertos tipos de prácticas y acciones sean reconocibles como tales imponiendo una red de legibilidad sobre lo social y definiendo los parámetros de lo que aparecerá y lo que no aparecerá dentro de la esfera de lo social.” (BUTLER, 2006, p. 69) / T.A.: “Uma norma não é o mesmo que uma regra, e tampouco é o mesmo que uma lei. Uma norma opera dentro das práticas sociais como o padrão implícito da normalização. [...] A norma rege a inteligibilidade, permite que certos tipos de práticas e ações sejam reconhecíveis como tais, impondo uma rede de legibilidade ao social e definindo os parâmetros do que aparecerá ou não na esfera do social.”

LIBERANO *(pro garçom que passa)* Mais uma, querido, por favor!

ASSIS E se, ao nascer, em vez de disserem quem eu deveria ser, alguém tivesse me amparado pelo caminho e me dado algum tempo até eu conseguir manifestar quem eu realmente desejaria me tornar?⁵⁹

LIBERANO Quem nos dera, Bê. *(Copos cheios)* Obrigado, garçom.

ASSIS Quero saber da alegria. Fala. Como é?

LIBERANO A alegria do corpo! Dos corpos\

ASSIS Alegrias então, pra valorizar os plurais e as diferenças\

LIBERANO Tanto as alegrias do corpo textual como dos corpos humanos.

ASSIS É bom 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 não é aceito publicamente, subitamente passa a existir de variadas maneiras e por todos os lados\

LIBERANO O mundo tá cheio de existências transgêneros\

ASSIS Aí quando cê se depara com a transgeneridade de um texto, o que que esse texto te abre de possibilidades pra sua vida?

LIBERANO “a alegria atrapalha o teu medo. não se esqueça”⁶⁰. *(Coçando a barba, subitamente distante)* Porque a gente também mata texto, Bê, não só pessoas. A gente também mata texto. A gente mata texto e muitas vezes porque aquilo que queremos que o texto seja não é

⁵⁹ “Aunque ser de un cierto género no implica que se desee de una cierta manera, existe no obstante un deseo que es constitutivo del género mismo y, como consecuencia, no se puede separar de una manera rápida o fácil la vida del género de la vida del deseo. [...] las normas sociales que constituyen nuestra existencia conllevan deseos que no se originan en nuestra individualidad. Esta cuestión se torna más compleja debido a que la viabilidad de nuestra individualidad depende fundamentalmente de estas normas sociales.” (BUTLER, 2006, p. 14) / T.A.: “Embora ser de um determinado gênero não implique que se deseje de uma certa maneira, há um desejo constitutivo do próprio gênero e, como consequência, não se pode separar rápida ou facilmente a vida do gênero da vida do desejo. [...] as normas sociais que constituem nossa existência acarretam desejos que não se originam em nossa individualidade. Essa questão se torna complexa porque a viabilidade de nossa individualidade depende fundamentalmente dessas normas sociais.”

⁶⁰ Trecho da dramaturgia *MANIFESTAÇÕES*, de minha autoria (LIBERANO, 2021b, p. 57).

aquilo que o texto gostaria de se tornar. Essa insensibilidade, essa falta de escuta brutal mesmo, não é exclusiva das relações humanas, ela também participa dos processos criativos em arte.

*Butler grita dentro da cabeça de Liberano.*⁶¹

LIBERANO Sei lá, amigo... Acho que a gente vai ficando surdo, não escuta o texto que tá vindo, só quer falar e só quer querer. Fico muito nervoso com isso, quando um artista confunde fazer arte com simplesmente fazer o que ele gosta. 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 acontece quando um artista só quer impor o que ele quer? Só quer fazer do seu jeitinho?

Assis não sabe bem o que dizer, mas compreende o que Liberano diz.

ASSIS O texto que a gente quer ser, mas que pode acabar não conseguindo se tornar. A possibilidade desse texto interior morrer não é responsabilidade apenas de quem tá ao nosso redor, né? A gente também pode matar o texto que desejava ser no mundo, né?

LIBERANO O Peter Pál Pelbart tem uma fala muito boa sobre isso, partindo do Spinoza e do podermos afetar e ser afetados. Existem dois tipos de ações ou paixões: as alegres dão vontade de viver, as tristes não.⁶²

ASSIS Às vezes tamo mais rodeado de tristeza que de alegria\

LIBERANO Aí não dá pra continuar, amigo. Aí a gente tomba\

⁶¹ “La crítica de las normas de género debe situarse en el contexto de las vidas tal como se viven y debe guiarse por la cuestión de qué maximiza las posibilidades de una vida habitable, qué minimiza la posibilidad de una vida insoportable o, incluso, de la muerte social o literal.” (BUTLER, 2006, p. 23) / T.A.: “A crítica das normas de gênero deve situar-se no contexto das vidas como elas são vividas e deve ser guiada pela questão do que maximiza as chances de uma vida vivível, o que minimiza as chances de uma vida insuportável ou mesmo de morte, social ou literal.”

⁶² “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 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.” (PELBART, 2008, paginação irregular)

ASSIS A amizade taí\ (*Respira, trêmulo*) Não quero chorar, Di...

*Um silêncio delicado brota entre os dois.*⁶³

LIBERANO (*abrindo o caderno e encontrando uma citação escrita à mão*) Ouve esse trechinho da Butler que eu anotei pra te falar: “O corpo implica mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros, mas também ao contato e à violência. O corpo também pode ser a agência e o instrumento de tudo isso, ou o lugar onde ‘o fazer’ e ‘o ser feito’ se tornam equívocos. Ainda que lutemos pelos direitos de nossos próprios corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos nunca são inteiramente nossos. O corpo tem invariavelmente uma dimensão pública; constituído como fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu”. Essa tradução que eu fiz não tá tão boa, mas dá pra discordar dela porque um corpo não implica só mortalidade não, ele também implica alegrias, bons encontros, amizades, saca?

ASSIS Eu queria mesmo te dar um abraço agora.

Abraçados pela escuridão, os dois amigos riem e choram.

6.2.

A fantasia é parte da articulação do possível

Liberano usa um apertado cachecol de lã e está tomando um chá preto.

⁶³ “Puede ser también que la vida misma se extinga cuando el camino está decidido de antemano, cuando imponemos lo que es correcto para todos sin encontrar una manera de entrar en comunidad y descubrir allí lo ‘correcto’, en medio de la traducción cultural. Puede ser que lo correcto y lo bueno consistan en mantenerse abiertos a las tensiones que acechan las categorías más fundamentales que requerimos, en conocer el desconocimiento que se halla en el núcleo de lo que sabemos y de lo que necesitamos, y en reconocer el signo de la vida en lo que soportamos sin tener ninguna certeza sobre lo que vendrá.” (BUTLER, 2006, p. 65-66) / T.A.: “Também pode ser que a própria vida se extinga quando o caminho é decidido de antemão, quando impomos o que é certo para todos sem encontrar uma maneira para entrar na comunidade e descobrir o que é ‘certo’ ali, em meio à tradução cultural. Pode ser que o certo e bom seja permanecer aberto às tensões que espreitam as categorias mais fundamentais de que precisamos, conhecer o desconhecido que está no cerne do que sabemos e do que precisamos, e reconhecer o sinal de vida no que sofremos sem ter certeza alguma do que virá.”

- 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 uma epistemologia outra\
- LIBERANO Calma, Butler, cê tá indo rápido demais\
- BUTLER *(após uma brevíssima pausa)* 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 aqui que há desejos. O desejo é aquilo que conecta textos e corpos. Já sabemos 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 uma pessoa mesmo...
- BUTLER Pra fazer essa ruptura com a realidade, usamos a própria irrealidade pra demandar outra forma de vida que, a princípio, seria considerada impossível ou ilegível\
- LIBERANO Legibilidades e estranhamentos, perdão, continue\
- BUTLER É determinante uma revisão epistemológica para 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 de sentido 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 carregam muitas vidas.

LIBERANO Anotei também. Isso é bonito demais, Judith...

BUTLER O impossível invoca, demanda realidades outras. Quando o irreal requer a realidade ou entra em 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 resignificação. 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 a possibilitam também são textos, também são construções ou criações sociais. Percebe?

LIBERANO Sim, o teatro épico de Brecht, as engrenagens sociais como textos que, enquanto tais, podem ser reescritos\

BUTLER Mas pense nas semelhanças, não tanto nas diferenças. É pelo texto que a realidade exclui existências inúmeras e – simultaneamente – 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 interdependência corpo-texto porque a relação encarnada na norma, quando empurramos corpo contra norma, carne contra a língua, essa relação encarnada é muito transformadora. Demandar possibilidades pralém da norma é o trabalho da fantasia, Liberano.

LIBERANO Que calor. (*Tirando o cachecol*) Posso ler fantasia como ficção?

BUTLER Poder você pode, mas a palavra ficção, muito machucada pelo senso comum, talvez não sirva às vidas dissidentes. Uma vida trans não é uma mentira e, via senso comum, infelizmente a ficção virou sinônimo de mentira. Mas a palavra fantasia 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 humana 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. 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 Pra mim, dramaturgia é isso: um lembrete ao mundo e às pessoas não daquilo que a nossa realidade é, mas daquilo que ela poderia ter sido ou ainda pode vir a ser, sabe?

BUTLER Sim, você 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 escrevermos, 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, ainda que se sinta bastante 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 para 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 analogia texto-corpo pode ser uma arma importante porque mesmo morrendo, ainda assim, um texto tem muitas vidas, não acha? Então, como uma 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.⁶⁴

⁶⁴ As falas de Judith Butler foram compostas a partir de *Deshacer el género* (BUTLER, 2006, p. 49-53), ora aparecendo tal como trechos do livro original, ora sendo alteradas e inventadas.

6.3. 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, mas eu bebo em qualquer hora...

GARRAMUÑO E o título da sua tese veio mesmo do meu livro?

Liberano faz que sim com a cabeça, depois bebe um gole do vinho.

LIBERANO Meu incômodo é com o capitalismo mesmo. Em 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. É pior porque aquilo que tá acontecendo em inúmeras criações artísticas na América Latina – aquilo que, de algum modo, você valoriza – parece ser justamente o terreno onde nasce, cresce e se alastra o 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 inespecificidade, o que te vem?

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, é evidente que a sua fala é a fala de alguém preocupado com o perigo das normas e modas da nossa época. Por isso eu 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 tipo a inespecificidade, mas em relação à dramaturgia...

LIBERANO Sim, sim, sim, tem o belo animal, a morte do belo animal, do Jean-Pierre Sarrazac, o drama contemporâneo construído por desvios da noção aristotélica de drama. O que mais me interessa nisso que ele propõe é que essa morte do belo animal parece incessante. A cada morte, abrem-se novas e outras formas, entende?⁶⁵

GARRAMUÑO A concepção organicista de arte, as formas puras\

LIBERANO Pralém da mistura de meios e suportes, de um hibridismo de gêneros, pralém do deslumbre com, é uma palavra horrível, eu sei, mas com essa espécie de globalização das formas\

GARRAMUÑO (*arregalando os olhos*) Globalização das formas?!... (*Toma um gole de vinho, após uma densa pausa*) É cada vez mais comum 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

⁶⁵ 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 [...]” (SARRAZAC, 2012, p.41-43).

aspecto primordial está nos propósitos, utilizar diferentes suportes e meios numa mesma obra é o meio, a maneira ou o modo, mas o compromisso de muitas práticas inespecíficas é produzir uma sensibilidade outra através 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, posso dizer desse modo?

GARRAMUÑO Poder você pode e, sem dúvida, isso não seria nenhuma novidade. Faz décadas as práticas artísticas estão saindo dos campos nas quais elas haviam 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 Não se trata de dizer que a realidade e a 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 fazer artístico, está sendo misturado com a vida mesmo\

LIBERANO

É exatamente isso, Garramuño, minha tese se chama *A dramaturgia fora de si* porque me interessam as expansões e retrações, as idas e vindas, os dentro e os fora, 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 sentidos e sensações, desvios e colisões, fluxos e travancamentos, mesmo alguma paragem, sabe? (*Após uma pausa, ligeiramente trêmulo*) Alguns movimentos que promovam algum tipo de descentramento, 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 e trocas inimagináveis e, sim, é evidente, eu realmente 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” só que pra nomear a liberdade que é poder existir pra fora do que nos foi dado ou imposto.

GARRAMUÑO

Pois bem, olha aí, a dramaturgia contemporânea, no caso da sua pesquisa, ela é apresentada como um tipo de prática, como você mesmo diz, um tipo de prática pouco interessada nela própria enquanto uma categoria artística, provavelmente

o que ela 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, você quer mesmo fazer arte? Ou você quer, através da arte, fazer e refazer mundos?

Liberano escreve: fazer crítica ou, através da crítica, refazer mundos?

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 elementos e existências heterogêneas, imagens e discursos 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 uma casa, país ou abrigo, não? *(Após uma pausa tremida)* Ficamos por aqui?⁶⁶

⁶⁶ As falas de Florencia Garramuño foram compostas a partir de *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (GARRAMUÑO, 2015), ora aparecendo tal como trechos do livro original, ora sendo alteradas e inventadas.

LIBERANO Última pergunta, Florencia, por favor...

E já não há mais ninguém exceto Liberano, sentado diante do seu computador, ao lado de uma taça vazia de vinho.

6.4. Las capacidades reactivas de la literatura

Liberano está no banco de uma praça. Livro nas mãos. Fones nos ouvidos.

LIBERANO *(fechando o livro)* Amo fone de ouvido. E nem tô ouvindo música, tô falando mesmo, sozinho, em voz alta, no meio dessa praça, escrevendo tese 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 no telefone, fala trocentas vezes a palavra sim, sim, sim, aí ela arremata com a palavra justamente, sim, sim, sim, justamente, é isso mesmo, querido, força, é assim que se escreve uma tese, Diogo, falando sozinho e em praça pública no meio desse dia frio\ *(Balançando a cabeça e levantando um dedo pedindo a fala)* Mas como é bonito, minha querida, ter as suas classes mesmo sabendo que cê tá morta. Tudo por conta de 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 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. 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*) Tô te vendo 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, voltando, definição imanente da literatura, ela não pode ser estudada pela biografia de um escritor 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. (*Curioso, não sabia disso, mas se o 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 exhibe 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, as capacidades não reacionárias

porque em termos jurídicos ser reacionário é ser contrário e hostil à democracia, agora reativo indica uma qualidade que te faz reagir, que provoca reação, que é reagente e aí isso pode ser uma busca de alguma arte contemporânea sim que é nos ensinar de novo como reagir, como entrar em reação com os problemas da nossa época que geralmente tendem a nos imobilizar. 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. Primeira: a poesia, porque a linguagem na vida cotidiana perde a sua materialidade e deixamos de perceber a sua textura. Segunda operação: a prosa, porque nas técnicas narrativas também se dissimulam os procedimentos narrativos. A literatura mostra a especificidade ou aquilo que é próprio da linguagem, mas também o que é próprio da narração, do instrumento ou do procedimento narrativo, e isso constitui a sua especificidade. A literatura exhibe a convenção e o meio, o material. Então temos um duplo problema: o problema do material e o problema da técnica. E esses problemas geraram funções pra literatura. Repetindo: a função de romper com o costume e o automatismo cotidiano porque a poesia faz articulações estranhas e nos fazer ver a realidade de outros modos; e as técnicas que, ao serem expostas e mostradas, romperiam com a

rotina de naturalizar o campo narrativo como se ele fosse uma extensão direta da realidade. São dois tipos de ruptura, dois tipos de 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 e contra as instituições, o pós-estruturalismo sugere que a estrutura é repressiva, que ela é uma ordem, o 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 fascista⁶⁷.

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 escrituras⁶⁸. 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

⁶⁷ “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.” (BARTHES, 2013, p. 13)

⁶⁸ “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.” (Ibid., p. 15)

teórica interessada em novas experimentações literárias é expor esses novos códigos, dotando eles de um sentido específico, porque se o 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\

Liberano para de falar. Olha ao redor, está cada vez mais frio, a praça está praticamente vazia. Ele respira fundo, sorrindo 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 “do not become enamored of power”⁶⁹. E a teoria da escritura diz que a lógica do texto é analógica, tal como a lógica dos sonhos onde os opostos 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. Ele sente, visivelmente, bastante frio. Ele pensa na vida. Na vida, enfim, nos problemas que continuam bem vivos e sim, sim, sim, justamente, pensa em Josefina Ludmer que continua presente e vivíssima.⁷⁰

⁶⁹ “Não se apaixone pelo poder” (DELEUZE, 1983, p. xiii, T.A.), diz Foucault no prefácio da versão norte-americana de *L'Anti-Oedipe* de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

⁷⁰ As falas atribuídas à Josefina Ludmer foram compostas a partir de *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria* (LUDMER, 2015), ora aparecendo tal como trechos do livro original, ora sendo alteradas e inventadas.

7. Peça-problema

7.1. Quem cala consente?

Em 2017, quando o dramaturgo brasileiro André Felipe começava a escrever *Mansa*, pedi que ele me enviasse uma possível sinopse do texto para que eu a usasse num projeto visando captar apoios para a realização do espetáculo. Em sua dramaturgia, que na época ainda se chamava *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.

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.

(FELIPE, 2017, online)⁷¹

⁷¹ *Mansa* foi originalmente escrita por André Felipe para encenação dirigida por mim, com direção de movimento de Natássia Vello e atuação de Amanda Mirásci e Nina Frosi. 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.

Através dessa sinopse, o autor apresenta um universo prenhe de ações contrárias: enterrar e cavar, esquecer e buscar, silenciar e revelar. Chamo atenção, para além de uma fábula ou história, para a existência de um crime que, de acordo com ele, não pode ser esquecido e uma história esquecida de duas mulheres consideradas ausentes. Essa dramaturgia, assim, parece constituir-se de um apagamento: ela busca algo que não está mais aqui e faz do seu jogo textual esse próprio ato de buscar. Para tanto, tal sinopse faz conjurações às atrizes que apresentariam tal narrativa em cena: sua função, mais do que interpretar personagens, seria a de atuar como detetives ou arqueólogas. Em cena, portanto, duas atrizes (mulheres) buscam a história de duas irmãs (mulheres) ausentes de uma trama que, no entanto, parece falar sobre a vida delas. Enquanto movem tal busca, como indica a sinopse, as duas atrizes são acompanhadas por personagens (homens) que rodeiam o crime cometido pelas irmãs.

Ao lembrar do ditado popular “quem cala consente”, reli uma conversa de 1964 entre o encenador polonês Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Ao falarem sobre a proximidade do organismo vivo (atriz) como o único elemento que o cinema e a televisão não roubariam do teatro, Barba pergunta como o teatro expressaria inquietações humanas se elas variam entre 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. (GROTOWSKI, 1992, p. 36)

Em busca de um elo entre atrizes e espectadoras, Grotowski sugere que o teatro ataque aquilo que, em 1916, o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung chamou de “inconsciente coletivo”. Para Jung e sua psicologia analítica, a psique humana é constituída por um inconsciente que se manifesta tanto numa camada pessoal como noutra coletiva, sendo essa a principal diferença em relação à psicanálise tal como proposta por Sigmund Freud. O psiquiatra afirma que “a camada pessoal termina com as recordações infantis mais remotas”, já

o inconsciente coletivo, porém, contém o tempo pré-infantil, isto é, os restos da vida dos antepassados. As imagens das recordações do inconsciente coletivo são imagens não preenchidas, por serem formas não vividas pessoalmente pelo indivíduo. (JUNG, 1980, online)

Passado o tempo da primeira infância, entramos na herança da vida ancestral e Jung afirma ser neste momento que “despertam os quadros mitológicos: os arquétipos” (Ibid.). Na sequência, destaca que se abre, então, “um mundo espiritual interior, de cuja existência nem sequer suspeitávamos. Aparecem conteúdos que talvez contrastem violentamente com as convicções que até então eram nossas” (Ibid.). Quando se pergunta de onde vêm tais arquétipos, ele diz acreditar

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 [...]. (Ibid.)

Portanto, para além de um repertório de experiências singulares vividas por cada ser, há outro coletivo que circula entre nós através de discursos, imagens e gestos que se repetem através do tempo e de modo mais ou menos parecido. Tal repertório, considerado inconsciente para Jung, traz consigo visões de mundo capazes de modelar tanto a nossa sensibilidade como a consciência. Atacar o inconsciente coletivo, portanto, é uma ação que pode começar pelo simples e precioso exercício da pergunta (quem cala consente?). Porque mais do que destruir, uma pergunta remoça, ela rejuvenesce a relação acostumada que podemos ter com determinadas coisas; uma pergunta, assim, contribui para desfazer a paixão inconsciente que temos pelos hábitos. Ou, nas palavras do poeta e dramaturgo estadunidense James Baldwin: “O propósito da arte é desnudar as questões que foram ocultas pelas respostas” (apud BOGART, 2011, p. 86).⁷²

7.2. porque uma mulher boa

Mansa tem 32 páginas.

Na capa, uma ilustração do alemão Heinrich Harder, em tons de cinza, apresenta um animal semelhante a um jacaré ou crocodilo num habitat provavelmente tropical, rodeado por árvores e folhagens, com um rio passando ao

⁷² “James Baldwin wrote, ‘The purpose of art is to lay bare the questions which have been hidden by the answers.’” (BOGART, 2005, p. 82)

fundo. O corpo do animal se confunde 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”⁷³.

Na segunda página, um poema da brasileira Angélica Freitas como epígrafe:

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 limpa

(FREITAS, 2017, p. 11, grifo nosso)

As inúmeras e continuadas violências contra as mulheres participam de uma cultura altamente misógina que remonta a muitas centenas de anos. No poema de Freitas, a longa duração dessa violência se manifesta através da enjoativa repetição de alguns versos e verbos. Conjugado na terceira pessoa do singular, por exemplo, o verbo “ser” adquire uma dimensão normativa que, eventualmente combinado com a palavra “não”, impõe o que deve ser e o que não pode ser uma mulher.

Em *O segundo sexo*, a escritora e filósofa francesa Simone de Beauvoir, após se perguntar o “que é uma mulher?”, diz que o próprio enunciado do problema sugere a ela uma primeira resposta: “Um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade” (BEAUVOIR, 1980, p. 9). Em seguida, afirma que “se quero definir-me, sou

⁷³ Rubrica ou didascália: do verbo grego *didáskein* (ensinar) deriva a *didaskália* (instrução). Por séculos, referiu-se ao que no texto teatral não era dito por personagens e que, na cena, apareceria como ação ou presença físicas (objetos, cenários, figurinos, efeitos de luz e sonoros...). Costuma ser a voz da autora, diferenciada do resto do texto por ser escrita entre parêntesis ou em itálico. Como qualquer marca do texto teatral, tem sido experimentada de modos distintos no decorrer dos tempos.

obrigada inicialmente a declarar: ‘Sou uma mulher’”, embora ao homem não seja preciso começar coisa alguma apresentando o seu sexo (Ibid.). Portanto, 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” (Ibid., p. 10). Beauvoir pontua que essa relação entre o masculino e o feminino não é a mesma que aquela relativa aos polos da eletricidade, por exemplo, já que “o homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos ‘os homens’ para designar os seres humanos” (Ibid., p. 9).

O que, então, restaria à mulher? Beauvoir responde:

A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. 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. (Ibid.)

Se é inquestionável que exista uma extensa genealogia da violência contra a mulher que extrapola o nosso presente imediato, reconhecer tal violência como um fato 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.

7.3. Sofrer uma dramaturgia

Hoje, após mais uma leitura de *Mansa*, uma fala de Martin Heidegger tentou se lembrar em mim, mas dela só recordei o verbo “sofrer”. Folheando *A caminho da linguagem*, ao discorrer sobre a linguagem e a possibilidade de fazermos experiência com ela, ele afirma que fazer uma 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” (HEIDEGGER, 2003, p. 25, grifo nosso).

Para o filósofo alemão, a linguagem é essencialmente uma fala. Ele diz: “Falamos quando acordados e em sonho. Falamos continuamente. Falamos mesmo quando não deixamos soar nenhuma palavra. Falamos quando ouvimos e lemos” (Ibid., p. 7). Portanto, não é bem a pessoa quem fala, mas a própria linguagem, estando a humanidade contida nela e, através dela, sendo falada. A linguagem, assim, estaria numa relação de antecedência a quem fala.

[...] 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 faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem. (Ibid.)

Em busca do falar da linguagem, 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” (Ibid., p. 126). Mas ao dar outro tipo de nome às coisas, a palavra poética também lhe daria outra consistência. A atividade de uma poeta, assim, longe de traduzir fielmente a 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, a experiência da linguagem traz alguns perigos:

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. (Ibid., p. 133, grifo nosso)

Heidegger defende que “o pensamento segue o seu caminho na vizinhança da poesia” e que “poesia e pensamento, precisam um do outro ao extremo, precisam de cada um em sua vizinhança” (Ibid.). Mesmo ciente de que essa vizinhança possa soar suspeita, ele é enfático ao dizer que “o pensamento não é nenhum meio para o conhecimento. O pensamento abre sulcos no agro do ser” (Ibid.). De fato, somos solos ou extensões cultiváveis, podemos ou não ter as condições para determinados florescimentos. O pensamento, então, seria uma espécie de arado que faz sulcos no solo e o prepara para o cultivo. E se, de fato, a grandeza poética de toda poesia vibra no pensamento, então a poesia seria uma afetação capaz de modificar o modo pelo qual a aragem do pensamento nos transformaria.

7.4. Escrever depois de Samuel Beckett

Em 1999, ao publicar a brevíssima *Objeção ao retorno*, o professor e escritor argelino Denis Guénoun formulou questões que lhe pareciam devidamente colocadas à escrita dramática no fim do século XX. São três questões: 1º) Como escrever depois do fim da crise do drama?; 2º) Ainda podemos confiar na capacidade representativa do teatro?; e 3º) Como e o que escrever após o esgotamento da encenação?

Em relação à crise do drama e ao seu fim, ele reconhece que os abalos da forma dramática foram mais radicais com o dramaturgo irlandês Samuel Beckett, por isso ele reformula a questão para como escrever depois de Beckett. Tal indagação, evidentemente, remonta à desumanizadora experiência da Segunda Guerra Mundial e é nesse sentido que *Esperando Godot*, dramaturgia escrita por Beckett poucos anos após o fim da guerra, em 1948, tornou-se a mais exemplar do teatro do absurdo, termo cunhado pelo crítico inglês Martin Esslin.⁷⁴

A absurdidade de *Godot* estaria, portanto, relacionada à atmosfera de angústia, destruição e solidão tão característica do pós-guerra. Para Esslin, Beckett usa a linguagem para “desvalorizar a língua como veículo de pensamento conceitual ou como instrumento para a comunicação de respostas pré-fabricadas aos problemas da condição humana” que, no entanto, parecem solicitar respostas mais consistentes e demoradas (ESSLIN, 1968, p. 75-76). Para o crítico, o uso que Beckett faz da linguagem é paradoxal e pode ser “considerado uma tentativa de comunicação [...] do incomunicável”, ou seja,

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. Tal complacência é a base de um processo contínuo de frustração. O reconhecimento do que as soluções de chavão e os sentidos pré-fabricados têm de ilusório e absurdo é o ponto de partida para um novo tipo de conscientização [...] (Ibid., grifo nosso)

⁷⁴ *Esperando Godot* apresenta Vladimir e Estragon, vagabundos a espera daquela que trará a sua salvação. Porém, a salvadora Godot não chega. Eles esperam no primeiro ato e Godot não vem; esperam no segundo ato e Godot não vem. Nesse jogo circular e repetitivo, Beckett expõe a língua e a comunicação humanas como incapazes de resolver os dilemas da própria humanidade.

Ao indagar sobre como escrever após Beckett, Guénoun está em diálogo direto com Theodor W. Adorno quando este se pergunta sobre a possibilidade da escrita poética após Auschwitz. De fato, como responder poeticamente a uma guerra que, mesmo após terminada, continua a nos povoar com suas ruínas e seus horrores? Ao descobirmos a nossa incapacidade diante dos destroços da guerra, somos tomados por uma inevitável e profunda frustração. Este, talvez, seja o decisivo e doloroso aprendizado que *Godot* nos proporciona: tal dramaturgia se encerra de modo análogo à angústia do pós-guerra, ou seja, termina sem acabar, mantendo-se presa a um fim que deflagra um insistente e repetitivo continuar.

Assim, que 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?” (GUÉNOUN, 2000, p. 6). Em resposta a tal dilema, Guénoun enumera três 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: se a crise é irreversível, podemos considerar o que sobrou, por exemplo, “desfeito o drama, *sobra a língua*”; ou 3^a) poderíamos escavar: buscando extrair “núcleos de dramaticidade absoluta, indivisíveis, átomos de drama”, “segmentos minúsculos de vida” (Ibid., p. 6-7).

Em *Mansa*, acredito que o dramaturgo André Felipe manifesta a sua escolha já na fala inicial. Abrindo tal dramaturgia, uma personagem coletiva, uma voz coral nomeada como Vozes Femininas, diz o seguinte:

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*). (FELIPE, 2018, p. 3)⁷⁵

⁷⁵ “[...] a presença de um coro nas dramaturgias contemporâneas coloca a própria questão de sua representabilidade. Excessivamente metamórfico e imponente para limitar-se ao papel de porta-voz, o coro é sempre um estranho à representação, pelo excesso de real que se precipita com ele no palco, como se sua lei fosse permanecer nas franjas do representável.” (SARRAZAC, 2012, p. 62)

Não se trata, portanto, de restaurar uma forma de escrever dramaturgia, mas talvez de restaurar – através de uma dramaturgia – histórias humanas que foram silenciadas e enterradas. As atrizes e arqueólogas demandadas pela sinopse do texto confirmam a operação e o verbo de ação que escreve e movimenta 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 que são praticadas contra a mulher.

7.5. Eles falam por elas

Além das Vozes Femininas e da presença física da égua Marta, que desenterra o corpo do pai e o pisoteia até a morte, *Mansa* tem 9 personagens masculinos (em ordem alfabética): Advogado, Comprador, Corretor, Pai, Paleontólogo, Policial, Repórter, Vizinho 1 e Vizinho 2. É essencialmente através deles e das suas vozes que a história das irmãs Lia e Raquel nos é apresentada. Nessa dramaturgia, portanto, as duas irmãs não aparecem, não falam, não possuem voz nem discurso diretos. Se os homens que circundam essa história impedem as protagonistas de falar e se posicionar, se eles falam por elas, o autor, também homem, faz o mesmo gesto, mas movido por outro propósito. Sobre isso, Felipe afirma:

[...] comecei a esboçar a narrativa de duas irmãs que depois de anos de abuso decidem assassinar o pai e, por isso, são punidas com o encarceramento. 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. Enfim, não que isso já não tenha sido feito mil vezes, mas me soou incômodo nesse momento de tantas discussões sobre lugar de fala etc. Decidi não escapar dessa relação incômoda, mas tomá-la como parte do jogo. (FELIPE, 2020, online)

O dramaturgo percebeu que escrever de um modo já “feito mil vezes” seria uma escolha irresponsável para *Mansa*. Em diálogo com a sua época e com as dificuldades do processo criativo, ele transformou problemas em proposições criativamente estimulantes e eticamente responsáveis. É nesse sentido que a rubrica estampada na capa da dramaturgia (“peça para duas atrizes”) é mais do que uma simples instrução do autor a quem possa encenar o seu texto.

Eis um texto sobre o silenciamento de mulheres contado por personagens homens que devem ser performados por duas atrizes. Após a rubrica inicial e durante a leitura do texto é impossível não pensar que “elas não estão aqui (as personagens)” ao mesmo tempo em que “isso que esses homens estão dizendo está sendo dito por elas (as atrizes)”. O dramaturgo expõe as engrenagens do seu texto:

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 cobriam presença às duas mulheres silenciadas e ausentes da narrativa dramaturgica. O texto, portanto, deveria servir a essa relação. Só faria sentido se fosse destruído em cena pelas duas atrizes. (Ibid.)

Uma presença em cena cobrando presença a uma ausência intencionalmente instaurada pelo texto: uma peça-problema não se contenta em destinar à encenação teatral 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, às vezes, é um modo de acessar questões que parecem inacessíveis.⁷⁶

Lá estão elas no palco, as duas atrizes, com suas vozes e corpos, dialogando um texto que, no entanto, é dito por personagens homens. Quanto mais elas (atrizes) falam mais eles (personagens) falam e quanto mais eles (homens) falam mais elas (irmãs) são silenciadas. No entanto, as atrizes estão ali, disponíveis a dar corpos e vozes às falas das irmãs que, no entanto, não foram nem serão ditas.

Mansa, portanto, esconde ao revelar e revela ao esconder. Sua dinâmica é ostensivamente contraditória e dificulta uma representação primeira que, assim deduzimos, atribuiria a fala dos personagens homens a corpos masculinos que a suportariam de um modo considerado natural e orgânico. Mas esse tipo de encaixe nos afastaria do problema e, por extensão, nos impediria de ver algo importante de ser visto. Para uma peça-problema, portanto, o problema seria um modo para abrir uma diferença tremendamente necessária de ser vista, partilhada e ouvida.

⁷⁶ As palavras “sofrer” e “sofrimento”, a partir de Heidegger, serão usadas neste capítulo para indicar uma disponibilidade receptiva que aceita padecer aquilo que vem ao seu encontro (paixões).

7.6. Competição, contradição, continuação

Ontem dormi pensando no inconsciente coletivo e em ditados populares. De fato, 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.⁷⁷ Em que medida enunciados válidos em determinada 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 por costume?

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. (GROTOWSKI, 1992, p. 37)

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 viria à tona é algo que pode “ser desmanchado com um gesto, ou mantido com adoração” (Ibid., p. 36), ou seja, tanto uma coisa como outra, desde que se escolha. 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.

⁷⁷ “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 enunciados em fórmulas, embora sua presença se faça sentir...” (GROTOWSKI, 1992, p. 37)

Portanto, podemos tanto manter como desfazer o modo pelo qual nos relacionamos com algo, tanto adorar como profanar esse algo. E o terreno onde aconteceria essa atualização 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. (DORT, 2013, p. 55)

Uma competição e uma contradição que, no entanto, continuam. Permitir que um problema possa continuar é também possibilitar que uma interrogação se coloque e nos solicite um posicionamento singular e arejado, quer seja o de permanecermos em dúvida e suspensas. Há num problema, assim me parece, uma demanda por alguma exterioridade, algo exterior mesmo, como um complemento ou uma companhia que parece estar fora dele.

7.7. Átomos dramáticos

A trama de *Mansa* é construída através da costura de várias aparições 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 visa extrair

núcleos de dramaticidade absoluta [...] átomos de drama que subsistiram e que nos desafiam com sua insolente estabilidade [...] às vezes, dramátículos, dramínúsculos sem fissura, dispersos no campo deserto da vida. Dramas puros mas nucléicos. Segmentos minúsculos de vida. (GUÉNOUN, 2000, p. 6)

Enquanto é pisoteado por uma égua, um homem conta a sua versão da história, rememorando passagens da infância e compreendendo que a única explicação para o fato de ele 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 40 aparições no decorrer do texto. Cada aparição se manifesta por meio de 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 falam para as leitoras/espectadoras e o paleontólogo para o público visitante do sítio paleontológico em que 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 num ano específico. Espacialmente, tudo ocorre no terreno onde as irmãs moravam e enterraram o pai. Na primeira aparição de cada átomo, uma breve rubrica informa o estado do terreno no ano específico daquela ação. Cada átomo apresenta situações ou acontecimentos com extensões muito curtas. Como diz Guénoun, eles trazem uma insolente estabilidade, 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 incompleto⁷⁸.

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. (FELIPE, 2018, p. 18)

⁷⁸ “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.” (SARRAZAC, 2012, p. 39-40)

Essa é a quarta aparição do átomo Pai + Égua, idêntica a primeira aparição. Sempre que esse átomo aparece, entrecortado por outros, voltamos ao instante em que o pai é pisoteado. 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 numa página reaparecem depois e são reconhecidas, assim como situações iniciadas num momento, quando noutra aparição, começam antes ou depois do momento em que tinham iniciado previamente, ampliando e modificando a compreensão daquele acontecimento.

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? [...] (Ibid., p. 21)

A seguir, disponho cronologicamente os átomos dramáticos de *Mansa*:

ANO	ÁTOMOS DRAMÁTICOS (personagens)	APARIÇÕES DE CADA ÁTOMO (paginação)	DESCRIÇÃO DO ACONTECIMENTO DE CADA ÁTOMO (com rubrica inicial)
1997	Pai + Égua	8 aparições p. 5-6 p. 7-8 p. 12 p. 18 p. 22-23-24 p. 24-25 p. 28-29 p. 30	<i>A égua e um homem coberto de terra.</i> Enquanto é pisoteado por uma égua, um homem narra a sua história, rememorando passagens da sua infância e compreendendo que a única explicação para o fato de ele ter sido assassinado por suas filhas foi a falta de dureza no trato dado a elas.

1997	Vizinho 1 + Vizinho 2	5 aparições p. 4 p. 9-10 p. 15-16-17 p. 22 p. 30	<i>Terreno com a grama verde. Dois meninos adolescentes e uma égua.</i> Na tentativa de espiar as irmãs através de uma janela da casa delas, dois meninos vizinhos pulam a cerca e entram no terreno das duas. No terreno, ao anoitecer, percebem algo se mexendo na terra e que, por isso, está provocando uma grande aflição na égua que ali está amarrada. Numa angústia e medo crescentes, eles decidem soltar a corda que prendia a égua.
2000	Policial + Vizinho 1	7 aparições p. 4 p. 6-7 p. 10-11 p. 12-13 p. 14-15 p. 19-20 p. 21	<i>Terreno malcuidado. Policiais cavam e interrogam.</i> 3 anos após o crime, um policial retorna ao terreno após uma denúncia feita por um vizinho que, além de ter testemunhado anos antes sobre o assassinato do pai, agora denuncia o assassinato da égua. O policial, no entanto, parece indisposto para modificar a sua visão sobre aquilo que ele já considera ser um caso encerrado.
2003	Repórter + Advogado	4 aparições p. 6 p. 20 p. 25-26 p. 26-27	<i>Terreno incendiado.</i> 6 anos após o crime, um repórter retorna ao terreno para noticiar um incêndio que talvez tenha sido cometido por uma das irmãs que, recentemente, havia saído da prisão. No entanto, o advogado delas, ao ser entrevistado, diz não poder dizer coisa alguma.
2015	Comprador + Corretor	5 aparições p. 6 p. 8-9 p. 11 p. 18-19 p. 27-28	<i>Terreno baldio com muito mato. Homens fumantes.</i> 18 anos após o crime e 12 após o incêndio, um corretor retorna ao terreno com um possível comprador que desconhece tudo o que aconteceu no passado daquele terreno. O corretor, então, dedica-se a lhe contar os detalhes mais sórdidos e violentos do caso, quer eles tenham acontecido ou não.
2018	Vozes Femininas	7 aparições p. 3 p. 11-12 p. 14 p. 18	As Vozes Femininas ocupam o tempo presente da leitura/encenação (ano em que a dramaturgia foi escrita), mas parecem se deslocar pelos diversos anos da trama, transformando passados e futuros em presentes sempre atuais e tangíveis.

		p. 26 p. 28 p. 31-32	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 pelos homens vizinhos (2000); 4) repetem a descrição da égua pisoteando o pai (1997); 5) descrevem o fogo ardendo, queimando a casa e o terreno ao redor (2003); 6) o terreno em obras, uma retroescavadeira revirando o solo (2018); e 7) o futuro em que as irmãs são libertadas e se encontram no mesmo terreno onde tudo começou (2033).
2033	Paleontólogo	4 aparições p. 5 p. 18 p. 24 p. 29	<i>Sítio paleontológico. Paleontólogo em frente à ossada de um Sahitisuchus mansus.</i> 36 anos após o crime, o terreno onde tudo aconteceu virou um sítio paleontológico. Nele, um paleontólogo apresenta às visitantes a ossada de um antigo predador do Paleoceno que foi extinto por motivos desconhecidos.

Tabela 1 – Dos átomos dramáticos de *Mansa*

7.8. Pode uma consciência ser reificada?

Em *Educação após Auschwitz*, palestra feita por Adorno na Rádio do Estado de Hessen, na Alemanha, em 18 de abril de 1965, o filósofo e sociólogo alemão diz que “a exigência que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação” (ADORNO, 1995, p. 119). No entanto, 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. (Ibid.)

Adorno considera “extremamente limitada a possibilidade de mudar os pressupostos [...] sociais e políticos que geram tais acontecimentos” e sugere que “as tentativas de se contrapor à repetição de Auschwitz são impelidas necessariamente para o lado subjetivo” (Ibid., p. 121). 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. 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. (Ibid.)

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” (Ibid., p. 123). No entanto, ao observar no noticiário da sua época numerosos casos de violências semelhantes à nazista, Adorno reconhece como uma consciência pode ser reificada. Para ele, a consciência de quem violenta estaria reificada do mesmo modo como tais pessoas veriam como coisas aquelas que violentam. 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” (Ibid., p. 132).

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” (Ibid., p. 136). Sobretudo, o ganhar de alguma consciência nos permitiria confiar que falar de um problema não é simplesmente 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. (Ibid., p. 125)

Olho para *Mansa* e muitos dos culpados estão presentes nela e, através dela, desempenham o seu efetivo 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 mera solução, alguma consciência sobre como operam e se manifestam. Reforçando Adorno: “o único poder efetivo contra o princípio de Auschwitz seria [a] autonomia”, ou seja, “o poder para a reflexão, a autodeterminação, a não-participação” (Ibid.).

7.9. Uma genealogia da violência

Mansa faz um uso meticuloso e bastante cirúrgico de um repertório de palavras e discursos altamente misóginos que participa do nosso inconsciente coletivo e aflora em muitas falas que dizemos ou ouvimos em nosso dia a dia⁷⁹. 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 violentas às mulheres e que, no entanto, figuram como normais e naturais em nossa vida social.

Pai + Égua⁸⁰ – Para o pai, o homem é o enviado de Deus para impedir que a natureza selvagem da mulher aja: o homem é o modelo contra o qual as filhas são consideradas inferiores, burras e animais. 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.” (FELIPE, 2018, p. 25).

⁷⁹ “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”, ou seja, mesmo o xingamento é conjugado no feminino (eles são “filha” e são também filhas “da puta”).

⁸⁰ “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 xucra./ 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, 2018, p. 7-8)

Mesmo na beira da morte, o pai parece orgulhoso por ter sido invariável, duro e firme, no entanto, “o elogiado objetivo de ‘ser duro’ de uma tal educação significa indiferença contra a dor em geral” (ADORNO, 1995, p. 128).

Vizinho 1 + Vizinho 2⁸¹ – Quando invadem o terreno das irmãs para tentar vê-las nuas através da janela do banheiro, os vizinhos adolescentes revelam a objetificação que é feita da mulher, tanto pelo desejo de ver seus corpos nus como pela ânsia de possuí-las como se elas 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 num 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, se usa da mulher como um sinônimo para isso.

Policial + Vizinho 1⁸² – Esse mesmo vizinho que se corta no arame, ao ser interrogado pelo policial, reage à ignorância do oficial que não entende ou não quer entender nem aceitar que existem espécies que são machos e outras que são 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 entre os dois, sendo questionado de um modo ainda mais enfático pelo adolescente, a resposta do policial é uma ação bastante comum em nosso repertório coletivo: quando um homem não se vê em condições de argumentar a favor daquilo que acredita (ou que foi acostumado a repetir e a bradar), ele faz exatamente aquilo que uma das poucas rubricas dessa dramaturgia diz: “(Policial dá um murro em Vizinho 1)” (FELIPE, 2018, p. 20).

⁸¹ “[...] 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, 2018, p. 9)

⁸² “[...] 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)

Repórter + Advogado⁸³ – Ao noticiar o incêndio no terreno, um repórter relembra 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 duas clientes, não diz absolutamente nada ou, quando o faz, diz apenas não poder dizer coisa alguma.

Corretor + Comprador⁸⁴ – O corretor personifica a misoginia, assim acredito, em seu nível mais inconsciente e elementar. Esse personagem é propriamente a fofoca, o trelelê, o tititi, ou seja, aquela fala irreverente que é o transporte perfeito para as violências discursivas e culturais. Sua fala inventa o que quer, do modo como quer, e o faz impunemente porque se sabe incorruptível sendo jocosa, sedutora, sempre a espetacularizar os fatos por meio de uma adjetivação pegajosa, a despeito de qualquer compromisso com qualquer verdade. Já o comprador é alguém que somente quer a certeza de que não terá problemas comprando o terreno, ou seja, ele é o famoso indiferente que aceita que o mundo possa ser destruído (ou alguém assassinado) desde que os seus negócios não sejam prejudicados.

⁸³ “[...] REPÓRTER: Logo que chegamos aqui, a nossa equipe percebeu que a história ainda causa muito alvoroço na vizinhança. Muitos fiéis ainda lembram 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?/ ADOGADO: 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./ ADOGADO: .../ 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?/ ADOGADO: Desculpe, mas eu não-” (FELIPE, 2018, p. 27)

⁸⁴ “[...] 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)

Paleontólogo⁸⁵ – Destoando da misoginia presente em todos os outros personagens, o paleontólogo é um homem do futuro (2033). Ele 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 jurássico, a extinção do homem poderia ser 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 somente uma extensa linha temporal de violências cometidas contra as mulheres, mas também a comprovação de que a hegemonia dos ditos machos alfas não está livre de ser exterminada. Sua extinção, portanto, como já ocorrido com outras espécies, seria um evento constituinte da evolução da vida na Terra, ou seja, para que a vida no planeta Terra possa evoluir, a extinção do macho alfa é determinante.

7.10. 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” (GUÉNOUN, 2000, p. 7). 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*” (Ibid., p. 8). De fato, se imagino *Mansa* com homens interpretando os personagens masculinos, 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 como a presença física do ator encaixada no discurso verbal do seu personagem.

⁸⁵ “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 perpetuava 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.” (FELIPE, 2018, p.29-30)

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” (DERRIDA, 2014, p. 341). 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” (Ibid., p. 343). Derrida reforça:

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. (Ibid.)

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” (Ibid., p. 343-344). Ele sugere:

Esta estrutura geral na qual cada instância está ligada por representação a todas as outras, na qual o irrepresentável do presente vivo é dissimulado ou dissolvido, elidido ou deportado na cadeia infinita das representações, esta estrutura jamais foi modificada. [...] todas as formas [...] introduzidas no teatro ocidental nada mais fazem, na melhor das hipóteses, do que ilustrar, acompanhar, servir, enfeitar um texto, um tecido verbal [...]. (Ibid., p. 344, grifo nosso)

O inusitado é que Derrida escolhe confiar na representação 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 originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora de seu próprio espaço” (Ibid., p. 346). Essa não-representação ou representação originária remeteria diretamente 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 romper a sujeição do teatro ao texto” para encontrar, assim, uma linguagem única e outra que estaria “a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 2006, p. 101). Nas palavras dele:

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. (Ibid., p. 101-102)

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 arqui-manifestação 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. (DERRIDA, 2014, p. 347, grifo nosso)

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 ao que se opõem. É assim que 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” (Ibid., p. 350, grifo nosso), 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 trair 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” (MBEMBE, 2020, p. 143).

Ele argumenta:

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.” (Ibid., p. 143)

Tais reflexões são feitas num 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 (Ibid., p. 142-143).

Como gesto inaugural, *Mansa* escreve um enfático não à representação. Como encenador, sou impelido a abandonar modos habituais de fazer para ler a incapacidade representativa do teatro como uma capacidade para não representar. Invertendo uma privação, redescubro como o teatro pode para além do acostumado jogo da incorporação de um personagem por uma atriz e valorizo ainda mais uma oralidade que delata alguns enunciados e a violenta constituição que os sustentam. Pois se a linguagem é essencialmente fala como propõe Heidegger, *Mansa* escreve um propositivo jogo elocutório que não impede que surjam corpos e imagens, mas que dissocia um repertório discursivo dos corpos que 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.⁸⁶

7.11. Escrever depois de Marielle Franco

Tento me afastar de Auschwitz, mas em 25 de maio de 2022, no Brasil, um homem negro, Genivaldo de Jesus Santos, 38 anos, é assassinado por Paulo Rodolpho Lima e William de Barros, policiais rodoviários federais.

⁸⁶ “[...] a questão da oralidade da linguagem no teatro acha-se ligada a uma inversão dialética essencial, na qual podem desaparecer as categorias de personagem e diálogo, consideradas como atravessadas por uma fala.” (SARRAZAC, 2012, p. 129)

Em vídeo divulgado, ele é aprisionado no carro policial com as pernas pendendo para fora enquanto os policiais as pressionam com a tampa do portamalas. No carro, um gás tóxico lançado pelos policiais mata o homem numa espécie de câmara de gás improvisada.

Sem a devida oposição jurídica-legal que impeça a sua repetição, Auschwitz continuará se repetindo e de variadas formas. Não é uma equação satisfatória, mas se Auschwitz continua, parece que a poesia está comprometida em lhe dar respostas. É o que confirma Eleonora Fabião ao dizer que a performance surge no pós-guerra “como uma denúncia, uma resposta e uma proposta” (FABIÃO, 2009, online). Quando dizemos já não haver mais temas impróprios à arte, percebemos que a incapacidade para falar de alguns assuntos talvez seja mais governamental do que artística. Quando um governo falha em assegurar os direitos dos seus povos, muitas dessas existências encontram abrigo é numa estrofe; quando a sua voz é calada, é pelo poema que elas falam. Mas isso que digo não é um eufemismo assim como não põe o pão sobre a mesa, mas diante da inépcia de governos democraticamente fascistas, a arte continua inventando formas para dar espaço e voz a um punhado de 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* (RANCIÈRE, 2014, p. 70). 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” (Ibid., p. 71).

As lutas democráticas urgem de modo diverso: 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 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, que ocorreu em 14 de março de 2018 na cidade do Rio de Janeiro. Um carro foi emparelhado no 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 estão presas acusadas de serem as executoras dos assassinatos, mas o mandante do crime ainda não foi identificado.

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 num país como o Brasil. O assassinato de Marielle Franco trouxe ao povo brasileiro a possibilidade de uma pergunta continuar acordada 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 dinâmicas inter-humanas outras 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” (RIBEIRO, 2020, p. 85).

Em qual lugar encontraríamos uma fala sobre o aborto que considerasse o relato feminino? Não seria no Congresso Brasileiro, onde a representatividade feminina ocupa uma posição alarmante a nível global. Mas ao acessarmos espaços

artísticos, neles encontramos 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” (Ibid., p. 86) e é nesse sentido 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, imaginando as duas irmãs 36 anos após terem sido presas, em 2033, mais velhas e diante do mesmo e velho 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 água 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 novo. Fariam. Assassinariam o pai com prazer, rompendo com a faca toda aquela dureza, o peito fechado de homem, de réptil pré-histórico [...]. (FELIPE, 2018, p. 31)

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)” (Ibid., p. 3). Ao fim da dramaturgia, supomos que os gritos no início da trama eram das irmãs, mas a ausência de quem grita agrega outros gritos ao grito: penso que eles sejam das irmãs, das atrizes e das mulheres que não só atrizes e personagens. Leio tais gritos não apenas como uma expressão da dor, mas também como um gesto que é feito para que essa ferida continue sangrando e bem aberta, para que não vire cicatriz solitária e para que siga demandando os autores que a fizeram. Tal ferida não é apenas a das mulheres violentadas, ela também é a ferida que as duas fizeram no peito daqueles que as violentaram; eles que sangrem.

7.12. Uma relação em jogo

Numa troca de e-mails sobre peça-problema com Felipe, ele diz (FELIPE, 2020, online, grifo nosso) 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 [...]” (Ibid.).

NÃO RESOLVER, portanto, seria o ponto de partida para fundar uma qualidade problemática tanto para um texto como para uma cena. O verbo resolver é habitual entre artistas e costuma ser usado quando algo precisa ser feito de um modo mais satisfatório (“temos que resolver o final dessa cena porque ela tá um pouco estranha...”) ou como uma reação da artista, muitas vezes inconsciente, para se livrar de uma dificuldade criativa (“resolve isso logo, simplifica um pouco se necessário, às vezes menos é mais...”). Mas será que o destino de todos os problemas é apenas ser resolvido? Ao valorizarmos a liberdade do texto em relação à cena (e vice-versa) buscamos valorizar a composição das ações que levem o problema adiante. Se eu deixo de escrever a queda de um avião por achar difícil encenar isso num palco, o que estou privando a cena de experimentar? O que estou privando o meu próprio texto de descobrir? Uma escrita é considerada difícil quando não vemos de imediato a sua representação possível. Dificultar, portanto, essa representação primeira é convocar o nascimento de uma pluralidade de escritas a partir de alguma ignorância que nos move adiante. É freando em nós o acostumado gesto de se livrar das dificuldades que abrimos relações eticamente responsáveis: resolver, portanto, passa a ser um modo de habitar o problema sem substituí-lo por algo que o encerraria e irradiando-o para além de si mesmo.

Diz o dramaturgo (Ibid.) que, ao compor uma dramaturgia, pensa no conceito de *site specific* para se 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” (Ibid., grifo nosso).

AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO, quando honestamente consideradas, funcionam como um empuxo que, ao tragar a artista ao específico do seu processo criativo, dificulta a transformação da criação artística numa simples mercadoria. Tal empuxo é uma força de reação que se manifesta na mesma direção do processo criativo (produzir uma peça de teatro), porém, no seu sentido oposto (é o passo a passo do processo que produz a peça de teatro). Se a lógica da mercadoria transforma as relações do labor humano em relações estritamente objetivas, como sugeriu Marx, uma peça-problema dificultaria a culminância do artístico numa criação coisificada ou reificada. Assim, as tensões e relações do fazer artístico não desapareceriam com a chegada de uma encenação bela e acatada (“achei a peça super redondinha, super limpa e bem resolvida”). Ao contrário, o empuxo de uma peça-problema demanda à encenação um inacabamento constituinte para que uma espectadora, quando diante da cena, possa se deslocar em vez de ser apenas consumida por aquilo que assiste. Estar atento às condições de produção, portanto, dificulta a reificação da criação artística e, em especial, da sensibilidade de uma leitora ou espectadora.

Diz o dramaturgo (Ibid., grifo nosso) que escreveu “um texto todo fragmentado, com diversos saltos temporais, diferentes personagens masculinos e [...] a figura de uma égua” e que, ao não escaparmos da sua peça-problema, ela “nos exigiu encontrar uma linguagem própria que nem eu nem vocês 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 ou embarcar numa aventura. Uma peça-problema pressupõe coragem para ficar com o problema, perder tempo junto a ele, e para compor nesse tempo uma linguagem desconhecida capaz de irradiar o problema em cena. Ela nos solicita, portanto, confiar, acreditar com firmeza, sobretudo quando não sabemos para onde ir nem como fazer. De algum modo, uma peça-problema nos demanda fé para compor, entre tentativas e

especulações, possibilidades e impossibilidades, uma linguagem que não tema os movimentos e as transformações inerentes ao fazer artístico. Quando sou leitora de uma peça-problema, observo como ela me demanda idas e voltas, avanços e recuos, como a sua leitura comporta e solicita tomar notas, riscar trechos, sublinhar outros; ler não é um ato pacífico. Mas como a cena escreveria o trepidar inerente da leitura? Haveria, numa cena, a possibilidade de folhear um problema, de tomar notas e ler novamente alguns trechos? Tais perguntas evidenciam como o jogo da linguagem não é somente o de expressar determinado repertório conteudístico, mas também o de tramar um espaço-tempo favorável à conversa e ao convívio entre imagens, palavras e movimentos, entre pessoas, perguntas e problemas.

Diz o dramaturgo (Ibid., grifo nosso) 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?” (Ibid.).

OUTROS ELEMENTOS (E AUTORAS) DA CENA também escrevem, logo, sem essa compreensão não há peça-problema. A espectadora, muitas vezes fora da cena, também escreve. Essa consciência deflagra o quanto uma criação artística é um plano de coletividade diverso, múltiplo e aberto: escrevemos dramaturgias para fazer convites, abrir questões, expor diferentes afirmações que, em conversa e atrito, possibilitam a construção e a imaginação de saídas inusitadas e imprevisíveis aos problemas humanos. Por isso uma peça-problema dá trabalho a quem se dispõe a estar com ela; ela destina tarefas. É como se uma autora oferecesse problemas não só às atrizes ou à diretora de uma peça, como também a outras escritoras (da iluminação, do espaço e da cenografia, do movimento e da gestualidade, da música e do som etc.). Ao mesmo tempo, por considerar escritas que não só a da palavra, uma peça-problema confia ainda mais nas suas capacidades literárias: é pela palavra que ela escreverá ações prenes de variações atmosféricas, descritivas e simbólicas. Livre de impor à cena o que nela será escrito, uma peça-problema dá trabalho porque atualiza a ação de escrever como um ato responsivo: escrever pressupõe posicionamento e implicação do corpo e da sensibilidade em direção a algo fora de si mesma.

Diz o dramaturgo (Ibid., grifo nosso) que pensa 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” (Ibid.).

UM JOGO RELACIONAL, portanto, sinalizaria a incompletude constituinte de uma peça-problema: ela precisa de conexões e relações que estão fora dela e, por isso, faz apelos que convocam e provocam esse fora. Não se trata de um jogo separado, a dramaturgia se manifesta como uma escrita que dispara desafios a partir da sua própria composição textual: se se escreve por diálogos, imagens, vozes singulares ou corais, usando fatos ou fotos, ações verbais, físicas ou sonoras, não importa predefinir. Importa é que a partir dessa diversidade de ações o jogo cênico é convidado a reagir estética e eticamente. Pois é comum pedir que uma dramaturga reescreva uma cena que seja mais adequada à encenação, mas “cara diretora, assim como posso reescrever essa cena, você também não pode encená-la de outra forma?”. Não se trata de recusar a modificação de um texto, mas de refutar hábitos que, se não forem problematizados, continuarão impondo dinâmicas relacionais um tanto autoritárias. Portanto, se um texto pode ser modificado, uma cena também pode. Sobretudo, ao frearmos a facilidade com a qual pedimos que uma autora modifique um texto (para resolver algo que julgamos ser um problema para a encenação), desautorizamos o hábito que nos faz compor de um mesmo e acostumado jeito para descobrir modos outros de compor artisticamente.

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 (DORT, 2013, p. 56). 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.

Sobretudo, creio que nomear a peça-problema como tal e trazê-la à discussão neste agora é determinante no combate ao realismo capitalista. 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 [...]” (FISHER, 2020, p. 102). Ao reconhecer que o público foi substituído pelo consumidor, 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” (Ibid., p. 132). 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” (ARTAUD, 2006, p. 89).

7.13. 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” (GUÉNOUN, 2000, p. 8-9). 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” (Ibid.). 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” (Ibid.).

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 dela: a escrita se mostra interessada na babelização não só das línguas, mas dos diversos agentes que escrevem o acontecimento teatral. 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 esgota (DORT, 2013, p. 55).⁸⁷

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.

Em *Staying with the Trouble*, a filósofa e zoóloga estadunidense Donna Haraway acredita ser preciso aprender a fazer novas parentes através de conexões inusitadas que nos ensinariam a viver e a morrer bem no denso presente que compartilhamos. Ela diz ser tarefa nossa “criar problemas, provocar uma resposta potente a eventos devastadores, bem como resolver águas turbulentas e reconstruir lugares tranquilos” (HARAWAY, 2016a, p. 1, T.A.)⁸⁸ e reforça que

somos tentados a lidar com problemas em termos de [...] limpar o presente e o passado para criar futuros para as gerações vindouras. Ficar com o problema não requer tal relação com os tempos chamados de futuro. Na verdade, ficar com o problema requer aprender a estar verdadeiramente presente [...]. (Ibid., T.A.)⁸⁹

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 indivíduo e individual algo tristemente humano. Porém, a delirante escalada humana pelo poder, essa espécie de solidão, é destrutiva não só para as humanas, já que “as grandes acelerações da era pós-Segunda Guerra Mundial deixam suas marcas nas rochas, águas, ares e criaturas da

⁸⁷ 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.

⁸⁸ “Our task is to make trouble, to stir up potent response to devastating events, as well as to settle troubled waters and rebuild quiet places.” (HARAWAY, 2016a, p. 1)

⁸⁹ “In urgent times, many of us are tempted to address trouble in terms of [...] clearing away the present and the past in order to make futures for coming generations. Staying with the trouble does not require such a relationship to times called the future. In fact, staying with the trouble requires learning to be truly present [...].” (Ibid., p. 1)

Terra” (Ibid., p. 4, T.A.)⁹⁰. A autora diz haver uma “linha tênue entre reconhecer a extensão e a gravidade dos problemas e sucumbir ao futurismo abstrato e seus afetos de desespero sublime e sua política de indiferença sublime” (Ibid., T.A.)⁹¹.

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 mais sério e mais vivo. Ficar com o problema requer fazer [de um modo] esquisito”, e sublinha que “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 (Ibid., T.A.)⁹².

Sozinhos, em nossos diferentes tipos de conhecimento e experiência, sabemos muito e muito pouco, e assim sucumbimos ao desespero ou à esperança [...]. Nem o desespero nem a esperança estão sintonizados com os sentidos, com a matéria consciente, [...] com os mortais terráqueos em densa copresença. (Ibid., T.A.)⁹³

Ciente de que a produção dos seres vivos nunca é isolada, mas acontece 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 muitos saberes filosóficos e políticos tornou impossível pensar-com. Para a autora, a objetividade científica forjou discursos gerais e totalizantes que, muitas vezes, não se aplicam à diversidade das vidas existentes. Por isso, ela 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 (GAVILLON, 2019).

⁹⁰ “[...] the Great Accelerations of the post–World War II era gouge their marks in earth’s rocks, waters, airs, and critters.” (HARAWAY, 2016a, p. 4)

⁹¹ “There is a fine line between acknowledging the extent and seriousness of the troubles and succumbing to abstract futurism and its affects of sublime despair and its politics of sublime indifference.” (Ibid.)

⁹² “[...] staying with the trouble is both more serious and more lively. Staying with the trouble requires making oddkin; that is, we require each other in unexpected collaborations and combinations [...]” (Ibid.)

⁹³ “We become-with each other or not at all. [...] Alone, in our separate kinds of expertise and experience, we know both too much and too little, and so we succumb to despair or to hope, and neither is a sensible attitude. Neither despair nor hope is tuned to the senses, to mindful matter, to material semiotics, to mortal earthlings in thick copresence.” (Ibid.)

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 daquilo que já sabemos. Dentro dessa rede diversa e 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. Sendo responsáveis, trazemos em nós a consciência de que algo ou alguém existe fora de nós.

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:

Sympoiesis é uma palavra simples, significa “fazer-com”. Nada faz a si mesmo; nada é realmente autopoietico ou auto-organizado. [...] Esta é a implicação radical da simpoiese. *Sympoiesis* é uma palavra própria a sistemas históricos complexos, dinâmicos, responsivos, situados. É uma palavra para produzir-mundos-com, em companhia. (Ibid., p. 58, T.A.)⁹⁴

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 salvação vindouras como os que consomem 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 categoria, cuidado, parente sem laços de nascimento, parentes paralelos, e vários outros ecos) expande a imaginação e pode mudar a história. (HARAWAY, 2016b, online)

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’

⁹⁴ “Sympoiesis is a simple word; it means ‘making-with’. Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. [...] That is the radical implication of sympoiesis. Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company.” (HARAWAY, 2016a, p. 58)

comum” e que, fora daquilo que pensávamos ser uma família ou mesmo os genes, “parentes são não familiares [...] estranhos, assombrosos, ativos” (Ibid.).

De tal modo, uma peça-problema é capaz de nos devolver o terror, a desorientação e a dificuldade como participantes do jogo criativo e, por extensão, da própria vida. Ela 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. Por fim, 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.

Dizendo de outro modo, parece-nos que uma peça-problema não quer paz com ninguém.⁹⁵

⁹⁵ Destaco o trabalho do dramaturgo brasileiro Gustavo Colombini, em diferentes criações textuais tais como *O silêncio depois da chuva* (2011), *invisível* (2016), *Colônia* (2017) e *Nunca fomos à Lua* (2022). Em todas elas, observo como o seu jogo com a linguagem parece interessado em ultrapassar a medida humana que, caso fosse localizada na figura de uma personagem, tenderia a transformar a linguagem numa simples enunciação idiossincrática e humana. Em suas peças-problema, Colombini faz uma operação de raspagem dos elementos que outrora sustentaram o drama: a personagem, o conflito, o diálogo inter-humano bem como as dimensões do espaço e do tempo perdem a transparência de sua artificial naturalidade e, através dessa raspagem, ganham em opacidade: a linguagem abre passagem e oferece um repertório bastante heterodoxo e filosófico que questiona de maneira intensiva as humanas que somos e nos tornamos. Eis um trabalho dramaturgico que remete às práticas pré-expressivas do teatro antropológico do já citado Eugenio Barba. Colombini parece segurar a linguagem antes do instante em que ela se transformaria em uma fala explicitamente comunicativa e dotada de sentidos legíveis, numa dimensão propriamente 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, assim, pouco comunicacionais, pouco informacionais e pouquíssimo interessadas na famosa e acostumada transmissão de uma mensagem. Ao sentido, o dramaturgo oferece a multiplicidade; à verdade, a diversidade estonteante das hipóteses; e à resposta, ele contrapõe perguntas e mais dúvidas. Ao ler as suas dramaturgias, sinto-me lançado num reino que, se é o das palavras, no entanto, não é um reino colonizado pelo humano e sua ânsia pelo sentido. No artigo *Dramaturgia e reflexividade* (LIBERANO, 2019a), faço uma breve análise de *Colônia*, dramaturgia de Colombini (COLOMBINI, 2019) que é lida por mim como uma escrita filosófica voltada à manutenção da pergunta e, por extensão, à persistência do problema.

8. Ficção-texto-Mundo

Querida amiga, este último capítulo discorre sobre uma conversa bastante recorrente entre nós duas: o texto artístico ou ficcional não como um mero espelhamento ou uma cópia da realidade, mas como um modo de diferenciá-la, de introduzir nela alguma diferença. Portanto, a seguir, direi de variados modos o quanto a realidade e a ficção partilham de algo em comum, o quanto tanto uma como a outra são feitas de textos. *Ficção-texto-Mundo*, assim, é o nome inventado para sinalizar que entre a criação artística e o mundo existe um elo ou meio do caminho, ou seja, um texto. O texto, por assim dizer, é essa ponte entre um domínio (da ficção) e outro (da realidade) e, simultaneamente, é a suspeita de que o mundo também é feito por textos. A partir dessa hipótese inicial, o que nos resta é a seguinte (e tão nossa) indagação: se o mundo é feito por textos e a ficção também, como então o trabalho da ficção modificaria o texto do mundo?

8.1. Desautorizar o medo

Fato é que paramos de nos encontrar e de nos falar. Não é que não falássemos mais umas com as outras, mas a conversa parece ter partido. A partida dela nasceu um silêncio entre a gente. Quando falávamos entre nós, era como se sentíssemos uma urgência muito grande de ir embora; estar entre amigas era perceber que entre nós, amigas, estava faltando uma amiga. Assim, quando nos víamos era como se os nossos olhos já não soubessem mais ver, eles fugiam, era doloroso ter que descobrir de novo e renovadamente que ela havia morrido, ela, tão assim como nós, com mais ou menos a mesma idade, com mais ou menos os mesmos sonhos e. Foi empurrando a vida adiante, sem qualquer capacidade para entender ou processar aquele luto totalmente inédito para nós, que certa vez imaginei que eu poderia escrever uma história para contar aquilo que vinha acontecendo com a gente. Eu tinha muitos poemas escritos, cadernos inteiros, textos feitos à mão, outros digitados, postados em blogs etc. Foi nessa mesma época que percebi ter começado a escrever para entender alguma coisa que eu não entendia: a morte daquela amiga. Anos depois, então, compus uma dramaturgia movido tanto por aquilo que ela tramava e por aquilo que, tramado nela, ela faria destramar na minha vida e na das minhas amigas. As personagens daquela dramaturgia eram um somatório desequilibrado de características das minhas amigas que, assim como eu, não sabiam como continuar depois do suicídio da nossa amiga. No entanto, escrevi uma trama que fazia acontecer aquilo que em vida tínhamos desaprendido a fazer: estar juntas tocando no assunto e padecendo 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 trancam no mesmo apartamento onde a tal amiga em comum tinha se suicidado recentemente. Sem a chave da porta (que em dado momento é engolida por uma personagem) e sem a coragem para saltar através da mesma janela pela qual a amiga saltou, elas são obrigadas a ficar juntas e a lidar com o problema. Só que, então, o que acontece entre elas é o diálogo, no sentido mais teatral e ordinário: as amigas desatam a conversar entre si. E mais que isso: cada uma ganha um solilóquio que, ao ser dito e ouvido, consegue manifestar as incoerências que só mesmo o baque de uma morte consegue fundar em nós.

Hoje, quando lembro deste projeto, lembro que durante uma temporada de nove semanas seguidas de apresentações, eu pude receber, uma a uma, as amigas que, assim como eu, tinham perdido aquela mesma e tão única amiga. Foi naquele espaço, nunca me esqueço, foi dentro de um teatro onde eu efetivamente vi o texto de algumas vidas ser modificado por um texto totalmente inventado. Minhas amigas não assistiram o espetáculo na mesma noite, mas com alguma insistência eu consegui que cada uma aparecesse a seu 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; e quando tomávamos um refrigerante ou uma cerveja, entre goles gelados, um olhar muito honesto acabava vazando, 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 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 si mesmas: elas viram a possibilidade que desconhecíamos se realizando e acontecendo. Vimos não quem tínhamos sido e vínhamos sendo, mas quem ainda podíamos nos tornar. A dramaturgia desatou 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 não admitia solução; ela abriu uma ou mais vias, atalhos mesmo, desvios pelos quais vislumbramos outros rumos e continuações. Uma semana antes de estrear a peça, peguei um ônibus e fui até a cidade onde a minha amiga estava enterrada. Entrei no cemitério e, na cafeteria, pedi uma Fanta laranja sem açúcar. O atendente me ofereceu um canudo de plástico, azul, não me esqueço, 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 naquele dia. Quando a encontrei, lembro-me de ter ajoelhado e ter dito, como se ela não soubesse, que eu estrearía 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 fui direto à rodoviária.

Dentro do ônibus, já voltando para casa, percebi – talvez pela primeira vez – que aquilo que estava acontecendo era tão somente o trabalho do teatro. O trabalho do teatro era exatamente aquele, ou seja, o de implicar, mexer e modificar, o trabalho de discordar da própria vida.

8.2. Introdução de diferença

Retomo, amiga, um assunto que tanto nos apaixona e que foi abordado no terceiro capítulo desta tese (precisamente no subcapítulo 3.5. *Disputar a realidade*): falo da expressão “imagem poética”, encontrada pelo tradutor Paulo Pinheiro dentro da palavra *mímēsis*, ao sugerir que a mimesis seria o processo de composição de uma imagem poética que, no entanto, não realiza uma cópia da realidade, mas introduz uma diferença nela. É nesse sentido que defendo o quanto a ficção implica diretamente no fazer do mundo: ela serve ao dito mundo as possibilidades que o próprio mundo ainda não conseguiu descortinar.

Para Aristóteles, o agente primeiro da *mímēsis* é a poeta, ou seja, “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 levariam à depuração (*kátharsis*) do pavor e da compaixão evocados” (PINHEIRO, 2015, p. 8-9). Apesar de a catarse ser uma finalidade para o poema mimético trágico (a tragédia grega), aqui, importa destacar o quanto a operação mimética é tanto criativa quanto imitativa: ela é imitativa porque é construída em referência a um evento ocorrido na realidade e é simultaneamente inventiva porque tal evento é recomposto pela ótica do poeta.⁹⁶

Por agora, então, aceitaremos que o trabalho mimético nasce do somatório de algo existente num plano da realidade (que aqui chamaremos de “referencial”), mas que é revisto pelo ponto de vista artístico ou inventivo (que chamaremos de “diferencial”) tal como proposto por uma autora.

Num exemplo:

⁹⁶ A *kátharsis* é um aspecto de divergência entre uma concepção teatral dramática (Aristóteles) e outra épica (Bertolt Brecht), pois com a sua estrutura rigorosa, o texto dramático teria por objetivo “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. Facilita-se-lhe assim, pela vivência simbólica de paixões excessivas e pela descarga daí recorrente, uma conduta moral condizente com o termo médio ensinado pelo pensamento grego e, em especial, pela ética aristotélica” (ROSENFELD, 2012, p. 28-29).

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 de seus degraus superiores sugere que o espelho talvez não seja somente um espelho, como também uma pequena janela pela qual a escada passa uma de suas pernas que, portanto, continua dentro dela. Quando diante dessa imagem, vemos uma única escada encostada num espelho e uma escada dupla cruzando uma pequena janela.

Enquanto uma imagem poética, tal imagem articula elementos de um plano referencial (escada, espelho, parede) que, no entanto, são apresentados por meio de uma ótica inventiva e 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). Contamos com a concreção da escada, do espelho e da parede, porém, somado a essa dimensão concreta, legível e mundana, temos a possibilidade de entrar na parede e de ler o espelho como uma superfície reflexiva (referencial) que é, simultaneamente, também uma janela (diferencial).

Numa equação:

$$IP = \text{ref.} + \text{dif.}$$

Equação 1 – A imagem poética

Uma imagem poética evoca, assim, uma ambivalência ou agitação interior que parece constitutiva do labor da arte: ao mesmo tempo, num gesto artístico, coexiste o que é com o que poderia ser ou ter sido. Independentemente de qual arte se faça, ao pensá-la como uma imagem poética, perceberemos que em vez de corresponder ao mundo ela tem vocação para perturbar a sua aparente estabilidade. Trata-se de uma ação que propõe e instaura outra relação com o que, talvez, nos relacionávamos de um modo por demais acostumado: essa outra relação é a diferença introduzida pela imagem poética.

No entanto, dizer diferença não é o mesmo que predizer tamanhos ou intensidades, pois não necessariamente ela será grandiosa ou estranhíssima; a diferença pode nascer de uma singela manipulação e montagem (edição) do que já existe entre nós. Só que uma diferença, para ser diferença, precisa existir junto daquilo que a torna diferente: só perceberemos a diferença se determinada criação artística nos ofertar também algo que não só o diferente e esse algo é o que chamamos de referencial, algo da vida mundana ou da realidade, algo pertencente a um plano mais reconhecível. A imagem poética é, portanto, uma tensão que conversa, uma dialética nascida entre uma diferença e um referencial a partir do qual tal diferença se torna diferença e junto ao qual ela acontece.



Fotografia 4 – Outra criação do fotógrafo espanhol Chema Madoz. Fonte: <<http://www.chemamadoz.com/images/gallery/original/B/B7.jpg>>, 2022.

A diferença ou o reino das possibilidades: nele, sobrevive também aquilo que aprendemos a rotular como impossível. Há criações artísticas que apresentam densidades emocionais muito concentradas; que acompanham de um modo detalhado e progressivo o percurso de um acontecimento que, em vida, talvez passasse rápido demais ou mesmo despercebido; criações que olham algo comum e trivial por um ponto de vista inusitado; que propõem dinâmicas espaço-temporais muito diferentes das que experimentamos no dia a dia. A diferença, portanto, não está pronta de antemão, ela é uma engrenagem que, ao ser acionada, dá ignição ao processo criativo sem predizer o texto que virá.

A diferença, talvez, seja um lembrete à artista: o que neste mundo (referencial) está carente de transformação (diferença)?

8.3. O nada que é tudo

Mudam as referências e as autoras, amiga, mas ainda assim sinto que direi o mesmo só que de um 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, presente em seu livro *Mensagem*:

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.

(PESSOA, 1934, p. 19)

Lembro-me que o meu interesse como dramaturgo era valorizar a importância de um posicionamento atual sobre acontecimentos que nos acostumamos a dar por encerrados. Acreditava que tanto a dramaturgia quanto a proposição daquela professora (“Como escrever outra história?”) poderiam desdobrar indagações pertinentes sobre a história recente do Brasil, a sua escrita e o seu esquecimento, bem como sobre os contraditórios processos de um revisionismo histórico. Imerso naquela pesquisa, o fascínio com *ULYSSES* tomou tanto a personagem como o dramaturgo. O mito ao qual Pessoa se refere, na versão original publicada em 1934, consta como “mytho”, numa escrita semelhante ao *mýthos* (parte fundamental da tragédia, ou seja, o seu enredo) proposto por Aristóteles em sua *Poética*.

No meio do caminho (do processo criativo) tinha um poema. Nele, Pessoa nos diz que o enredo é o nada que é tudo. O poeta, assim, vê enredos em tudo o que há, como por exemplo no próprio sol: o sol é um enredo brilhante, sem dúvida, e aparentemente mudo, ele 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, é desse modo que a literatura entra na realidade e o que decorre dessa entrada é que ela fecunda a realidade. O 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 seu poema dizendo que “O mytho é o nada que é tudo” e, com essa construção antitética, ele 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, talvez, morra sob a força e presença que um enredo, uma história ou uma narrativa podem ter e desempenhar em relação a ela. Enquanto metade de um nada, metade desse algo, a palavra “metade” sugere que a vida é metade porque a quantidade total de literaturas inventadas é muito maior do que ela própria; e que ela é metade porque a literatura é a sua outra metade, aquela parte 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 inegável o quanto a nossa realidade também é afetada, construída e modificada pelas histórias que nela são produzidas e circulam.

Encerrando “História = Narrativa” de *Grau zero*, há o seguinte diálogo:

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 ela

(LIBERANO, 2019b, p. 22)

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 escala social maior como outra mais ínfima e pessoal. Afinal, quantos mitos possibilitam as vidas humanas? Quantos mitos, no entanto, as exterminariam?

8.4. Histórias

Paulo Pinheiro sublinha que a *Poética* se refere à composição de ações que não dizem respeito àquelas de um acontecimento histórico: “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” (PINHEIRO, 2015, p. 17). Para Aristóteles, a poesia seria mais filosófica do que a historiografia justamente porque pode se referir ao universal, enquanto a escrita da história estaria condenada a se referir a eventos particulares. O poema, assim, pode se dedicar a acontecimentos que poderiam ter acontecido enquanto a história deve se dedicar aos eventos tal como já aconteceram: “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” (Ibid.).

A palavra “história”, portanto, indicaria tanto a realidade de uma determinada época como o discurso científico que é feito sobre tal época após ela ter passado. No entanto, no caso de algumas línguas como a portuguesa, a “história” indicaria 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, mas pouco estudado da filosofia de Benjamin: a sua teoria da narração. Assim, 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)” (BENJAMIN, 1987, p.7).

É, portanto, Benjamin quem vai sugerir que a escrita da história deva ser feita por um gesto presencial capaz de redimir um futuro que, no entanto, se encontraria oprimido, esquecido e silenciado no passado. A sua proposição de um materialismo histórico é categórica nesse sentido e busca criticar um tipo de trama da história que seria feita de um 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 passado⁹⁷.

É contra essa fixidez do passado que Benjamin propõe um outro modo de escrever a história. O passado e a imagem que fazemos dele, portanto, dependeriam do tremor do presente em que tal história e sua imagem são escritas e contadas. A

⁹⁷ Tal como consta no quarto capítulo desta tese, retomo a recusa que a crítica Rosalind Krauss faz de uma concepção historicista da arte. Ao ler Krauss, Manoel Silvestre Friques afirma 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 [...]” (FRIQUES, 2017, p. 585).

imagem que fazemos do passado, ele diz, “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?” (Ibid., p. 223). Benjamin suspeita que na fixidez (na objetificação ou reificação) que se costuma fazer do passado restam vozes que não foram devidamente ouvidas. Ele nos pergunta: “Não existe, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (Ibid.). Ele mesmo responde: “Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera” e ele 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” (Ibid.).

Eis uma das indagações de Benjamin em *Sobre o conceito da história*, texto de 1940. Ele 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” (Ibid., p. 224). 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 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 [...]” (Ibid.). 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 voltarmos a viver no presente e nos futuros as violências do 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” (Ibid.). 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 mesmo, sendo revolvido e recontado, aguçando 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 mais definitivo, costuma-se usar a expressão “enterrar”, tal como se enterram os mortos; no entanto, é curioso porque enterrar um assunto é também devolvê-lo ao mundo, é semeá-lo de volta à terra e, desse modo, contribuir para que ele possa florescer de novo. Manter a história aberta, portanto, seria uma maneira de atrasar, de modo recorrente e consciente, o crescimento de alguns males que precisam, copiosamente, ser arrancados pela raiz, como 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 a 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 e autores de outra história, mas, em especial, que somos responsáveis por ela.

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 e um aquilo que se faz ouvir.

O materialismo histórico de Benjamin parece, assim, 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. (Ibid., p. 224-225)

Ler a palavra “historiador”, para mim, é ler a palavra “dramaturga”.

Em *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*⁹⁸, publicado em 1936, quatro anos antes de *Sobre o conceito da história*, Benjamin já afirmava: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (Ibid., p. 198), reconhecendo o quanto a modernidade, progressivamente, destruiria a noção de experiência. Portanto, 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 bem como o excesso de trabalho 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”, em alemão) e da narrativa incapaz de ser modificado pelas gerações seguintes. Contra essa interpretação redutora, parece-me determinante a leitura que Jeanne Marie Gagnebin faz ao sugerir que, mais do que um duplo fracasso da experiência e da arte de contar histórias, Benjamin nos semeia “a ideia de que uma reconstrução da ‘Erfahrung’ deveria ser acompanhada de uma nova narratividade” (Ibid., p. 8). 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 dizer e transformar a si mesma. Parece-me, assim, que os rumos de cada época estão atrelados às narrativas que colocamos para circular entre nós. As histórias desviam os rumos de algumas histórias; algumas histórias abrem caminhos para outras histórias se escreverem; outras histórias possibilitam que vidas sejam outras para além de uma finalidade histórica que lhes forçosamente atribuída.

⁹⁸ Esta tradução para o português, de Sérgio Paulo Rouanet, é a mais conhecida (BENJAMIN, 1985). Em 2018, a professora e tradutora Patrícia Lavelle faz uma nova, *O contador de histórias – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, a partir do original alemão e cotejando a versão francesa feita por Benjamin e não publicada. Nesta nova edição, apresenta-se também a pouco conhecida produção ficcional de contos feitas pelo filósofo (Cf. BENJAMIN, 2018).

É como se cada dramaturgia escrevesse e inscrevesse um mundo ao mesmo tempo em que plantasse a semente de outro texto-mundo por vir.

8.5. A criação intencional do erro

Em *Men in the Off Hours*, livro de poemas da canadense Anne Carson, a poeta e professora escreve um precioso poema chamado *Ensaio sobre o que eu mais penso*. Em vez de fracioná-lo para apresentar aquilo que a poeta diz, escolho compartilhá-lo integralmente na tradução feita por Camila Assad. Segue-o:

O erro.
E as suas emoções.
À beira do erro há a condição do medo.
No meio do erro há um estado de loucura e de fracasso.
Perceber que você cometeu um erro traz vergonha e remorso.
Ou não é?

Vamos dar uma olhada nisso.
Muitas pessoas, incluindo Aristóteles, pensam que o erro
é uma tarefa mental interessante e valiosa.
Na discussão sobre a metáfora em sua *Retórica*
Aristóteles afirma que existem 3 tipos de palavras.
Estranhas, comuns e metafóricas.

“Palavras estranhas simplesmente nos confundem;
palavras comuns exprimem o que já sabemos;
é através da metáfora que alcançamos algo novo e revigorante”
(*Retórica*, 1410b10-13.)
Em que consiste a novidade da metáfora?
Aristóteles diz que a metáfora torna a mente consciente de si mesma

ao cometer um erro.
Ele imagina a mente se deslocando por uma superfície lisa
de linguagem comum
quando de repente
a superfície se quebra ou se complica.
O inesperado aparece.

No começo ele parece esquisito, contraditório ou errado.
Depois começa a fazer sentido.
E nesse ponto, de acordo com Aristóteles,
A mente se volta para si mesma e diz:
“Tão verdadeiro, e, no entanto, eu interpretei errado!”
A partir dos verdadeiros erros da metáfora podemos aprender uma lição.

Não apenas que as coisas são diferentes do que parecem,

e, portanto, as confundimos,
 mas que tais erros são valiosos.
 Se atentem a isso, Aristóteles diz,
 há muito para ser visto e sentido aqui.
Metáforas ensinam a mente

a aproveitar o erro
e a aprender
com a justaposição daquilo que é com aquilo que não é assim.
 Há um provérbio chinês que diz,
 O pincel não pode desenhar dois caracteres na mesma pincelada.
 E ainda assim

isso é exatamente o que um bom erro faz.
 Aqui segue um exemplo.
 Há um fragmento de um antigo poema grego
 que contém um erro de aritmética.
 O poeta parece não saber
 que $2 + 2 = 4$.
 Álcman fragmento 20:
[?] fez três estações, verão
e inverno e outono a terceira
e quarta a primavera quando
há florescimento mas o suficiente para comer
não há.

Álcman viveu em Esparta no século VII a.C.
 Esparta era um país pobre
 e é improvável
 que Álcman tivesse levado uma vida saudável e bem alimentada.
 Este fato funciona como pano de fundo de suas observações
 cujo assunto final é a fome.

A fome sempre parece
 um erro.
 Álcman nos faz experienciar esse erro
 com ele
 através do eficiente uso de um erro computacional
 Para um miserável poeta espartano sem nada

sobrando na despensa
 no fim do inverno
 vem a primavera
 como uma reflexão tardia da economia natural,
 quarta em uma série de três,
 desequilibrando sua aritmética

e enjambemando o verso
 O poema de Álcman é interrompido no meio de um metro jâmbico
 sem explicar
 de onde veio a primavera
 ou por que os números não nos ajudam
 a controlar melhor a realidade.

Há três coisas que eu gosto no poema de Álcman.

Primeiro o fato dele ser pequeno,
leve
e mais que perfeitamente econômico.
Segundo por parecer sugerir cores como verde pálido
sem nomeá-las.

Terceiro que ele consegue trazer para primeiro plano
algumas das maiores questões metafísicas
(como Quem criou o mundo)
sem uma análise explícita
você percebe que o verbo “fez” no primeiro verso
não tem sujeito: [?]

Não é comum na língua grega
que verbo que não tenha sujeito, na verdade
isso é um erro gramatical.
Alguns filólogos vão nos dizer
que este erro é só um acidente de tradução,
que o poema da forma como vemos
é seguramente um fragmento separado
de um texto mais longo
e que Álcman com certeza
nomeou o agente de criação
nos versos anteriores ao que temos aqui.
Bom, isso pode ser verdade.

Mas como todos sabem o principal objetivo da filologia
é reduzir todo o encanto do texto
a um acidente histórico.
E eu fico inquieta diante de qualquer afirmação de que se sabe
exatamente o que o poeta quis dizer.
Então vamos deixar o ponto de interrogação ali

no começo do poema
e admirar a coragem de Álcman
em confrontar o que ele coloca entre parênteses.
A quarta coisa que eu gosto
no poema de Álcman
é a impressão que ele dá

de deixar escapar a verdade apesar dela mesma.
Muitos poetas aspiram
esse tom de lucidez inadvertida
mas poucos alcançam isso tão genuinamente quanto Álcman.
É claro, a sua simplicidade é falsa.
Álcman não é de todo simples,

ele é um mestre da invenção –
ou aquilo que Aristóteles chamaria de “imitador”
da realidade.
Imitação (*mimesis* em grego)
é o termo coletivo que Aristóteles usa para os verdadeiros erros da poesia.
O que eu gosto neste termo

é a facilidade com que ele aceita

que o que nos engaja quando fazemos poesia é o erro,
a criação intencional do erro,
a quebra deliberada e complicação dos erros
dos quais pode surgir
o inesperado.

Então um poeta como Álcman
 evita o medo, a ansiedade, a vergonha, o remorso
 e todas as outras emoções bobas associadas a cometer erros
 a fim de atingir
 a verdade nua e crua.
A verdade nua e crua para os humanos é a imperfeição.

Álcman quebra as regras da aritmética
 e coloca em perigo a gramática
 e bagunça a forma métrica do seu verso
 a fim de nos guiar para a verdade.
 No final do poema a verdade permanece
 e a fome de Álcman provavelmente não ficou menor.
 No entanto, alguma coisa mudou no quociente de nossas expectativas.
 Pois errando,
 Álcman aperfeiçoou alguma coisa.
 Na verdade, ele fez mais
 do que aperfeiçoar algo.
 Dando apenas uma pincelada. (CARSON, 2021, online, grifo nosso)

Não tecerei elogios sobre a transgeneridade textual deste poema-ensaio. Antes, chamarei atenção para como ele, enquanto um texto que é, modifica a minha relação com algo que já estava estabelecido ou dado. A mimesis reaparece aqui diferenciada pelo olhar inventivo da poeta canadense e, para além de uma imitação, ela celebra os erros cometidos pela poesia para que, através deles, possamos revelar e tocar no inesperado. Da mimesis chegamos ao erro e então eu penso, minha amiga: como o nosso trabalho, enquanto dramaturgas, pode trabalhar a favor da criação e introdução de erros? Você já havia conjurado esta possibilidade para o seu trabalho? Em que medida ela revigora a nossa relação com o nosso fazer?

Carson constrói esta belíssima imagem: a mente em deslocamento, como que deslizando sobre uma superfície lisa da linguagem comum até que, subitamente, algo nessa superfície é quebrado e se revela de um modo mais complexo ou mesmo complicado. A imagem dessa superfície lisa, tal como proposta por Carson, é derivada da definição que Aristóteles faz da metáfora, presente tanto em sua *Poética* como em sua *Retórica*. É como se houvesse uma superfície lisa (da linguagem) que, no entanto, é acometida por um solavanco (produzido pela própria linguagem).

Tal solavanco, assim me parece, desfigura a figuração plena de uma vida para dotá-la da imperfeição que a constitui. Penso ser importante demais, enquanto gesto poético (e diferencial), devolver à imperfeição às vidas humanas. Carson afirma: “Unexpectedness emerges” (CARSON, 2000, online). A metáfora seria, portanto, esse meio de transporte que, subitamente, nos desviaria da linguagem comum para nos confrontar com o que não esperávamos. Só que é curioso o que faz um poema: às vezes, esse algo que não esperamos, aquilo que julgaríamos ser inesperado, é justamente algo da vida, algo dela que parecia já não sabermos mais como tocar, nem ver ou ouvir; algo sem o qual, no entanto, já não podemos ser quem somos.

8.6. Mudança de posição

Acredito que foi Jacques Rancière quem fez nascer em mim uma 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 revolucionária de sua filosofia que diz respeito ao contínuo revolver de uma mesma questão, por meio de dedicadas voltas e volteios, experimentando-a repetidas vezes, ora através de um repertório já testado, ora se lançando com ela em um abismo totalmente desconhecido e estranho. Escolho, assim, trazer algumas considerações sobre ficção que foram feitas por Rancière em livros distintos para que possamos continuar especulando aquilo que pode uma dramaturgia.

Publicado originalmente em 2000, destaco o livro *A partilha do sensível: estética e política*, onde 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” (RANCIÈRE, 2005, p. 53-54). A ficção aqui, portanto, começa a ser 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 (Ibid., p. 54-55).

Rancière reconhece ter sido o romance realista 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” (Ibid., p. 56). Quando o material ficcional coloca em protagonismo aquelas e aqueles que a historiografia não destacaria, as duas histórias – a do poeta e a do historiador – começam a se misturar, ou seja, a ficção começa a fazer algo que a vida parecia indisposta ou incapaz de realizar. Penso que é nesse sentido que Rancière afirma que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”, já que ficcionar o real seria arranjá-lo em configurações que, distintas do que se tornou a realidade, possibilitariam enxergá-la por uma perspectiva mais crítica justamente porque mais variada (Ibid., p. 58).

Mas não se trata 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. (Ibid., grifo nosso)

Observo, com alguma tristeza, a quase inexistente discussão, no âmbito da dramaturgia contemporânea, sobre o trabalho da ficção que uma dramaturgia poderia empreender. O artista é, repetidas vezes, aquele que mais lê “ficção” como um sinônimo para “mentira”, tal como os comentaristas de futebol que usam a palavra “teatro” quando precisam dizer que um jogador fingiu ter sido agredido por outro na tentativa de ganhar uma falta a favor do seu time. Em linhas gerais, ignorar as capacidades ficcionais da dramaturgia é decisivo para: 1) mantê-la presa numa dinâmica representativa em que a escrita nada mais faz do que compor algo inventado, de mentira e alheio à vida; e 2) para mantê-la presa à poética realista capitalística que estilhaça a forma do fazer artístico, estilhaça a imagem ficcional que é feita do mundo e, assim, bloqueia a ação e participação das espectadoras.

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 porque também a política constrói ficções, ou seja, diz Rancière, “os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real” (Ibid., p. 59).

Ficção-texto-Mundo: a matéria textual pertence aos enunciados que partem tanto 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. Dizer isso é determinante para abandonarmos o acostumado refrão que prega o quanto a diferença produzida pelo trabalho artístico é pequena 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 suas capacidades? Pois não parece haver outro sítio para o jogo artístico brincar que não seja o da sensibilidade humana. Pode-se sofrer o dilema capitalista das quantidades (quantos espectadores, leitores, 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”. (Ibid., p. 59-60)

O filósofo afirma que os enunciados literários afetam corpos justamente porque não são corpos no sentido de organismos, “mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado” (Ibid., p. 60). 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*, publicado em 2008 e reunindo conferências proferidas por Rancière de 2004 a 2008, o filósofo aproxima as práticas artísticas das políticas e enuncia alguns paradoxos entre elas. Ele diz que “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 redefinam 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” (Id., 2012b, p. 63, grifo nosso).

Em relação a tal dimensão política da estética, Rancière afirma que é justamente este o trabalho da ficção. Ele sublinha que ficção [dramaturgia] “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 e entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho [da ficção, da dramaturgia] 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. (Ibid., p. 64-65)

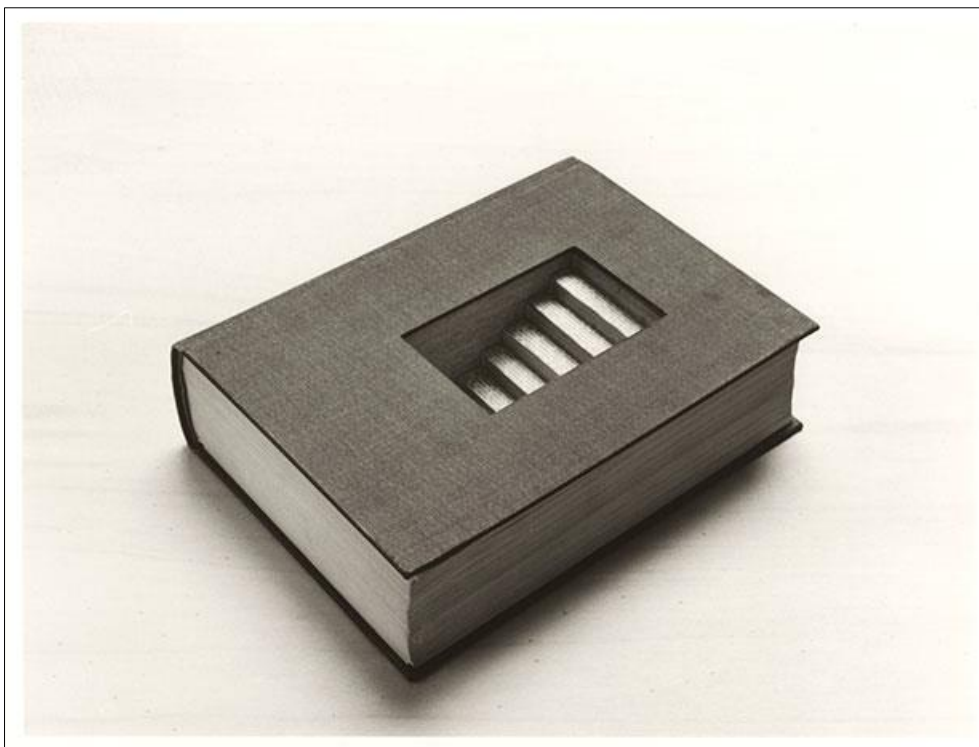
Mais uma vez, a substituição da palavra “ficção” por “dramaturgia” parece revigorar imensamente os compromissos e propósitos que uma dramaturgia pode ter. Pois já não mais precisamos da acostumada oposição – sem muita tensão – entre vida e dramaturgia. Nem sequer lemos dramaturgia como a invenção de um mundo imaginário 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 deslocar a sua matéria prima, abre caminhos para outras construções narrativas da própria realidade humana. Não penso que isso seja pouco, sequer ilusório ou algo distante ou inalcançável. Para mim, ler a dramaturgia deste modo é comprometê-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 prontamente que aquilo que estamos fazendo é mesmo a vida.

Confiando nisso, recorro a um último livro de Rancière buscando mais algumas impressões sobre o trabalho da ficção. Em *Figuras da história*, publicado em 2012, ele 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” (Id., 2018, p. 18), ou seja, “a história sempre foi história apenas daqueles que ‘fazem história’. O que muda é a identidade dos ‘fazedores de história’”, no entanto, vivemos hoje numa era histórica na qual “qualquer um pode fazê-la, porque todos já a fazem, porque todos já são feitos por ela” (Ibid., p. 19).

O problema, nos diz Rancière, “é que a máquina não faz diferença. Ela não sabe que existem pinturas de gênero e pinturas históricas. Considera grandes e pequenos da mesma maneira, apanha todos juntos” (Ibid.). 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”, 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 (Ibid., p. 19-20). 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” (Ibid., p. 20).

A sensação, minha amiga, é que estamos abrindo a vigésima cerveja enquanto mastigamos tiras e mais tiras de cenoura crua. Sinto que estamos faz horas conversando. A gente fala, se escuta e eventualmente lê um pedaço de alguma escrita. Estamos no seu apartamento agora. Livros ao redor, janelas abertas, de tempos em tempos um de nós se ergue e vai ao banheiro, mas o outro continua falando em voz alta. Conversar com você é impedir que o nosso trabalho continue impunemente, parece que a gente mais se atrapalha do que ajuda, eu me pergunto, às vezes, se escrevemos dramaturgias ou tão somente busílis. E me espanto, sempre renovadamente, ao perceber que a matéria do nosso trabalho é mesmo a vida. Longe de qualquer novidade, tal percepção intensifica o susto da responsabilidade.



Fotografia 5 – Outra criação do fotógrafo espanhol Chema Madoz. Fonte: <<http://www.chemamadoz.com/images/gallery/original/F/F17.jpg>>, 2022.

No caso da experiência cinematográfica, Rancière destaca as capacidades do cinema para criar obras históricas na forma de documentários. Ele destaca que a vida de muitos personagens importantes foi escrita graças a documentos deixados por seus funcionários, mas que isso começa a se modificar com a aparição de vestígios que, tal como testemunhos silenciosos, manifestaram a existência de um vasto repertório de vidas mais ordinárias e coadjuvantes do que memoráveis. Nesse sentido, 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 justamente porque não estava destinado a falar coisa alguma (Ibid., p. 26).

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. (Ibid., p. 27)

Voltamos, portanto, à escrita e exposição do insignificante – ou do supérfluo, tal como abordado no terceiro capítulo desta tese, *Afeto, contradição, supérfluo* – como um modo de contestar a imposição do que é significativo, geralmente feita por aqueles que seguram a caneta e escrevem 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” (Ibid., p. 30). Mas 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” (Ibid.), ou seja, é trabalho da ficção questionar a trama que é feita dos eventos (ações) que constituem a história (dramaturgia) da própria vida.

Rancière afirma que “se existe um visível escondido debaixo de um invisível”, será um diálogo que o revelará, que o libertará do não ser, tendo em vista ser “a encenação das palavras, 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” (Ibid., p. 42). Interessado nas capacidades da ficção em relação aos traumáticos eventos da história humana, o filósofo afirma que a arte é sim 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” (Ibid., p. 46). Ele sublinha:

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. (Ibid.)

E ainda que tais reflexões parecem 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 o rasure, o desfaça e refaça.

8.7. Realizar o impossível

Era 2018, amiga. Dentro de um avião, rumo à Curitiba para dar um curso de dramaturgia, folhee um livro que havia colocado na mochila sem motivo aparente: a tese de doutorado de Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, de 1968. Longe de compreender tal livro, lembro-me de naquele voo ter passeado por várias de suas muitas páginas. Sou apaixonado pelo modo como Deleuze me convoca a filosofar sem ter que entender; creio que ele transformou o meu modo de pensar num assumido elogio ao desentendimento. Assim, mesmo que para mim as noções de diferença e repetição possam ser o que há de mais trivial, Deleuze me deixou a suspeita de que há mais onde antes havia um sentido único. Penso em diferença e em repetição porque penso em dramaturgia. Escrevo de modo irresponsável, sem ciência que me proteja e, por isso, liberto de qualquer exigência. A despeito dos eventos que acontecem em 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 almejada, o poema mimético-trágico deve culminar na catarse, disse Aristóteles, arranjo final capaz de purgar e depurar a compaixão e o pavor suscitados pela ficção no espectador; a catarse seria, assim, uma medicina que desfaz a bruteza ou a inteireza 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 tal tragédia seja construída e contada/cantada. A dramaturgia começa no exato instante em que Antígona compreende que morrerá por contrariar o rei e, mesmo assim, ela decide enterrar o irmão cujo enterro fora proibido. De acordo com a lei vigente, não caberia a ela tomar a decisão que toma 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, retomando os nossos termos, eis a imagem poética (diferencial) apresentada por tal dramaturgia: o caráter enobrecedor da

protagonista que a possibilitou agir uma ação diferenciadora ainda 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 considerariamos impossível: ela escolhe morrer. Sua irmã, Ismene, já 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... [...]” (SÓFOCLES et al., s.d., p. 77). 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 interessado em pensar a diferença como a instauração de um impossível. Repito: pensar a diferença como um impossível que, no entanto, é tornado possível. 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 e escrevo essas reflexões em meio a duas turbulências, a do avião e a da leitura que acabo de fazer de algumas páginas do Deleuze. Escrevo no meu aparelho celular, enquanto 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, eu realmente suspeito que só o que existe é mesmo a diferença. Lembro-me do poeta e filósofo romano Tito Lucrécio ao afirmar algo parecido 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” (EPICURO et al., 1985, online). Comecei afirmando que a diferença poderia nascer de um gesto considerado impossível. Em seguida, li como impossível algo que realmente julgo ser impossível: a repetição. Temos, assim, um silogismo, bastante precário e sem dúvida 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 bastante diferente 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 essa espécie de 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, sua filosofia é propriamente uma filosofia da diferença, portanto a repetição que interessa a ele é diferencial, ela não está ligada à reprodução do semelhante ou do mesmo, mas à produção de alguma singularidade, à produção do diferente. Parafraseando outro texto de Deleuze (e Guattari): se o programa é motor de experimentação, podemos ler a repetição como motor de diferença. Mas te confesso, amiga, que sigo desconfiado da minha proposição de encarar o gesto de Antígona como um gesto impossível e de ler o impossível como uma repetição. Parece-me uma proposição a fórceps, mas pense comigo (numa conjuração talvez ainda mais trêmula): para além de uma única leitura, o gesto de enterrar o seu irmão, o gesto de tentar enterrá-lo e, por conta disso, morrer, tal gesto é uma repetição porque não cessa de ser repetido. Cada leitura 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 possibilitam diferenças? Insisto: a diferença nasce da repetição. Talvez a diferença possa brotar de um jogo insistente que se faz 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, o espelho 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” (DELEUZE, 1988, p. 17). Nietzsche critica a representação entendendo-a como a permanência no falso movimento e

anseia a 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” (Ibid.). 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 Zaratustra* uma nova ideia para o artista teatral e o encenador: “Zaratustra 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?” (Ibid., p. 18). 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” (Ibid., p. 19). A partir de Nietzsche, Deleuze intensifica a crítica feita à noção de representação, defendida pelo também alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel: a representação parece ser proveniente de e dedicada a operações de generalidade. Deleuze afirma que Hegel faz, assim, um falso teatro, um falso drama, um falso movimento: ele representa conceitos em vez de dramatizar ideias⁹⁹. Penso, assim, a repetição como um convite ao movimento. A diferença, assim, derivaria da repetição porque a repetição desloca, ela coloca ou devolve o repetido ao movimento ou à agitação. Repete-se o mesmo para derivá-lo, para lançá-lo em derivação ou para desativá-lo. Repetição do mesmo e produção, *abrição, fazeção* de diferenças. Estamos falando da representação como sendo um movimento congelado, um simulacro que

⁹⁹ “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, 1988, p. 59)

adormece a potência de vida. A repetição, talvez, possa ser um modo de 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 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” (Ibid., p. 19). 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 [...]” (Ibid.). Vindo de Deleuze, é evidente que nada seria prontamente explicado e resolvido. Fiquemos, então, com a interrogação. O que pode ser uma cena da repetição? O que poderia ser uma dramaturgia da repetição? Em turbulência, penso a produção dramaturgical da diferença pela desativação do jogo ou do hábito da generalização. Não há dramaturgia, não há realidade; não há palavra que diga uma coisa porque as coisas são irrepitíveis 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 modificá-lo. O mundo, a realidade, são apenas textos que o gesto dramaturgical enxerga como pretextos. Mas se ainda assim é muito difícil visualizar o que possa ser a diferença num teatro da repetição, imaginemos um pouco mais: 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,

porque quanto mais esse gesto é repetido mais ele se afia. (E sequer analisamos 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 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 aos cidadãos gregos. 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 seus cidadãos. 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 contemporâneo aquela que não coincide perfeitamente com ele e nem se adequa às suas exigências, sendo, por isso, inatual (AGAMBEN, 2014). Precisamente por isto, exatamente através dessa separação e desse anacronismo, Antígona foi capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu momento. Essa é a sua diferença ou, debochando de Aristóteles, essa é a sua nobreza: a nobreza de Antígona, portanto, não foi morrer nem caminhar em direção à morte, mas justamente não aceitar a diminuição e o extermínio das suas possibilidades: foi ser irreduzível. 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 a 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 outras várias 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 aos outros 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 que ela mesma se torna uma autora precoce: “No fundo do túmulo, suspensa por uma corda, vimos Antígone; ela se tinha enforcado com os

cadarços de sua cintura” (SÓFOCLES et al., s.d., p. 104). Ela repete o destino antes mesmo de ele ter sido realizado e, por tal repetição, ela provoca sucessivas diferenças e diferenciações. Não consigo não pensar no quanto Antígona continua morrendo desde então e o quanto, a cada repetição da sua morte, outras vidas e histórias 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 trago respostas, mas tão somente turbulências. Não estou dentro de um avião agora, minha amiga, mas olho através de uma pequena janela ao meu lado e percebo: as nuvens sabem o movimento, elas bem sabem a repetição, as nuvens sabem muito bem mesmo o que possa ser a diferença.

8.8. Uma pitada de realidade

Em *Drametrics – What dramaturgs should learn from mathematicians*, ensaio no qual a dramaturga e teórica teatral norte-americana Magda Romanska analisa algumas relações entre a matemática e diversos fazeres artísticos, ela afirma que o envolvimento da matemática com a dramaturgia 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” (ROMANSKA, 2015, p. 446, T.A.). Após analisar fórmulas e modelos matemáticos aplicados a dramaturgias como *Édipo Rei*, de Sófocles, *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, e *Esperando Godot*, de Beckett, ela sugere que “os novos significados emergirão de arranjos surrealistas, mas premeditados de conceitos, imagens e ideias” (Ibid., T.A.).¹⁰⁰

¹⁰⁰ “[...] 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.” (ROMANSKA, 2015, p. 446)

Retomo o jogo com as equações matemáticas para especular por outra via as imagens poéticas e suas diferenças. Escolho a matemática pela combinação simultânea que ela faz de um raciocínio lógico e outro abstrato. Propor uma equação ou fórmula não é o mesmo que prover uma resposta. Os termos de uma equação, ainda que apareçam nela escritos, são como espaços vagos e, ao jogo, disponíveis; são modos hipotéticos para seguir movimentando o que pode ser uma dramaturgia.

Com a primeira equação, apresentada no início deste capítulo, chegamos à imagem poética (IP) pelo somatório de elementos de um plano referencial (ref.) com outros de um plano diferencial (dif.). Com *Antígona*, a coragem diferencial da heroína, de enterrar o próprio irmão e causar a sua própria morte, foi traduzida como um gesto que, costumeiramente, chamaríamos de impossível. Com argumentos trêmulos e turbulentos, trouxe à discussão outra categoria que me parece tão impossível quanto o gesto de Antígona: a repetição (rep.). Assim, assumindo provisoriamente que o elemento diferencial é a repetição, desdobra-se o seguinte:

$$\begin{aligned} IP &= \text{ref.} + \text{dif.} \\ \text{dif.} &= \text{rep.} \\ \text{rep.} &= \text{ref.} \times \text{ref.} \\ \text{rep.} &= \text{ref.}^2 \end{aligned}$$

Equação 2 – O diferencial

Sugiro, assim, que a repetição (rep.) seja uma operação de multiplicação do repertório referencial (ref.) por ele mesmo: uma simples multiplicação de um termo por ele mesmo. Mencionei o espelho que revela uma imagem que não é propriamente a coisa espelhada, assim como a criação fotográfica do Chema Madoz: ainda que o espelho reflita a escada como um elemento referencial extraído da realidade, ele também produz algo além desse referencial; a multiplicação ou repetição provocada pelo espelho produz alguma diferença.

Enquanto um tipo de diferença chegamos, portanto, à repetição como sendo a potenciação de uma base por um expoente: a base que a repetição multiplica (ou repete) é o material referencial (ref.) que aqui escolhemos multiplicar pelo expoente dois (2) ou elevar ao quadrado (ref.²). Sabemos, no entanto, que o referencial pode ser multiplicado por si próprio em potências diversas. Aqui, porém, visando formar e brincar com uma equação, escolhemos tal potência para abrir o seguinte:

$$\begin{aligned} IP &= \text{ref.} + \text{dif.} \\ IP &= \text{ref.} + \text{ref.}^2 \\ \sqrt{IP} &= \text{ref.} + \text{ref.} \\ \sqrt{IP} &= 2 \text{ref.} \end{aligned}$$

Equação 3 – A raiz da imagem poética

Uma hipótese: a raiz de uma imagem poética ou de uma dramaturgia é a duplicação do que chamamos de referencial. Em oposição à potenciação, operamos a radiciação, lendo o mesmo por uma via oposta: não se trata de multiplicar, mas de encontrar o termo original que foi multiplicado tantas vezes por si mesmo, encontrando assim uma raiz. Valorizando a poética da matemática, o referencial duplicado é a raiz da dramaturgia, ou seja, é por meio de tal referencial que ela se enraizaria no solo da realidade. Afirmar isso, por extensão, é reconhecer que a imagem poética é feita com mais elementos do que apenas aqueles provenientes da realidade; voltamos, portanto, à diferença. Mas como equacioná-la?

Acredito que o jogo com a matemática nos possibilita esboçar fórmulas e formulações que revelam o que talvez já conhecêssemos, porém, por meio de outras associações e imaginações, por outra linguagem e grafia. Assim, levando adiante a duplicação do referencial como sendo ela mesma a raiz (quadrada) de uma imagem poética, podemos agora isolar o referencial (ref.) no primeiro membro da equação (localizado antes do sinal de igualdade) e descobrir o seguinte:

$$\sqrt{IP} = 2 \text{ ref.}$$

$$\text{ref.} = \sqrt{IP} / 2$$

Equação 4 – O referencial

Parece que cometi um erro ou que cheguei a algo que não fora previsto. Descubro, brincando de equações, que a parcela referencial que compõe uma dramaturgia talvez seja ainda menor do que eu imaginava. Tal parcela é igual a raiz da imagem poética que ainda é dividida por dois, ou seja, o referencial é tão somente um fiapo do mundo, uma pitada de realidade, um aroma extraído do mundo e que, no entanto, não é o todo de uma dramaturgia, mas tão somente uma parte dela. Descobrimos o que já sabíamos? Sem dúvida, mas por outra via: agora suspeitamos que sem o diferencial uma dramaturgia não é uma dramaturgia.

Mas o que me interessa mesmo é destacar que se pode deduzir que dentro – permito-me essa generalização – dentro de todo e cada elemento referencial mora um prenúncio de poema. É um prenúncio mesmo, algo ínfimo e talvez fragilíssimo, mas ainda assim presente e querendo; dentro do que chamamos de mundano, cotidiano, dentro das coisas, situações e seres mais triviais, comuns e, em muitos casos, naturais, há um batimento ansiando ser a diferença de um poema.

Uma dramaturgia, assim, pode ser uma espécie de hipérbole (uma repetição ou multiplicação) de algum ingrediente que compõe determinada realidade. Ao ser hiperbólica, uma dramaturgia convidaria a realidade a se desmedir. Desmedindo-se, olhamos às medidas da realidade e desconfiamos da sua invariabilidade ou mesmo necessidade. Transbordando, a realidade adentra um imprevisível movimento: ela derrama, escorre e vaza para, enfim, se diferenciar do costume que a constrangia. Todo esse jogo equacional nos permite reconhecer que algo sempre escapa às medidas e aos cálculos. O imprevisível, o inesperado, o inominável; um poema. O que, numa criação dramática, transbordaria o cálculo?

8.9. Da literatura à imaginação pública

No quarto capítulo desta tese, *Campo restrito*, 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 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” (LUDMER, 2013, p. 127). 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” (Ibid., p. 128).

Para Ludmer, tais textos são escritas ou literaturas pós-autônomas porque representam a literatura no fim do ciclo da sua autonomia literária, ou seja, numa época manifesta 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” (Ibid., p. 128-129). De acordo com a crítica literária, 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. (Ibid., p. 128)

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 a TV e os meios, os blogs, o e-mail, a internet” (Ibid., p. 129). Sem dúvida, participamos de uma revolução tecnológica em que o texto deixa de ser apenas uma ferramenta comunicacional e informacional para se tornar, em acréscimo, uma ferramenta também existencial: somos aquilo que

dizemos, como dizemos determinados textos e onde os dizemos; somos aquilo que escrevemos, como escrevemos e onde publicamos – tornamos públicas – determinadas escritas; somos no mundo por nele escrevermos e sermos lidas. Assim, 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 justo me desfazer um pouco da noção de autonomia. Destaco o que venho chamando de dependência (ou declaração de dependência): a percepção de que os materiais e meios da arte se assemelham às matérias e maneiras de uma vida. É nesta indistinção entre o exclusivo de um domínio e o 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. (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? 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. De acordo com a crítica, trata-se de “um trabalho social, anônimo e coletivo de construção de realidade” cujo regime é a *realidadeficção* (Ibid., p. 9).¹⁰¹

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

¹⁰¹ 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 teatro consiste em realizar cenas em espaços públicos que, no entanto, nunca devem ser reconhecidas como teatro. Seu objetivo primordial é ser uma situação ordinariamente cotidiana e, com isso, provocar reações espontâneas dos cidadãos transeuntes. Para Boal, o Teatro Invisível “tenta sensibilizar a cidadania para opressões despercebidas: 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” (BOAL, 2009, p. 189).

caderno; quando, após fazer inúmeras viagens e passeios, eu finalmente me sento para escrever mais 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 que me vem é pensar em autor, obra, estilo, escrita, sentido, livro e por aí vai. Dizer isso é dizer que tais critérios ou categorias literárias não são mais determinantes para gerar tudo aquilo que foi gerado, partilhado e vivido; a literatura não precisa da literatura para ser literatura, antes, ela parece demandar mais a vida do que a si mesma.

Abandonando ou saindo da literatura, o que restaria à dramaturgia? Mais que isso: como tirar a dramaturgia da literatura? Como roubá-la, provisoriamente, do teatro? Tais perguntas não precisam ser respondidas, mas talvez experimentadas. Para Ludmer, sair da literatura é entrar na imaginação pública: simultaneamente um meio pelo e uma matéria na qual as separações são desativadas, onde o individual é social bem como a imaginação efetiva realidades no mundo. Para sair da literatura e entrar na imaginação pública, no entanto, que fique dito: precisamos da literatura, qualquer seja ela.

8.10. 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 com isso atingir mais leitoras e leitores. No entanto, tal como diz uma fala da própria dramaturgia: “O fato é que divergências começavam a pipocar pelo vilarejo acerca do desfecho da velha camponesa” (RIPOLL, 2021, p. 17).

No encerramento do romance de tal escritor, há um acontecimento que ocorre com uma velha camponesa que, no entanto, pelo modo como é escrito, 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. (Ibid., p. 20)

Intuímos, minha amiga, o quanto esta capacidade de provocar a discordância talvez seja uma capacidade característica do nosso fazer artístico e literário. Quando no início da sua dramaturgia você diz que se trata de uma história curta sobre uma longa história, torna-se impossível não pensar na história da arte em seu sentido mais amplo, ou seja, em como as criações artísticas no decorrer dos 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 estar trabalhando para atrapalhar ou mesmo impedir que a concordância se estabeleça 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” (Ibid., p. 24). 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, formando uma água única.

SPUTNIK: Nos seus olhos, suor, lágrima e **rito** se confundem, formando uma água única.

JOSEFINA: Nos seus olhos, suor, lágrima e **rio** se confundem, formando uma água única.

ESCRITOR: Lembra do **gosto das** frutas mais saborosas.

JOSEFINA: Lembra do **gosto com as** frutas mais saborosas.

ESCRITOR: Respira fundo e **se amansa** adiante.

JOSEFINA: Respira fundo e **se lança** adiante.

(Ibid.)

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 existir múltiplas leituras e versões para um mesmo acontecimento ou fato, minha amiga, sinto que a sua dramaturgia aborda o delicado momento político do Brasil, mas sem colocá-lo em 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 parece estar sendo este início de século XXI.

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 imediatos. 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 (tanto em termos de livro como de leitura), umas acreditam que a camponesa se lança adiante e outras que ela se cansa adiante. No entanto, surge ainda uma terceira e outra possibilidade de sentido para este desfecho:

REI: Um L ou um C?

TODOS: Um L ou um C! Um L ou um C! Um L ou um C!

JOSEFINA: Seu rei, se me permite. Existe muita gente míope dos ouvidos. Um L ou um C, seria essa a pergunta?

REI: Exato.

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”.

(Ibid., p. 29-30, grifo nosso)

Eis a falta de reverência que a sua dramaturgia tem quando diante de alguns sentidos bastante acostumados e imediatos e que parecem reificar palavras e coisas. Ao descolar algumas palavras dos seus sentidos mais acostumados e habituais, como você mesma diz, produz-se um colapso, um erro e, por extensão, tal como nos ensinou Anne Carson, faz-se um poema. É movido por essa intencionalidade irreverente que o seu texto nos convida a perceber como “o” sentido é sempre “um” sentido contextual. Destaco, assim, minha amiga, o quanto a sua escrita forja uma comicidade que provem diretamente da multiplicidade de impressões que uma mesma palavra ou um mesmo sentido podem evocar; destaco, em especial, o quanto a forma do seu texto faz uso daquilo que você sente ser necessário para perseverar a alegria do próprio corpo textual (há diálogos entre personagens, falas que são narrações e mesmo linhas um tanto líricas). Deduzo, assim, que épocas intolerantes como as de hoje (e tantas outras que já existiram) são também épocas que se distanciaram por demais do poema. É nesse sentido que leio a sua dramaturgia: ela funciona, para mim, como uma máquina de produzir e alastrar poemas.

Por meio de um poema, o sentido resta irresoluto. Mas impedir o fechamento de uma história ou valorizar a abertura dela própria não é o mesmo que deixá-la sem ou privá-la de um sentido, mas sim de ressaltar o sentido enquanto uma construção que, se é contextual, não necessariamente precisa ser aplicável do mesmo modo a tudo, a todas e a todos.

8.11. Desfechar, despachar

Relembro sem data precisa, minha amiga, de uma aula que preparei para a sua turma do Núcleo de Dramaturgia Firjan SESI, em 2017, dedicada à construção do fim de uma dramaturgia. Foi um encontro solicitado pela turma, pois, de um modo quase geral, todas as autoras pareciam ter dificuldades para encerrar as suas respectivas tramas. E lá fui eu, estudar um pouco, inventar um tanto e, na dita aula, já não me recordo tão bem, junto a tantos exemplos, eu falei um bocado sobre o fim de uma dramaturgia enquanto o propósito e a finalidade dela.

Sobretudo, me lembro de você buscando palavras sinônimas para o “fim” e sugerindo o “desfecho” de uma dramaturgia como a ação de “desfechar”. Assim, para você, amiga, o fim de uma dramaturgia poderia ser também um gesto de abertura, o gesto de abrir algo; a dramaturgia se encerra para que algo possa começar ou mesmo continuar a partir dela. Ao fim de *PANÇA*, dramaturgia escrita por você quatro anos após aquela aula, consta uma espécie de poema que nos diz:

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.

(Ibid., p. 31-32, grifo nosso)

Eis uma qualidade sua, minha amiga, presente em todas as outras dramaturgias suas que eu conheço¹⁰²: do mesmo modo como você usa as palavras nos seus sentidos mais triviais e imediatos, você também as joga dentro de um jogo com a linguagem que nos possibilita desconfiar tanto das palavras quanto dos sentidos que a elas foram agregados. É como se você soubesse e acreditasse que a validade das palavras não é eterna, que elas precisam continuar provisórias para que seja possível continuar duvidando delas. Dito de outro modo, a sua desconfiança, minha amiga, não é com as palavras, mas com o uso feito delas. Por isso, sinto em seus textos uma pulsão que pondera, de tempos em tempos, ser preciso testar se determinada palavra continua dizendo uma coisa ou passou a dizer outra, se aquilo que ela está dizendo agora mais mata do que possibilita e, nesse sentido, o quanto uma palavra precisa ser mexida, modificada ou até mesmo assassinada.

Foi movida por esse mesmo ímpeto que alimenta as suas dramaturgias que você, por exemplo, abriu um novo sentido para o fim e a finalidade que uma dramaturgia pode ter: desfechar, abrir, mas abrir e desfechar o quê?

¹⁰² Em especial, a dramaturgia *Rose* (Cf. RIPOLL, 2018).

Você mesma responde: “fins possíveis para luta”.

Trata-se de outra visão não só para compor desfechos para uma dramaturgia, mas também para ver o mundo. Nessa outra cosmovisão, múltipla, agimos contra a desoladora visão de fim que o realismo capitalista nos impõe. Mark Fisher sublinha que exigir que alguém seja realista é obrigar tal pessoa a “fazer as pazes com uma realidade experimentada como sólida e imóvel” (FISHER, 2020, p. 93).

A sua desconfiança nas palavras, Cecilia, traduz-se como uma explícita recusa em encarar a nossa vida como algo pronto e encerrado. Dito de outro modo, “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” (Ibid., p. 33-34). Assim, podemos começar a escrever uma dramaturgia nem tanto a partir da história que queremos contar ou da investigação formal que queremos experimentar, mas a partir da visão de mundo que queremos produzir e colocar para circular. Eis uma finalidade: que tipo de olhar para o mundo você gostaria de lançar através da sua dramaturgia? Através desse outro olhar, o que seria possibilitado? Sobretudo, o que uma dramaturgia abre ao fechar, ou seja, o que ela começa logo ao terminar?

Eis perguntas que funcionam como um chão a partir do qual sinto ser possível começar uma nova criação dramaturgical. Digo isso com a confiança tranquila de que “mesmo tênues vislumbres de possibilidades políticas e econômicas alternativas são capazes de gerar um efeito desproporcionalmente grande”, pois mesmo que queiram nos provar 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” (Ibid., p. 133).

Ao levar adiante o seu jogo, Ripoll, acabo por encontrar outro verbo bastante propositivo às aberturas que uma dramaturgia pode realizar: “despachar”. Despachar como desfechar, despachar como mandar alguma coisa ir embora, como matar ou mesmo algo encerrar. Despachar como atender, dar atenção ou andamento a. Ao quê? Não faço ideia, minha amiga, mas penso que despachar também seja dar andamento à vida, às vidas, dar andamento como um gesto comprometido em endereçar ou destinar algo ou alguma coisa adiante e para fora de si. Dar andamento

às vidas, por exemplo, para que as vidas, através do poema que uma dramaturgia é e pode ser, consigam perseverar – insistir, persistir e se demorar – na continuação das suas próprias histórias e daquilo que são.

Recentemente, amiga, aquela dramaturgia minha que assistimos a estreia em 2019, *Grau zero*, reestreado no Rio de Janeiro. Quando soube, voltei ao texto escrito e disse ao diretor que sentia a necessidade de escrever outro capítulo final, pois o original não me parecia conversar com o nosso delicadíssimo momento político no Brasil. Ao fim da dramaturgia, e agora também em cena, a professora que havia sido sequestrada por três de seus alunos diz o seguinte para eles e para o público:

PROFESSORA
 Imaginem, turma, a vida
 Imaginem as vidas
 As vidas, turma
 As vidas tantas
 Que uma simples história
 Pode salvar
 As vidas tantas
 Que uma história
 Pode matar

(LIBERANO, 2019b, p. 50)

Sinto que nós, eu e você, seguiremos respondendo – cada uma de seu modo específico – a desafios que, no entanto, parecem nos provocar ao mesmo tempo. Seguiremos despachando respostas, contextuais e renovadas, a problemas que insistem em continuar existindo e se multiplicando.

A noção de despacho, para a 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. De acordo com o autor Adilson Martins, citado pelo pesquisador brasileiro Gunnar Borges, “a palavra EXU [...] ‘significa ESFERA, aquele que detém o começo e o fim de tudo’ (MARTINS apud BORGES, 2018, online). “Quando a esfera está em movimento ela faz uma rotação cíclica, de maneira que qualquer ponto da esfera tocará o chão e retornará ao cume”, afirma Borges, “criando no movimento circular um ponto de origem que toca o chão, afasta-se dele ascendendo ao topo e depois retorna ao seu lugar de origem” (BORGES, 2018, online). Borges completa:

Nesse movimento circular da esfera, Exu nos traz a ideia de que tudo está em movimento e que, por mais que um ponto se afaste do seu ponto de saída, em algum momento retornará para seu lugar primeiro, como o próprio movimento circular esférico. A partir dessa imagem, [...] Exu, como modo de criação, exalta o paradoxo, isto é, todo ponto de origem contém seu avesso, qualquer ponto de partida passará pelo cume, seu ponto extremo oposto, e retornará ao ponto de origem. (Ibid.)

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. Longe de uma apropriação criativa para o despacho, o que faço aqui é destacar o quanto um despacho é um pacto mais do que simplesmente o pedir de algo. Fazer um despacho é comprometer-se com algo que está fora de si, mas que também se move dentro; é como quem pede e, simultaneamente, como quem oferece algo e algo serve.

Despachar uma dramaturgia é tudo menos um ato solitário, tudo menos algo impositivo ou autoritário; é confiar que as ações e os gestos de uma dramaturgia abrirão conversas e relações para fora dela. Despacho a presente tese, portanto, por acreditar que ela seja um despacho ou ebó, ou seja, um princípio tecnológico ou meio a partir do qual se fundam e florescem algumas “formas de comunicação, troca e invenção de possibilidades”, tal como sugere Luiz Rufino em sua tese *Exu e a pedagogia das encruzilhadas* (RODRIGUES JÚNIOR, 2017, p. 128).

A dramaturgia fora de si é um feito que anseia girar, produzindo e circulando reversos e versos, alimentando paradoxos, múltiplos e diversos. Tal como uma dramaturgia, esta tese abre ou desfecha algo, descortina e convoca vizinhanças que, se forem consideradas, podem nos possibilitar conversas, trocas e invenções para outros e afetivos mundos.

É o que faço agora, de algum modo, ao fim desta tese: despacho-a.



Fotografia 6 – Outra criação do fotógrafo espanhol Chema Madoz. Fonte: <<http://www.chemamadoz.com/images/gallery/original/A/A7.jpg>>, 2022.

9. Referências

ADORNO, Theodor W. **Emancipação e educação**. Tradução Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Olga. **O enigma do bom dia**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

AMARAL, Maria Adelaide Santos do. **A resistência**. Prêmio Serviço Nacional de Teatro. VIII Concurso de Dramaturgia/1976. Prêmio de Publicação. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1978.

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

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAILLY, Jean-Christophe. **O ensaio e a anedota**. Tradução Leda Cartum, Laura Erber. Rio de Janeiro/Brasil, Copenhague/Dinamarca, 2017.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Um dicionário de antropologia teatral. Tradução Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

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

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

BASSINI, Marcos. **Das dores**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, M. J.; ÉCIJA, Amparo (Orgs.). **Rethinking dramaturgy, errancy and transformation**. Madrid: Centro Párraga, 2010.

BENJAMIN, Walter. **A arte de contar histórias**. Tradução Georg Otte, Marcelo Backes, Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**; ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOENISCH, Peter; OSTERMEIER, Thomas. **The theatre of Thomas Ostermeier**. Milton Park, Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2016.

BOGART, Anne. **A director prepares**: seven essays on art and theatre. London and New York: Routledge, 2005.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução Anna Viana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BORGES, Gunnar. “Performer-exu: a encruzilhada entre performances na rua e instituições de poder”. **Revista Ensaia**, n.º. 4, v. 5, 2018. Disponível em: <<https://www.revistaensaia.com/performer-exu>>. Acesso em: 09 mai. 2022.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**. Tradução Veronica Daminelli, Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Deshacer el género**. Tradução Patrícia Soley-Beltran. Barcelona, Espanha: Editorial Planeta S. A., 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e Dramaturgia (s)**. Tradução Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.

CARSON, Anne. “Ensaio sobre o que eu mais penso”. Tradução Camila Assad. **A palavra solta**, 31 out. 2021. Disponível em:

<<https://www.revistaapalavrasolta.com/post/01-poema-de-anne-carson-na-tradu%C3%A7%C3%A3o-de-camila-assad>>. Acesso em: 19 jul. 2022.

CARSON, Anne. **Men in the off hours**. New York: Vintage Books, 2000.

CASH, Conall. “Fredric Jameson, The Antinomies of Realism”. **Affirmations: of the modern**, 2015. Disponível em: <<https://affirmationsmodern.com/articles/64/>> Acesso em: 09 mar. 2022.

COLOMBINI, Gustavo. **Colônia**. São Paulo: GLAC, 2019.

COSTA SILVA, André Felipe. **Postais para o fim do mundo**: temporalidades latino-americanas na dramaturgia contemporânea (2011-2021). Tese de Doutorado (Departamento de Artes Cênicas), Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 220p., 2021.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

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

DELEUZE, Gilles. **Anti-Oedipus**: capitalism and schizophrenia. Tradução Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane. University of Minnesota Press, Minneapolis: 1983.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

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

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart, Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes, Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução Miriam Chnaiderman, Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DORT, Bernard. “A representação emancipada”. **Sala Preta**, Brasil, v.13, n.1, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

EPICURO et al.. **Epicuro, Lucrecio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio** (Os pensadores). Tradução Agostinho da Silva... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

ESSLIN, Martin. **O teatro do Absurdo**. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FABIÃO, Eleonora. “Definir performance é um falso problema”. **Diário do Nordeste**, Brasil, Ceará, 09 jul. 2009. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/definir-performance-e-um-falso-problema-1.281367>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. **Sala Preta**, Brasil, v.8, n.1, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

FABIÃO, Eleonora. “Programa Performativo: o corpo-em-experiência”. **Revista Ilinx**, Universidade Estadual de Campinas, nº. 4, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

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

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

FELIPE, André. **Mansa** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <el.andrefelipe@gmail.com> em 13 dez. 2020.

FELIPE, André. **Mansa**. Dramaturgia não publicada, 32p., 2018.

FELIPE, André. **Projeto – Baldio** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <el.andrefelipe@gmail.com> em 22 nov. 2017.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. Translated by Saskya Iris Jain. London; New York: Routledge, 2008.

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

FOSTER, Hal. **Design and Crime (And Other Diatribes)**. London, New York: Verso, 2002.

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

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FRIQUES, Manoel Silvestre. **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.

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

GABNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

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

GAVILLON, Póti Quartiero. **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.

GREIMAS, A. J.; RASTIER, François. “The Interaction of Semiotic Constraints”. **Yale French Studies**, nº. 41, Game, Play, Literature (1968), pp.86-105. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2929667>. Acesso em: 20 fev. 2022.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

GUÉNOUN, Denis. “Objecção ao retorno”. Tradução Fátima Saadi. **Folhetim**, Rio de Janeiro, nº. 8, p. 5-9, 2000.

HARAWAY, Donna J.. **Staying with the Trouble**: Making Kin in the Chthulucene. Durham and London: Duke University Press, 2016a.

HARAWAY, Donna. “Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes”. Tradução Susana Dias, Mara Verônica, Ana Godoy. **ClimaCom – Vulnerabilidade** [Online], Campinas, ano 3, nº 5, 2016b. Disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HERON, Adam. “As Opposed to What? The Antinomies of Realism & Periodizing Jameson”. **Sydney Reviews of Books**, 2015. Disponível em: <<https://sydneyreviewofbooks.com/review/as-opposed-to-what/>>. Acesso em: 03 mar. 2022.

ISENSEE, Filipe. **Cão gelado**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

JAMESON, Fredric. **The Antinomies of Realism**. London and New York: Verso, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente**. Tradução Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1980.

KAMENSZAIN, Tamara. **Fala, poesia**. Tradução Ariadne Costa, Ana Isabel Borges, Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2015.

KAMENSZAIN, Tamara. **Os que escrevem com pouco**. Tradução Luciana di Leone. Zazie Edições, 2019.

KIFFER, Ana Paula; GARRAMUÑO, Florencia (Orgs.). **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

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

KRAUSS, Rosalind. “Escultura no campo ampliado”. Tradução Elizabeth Carbone Baez. **Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, EBA/UFRJ, ano XV, n. 17, 2008.

LAUGHLIN, Thomas A. “Crisis and Clarity: Fredric Jameson’s The Antinomies of Realism, Affect, and the Problem of Representing Totality Today”. **Meditations – Journal of the Marxist Literary Group**, 2019. Disponível em: <<https://mediationsjournal.org/articles/review-antinomies-of-realism>>. Acesso em: 07 mar. 2022.

LIBERANO, Diogo. “16 de março de 2010 – Como criar para si um modo de produção?”. **Revista Ensaia**, nº. 4, v. 5, 2018. Disponível em: <<https://www.revistaensaia.com/16-marco-2010>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

LIBERANO, Diogo. “Aquilo de que não se pode falar”. **Alter: Revista de Filosofia e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 105-107, nov. 2021a. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/10M_JvdWLQAvTvClrd30Lj8MSQ8gcNX0/view>. Acesso em: 16 set. 2022.

LIBERANO, Diogo. “Dramaturgia e reflexividade”. **Dramaturgia em foco**, Petrolina/PE, nº 1, v. 3, p. 113-128, 2019a. Disponível em: <<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/437/658>>. Acesso em: 22 jun. 2022.

LIBERANO, Diogo. **Janis**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017a.

LIBERANO, Diogo. **Manifestações – Ciclo Fontainhas/São Vítor, Porto [Dramaturgia]**. Porto, Portugal: Teatro do Frio, Pesquisa Teatral do Norte, 2021b.

LIBERANO, Diogo. **Teatro (Inominável) – Modos de Criação, Relação e Produção**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 107p., 2017b.

LIBERANO, Diogo. **Grau zero**. Dramaturgia não publicada, 52p., 2019b.

LOPES, Lane. **Só percebo que estou correndo quando vejo que estou caindo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

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

LUDMER, Josefina. **Clases 1985: Algunos problemas de teoría literaria**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015.

LUKÁCS, György. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, entre 1976 e 1979.

MAGELLA, Jonatan. **Desculpe o transtorno**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Políticas da ficção**. Belo Horizonte, Minas Gerais: Editora UFMG, 2015.

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

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.

MUSSE, Ricardo. “Reificação em História e consciência de classe: de Max Weber a Karl Marx”. **Blog da Boitempo**, 2015. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2015/05/22/reificacao-em-historia-e-consciencia-de-classe-de-max-weber-a-karl-marx/>>. Acesso em: 27 jan. 2022.

OHANA, Francisco. **Escuta!**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

OLIVEIRA, Lígia Souza de. “O LIVRO EM PERFORMANCE”. **Dramaturgias 1**. São Paulo: Editora Sesc, 2019.

OLIVEIRA, Lígia Souza de. **O Império das Palavras: um estudo da parole teatral em Valère Novarina**. Tese de Doutorado (Departamento de Artes Cênicas), Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 221p., 2018.

OSTERMEIER, Thomas. “Para que serve o teatro?”. **Le Monde Diplomatique Brasil**, Edição 69, 2 de abr. de 2013. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/para-que-serve-o-teatro/>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELBART, Peter Pál. “Elementos para uma cartografia da grupalidade”. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Orgs.). **Próximo ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itáu Cultural, 2008.

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

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1934.

PINHEIRO, Paulo. “Introdução”. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

PLATÃO. **A república de Platão**. Organização e tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PRIMOT, Rafael. **Trilogia Primot**. São Paulo: GIOSTRI, 2020.

QUILICI, Cassiano Sydow. “O campo expandido: arte como ato filosófico”. **Sala Preta**, Brasil, v. 14, nº. 2, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758/91860>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

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

RANCIÈRE, Jacques. “O efeito de realidade e a política da ficção”. Tradução Carolina Santos. **Novos Estudos Cebrap**, Brasil, ed. 86, v. 29, nº. 1, março 2010. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/wp-content/uploads/2017/03/05_Ranciere_p74a91.pdf.zip>. Acesso em: 01 jul. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**: cenas do regime estético da arte. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia**. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo, Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro, Editora Jandaíra, 2020.

- RIPOLL, Cecília. **PANÇA**. Dramaturgia não publicada, 32p., 2021.
- RIPOLL, Cecília. **Rose**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- RODRIGUES JÚNIOR, Luiz Rufino. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas**. Tese de Doutorado (Doutorado em Educação), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 233p., 2017.
- ROLNIK, Suely. “Geopolítica da cafetinagem”. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, Brasil, São Paulo, mai. de 2006. Disponível em: <<https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2022.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROMANSKA, Magda (Org.). **The Routledge Companion to Dramaturgy**. London and New York: Routledge, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. “A irrupção do romance no teatro”. Tradução Silvana Garcia. **Folhetim**, Rio de Janeiro, nº. 28, p. 7-15, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Crítica do teatro I: da utopia ao desencanto**. Tradução Letícia Mei. São Paulo: Editora Temporal, 2021.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidom Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SINISTERRA, José Sanchis. **Da literatura ao palco**: dramaturgia de textos narrativos. Tradução Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2016.
- SÓFOCLES et al.. **Rei Édipo, Antígona, Prometeu Acorrentado** (Tragédias gregas). Tradução J. B. de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d..
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2013.
- SÜSSEKIND, Pedro. “A teoria do drama e o método interpretativo de Peter Szondi”. **Folhetim**, Rio de Janeiro, nº. 17, p. 17-23, 2003.

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

TORQUATO, Marcéli. **Saia**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

TORRES, Walter Lima. “Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador”. **Folhetim**, Rio de Janeiro, nº. 9, p. 60-71, 2001.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VELASCO, Suzana. **Pra onde quer que eu vá será exílio**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. São Paulo: Editora Temporal, 2018.

VIANNA, Marina Teixeira Werneck. **Ensaio sobre a dimensão estética da política: A Morte de Danton, A Santa Joana dos Matadouros, A Missão**. Tese de Doutorado (Centro de Letras e Artes), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 200p., 2012.

WILLIAMS, Raymond. **A produção social da escrita**. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj. **Arriscar o impossível – Conversas com Žižek**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2006.

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