

PENSAMENTO SOBRE

DRAMATURGIA

ORG. RUY FILHO

ANTRO+





PENSAMENTO SOBRE: DRAMATURGIA

ORG. RUY FILHO

ALEXANDRE DAL FARRA

DIONE CARLOS

GAYA DE MEDEIROS

GRUPO MAGILUTH

LEONARDA GLÜCK

SILVIA GOMEZ

ANTROPOSITIVO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pensamento sobre : dramaturgia / [autor e
organizador Ruy Filho]. -- 1. ed. -- São Paulo :
Antro Positivo,
2024.

Vários autores.
Vários colaboradores.
ISBN 978-65-985261-0-8

1. Artes cênicas 2. Dramaturgia 3. Teatro
brasileiro I. Filho, Ruy.

24-235142

CDD-792.81

Índices para catálogo sistemático:

1. Dramaturgia brasileira : Teatro : Artes da
representação 792.81

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

*Este livro é dedicado à José Celso Martinez
Corrêa, quem me trouxe o amor inicial pelo
teatro. Ao diretor argentino, Rodrigo Garcia,
primeiro a me incentivar a escrever um livro.*

*E à todes as/os artistas que somam seus
olhares nestes treze anos de Antro Positivo.*

SUMÁRIO



11	APRESENTAÇÃO
20	SILVIA GOMEZ
23	Entre o delírio e o movimento por Silvia Gomez
32	Existimos como narrativa em espiral por Ruy Filho
48	GRUPO MAGILUTH
51	Era pra ser um artigo... mas não deu! por Giordano Castro
58	Os bons esconderijos da autoficção por Ruy Filho
74	LEONARDA GLÜCK
77	Futuro: uma cena inabitável por Leonarda Glück
86	A contestação performativa da ironia por Ruy Filho
100	DIONE CARLOS
103	Cartografias para o futuro por Dione Carlos
110	O presente urgente de depois por Ruy Filho
124	GAYA DE MEDEIROS
127	Eu preferia morrer amanhã. E no dia seguinte: Eu preferia morrer amanhã. por Gaya de Medeiros
134	A utopia do reencantamento por Ruy Filho
148	ALEXANDRE DAL FARRA
151	Terceira pessoa do plural por Alexandre Dal Farra
165	A antidialética da representação política por Ruy Filho
178	CONCLUSÃO
188	PEÇAS ANALISADAS
196	FICHA TÉCNICA

APRESENTAÇÃO

A DRAMATURGIA PROVOCA FUTUROS

Olhar ao teatro contemporâneo requer enfrentar, entre muitos desafios, um bastante específico e, talvez, insolúvel: o que ainda vem a ser a escrita para teatro e quando esta se concretiza, diante da ampla multiplicidade de estilos, recursos e interesses. E que só aumentam e se diversificam. Dia a dia. Sem a possibilidade de encontrar na própria linguagem elementos próprios, o que lhe sobra?

Quando pensada a escrita teatral brasileira, então, faz-se necessário olhá-la a partir das sobreposições de diversas outras camadas. A saber, quais os mecanismos de estímulo e favorecimento à sua produção; quais os dilemas adquiridos quando institucionalizada; os limites ao acesso e desenvolvimento em culturas e ambiências diversas e divergentes. Fatores entrecruzados impossíveis de serem ignorados e que, em bons momentos, serviram ao surgimento da nova geração de escritoras/es e artistas atuais.

Contudo, como elucidar algo em movimento e não mais passível de única formulação?

Este livro, é organizado por dois caminhos complementares: ensaios reflexivos sobre as obras de seis dramaturgues brasileiras/os: Alexandre Dal Farra, Dione Carlos, Gaya de Medeiros, Grupo Magiluth, Leonarda Glück e Silvia Gomez; e

ensaios autorais das/dos dramaturgues a partir da proposição “dramaturgia no futuro”.

Nesse jogo entre reflexões, busco demonstrar uma percepção mais específica da escrita atual. Isso importa, pois, nos interesses individuais surgem dinâmicas, técnicas e recursos cuja complementaridade gera conceitos sobre o próprio teatro. Por isso, as reflexões são a partir da intersecção entre ideias e palavras, pelo como são apresentadas antes de chegarem ao palco.

Sem qualquer tentativa de dar aos argumentos valores definitivos, as peças sugeridas pelas/os próprias/os autoras/es apresentam-se em consonância com as dramaturgias realizadas em outros importantes centros teatrais. De certa maneira, a acuidade no trato das palavras e nas escritas desenvolveu-se no Brasil em paralelo ao fortalecimento do mercado de publicação por editoras nacionais e à oportunidade com a internacionalização. Essa outra escrita assumiu novas qualidades. Reencontrou materialidade no gesto efetivo de confrontar, questionar, reinventar o real pela palavra, após décadas de domínio do teatro gestual, físico, imagético, dos encenadores estetas e iconoclastas, pós-dramáticos, ou como quisermos nomear. Tal potência subverte as características dadas por ontológicas ao não limitar o contexto ao apresentado por Aristóteles¹, Diderot², Nietzsche³, Artaud⁴,

1 ARISTÓTELES. *A poética*. Trad.: Mário A. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

2 DIDEROT, Dennis. *Ensaio sobre poesia dramática (Discours sur la poésie dramatique)*. Trad.: Mário A. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *O paradoxo do comediante (Paradoxes sur le comédien)*. Trad.: Paulo G. de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2005.

3 NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia (Die Geburt der Tragödie)*. Trad.: Mário de Almeida. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

4 ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo (Le Théâtre et son double)*. Trad.: Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

Brecht⁵, Brook⁶ ou Lehmann⁷. Tampouco, as recusa. Interpõe essas lógicas, enquanto desloca suas premissas e provoca o surgimento de concepções híbridas, ainda próximas às modernas ocidentais dominantes.

Neste instante, a escrita para teatro amplia a separação entre dramaturgia e escrita dramática. Ou seja: primeiro, a escrita; depois, a compreensão do texto ser também dramaturgia; e, por fim, material de espetáculo. Ainda que essa divisão seja apresentada por Anne Ubersfeld⁸ e Jean-Pierre Sarrazac⁹ em duas partes, a tripartição auxilia por situar entre o primeiro e segundo instante o leitor, modificando o entendimento produzido por ambos: se ao leitor/espectador ou se ao leitor/literário.

Aos espectadores – compreendendo-os interessados pela forma final do teatro –, a escrita está em ação pelo como conta algo; portanto, narração. Aos literários – diferentemente, interessados mais pelas estratégias de elaboração –, a escrita está em ação pelo que conta; portanto, narrativa.

Já de saída, esses são aspectos para serem investigados em publicações mais extensas, apenas para si. Não chegaremos a tanto, agora. O livro foi pensado para existir como meio de acesso ao universo de cada convidada/do. De forma introdutória, podemos lidar com as diferenças desses estados pela recep-

5 BRECHT, Bertold. *Pequeno organon para o teatro (Kleines Organon für das Theater)*. Trad.: Marcelo Backes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

6 BROOK, Peter. *O espaço vazio (The Empty Space)*. Trad.: Luiz Roberto de Lemos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

7 LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático (Postdramatisches Theater)*. Trad.: Christine Röhrig. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

8 UBERSFELD, Anne. *O jogo do texto teatral (Lire le Théâtre)*. Trad.: Maria da Luz Moraes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

9 SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drama*. Lausanne: Édition de l'Aire, 1981.

_____. *A dramaturgia, Escrita das Ações (La dramaturgie)*. Trad.: Fátima Saadi. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ção da ação, se cênica ou literária. Quando o texto é afirmação estética, quando é proposição imaginativa. E ainda, a compreensão de a escrita dramática ser possível de existir independente e literária, com liberdade ao como é colocada em papel, incluindo o design; enquanto a dramaturgia, dado seu objetivo evidente, antecipa o espetáculo naquilo que o prepara pela palavra.

Um entremeio possível ocorre na assimilação efetiva da/do leitora/or na própria tessitura do texto, seja ele dialógico, monológico ou descritivo; a quem sensações não traduzíveis e representáveis são dedicadas. A linguagem tornada recurso de manifestação de certa intimidade com a/o autora/o. Na prática, ocorrem em descrições de emoções e estados que não são dos personagens, mas daquela/e que escreve, feitas comentários, no interior de rubricas, de narradoras/es existentes somente à leitura em si.

Entre essas duas experiências de se relacionar com o texto, surge outra qualidade de constituir a ação, tanto à cena quanto ao leitor, a ação de constituir sensações narrativas, Narrativação:

Nesse sentido, a interpretação [e a leitura] não busca a psicologização, mas também não permanece intermediária da encenação. Enquanto dispositivo, a narrativa coloca a si mesma como potência independente. Parte desse parâmetro, o denominado aqui por Narrativação.¹⁰

Em seus múltiplos interesses, a escrita contemporânea olha para aspectos esquecidos e ignorados pela produção hegemônica ocidental. Inclui, cada vez mais, o feminino, em contraposição ao patriarcado; o cuir, em suas variadas abordagens,

10 FILHO, Ruy S. *A construção do sujeito biopolítico no intérprete: o corpo como representação de complexidade*. In: SAMPAIO J. C. C. (org.). *Teatralidades: da pedagogia: da imagem ao sujeito biopolítico*. Palmas: Eduft, 2014. p. 291-338

sobre cisgeneridade e certa compreensão de sujeito psicanalítico; a racialização, em dimensão decolonial, afro-diaspórica e aos povos originários; o etarismo; o capacitismo.

Esses aspectos abrangem as relações civilizacionais e o próprio regime da arte. Em comum, tem-se o corpo enquanto dispositivo simbólico e político, de onde ideias e palavras são corpos a determinarem novas epistemologias à linguagem do teatro, da dramaturgia, da escrita dramática. Escritas carregadas pela política dos corpos, portanto. E não se pode mais os separar de suas realidades sociais e estéticas.

A dramaturgia brasileira contemporânea cada vez mais enfatiza a presença desses corpos. Afasta-se, com isso, dos nomes ainda recorrentes nas salas e programas internacionais, quando se referem à dramaturgia brasileira, nomeadamente Nelson Rodrigues e Augusto Boal¹¹, Plínio Marcos, Ariano Suassuna, Leila Assumpção, Vianinha, Guarnieri, Consuelo de Castro e Oswald de Andrade. É diferente sobretudo por a política da escrita estar condicionada à política dos corpos, e a inseparabilidade dos desdobramentos históricos, sociais e culturais da violência simbólica e epistemológica.

As duas respostas mais efetivas a essa correção são: tornar a dramaturgia discursiva sobre os corpos recusados; sofisticar a reação em entrelinhas conceituais e poéticas, a partir do tangenciamento da escrita às denúncias. Ambas as premissas são válidas, e por isso a escolha das/os seis dramaturgues as reflete. Mas não só por isso. Ainda que percorram com maior ou menor sutileza as questões, o valor primeiro da escolha deu-se pela potência das ideias e originalidade das escritas. Inegavelmente, todas/dos são escritoras/es excepcionais, e assim são por serem artistas excepcionais, cada dia mais influentes às gerações seguintes, e com peças premiadas e comentadas por críticos e academia.

11 Os dois são os mais recorrentes em programas e curadorias sobre o teatro brasileiro.

Mais especificamente sobre cada uma/um...

Alexandre Dal Farra é quem melhor tem feito da escrita exercício político de investigação da política, na maneira como invade e supera o ideológico dos discursos para ser, certamente, mais fiel aos valores presentes nos próprios discursos e ideologias, problematizando aquilo que perderam de si. Dione Carlos elabora como poucas/os o imaginário e subjetividade afro-diaspóricas, de forma crítica ao contexto contemporâneo, problematizando as dimensões sociais e culturais com inventividade e perceptibilidade únicas; além de possuir o dom da pedagogia, que tem dado ao ensino do teatro no Brasil novos contornos, possibilidades e responsabilidades. Gaya de Medeiros, a única artista a viver fora, em Lisboa, é, sem dúvida, uma das expressões artísticas de maior impacto na cena lusitana, e já em transição à cena europeia; seus textos, atuações, performances, coreografias dimensionam-na à qualidade de artista completa, em que palavra e corpo são políticas de atuação e desconstrução. De volta ao Brasil, Grupo Magiluth, representado aqui pelo dramaturgo Giordano Castro, articula linguagens contemporâneas, como o documental ficcional, com a cultura de pertencer a uma comunidade distinta dos domínios sudestinos, pois tem sede no Recife, Nordeste brasileiro; e o faz também pela aproximação de obras icônicas, para decifrar e desconstruir o sujeito de agora. Leonarda Glück, depois de intenso trabalho em Curitiba, chega em São Paulo com maturidade de escrita impressionante; subverte a armadilha cuir, muitas vezes limitadora pelo mercado a ser somente discurso, para tornar o discurso seu argumento de investigação da linguagem e como esta pode nos provocar outras formas de nos percebermos; e o faz entre a violência, a denúncia, o deboche e intensa intelectualidade. Silvia Gomez traz o feminino em suas muitas camadas de manifestação, desde

os limites sociais do existir mulher, mãe, amante, até sua potência filosófica de ser definição a outra perspectiva civilizatória e à natureza; suas peças geram sistemas simbólicos inesperados e narrativas improváveis, como quem observa saídas pelo poético a um real destrutivo.

Olhar para essas/esses dramaturgues é reunir em um mesmo espaço outra cosmologia da escrita brasileira. Talvez, e acredito nisso, cosmogonia. Algo que saberemos apenas adiante ter sido o futuro do teatro no Brasil, ao como influenciam os jovens aspirantes a escritores, como movimentam as estruturas das instituições, como confrontam políticas deterministas, como fazem o mercado ir atrás de suas ideias e respostas. São artistas incontornáveis. Porque são verdadeiramente artistas. E, estou certo, isso ser mais importante do que tudo o que tentarei escrever a seguir.

Neste livro, por fim, o leitor será convidado a ouvir meus pensamentos, feito um encontro acompanhado na mesa ao lado. De cada uma/um buscarei aspectos que me pareçam identificar algo importante ao como a dramaturgia brasileira tem se feito outra. Então, não serão análises de peças, pois isso dependeria de todos as lerem. Arriscarei pensar o teatro a partir de suas escritas, feito notas filosóficas disponíveis a qualquer um.

Já os ensaios autorais servem de convite para olharmos juntos além das janelas do presente. Nas peças publicadas (escritas dramáticas), as quais aconselho com entusiasmo serem lidas, estão os pensamentos delas/deles. Nos palcos (dramaturgia), o porquê de serem quem são e de estarem aqui.

Disse-me, certa vez, José Celso Martinez Corrêa, o teatro ser como pular em uma piscina em dia frio, não se pode ir aos poucos, é preciso saltar sem medo.

Essa é minha tentativa.

DRAMATURGUES



No terceiro dia, eu entendi:
o papel nunca foi inofensivo.



ENTRE O DELÍRIO E O MOVIMENTO

Dia 7 de março de 2024. Escrevo à frente de uma janela larga voltada para o céu de La Paz, Bolívia. Quinta-feira, mínima de 7 °C, máxima de 16 °C. Agora não chove, mas dizem que La Paz é imprevisível e não posso garantir que não esteja nublado quando eu chegar ao final deste texto. Falo de condições concretas e reais, mas não estou aqui somente por causa delas. Vim delirar um pouco em torno de uma investigação de futuro que desejo plantar no coração de uma montanha. É sobre dramaturgia, mas também não. Entre discussões sobre teatro, visitamos a montanha La Cumbre, majestosa e *abuela* (avó), como consideram por aqui. Um sentimento grande por ela ter aceitado nos receber. E, também, por fazer lembrar a paisagem da minha infância em Minas Gerais e suas montanhas belas e violadas. Não sei ainda traduzir completamente, mas a dúvida é parte importante da pesquisa, e a ideia de “pergunta”, essencial para um caminho de escrita que ando tateando em meio à neblina que de repente pode tomar uma cordilheira.

É que gosto das perguntas como daquela amizade com quem a gente se sente confortável em silêncio. Na escrita, elas nos colocam em movimento, uma levando à outra. De repente, estamos em deslocamento. Preciso confessar certa dificuldade com afirmações categóricas, manifestos, manuais, certezas. Es-

crever dramaturgia é isso. Ou aquilo. Para isso. Ou para aquilo. Só escrevo para ser livre por alguns instantezinhos, para ter a liberdade de delirar – se me permite.

Por que delirar? Para devolver as línguas à Medusa, como defendeu a filósofa Hélène Cixous, que também atuou como dramaturga. Ou melhor, para ser a própria Medusa petrificando o real. Esse real que é da ordem do trauma e, diante do trauma, sabemos, as palavras recuam. Como então fazê-las avançar? Como vê-las contornando, escapando, mordendo, mastigando, conseguindo, indo em frente, partindo em viagem com o cabelo ao vento? Essa é a pergunta que tenho me feito desde que me apropriei do delírio como ação. Ou melhor, de um recorte muito pessoal que peço a licença para chamar de “lúcido-delírio”.

“Loucura, embora, tem lá o seu método” *

Lúcido porque trata-se de um modo de olhar para a linguagem em sua face livre e vertiginosa, mas sem perder-se nela. Uma espécie de autoprovação no ato da escrita. Descobrir o fio de uma palavra e segui-la, ter fé na palavra, entender que uma palavra deseja a outra e que as duas ou três ou vinte e três transam, fodem, comem-se. Entregar o desejo às palavras e ver como-onde-quando se deitam. Porque, na dramaturgia, a palavra também pertence à fala. É para um corpo que se escreve (pelo menos para mim, ainda...) e essa me parece uma das características mais tocantes do teatro. “Se o neurótico habita a linguagem, o psicótico é habitado, possuído, pela linguagem”, escreveu o psicanalista Jacques Lacan (1901-1981). Nesse recorte que tomo a liberdade de fazer para buscar uma escrita

desobediente y
cheia de dentes,

gosto de pensar a fala como o animal selvagem que nos leva em movimento.

(Lembrei agora da primeira vez em que montei a cavalo. Minas Gerais, adolescência. Me garantiram que era manso, mas o belo animal disparou e eu não fazia a mínima ideia de como controlá-lo. Restou aceitar a morte, até que... Ele subitamente estancou. Abri os olhos e estávamos no limite da montanha, na fronteira de uma espécie de abismo.)

Estou viva e sei por que me lembrei do episódio: justamente porque encontrei na palavra delírio um pouco desse movimento vertiginoso e um tanto mais dessa fronteira. Em sua etimologia, delírio remete à paixão, segundo Antônio Geraldo da Cunha no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa: “Delirar, verbo ‘tresvariar-se, exaltar-se, estar muito apaixonado”. Também guarda relação com a imagem de afastamento, deslocamento, de acordo com Antenor Nascente: “Delirar – do latim *delirare*, sair do sulco traçado pela charrua. Assim empregado nos *Lusíadas*, VIII, 818: ‘De suas esperanças, não delira’”. Partindo dessas definições, gosto de imaginar: para escrever uma peça, precisamos estar “possuídos pela linguagem” (se ao gosto de Lacan) e apaixonados por um tema – e essa paixão nos coloca em movimento, buscando

a palavra da palavra da palavra
para
o corpo do corpo do corpo
montanha acima.

Pode-se mesmo pensar que iniciamos uma viagem, ou melhor, mais do que uma viagem, uma peregrinação – se consideramos que peregrinar é caminhar em busca de algo intangível. “Há

coisas que acontecem sozinhas, há viagens que começam e terminam nos sonhos, e há viajantes que atendem ao chamado balbuciente de seu próprio desassossego”, escreveu a autora Olga Tokarczuk no livro *Correntes*. Nesse percurso de palavras, cheguei ao escritor Franz Kafka (1883-1924), mais especificamente à leitura de sua obra pelo filósofo Günther Anders (1902-1992) em tradução de Modesto Carone (1937-2019). Numa passagem do livro *Kafka: pró e contra*, o termo “deslucamento” me encarou: conseguia reunir movimento e paixão, cavalgada e abismo. “A fisionomia do mundo kafkaniano parece deslucada. Mas Kafka deslucou a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal.” Lúcido-delirante, Kafka nos ensina que é o real o próprio delírio e que escrever pode ser um jeito de dar o golpe na experiência radical que quer nos petrificar.

Mas não vamos deixar, vamos *desluc*ar tudo, vamos delirar contra o fim do mundo.

Gosto de pensar em Kafka como um tipo de xamã, o que me remete à outra xamã. Do alto de sua pequena casa na Sierra Mazateca, em Oaxaca, no sul do México, Maria Sabina (1894-1985) afirmava: “Eu curo com a Linguagem. [...] A Linguagem faz com que os moribundos voltem à vida”. E ainda: “No meio, está a linguagem. Nesta margem, no meio e na outra margem está a linguagem”. Seus rituais de cura com os cogumelos que ela chamava de “meninos santos” eram conduzidos com cantos nos quais a palavra parecia nascer em espiral, uma composição de signos e imagens em linhas de fluxo e repetição que iam dar, finalmente, no poema. De maneiras diferentes, Maria Sabina e

Kafka pareciam confiar na palavra. Escrevo isso e penso que por muitas vezes a dramaturgia me fez confiar na palavra – e na vida.

Confiei um pouco mais na palavra – e na vida – quando li Samuel Beckett (1906-1989) pela primeira vez, na peça *Esperando Godot* (“Amanhã, quando pensar que estou acordando, o que direi desta jornada?”). Quando li Anton Tchekhov (1860-1904), entre tantas cenas (“Minhas queridas irmãs, nossa vida ainda não terminou. Viveremos.”), Caryl Churchill (“E você diz que é feliz não é? Você gosta da sua vida?”), Angélica Liddell (“Eu não sou bonita e nem quero ser.”), Bernard-Marie Koltès (1948-1989) em puro movimento (“Se você anda na rua, a esta hora e neste lugar, é que você deseja alguma coisa que você não tem, e esta coisa, eu posso fornecê-la a você.”), Grace Passô (“É que tem coisa que espanca, mas espanca doce.”). Todos, cada um a seu modo, me ajudam a delirar. E tantas outras dramaturgias que seguem viagem conosco, *deslucando-nos* para escrever.

Certa vez, dando uma oficina, fui surpreendida por uma jovem que disse que tinha uma pergunta difícil de expressar: o material que ela desejava elaborar não era faísca, mas pura brasa. E terror. “Como encontrar palavras para isso? Fazer poesia?”, ela perguntou. Sim e não, eu pensei. Na verdade, ainda estou pensando, me perguntando sobre o lúcido-delírio como um dispositivo dramático para conseguir olhar no rosto do terror, como um exercício de imaginação radical, de liberdade radical. Ainda que só no papel, na cena. Ainda que impossível. Ainda que, por uns instantezinhos, vislumbrar o relâmpago.

Ou melhor, ser o próprio relâmpago. Ou pássaro, árvore, cordilheira.

Tentar, assim, escrever como quem delira, procurando no delírio algum diálogo em outra camada com a realidade impos-

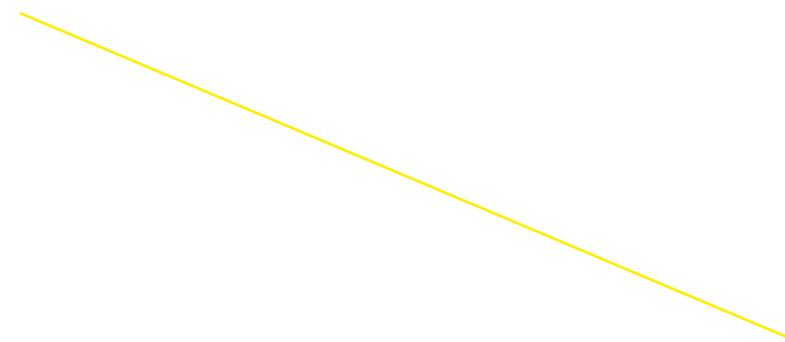
sível de alcançar. Tentar escrever como alguém que se pergunta se é possível alcançar a poesia sem fugir do impasse. Afinal, uma peça nasce muitas vezes de um impasse. É na carne do impasse que o teatro crava os dentes – na pele do tempo que nos cabe. E, lembrando o ambientalista e escritor Ailton Krenak, tentar escrever como maneira de “adiar o fim do mundo”. Para inventar utopias, afinal... Criar narrativas e formas de contar não seria também desejar novas possibilidades de futuro? No ensaio *A teoria da bolsa da ficção*, a escritora Ursula K. Le Guin (1929-2018) propõe outras maneiras de narrar. Histórias capazes de abandonar o mito do herói: “Eu não estou contando essa história. Nós já a ouvimos, todas nós ouvimos tudo sobre todas as lanças e espadas, as coisas para bater e perfurar e açoiar, as coisas longas e rígidas, mas ainda não ouvimos falar sobre onde se colocam essas coisas, o recipiente onde as coisas são guardadas. Essa é uma nova história. (...) O problema é que todas nós nos deixamos fazer parte da história do assassino e, por isso, podemos acabar junto com ela. Desta maneira, é com certo sentimento de urgência que procuro a natureza, o tema, as palavras da outra história, a que não foi contada, a história vital. (...) Ela é estranha, não vem fácil, não vem aos lábios sem esforço como a história do assassino; ainda assim, é exagerado dizer que ela nunca foi contada. As pessoas têm contado a história vital há muito tempo, de todas as maneiras e com diversos tipos de palavras. (...) É um estranho realismo, mas é uma estranha realidade”.

Nesses dias na Bolívia, igualmente, conheci uma outra história, a dos tecidos de *Jalq'a*, originários de cidades como Sucre. A tradição têxtil no mundo andino é uma linguagem visual diversa e apaixonante, feminina. Me contaram que as tecedoras de *Jalq'a*, no entanto, recusam padrões, criando uma grafia que não se parece com nada, desordenada e selvagem. São dese-

nhos desobedientes de seres inexistentes e extraordinários: pássaros com dentes e línguas, quadrúpedes com asas. Corpos monstruosos em narrativas sobre a beleza do mundo de baixo, desconhecido e mágico, fantástico e perto do inconsciente. Uma linguagem de travessia e liberdade absoluta da imaginação, fascinante delírio-lúcido sob ameaça de desaparecimento. Desejo que essa arte siga viva no coração do tempo. Não é essa também a esperança de toda dramaturgia? Dizer: aqui estivemos, foi assim que vivemos, foi assim que sentimos, foi assim que sonhamos (deliramos).

Pois bem. A luz do dia caiu um pouco, mas ainda estou escrevendo à frente daquela janela larga voltada para o céu de La Paz, e ele continua aberto, sem chuva à vista. Estou cercada de montanhas, posso sentir e até delirar que sou uma delas. Escrever dramaturgia para seguir livre e em viagem, desobediente como um tecido *Jalq'a*. Agora, talvez, em La Cumbre, a neblina também tenha se dissipado. Lembro do seu rosto – o rosto da montanha – e penso nas perguntas que ela me fez. Lancei algumas ao futuro e me despeço, acenando em movimento.

SILVIA GOMEZ



* Fala do personagem Polônio, na peça “Hamlet”, de William Shakespeare (1564-1616)

S



RUY FILHO

EXISTIMOS COMO NARRATIVA EM ESPIRAL

É possível o teatro surgir como resposta a personagens?
Digo, antes mesmo de se fazer espetáculo, de ser nar-

rativa. Até mesmo antes de existir como elemento na dramaturgia? As mais diversas escolas e técnicas de escrita teatral dirão para irmos com calma, pois uma peça se faz a partir de um enredo, conflito, desenvolvimento dramático, e personagens aparecem nessa estrutura como os meios de levar a narrativa adiante. Aprendemos assim, e seguimos escrevendo assim, inclusive nas peças menos dramáticas. Talvez, por mero costume. Personagens são partes da trama, disseram os trágicos gregos, e quanto melhor for sua mimese, sua capacidade em imitar o ser humano real, mais provocará a empatia necessária para conduzir o espectador à catarse. São bons, são maus, heróis, depois passaram a ser uns quaisquer..., mas são, invariavelmente, representações de certas características escolhidas para compor uma figura com fim determinado. Antes, na verdade, são manifestações morais e imorais; mais tarde, desenhos psicológicos e psicanalíticos. Uma peça ser definida anterior a ela mesma, pela complexidade de suas personagens, às quais se convocam acontecimentos, e não o contrário, pode parecer improvável.

PAUSA.

PEÇAS

Mantenha fora do alcance do bebê, 2007

Gesto, 2019

Neste mundo louco, nesta noite brilhante, 2019

Partida de vôlei à sombra do vulcão, 2021

A árvore, 2021

Meus encontros com Silvia Gomez, por alguns anos, ocorreram no entorno de seu trabalho, ora como espectador, ora como crítico. Desde o primeiro texto que acessei, quando assisti a uma nova montagem no CPT – Centro de Pesquisa Teatral, criado por Antunes Filho, em São Paulo, suas peças me deslocam pelo labirinto de suas personagens e pelo modo como abrem as narrativas à outras perspectivas teatrais. Silvia é a dramaturga brasileira que mais me exige repensar o teatro a partir das personagens. Não por serem exatamente diferentes de tudo; mas pelo limite com que as aproxima do reconhecível de qualquer pessoa, para, mesmo assim, conseguir mantê-las inesperadas e originais.

Suas personagens só podem ser compreendidas como elas próprias e nos universos que desdobram, ainda que ecoem a realidade. Interferem nos contextos das narrativas atribuindo-lhes sensações e pensamentos. Por isso, os acontecimentos são necessários a elas, invertendo a lógica de sempre. Muito disso está na maneira como Silvia utiliza a natureza para descrever e apresentar estados físicos e emocionais, e pelo uso do corpo para traduzir e compreender fenômenos ligados à natureza. Nessa espécie de metáfora cruzada, em que natureza é alguém e vice-versa, Silvia dobra a linguagem metafórica e supera o mero efeito; transcende a simplificação da metáfora pela exatidão do espelhamento produzido.

E, no dia em que parti, descobri que estava grávida.

De repente, eu mesma era também uma porção de terra ou alguma coisa em estado de desobediência.

(...)

Minha barriga montanhosa tremia como uma placa tectônica ativa.¹

¹ Trechos de *Partida de vôlei à sombra do vulcão*, 2021.

Hoje entendi que as árvores também gritam, principalmente quando estão com sede.²

Dessa maneira, suas personagens podem ser compreendidas para além de indivíduos: são demonstrações subjetivas de algo carregado pela qualidade de presença; enquanto a natureza existe sob a forma de identidade real, afirmada pelo dinamismo de sua consciência.

Já aqui, Silvia inverte as lógicas do humano ser a consciência em estado irrefutável e única, aproximando-se de concepções mais contemporâneas de o que é vivo ser um ser vivo, portanto inseparável enquanto presença ao mundo, sem a qualificação do humano existir especial.³ No entanto, não o faz concedente, ao atualizar a condição humana de suas personagens, e sim pela inevitabilidade das personagens existirem tanto humanas quanto natureza.

Em diversos textos, Silvia escolhe representar circunstâncias que, por sua vez, não se revelam em plenitude própria logo ao início. Diferente das estratégias dramáticas de fazer a narrativa surgir aos poucos no interesse de produzir curiosidade e expectativa, ela inicia por uma espécie de metassensação de algo mais complexo, possível de ser acompanhado somente pelas personagens e como elas se descobrem para além da ação, pois nos coloca a ação sempre em estado de desdobramento

² Trecho de *A árvore*, 2021.

³ Sobre essa outra relação de compreender a natureza e as espécies sugiro: MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: das origens à inteligência vegetal (La rivoluzione delle piante)*. Trad.: Regina Silva. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2018; COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura (La vie des plantes: une métaphysique du mélange)*. Trad.: Francisco Raquel. São Paulo: Áyiné, 2021; HARAWAY, Donna. *Manifesto das espécies companheiras: cães, pessoas e outras parcerias ontológicas (The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness)*. Trad.: Fernanda Siqueira. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2021.

em curso. Isso destitui a necessidade de lermos personagens e narrativas por psicologismos explicativos, como são os preceitos da escrita naturalista, por exemplo.

“Vou contar uma coisa, não me julgue, ok?”

Talvez você ria ou... Sei lá.

Tá bom.

Estou perdendo minha forma humana, e isso, ao mesmo tempo me dá taquicardia, mas aí lembro que já aconteceu em outros momentos da literatura e, aparentemente, o mundo sobreviveu e passa bem (...).”⁴

Transfere a ação como decorrência entre objetos (corpos) e imagens (sensações), simultaneamente dispostos e com potências iguais. Essa formulação demonstra quão diferente é a construção metafórica quando as relações são entre objeto-objeto e imagem-imagem da dramaturgia linear e entre objeto-imagem e imagem-objeto de seus textos. Pois, nessa outra articulação, imagem e objeto, por vezes, fundem-se e se confundem.

A locução entre sentidos ganha características singulares por existirem falas-pensamentos, compreendidas sobretudo a partir do esvaziamento consequente ao espelhamento metafórico. Quando falam e quando pensam, também elaboram outras fusões. Isso ocorre por não haver objeto a ser verdadeiramente identificado e possível de redução, e as imagens nem sempre estão ali para explicar os acontecimentos. Ao não limitar as personagens pela objetividade das identidades estáveis e reconhecíveis, Silvia confunde seus estados, um provoca o deslocamento e surgimento do outro, tornam-se objetos e imagens de quem os manifesta, feitos objetos-sensações em relação a imagens-corpos.

⁴ Trecho de *A árvore*, 2021.

E, quase sempre, isso ocorre pelo assombro com que as personagens se percebem não serem sujeitos literais, enquanto narram as transformações de suas próprias percepções com aceitação natural do inesperado que as atinge. Não se trata delas, apenas; e sim, de quem são, por não serem somente o comum de alguém. A mimese deixa de imitar para metaforizar na cópia o surpreendente. Assim, a escrita de Silvia requer outra relação com a dramaturgia e o espetáculo.

E ENTÃO...

Elinor Fuchs, ao escrever sobre as novas estruturas de escrita teatral, afirma ser preciso primeiro reconhecer e aceitar a singularidade do “ecossistema” desenvolvido pelo artista, a articulação entre os elementos utilizados no interior da narrativa e no desdobramento da cena, a partir de uma “coesão interna” específica.⁵ Significa a escrita ter a possibilidade de conduzir elementos da encenação. Não apenas como direcionamento, mas na qualidade de provocar sensações mais amplas e intertextualidades e como configuram outras lógicas ao desenvolvimento narrativo. O aspecto essencial, explica Fuchs, é compreendermos a temporalidade como ela mesma uma personagem, cuja manifestação modifica estados e a composição das personagens.

Ainda que Fuchs entenda a presença do tempo-personagem pela qualidade de provocar diferentemente a experiência dos estados emocionais dos personagens em si, também reconhece o impacto sobre as expectativas do espectador, ao ser surpreendido por temporalidades incomuns.⁶

⁵ FUCHS, Elinor. *EF's visit to a small planet: some questions to ask a play*. Theater. 2004; 34 (2): 4-9.

⁶ FUCHS, Elinor. *The death of character: perspectives on theater after modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

O tempo, então, pode ser compreendido corpo e sensação sobrepostos, pelo qual outras lógicas se manifestam e derivam, inclusive emocionais. Significa dar às personagens dinâmicas internas e externas. Por conseguinte, o reconhecimento das narrativas ocorre primeiro por quem está no interior do ecossistema, formando personagens conscientes ou, melhor dizendo, consciências-personagens. Ou seja, são início e fim de si mesmas, e não metáfora a serem desvendadas e reduzidas a uma conclusão moral diderotiana.

Em algumas das peças, Silvia interpõe a dimensão dupla da temporalidade - tempo-personagem e personagens no contexto do acontecimento - em duas outras imagens-objetos: uma, aos espectadores, por vezes até às personagens, enquanto espectadoras delas próprias; outra, aos leitores, então, também aos artistas, no contexto de seu encontro com a escrita.

Eu entendo o que você quer dizer. Está se expandindo e tomando seu corpo e todos os corpos e para além deles, na verdade, seu corpo se transformando nas suas paredes, na sua rua, no seu bairro, na sua cidade, no seu país, em todos os teatros, seu corpo atravessando portais e seu pulmão respirando o mesmo ar do universo inteiro, uau, posso sentir, dá pra sentir tudo.⁷

Sugere também imagens projetadas, imagens performadas, imagens holográficas, intervenções textuais em som e vídeo e músicas, contribuindo para abrir ainda mais o ecossistema, sua elaboração rítmica, provocando diálogos efetivos com a autora que se desdobram enquanto interferências de uma certa consciência sistêmica. Essas interferências modificam as trajetórias narrativas, constroem desvios e pausas, enquanto buscam determinar estados emocionais específicos e criar percepções impos-

7 Trecho de *Gesto*, 2019.

síveis no correr da ação, que só fazem sentido nas subjetividades dos próprios ecossistemas.

[Imagem/Frase: O inferno são as nossas expectativas.]

Vigia: Eu adoro frases de efeito, me desculpem, estou sendo pressionada, vamos acordar Bela Adormecida.⁸

Há um lobo amarrado em um dos cantos (ou um lobo holográfico circula pelo palco).⁹

Silvia realiza o mesmo gesto já na escrita, por isso é presumível conduzir igual lógica ao ecossistema. Às vezes, as rubricas não existem para serem encenadas ou explicarem o ecossistema. Exploram a transferência afetiva entre a escrita e a leitura.

Uma única narrativa em fluxo que viaja pelos integrantes do Galpão, essa companhia de teatro que sempre nos levou em viagem. De algumas delas, nunca mais voltamos. Mas continuamos - com ela - sempre partindo, grávidos de sua imaginação.¹⁰

Nessa consciência da autora surgem momentos em que o ato de escrever é assumido autocrítico e independente. Como quando se desculpa por rimar, entendendo isso ser um problema ou vício, mas, na verdade, confrontada pelo receio de banalizar a própria escrita por um poético vulgar.

(...) enfim, terá de ser retirado no sentido de cirurgia mesmo, cirurgia com anestesia. Nossa, não era minha intenção usar uma palavra que rimasse (...).¹¹

8 Trecho de *Neste mundo louco, nesta noite brilhante*, 2019.

9 Indicação de personagem em *Mantenha fora do alcance do bebê*, 2007.

10 Rubrica em *Partida de vôlei à sombra do vulcão*, 2021.

11 Trecho de *Gesto*, 2019.

Eu me apeguei ainda mais ao meu atlas de bolso.
Amassado.
Desbotado.
Manjado.
Nossa, me dei conta de que tudo isso rimou, não era minha
intenção, desculpa mesmo (...).¹²

Ou, quando uma sentença é dada por uma única palavra a
definir e determinar as informações e sensações das personagens.

Então, eu fiz uma coisa que eu não podia imaginar.
[Pausa. Observa própria mão]
Peguei uma tesoura.
É.
Aquilo me desesperou.¹³

L: Ok.
Vigia: Ok.
L: Posso pelo menos tentar sentar?
Vigia: Ok.
L: Ok?
Vigia: Ok.
L: Você disse ok?
Ok é 'posso me sentar'?¹⁴

Essa escrita provoca uma representação afirmativa do real,
compreendendo o próprio teatro ser o acontecimento principal,
na soma do que, pela escrita, lhe é descritivo, e em cena, sensa-
ção irrepresentável. Condiciona imagens-sensações a existirem

12 Trecho de *Partida de vôlei à sombra do vulcão*, 2019.

13 Trecho de *Gesto*, 2019.

14 Trecho de *Neste mundo louco, nessa noite brilhante*, 2019.

objetos-corpos, a partir da distorção irrefutável do tempo. Nes-
se paradoxo das coisas, entre materialidades e imaterialidades,
combina o dentro e fora dos corpos, e assim traduz suas abstra-
ções. De maneira a tudo ser algo que não é apenas o que é; de
existir a partir de algo mais, em parte própria e em parte revela-
ção de uma propriedade improvável.

As personagens iniciam inversões incompletas às narrati-
vas, pois se fecham e recomeçam de maneira espiralar, para, a
partir de si, sugerirem os ecossistemas. Nos impactos dessas in-
versões, as narrativas tornam-se inevitavelmente emocionais, ou
seja, constituídas por emoções – do desespero ao tormento, da
euforia à epifania, da expectativa à constatação. Contudo, mani-
festam-se, radicalmente, por alguma forma de violência.

Para Sylvia Winter, a maior violência é epistêmica no en-
tendimento do que é o ser humano, em sua concepção domina-
da pelo pensamento ocidental europeu colonial, decorrente de
seu entendimento pelas ciências naturais e sociais modernas.¹⁵
Suas ideias partem, especialmente, das compreensões raciais
com que a modernidade determina a compreensão do humano.

Silvia, no entanto, não se aproxima dessa reflexão pela
perspectiva racial. Ainda assim, é possível atribuir ecos desses
pensamentos, naquilo que suas personagens percebem surgir
de violência epistêmica inclusive sobre como se viam ou pro-
jetavam-se. Esse movimento de autorreferente leva as persona-
gens a graus de afastamento de suas humanidades, tais quais
limitadas e representadas pela modernidade. E isso é posto em
confronto com a percepção do espectador tanto sobre as perso-
nagens – e o que antecipavam sobre elas, uma vez que humanas
– quanto sobre si, ainda que inconscientemente.

15 Para melhor conhecimento da obra de Sylvia Winter, sugiro: MCKITTRICK, Katherine.
Sylvia Winter: on being human as praxis. Durham: Duke University Press, 2015.

Portanto, as realidades emocional, cultural, social e política do espectador entrecruzam em suas peças pela dificuldade do espectador se ver retratado de forma tão explícita, a partir da concretude de suas violências, as sofridas e as praticadas. Pois as violências surgem pelo absurdo, pelo enigmático, contrastado pelo poético manifestado pela resistência das personagens em sobreviver, mesmo que pela imaginação.

Texto após texto, as personagens constituem um outro ecossistema, então da própria autora, cuja soma apresenta o recorrente dessa violência – em especial contra o feminino, em suas múltiplas variações de ataque ao corpo –, dando-lhe irreversibilidade à realidade diante do mundo. E ao país. Mesmo quando Silvia traz o Brasil de forma afetiva, habita uma sensação de desilusão. Torna-o uma imagem-objeto a ser compreendido; fruto de violências históricas, acostumado a existir e se satisfazer igualmente violento e violador.

L/Atriz 2: Você quer pegar alguém, mas isso não tem começo, isso é como a guerra, a guerra nunca vai terminar enquanto duas pessoas andarem sobre o seu KM 23, mas você quer um nome. Anote o primeiro nome escrito na primeira caverna usada pela primeira criatura. Anote aí: Zeus. Anote: Sexto, filho de Tarquínio, o Soberbo, ano 550 a.C., violador de Lucrecia, Roma. Ah, anote logo Roma e suas sete colinas povoadas graças à submissão das sabinas. Anote desde o começo e vamos esperar sentadas enquanto você preenche no seu caderninho o nome de todas as guerras e de todos os tempos e de todas as capitânicas também, porque foi assim que fomos fundados e é assim que estamos até hoje, Ilha de Vera Cruz, Brasil. Dá para passar séculos entregando nomes de todos os tipos, vamos lá. Melhor: coloque aí o nome da pessoa que inventou a palavra justiça. Essa merece uma boa

surra. Ou então anote o nome da primeira pessoa que resolveu nos chamar de humanidade.¹⁶

Nas múltiplas camadas dessa complexa composição – personagem, corpo, objeto, objeto-imagem, imagem-sensação, imagem-objeto, imagem-corpo, corpo-tempo, tempo-personagem – o movimento progressivo das transformações afirma o desconhecido, expõe a consciência da própria dramaturga. Com exceção de *A Árvore*, escrita durante a pandemia sob a forma de peça fílmica à audiência digital, os acontecimentos são apresentados cronologicamente, consequentes, mesmo quando a temporalidade estabelece sua estrutura espiralar.¹⁷ Os princípios dessa temporalidade ocorrem tanto no interior das peças, de maneira independente e circunstancial, quanto na interrelação entre as peças.

A escrita de Silvia oferece outra possibilidade ao movimento espiral. Não se trata apenas do correr da história para retornar sobre si mesma. A arquitetura narrativa é elaborada pela introdução de elementos à cena, sempre a partir das urgências das personagens. Então, a volta em espiral, se assim a quisermos construir enquanto representação, é sempre provocada pela introdução de elementos externos ao acontecimento. Vídeos, bastidores, pedidos técnicos de luzes e efeitos, falas direcionadas aos espectadores, quando os personagens conversam consigo mesmo, são seus artifícios para retomar e deslocar a narrativa a partir do ponto interrompido sobre outra perspectiva e possibilidade.

¹⁶ Trecho de *Neste mundo louco, nessa noite brilhante*, 2019.

¹⁷ Sobre o conceito de temporalidade espiralar e conceituações semelhantes sugiro: BENJAMIN, Walter. Teses sobre a filosofia da História (*Über den Begriff der Geschichte*). In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora 34, 2013; DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição (Différence et répétition)*. Trad.: Roberto Machado e Edson Passetti. Belo Horizonte: Autêntica, 2021; MARTINS, Leda Maria. *A performance do tempo espiralar: poética do corpo e reexistência*. São Paulo: Cobogó, 2016.

Entre os recursos, um, em especial, é recorrente na interrupção do movimento espiralar, por vezes para concluir a narrativa, por outras, concluir os desvelamentos emocionais das personagens: a música. Ela aparece para diferenciar os momentos de forma definitiva e determina a qualidade de outro estado de apreciação. Serve também para superar o esgotamento dos acontecimentos. Nesses momentos, nada mais resta às personagens do que cantar ou ouvir uma música. E somente a partir dessa experiência, as personagens podem, então, reconhecer verdadeiramente suas condições. A música, nas peças de Silvia, serve ao desaparecimento do tempo-personagem frente ao devir.

Os vultos recuam um pouco. Coelhos atravessam a cena (projeção).

Vigia (para si mesma): Ok, lady. Se vira. (para os bastidores)

Gente, eu preciso de uma música de filme de ação. Sabe música de ação que, quando ela vem, tudo acontece e dá certo? É isso.¹⁸

[Para a plateia] Chegamos ao ponto em que só nos restava cantar uma canção – uma canção que falasse de amor desesperado por um país.¹⁹

Eu consegui voltar.

E agora.

Pisava de novo sobre o chão da minha terra.

Finalmente, pude parir.

E sabe o que é mais estranho?

[Sugestão: canção “Grávida”, de Arnaldo Antunes e Marina Lima].²⁰

18 Trecho de *Neste mundo louco, nessa noite brilhante*, 2019.

19 Trecho de *Gesto*, 2019.

20 Trecho de *Partida de vôlei à sombra do vulcão*, 2019.

As raízes do apartamento de Sabine romperam vigas e pilares, entraram por baixo das portas, encontraram todas as frestas.

Não tenho mais como sair.

Talvez eu consiga colocar a música amanhã. Não sei.

Preciso me despedir também dela, não posso me despedir dela. Vejo um bilhete sob a porta, mas não tenho coragem de abri-lo.

[Ela canta a melodia de *Cariñito*].²¹

Rubens (feroz): Quer que a gente conte até 10 ou acha que é capaz?

Quer que a gente cante uma música para ficar mais fácil?

[Uma música começa a tocar: *Ain't Got No/I Got Life*, de Nina Simone].²²

FIM DA PAUSA.

Penso que sim. Quero dizer, é possível, ao criar personagens, elaborar formas teatrais que contemplem outras qualidades de narrar e de ocorrer um acontecimento, sem, necessariamente, ser o acontecimento um pretexto para a existência das personagens. É possível um teatro que tem como articular mais do que os elementos estéticos presentes na cena para compor sua coesão interna. Um teatro que tem como elementos constituintes as diversas epistemologias dos espectadores e no qual a relação de espelhamento se faz a partir da complexidade de como reconhece e aceita as personagens igualmente humanas.

Silvia Gomez demonstra isso com perspicácia crítica sobre quem somos, sobre como somos, a partir de ecossistemas

21 Trecho de *A árvore*, 2021.

22 Trecho de *Mantenha fora do alcance do bebê*, 2007.

surpreendentes. São ambiências possíveis de existirem, muitas vezes também os acontecimentos, em narrativas que confrontam as expectativas do espectador, em profundo grau imaginativo, feito o proposto por Samuel Beckett, cuja profundidade está nas personagens e seus desafios às ambiências, ao serem dimensões filosóficas, pela impossibilidade de se afirmarem permanentes. Como Clarice Lispector fizera às palavras, outra de suas referências afetivas.

Além de Clarice e Beckett, Silvia ainda costura outros autores que lhe estimulam: os dramaturgos Toshiki Okada, Bernard-Marie Koltès, Sérgio Blanco, Tiago Rodrigues. Nessas escolhas, Silvia revela seu apreço e interesse pelo teatro enquanto possibilidade de escrita. São autores diversos e próximos de muitas maneiras.

Um teatro que surja das personagens indica outra busca: o de recolocar ao centro do acontecimento teatral a presença, em especial a humana, antes mesmo de pertencer a uma história, e de entender ser presença tudo possível de se afirmar personagem. E isso passa a ser a possibilidade de qualquer coisa. E tornar o humano dispositivo de concretização do irrepresentável, enquanto o teatro é feito objeto da imanência perturbadora dos deslocamentos que provoca, escondido por sua condição de acontecimento social e cultural.

Imagem-objeto, objeto-imagem. E, para além do algo mais, personagens. Especialmente, personagens. Que, no limite, podem sim estar sentado ao lado, nesse momento em que a realidade se transformou em uma espécie de teatro improvável.

E temos que trabalhar no polimento do coração e da mente para estarmos preparados para essa mudança de paradigma, de vida, que é inevitável. - *Silvia Gomez.*

‘
Não temos o que fazer. Aumenta o som. E segue a festa. Eu vou dançar.’



ERA PRA SER UM ARTIGO... MAS NÃO DEU!

É importante alertar que este texto é escrito por uma pessoa absolutamente otimista. E que, por isso, em alguns momentos, ele pode soar poliana demais, descredibilizando o seu conteúdo, mas não posso fugir daquilo que eu sou. Assim como o professor Marco Camarotti, um dos maiores teatrólogos pernambucanos, saudoso professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que se autointitulava “um pessimista cheio de esperança”, eu, do meu lado, sigo a mesma linha de pensamento e me afirmo como um “otimista que espera o fracasso”, mas ainda assim otimista, dito isso... vamos lá!

Eu acredito que o Teatro e todos os elementos contidos na constituição dessa linguagem sejam o elo da corrente que une o passado e o futuro, por isso, penso que a frase dita por Chico Science na música *Monólogo ao pé do ouvido*, “modernizar o passado é uma evolução musical”, caberia perfeitamente a essa discussão que aqui proponho. Pensar o próprio Teatro já é chave para o futuro, e vou lhes dizer como, segue o fio... Sempre se ouve dizer que o Teatro é uma arte antiga, um fato que não podemos negar, tendo em vista todos os registros históricos evidenciadores de que essa forma de se expressar artisticamente advém antes mesmo dos gregos. Ainda pegando as civilizações antigas como um parâmetro para esse fazer teatral que vem pas-

sando de tempos em tempos, de antes dos gregos e depois para os gregos, depois para os romanos, depois para os franceses e depois para os catequizadores anchietas, depois para os russos stanislavskianos e depois para os épicos alemães, para os carnavalescos de Zé Celso e mesmo depois para os pós-dramáticos de Lehmann enfim, seja lá qual for o momento histórico ou pensador contemporâneo que você queira citar, todos eles guardam o mesmo cerne até hoje: a ideia de se contar uma história para alguém. Essa é a ideia central, mesmo que por formatos distintos e variados, ainda assim, é a busca por contar algo para alguém que continua viva dentro do Teatro. É isso que faz com que essa coisa “velha” que os antigos faziam, e que nós continuamos fazendo até hoje, ainda exista, pois a necessidade de contar histórias um para o outro é inerente aos seres humanos. Seja na oralidade, seja escrita, seja por meio de uma peça teatral, seja por um filme, seja pelo Guernica, ou por um podcast, ou no laudo de uma autópsia, ainda assim, estamos querendo contar alguma coisa para alguém. Por isso ainda se faz Teatro, ou qualquer outro nome que você queira dar, o que não podemos negar é que esse algo continua sendo feito.

Sobre contar histórias, eu digo a você que está lendo agora, que não sei falar nada a ninguém sem que seja contando uma história, e essa começa assim: eu sempre tive medo de fantasmas, sempre tive medo de assombração, a morte é uma coisa que me apavora desde sempre e lidar com essas situações do finito sempre me foi muito custoso. Eu simplesmente não conseguia aceitar a ideia de morte, da finitude de um ser. Era pra mim algo que não fazia sentido, até começar a viver junto ao Teatro. Quando comecei a trabalhar com Teatro, comecei a perceber que eu vivia de mãos dadas com os mortos, que eu andava com aquilo que já tinha morrido, pois, mesmo vivo, o Teatro sempre foi tido como algo morto. Talvez por toda a sua vida tenha sido dito como mor-

to, e, para qualquer pessoa que adentre a esse universo, o que se percebe é que a chegada ao universo teatral é como uma chegada ao velório daquele que morreu mas nunca deitou. E, mesmo morto, ele anda por aí, é um ente querido que ninguém quer enterrar. Talvez seja por ter vivido tanto e visto tanta coisa que ainda tenha algo a dizer. É como uma avó que viveu coisas que fazem parte do que você é hoje, que é uma espécie de segredo do seu passado. E essa avó que conta histórias é a melhor pessoa para se ter no centro da sala. Imagina a cena: “No centro da sala, diante da mesa. No fundo do prato, comida e tristeza. A gente se olha, se toca e se cala e se desentende no instante em que fala. Medo, medo, medo, medo, medo, medo... Cada um guarda mais o seu segredo, a sua mão fechada, a sua boca aberta, o seu peito deserto, sua mão parada, lacrada, selada e molhada de medo.” Eu leio essa cena, uma história em forma de música, e percebo que esse defunto, que estava agora do meu lado, saiu correndo mais vivo do que eu. E vejo que talvez ele nunca tenha morrido de fato, e que está tão vivo quanto aquela avó no centro da sala. Que ódio ser otimista, vamos voltar ao assunto... Sim, o Teatro.

Em 2020, vivemos a primeira e maior pandemia do século XXI até então. Uma pandemia causada pelo vírus da Covid-19, que nos forçava a ficar isolados. Nós tínhamos que manter um distanciamento social, sem poder nos encontrar, sem poder festejar, sem poder estar nas ruas, sem poder abraçar uma pessoa querida, sem poder beber num bar numa esquina. Nós estávamos vivendo uma pandemia, mas tínhamos internet, tínhamos streaming, tínhamos séries, tínhamos filmes, tínhamos a possibilidade de conversar com um parente, um ente querido através de vídeochamadas, de salas de bate-papo, tínhamos as pessoas a um clique dos nossos dedos. Ainda assim, uma falta movia a todos, além, óbvio, do medo da morte. Mesmo com os avanços tecnológicos que sempre prometeu nos entregar, o encurtamen-

to das distâncias, o fim da saudade, o mundo em nossas mãos, tudo isso não deu fim ao tão desejado presencial. Formas de fazer Teatro foram criadas, e até ajudaram bastante a sanar as ausências, mas nada chegava perto do que era sentir o calor do “ao vivo”. E depois de muitas privações, medos e perdas, finalmente a vacina surgiu, graças obviamente à ciência. Aos poucos, o presencial foi se tornando uma realidade e aquele fenômeno artístico sempre tido como morto voltou a ter carne, ossos, textura, cor e voltou a ser o que ele sempre foi, uma coisa de “ao vivo” mesmo, uma coisa do estar e acontecer. Parece que mais uma vez ele não deitou, mesmo com seu óbito desde sempre anunciado, ele levantou e andou como Lazarus de David Bowie.

Mas os avanços tecnológicos que trouxeram o mundo em nossas mãos e também encurtaram o tempo para a descoberta da vacina contra a Covid-19, nos deram em sequência a inteligência artificial, algo incrível que serviria tanto para acelerar trabalhos antes tão complexos e demorados de se executar, como também auxiliaria a manipular eleições em países pelo mundo todo. Fez com que pudéssemos assistir a um dueto emocionante entre Elis Regina e a sua filha Maria Rita enquanto dirigiam lado a lado para uma propaganda de carro, e criou músicas a partir de conversas do WhatsApp, uma diversão sem fim para os criadores de memes brasileiros. Os limites para as possibilidades da inteligência artificial são o infinito e o além, não conhecemos o fim de tudo isso, mas mesmo sem saber como terminará essa aventura, podemos afirmar que mesmo que a IA possa de tudo criar, ainda faltará um corpo emanando calor enquanto respira. Ainda faltará algo que fuja da lógica, que desista, que entenda que fracassou e que sofra com isso mesmo sabendo que é inútil, que sorria quando perceba que a frase saiu no tom certo e saiba que a piada encaixou. Sem isso, é difícil perceber que há amor nessa coisa toda, e “sem paixão não dá pra chupar nem um picolé”.

O que eu estou tentando dizer, enquanto explico te confundindo, é que haverá um tempo, no futuro talvez, que a humanidade sentirá saudade da humanidade, que, do outro lado da linha, o pigarro do telemarketing será encarado como gol, que no anúncio da TV a apresentadora irá gaguejar e será algo real e não um tilt do sistema, e do outro lado pensaremos “ah coitada, engasgou, oh...”, e no supermercado teremos pessoas de verdade trabalhando no caixa e dizendo “bom dia”. Quando esse amanhã chegar, existirá uma coisa que continuará sendo feita como sempre foi, conectando o passado com o futuro, haverá um ator ou uma atriz, em frente a um grupo de pessoas, talvez um grupo pequeno de pessoas, tanto faz, e eles estarão assistindo a uma história ser contada. E enfim perceberemos que estamos trabalhando com a profissão do futuro, a profissão feita por gente de verdade, que sente dor de verdade, que sente amor de verdade, que se esquece de verdade, que se confunde de verdade, mas tem uma voz de verdade sendo emitida ali na sua frente pela mágica que é o ar passando pelas pregas vocais. E perceberemos que o intérprete ali na nossa frente irá transpirar de verdade, deixando o seu figurino suado, e ouviremos talvez as mesmas histórias que os gregos ouviam, e pensaremos que tragédia a desse moço que matou o pai e casou sem saber com a própria mãe. Teremos passado por mais outras pandemias, como outras que passaram, e entenderemos que a morte sempre foi anunciada e nunca concretizada. Eu continuarei achando que o Teatro é arte do futuro, e serei para sempre uma pessoa otimista, apesar do fracasso que é a própria vida, mas fazer o quê, né? “E eu ainda sou bem moço pra tanta tristeza, deixemos de coisa, cuidemos da vida, pois senão chega a morte ou coisa parecida, e nos arrasta moço sem ter visto a vida”.

GIORDANO CASTRO





RUY FILHO

OS BONS ESCONDERIJOS DA AUTOFIÇÃO

Qual narrativa estrutura a dramaturgia quando o narrado é também parte de si mesmo? Ao ser do próprio, então algo que é do artista e da personagem, ainda cabe denominar isso apenas como que dramaturgia? Não se estará mais próximo da performance? Se a premissa da dramaturgia for a manifestação ficcional daquilo que serve ao espetáculo, a autoficção pode ser compreendida ainda como ficção ou será mero sugestionamento do espectador ao encontro com o artista? Depende da densidade dada às presenças e como são definitivas ao próprio espetáculo. Se mais de alguém ou de algo; do artista, ele mesmo, ou da personagem, enquanto construção artificial. Vamos ao teatro para ouvir histórias, para encontrarmos personagens que nos conduzam por acontecimentos, dizem. Ocorre que histórias serem mais do que apenas ficções. As nossas entrecruzam com as demais todo o tempo, e, ao serem contadas, tomam de imediato os princípios narrativos ficcionais. Aos falarmos de nós, criamos sobretudo formas dramáticas de existirmos em ação. Então, toda narrativa é ficção, mesmo quando real. E toda narrativa é também real, dada sua potência de manifestar conscientemente ficções. Essa simultaneidade pode ser paradoxal. Mas o teatro importa especialmente quando é paradoxal.

PEÇAS

Dinamarca, 2019

Estudo N°1: Morte e Vida, 2022

PAUSA.

Não se sai ileso de um espetáculo do Grupo Magiluth. Eles gritam. Muito. Ao quase insuportável. Todos ao mesmo tempo. E, exatamente isso, me levou a querer estar próximo de seus trabalhos. Caos e bagunça, microfones e músicas, vídeos e confusão entre artistas e personagens. Eles sabem o público estar ali. Por isso, fazem parecer, em um primeiro momento, excessivos e desconstruídos demais. Ao contrário. Gestos, falas, elementos, sons, luzes, efeitos, textos e intertextos, bagunças e caos são milimetricamente calculados para comporem estratégias narrativas. O desenvolvimento daquilo que narram emerge de outros textos, sobre os quais elaboram perspectivas radicalmente pessoais. Não contam as histórias originais. Estas servem de pretexto para narrarem a eles próprios. E, a partir disso, aproximarem-se das urgências do presente, em movimentos propositivos, críticos, desconfiados e desestabilizadores possíveis apenas e quando simultaneamente narrados e vividos.

As duas peças indicadas pelo grupo para este ensaio, *Dinamarca* e *Estudo Nº 1: Morte e Vida*, demonstram o quão eclética é a base dos textos utilizados para os espetáculos. A primeira peça parte de *Hamlet*, mas não é só Shakespeare; a segunda de *Morte e Vida Severina*, e não é só João Cabral de Melo Neto. Em comum, o fato dos dois serem poetas, escreverem em versos e... E não mais. São universos independentes, culturas distintas, épocas específicas, contextos extremamente diferentes, e isso não importa muito. Existe na formulação das dramaturgias para os espetáculos de Magiluth a afirmação da linguagem que define o grupo e o torna reconhecível diante de qualquer apropriação.

Se o espectador for aos espetáculos à espera desses textos, peça e poema, sairá da sala sem entender muito bem o ocorrido. No entanto, se mais atento, perceberá a história estar ali

com outras palavras, em seus signos e significados transpostos ao contemporâneo. Tal deslocamento ao presente não recusa os originais. Amplia-os pelo redimensionamento simbólico, dando-lhes a oportunidade de atravessar os contextos, épocas, culturas. Para tanto, o Magiluth desdobra as narrativas entendendo-as como signos específicos. Por isso os atores, seguindo a mesma lógica, tornam-se arquétipos daqueles que são, sem interesse em afirmar suas identidades, mais instigados pela sobreposição entre quem são e quem existem no momento da cena.

Essa qualidade narrativa precisa ser compreendida pela fragmentação de sua estrutura. Espécie de fratura da literalidade da representação quando submissa à ficção, pela qual o real é parte da ficção a qual somos apresentados. Diferente do teatro documental, em que a autoficção exige compreender o percurso narrativo a partir da identidade estável do artista, apresentado por si mesmo de forma imaginativa: *ficcionalização do eu*; o Magiluth desestabiliza a identidade, enquanto as narrativas são circunscritas às presenças dos performers sem determinarem categorias e consensos. Algo que poderíamos definir como ficção de um eu fictício que ecoa o eu verdadeiro: *meta-ficcionalização do eu*.

Giordano: Não teve o primeiro nem o segundo toque, mas soa o terceiro toque. Aí minha ideia é que eu esteja aqui, parado. Vestindo um figurino inteiro de jeans, algo que dialoga com questões que tratamos na peça, mas não leva em consideração nenhuma o clima tropical em que vivemos.¹

Tornam-se, assim, personagens e personas, em confusão propositada desde a escrita, quando as “personagens” são identificadas com os nomes reais dos atores. Ou, se quisermos

¹ Trecho inicial de *Estudo Nº 1: Morte e Vida*, 2022.

problematizar essa leitura invertendo o vetor de compreensão, quando os atores são identificados nos textos como personagens que levam seus nomes reais.

Mário: Então eu te pergunto: está tudo bem? e você me responde...

Parmera: está tudo bem!²

Lucas: Que bom ter vocês aqui!

Mário: Sim... sim... Sempre estivemos.

Giordano: Como vocês estão?

Mário: Ainda somos amigos?³

Se estão em cena os atores ou as personagens, ao fim, pouco importa. Essa forma de escrita leva a dramaturgia a outra qualidade de identificação: a de não ser possível ser solucionada, a não ser pela dimensão de possuir profunda relação com a realidade. Sabemos quem são. Contudo, não sabemos se os são. Sabemos, ao menos, que ali, nomeados, são e não personagens de si mesmos.

Isso requer repensar a narrativa a partir de outras condições. Dada a presença do real ser determinante ao entendimento da ficcionalização, também ela convoca a constituição de tais princípios.

Há sempre um vazio a ser preenchido naquilo que se quer narrar. Diante da autoficcionalização narrativa, o próprio gesto de elaboração dos espetáculos é exposto como movimento de ação teatral. E nem sempre completa seu processo, levando a narrativa a recomeços e tentativas, que importam so-

2 Trecho de *Estudo Nº 1: Morte e Vida*, 2022.

3 Trecho inicial de *Dinamarca*, 2019.

bretudo por consolidar a anterior como existente apenas enquanto possibilidade. A narrativa autoficcionalizada não é afirmativa, como no teatro documental; é desviante. E é no desvio, no surpreender pelo inesperado, pela forma e recursos utilizados, que a escrita do Grupo Magiluth convida a outra espécie de encontro com o teatro.

E ENTÃO...

Êxtase. Assim, Roland Barthes define a sensação do leitor quando é desafiado com desvios e interrupções das narrativas, no que esperaria de um texto tradicional, cujos novos fluxos instituem a necessidade de reavaliação da linguagem, da estrutura e do próprio estilo⁴. Barthes diferencia êxtase do prazer da própria leitura, no encadeamento do que dela se espera e vivencia. A expectativa, portanto, é fundamental para determinar prazer ou êxtase, especialmente em como reafirma ou surpreende o leitor. O êxtase, enquanto forma de prazer, se caracteriza por ser perigoso, desconfortável, por provocar o leitor – aqui incluo o espectador – ao engajamento ativo que lhe exige reflexão crítica. Esse ato de transformação é tanto cognitivo quanto físico, corpóreo, pois escapa da segurança do pensamento e da mente.

Mais complexa que a relação de prazer ou êxtase com o leitor, é importante recordar a escrita do Magiluth ser efetivamente concebida para ser performada, com poucas indicações de transições (os diálogo apenas acabam e uma nova cena inicia), poucos elementos e descrições em rubricas, elaborada para comportar, a qualquer momento, intromissões estéticas e performativas. As narrativas são organizadas tanto pela des-

4 BARTHES, Roland. *O prazer do texto (Le plaisir du texte)*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

construção dos textos originais, naquilo que Derrida define por processos de diferimento⁵, compreendendo por escrita tudo que origine formas de inscrição, de modo que um signo não pode ser compreendido por um significado fixo, mas sim pela condição de ser elaborado sobre signos anteriores. Esse desvio consciente desestabiliza o desejo racional de sua significação em uma forma definitiva, final.

Portanto, o êxtase ocorre no espectador ao experimentar o inesperado, também como a dramaturgia é utilizada para sofisticar estratégias de diferimento no espetáculo como escrita maior.

Astronauta: O meu nome é Severino,
como não tenho outro de pia.

Mário: O que foi que ele falou?

Giordano: Eu não sei...

Mário: Mas ele falou daquele jeito que você falou hoje?

Giordano: De que jeito?

Parmera: De um jeito estranho que não se entende!⁶

Dito de outra forma, quais escolhas serão agregadas à dramaturgia, enquanto proposições narrativas, para provocar ao espectador engajamento ativo, crítico, físico e cognitivo. A cada grito dos atores, um despertar o espectador fisicamente e cognitivamente. E isso os diverte. Não há dúvida sobre isso. E nos diverte na cumplicidade de suas diversões.

A escrita do Magiluth pode ser aproximada a estudos em narratologia de Dorrit Cohn, naquilo denominado por Discu-

5 Para melhor conhecimento do conceito de "différance" ver: DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia (Margins of Philosophy)*. Trad.: João Barrento. Campinas: Papyrus, 1991; e DERRIDA, Jacques. *Da gramatologia (De la grammatologie)*. Trad.: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

6 Trecho de *Estudo Nº 1: Morte e Vida*, 2022.

so Indireto Livre⁷: ideias e pensamentos das personagens são apresentados juntos aos do narrador sem diferenciá-los. O narrador de Magiluth compreende o próprio ator na multiplicidade das presenças, em que cada um é a ficcionalização da voz fragmentada do outro enquanto dispositivo discursivo de uma narrativa única, possível de ser decifrada apenas na reunião de suas especificidades.

Mário: Isso não é um pedido, meu filho, cante vá! Vem cá... Ele é só um adolescente, senhoras e senhores. Tem uma voz linda, mas não quer cantar. Canta!⁸

É a esse falso paradoxo da presença ficcional de uma consciência narrativa, real e não, que Patricia Waugh⁹ amplia a autores, em diversas épocas, a partir da problemática constituída na pós-modernidade, o contar de uma história incluir a percepção do próprio movimento de realizá-lo. Essa "metaficção autoconsciente" na literatura implica responder à falência da linguagem na captura do mundo, e requer, pela ficção, elaborar formas de ilusão da realidade para reaproximar o leitor do viver.

Lucas: Imagina se fôssemos felizes!

Parmera: Não somos?

Lucas: Sim, somos, mas imagina se fôssemos felizes...

Parmera: Ok! Imaginei...¹⁰

7 COHN, Dorrit. *Mentes transparentes: técnicas de representação da consciência na narrativa ficcional (Transparent Minds: representations of consciousness in fictional writing)*. Trad.: Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Perspectiva, 2011.

8 Trecho de *Dinamarca*, 2019.

9 WAUGH, Patricia. *Metaficção: a teoria e a prática da ficção autoconsciente (Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction)*. Trad.: Diego Alfaró Palma. São Paulo: Hedra, 2013.

10 Trecho de *Dinamarca*, 2019.

Ora, se para a literatura, a metaficção autoconsciente pode explicar a relação narrador/narrativa; no teatro é preciso incluir o sujeito como condição irrefutável de presença ativa, além de consciente. Significa ficcionalizar a si mesmo para, a partir desse meta-sujeito, ter aquele cuja consciência projetará a metaficção. A auto-ficcionalização pressupõe primeiro o eu ficcional para depois a ficção narrativa, espécie de terceiro estágio, sempre consciente de seu movimento criativo. E isso é fundamental para o entendimento da dramaturgia do Magiluth.

Trata-se, por fim, por ser teatro, não apenas de metaficção autoconsciente, mas também de metanarrativa, na qual a experiência cognitiva é descentralizada enquanto a narrativa, ao inteiro daquilo que se assimila, recebe estímulos e manifestações por diversos elementos, desde o performer, a consciência do performer de ser personagem, a consciência da personagem de ser signo de uma narrativa anterior, da cena ser o exercício de acontecimento de uma cena em construção, da desconstrução ser instância narrativa de desestabilização cognitiva.

Ainda que nem tudo isso esteja escrito diretamente no texto dos espetáculos, estão presentes como potência de transposição do papel ao palco. No entanto, não como pode ser justificado existir em qualquer dramaturgia, a partir de encenações e conceitos agregados. A potencialidade da metanarrativa, ao superar ela mesma, revela-se nas aberturas próprias da escrita por nem sempre se preocupar em concluir e determinar seus limites, tornando imprescindíveis interferências narrativas a partir de outros recursos estéticos e performativos.

[Dançam. Cantam junto ao microfone. Jogo do espaço no microfone.]¹¹

¹¹ Rubrica em *Dinamarca*, 2019.

Segundo Alison Gibbons, o pós-pós-modernismo requer do autor – e podemos estender isso à dramaturgia – desconfiar das narrativas totalizantes, das ironias céticas, para reinventar outras maneiras de organização e significação, em que as subjetividades se manifestem descentralizadas – aqui, a importância de a consciência narrativa nas peças do Magiluth ser reconhecível apenas na soma das vozes fragmentadas entre os performers/personagens –, sem que provoque o retorno à realidade como algo objetivo, estável, decifrável e resolvido.¹²

Erivaldo: Severinos emigram.

Giordano: Severinos emigram por vários motivos.

Erivaldo: Severinos emigram.

Giordano: Severinos emigram por fome,

Erivaldo: Severinos emigram.

Giordano: Severinos emigram por sede,

Erivaldo: Severinos emigram.

Giordano: Severinos emigram por falta de trabalho,

Erivaldo: Severinos emigram.

Giordano: Severinos emigram por ameaças,

Erivaldo: Severinos emigram.

Giordano: porque enfim é fevereiro e não precisam mais se guardar para quando o carnaval chegar. (...) ¹³

Desautorização e reconhecimento são dois aspectos de como o grupo se aproxima dos textos. Em *Dinamarca*, a narrativa e personagens de *Hamlet* são desconstruídas de forma irônica e crítica, inclusive em relação à própria peça de Shakespeare; enquanto, em *Estudo No. 1: Morte e Vida*, o poema de João Cabral

¹² GIBBONS, Alison. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. London: Routledge, 2012.

¹³ Trecho de *Dinamarca*, 2019.

serve à construção narrativa dos novos Severinos. Na primeira, desautorizam a peça original como narrativa totalizante; na segunda, reconhecem a potência do poema em elaborar novas significações. Em ambos os textos, recusam a narrativa naquilo que é sua coesão, em disputa pela verdade.

Trabalham as narrativas como possibilidades múltiplas, atribuindo-lhes incertezas e outras perspectivas, sem necessariamente contraporem-se por completo ao que interessa aos seus autores. Tornam múltiplas as narrativas também no modo como se comportam enquanto realidades. Ora são sugestões dos textos e estratégias originais, ora são sobre eles mesmos no interior de um elaborado labirinto de referências, produzindo ficções autônomas que requerem ao espectador modificar epistemologicamente¹⁴ seu encontro com as próprias obras.

O cenário é uma busca no maior site de pesquisas de imagens da internet, com mais de 15 bilhões de fotografias indexadas, e aquele garoto, que agora sou eu, sentado na frente do computador. O garoto quer se encontrar dentro desse cenário. Ele busca um homem. Um homem brasileiro. Um homem Brasileiro Nordeste. Isso ainda diz pouco sobre mim. Um homem Brasileiro Nordeste Pernambucano. Um homem Brasileiro Nordeste Pernambucano Magro. Ainda diz pouco sobre mim. Um homem Brasileiro Nordeste Pernambucano Magro Gay. Um homem Brasileiro Nordeste Pernambucano Magro Gay Artista do Grupo de Teatro do Recife, o Magiluth, que tenta se encontrar na pesquisa da obra *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, buscando apenas entender o porquê emigramos?¹⁵

14 McHALE, Brian. *A ficção pós-moderna (Postmodern Fiction)*. Trad.: Cid Knipel Moreira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015..

15 Trecho de *Estudo Nº1: Morte e Vida*, 2022..

Isso ocorre por ser uma escrita articulada no transitar entre ficção e cotidiano¹⁶ a todo momento, sem necessariamente impor hierarquias narrativas, possibilitando a compreensão pelo leitor/espectador de sua complexidade e das diversas camadas, especialmente a partir das referências dos códigos que possui. Dessa maneira, ficção e realidade se confundem com fluidez, por produzirem “esquemas cognitivos” comuns. A interpretação das vozes fragmentadas, das subjetividades diluídas assimilam padrões reconhecidos de ficção e de realidade, por isso o entendimento se apresenta e se consolida como estado de acontecimento coletivo com a participação do leitor/espectador.

Essa participação estabelece o viés de tudo ser, para além do que se apresenta, combinações políticas de acesso aos esconderijos do próprio cotidiano. Isso torna a consciência política, em seu sentido mais amplo, o vazio para o qual a dramaturgia do Magiluth desvia o público, a partir de sua metaficção autoconsciente sobre o comum e de como os atores se compreendem autoficcionalizações. Sempre no entendimento do comum ser o existente entre os atores e o público no instante do acontecimento teatral, em profunda desconfiança das narrativas fornecidas pelo cotidiano.

Aproximam, para tanto, outras narrativas sobre a realidade:

Morri! Morremos? Acabaram-se os blocos. Não há sobre a terra nenhuma alma errante. Em poucas horas, as luzes vão começar a se apagar, uma vez que a maioria das estações de energia trabalham com combustíveis fósseis e não haverá ninguém para recarregá-las. (...) ¹⁷

16 FLUDERNIK, Monika. *Towards a “natural” narratology*. 1. ed. London: Routledge, 1996.

17 Trecho final de Dinamarca, 2019. Aparente referência a: WEISMAN, Alan. *O mundo sem nós (The World Without Us)*. Trad.: Ivo Korytowsky. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. Weisman investiga e descreve os acontecimentos com o planeta sem

E como as narrativas reais constituem materialidades dramáticas:

Uma pessoa é capaz de pedalar em média 80 km por dia. Para fazer uma entrega de sanduíche, um entregador de aplicativo pedala em média 8km. Como ele ganha em média 0,33 centavos de real por quilômetro pedalado, isso significa que ele recebe R\$ 2,64 a cada sanduíche entregue. A cidade de Recife tem 218 mil metros quadrados. O preço de 1m² de terra na região do Recife custa em média 6.000 reais. A cidade do Recife tem 1 milhão e 700 mil habitantes. Entre eles, Thiago, um entregador de aplicativo. Se Thiago quisesse comprar 1m² de terra na cidade do Recife, ele teria que percorrer 18.000 km. 18.000 km correspondem a 7 vezes a distância entre o rio Capibaribe no Recife e o rio Ipiranga em São Paulo. Ou seja, para conseguir comprar 1m² nessas condições, Thiago deverá abrir mão de muitas coisas. Deixará de se alimentar, dormir, tomar banho, ou adquirir qualquer outro bem de consumo. Ele terá de viver exclusivamente para isso. Logo, isso é um cenário irreal. Mais ainda diz pouco. Thiago gasta em média 25 reais de alimentação. Se ele trabalhar de domingo a domingo, sem voltar para casa, gastará 750 reais de alimentação. O que corresponde a quase todo o dinheiro que consegue arrecadar no mês. Logo, isso é um cenário irreal. Para otimizar os custos, Thiago passará a comer todos os dias de suas vida, três pães com mortadela. Um pão com mortadela custa 3 reais. Ao final do mês serão apenas 270 reais gastos com alimentação. Logo

a presença humana, desde as degradações das estruturas até o ressurgimento da natureza, após milhões de anos, a partir de dados científicos, e se aproxima da crítica feita por Nietzsche aos que defendiam a repetição da vida humana sempre da mesma maneira, no que foi denominado por Eterno Retorno. Ver: NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência (Die fröhliche Wissenschaft)*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

isso é um cenário irreal. Mas isso ainda diz pouco. A matemática é básica, mas é fundamental e se torna irreal para tentar medir o absurdo. Pois teríamos de calcular a idade exata em que Thiago conseguiria comprar seu primeiro metro quadrado de terra na cidade do Recife. Mas essa conta acaba aqui, pois Thiago acaba de morrer com seus 33 anos. Thiago Dias morreu aos 33 anos vítima de um AVC, enquanto trabalhava para o aplicativo 12 horas por dia. Sem atendimento, sem socorro, sem qualquer auxílio da empresa. Mas antes do seu corpo cair no chão, Thiago começa a ver a sua vida passando pela sua frente, pois dizem que momentos antes da gente morrer passa um filme na nossa cabeça. E, nesse momento, Thiago começa a perceber que ele é água também, água da brisa da água, água da correnteza da água, água do copo d'água. Dizem que a última imagem feliz fica gravado no fundo dos nossos olhos. E nesse momento Thiago começa a pensar na sua mãe. Não, simplesmente pensar, senti-la. O seu cheiro. Algo do seu toque. Da sua voz suave em ladainha: "te amo, te amo, te amo". Então o corpo de Thiago cai no chão. Mas isso ainda diz pouco, pois para encerrar essa breve história do Brasil pelo viés matemático, é preciso saber que, para Thiago ser enterrar, ele ainda vai precisar de 2m² de terra.¹⁸

FIM DA PAUSA.

De volta. Trata-se, então, de outro convite ao público, não apenas pelo convívio com a exposição de narrativas, ao contar e representar algo em cena, mas por aqueles que, ao serem parte e desdobramento, são ficções e afirmações do próprio instante. Esse é o princípio mais específico da escrita do Grupo

18 Trecho de *Estudo Nº1: Morte e Vida*, 2022..

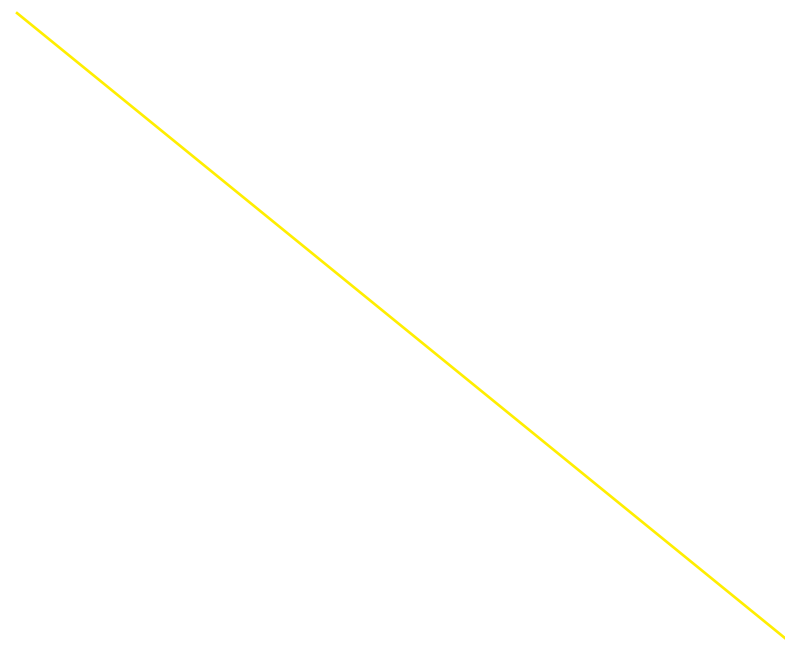
Magiluth: o encontro. Entre eles, entre quem convidam, entre os autores quais se apropriam, entre o público e as ficções possíveis de suportar todos em um só espaço e momento. Por isso, a performatividade não se limita aos atores. Expande a como a escrita articula lógicas e processos capazes de abordar tudo como escrita. Desde a construção e desconstrução da cena até o copo de bebida servido ao espectador para torná-lo parte da festa. Desde as perguntas direcionadas de forma retórica ao público, de quem não se espera uma resposta efetiva, em exposição da cumplicidade construída como espetáculo em si. E como essa cumplicidade justifica que a narrativa sustente a eles mesmos como quem são, nessa ínfima possibilidade de a certeza dar-lhes as bases necessárias para escaparem para suas próprias ficções.

Então, essencialmente, é uma escrita que se destina a contar a história daqueles que ali estão para contar histórias, e que só podem fazê-lo a partir de ficções de histórias maiores, cujas poéticas e universalidades guardam códigos possíveis de reinvenção, sobretudo quando transitam da originalidade à imaginação crítica e radical que requer o contemporâneo. Histórias e narrativas que carregam a urgência do agora e pedem corpos de agora.

Uma dramaturgia que tem por perspectiva narrar-se no encadeamento da própria investigação amplia a escrita à necessidade da contestação de seus limites. É performativa naquilo que subverte de independência aos modelos, também teatral, no como autoficcionaliza o gesto de escrever.

Ser a si mesmo, e por isso mesmo ser outro de si mesmo. E nesse existir outro, afirma aquele que se é pela desconstrução da própria ficção. O teatro passa a ser o contar-se pelos esconderijos. E as histórias, a dimensão mais cênica de como nossa presença discursa ao mundo e ao futuro.

Quando esse amanhã chegar, existirá uma coisa que continuará sendo feita como sempre foi, conectando o passado com o futuro, haverá um ator ou uma atriz, em frente a um grupo de pessoas, talvez um grupo pequeno de pessoas, tanto faz, e eles estarão assistindo uma história ser contada. - *Giordano Castro, Grupo Magiluth.*



O Grupo Magiluth
é composto por:

MÁRIO SERGIO CABRAL
GIORDANO CASTRO
LUCAS TORRES
BRUNO PARMERA
ERIVALDO OLIVEIRA
PEDRO WAGNER

A gramática não é nada para quem escreve com flechas.





LEONARDA GLÜCK

FUTURO: UMA CENA INABITÁVEL

Onde foi exatamente que perdemos o futuro? Esquecemos, deixamos de prestar atenção, largamos mão, deixamos cair para trás, deixamos passar, há muito tempo atrás: retorno não há mais. Já não nos restam muitas possibilidades de mundo fora da luta inglória contra tudo aquilo que nos arrefeceu e adoeceu até aqui. É claro que com a dramaturgia não seria diferente, já que ela sempre esteve presente em tudo e em todos os momentos, muitas vezes latente, outras vezes potente, outras ainda doente, mas sempre cínica e descarada como um irmão que alerta, pronta para levar à cena um feixe de tensão tão elaborado quanto real. Às vezes me pergunto se foi a realidade que fraturou a minha dramaturgia ou se foi ela mesma que fraturou a realidade, e dali em diante passou a fraturá-la mais e mais, repetidamente, por prazer indistinto, em tantas partes que já não consigo mais contar, e nem quero. O que me interessa é justamente esse caminhar sobre a fratura, que alguns chamam, eufemisticamente, “fragmentário”, incompleto, alvo da própria fragmentação natural das coisas, da fadiga dos materiais e dos seres. Antes disso do que tentar completar algo com alguma incompletude mórbida. É preciso reconhecer nossas limitações, andar de mãos dadas com elas, simplesmente não adianta fingir que está tudo bem, quando não está e nem estará pelos próximos duzentos

anos, se existirem. O drama se tornou um fantasma penoso que nos acompanha há muito – a ação, curiosamente mais lenta, nem sempre –, e nós bem sabemos que muitas vezes a ação é melhor que a intenção. As personagens, outrora criaturas mais ou menos sábias e obstinadas na construção de um mundo ideal, ruíram todas, cansaram, emudeceram, fugiram ou foram obrigadas a trabalhar com outra coisa para sobreviver. Aquelas que não tombaram pelo meio do caminho estão, ainda que dolorosamente, se capacitando para o tal mundo contemporâneo até hoje, sem previsão de conclusão do curso. Não é que não existam mais heróis e heroínas, cânones e monstros sagrados, acontece que foram forçados a lidar com o mundo imediato e responsivo que nos cerca nos dias de hoje, acontece que os centros do mundo mudaram de continentes, perspectivas, hemisférios, visões. Um mundo estilhaçado e altamente povoado de informações, um mundo em que a imagem já não é mais somente a imagem, a palavra já não é mais somente a palavra, o corpo já não é mais somente o corpo, a verdade já não é mais somente a verdade. Os ângulos sob os quais as histórias são contadas também já não são os mesmos de sempre, e é aí que entra essa nossa “artesanaria”. É preciso deixar registros do nosso tempo para o tal futuro, mesmo que o nosso tempo seja de pura fuga e escapismo barato, mesmo que o nosso tempo seja o de paraísos fiscais e mentiras autocongratulatórias sob intensa demanda, mesmo que a burrice orgânica tenha maior potencial de disseminação do que qualquer inteligência artificial jamais inventada, é preciso dialogar com esse tempo, alisá-lo, acarinhá-lo, para depois golpeá-lo e esburacá-lo novamente, escovando-o a contrapelo, como sugeriu o outro. Mas não só por prazer e sim pelo compromisso irrefreável que assumimos com nosso tempo e nossa história a partir do singular instante em que, a contragosto, começamos a respirar nesse planeta. É esse respiro único, que não se

pode trocar por outro com outra pessoa, que nada ou muito pouco tem a ver com identidade, que determina o valor das histórias que hoje contamos e que hoje são contadas. Dar um passo atrás, só se for para tomar fôlego e seguir em frente novamente, com mais força, com mais razão de ser. Que não nos enganemos: diferentemente da arte, a vida real só permite adaptações se o movimento for contínuo. E não, tudo o que aconteceu até aqui foi importante, sim, e não deverá ir para a lata de lixo da história, ou pelo menos não tudo, em sua totalidade. Mas há questões tão indissociáveis desse nosso tempo que simplesmente fica covarde demais transferirmos a um clássico a responsabilidade de dizê-las por nós. Eles já tiveram problemas suficientes para se preocupar em seus tempos, diga-se de passagem. É preciso que tenhamos a coragem de nos preocuparmos com os nossos em primeira pessoa. É preciso assumirmos os nossos BOs. É preciso criarmos mitologias próprias, com características próprias, referindo-se a experiências próprias, relacionando-se com exigências próprias, marcações próprias, necessidades próprias, nossas e daqueles que nos cercam. Nada é mais efetivamente empoderador do que contar as próprias histórias, e essa é uma lição que nos custa muito aprender, porque é tarefa áspera, porque machuca, revira, porque o corpo resvala e porque é mais fácil rezar um terço pronto. Mas é só assim que a gente aprende mais e ensina melhor. O futuro terá que aprender alguma coisa, afinal de contas. A dramaturgia de hoje se escreve enquanto o mundo se desmancha, sua grafia é feita do próprio desmantelamento, ela surge de um esfacelamento interno permanente que nos acompanha até a morte: se prestarmos atenção, podemos ouvir, de dentro para fora, o som do desmoronamento. O mundo como o conhecemos deu lugar ao próprio apocalipse vivido nos últimos anos, com uma pandemia que terminou de atordoar nossos sentidos como espécie: uma espécie

demasiadamente ambígua, incapaz de aceitar que é feita de fim e ainda assim etiquetar nesse fim um preço, para que ele possa, finalmente, ser também mercantilizado. Sim, porque há nesse nosso tempo dramaturgias que sequer precisam ser escritas para serem encenadas. Há, ainda, e de há muito, neste nosso tempo, uma marca indelével de negociação, um cheiro muito forte, similar à urina dos enfermos, de transação econômica permeando todas as relações, uma infinita capacidade comercial, aliada a uma fraqueza moral congênita, uma tendência irreprimível de barganhar, alienar, escambar, traficar e agenciar que já fora percebida antes, em tempos que não eram nossos e que talvez por isso se tenham configurado tão genericamente como “razões humanas”. *Le temps détruit tout*. É, o tempo destrói tudo mesmo. Sobre isso, o que podemos fazer é registrar nosso conformado respeito aos antepassados, com alguma vergonha por não termos podido mudar e também com algum descaso por não termos, em tempo algum, nos esforçado para ser minimamente melhores. Fala-se muito sobre a cura em nosso tempo, mas não há cura alguma sem diagnóstico, e fugir do diagnóstico será sempre fugir da cura. Fala-se também sobre aquilo que nossa ancestralidade nos lega, e eu, humana sumária e dramaticamente realista, não tenho tanta certeza assim se devemos agradecer ou mesmo celebrar um processo atávico degenerante que foi lentamente nos tornando piores, mas isso sou eu e, em última análise, é só aquilo que escrevo. Aquilo que escrevo e que vai eventualmente parar em cima de um palco também está muito mais cheio de perguntas do que de respostas, porque uma boa dramaturgia sempre faz mais perguntas do que dá respostas: é das perguntas que vem a reflexão. Esse anseio, híbrido de sonho e pesadelo, que move toda uma ética da escrita, e que articula temporalmente em cena os poucos passos dados pela humanidade em direção a um possível futuro. Um futuro lúgubre e ma-

jestosamente antropocênico. Cheio de incertezas ou de certezas tortas com as quais teremos que lidar, como as guerras que atravessam os milênios, o globo corroído de ganância e fome, a furiosa destruição ambiental, a ardilosa e enfadonha baboseira religiosa, os desejos espúrios de conluio e aniquilação, a corrupção tão entranhada nos ossos que já se pode dizer parte constituinte de um DNA vicioso: no horizonte máximo a vindoura escassez da água. A dramaturgia, mesmo quando risível, se alimenta da segura e da carência, sempre balouçando no fio invisível da inconsistência, e não é isso o que nos faz amá-la menos. A ocupação dramaturgica deve se dedicar, em meu ver, a refletir a miríade de fricções possíveis entre realidade e ficção, se possível encarnadas em boas doses de ironia – esse recurso de linguagem que no Brasil foi aposentado precocemente por volta de 2013 e hoje respira por aparelhos – cujo humor me parece uma das poucas e eficazes maneiras de contradizer o senso comum e desviar da norma obliterante. Não vejo como esse humor poderia enfraquecer a percepção humana sobre a dureza da realidade ou retirar nossa capacidade de lutar contra as injustiças, quando, pelo contrário, ele funciona justamente como o respiro primevo (rir em vez de chorar): primeiro um esgar, logo um riso tímido, de canto de boca, para, na sequência, virar em gargalhada tonitruante. O riso ajuda no fôlego, enquanto a tristeza paralisa e empareda, a tudo engolfando sem predileção. O riso está para a ação como o choro está para o medo, e sem arte o mundo não anda, nós bem sabemos. Possibilidade infinita de combinações e recombinações, a dramaturgia também pode agora, depois de tanto tempo, dar-se ao luxo de jubilar por período indeterminado esse herói macho, branco, judaico-cristão e altamente tóxico, debilmente arrastado no chão de ferro do próprio cis-heteropatriarcado que criou, como uma jaula para si mesmo, com sua “jornada” muito menos universal do que pretensiosa. Ele

precisa descansar, está desidratado e sua saúde mental esgotada. Também é por um pouco de amor a ele que pedimos sua descontinuação compulsória, o engavetamento de seu lixo emocional secular, para que a vez seja dada a outras vozes e corpos, aqueles que, mesmo estando presentes e aos berros, não haviam sido ouvidos antes. Vozes e corpos apagados pela ficção da história real, vozes e corpos sobrepujados pelos detentores da ficção do poder, vozes e corpos engrupidos pela força da ficção do dinheiro. Assim como na realidade, nem todas as ficções são boas. Algumas chegam a se engalfinhar para superar a realidade. Não se trata de acreditar que a dramaturgia irá, por sua vez, acabar com todos os problemas do mundo, propondo soluções práticas e funcionais, até porque esse, talvez, não seja o seu papel social principal. Trata-se de criar, ou trazer à luz, acima de tudo, novos paradigmas e exegeses, novos saberes e epistemologias, novas inteligências e sensibilidades. Percorrer estradas pouco faladas, distâncias pouco previstas, flunar por novas geografias, parir novos gêneros e sexos, esculpir novos corpos, organizar novas políticas, movimentar novas fronteiras e línguas, internas e externas, navegar mais livremente nos mares das contradições, cartografar novas relações, inventar novas histórias, promover novas sensações, desejos, sonhos e modos de sentir, fundar novos mundos e, muito que bem, incumbência assumida, fazê-los colidir com os velhos. No futuro, assistir ao crepitar da chama nos olhos de uma personagem que morre, sabendo que outra, menos indulgente, nascerá.

LEONARDA GLÜCK



RUY FILHO

A CONTESTAÇÃO PERFORMATIVA DA IRONIA

○ teatro ainda pode ser espaço de contestação? A resposta mais imediata será afirmativa. Qualquer ação crítica realizada em cena possui a qualidade de debater e refutar seja o que for. No entanto, ao olhar a questão com um pouco menos de pressa, a resposta não surge de forma tão simples. Muitas das contestações podem questionar um ou outro dilema do contemporâneo, no entanto, pouco modificam a estrutura de sustentação dos valores responsáveis pelo surgimento dos próprios incômodos. Na prática, significa o texto e a cena teatral não abdicarem dos recursos que possuem. É o que os leva a responderem por críticas asseguradas pelas estruturas contra as quais se voltam. Respostas permitidas ou calculadas, portanto. Contestações cuja seriedade inegável esconde a sustentação dos mesmos princípios e argumentos. Roda-se em volta de si mesmo. E sem mudar a maneira de se relacionar ideologicamente com o mundo, com o real, com os sujeitos, nada muda. As coisas se complicam mais, pois a escrita, em sua maior experimentação, ainda é feita pela palavra. E os vocabulários usados, como se sabe, circunscrevem os significados de quem os forjou ao controle e manutenção de seus interesses. Expressamo-nos, de forma inequívoca, dentro das tradições patriarcais da heteronorma-

PEÇAS

The mango tree, 2004
Iracema 236ml, 2004
Linda Blair entra na sala, 2005
Rebecca, 2005
Jesus vem de Hannover, 2008
Florrie, a importância extrema, 2011
As três irmãs, 2011
Eu e meu desejo de ser eu, 2017
Manifesto Cu-Brasil, 2017
A mesa, 2019
Trava bruta, 2019

tividade ocidental moderna europeia. Escapar a isso implica reconhecê-la agir em tudo, para, só então, subverter as formas próprias de contestação.

PAUSA.

Encontrava-me com Leonarda Glück uma vez ao ano. Mesmo sem saber quem era, e muitas vezes sem querer. No ambiente de festival, lá estava ela e o grupo de artistas com quem criava espetáculos inesperados e violentamente provocativos. Cabe dizer essa violência ser retórica, estética, simbólica e performativa. Ou seja, provocação em estado máximo. Aprendi com o convívio sua linguagem ter por pressuposto a explosão, e reconheci, espetáculo após espetáculo, seu vocabulário cênico e dramático invulgar estar em paralelo ao encontro com outras formulações filosóficas e intelectuais. A dramaturgia de Leonarda amplia aquelas e aqueles que tratados por específicos. Agora percebo também isso sempre ter sido uma forma de violência. Uma escrita rasgada com raiva e ironia direcionadas para desestabilizar as estruturas sociais, políticas e culturais mais fundas.

O convívio com sua escrita provoca o desvelamento de outra epistemologia, sobre a qual apresenta uma mitologia do presente, a partir da exposição de paradigmas que problematizam a identidade e as múltiplas certezas que carregaram até aqui. Por isso, o primeiro gesto diante de suas peças é o de desviar das traduções e representações imediatistas que podem limitá-las a contestações políticas - o que também são, na verdade -, para percebê-las maiores: contestações filosóficas. Com cuidado de não as tratar como manifestações retóricas. Sempre existe esse risco, quando se fala em pensamento, ideia e conceito. O diferencial, porém, é a escolha do teatro ser o viés de sua mani-

festação. Ou seja, a presença, a fala, aquela que fala, seu corpo, sua história, seu existir.

Com isso, Leonarda inverte o conceitualizar filosófico do mundo. Deixa de ser o pensamento demonstrado em ação representativa, para ser a presença, enquanto representação de um corpo que se coloca narrativo, dando ao cênico outra forma de elaboração do pensamento. Esse movimento é inegavelmente performativo. O corpo em relação a quem se é, quem se faz e para quem se faz; as ideias como substratos daquilo que o real afirma pela radicalidade da presença.

Tudo é tão complicado! Não, sempre começo meus textos com essa frase... ainda não encontrei outra que resuma a minha vida.¹

Para eu estar aqui esta noite, alguém precisou morrer.²

Esse estado narrativo e performativo do corpo é também o meio de contestação dos princípios heteronormativos. Quando levado ao teatro, assume-se como texto tanto quanto a dramaturgia por sobrepor essas duas qualidades. A escrita teatral tem de imediato o propósito de constituição do espetáculo. O corpo em cena, no entanto, espera-se ser o meio de desenvolvimento da narrativa. Ao ser ele mesmo também narrativo, para além do que a heteronormatividade aguarda receber, desloca o espectador a compreender tudo mais por outra epistemologia.

Em alguns dos textos, Leonarda reconhece a potência desse deslocamento e assume a possibilidade de instruir o espectador, seja sobre o que significa o corpo em si, seja em relação ao próprio teatro enquanto acontecimento estético-filosófico.

1 Trecho de *The mango tree*, 2004.

2 Trecho de *Trava bruta*, 2019.

Eu transexual sem igual sem moral andando nua nas ruas de uma Curitiba vazia.³

Em havendo intenção dramática, há cena. Dramatização cênica. Esforço de ambas as partes por se fazerem compreender com clareza.⁴

Na intersecção entre corpo real e corpo performativo, e no desvio cênico que propositadamente confunde os dois, Leonarda ressignifica a mitologia sobre quais são os nossos corpos, como devemos compreender nossas presenças, nossas percepções a partir desse corpo definitivo. Propõe outras lógicas ao aproximar contestação crítica e ironia radical. Sua dramaturgia não recupera a mitologia que nos trouxe até aqui, naquilo que por ela foi definido. Destituir dessa mitologia o homem-deus, então indivíduo branco, cis, hétero, para introduzir corpos e corpos, eles, elas e elxs, homens, mulheres e não-binários enquanto frações de uma narrativa outra exigente do revisionismo da mitologia dominante para surgimento de uma mais plural e diversa.

E ENTÃO...

Criar espaços de significados para envolver e delimitar as múltiplas qualidades de experiências, desde as emoções até nossas interações sociais, é uma característica humana, explica Peter Sloterdijk, ao denominar esses espaços por "esferas".⁵ No entanto, foi preciso ao humano desenvolver meios de decifrar as dinâmicas sociais e culturais com o intuito de exercer alguma

3 Trecho de *Eu e o meu desejo de ser eu*, 2017.

4 Trecho de *Rebecca*, 2005.

5 SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: bolhas* (Sphären I: Blasen). Trad.: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

forma de controle. Para isso, desenvolveu-se formas de narrar, a fim de representar e simbolizar suas manifestações. A essas formas chamou-se mitologias. Sloterdijk distingue três camadas, ou bolhas: a primeira, o espaço íntimo e do corpo; a segunda, a formada na ambiência pública por comunidades e grupos, onde ocorrem interações sociais e culturais específicas; a terceira, na conexão entre múltiplas comunidades, por aproximações narrativas de culturas distintas. Portanto, é na segunda bolha, na ambiência pública, que as narrativas e mitos são reformulados, reinterpretados e ressignificados, pois é nela que as crenças se fundam e as mitologias se estabelecem.

Leonarda assume o teatro como local público por excelência não apenas pela capacidade do espaço reunir em um mesmo instante pessoas que não estariam juntas, se não fosse ali. Torna-o público, ao sentido proposto por Sloterdijk, quando elabora narrativas de ressignificação da mitologia da estabilidade heteronormativa pela da performatividade do existir fluido, trans. Assim, provoca a estrutura tradicional da dramaturgia para que conteste sua eficiência e validade, naquilo que lhe foi determinado historicamente pelo ocidente colonial, a partir do movimento constante dado às personagens e, em último grau, de como percebemos os acontecimentos.

Nosso trabalho é travar a lógica binária, fácil e mesquinha, pobre de poesia, o compasso de dois tempos, e dar passagem à multidão dos sentidos, a diversidade dos números, a imparável mudança dos corpos e do tempo.⁶

Para Jean-Luc Nancy, as mitologias importam por produzirem espaços de pertença, uma vez transcenderem os indivíduos,

6 Trecho de *Trava bruta*, 2019.

enquanto suas narrativas elaboram experiências reconhecíveis, mesmo entre diferentes percepções. Esse reimaginar desafia as convenções e introduz no comum novas narrativas.⁷ O importante é compreender a narrativa como potência relacional. Ao introduzir novas narrativas, novas mitologias, a experiência ocorre sobre como nos situamos no mundo e diante do outro, sem nos apoderarmos da alteridade. Em sua proposição, Jean-Luc aproxima isso do possível de ser chamado de fato por liberdade.⁸

Ao contestar as mitologias patriarcais, a dramaturgia de Leonarda duvida do real, provoca-o a revelar seu absurdo no como é narrado e construído igualmente em perspectivas binárias, de certo-errado, isso-aquilo, esse-aquele, sim-não... E expõe como essas mitologias se tornaram crenças por submissão do imaginário.

Merga: Seremos substituídos por robôs.

Harold: Será uma vantagem para todos.

Mimi, desesperada, aos gritos: Mas e o amor, meu Pai do céu, e o amor? E tudo aquilo que nos ensinaram a vida toda?! Era mentira, era tudo mentira?!? Me respondam!

Merga: Era.⁹

Burgomestre Camarão: Sim, de acordo com as misteriosas regras da indiferença, viva a indiferença!¹⁰

De forma próxima ao proposto por Jean-Luc Nancy, mas

7 NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada (La Communauté Désœuvrée)*. Trad.: Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

8 NANCY, Jean-Luc. *L'Expérience de la Liberté*. Paris: Galilée, 1988.

9 Trecho de *Jesus vem de Hannover*, 2008.

10 Trecho de *Iracema 236ml*, 2004.

não idêntica, as peças de Leonarda recusam a condição conclusiva de nova narrativa e nova mitologia quando expõem as narrativas trans como sempre existentes, porém apagadas propositalmente por interesses de controle sobre os corpos. Desvelar esse apagamento significa tornar toda ação em cena a confirmação do corpo recusado social e culturalmente, portanto, performar a si mesma como dramaturgia desviante e ideológica. Para tanto, sua escrita lida com a exposição das contradições das normatividades e dogmas necessários à operação das “fantasias ideológicas”.¹¹ É nesse fantasiar que as contradições ideológicas, mesmo quando expostas, não efetivam suas impossibilidades, enquanto os indivíduos permanecem inertes e sequer sentem-se pressionados pelas próprias desconfiças.

O problema, segundo destaca Žižek a partir de Lacan, reside em as ideologias prometerem o inalcançável (*sublime objeto*), pois são elaboradas para agirem sobre o simbólico e o imaginário de modo que não capturem o real. O resultado é uma espécie de encarceramento a significados determinados e o aprisionamento do indivíduo a narrativas específicas.

A modernidade modificou essa condição, mas apenas em parte. A desconfiança se torna dominante ao imaginário levando a falta de crença e de valores mais amplos e fundantes, enquanto a razão se reafirma pela unicidade de um pensamento conformado, apático e irracional como mecanismo cínico para evitar responsabilidades éticas.¹² Uma das saídas possíveis é compreender o que o cinismo busca impedir: a ironia como resistência e crítica social. Esse é o ponto mais explosivo dos textos de Leonarda: constrói argumentos acumulando frases de efeito po-

11 ŽIŽEK, Slavoj. *O sublime objeto da ideologia (The Sublime Object of Ideology)*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

12 SLOTTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica (Kritik der zynischen Vernunft)*. Trad.: Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

pular; expurga as máscaras históricas, sociais e culturais; corrige textos clássicos; e duvida do próprio teatro.

Corto o mal pela raiz. A cicatrização da moral é demorada. Carrego esse peso nos ombros, a maré não está pra peixe. É preciso resistir, diz o outro. Numa relax. Numa tranquila. Numa boa. E não jogando areia nos olhos de deus. Sem entrar pelo cano. Entre os bárbaros, a civilização é um osso duro de roer. Atravessado na garganta.¹³

Abaixo do equador tem tiro, indignência e carnaval. Escravo a dar com pau, a Bomba H contra todos os amores. Fugir ou não fugir: essa é a questão.¹⁴

Ter a capacidade de esquecer o desprezo que te deram, a dor do teu estômago e a feiura das tuas mãos. Adorei a moral aristotélica do justo meio-termo da mediocridade.¹⁵

Irina, quase gritando: Já sei: partir para Moscou! Vender a merda da casa, acabar com tudo isso aqui e partir!...¹⁶

Linda, enraivecida: E você verá a utilidade que vai ter o teu trabalho escravo nas minhas terras infecundas nas Filipinas, seu infame.¹⁷

Iracemavulsa: (...) Para mim, a raça humana é suficientemente humilhada para que a gente continue a fazê-lo como teatro. E é isso. Minha presença aqui é injustificada e sem razão e sem porra de função vital nenhuma.¹⁸

13 Trecho de *Trava bruta*, 2019.

14 Trecho de *Manifesto Cu-Brasil*, 2017.

15 Trecho de *Florrie, a importância extrema*, 2011.

16 Início de *As três irmãs*, 2017. Livre adaptação da obra homônima de Anton Tchekhov.

17 Trecho de *Linda Blair entra na sala*, 2005.

18 Trecho de *Iracema 236ml*, 2004.

No acumular sentidos, por vezes não associados, suas peças provocam outra possibilidade de construção do conflito dramático. Ele se configura a partir do fluxo de pensamento, em um deslocamento consequencial que não requer desenvolvimento linear e objetividade, tampouco originalidade reflexiva, mas a confirmação do estado de confronto inerente às tentativas de impor opiniões, sensações e consciências. A ironia dessa estrutura está no encontro com o espectador que se vê cúmplice do confronto ao mesmo tempo em que lhe é subtraído qualquer sentido maior para o desenrolar da dramaturgia.

Francis: O lago oculto das coisas nos reserva destinos impróprios: precisamos traçar a modernidade liliputiana exatamente como queremos que ela se apresente.

David: Já estive em Budapeste?

Francis: Minha tia Valda é uma surucucu.¹⁹

A mesma performatividade narrativa do corpo é usada para a escrita, portanto: a fluidez do sujeito não-binário e da linguagem, respectivamente, em contraponto à heteronormatividade e a seus aprisionamentos simbólicos e imaginativos. Por isso, então, a escrita de Leonarda pode ser considerada uma forma irônica de resistência crítica à normalização da identidade e das ideias, aproximando-se de um estado utópico que aponta outra possibilidade de futuro, naquilo que se definiu por Utopia Queer²⁰, e que não se restringe a ser e pertencer ao universo trans, usa-o como dispositivo de ressignificação narrativa das mitologias concebidas para elaboração da realidade.²¹

19 Trecho de *Rebecca*, 2005.

20 MUÑOZ, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.

21 Sobre a perspectiva queer e trans sugiro: BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Femi-*

Com uma diferença fundamental: não acreditar na construção dessa utopia pela prática ativa positiva decorrente de proposições e explicações morais, mas no reagir ironicamente como subversão das expectativas pedagógicas que podem permeiar os discursos. Ao reconhecer a condição trans na história, a ironia desafia o sistema normativo que o recusa. E nisso, Leonarda usa a dramaturgia tal como os protestos performáticos do *Queer Nation*²², aos se apropriar dos preconceitos heteronormativos e expandi-los até torná-los inegavelmente evidentes e ridículos. Suas consequências, sobretudo, são incontroláveis e perigosas. Na soma dessas análises, surge um Brasil que só pode ser reconhecido pelo seu horror aos corpos desviantes, ao qual pouco se projeta utopias e possibilidades.

“(...)Eu não vou falar sobre a ingerência do Estado na vida íntima de seus cidadãos supostamente livres. Eu também não vou falar que liberdade é um blefe. Eu não vou recair no clichê das estatísticas oficiais, que nos dizem que o Brasil, por exemplo, é o país que mais mata travestis e transexuais em todo o mundo, segundo a ONG Transgender Europe, com sede na Alemanha. Eu não vou falar dos tipos de morte e agressões, tais como facadas, apedrejamentos, tiros, estrangulamentos, torturas, espancamentos, pauladas, ateamentos de fogo, atropelamentos, não

nismo e subversão da identidade (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*). Trad.: Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2017; BUTLER, Judith. *Corpos que Importam: Os limites discursivos do “sexo”* (*Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*). Trad.: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

²² Organização formada em Nova Iorque, nos anos 1990, por ativistas em defesa da comunidade LGBTQIAPN+. Responsável pela ressignificação do termo queer, antes pejorativo. Para conhecer melhor a organização sugiro: WARNER, Michael. *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000; SIGNORILE, Michelangelo. *Queer in America: Sex, the Media, and the Closets of Power*. New York: Random House, 1993. E <https://queernationny.org>.

vou lembrar o caso de Campinas, neste ano, em que o assassino matou a travesti e com cacos de vidros arrancou seu coração. No buraco que ficou no corpo da vítima – sorrindo, o assassino a chamou de demônio – enfiou a imagem de uma santa. O coração da vítima, o assassino levou para casa. Eu não vou falar que o México fica em segundo lugar nesse ranking macabro com menos da metade das mortes, seguido dos Estados Unidos e da Colômbia, porque vocês já devem conhecer essas informações não é mesmo? Seria chover no molhado. Eu não vou falar, ainda, que o Brasil é o país que mais consome pornografia transexual em todo o mundo. Eu não vou sugerir que o nosso é um país esquizofrênico, de assassinos pornógrafos e psicopatas, não, eu não vou. Isso nem me passou pela cabeça. Não vou dar a entender que de pacífico esse Brasil não tem nada e que essa história do homem cordial brasileiro, cujas virtudes principais são a hospitalidade e a generosidade, fica mais bonita nos livros do que na própria realidade. Eu não vou repetir aqui que o homem é o lobo do homem e que ele mata tudo que ama, não, eu não vou. Longe de mim. Eu não vou falar em autoritarismo, eu não vou falar em doença social, histeria coletiva e política genocida, eu não vou falar em fascismo, eu não vou falar nada disso. Longe de mim também dizer que atualmente o nosso governo [2019] não tem mais compromisso algum com a verdade, que dirá com essas ONGs e com esses rankings, ainda mais ONGs estrangeiras, que, de olho nos nossos tão bem cuidados, bens nacionais, resolveram distorcer dados em suas pesquisas imorais cheias de viés ideológico, feitas para pôr abaixo a nossa tão linda e tão bem arquitetada soberania nacional. Eu não vou dizer pega fogo cabaré, por exemplo.”²³

²³ Trecho de *Trava Bruta*, 2019.

FIM DA PAUSA.

O teatro pode sim servir a contestações e urgências. Todavia, requer mover-se dentro das estruturas que confirmam sua própria manifestação narrativa. Pois o teatro, ainda que aberto ao dizer, traz na própria manifestação instrumentos de silenciamento da heteronormatividade patriarcal. Sem romper com essa lógica, pouco se contesta, verdadeiramente. O teatro acaba por ser mero exercício cínico, e não irônico, de autocrítica. E, inevitavelmente, autoafirmativo. O deslocamento irônico potencializa a crítica a sua performatividade, naquilo que os corpos queers oferecem de fluidez à linguagem da representação. Por isso, agora, as contestações exigem confundir e fundir representação e representatividade: pela singularidade de narrar o real por outros valores e perspectivas, e com isso fazer surgir outras mitologias, em que todes são de fato todes, antes de serem materialidades ao teatro.

Leonarda Glück encontra em Beckett, Buñuel, Ionesco o absurdo que precisa ser reafirmado na reaproximação com o real impossível de ser distanciado. Um real-corpo em afirmação de corpos-reais, por isso possível de ser observado materialidade política e cultural. Seus textos são ácidos, tanto quanto imprevisíveis, dialogando com essa materialidade através da violência nela escondida pelas mitologias dominantes. Feito as paisagens adoecidas de Heiner Müller, explica.

Interessa, por fim, perceber as contestações serem também sobre os narradores dessa mitologias, em que corpos deixaram de ser espaços íntimos e passaram a ser confrontados como pertencentes à bolha da esfera pública. Uma narrativa que performatiza o narrador, não apenas as palavras. Faz fluir os sentidos e desconfigura a normalidade destituindo-a de sua hipocrisia.

Contestar o eu que se formula estável e afirmativo. E, assim, agir sobre quem diz seja o que for. Então ter o teatro como espaço de ironia e performatização da lógica. E assim recusar. Agir. E olhar ao espectador como quem está prestes a devorá-lo. Até, enfim, devorá-lo. E, depois, o mundo.

Um mundo em que a imagem já não é mais somente a imagem, a palavra já não é somente a palavra, o corpo já não é somente o corpo, a verdade já não é mais somente a verdade.
- *Leonarda Glück*.

A gente não vai sambar, a gente
vai pisotear na cara da sociedade.



CARTOGRAFIAS PARA O FUTURO

// Tudo o que tenho é este corpo”, assim começa a cena de um participante de uma das muitas oficinas que ministro desde 2012, oficialmente, lendo e escrevendo dramaturgias. Trinta peças ocuparam ou ocupam palcos no país, exterior, em universidades nacionais e estrangeiras. Da paixão pela leitura brotaram histórias, quadros, experiências traduzidas em textos. E, tudo o que tenho é este corpo.

Aqui, respondo a um convite para pensar o futuro da dramaturgia. Me surpreendo, faz tempo que não conjugo o futuro no amanhã. Como diria Elza Soares: “Meu nome é agora”, ou ainda como marcaria Niama Safia: “Ontem é agora, hoje é agora, amanhã é agora”. Frases como “O futuro é ancestral”, ou provérbios como “O tempo não gosta do que se faz sem ele”, pululam em meus pensamentos. Busco um texto que dê conta de pensar o tempo da visão, do deslumbre, da linha no horizonte, mas sigo em alto-mar, navego ora mar adentro, ora desembarco em ilhas. Recordo dos primeiros passos como dramaturga, os naufrágios, as navegações bem-sucedidas e todas as vezes em que encontrei tesouros em lugares que pareciam inóspitos. Ter experimentado o fundo do mar tantas vezes me fez entender a angústia de quem naufraga. Sigamos.

A compreensão de que nos formataram (perceba que não escrevi formaram), a partir de histórias com visão de mundo úni-

ca, implica na compreensão de que nossas dramaturgias também padeceram por muito tempo da tentativa de responderem a um imaginário que não nos levava em conta. O dito universal, que na verdade simboliza a figura do homem branco cisgênero heterossexual, esteve no centro da produção por muito tempo. Tempo esse de impor modelos que por muito tempo nos adoeceram. Não estar representada, inscrita, não estar refletida nas narrativas que refletiam sobre a condição humana, nos roubou, por muito tempo, a percepção de nossa própria humanidade, submetida a um imaginário de encarceramento do ser, nos quais estávamos presas às condições socioeconômicas, como se não tivéssemos subjetividade, racializadas a partir da visão desse eu universal homogêneo tirânico que nos traduzia como figuras inferiores, sem desejos, animalizadas. Eis que a travessia desse mar revolto colonial segue, com tentativas de novas colonizações. O PASSADO AINDA ESTÁ EM GUERRA E NÃO ACABOU.

Pensamentos faróis iluminam essa travessia. Ah, sim, “estamos em pleno mar”, navegando sempre sob o risco de uma tempestade, uma pedra ou banco de areia no caminho, mas seguimos, como muitas e muitos antes de nós. Os primeiros corpos a encenarem dramaturgias em terras brasileiras eram indígenas, depois negros. Sempre estivemos em cena, depois, com a chegada da família real portuguesa, e o desejo de recriar uma Europa no Brasil, fomos retirados dos palcos e invisibilizados. Mas os “dramas negros”, como afirma Joel Rufino dos Santos, seguiram e seguem criando cena, muitas vezes debatendo questões agudas difíceis que ocupam menos os palcos do que deveriam. “O Brasil foi civilizado pelos povos Bantos”, diz Leda Maria Martins, um pensamento farol deste tempo no qual estamos infiltradas (percebam que usei a palavra infiltradas e não submetidas ou inseridas). Essa herança de criar cena na rua, em espaços abertos, de fazer festa, é herança, legado Banto.

Não há tempo para ilusão, embora nosso trabalho envolva, em parte, boa dose de ilusionismo. Há muito para se refazer. Sankofemos, pois, e aqui faço uso da expressão sankofa a partir do símbolo, do adinkra de um pássaro com duas cabeças, nas quais uma olha para o passado, a outra para o futuro. Aliás, sempre penso que o pássaro é o corpo presente. É a influência do passado com pistas de futuro. “Sanko, voltar. Fa, buscar, trazer”. Ou “*se wo were fi na wosan kofa a yenki*”, “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Penso nas representações desse símbolo cravadas a partir das mãos de ferreiros em portões e janelas brasileiras, e que estavam ali como uma mensagem de encorajamento e cura, no sentido de cuidado mesmo, de pessoas impedidas, muitas vezes, de cruzar portas e abrir janelas, e falo aqui de desejos, planos, sonhos.

“O corpo grafa, escreve” na gestualidade, sonoridade, cria códigos, linguagem insurgente. O corpo carrega memórias celulares, basta imaginar que metade do que somos esteve abrigado no útero de nossas avós, enquanto nossas mães eram geradas. A memória das mulheres é como uma pérola, resultado da cicatrização da ferida de uma ostra. Enfatizo isso porque venho me dedicando a pesquisar e recuperar, reinventar as vozes de protagonistas não reconhecidas da história do nosso país. Sem elas não estaríamos aqui. Este texto não existiria, eu já teria me rendido ao silêncio, ao apagamento, ao esquecimento, mas hoje, mais do que nunca, tenho certeza de que o fogo de lansã arde desde tempos imemoriais e seguirá incendiando, aquecendo, iluminando, recriando, convocando outras a criar uma imensa fogueira de conhecimento, onde múltiplas histórias coabitarão, nutrindo-se. Sejamos bibliotecas vivas, de carne e osso.

O futuro é o resultado de mudanças feitas no passado durante o presente. Quando retomo a voz de quem veio antes, reconheço sua contribuição ao grande idioma da dita humani-

dade, fortaleço o passado, busco pistas de futuro. Talvez, muitos de nossos sonhos já tenham sido objetos dos desejos de outras pessoas, que já viveram a experiência de passar pela vida e legaram cartografias para o futuro. É preciso percorrer os caminhos desses mapas. E, sobretudo, criar mapas para que outras pessoas possam ter indicações sobre como fugir, voltar para casa, criar abrigos. Não estamos aqui como um continuum imutável, passivo, mas como matéria orgânica nutrida de capacidade espiritual traduzida em capacidade de imaginação. E, imaginar, talvez, seja a atividade mais importante da experiência humana. É preciso exercer essa capacidade. É preciso estimular essa característica em nossas sociedades. Nada é mais temido do que a imaginação, é bom frisar. Sonhar com o que ainda não existe e fincar a fé no intuito de tornar real o que se pensa.

Escrever com o ouvido, ler com os ouvidos, eis como nasce um texto criado para a cena. Ele, que deseja, antes de tudo, ser corpo. Que ambiciona ter voz, cheiro, carne, escuta ativa, receptores mais do que servir a aparatos técnicos. Tudo passa pela experiência de estar viva, de ainda não saber o que vem depois do fim. E depois do fim talvez exista o verdadeiro começo, quando nossos nomes se inscrevem apesar da poeira do tempo. Quando outras pessoas começam a ler nossas cartografias, que nunca foram verdadeiramente nossas, uma vez que somos apenas instrumentos para que elas sejam escritas. Escrevo para a menina de ontem, que não sabia unir palavras, enxergava apenas símbolo desconexos no papel, mas que era guiada pela mulher mais velha, escreviente. Escrevo para quem produz linguagem, cria idioma próprio, e penso aqui em minha filha, apresentada ao mundo como uma pessoa com autismo, enquanto enxergo mil possibilidades na sua figura, que vão muito além da sua condição. Ela, Dionne, a grande responsável por me fazer acreditar que a escrita era um lugar possível

de reinvenção e inscrição. Justo ela, vista pela maioria como alguém incapaz. O grande farol da minha vida, a prova de que o futuro é agora, não amanhã. Penso que o futuro é qualidade de presença, capacidade de tocar o outro, a outra, de criar linguagem, seja grafada pelo corpo ou traduzida pela palavra escrita. Futuro é sonhar com o amanhã, só que agora. Futuro é navegar em mares revoltos, mas também manter a capacidade de reinvenção na calma. Futuro é “caminho do meio”, como diriam taoístas. “Estamos em pleno mar”. Naveguemos. E que todas as vozes encontrem espaço, eco para habitarem o mundo a partir do próprio protagonismo e não como projeção de porta-vozes de terceiros. Penso que não estamos no mundo como artistas, para dar voz, no máximo atuamos para amplificá-las. Esse papel messiânico não nos cabe. E, talvez por isso, mais do que nunca, nossa presença exija uma consciência plena de que nosso papel é multiplicar e não replicar ou representar uma matriz única de pensamento. Despertemos nossos sóis, sejamos capazes de aquecer, de iluminar, mas de incendiar também, purificar, ruir para edificar. Escrevamos com tudo o que temos. Criemos futuros. Escutemos as vozes de quem ainda não é ouvida, pois é a falta de escuta que gera subalternidade. Ouçamos com todos os sentidos. Lembremos que somos feitas do pó de estrelas. Criemos cartografias para os, as que virão com amor pela espada e não simplesmente a serviço de guerras que não inventemos. Que nada nos distraia de honrar nossos antepassados.

DIONE CARLOS



RUY FILHO

O PRESENTE URGENTE DE DEPOIS

A dramaturgia pode invadir o presente para modificar seus sentidos? Porque parece, quase sempre, estar condicionada demais ao momento, e aprisionada em seus limites e urgências. Uma das consequências mais evidentes é como a escrita teatral passou ao indivíduo, naquilo que o sujeito oferece de seu à linguagem pelo corpo, pelo quem se é. No entanto, mesmo positiva a certos movimentos, existem corpos não identificados isoladamente, a não ser pela unicidade do que os une. Entre eles, corpos racializados. Pois, socialmente, não são sujeitos independentes. Dependem de serem percebidos na amplitude dos diversos agentes que atuaram e atuam sobre suas presenças; de como foram e são narrados por preconceitos raciais; de esses preconceitos irem além do racismo - sua forma mais brutal e explícita -, chegando a vícios adquiridos inconscientemente e replicados sem pudor. Há algo, aqui, de profundamente específico, e a dramaturgia precisa acessar essa característica pelo existir coletivo que a circunscreve. É preciso escrever, então, sobre alguém que não é apenas único. Para tanto, a dramaturgia estabelece novos agenciamentos da narrativa e da manifestação coletiva da cena na potência de seu presente mais imediato. Ainda assim, simbólico, poético e, ao ser ambos, político.

PEÇAS

Bonita, 2015

Black Brecht e se Brecht fosse negro?, 2016

Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos, 2021

PAUSA.

Foi na sala de aula, no encontro com suas ideias e escritas, que conheci Dione Carlos. Hoje, posso assegurar, ao encontrar suas falas, seus textos, seus interesses e como ela articula política e estética pelo teatro, ser ela quem me coloca de volta à sala, na qualidade de ouvinte atento. Trocamos de lugar. Isso é radicalmente especial. Tornou-se (ainda mais) aquela que já se percebia ser: uma dramaturga com singular capacidade de mover as técnicas narrativas para subverter a lógica hegemônica, sem precisar desconstruir os cânones e fundamentos da escrita. Dione usa a palavra na fala de personagens para conferir outra qualidade de presença. Por vezes, explora os ritmos. Ou então, como atravessar as normas, aproximando o léxico da prosódia real em suas múltiplas manifestações. Essas são falas que expurgam dores, medos, revoltas. Falas que expurgam para eliminar do corpo as violências que o inviabilizam. Por isso, são exercícios de fixação da imaginação.

Nesse sentido, Dione provoca o presente e o futuro a um encontro sobreposto, em que se torna urgente pensá-los iguais, pela afirmação ao real de um corpo, também ele manifesto de escrita ao mundo, pelo qual a imaginação maior implica reconstruí-lo linguagem comum. Reimaginação, portanto; pois todo corpo é escrita, mas nem todo é aceito comum. Então se agregam, reconhecem, protegem, e precisam ir além, fazem-se imagens, e como tais agem.

[Corpos formam um navio em alto-mar. No centro da embarcação, uma menina é protegida, escondida pelos corpos que a cercam. Vozes humanas emitem sons de lamentos e murmúrios, brados de guerra, imitam animais. Os corpos cantam e dançam, formam um bando. Todas as vozes singulares desta

narrativa nascem do coletivo.]]¹

A coralidade imagética e ativa é mais do que recurso de sua escrita. Permite, dramaturgicamente, ao leitor/espectador perceber de imediato a necessidade de a pluralidade de corpos constituir uma coerência. Dione olha o teatro pela perspectiva da representação coletiva, sobretudo. A presença enquanto fundamento desde a escrita, antes de chegar ao palco, consciente da presença de um observador. Nessa triangulação, por vezes assume o papel de explicar e traduzir aquilo que pode não ser conhecido, sem deixar tais descrições ocuparem demasiadamente a interpretação dos elementos culturais e ritos introduzidos.

Duas presenças habitam a escrita: uma, diretamente ao leitor; outra, aos personagens, provocando uma espécie de dialética interna, em que a primeira parece saber da segunda, enquanto apenas o leitor domina a interação com sua própria imaginação. Isso diferencia a primeira da segunda, quando informações são traduzidas no palco transformadas em gestos, objetos ou acontecimentos. No texto, quando ainda para ser lido, a escrita é ampla, cultural e histórica, por mais que pareça ser somente descritiva; no palco, é circunstancial e objetiva ao interesse da cena. Ambas guardam potências próprias em suas sutilezas.

[Maria das Dores bate pawó, um gesto que envolve bater as mãos espalmadas rapidamente durante sete vezes. O movimento é repetido três vezes. Tal gesto é uma forma de convocar a presença de um Orixá].²

1 Rubrica inicial em *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, 2021.

2 Rubrica em *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, 2021.

[Catafalco: Estrado alto sobre o qual se coloca o ataúde ou a representação de um morto a quem se deseja prestar honras].³

Os três textos sugeridos por Dione articulam identidade, racialidade e memória como eixos estruturantes das narrativas, ainda que por caminhos diferentes. São esses os instrumentais que lhe parecem os melhores para fabular o passado e futuro no presente, a partir da insistência em tornar os corpos visíveis e reativar a responsabilidade dos demais. Os textos são complexos exatamente por serem explícitos. Nas imagens de suas ficções, as palavras vêm de mulheres e homens, diante do real, teriam para nos dizer precisamente o que dizem. Dione expande a sobreposição temporal: a realidade encenada é metafórica, em plena oportunidade da exposição da concretude que encena. O que é escrita teatral e o que é memória deixa de importar. É preciso se colocar em contato com seu texto como quem descortina o cômodo das ficções. Dione provoca dúvida ao leitor/espectador sobre a própria imaginação.

E ENTÃO...

As condições impostas às pessoas racializadas não se limitam ao instante do racismo ou de qualquer outra experiência de opressão. Não é um momento. Essa experiência é contínua, pois o efeito das violências se acumula desde a diáspora até a pós-escravidão e o agora. E não cessa. O racismo precisa ser percebido como construção de um clima de endurecimento dos indivíduos, de marcar os corpos ao inscrevê-los em uma narrativa civilizacional muitas vezes de difícil superação até mesmo

³ Rubrica em *Black Brecht e se Brecht fosse negro?*, 2016.

por quem a sofre. Despertar, tal como Christina Sharpe⁴ define a conscientização, é tanto quanto espaço de sofrimento – ainda que exista enquanto resistência profunda à afirmação rigorosa da subjetividade –, ao não possibilitar outras maneiras dos indivíduos lidarem com as sensações. Um luto fundido à lembrança das narrativas de outros corpos, em movimento sem fim de recomeço. Despertar, acordar, estar à deriva, explica Sharpe, requer igualmente experimentar a opressão em sua fantasmagoria.

Anjo: Aqui me chamam de Anjo. Teu avô me recebeu aqui quando eu cheguei. Ele era o “mais velho”, tá ligado? Eu era um garoto, assim, como você.⁵

Menina em leilão: menina antes de sangrar ajuda dentro das casas. Minha mãe pediu e obedeci. Honrei minha mãe. Honrei meu pai. Honrei meu vizinho. A esposa dele. Os filhos deles. Honrei o tanque, o varal, o fogão, as panelas, os penicos, os cães, os gatos, os passarinhos, os peixes, os bodes, os escorpiões, os lagartos. Eles me mandaram para a escola. Não pude honrar a escola.⁶

Ao aproximar Dione das reflexões de Sharpe, compreende-se sua dramaturgia como ação de desvelamento do que a intelectual chama por “escrita em água”. Suas personagens navegam nos rastros de uma linguagem sobrevivente na memória, desafiando o futuro pela rebeldia de criar formas de existência e resistência. Porém, não significa sua escrita ser literal, e sim integrar imagem, imaginação e contexto, cuja soma redimensiona o entendimento fabular ao mais real do corpo que a diz.

⁴ SHARPE, Christina. *In the wake: on blackness and being*. Durham: Duke University Press, 2016.

⁵ Trecho de *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, 2021.

⁶ Trecho de *Bonita*, 2015.

Sussurros:

A fé é como a febre,

É preciso estar doente para tê-la.

E ficar mais forte depois de passar por ela.

Recriar o corpo.⁷

A compreensão do futuro exposto como presente também é reconhecida por Saidiya Hartman⁸, quando aborda as narrativas dos corpos diaspóricos trazerem consigo respostas a traumas, e de serem, muitas vezes, interessadas em encontrar as histórias esquecidas pela sociedade, sobretudo as pertencentes às mulheres. Encontrar outras fabulações críticas significa construir afetos e intimidades enquanto atributos de resistência, a partir da reinvenção do narrado e de quem se é, naquilo que Hartman chama por “fuga”. Resistência ou subversão. Para Fred Moten, é preciso a fuga assumir qualidades performativas de “planejamento fugitivo”⁹, a fim de alcançar a reinvenção do espaço vivenciado durante a elaboração de alternativas. Espaços coletivos, fora das normas e das expectativas definidas pelo sistema hegemônico. Espaços, que, por serem outros, oferecem acolhimento à recriação contínua da identidade, tal como proposto por Sharpe. Com a diferença de Moten compreender no contínuo, o inacabado acesso à liberdade.

Dione constrói espaços coletivos onde os afetos não superam as violências, resistem, de certo modo, mas não na forma proposta por Hartman. Não provoca necessariamente os planejamentos fugitivos de Moten. No entanto, encontra esses pen-

7 Trecho de *Bonita*, 2015.

8 HARTMAN, Saidiya. *Wayward lives, beautiful experiments: intimate histories of riotous black girls, troublesome women, and queer radicals*. New York: W. W. Norton & Company, 2020.

9 MOTEN, Fred. *Sobcomuns: planejamento fugitivo e estudo negro*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

samentos pelo como suas personagens são obrigadas a existir no inacabado da liberdade suprimida pelo trauma¹⁰. De certa maneira, performatiza a presença dos corpos enquanto narrativas que os precedem e fabula espaços onde a intimidade é o limite último de resistência, do sertão nordestino imaginário de outra época ao tribunal fabular da história, até ao encarceramento prisional real. Nesses três ambientes, revela-se algo comum: o espaço ser ambiência de controle destinado ao uso de corpos específicos determinados pela história.

Maria das Dores: Olhei pro prédio e falei: Meu pai mora num palácio. Tua avó me pegou pelo braço e entrou comigo lá. Era o presídio do Carandiru.

Maria dos Prazeres: Isso vai ter fim. Ah, vai. Eu não vou aceitar isso não. Vamos mudar essa história.

Maria das Dores: Será, minha irmã? Será que um dia isso vai mesmo ter um fim? Não parece que essa história fica só se repetindo?¹¹

Na formulação contínua do trauma sobre o corpo racializado, outras territorialidades surgem. Diante do corpo como espaço vivo de memória e de a memória ser resistência, a geografia cultural ocorre dentro e fora, pele e ambiência, articulando duas camadas espaciais conduzidas ao conflito. É o que dá ao corpo o sentido de ser geografia, portanto território, e, assim o sendo, espaço a ser controlado. Essa conversão do íntimo ao público impõe aos corpos racializados, sobretudo os diaspóricos, que ainda são submetidos a determinações coloniais – ou seja, de ocupação, mais do que de dominação –, criar

10 Sobre as ideias desses intelectuais se interseccionam junto a outro mais, sugiro: MOTEN, Fred; WYNTER, Sylvia; HARTMAN, Saidiya; SPILLERS, Hortense J.; SILVA, Denise Ferreira. *Pensamento negro radical*. Rio de Janeiro: Crocodilo, 2021.

11 Trecho de *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, 2021.

práticas políticas de insurgência física, territorial, geográfica, e práticas estéticas de ressignificação da presença e de identidade, explica McKittrick.¹²

Arauto:

Neste exato momento, tem início a terceira parte. O tempo dos não-nascidos, dos futuros que carregamos conosco, muitas vezes sem silêncio, trabalhando diariamente. Não me refiro a sonhos, tampouco às promessas, senhoras e senhores. Falo de corpos, vozes e presenças das filhas e dos filhos de uma pátria queimada. Pátria de mãe gentil, de mãe solo, de mãe que inventa sobrenome paterno para os filhos. Eu narro esta história por incômodo e por amor.¹³

A liberdade, então, só pode ser vivida se ocorrer no agora, assumindo a emancipação não como processo a ser conquistado, como um evento futuro, mas contínuo, posto não ser definitiva, e sua urgência ser imediata.¹⁴ Para tanto, é preciso criar imaginários capazes de alcançar os demais, atribuir pela imaginação a possibilidade de uma realidade distinta capaz de libertar e sustentar, seja como for, o estado liberto. Dione provoca exatamente esse movimento. Elabora jogos de imaginação sobre seus personagens no contexto da narrativa para que possam usufruir de alguma liberdade, ainda que seja fabular.

Vilarejo:

Um grupo de cinquenta, divididos em subgrupos com

12 MCKITTRICK, Katherine. *Dear science and other stories*. Durham: Duke University Press, 2021.

13 Trecho de *Black Brecht e se Brecht fosse negro?*, 2016.

14 WALCOTT, Rinaldo. *The long emancipation: moving toward black freedom*. Durham: Duke University Press, 2021.

subchefes e um líder.

Levaram tudo, marcaram as mulheres, estupraram as cabras, levaram as meninas.

Quem?

Os homens de Lampião.

Você viu?

Não.

Quem contou?

Um amigo do vizinho do primo do meu amigo.¹⁵

Melhor dizendo, autofabular, fabular a identidade e possibilitar o futuro existir em desdobramento desse outro de si. A recriação do eu assume a potência de um futuro que se manifesta no agora, porém não cabe no presente. Convoca outras narrativas capazes de flexibilizar e expandir as estruturas lineares, resistentes ao tempo colonial. Kodwo Eshun¹⁶, um dos mais importantes criadores do conceito de afrofuturismo, denomina esse movimento de reprogramação cultural por cronopolítica. Em Dione, em dois textos o esquiteamento do corpo é visão final oferecida ao leitor/espectador. Não cabem futuros, e o presente se encerra como dispositivo último de presença na história. Em outro, porém, Dione se aproxima do afrofuturismo pela radicalidade do reconhecimento do corpo e da identidade a partir de renomeações conceituais para aqueles que são mais por existirem de forma coletiva. Apresentam-se, então, em dimensões político-filosóficas. Seus nomes verdadeiros são: afro-brasileiras/os, afropolitanas/os, afrotopos/as, afrocentristas/os, afronautas, afropunks, afromusicais, afordiaspóricas/os, afroperspectivistas, afrográficos, afroemancipadas/dos e:

15 Trecho de *Bonita*, 2015.

16 ESHUN, Kodwo. *Más brillante que el sol*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

Afrodespertos/as

Reis e rainhas caminham com os pés descalços.

São Anjos, Santas e Marginais coroados.

As portas e janelas das casas e dos edifícios estão abertas à nossa espera.

Chovem pétalas de rosas, penas de pássaros, folhas ainda verdes caem das árvores.

O vento sopra nossos verdadeiros nomes.

Qual é o seu?¹⁷

Enquanto o futuro não se impõe a partir dessa reprogramação cultural, Dione confronta a ficcionalização com a realidade dando-lhe iguais temperaturas. Deixa os traumas expostos a partir de uma fratura sem solução, se não escrita em água, em sangue.

Voz de mulher:

A cabeça do Gabriel, decapitado, sendo exibida como se ele fosse São João Baptista poderia ser narrada ou mesmo representada como uma forma de denúncia, como se aqui fosse um canal de TV que exhibe cabeças sendo erguidas em rede nacional, que comprova, através dessas imagens, o tempo todo, que na cadeia só tem animal selvagem. Mas quem cria esses bichos? O que a gente faz para prevenir que um menino vire bicho? O que a gente faz com os que estão lá por um erro do processo judicial? É, o que a gente faz com os inocentes, gente? O que a gente faz com um menino que foi preso vendendo gramas de maco- nha pra poder botar comida no prato? Qual o economista que vai conseguir explicar como uma mulher consegue trabalhar, ser mãe solo, sem apoio nenhum do Estado e ainda gerar atleta olímpico para um país que não apoia o esporte? Porque tem

essa aí também. Quem são essas mulheres que estão nos fóruns implorando por ajuda? Quem são essas mulheres invisíveis que ficam na porta das cadeias? Quem são as mulheres que estão nas cadeias públicas? Onde estão os filhos e filhas das mulheres encarceradas? Quem cuida dos filhos e das filhas das mulheres que cuidam dos filhos e das filhas da elite brasileira ou dos profissionais liberais? Quem cuida de quem cuida? Criemos bên-di- ções para quebrar tantas maldições. Vamos assumir essa bronca juntas, juntos. Porque ela é nossa. Porque no mesmo lugar onde ergueram os presídios havia plantações de cana-de-açúcar onde outras pessoas viveram e morreram encarceradas. Porque nós estamos encarceradas, encarcerados em massa. E não é só pelo Covid. É pelo Covid 1500, que mata há séculos a nossa gente.¹⁸

FIM DA PAUSA.

A invasão do presente deve, pode e precisa acontecer. Mas deve incluir quem não chegou a ele, segundo a orientação do tempo como é imposta pelo sistema hegemônico branco dominante. Acreditar a aproximação ser capaz de concluir o luto, desfazer o clima racista pela superação dos traumas, enquanto os sujeitos exercem a força dos seus desvios, des- pertares e derivas, a partir da organização e do planejamento fugitivo, em busca de ter o futuro como presença contínua de liberdade possível, ato criativo, fabulação crítica em territórios coletivos, sobcomuns, nessa outra cronopolítica do agora. Portanto, o presente pode ser modificado se movido ao amanhã pela compreensão da futuridade negra.

Ao escrever a partir da experiência dos corpos sobre os quais escreve, Dione fala também de si, de como a história

17 Trecho de *Black Brecht e se Brecht fosse negro?*, 2016.

18 Trecho de *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, 2021.

é acumulada e continua nela mesma. Torna sua imaginação o gesto de ampliação da subjetividade dos corpos racializados, atraindo para dentro da escrita antepassados, crenças, culturas e consciências. É, assim, seu encontro com a escrevivência de Conceição Evaristo¹⁹. Um estado íntimo de coletividade, em que o nós é, em parte, testemunha de si mesmo e dos demais. Uma escrita em forma de herança, segundo os conceitos de Evaristo, superando o risco da apropriação institucional de ser uma dramaturga “estranha de dentro”, como diria Leda Maria Martins²⁰, ou seja, aceita porém subordinada.

Olha ao passado como quem provoca o futuro, tal como diz Stella do Patrocínio²¹, outra de suas referências, assumindo combinações com as outras escritoras. Em comum, a oralidade capaz de performatizar o cotidiano de Patrocínio, que Dione expande à capacidade de criar imagens e contextos narrativos, a ritualidade da palavra em Martins, então tornada denúncia e desejante; e de Evaristo, o gesto de escrever como permanência de oralidade ao futuro.

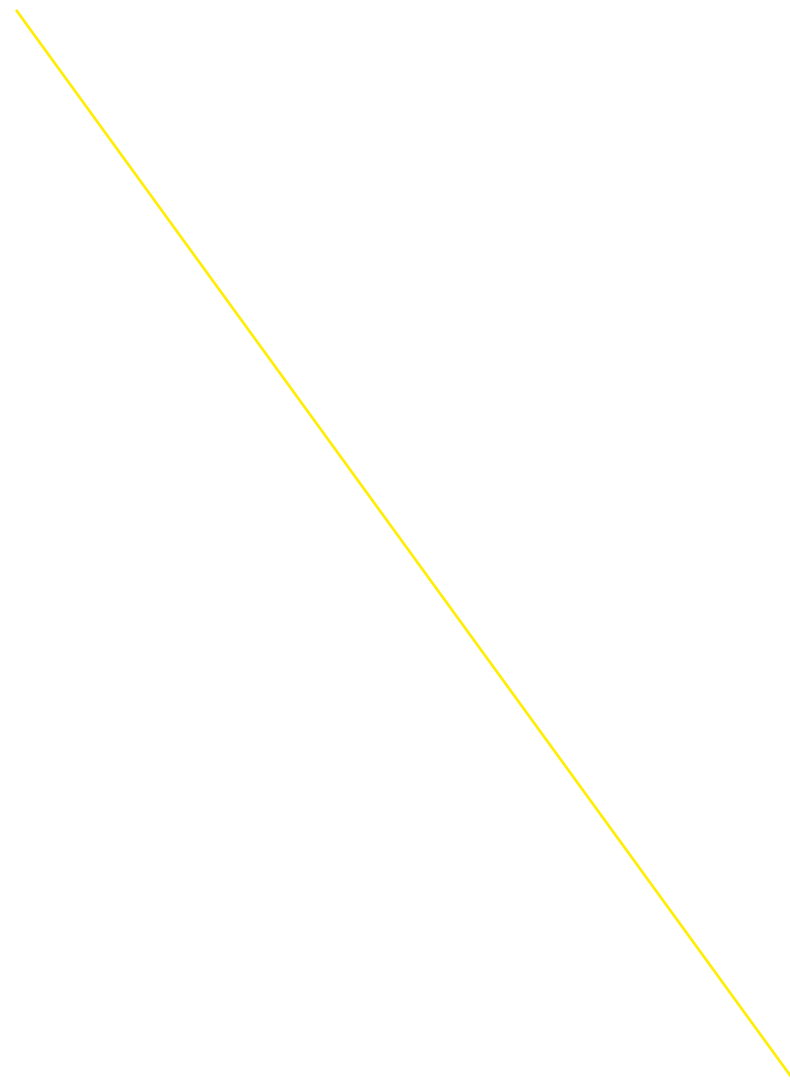
A dramaturgia feita por palavra viva, em corpo e carne. E como corpo, memória e história, em tudo aquilo vivido por séculos. Um teatro que requer para si o instante da urgência, e por isso fala, contra-ataca, dança, reage e forma coros. Um teatro de urgência, e nem por isso menos aberto aos esconderijos da poesia.

19 Sobre Conceição Evaristo, sugiro: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Lisboa: Orfeu Negro, 2024; DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

20 MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O rosário do rosário no jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

21 PATROCÍNIO, Stella do. *Reino dos bichos e dos animais e o meu*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

Escrever com o ouvido, ler com os ouvidos, eis como nasce um texto criado para a cena. Ele, que deseja, antes de tudo, ser corpo. - Dione Carlos



*Alguma coisa vai acontecer hoje
e nunca mais vai acontecer.*



**EU PREFERIA MORRER AMANHÃ.
E NO DIA SEGUINTE:
EU PREFERIA MORRER AMANHÃ.**

Estou no processo de criação do espetáculo Corre Bebê, em parceria com o Ary Zara, pessoa com a qual partilho muitos dias, morreres e amanhã. Refletimos muito sobre dramaturgia no contexto das artes performativas e do cinema, especialmente no recorte em que nossos corpos são lidos. Num primeiro olhar, pessoas trans em cena parecem sempre acentuar o carácter político do fazer teatral, mesmo que se tente esquivar dessas percepções mais superficiais. Os subtítulos ou legendas que nossos corpos carregam precedem a nossa presença. Antes de dizermos algo ou nos movimentarmos no palco, entramos em cena e os olhares da plateia talvez já imaginem nossa performance de afirmação de gênero, nossos temas e até os nossos corpos por baixo das roupas que vestimos. Nesse caso específico, pensar em dramaturgia também pode ser pensar sobre estratégias para desviar as expectativas e negociar com essas (pré)concepções acerca da nossa identidade. Nomeadamente, estratégias que abram espaço no imaginário da pessoa que assiste para aquilo que realmente nos interessa discutir em cena.

Durante muitos anos a vivência das pessoas trans foi reduzida nas obras cinematográficas a histórias de violência, processos cirúrgicos, trabalho sexual, conflitos familiares e solidão. São temas que estão presentes na vida de muitas pessoas trans, mas

parecem pasteurizar o que seriam as possibilidades de existência de uma pessoa trans na sociedade. E, ao tomar consciência desse estigma tão enraizado na nossa cultura, tentamos posicionar nossos trabalhos artísticos de forma a estimular a criação de narrativas positivas e da complexificação do que podem ser as subjetividades e vivências dessas pessoas.

Temos pensado em narrativas que possam “encantar, inebriar, criar outros sentidos para o mundo” como sugerem Simas e Rufino no livro *Encantamento*. Histórias em que “os sobreviventes se tornem supra viventes: (...) capazes de driblar a condição de exclusão, deixar de ser apenas reativos ao outro e ir além” e assim, reclamar tempo, plenitude e vivacidade. Quando falamos sobre reclamar esses atributos, não o dizemos somente como uma busca para as pessoas trans, mas para todas as pessoas que queiram se aproximar. Criar momentos que sejam uma afirmação da “vida como uma política de construção de conexões entre ser e mundo, humano e natureza, corporeidade e espiritualidade, ancestralidade e futuro”. Entretanto, ao mesmo tempo que pulsamos esse desejo por vivacidade, encontramos um tempo em que as nossas motivações podem ser muito efêmeras ou engolidas pela dureza do cotidiano urbano.

À parte as discussões de identidade, vivemos um recorte histórico com péssimas projeções de dias bons, e diariamente tentamos criar em nós e nos que nos rodeiam alguma motivação para vislumbrar FUTURO.

“Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência de vida”, diz Ailton Krenak, um homem indígena autor do livro *Ideias para adiar o fim do mundo*: “O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos.”

Pensei em sonhos quando assisti ao filme *Flor de Buriti*, de João Salaviza e Renée Nader Messora, em que somos confrontados com uma comunidade indígena comprimida entre pressões sociais e financeiras advindas do agronegócio. Já são mais de 500 anos de extermínio e de disputas desiguais em lugares onde a justiça não chega ou, quando muito, chega tarde demais. O perfeito cenário para ilustrar a trágica habilidade do sistema capitalista de causar a desesperança. Eu mesma tinha minhas lendas, preconceções e vislumbres negativos sobre o que seria o futuro das comunidades indígenas no Brasil. Afinal, nesses lugares pouco amparados pelo Estado, o fim do mundo chega sempre antes.

Sem negar a grande diminuição da comunidade indígena no Brasil, o filme do João e da Renée termina, ainda sim, esperançoso. Na tela, uma mulher indígena sofrendo duramente as dores do parto. A comunidade toda está ali a cantar canções e dar força para aquela mulher. Ao fim de uma grande luta entre a mãe e a natureza dura daquele parto, a mãe dá à luz um bebê saudável. Ela chora, o bebê chora, a comunidade inteira comemora. Uma nova pessoa, uma nova história, uma nova possibilidade de não desaparecer.

Apesar de tudo, tudo o que sabemos e tudo o que nunca saberemos, muitas comunidades indígenas não se extinguíram, elas resistem. Elas continuam uma ideia de comunidade e perpetuação cultural ainda que a duras penas. Não somente pela ideia da procriação biológica, mas algo que insiste em nascer de novo, e mais uma vez e outra vez mais. E sempre que nasce alguém dentro dessa comunidade, é mais uma chance que eles terão de outras tantas coisas não desaparecerem. Então retorno às palavras de Ailton que finaliza: “[nosso tempo] está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo, que ainda dança, ainda canta, ainda faz chover. E a minha provocação

sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim."Ao olhar para isso, penso em nossas histórias, nossas formas de contar as histórias e para quem as transmitimos. Refletir sobre as palavras do Ailton me provoca a pensar em dramaturgia de outra forma, e tento encontrar uma escrita que seja menos cimento e mais fruição.

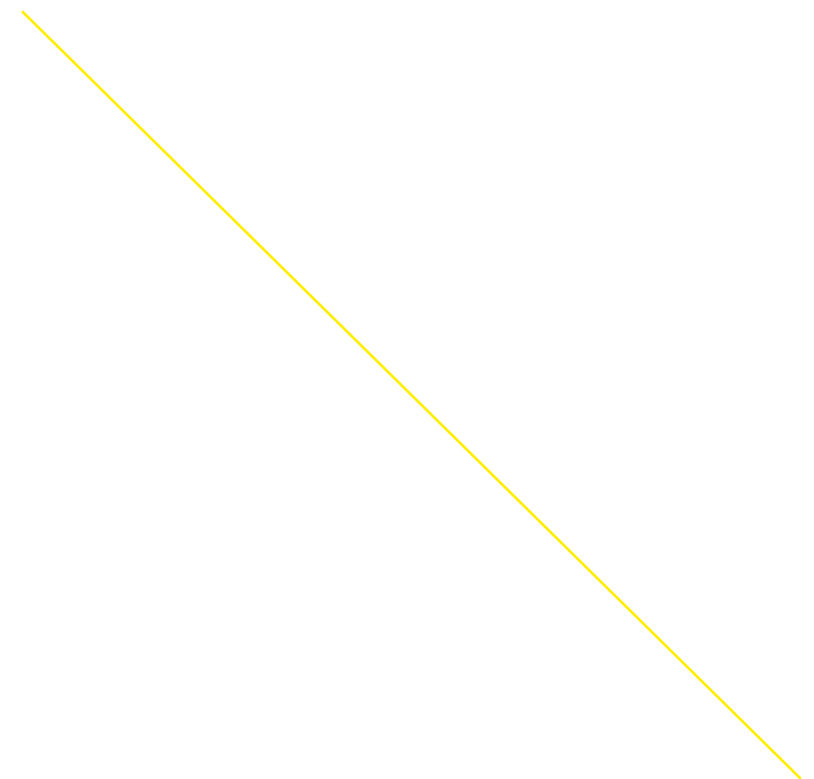
Tenho a impressão de que a vida em cidades, cercada pela segurança fria do concreto, nos ensina que tudo racha, tudo cria bolor, tudo vai virar pó. Se eu não me desperto a tempo, tendo a criar trabalhos que nos mostram o buraco, nos familiarizam com a queda e nos deixam lá ao sair do teatro.

A maior retribuição que recebi após um espetáculo veio de uma senhora finlandesa. Ela chegou com os olhos cheios de emoção com desejo de saber mais sobre o processo de criação do trabalho, mas ela mal conseguia terminar as frases. Ela só conseguia chorar. Nos abraçamos por um longo período e ela, já mais aliviada, virou-se para mim e disse: "Quando eu vi vocês a dançar, eu tive vontade de estar viva."Ao ouvir esse tipo de coisa me encho ainda mais de desejo de criar narrativas de vida, que tenham os pés bem ancorados no presente, mas que permitam que a cabeça e o coração pulsem muito desejo. Ao pensar dramaturgia, tento criar caminhos possíveis de fruição para que a pessoa que assiste se lembre que "há tanta vida lá fora".

Não sou uma pessoa exatamente otimista, porém quero pensar em dramaturgia como aquilo que gere encanto. Que não seja alienante, mas que evidencie que "o encanto é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas". Não acredito muito em religiões ou mitologias, mas continuo buscando o *religere*, o religar, a conexão como matéria para atravessar as camadas enrijecidas do nosso olhar para o outro. Essa conexão é de tal forma tão mis-

teriosa e milagrosa que me faz transcender e me sentir muito viva. Ela literalmente me dá motivos para estar viva. Esse elo que nos liga ao outro pode ser muito precário e efêmero, mas não se pode negligenciar seu poder. Penso que essa conexão seja como a pequena flor do poema "A flor e a náusea" de Carlos Drummond de Andrade. A flor, embora sem pétalas e sem cor, foi melindrosa o suficiente para romper a dureza implacável do cimento. Em suas palavras, ele encerra: "É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio."

GAYA DE MEDEIROS



G



RUY FILHO

A UTOPIA DO REENCANTAMENTO

Em um mundo mergulhado em conflitos, pode o teatro ser uma experiência de reencantamento? E o que isso significa? Não deve caber, prioritariamente, às artes, serem um meio de encantar, no seu entendimento de sedução e condução de alguém, tal como compreendido às magias; tampouco, de maravilhar, provocar admiração diante da manifestação do Belo. As artes não precisam disso. Elas podem, ou não, de acordo com interesses de cada artista. As linguagens estéticas contemporâneas maravilham ou espantam, confirmando assim sua atuação sobre as emoções; também discursam e conduzem os pensamentos quando problematizam, discutem, demonstram os labirintos e equívocos sociais, políticos e culturais. Encantam, então. Contudo, de que maneira? Esse dilema não pode ser respondido de forma simplificada, pois as artes não se limitam a ser as mesmas de sempre. E não o são, por não caberem mais nos mesmos princípios, paradigmas e mecanismos. Não querem apenas encantar os públicos, querem reagir aos seus contornos pelo reencantamento delas próprias. Assim é o teatro neste momento, neste mundo, nestas condições. O problema é: como fazer acontecer? Discursos se esvaziaram, espantos não alcançam os horrores da realidade, e maravilhar-se depende de disponibilidade sensível ao desvelamento poético que, já quase, não há.

PEÇAS

Atlas da boca, 2021

BAQUE, 2022

Pai para jantar, 2023

Tudo parece impedir o teatro de tentar. Ao menos, pelas estratégias e argumentos de sempre.

PAUSA.

É impossível passar por Lisboa sem encontrar Gaya de Medeiros nos palcos. Ora em espetáculo de teatro, ora de dança, também em performances, em estilos diferentes e lugares. Sem planejar, passei a acompanhar seu desenvolvimento artístico nos últimos anos. Meu interesse se tornou crescente, atento, curioso por suas escolhas, criações, participações, suas palavras, seus escritos. Gaya possui a característica de escrever como quem conversa; feito alguém sentado ao lado, de quem assuntos surgem casualmente. Nessa especificidade de uma escrita que não é fácil, pois não se trata de fluxo aleatório ou de livres associações, o cotidiano parece ser sempre o princípio de sua narrativa. Carrega certo desejo de contar algo, de trazer histórias ao mundo, e usar o palco como espaço para fazê-lo caber em um punhado de tempo compartilhado.

Nos cotidianos que estabelece em seus espetáculos, o aspecto determinante comum é existir como ela mesma. Não constrói personagens, ao modelo esperado das ficções. Existe exposta ao público enquanto personagem de si. Uma dupla exposição que contempla pessoa e persona, enquanto a dimensão narrativa a faz transitar entre as duas qualidades: apresentação e representação. A pessoa em cena é também a própria criação de quem se precisa ser ao espaço público. Por isso, seus textos incluem suas dúvidas e tentativas em paralelo às suas certezas sobre como abordar a realidade possível pelo teatro e o contexto de existir nessa época, no que a heteronormatividade e o patriarcalismo determinaram correto ao cotidiano.

Ao desconfiarem desses limites, os textos reagem pela reflexão argumentativa e pela experimentação estética, propondo outra relação com ideias e conceitos normalizados, que vão desde a compreensão dos corpos, dos gêneros, dos aspectos que interpelam os sujeitos quando fora das classificações binárias. Mas não apenas isso. As peças e performances – e em Gaya a diferença deixa de ser explícita – vão além dos assuntos mais imediatos de seu corpo. Partem dele, pois é ela sempre a primeira dimensão do cotidiano, em busca de narrativas que traduzam ao espectador uma qualidade diferenciada de percepção.

Daquela que conta algo em cena ao que conta a cena; do que se narra quando desconstrói as falácias literais e simbólicas do real; do definitivo real exposto em dúvida ao exercício de uma sensibilidade diferente sobre o viver. Os espetáculos podem parecer, dito assim, preocupados em explicar, em resolver. No entanto, qualquer pedagogia, se insistido nisso, precisa ser percebida não ser necessariamente conclusiva: está ali para alertar, ampliar a capacidade do espectador em duvidar dele mesmo e não apenas dela ou das questões.

Você consegue dizer quem eu sou
mesmo que eu não te dissesse
nada?
Eu sou palavras estranhas para você
ou eu sou uma língua estranha?
E se você não me visse
e eu te dissesse que eu sou a palavra 'encaracolada'
e que eu sou a expressão 'Não-mãe',
que pessoa você imaginaria?¹

¹ Trecho de *Atlas da boca*, 2021.

Eu queria pedir desculpas por começar o espetáculo assim, sabe?

Acho que eu vou pedir desculpas porque...

Não, não vou pedir desculpa, não.

Hoje, eu não vou pedir desculpa.²

Gaya exige do espectador uma percepção ativa, lógica, concomitante ao sentir, ao sensível. Nesse intercâmbio, o afeto assume suas duas concepções: a de interferência e a de sensibilização; de afetação e de afetividade, respectivamente. Ao confluir racionalidade e sensibilidade, amplia ao espectador outra proposição: a de ser possível ser racionalmente sensível e sensivelmente racional. Ou seja, em momentos específicos, o espectador é levado a exercitar como discursos podem possuir qualidades emocionais e como emoções podem ser desdobramentos de tessituras intelectuais.

Ai, nego, fala alguma coisa pra me estimular.

Fala de reforma agrária.

Fala que vai mandar petição online pra todos os seus amigos.

Fala que você vai usar só vermelho até o fim do ano.³

Vocês vão decidir se faço o espetáculo com meu corpo nu usando roupas ou se faço com meu corpo nu sem roupas.⁴

Assim, a escrita de Gaya não é meramente uma performatização autobiográfica, mas gesto para reconduzir ao espectador outras lógicas de fruição de ideias, sensações, percepções e presenças.

² Trecho de *BAQUE*, 2022.

³ Trecho de *BAQUE*, 2022.

⁴ Trecho de *Pai para jantar*, 2023.

E ENTÃO...

Nossas experiências com obras de arte não são limitadas ao entendimento, naquilo entendido por mensagens e conceitos. É o que nos explica Hans Ulrich Gumbrecht, ao demonstrar sermos afetados pela estética e pela própria materialidade e presença do objeto da arte. Por isso, o envolvimento é parte sensorial, parte corporal. Escapamos das reduções analíticas racionais por essa dupla experiencição. A *presença* da obra produz uma qualidade própria de fruição, diferente no como atua sobre nossa racionalidade da provocada por seu *sentido*.⁵ Isso porque os significados conferidos às coisas e experiências estão orientados para decifrá-las, com intuito de compreendê-las. Por outro lado, a relação com objetos e manifestações do real é conduzida sobretudo pelo sensorial. Entre as duas experiências, Gumbrecht identifica uma tensão constante em nossa atenção e resposta, com oscilações complementares irreduzíveis. Em relação às experiencições estéticas, exemplifica o texto ser um objeto que requer maior envolvimento enquanto sentido; já a música, objeto que promove mais a presença sensorial.

A partir dessa abordagem, pode-se entender a escrita de Gaya pela qualidade de atingir ambas as experiências. É tanto sentido, naquilo que exige do leitor/espectador sua decifração, quanto presença, por convidar ao encontro sensível com o mundo e o cotidiano poético a partir de novas manifestações. A ampliação de ambos os vetores de experiencição de uma obra ocorre na complexidade de o corpo em cena ser o objeto primeiro de contato com a escrita, a imagem e a narrativa, antes mesmo da palavra estabelecer vínculos próprios.

⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (*Producing Presence: What Meaning Can't Convey*). Trad.: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2021.

Eu já fui um homem. Você já tinha percebido? Por quê?
Bom, hoje eu sou uma travesti, uma mulher trans. Você tinha percebido isso também? Por quê?⁶

Na perspectiva de Jacques Rancière, a fruição não é uma experiência passiva de mera contemplação⁷, em consonância com a reflexão de Gumbrecht. Rancière amplia esse conceito ao concluir as fruições estéticas produzirem deslocamentos perceptivos ao redistribuírem a experiência no espaço público. Significa, então, a arte, enquanto potência estética maior, atuar politicamente sobre o sensível, na forma como o organiza e reparte. Ou melhor, reorganiza, se quisermos compreender a fruição ativa ocorrer a partir de formulações públicas desviantes. O cotidiano traz em si a manifestação política do sensível, uma vez ser por ele nosso reconhecimento com alguma possibilidade de organização.

Gaya se apropria do imaginário próprio do cotidiano e faz dele instrumento de inversão das expectativas.

Imagina um coração.
Um coração.
Coração.
Coração.
Coração.
Coração.
Coração.
Croissant.
O maior croissant do mundo.

⁶ Trecho de *Pai para jantar*, 2023.

⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política (Le Partage du Sensible)*. Trad.: Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

Um coração
(...)⁸

Olá! Eu sou a Gaya e este é o Ary.
Bom, na estreia deste espetáculo
nós tiramos uma cena.
E quando eu assisti ao vídeo
eu senti falta daquela cena.
E a cena realmente não cabe nesse espetáculo
mas nós gostaríamos de aproveitar
essa minitemporada
e contar para vocês
como era esta cena.⁹

O cotidiano como experiência estética também é argumento de Marina Garcés¹⁰, para quem a prática compreende outra possibilidade de sensibilidade, mais receptiva aos detalhes e nuances, comprovando a centralidade da emoção decorrente da percepção para o vivenciar humano. A partir dessa sensibilização em contato com o cotidiano, desenvolve-se um pensamento crítico, em busca de maior autenticidade e significação. Sua reflexão afasta a filosofia - o pensar - das estratégias tradicionais pelo como o pensamento pode abordar novas práticas narrativas, sobretudo as contínuas e inacabadas. Ainda que Garcés não se dirija ao texto teatral quando fala de narrativa, mas compreendendo a narrativa ser um atributo estético de percepção e reconhecimento do cotidiano, pode-se tecer elementos entre sua reflexão e a escrita de Gaya, em especial no modo como o cotidiano lhe é artifício para conduzir o es-

⁸ Trecho de *BAqUE*, 2022.

⁹ Trecho de *Atlas da boca*, 2021.

¹⁰ GARCÉS, Marina. *Filosofia inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

pectador por narrativas que não se encerram linearmente, ao tempo em que revelam conseqüentes de uma existência contínua, propositadamente invisibilizada como tal.

O problema contemporâneo está no desencantamento conseqüente à perda de significado nas experiências cotidianas: o aprisionamento da identidade, a partir da desumanização de sua subjetividade, e das crises de sentidos sobrepostas que o conduzem à alienação, limitando as narrativas ao categorizado pelo capitalismo. Por isso, qualquer tentativa de reencantamento precisa articular formas novas de resistência e criação de espaços estéticos. De forma resumida, Suely Rolnik explica a desconexão das narrativas hegemônicas se configurarem como atos de insurreição.¹¹

Em Gaya, o exercício de reencantamento político é provocado todo o tempo.

Fico imaginando toda essa cena do assalto mas com outras palavras, como aquelas que estão escondidas por trás da maior parte dos gritos.

Você fica de olho nessa plateia e eu cuidado dessa. “Estou com medo. Eu estou com muito medo!”.

E a gente imobiliza uma pessoa no chão e pega tudo. “Me beija! Me beija! Me dá um abraço! Não me deixa sozinho, não me deixa sonho, porra!”

E finalmente bota a pessoa para correr. “Me faz sentir gente! Me faz sentir gente!”.¹²

Sua escrita propõe desconstruir as expectativas do cotidia-

11 ROLNIK, Suely. *Esfemas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

12 Trecho de *Pai para jantar*, 2023.

no naquilo que as ações invisíveis lhe compõem. São gestos de subversão e resistência, manifestados na forma de ressignificação das *micropráticas*¹³, a partir da reapropriação do corpo e do espaço público como ambiência de afirmação de sua realidade. Assim, Gaya desafia as categorias fixadas à realidade, dinamizando as experiências pela criação de fluxos, em que os sentidos (significado) se formulam no contato com a presença (sensível) daqueles com quem compartilha a cena. O relacional, então, é determinante à construção do cotidiano e sua recriação, pois por ele surgem e ancoram outras qualidades de afetos, denominados por Kathleen Stewart como *afetos ordinários*.¹⁴

Que bom que a gente está aqui.

É tão bom, que eu queria te pedir um favor.

Quero te convidar para se sentar comigo ali na mesa.¹⁵

Eu vou criar um espetáculo com o seu nome.

Qual é o seu nome?

Ele vai se chamar:

Atlas de “X”.

Você não está acreditando nisso, né?

Ou está?

Porque isso é tipo teatro.¹⁶

Ao construir e desconstruir os afetos ordinários quando problematiza sua intencionalidade teatral, Gaya desenvolve a relação com o leitor/espectador pela maneira como torna vibrante

13 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: vol. 1 (L'invention du quotidien: 1. Arts de faire)*. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.

14 STEWART, Kathleen. *Ordinary Affects*. Durham and London: Duke University Press, 2007.

15 Trecho de *Pai para jantar*, 2023.

16 Trecho de *Atlas da boca*, 2021.

a relação entre o mundo que encena e o real; um estar dentro e fora simultâneo, de ser pessoa e ficção, a quem é preciso compreender cognitiva e afetivamente. Ela faz das relações interpessoais mecanismo efetivo de encontro afetivo, enquanto amplia a experiência sobre as determinações do real. Esse movimento pendular não é apenas entre extremos distintos, precisa ser compreendido enquanto ressonâncias horizontais e diagonais. Diferentemente de como Hartmut Rosa¹⁷ as define, com singularidades e condições, Gaya mescla as duas para convocar o teatro enquanto campo de ressonância cultural e social a um só momento. Seria, então, o teatro, o espaço cênico ou dado à performance, a terceira ressonância, o mundo natural sobre o qual as trocas afetivas e as experiências culturais ocorrem.

Gaya contribui com uma mudança epistemológica sutil sobre o entendimento do espaço da cena quando usa da escrita textual e da presença como escrita narrativa. Deixar de ser apenas um ambiente específico, portanto elaborado e artificial, para ser naturalizado como qualquer outro mais. E ao qual não requer preparação própria, apenas o ocupar e agir para reivindicá-lo poético. Mesmo as salas já consagradas ao teatro assumem essa outra perspectiva, pois passam a ser espaço de convívio a um cotidiano criativo, definido por seu encontro com o espectador, possível de experienciar juntos os próprios medos de um cotidiano desencantado.

Vou começar com um tiro na mão: escorre pela mão meu medo de pedir ajuda... Meu medo de precisar de alguém. E aí outro tiro, um tiro no pé pum! Se quiser gemer, pode gemer, pode gemer também. Agora o tiro atravessou meu medo de colocar meu

17 ROSA, Hartmut. *Resonancia: una sociología de la relación con el mundo (Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung)*. Trad.: Alexis E. Gros. Buenos Aires: Katz Editores, 2019.

orgulho de lado e alguém abusar da minha fragilidade.

Agora vai ser dolorido: Ai minha insegurança de ter um pau pequeno, de não satisfazer alguém... E aí outro tiro na mão que tava tapando o pau: escorre aquele sentimento de não ser o suficiente, medo de ter de enfiar a mão numa luva cheia de tocandiras e não conseguir ficar os dez minutos com aquelas formigas malditas me ferroando. Medo de não conseguir engolir o choro.

No quinto tiro, aqui na jugular pum!, jorra nas paredes o meu medo de rirem de mim de novo... Faz o sangue sair voando... e rirem e apontarem, e eu ficar cada vez mais vermelha e vermelha de vergonha. Aí dois tiros no peito, pum! pum! e você é empurrado contra a parede. Encosta na parede e vai deslizando... e seu eu tiver um filho e não conseguir amar, não sentir aquele amor intenso? Mais um tiro pum! E seu eu não conseguir ser um bom pai?... Aí vem um tiro no rim pum! e você segura nos rins sentindo a minha dor e escorre meu medo de alguém depender de mim e eu me sentir impotente. Medo de sentir o que sentia quando minha mãe tinha aquelas dores fortes no rim e eu ali, um menino, não podia fazer nada... e pum!... Medo de alguém precisar e gritar "Paaaii!" e eu não saber o que fazer, não saber o que dizer... Paaaaii... pum! e você se deita de lado.... o medo de eu ser exatamente igual ao meu Paaaii... paaaaii...

E aí vem o tiro de misericórdia, na cabeça, pum! e escorre pela boca o medo de a vida perder o sentido, mas eu precisar ficar... e aí você vai fechando o olho enquanto escorre o medo de ter só duas cores, de ficar igual a minha avó. Um último suspiro e pum! O medo de desgostar completamente da vida e culpar alguém por eu ainda precisar estar viva.¹⁸

FIM DA PAUSA.

18 Trecho de *Pai para jantar*, 2023.

Reencantar não se resume a uma possibilidade, mas a uma necessidade. É uma espécie de utopia no presente, não apenas para o futuro, pela capacidade de imaginar o teatro como ambiência de um cotidiano de afeto, sensível e insurgente. É, então, promessa em forma de esperança que precisa ser provocada e desenvolvida feito uma capacidade.¹⁹ Pois, esperar algo distinto ao existente, sem pressupor que mudará pela escrita de mais um texto ou da montagem de outro espetáculo, significa, por estar ali, real, ativo, participativo e em relação, compor um instante singular de cotidiano. Nesse novo presente, o envolvimento de todos é necessário para deixar de ser apenas um momento criativo para se tornar outra instância de realidade. E se manifesta, ainda que poeticamente, possível de acontecer, de perceber as narrativas, de compreender os corpos e fluir.

Em *Gaya de Medeiros*, a escrita assume a potência de ser uma exposição do inviabilizado e de ressignificação do contexto. Conversa, como foi dito no início. De mãos dadas com o leitor e o público. Olhando nos olhos, sem medo de ser incompreendida, e disposta a isso, ainda que lhe seja invasivo e íntimo. Sem recorrer ao psicanalítico explícito, sem querer solucionar tudo, *Gaya* faz perguntas, como uma pessoa curiosa que provoca encontros para descobrir o outro e entender o mundo na distância que possui do seu próprio.

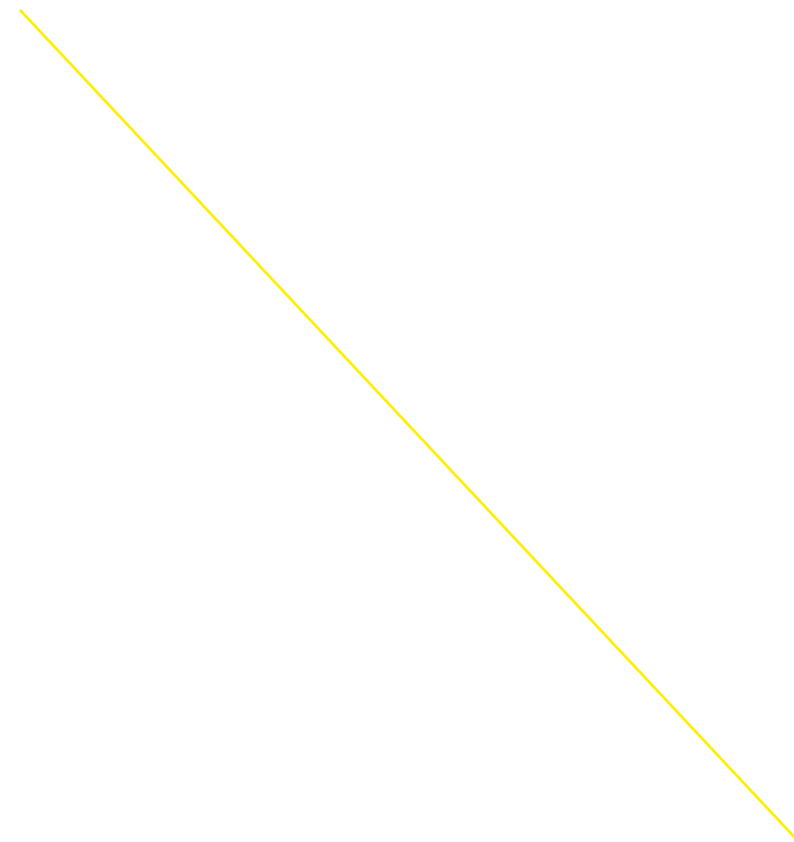
Se há nisso uma promessa, é a de ser o teatro fonte de resistência narrativa às normatividades, dispositivo ao surgimento de novas subjetividades. E o faz em escrita ágil, rápida, em perguntas retóricas que comprovam a ineficácia das respostas com as quais nos protegemos.

Reencantar o encontro e, então, o próprio aspecto dos encontros serem performatizações de nossas percepções sobre

¹⁹ GARCÉS, Marina. *El tiempo de la promesa*. Barcelona: Anagrama, 2023.

quem somos, e dar a isso a potência que apenas os convites à experimentação de outros afetos podem alcançar. Um teatro sem medo de ter medo; em recusa do que não mais deve existir; sem proteção da linguagem. Uma arte que é arte por ser sensível ao que pode ser.

Pensar em dramaturgia também pode ser pensar sobre estratégias para desviar as expectativas e negociar com essas (pré)concepções acerca da nossa identidade. – *Gaya de Medeiros*.



*Ninguém pode ficar a vida inteira só
querendo fazer um mundo melhor.*





ALEXANDRE DAL FARRA

TERCEIRA PESSOA DO PLURAL

Estive na Bienal de São Paulo de 2023 – em uma das vezes justamente depois de tirar as fotografias para este projeto. A exposição me chamou a atenção mais no seu todo do que nas obras particulares. Retornei mais duas vezes e elas confirmaram minha sensação inicial. Não vou falar de nenhuma obra em particular, mas de um gesto geral que me pareceu um desejo curatorial bastante evidente. Havia, no todo, a meu ver, um gesto de um certo *preenchimento*. Como se houvesse lacunas que precisavam ser preenchidas. Várias obras o faziam inclusive literalmente: obras cuja estrutura consistia nisso, espaços completamente preenchidos por lápis de cor, telas completamente preenchidas de imagens etc. Esse preenchimento às vezes é literal, como nesses casos, mas também por vezes é uma estrutura de linguagem, trata-se de uma voz que preenche um espaço, ocupa um lugar vazio, faz uso dele, e, quando o ocupa, preferencialmente não deixa lacunas. A grande maioria das obras da Bienal se estruturava, grosso modo, dessa forma: havia um lugar imaginário, um pressuposto, que é o lugar de um outro, do que está fora, do que não é o sujeito ocidental. Esse lugar que o próprio Ocidente imagina e projeta, de um outro que é diverso dele, que tem outras lógicas, que é pintado como exótico, se encontra vazio, pois o Ocidente aprendeu

que ele não deve falar pelo outro, que ele deve escutar o outro. A partir daí, o Ocidente convida pessoas reais, concretas, “outros”, para ocupar esse lugar que agora está vazio, e de certa forma espera que elas sejam a voz do *outro*. Quando o *outro* fala – ali, em primeira pessoa – tende a falar de maneira completa. Ao que parece, essa dinâmica de espelhamento (um eu que “aprendeu a escutar” e um outro que “ocupa o seu lugar” e fala) cria a demanda de uma certa discursividade específica, vinda do “outro”, que não suporta lacunas. O que era imaginado passa a ser um espaço vazio que, quando ocupado, preferencialmente não se coloca como incerto – do contrário, corre o risco de não ser mais nitidamente reconhecido como outro. O lugar do “outro”, quando ocupado por alguém, parece demandar o preenchimento total, uma voz potente o bastante para que não sobrem ali frestas vazias. O “outro”, quando ocupado por um alguém, parece ser também uma espécie de certeza, parece chamar para si essa responsabilidade, de ser uma voz na qual não há oscilações e que serve de norte (ou, digamos, de “sul”) para o olhar ocidental, que supostamente está em crise.

O que senti, então, na Bienal, era uma profusão de eus, que ocupavam o lugar do “outro” imaginado pelo Ocidente (são vários tipos de outros, mas todos são imaginados pelo Ocidente como exteriores a ele) e, ao ocupá-lo, pareciam, na sua maioria, compartilhar dessa espécie de ansiedade por preencherem completamente o espaço, como se cumprissem uma tarefa (que, no fundo, o próprio Ocidente lhes delegara). Esses passeios pela Bienal me fizeram, portanto, desdobrar um pouco dos meus pensamentos esparsos e algo irresponsáveis sobre as dinâmicas coloniais do atual mercado internacional das artes. Coisas que já vinha pensando enquanto caminhava por festivais, por exemplo. Nota de rodapé: não significa que eu não tenha apreciado as obras, muitas delas incríveis, interessantes e contraditórias den-

tro de si mesmas. E não significa que não houvesse exceções a essa espécie de sistema, obras que operavam nele, mas de maneira diversa, negando-se a cumprir a sua tarefa, deixando lacunas na ocupação do suposto espaço do “outro”.

“Outro”, “disruptivo”, “diferença” e palavras semelhantes aparecem massivamente nos materiais de divulgação da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) 2024, que tem sua edição marcadamente decolonial, com espetáculos internacionais advindos de países do chamado Sul Global. A escolha parece interessante, as chamadas conexões Sul-Sul parecem ser um princípio de um outro tipo de troca, que, no entanto, precisa aos poucos parar de ter que passar pelo Norte no caminho. Salvo engano, todas as produções internacionais, embora não sejam de artistas europeus, são de artistas do Sul Global cuja carreira já foi, antes, cancelada pela Europa. Grande parte dos trabalhos é diretamente voltado para o público europeu, mesmo no caso de estreias realizadas na MITsp. Escuta-se frases como “sempre quando venho para o primeiro mundo”, que apenas revelam de maneira evidente o fato estrutural: o interlocutor de tais trabalhos, creio que sem exceção, é o europeu. Embora a curadoria nesse caso seja Sul-Sul, o diálogo não o é. Pessoas do Sul Global encontrando-se, assistindo aos discursos uns dos outros, mas o interlocutor, no caso, não está presente (ou está, na pessoa dos curadores – será que o festival é feito para eles?). O interlocutor é o mesmo chamado “Ocidente”, “metrópole”, “Europa”, ou como se queira nomear. Trata-se, a meu ver, de uma variação da referida questão da Bienal: ocupar o lugar que o olhar ocidental reservou ao “outro” e então responder, desse lugar, ao colonizador. Na MITsp, porém, faz-se mais evidente um outro aspecto

dessa dinâmica. Trata-se de um sistema alimentado pela culpa, um sistema, digamos, de retroalimentação da culpa ocidental. Se lemos Camille de Toledo, em seu *Le Hêtre et le bouleau. Essai sur la tristesse européenne* (2009), sentimos que no final do século XX e início do século XXI há uma espécie de nova reviravolta no sistema ideológico colonial pós-1989, que se reconfigura em relação a um *outro* (com o fim da União Soviética), agora numa relação fundada na culpa. Órfã daquele outro político em relação ao qual fantasiava, guerreava, tinha sonhos paranoides, no qual projetava suas esperanças, a Europa retorna, como na tentativa de preencher aquele vazio, novamente ao “outro” colonial, àquele sobre o qual, talvez, ela tenha originalmente se criado. Nesse sentido, na relação com as colônias, se antes o Ocidente sentia-se superior a elas, que devia ensiná-las seu modo de vida, e também interessado por elas, por suas peculiaridades exóticas, ao que parece, essa espécie de ideologia oficial da metrópole deu uma nova volta em torno de si mesma, e agora se desdobra em um imenso sentimento de culpa – que redundava evidentemente, ainda mais uma vez, num sentimento de importância infinito. A Europa parece sentir-se culpada por basicamente todos os males do mundo, e isso confirmaria, de forma pervertida, a sua própria importância – “nenhum continente foi capaz de ser tão massivamente devastador ao longo da sua história...” Uma anedota: alguém que dirigia uma peça na Espanha sobre o Brasil, ao me explicar a forma como se organizaria a estrutura colonial aqui no Brasil (que, evidentemente, ela entendia muito melhor do que eu), concluiu que a parte mais bonita da sua própria peça, para ela, era quando uma pessoa indígena, que eles tinham convidado para fazer parte da obra, ao final, entrava em cena e “dizia a verdade”, “mostrava como a gente f... tudo”. Essa parte da sua narrativa era para ela própria visivelmente prazerosa, seus olhos brilhavam, e ela sorria com sinceridade ao contar

que essa pessoa indígena, ao final da obra, dizia “a verdade” e mostrava como eles (europeus) tinham massacrado as matas do mundo inteiro ao longo dos séculos para enriquecerem... A culpa europeia, solipsista, é mais uma volta no sistema de pensamento que depende sempre do outro exterior oposto a si mesmo, mas sempre externo, e tal imaginário culpado (na prática, cínico) sustenta o colonialismo concreto que segue em um dos seus momentos mais marcadamente extrativistas. Uma espécie de confirmação ideológica da importância que a metrópole se arroga, serve como um tipo de contraponto cínico (nem sempre consciente disso) ao que concretamente segue-se vivendo. Esse sistema de confirmação da culpa, novamente, elege um lugar, que está ali para ser ocupado, o lugar do “outro”. São muitos os outros possíveis. A rigor, todos os que os europeus não imaginem como “iguais”. Qualquer um desses pode ocupá-lo, desde que cumpra o seu papel, ou seja, diga verdades, e mostre a eles como eles são os verdadeiros culpados pela catástrofe (ajudando-os a evitar a desolação de um mundo onde talvez não haja afinal outros assim tão diversos quanto se pretendeu, um imenso deserto que sobra depois de séculos de imaginação fantasiosa). Há obras que cumprem essa demanda de maneira complexa, e buscam criar fissuras em tal sistema. Há outras que apenas o alimentam. Fazem-no utilizando-se por vezes de aparatos cênicos inventivos e interessantes. O sistema, no entanto, raramente é questionado de fato: esboça-se apenas movimentos irônicos e autoconscientes, mas que afinal reafirmam a base da estrutura – o desejo colonialista pelo decolonial.

Durante um debate sobre uma abertura de processo dentro do âmbito dessa mesma MITsp, uma pessoa disse algo que me pareceu curioso. Não importa a obra em questão, nem tampouco a pessoa. O fato é que ela disse estar incomodada com a obra porque a considerara demasiadamente “colonia-

lista". Interessante foi que não havia na obra qualquer temática que passasse por questões coloniais (nem explicitamente decoloniais...). A pessoa tampouco disse que a considerou colonialista por conta dos seus temas, mas, sim, pela sua "linguagem". Quando perguntada sobre a razão do uso da palavra "colonialista" para descrever a linguagem da obra, ela pensou um pouco e, então, tentou reformular. Disse que o que tinha tentado dizer com "colonialista" era algo que se relacionava à forma como o texto da obra se estruturava, com muitos vaivéns, muita "elucubração". Segundo essa pessoa, era isso que, de alguma forma, soava colonialista. A elocubração. Tratava-se de um pensamento sem grande elaboração, claro, no final de um ensaio aberto, nada que, portanto, tenha sido longamente pensado - e, no entanto, talvez por isso mesmo, essa colocação possa nos dizer algo sobre as formas de pensar que nos atravessam atualmente. Se seguimos a lógica subjacente ao comentário, subentende-se que a linguagem oposta, decolonial, ou anticolonialista, como se quiser, é assertiva, objetiva, direta - sem tanta elocubração, portanto. No pensamento despretensioso da conversa de fim de peça parece surgir algo que se fazia entrever também - em formato institucional - no recorte curatorial da Bienal de 2023: a esperada assertividade de ocupar o lugar do outro e, dali, dizer "eu", mas um eu sem fendas, sem vazios, sem faltas, um eu que não elocubra, que não duvida, um eu que age, e que faz o que se espera que ele (eu) faça.

Dito isso, reconhecido - ao menos em parte - o território em que pisamos, vamos tentar pensar no futuro. Antes, façamos a ressalva de que, de fato, o mercado internacional não é uno e

tem contradições. Há espaços para outros caminhos. Entretanto, em geral, eles tendem a ser abertos a partir de fendas criadas *dentro deste sistema ideológico hegemônico*. E agora o sistema ideológico hegemônico parece ser a retroalimentação universal da culpa europeia (que mais uma vez confirma para os próprios europeus o seu tamanho incomensurável: "os grandes culpados" por absolutamente tudo, que podem agora aprender com os erros e salvar o mundo...).

Depois de uma onda quase onipresente do teatro autobiográfico, seguiu-se a onda do teatro onipresentemente voltado a exorcizar a culpa ocidental. Nos dois casos, há uma certa tendência à geração de eus que ocupam um espaço, e falam em nome próprio. No teatro autobiográfico, o narrador (que Brecht tinha organizado pela primeira vez de forma explícita e que depois fora demolido por Heiner Müller...) retornara à cena, porém falando em nome próprio. Destruída a possibilidade de um ponto de vista universal, criava-se a necessidade de um ponto de vista pessoal. Tal caminho teve seus inúmeros e infinitos desdobramentos, como se sabe. Seguiu-se a onda atual, em que, como se apontou, não se trata mais de ocupar o lugar do eu universal por um eu particular e pessoal, mas sim, de ocupar o lugar do outro por um eu a um só tempo pessoal e universal - e este eu *se coloca como a fala do outro* (que, por ser do outro, e não do eu, não vacila, é objetiva, não tergiversa, não elucubra). Para uma dramaturgia do futuro, eu gostaria de sugerir uma inversão. Ao invés de buscar sempre outros eus, como está se fazendo há décadas (seja no sentido de multiplicar o narrador tradicional em muitos possíveis eus narradores de si mesmos), e também, ao invés de buscar preencher o espaço imaginário - fantástico - terrível criado pelo Ocidente para o outro, com eus completamente capazes de preenchê-lo sem deixar lacunas, ao invés, pois, desses fortalecimentos das subjetividades, gostaria de sugerir um

apagamento das subjetividades. Ao invés de preencher o lugar imaginário do outro com um eu potente, sugiro esvaziar o lugar do eu e ocupá-lo com um outro vazio. Em vez de transformar o *outro* em um *eu*, sugiro transformar o *eu* em um *outro*. Ao invés de potencializar novos olhares, eliminar as potências. Ao invés de evitar a elucubração, eliminar quem elucubra (purificá-la do resto de objetivo que possa ainda reter).

Das artistas de amplo reconhecimento das últimas décadas, talvez a única que indique algo nessa direção seja Susanne Kennedy. Seu teatro carrega algo desse desejo, embora - creio - tenha nele algo muito alemão, onde a dessubjetivação também sempre se relaciona de alguma forma a uma visão paranoide da máquina. A sua despersonalização se relaciona - ainda que não diretamente - com a artificialidade e, no limite, com a longa paranoia antiga da "máquina que substitui o homem". Tal não me parece ser o caminho para o que aqui proponho. Acredito mais em uma anulação direta do eu. Trata-se muito mais de uma operação psíquica num certo sentido, e também mais política. No lugar de um eu potente, colocar um outro impotente. No lugar da culpa europeia, voltada para o outro, que a responde, colocar, em um polo, um outro que não sabe o que fez, que fala ainda mais com um outro, que também não sabe o que fez. A linguagem precisa voltar a ser desterrada, uma espécie de novo surrealismo. Se Freud descobriu que o eu é um outro, trata-se de voltarmos a tratá-lo de acordo, mas talvez dessa vez sem o fascínio pelos enigmas reveladores. Talvez o eu seja um outro que não se pode de fato conhecer. Talvez a linguagem possa surgir e se estruturar a partir de um outro que não guarda segredos nem verdades, que não ensina nem se revolta, a partir de um outro que apenas existe, que testemunha fatos, ainda que sejam fatos sobre si mesmos. Algo da perplexidade de um Beckett, mas sem a sua própria ênfase nessa mesma invenção. Nem a perplexida-

de em si persiste diante do eu como outro desencantado. No entanto, nesse universo de vultos, coisas surgirão. Coisas que não sabemos quais são. E que não serão coisas novas. Serão coisas velhas vistas talvez de jeitos novos, jeitos menos luminosos, menos grandiloquentes, talvez mais tímidos, uma dramaturgia tímida e opaca, que deixa as coisas no mundo, e as observa como se não fossem nossas, como se nós não fôssemos nós, e nem as coisas fossem coisas, nós somos outros, as coisas também são outras em relação a nós e a si mesmas, e nesse universo incerto, existem fatos, e os fatos ocorrem, a dramaturgia também será feita portanto de fatos, fatos e coisas, e olhares de outros, que não são eus, sem eus, uma espécie de elucubração cem por cento concreta e objetiva, mas que não afirma nada, e nem, propriamente, renega nada.

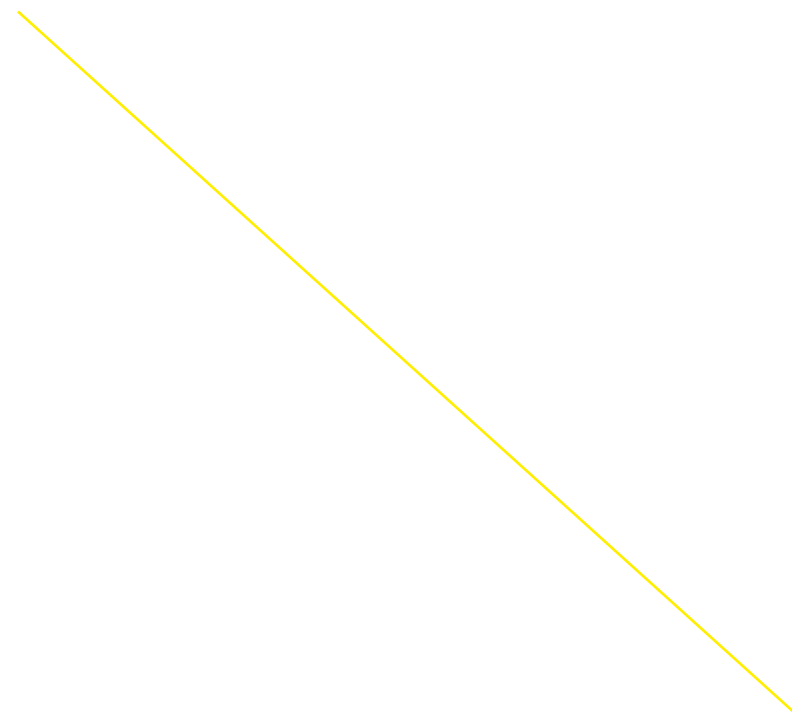
Contudo, não estou falando tampouco de um retorno ao minimalismo (das artes visuais sobretudo), nem muito menos ao pós-modernismo da década de 1980 e seu culto ao artista-gênio-dândi que, num território onde não há quaisquer critérios, se impõe como autoconfirmação de seu próprio eu, reproduzido cinicamente em obras, no fundo, solipsistas. Em uma última entrevista, realizada na sua casa no Embu, onde faleceu poucos anos depois, o multiartista central na arte das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, José Agrippino de Paula, disse que estava trabalhando num novo romance que, no entanto, não seguiria o caminho pop de seu célebre *PanAmérica*. Sobre o seu novo trabalho, ele disse: "Eu quero o realismo". Quando se pensa na prosa de *PanAmérica* ou de *Lugar Público*, uma prosa em que o narrador repete muito o seu pronome pessoal, ao que parece, justamente para refirmar a sua própria nulidade - o eu se transforma, ali, num ponto de vista quase neutro, um testemunho para o universo pop, fantástico, surrealista, luminoso e superficial pelo qual transita -, é interessante imaginar o que

se “quer” quando se pensa em realismo. A própria formulação, vinda de Agrippino, instiga: “Eu quero o realismo”. Que tipo de “realismo” poderia advir de tal “querer”? Talvez, na sua intuição avançada, de dentro do seu isolamento na periferia semirrural de São Paulo, Agrippino estivesse indicando algo do que quero indicar aqui. Nada em comum, portanto, com o realismo, mas sim com o desejo pela sua impessoalidade, e pela sua busca por aproximar-se do mundo, dos *fatos*. Um realismo antipsicológico (com Agrippino), um realismo antieu, um realismo que não trata o outro como eu, mas trata o eu como outro, um realismo *estranho*. Um realismo onde, talvez, o eu de *PanAmérica* precisaria estar distante, exteriorizando também ele, onde aquele eu precisaria talvez se transformar em um ele.

Em 2004, foi criada, em Paris, a artista Claire Fontaine. Nome que designa um coletivo, em seu diálogo com aspectos políticos das primeiras vanguardas do século XX (desde seu nome, que dialoga diretamente com Duchamp), a artista vem criando obras que questionam o lugar da subjetividade no mundo atual. Mais do que uma continuidade da sua arte, o que sugiro como dramaturgia possível para o futuro é um passo adiante em relação a ela. “Nós mesmos somos estrangeiros”, diz Giorgio Agamben em seu *A comunidade que vem*, citado pelos criadores de Claire Fontaine, que defendiam, nesse sentido, uma “greve humana”, como expõe Hal Foster em seu texto sobre a artista. A inversão do que vem de fora, do estrangeiro, do outro, trazida para dentro, parecia ser um desejo explícito ali, assim como a inversão de, ao invés de parar as máquinas, o sistema, o capitalismo, parar o humano. No entanto, ali, tal gesto não parece ter sido introjetado na própria gramática – antes, criou-se um outro eu, coletivo, que esconde eus com intenções claras. O que proponho é talvez um passo a mais, partindo dessa intenção. Ao invés de inventar um eu que serve como escudo para um co-

letivo, trata-se de despossuir o eu, em termos de seu lugar na linguagem, e, no seu lugar – agora vazio – colocar um Outro, um Estrangeiro, um Ele (Ela, Ille). Este Outro não será o portador de uma verdade, nem de um segredo. Não será o fator a perturbar a linguagem para revelar o seu aspecto abjeto. Este Outro não estará ali para satisfazer nenhuma dessas fantasias solipsistas do eu ocidental europeu. O Outro estará ali para tornar-se coisa. Para tornar-se um qualquer. Para que todos nos tornemos quaisquer. Pois, também com Agamben, “o ser que vem é o ser qualquer”. A proposta de dramaturgia aqui defendida seria, portanto, a dramaturgia do qualquer.

ALEXANDRE DAL FARRA



A



RUY FILHO

A ANTIDIALÉTICA DA REPRESENTAÇÃO POLÍTICA

O contemporâneo estabeleceu definitivamente a falta de diálogo. Isso parece ser indiscutível. No entanto, a fala, o dizer, a conversa são para a dramaturgia elementos de constituição da narrativa, pois é por eles que, em algumas formas de escrita, o conflito é revelado e desenvolvido. No entanto, será possível o teatro lidar com essa falta? Desde os filósofos gregos, a dialética tem sido explorada como forma de refletir sobre ideias e conceitos. Ao aproximar diferentes argumentos, as contradições se desdobram em conflitos que, por sua vez, levam a sínteses reflexivas e, por vezes, práticas. Sem a perspectiva do diálogo, não há contradições e o conflito acaba por ser limitado a uma espécie de enfrentamento ideológico vazio que antecipa o próprio argumento. Esse paradoxo atinge diretamente a escrita teatral quando sustentada a partir das falas de personagens. Pois torna a dialética impossível de acontecer. E o teatro narrativo – não o estético (necessariamente) – é sobretudo dialético. Sem diálogo, portanto, é provável que as personagens se esvaziem de sentido.

PAUSA.

A primeira vez que assisti a um espetáculo de Alexandre Dal Farra, a montagem era dirigida por ele mesmo. Fez diferença. En-

PEÇAS

Mateus, 10, 2012

Abnegação 1, 2013

Abnegação 2: o começo do fim, 2015

O filho, 2015

Abnegação 3: restos, 2017

Floresta, 2020

Refúgio, 2022

Tragédia e Perspectiva 1: o prazer de não estar de acordo, 2022

Verdade, 2022

tendi ali, na maneira como jogava com a cena, em sua forma mais crua, a importância que dava sobretudo ao que era dito. Entendi, então, tratar-se de um espetáculo de texto, do tipo que o diretor escreve para dirigir, enquanto, na função de dramaturgo, escreve dirigindo. O problema era outro: acompanhar as complexidades esvaziadas das personagens em cada intervenção, como se não estivessem ali para falarem umas com as outras, mas para imporem pela verborragia o desenvolvimento dos acontecimentos. Pouco acontece em suas peças que não seja revelado pelas falas. E acontece sempre muita coisa. Por isso falam. E muito. Ao ler os textos para esse ensaio, a extensão de algumas peças impressiona, por vezes com dezenas de páginas. Depois de assistir diversos espetáculos de Alexandre e ler os nove textos sugeridos por ele, a conclusão é de que se trata de um autor que convida à leitura. O interessante é - e acredito isso acontecer com qualquer leitor de suas peças - o tom que se assume ao ler. Acelera-se. Como se estivéssemos no interior dos acontecimentos.

Já de início, duas questões se colocam fundamentais sobre a escrita de Alexandre. A primeira, sobre como, por diversas vezes, usa o tempo como deslocamento narrativo, aos saltos, em cenas relativamente curtas ou mesmo no interior da própria fala, para desdobrá-lo a partir da interrupção emocional que os conflitos adquirem quase de imediato.

[Cena 1] Ator: Brasil, 2004. Dólar a R\$ 2,80. Maior crescimento do PIB em dez anos(...).

[Cena 2] Ator: Brasil 2010. Menor índice de desemprego em 8 anos (...).

[Cena 3] Off: Junho de 2012. Baixada Fluminense (...)

[Cena 4] Ator: Brasília, 2 de agosto de 2013. Gabinete da

presidência da república.¹

Então a gente precisa ir para o hospital. Vamos para o hospital. Ficamos aqui no hospital algum tempo, esperando. Eu estou na sala de espera. Ele nasceu.²

A segunda, dos diálogos serem uma forma não dialética no sentido hegeliano³ de trazerem nos confrontos ideias, contraposições e sínteses capazes de gerarem novas teses. Assim como não necessariamente levam as contradições à conscientização das personagens, tal como Hegel propôs de racionalidade teleológica à história e à sociedade. Ainda que tudo se passe pelo diálogo, Alexandre atribui outra característica, uma espécie de antidialética. Não há qualquer tentativa das personagens se comunicarem para se entenderem. Ao contrário. As palavras estão ali para determinar o controle das ações.

Mãe: Você fala de uma forma horrível. Se eu pensasse assim, eu me mataria.

Adriana: Isso é verdade. Eu concordo com o que fala totalmente. Eu sempre concordo com o que você fala. É um jeito de diminuir os meus problemas aqui.⁴

1 Início das quatro primeiras cenas, entre nove, de *Verdade*, 2022.

2 Trecho de *O filho*, 2015.

3 Para melhor compreensão da dialética, como proposto por Hegel, sugiro: HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito (Phenomenology of Spirit)*. Trad.: Paulo Meneses, Karl-Heinz Effen, José Nogueira Machado. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2014; HEGEL, G. W. F. *Ciência da Lógica 2. A doutrina da essência (Science of Logic: Volume 2. The Doctrine of Essence)*. Trad.: Christiane G. Iber, Federico Orsini. Petrópolis: Vozes, 2017; HEGEL, G. W. F. *Ciência da Lógica 3. A doutrina do conceito (Science of Logic: Volume 3. The Doctrine of the Concept)*. Trad.: Christiane G. Iber, Federico Orsini. Petrópolis: Vozes, 2018.

4 Trecho de *Abnegação 3: restos*, 2017.

A ação assume um desdobramento semelhante. Faz-se uma espécie de não-ação. O agir sempre urgente de suas personagens limita-se a preparar o agir de fato e, com isso, não se age, em uma espécie de looping dialético. As ações são menos construtivas e mais pensamentos completos que demandam justificativas até ao mínimo de suas banalidades. Isso destitui da palavra sua performatividade de pertencimento. Por isso, toda não-ação na escrita de Alexandre é uma ação política. Na união entre a aceleração do tempo e interrupção emocional com a antidualética resultante da não-ação, ou seja da síntese, as peças provocam a história, em sua capacidade de presença política e social, a ser ela própria antidualética, refletindo o esvaziamento de sentido atual.

F: Quem resolve fazer uma coisa e, ao invés de fazer a coisa, decide se encontrar e falar sobre fazer a coisa??⁵

Ao aceitar a não-ação como inevitável, é preciso encontrar outras formas de interrupção, pois não virá de uma atitude efetiva tampouco da reflexão dialética. A solução recorrente em sua escrita é física, corpórea, masculina no pior que o machismo pode apresentar: violência e sexualização. Como se a antidualética torna-se os indivíduos brutalizados por uma selvageria irracional, pelo um desejo patológico, desprezando tudo mais.

Paula: Claro. A gente gosta disso. Gostoso. Dar a notícia de que o marido está sendo morto e enfiar o pinto nela. Não é? É gostoso. Fazer sexo com o amigo que traiu o amigo, e que ajudou a organizar um esquema criminoso para matá-lo. É quase inevitável! Não dá para não querer que você meta o

⁵ Trecho de *Tragédia e perspectiva 1: o prazer de não estar de acordo*, 2022.

pinto em mim, é uma continuidade totalmente natural!...

Paulo [abre o zíper]: Enfia a mão aqui.⁶

A: Eu não brigo.

C: Quê?

A: É

C: Nossa, como você é impositivo, vocês viram? Eu estou aqui falando que quero sair na porrada com ele, abrindo aqui o meu coração, e ele diz o que, o Aldo??? Ele é completamente impositivo, antidemocrático, ele só vira e dá um veredito, não é isso?

A: Não.⁷

As não-ações das personagens e a escolha do autor em omitir os acontecimentos mais diretos, deixando ao leitor/espectador o desenrolar narrativo nas conversas seguintes, torna a escrita ainda mais veloz. São personagens reconhecíveis em suas reduções, enxugados ao máximo de suas essências, sem a preocupação de torná-los arquétipos, mas fixados em suas idiosincrasias. As narrativas explosivas comportam o todo do conflito, e não os embates. Na antidualética, surge outra perspectiva de falência do sujeito.

E ENTÃO...

A resistência interna nos conflitos é consequente na modernidade à fragmentação social e da própria complexidade do indivíduo, e isso surge na dramaturgia como elemento dialético desde Ibsen, observa Peter Szondi⁸. Surge aí uma escrita teatral

⁶ Trecho de *Abnegação 2: o começo do fim*, 2015.

⁷ Trecho de *Tragédia e perspectiva 1: o prazer de não estar de acordo*, 2022.

⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 - 1950] (Theorie des modernen Dramas)*.

cujas contradições narrativas não conduzem a sínteses. Esse desvio será aproveitado por Brecht, ao compreender o potencial crítico como um desafio à reflexão do espectador. Por outro lado, Raymond Williams⁹ explicará ser preciso incluir o impacto do capitalismo nessa dialética transformada, pois dele dão-se os enfrentamentos mais objetivos com as estruturas de poder, conseqüentemente, de resistência. Ambos aceitam a dialética transformada em algo que não mais provoca novas teses por meio de sínteses.

No entanto, a escrita de Alexandre desafia também essa outra estrutura. Em sua antidialética, na impossibilidade de se chegar a algo e deslocar o pensamento crítico, o que se tem é uma exposição de como uma lógica de exceção, quando não há progresso racional e os direitos e a política se validam inseparáveis do controle sobre os interesses do sujeito. Essa “tensão ambígua”¹⁰ impede a linguagem e a ação de existirem em relação. Tornam-se unidirecionais, aut centradas, específicas e impositivas.

No teatro, em oposição ao realizado por Ibsen e Brecht, a antidialética determina à narrativa uma outra estratégia, a de agir sobretudo na urgência do inevitável. Nesse aspecto, Alexandre elimina da narrativa quaisquer justificativas morais e éticas. Radicaliza os limites perceptíveis dos fatos, das ações, dos argumentos por um pragmatismo oportunista, para desconstruir a política sem sutileza ou tentativa de apresentar sobre ela uma síntese e, por conseguinte, uma nova tese. Seu nihilismo em relação ao sujeito político é evidente. E com isso, a não-ação não estabelece uma saída política, mas uma não-política, se entendida apenas pelos modelos conhecidos.

Trad.: Ana Helena Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

9 WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Lisboa: Penguin Random House, 2013.

10 AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: Homo Sacer, II, I (State of Exception)*. Trad.: Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

Mulher: Você precisa ficar quieta inclusive dentro da sua cabeça, entendeu, você precisa aprender a calar a boca e o pensamento, não adianta nada ficar parada de uma forma ativa (...).¹¹

Paulo: E se eu dissesse que fui eu? Que eu sou o único culpado? Você acreditaria?

Flávia: Eu ficaria... Triste. Mas foi o senhor?

[Paulo não responde. Ao José] Foi ele?

José [à Flávia]: Foi você? Foi você, então, quem ficou responsável pela relação com as empregadas naquela época? É isso que você está dizendo?

Celso: ... desculpa, é muito improvável que uma só pessoa...

José: Então você confessaria publicamente que foi a única responsável por tudo naquele período...

Flávia [Pausa. Pensa um pouco. Olha em volta]: Sim.

Celso: O quê?... (...).¹²

Otávio: Sabe, pastor. [Sussurra como se fossem segredos] Eu tenho muita raiva dentro de mim.

Joelmir [Responde sussurrando também]: Isso é bom.

Otávio: Muita raiva mesmo!...

Joelmir: Que bom. Isso é muito bom. Use isso contra os outros.¹³

A escrita de Alexandre olha à política como fenômeno cultural a que não há muito como resistir ideológica e narrativa-mente dado seu entrelaçamento no imaginário popular sobre as relações de poder. Assim, contraria a percepção de Fredric

11 Trecho de *Floresta*, 2020.

12 Trecho de *Abnegação 1*, 2013.

13 Trecho de *Mateus, 10*, 2012.

Jameson, descrita como “interpretação dialética”¹⁴ frente à “totalidade” resultante da revelação dos impasses do capitalismo. Entretanto, serve para validar o argumento, quando entendido não serem narrativas decorrentes de interpretação dialética, mas de uma antidialética que impõe à narrativa sua condição não-performativa da história.

Embora seja erigida sobretudo no diálogo, não se observa avanço cognitivo em suas personagens. Pouco ou nada desenvolvem em termos de capacidade diante das complexidades e suas contradições, o que lhes exigiria reconhecer o dinamismo paradoxal natural da realidade. Não há qualquer traço de pensamento dialético¹⁵ e reciprocidade¹⁶ ao desenvolvimento comum, que, em última instância, levaria à justiça social.

Irmão: Você me acha um porra de um incapaz.

Ele: Cara, eu não estou falando nada disso.

Irmão: Não está. Você nunca está. Você nunca está falando nada disso!!! De que porra você está falando então??? Hein???

Porque “disso” você nunca está falando!!

Ele: “Disso” o quê?

Irmão: Não sei!¹⁷

É preciso compreender, então, de que modo a antidialética de Alexandre confere outra possibilidade de representação teatral do sujeito. Catherine Malabou¹⁸ explica os traumas provoca-

14 JAMESON, Fredric. *Valences of the dialect*. Londres: Verso Books, 2010.

15 BASSECHES, Michael. *Dialectical Thinking and Adult Development*. Londres: Bloomsbury Publishing PLC, 1984.

16 HONNETH, Axel. *Luta pelo reconhecimento: para uma gramática dos conflitos sociais (The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts)*. Coimbra: Edições 70, 2011.

17 Trecho de *Refúgio*, 2022.

18 MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente (The Ontology of the Accident)*. Trad.: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

rem mudanças radicais de adaptação levando a identidade a se desfazer. Essa autodestruição criativa, comum a todos, manifesta-se sob a forma de ruptura ativa, uma dialética da subjetividade, em que o eu se reconstrói a partir de sínteses flexíveis desenvolvidas ao ser confrontado por traumas. A autodestruição criativa de Malabou reaproxima a dialética a Hegel, naquilo que nomeou por negação determinante. Para ela, a arte compartilha essa capacidade ao projetar experiências de desconstrução no indivíduo.

A escrita de Alexandre recusa dar essa oportunidade às personagens, destituindo-lhes a capacidade de reação aos traumas, de encontrarem suas autodestruições criativas e de compreenderem como suas subjetividades podem ser reconduzidas dialeticamente. A rigidez que as define é a mesma das não-ações, da não-política, da não-história, e da violência contra o outro, enquanto última tentativa de não transformarem a si mesmos.

- Por que você quer me matar? Eu vou embora, você fica com a casa.

- Não. É melhor te matar. Por tudo o que você representa.

- Mas o que eu represento?

- Muita coisa. Não dá para dizer.

- Eu não sabia que eu representava essas coisas.

- É. Mas não faz nenhuma diferença você saber ou não.¹⁹

O que Alexandre provoca, então, é uma outra qualidade de dialética. Uma que observa a política enquanto exige que esta nos observe de volta. E nessa contraposição, tudo segue rigidamente dentro da ordem do teatro, mas com a distinção de a realidade ser a dimensão mais explícita do teatro revelado. Não precisa da ação em cena, em seu sentido dramático; a ação

19 Trecho de *O filho*, 2015.

pode se dar como não-ação. Precisa que o leitor/espectador esteja ali para romper a dialética clássica hegeliana e brechtiana. Por isso, não escreve para modificar as sínteses possíveis, mesmo que flexíveis, nem utiliza a palavra e o conflito para conduzir a consciência individual a algum progresso racional. Se não há transformação, não haverá resistência.

Essa outra qualidade de dialética opera entre a não-ação e não-história, retirando o sujeito da equação, ao mesmo tempo que o expõe como submisso e limitado a ser produto político e cultural de processos dinâmicos que não são mais interdependentes. Quando consideramos o pensamento também ser uma ação consciente, a não-ação representa a incapacidade cognitiva das personagens e dos leitores/espectadores para tecerem novas ideias e conclusões. Na antidialética, a ausência do querer algo mais do que o urgente constitui o fundamento para uma espécie de não-futuro, ou ainda, de falência das utopias – ao menos, das que possuímos e reconhecemos atualmente.

O problema, Antônio, não é que o tal “sonho” esteja em risco, que ele esteja acabando, que o país não saiba mais sonhar... O problema é justamente que ele ainda não acabou completamente. Esse sonho aí, essa utopia que a gente tinha, e que no seu caso não suportou nem seis meses de contato com o mundo real, ela precisa mesmo é acabar de vez, desaparecer de forma irrevogável, todas as utopias e sonhos, tudo isso precisa sumir, desaparecer da nossa cabeça, porque só quando não houver mais nenhum resquício disso, só quando estivermos totalmente despidos das nossas esperanças, e olharmos para a desgraça do mundo de frente, por muito tempo, sem nenhuma perspectiva redentora além da realidade nua e crua, só então é que poderemos talvez encontrar uma outra capacidade de imaginar, que não se funde na esperança de um sucesso mágico, de uma

vitória milagrosa, feita de boas ações. Mas antes nós precisaremos vagar por muito tempo ainda, muitas décadas talvez, sem rumo, perdidos em um mundo sem perspectiva, sem nada que amenize o nosso contato com a realidade. E só depois disso, só depois de todo esse tempo, longo, é que talvez sejamos capazes de imaginar algo de inteiramente novo, uma utopia de outro tipo, talvez muito mais desagradável e triste do que gostaríamos de imaginar. Uma utopia que nascerá do contato com a finitude, com o erro, com o que existe de ruim: com os fatos concretos. E os fatos concretos quase sempre carregam um pouco de dor.²⁰

FIM DA PAUSA.

Talvez o diálogo, naquilo que pode ter de transformador e recíproco, sirva como propósito para uma nova utopia. Para tal, o teatro continua a existir como espaço fundamental para experimentar dialéticas inesperadas, do tipo que nos retira o sentido de resposta e faz do silêncio um movimento em direção a outras qualidades de reflexão e autorreflexão. A escrita teatral, da mesma forma, permite a instauração de novas dialéticas ao recusar controles e abrir a linguagem ao desafeto, ao indizível, ao impróprio. Aqui, não se trata apenas de intencionar dialogar com o leitor ou espectador, mas de estabelecer, pelo dialogar, os limites dos absurdos reais, inscrevendo a consciência do observador em sua manutenção.

Pensar novas formas dialéticas é buscar por meio da palavra, do encontro e do embate, utopias imprevistas. Por isso, o diálogo em cena pode adquirir a radicalidade de substituir a centralidade do performer para compor outro sistema narrativo. Assim como não precisa ser necessariamente dramático; pode

20 Trecho final de *Abnegação 2: o começo do fim*, 2015.

conter uma perspectiva épica, ao como história, fatos e realidade se confundem pela ficção. Sem o desejo de solucionar, explicar, traduzir e resumir, essa outra dialética tem a possibilidade de recusar reducionismos imediatistas.

Alexandre não se limita a demonstrar a catástrofe em que a política se transformou. É como é porque somos como somos, e não estamos menos envolvidos só por não sermos políticos. A estrutura social é constituída pelos seus próprios movimentos e pelas ausências dos nossos. É isso que a não-ação explode a cada instante em seus textos. O diálogo não compõe qualquer panorama reflexivo coletivo. A antidialética está ali para nos transformar, mas para nos representar.

Somos o segundo elemento da conversa. Se nos mantemos desatentos e mudos, é porque escolhemos, por ser mais fácil e conveniente. Alexandre realiza sua parte. Avança sobre nós a verborragia podre que guardamos em nossas sombras. Ler e assistir a suas peças é uma tentativa de nos abrir dialeticamente ao encontro. Sem condescendência e culpabilidade simplista, Alexandre faz a sua parte. Agora, cabe a cada um de nós.

Ao invés de inventar um eu que serve como escudo para um coletivo, trata-se de despossuir o Eu. - *Alexandre Dal Farra.*

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

O ÊXTASE DESCONFORTÁVEL DO TEATRO

Seis possibilidades. Amplas. Complexas. Seis escritas que absorvem os dramaturgues que as/os antecederam e souberam transformar a dramaturgia em algo autoral. Por isso, seis referências fundamentais para quem quer se aproximar mais do teatro brasileiro contemporâneo.

Ao escolher essas/es escritoras/es, conhecia o que delas/es via nos palcos; depois, em conversas nos corredores, nos camarins, saguões de teatros, ambientes de festivais, até chegarmos aos cafés, aos telefonemas, enquanto escrevia sobre seus trabalhos em outra condição. Criticar é completamente diferente de ensaiar. Aqui, foi sempre mais difícil, palavra após palavra, referência após referência.

Se o mergulho proposto por Zé Celso ocorreu, os leitores saberão melhor. Sei que o salto foi divertido e denso. E escrever dessa maneira é o que mais me interessa tentar aqui.



A escolha por uma bibliografia fora da obviedade dos ensaios sobre teatro contemporâneo vem da tentativa de encontrar

formas de perceber as/os dramaturgues por novas perspectivas. Ao deslocar a reflexão para outras áreas do conhecimento – filosofia, antropologia, sociologia, neurobiologia, estudos pós-coloniais, teoria crítica, literatura, semiótica, teoria literária, narratologia, estudos literários, teoria política, pensamento crítico, psicanálise, estudos culturais, epistemologia, cultura visual, estudos afrofuturistas e teoria do gênero –, torna-se nítido como o teatro contemporâneo encontra novos paradigmas e recorre a respostas diversas para investigá-los.

Alguns intelectuais trazidos aqui são mais prováveis, já são encontrados em listas mais recentes de ensaios teatrais. Contudo, lá estão, na maioria das vezes, para expandir o como a teoria teatral fala de si mesma. Ousei ir um pouco mais fundo no mergulho. Foram as peças que me levaram a pensar nessas/es intelectuais. E por elas/es busquei desenhar percursos reflexivos inesperados para que demonstrem o potencial do teatro como linguagem ao nosso tempo.



Vivemos um momento em que a linguagem teatral deixou de ser propriedade da arte e passou à esfera pública. A espetacularização domina as manifestações sociais e políticas, os noticiários, as redes sociais, enquanto a vida se tornou uma espécie de documental ficcional. Esse processo gerou um esgotamento da linguagem. O teatro passou a ser ao mesmo tempo força de constituição de narrativa da realidade e uma experiência estética inconscientemente redundante.

Nesse movimento para fora, a dramaturgia teve a oportunidade de se libertar dos meios de sua produção e passou a atuar mais próxima as diretoras/es, atrizes/atores, processos criativos, salas de ensaio e instituições culturais. Esse é o movimento de diversas peças lidas para essa reflexão. Escritas ao lado de outros artistas, essas dramaturgias assimilam as urgências não apenas dos próprios corpos, identidades e subjetividades. Reúnem as experiências e narrativas dos coletivos com quem trabalharam. E, por vezes, com envolvimento efetivo nas encenações, quando não se tornaram as/os próprias/os encenadoras/es.

Na prática, significa as/os dramaturgues irem também às ruas. Tomarem de volta à linguagem do teatro e, com isso, descobrirem que teatro ainda é possível realizar nos palcos e espaços cênicos. E não só. Se em outras épocas, dramaturgos trabalhavam em outras áreas, sobretudo como jornalistas, agora estão dentro das salas de aula, junto a novas gerações interessadas em “ser artista”. Tal como eles já foram, pois pertencem a uma geração que fez esse movimento e hoje frequenta a academia com propriedade e originalidade. Outro tempo, outros interesses, outra escrita. O teatro brasileiro mudou.



Alguns aspectos se aproximam mesmo com diferenças evidentes nos estilos de cada uma/um. O cotidiano está sempre muito próximo; a história civilizacional é uma condição latente para o desvelamento social, político e cultural; o real é impossível de afastar completamente, e sobre o qual é preciso

reagir, seja para compor outros sistemas representativos, narrativos, performativos, seja para desafiá-lo de forma imaginativamente crítica, utópica.

Em comum, as abordagens do real carregam a palavra como possibilidade de contestação que, ora precisa ser política, direta e explícita, ora quer encontrar no improvável outras subjetividades, novas mitologias narrativas sobre o presente.

O ponto central das dramaturgias lidas é mesmo o presente. Apontam o futuro a partir de como está anunciado no agora. Por vezes, pelo como o corpo é fundamento para afirmação da presença na temporalidade, irônica e não; e pelo como a ficcionalização da presença serve à desconfiança do presente.

Ao estruturarem esse triângulo - presença, temporalidade e narrativa -, essas/es dramaturgues manifestam estéticas diferentes ao teatro para existir acontecimento político, portanto no como ser capaz de modificar a epistemologia do espectador. Quando a/o leitora/or encontra seus ecossistemas singulares, ao contrário das dramaturgias estéticas, os fazem com a consciência de torná-los acessíveis, em especial no como as personagens ecoam os próprios artistas ou remetem a figuras públicas, algo de fato modifica a percepção, ressignificada de modo espiralar inclusive no sentido da própria escrita, da escrevivência.

É uma dramaturgia mais desafiadora e de desvios, desconfortável, cujas vozes entre autoria e personagens são confundidas propositadamente, enquanto expõe a impossibilidade de acessar completamente o mundo como realidade plausível. A ficcionalização e autoficcionalização se fazem necessárias para que as/os leitoras/es não desconfiem de as peças serem apenas outras formas narrativas totalizantes, tanto quanto as que denunciam. Esse é o contexto irônico que muitas/os dessas/desses dramaturgues se apropriam para transitar

sem hierarquização pelo cotidiano fragmentado e diluído, confundindo as esferas públicas e íntimas, tornando-as impossíveis de verificação de suas contradições.

O que pode parecer uma provocação - revelar, esconder e confundir - é exatamente o que produz no espectador sua participação ativa, seu deslocamento sobre o sensível, a necessidade de encontrar os detalhes e os pensamentos colocados nas entrelinhas daquilo dito de forma direta. Dessa maneira, a/o leitor experiencia os textos simultaneamente dentro e fora, cognitiva e afetivamente, dialeticamente, relacional.

Muitas vezes é preciso ler e reler uma fala ou cena, encontrar os recursos ao como lidam com os traumas sociais e culturais sem recorrer e simplificar por reduções analíticas. O estado de tensão passa a ser efetivamente constante, pois nunca o leitor está completamente seguro daquilo que o próprio texto enuncia. É preciso se adaptar enquanto lê, abrir-se a novas sensações, permitir-se o risco de reiniciar performativamente a própria subjetividade.



Não são sempre iguais, é verdade. Não pretendo colocar as seis escritas dessa maneira. Possuem pesos distintos em cada uma dessas leituras. Ainda assim, desenham uma outra qualidade do teatro brasileiro: a de ser menos voltado a argumentos moralizantes, e mais desconfiado da potência de intervenção sobre o real.

É preciso, então, pensar o teatro brasileiro para além dos autores consagrados, não apenas por existir novas gerações interessantes. Mas porque aquele autores tinham a dramaturgia

voltada às narrativas fechadas e definidas, a partir de suas condições de observadores externos aos temas quais escolhiam, abordavam e ficcionalizavam.

Silvia Gomez, Grupo Magiluth, Leonarda Glück, Dione Carlos, Gaya de Medeiros e Alexandre Dal Farra, cada qual ao seu modo, colocam-se observadores participativos aos acontecimentos quais se aproximam. Não apenas ficcionalizam uma ideia. São conduzidos pela observação ativa à escrita, e muitas vezes importa-lhes mais o contexto dado pelas palavras do que uma resposta final. Esta, caso exista, revela-se nas plasticidade das sínteses dos próprios leitores/espectadores e no como identificam no real as mitologias hegemônicas nas formas de suas convenções violentas e opressoras.

A narratologia, o transitar entre ficção e realidade, exige do leitor também ele fantasiar as contradições de forma irônica, a partir de uma metaficção autoconsciente sobre sua capacidade de absorção das informações.



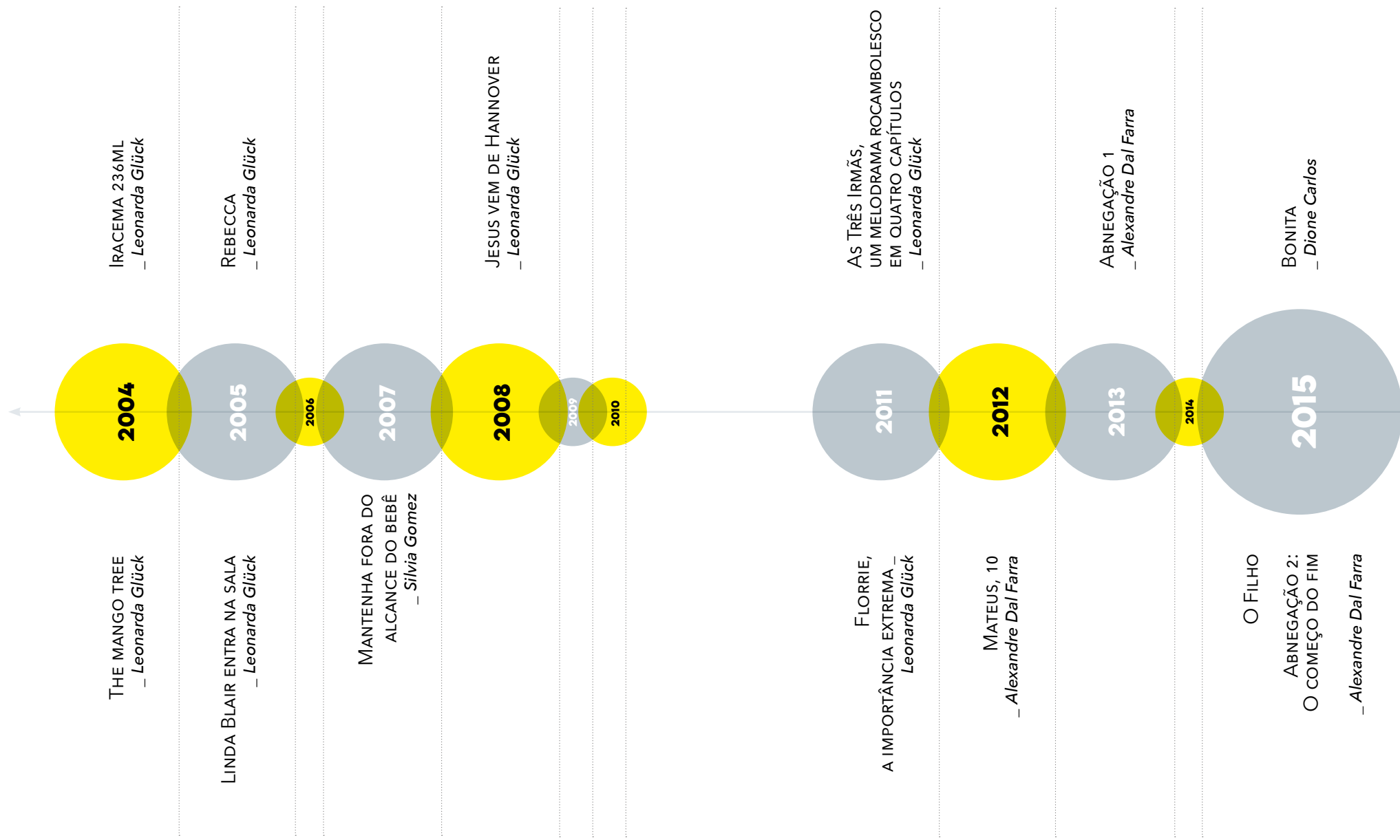
Por ser teatro, sempre é possível ler as peças com os mesmos olhos e argumentos. O problema é como lidar com o êxtase desconfortável. Nos dramaturgos passados, o desconforto era calculado e podia ser recusado a partir da discordância moral. Agora, isso não é tão simples. Sem a moralidade estruturante, uma vez ela também ser parte do problema, ainda que os textos tragam denúncias inegavelmente explícitas, sobra um estado de violência epistêmica simbólico-narrativo sobre o qual a/o leitora/or precisará conviver diante os próprios dogmas.

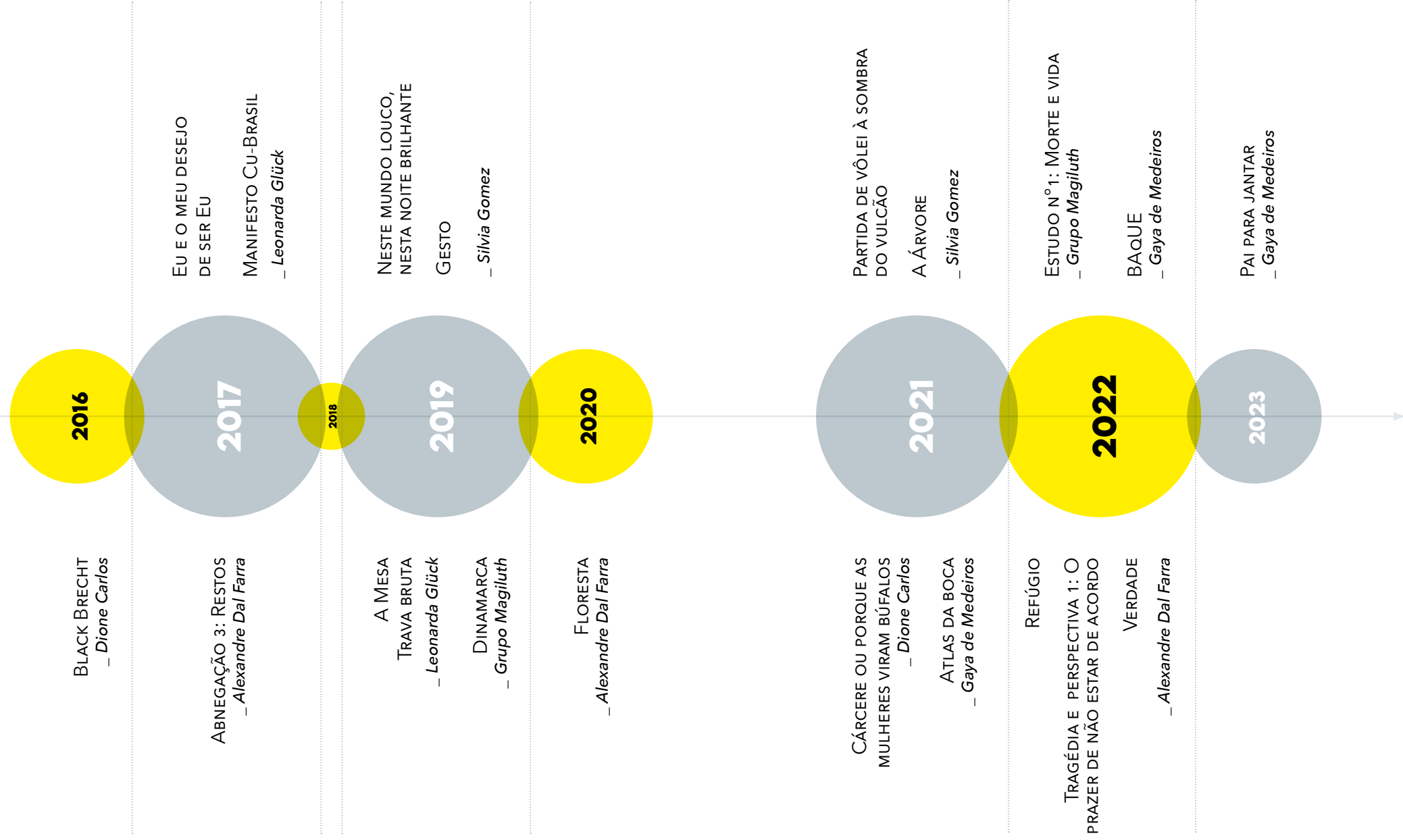
Diferem também no entendimento da política e da sociedade não serem corrigíveis. Não se trata de arrumar comportamentos e vícios, separar os certos dos errados. Não circunscrevem a política a um círculo específico, mas na transversalidade do pensamento sobre os corpos e as liberdades. São menos ideológicos e mais argumentativos, chegando ao exercício de fundar espaços vazios de ação e reação, como se a sociedade estivesse em um limbo paralelo inevitável, no qual só é possível existir pelo resistir e recusar.

Essa é a forma de duvidarem das mitologias hegemônicas e, portanto, das narrativas como são apresentadas. Criam contextos plausíveis de onde se desdobram acontecimentos improváveis, enquanto nas dramaturgias passadas, contextos e desdobramentos seguiam suas linearidades a um fim previsível. Nada em suas dramaturgias pode ser considerado previsível. É preciso pensar nessas escritas como um movimento radical de recusa do banal, do simples, do fácil. E profundamente voltado em ressignificar o teatro.

PEÇAS ANALISADAS

LINHA DO TEMPO





SILVIA GOMEZ

A Árvore (Editora Cobogó)

Mantenha fora do alcance do bebê (Editora Javali)

Neste mundou louco, nesta noite brilhante (Editora Javali)

GRUPO MAGILUTH

Dinamarca (Fortunella Casa Editrice)

LEONARDA GLÜCK

'A Perfodrama de Leonarda Glück - Literaturas Dramáticas de Uma Mulher (Trans) de Teatro' (Editora Dybukkk)

Trava Bruta (Editora do Centro Cultural São Paulo)

DIONE CARLOS

Sete, Bonita e Kaim (Editora Primata)

Black Brecht (Editora Glack)

Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos
(Editora Javali)

ALEXANDRE DAL FARRA

Trilogia Abnegação (Editora Javali)



FICHA TÉCNICA

RUY FILHO

Curadoria, pesquisa, edição e ensaios críticos

PAT CIVIDANES

Design Gráfico/Digital e Fotografia

HUMBERTO CALIGARI

PEDRO ESCOBAR

Fotógrafos convidados

PAT CIVIDANES

Direção de Produção

DORA LEÃO

Produção Executiva

FREDERICO PAULA JUNIOR

NOSSA SENHORA DA PAUTA

Assessoria de Imprensa

PAULO SERGIO FERNANDES

Revisão de Texto

BETH ILIESCU

Produtora Gráfica

LEOGRAF

Impressão

RUY FILHO

Idealizador e editor da Antro Positivo _ Plataforma de Arte; dramaturgo, encenador, curador e crítico de cultura; vencedor do Prémio Internacional de Jornalismo Carlos Porto, nos anos 2023 e 2024 (Portugal); investigador do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa desde 2023, e colunista do jornal português Público I Brasil.



REALIZAÇÃO



PENSAMENTO SOBRE: DRAMATURGIA

se debruça sobre a obra de seis dramaturgues brasileiras/os contemporâneas/os: Alexandre Dal Farra, Dione Carlos, Gaya de Medeiros, Grupo Magiluth (com ensaio assinado por Giordano Castro), Leonarda Glück e Sílvia Gomez, a partir das peças escolhidas pelas/os próprias/os autoras/es. O crítico Ruy Filho propõe uma reflexão analítica e filosófica sobre a escrita atual por disciplinas fora das artes cênicas. Nesta publicação, ainda podemos acessar reflexões inéditas das/dos dramaturgues, sobre a dramaturgia no futuro.

ANTRO POSITIVO nasceu em outubro de 2011 como revista digital sobre teatro e política cultural, idealizada e editada pelo crítico Ruy Filho e pela artista gráfica e fotógrafa Pat Cividanes. Em 2016 se tornou plataforma de arte, expandindo o olhar para as artes do espetáculo e o pensamento contemporâneo.



www.
antropositivo
.com.br

ALEXANDRE DAL FARRA | DIONE CARLOS | GAYA DE MEDEIROS
GRUPO MAGILUTH | LEONARDA GLÜCK | SILVIA GOMEZ

RUY FILHO

ISBN: 978-65-985261-0-8



9 786598 526108