

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

HUGO MARTINS CASTILHO

PERSPECTIVAS DO TEATRO RAPSÓDICO A PARTIR DA DRAMATURGIA DE  
*HABITAT* (2019) DA SÚBITA COMPANHIA DE TEATRO

Maringá  
2023

HUGO MARTINS CASTILHO

PERSPECTIVAS DO TEATRO RAPSÓDICO A PARTIR DA DRAMATURGIA DE  
*HABITAT* (2019) DA SÚBITA COMPANHIA DE TEATRO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre. Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Alexandre Villibor Flory

Maringá  
2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

C352p

Castilho, Hugo Martins

Perspectivas do teatro rapsódico a partir da dramaturgia de *Habitat* (2019) da Súbita Companhia de Teatro / Hugo Martins Castilho. -- Maringá, PR, 2023.  
159 f.: il., figs.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Teatro. 2. Teatro contemporâneo brasileiro. 3. Teatro brasileiro. 4. Dramaturgia. 5. Teatro de grupo. I. Flory, Alexandre Villibor, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 792.0981

Marinalva Aparecida Spolon Almeida - 9/1094

**HUGO MARTINS CASTILHO**

**PERSPECTIVAS DO TEATRO RAPSÓDICO A PARTIR DA  
DRAMATURGIA DE HABITAT (2019) DA SÚBITA COMPANHIA  
DE TEATRO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários.**

Aprovado em Maringá, **12 de dezembro de 2023.**

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** WESLEI ROBERTO CANDIDO  
Data: 13/12/2023 10:07:02-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Weslei Roberto Candido  
**Membro Titular - UEM/PLE**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** WALTER LIMA TORRES NETO  
Data: 12/12/2023 19:43:48-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto  
**Membro Externo (UFPR – Curitiba/PR)**



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory  
**Presidente – Orientador**

*Aos meus pais*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, que proporcionaram um ambiente familiar acolhedor e coberto de amor. Sem eles eu não teria chegado até aqui.

Ao meu professor orientador, Alexandre Villibor Flory, pela dedicação, paciência e generosidade depositada. Suas reflexões, apontamentos, puxões de orelha e acolhimento são exemplos que serão lembrados e honrados até o último ato.

Ao corpo docente do PLE-UEM, principalmente à professora Marisa Corrêa Silva, que me ensinou verdadeiramente a aprender. Ao professor Weslei Roberto Candido pela apresentação de um universo literário permeado pela memória. À professora Luzia Aparecida Berlofa Tofalini, pela sensibilidade de mostrar que silêncio é palavra. Ao professor Fábio Lucas Pierini pelas viagens ao fantástico e pela conversão do ordinário em extraordinário. Aos mestres e mestras, gratidão.

Aos professores Walter Lima Torres Neto e Weslei Roberto Candido pelas contribuições na qualificação dessa dissertação. Suas reflexões permitiram estabelecer novos diálogos e direcionamentos com acolhimento e curiosidade genuína.

À professora Gabriela Fregoneis, cuja visão e direção me conduziram a experienciar o teatro em sua forma mais pura e relacional.

Ao Sid, companheiro valioso em todos os momentos que permearam a escrita desta dissertação. Você foi meus olhos e meus ouvidos, meus braços e minhas pernas. Obrigado, obrigado e obrigado.

À Victória, amiga preciosa que o PLE-UEM me deu. Sua cumplicidade e imenso coração tornou a jornada mais leve. Gritar no escuro é mais legal quando gritamos juntos.

À Fran, que gentilmente foi meu farol em muitos momentos em que meu barco estava perdido. Obrigado por ser a luz que permitiu meu retorno seguro à terra firme.

À Ueysla, Rithie e Heitor. Companheiros e companheiras de intensas realizações acadêmicas. Nossos trabalhos, aulas e seminários foram incríveis. Contatos pequenos, pessoas gigantes.

À Súbita Companhia de Teatro, pelo fornecimento dos materiais necessários para o desenvolvimento do estudo proposto, da entrevista concedida, do compartilhamento vivo e pulsante de um teatro de grupo brasileiro que sobrevive da arte e pela arte.

“O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida.

Não consideramos que a vida tal como é e tal como a fizeram para nós seja razão para exaltações. Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente”  
(ARTAUD, 2006, p.29)

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a dramaturgia da peça *Habitat* (2019), da Súbita Companhia de Teatro, de Curitiba, sob a perspectiva do teatro rapsódico e suas operações no texto dramático – entre outras abordagens que se fizerem pertinentes. Primeiramente, estabelecemos relações a partir da crise do drama por meio das contribuições de Peter Szondi (2001), passando pelas rupturas com o drama absoluto – com seu conceito de “peça bem feita” do século XIX –, verificando que variados elementos narrativos vão produzir novos resultados tanto no texto teatral como abrindo outras possibilidades de encenação. Discutiremos, também, as contribuições de Jean-Pierre Sarrazac (2017) com a perspectiva de compreender como as instâncias narrativas são construídas historicamente no texto dramático, e quais são os possíveis efeitos cênicos a partir da dimensão subjetiva, sobretudo, a partir da rapsodização e do surgimento do rapsodo – já na segunda metade do século XX. Em seguida, realizamos uma breve revisitação histórica do desenvolvimento do teatro de grupo no Brasil, com o objetivo de identificar como as dramaturgias autorais e a pesquisa continuada desses grupos se manifestam, sobretudo, na produção de novas formas e conteúdos na cena contemporânea, procurando estabelecer paralelos entre as transformações do texto dramático e a utilização das instâncias narrativas manifestadas no texto e cena. Com isso, situamos o lugar em que a Súbita se encontra. Esses planos histórico e teórico-crítico nos darão subsídios para a análise do espetáculo em questão.

**Palavras-chave:** Teatro de grupo. Dramaturgia Contemporânea Brasileira. Rapsodo. Súbita Cia de Teatro. Habitat.



## ABSTRACT

The present work aims to analyze the dramaturgy of the play *Habitat* (2019), by Súbita Companhia de Teatro, from Curitiba, from the perspective of the rhapsodic theater and its operations in the dramatic text – among other approaches that are relevant. Firstly, we establish relationships based on the crisis of drama through the contributions of Peter Szondi (2001), going through ruptures with absolute drama – with its concept of a “well-made play” from the 19th century –, verifying that varied narrative elements will produce new results both in the theatrical text and opening up other staging possibilities. We will also discuss the contributions of Jean-Pierre Sarrazac (2017) with the perspective of understanding how narrative instances are historically constructed in the dramatic text, and what are the possible scenic effects from the subjective dimension, especially from rhapsodization and of the emergence of the rhapsode – already in the second half of the 20th century. Next, we carry out a brief historical revisit of the development of group theater in Brazil, with the aim of identifying how authorial dramaturgies and the continued research of these groups manifest themselves, above all, in the production of new forms and contents in the contemporary scene, seeking to establish parallels between the transformations of the dramatic text and the use of narrative instances manifested in the text and scene. With this, we locate the place where Súbita is located. These historical and theoretical-critical plans will provide us with support for analyzing the spectacle.

**Keywords:** Group theater. Brazilian Contemporary Dramaturgy. Rhapsode.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b>	- Retrato do avô .....	111
-----------------	------------------------	-----

## **ABREVIATURAS E SIGLAS**

APETEDEP	Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões
FILO	Festival Internacional de Londrina
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
SATED-PR	Sindicato dos Artistas e Técnicos do Paraná
SESC-PR	Serviço Social do Comércio do Paraná
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
UEM	Universidade Estadual de Maringá

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 - O DRAMA EM PERSPECTIVA: RUPTURAS E POSSIBILIDADES.....	20
1.1 - O Texto Dramático.....	20
1.2 - A implosão do drama absoluto.....	27
1.3 - Modernidade e o drama-da-vida .....	33
1.4 - Diálogos com o conceito de Sarrazac - A rapsódia no teatro.....	38
1.5 - O real e o ficcional na contemporaneidade.....	44
CAPÍTULO 2 - UM TEATRO DE GRUPO.....	63
2.1 - Breve panorama histórico da construção do teatro de grupo no Brasil.....	63
2.2 - Teatro de grupo e a cena em Curitiba dos anos 1980 aos anos 2000.....	76
2.2.1 - As leis de incentivo.....	76
2.2.2 - Alguns grupos curitibanos.....	81
2.2.3 - Súbita Companhia de Teatro.....	88
CAPÍTULO 3 - DRAMATURGIA EM HABITAT - O QUE FALAMOS QUANDO SE FALA SOBRE NÓS?.....	94
3.1 - Mulher, como você se chama?.....	97
3.2 - Uma história só.....	105
3.3 - O Arquipélago.....	113
3.4 - Foi assim que o oceano invadiu a minha casa.....	121
3.5 - T ao cubo.....	127
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS.....	136
ANEXOS.....	140

## INTRODUÇÃO

A transformação da arte teatral, especialmente no início do século XX, trouxe consigo um distanciamento significativo entre o texto dramático e sua encenação. Esse período testemunhou a emergência de práticas contemporâneas que conferiram novas formas e atribuições à natureza cênica e à teatralidade. Como Patrice Pavis define, a teatralidade refere-se ao que é especificamente teatral ou cênico na representação ou no texto dramático.

Historicamente, a valorização do texto dramático desempenhou um papel central no teatro ocidental, influenciando movimentos artísticos, teorias e práticas. A Poética de Aristóteles, por exemplo, estabeleceu diretrizes fundamentais para a dramaturgia, enfatizando a primazia do texto sobre a encenação – tecendo considerações sobre aquele momento específico. No entanto, ao longo dos séculos que nos distanciam do teatro grego clássico, com avanços tecnológicos, como iluminação a gás e efeitos cênicos, assim como o surgimento do encenador teatral, em contextos históricos, sociais e culturais absolutamente distintos, essa hierarquia entre texto e encenação foi revista e reconfigurada de diversas formas. Hoje em dia, não se fala mais em uma primazia absoluta do texto sobre a cena, nem vice-versa. Cada projeto teatral tem sua própria abordagem, e a perspectiva teatral pode ser centrada no texto, na encenação ou em uma dinâmica entre os dois elementos.

Um marco importante nessa transformação foi o surgimento do encenador, que desafiou a autoridade tradicional do dramaturgo ao introduzir suas próprias visões e modificações na obra teatral. Esse embate entre dramaturgos e encenadores trouxe à tona, inclusive, a questão da autoridade na criação teatral. Além disso, o século XX testemunhou contribuições significativas de teóricos pós-estruturalistas e o impacto da psicanálise na liberação das formas inconscientes na arte teatral. Isso levou a uma transformação fundamental, na qual a palavra não mais dominava a arte teatral, dando lugar a elementos como espaço, imagem e gesto.

Em meio a essas mudanças, o teatro também se tornou mais permeável a influências de outras formas de arte, como a dança, a música e o cinema. Como resultado, houve uma transição do teatro em que o texto era central para uma prática em que todos os elementos contribuíam para uma dramaturgia de conjunto. Essa evolução teatral não apenas redefiniu a relação entre texto e encenação, mas também questionou a própria natureza do drama e do teatro, bem como sua função social e os modos de sua avaliação crítica. A separação entre dramaturgia e teatro se tornou mais evidente, e novas formas de expressão teatral emergiram, desafiando as convenções tradicionais. O foco se volta para a dinâmica dessa relação, e como elementos de outros gêneros literários começaram a desempenhar um papel cada vez mais autônomo na construção das obras dramáticas.

Neste contexto, consideramos fundamentais as análises de Peter Szondi (2011) e Jean-Pierre Sarrazac (2017) sobre dramaturgos do final do século XIX e início do século XX que desafiaram o conceito de drama absoluto. Ao fazê-lo, romperam com as estruturas rígidas e cristalizadas de uma teoria dos gêneros tomada como ahistórica, dando maior ênfase a elementos líricos e épicos na dramaturgia.

Voltando nossa atenção ao final do século XIX, encontramos um período caracterizado pelo crescente interesse na exploração da interioridade humana, com o desenvolvimento de temas relacionados à subjetividade. As artes plásticas, por exemplo, criaram o impressionismo, que buscava representar a percepção subjetiva por meio da sobreposição de planos e cores, além de retratar figuras comuns em vez da aristocracia, afastando-se da representação fiel da natureza. Na literatura, autores como Edouard Dujadin e Knut Hamsun exploraram a psique de seus personagens, introduzindo técnicas como o monólogo interior e o fluxo de consciência, para mergulhar nas reflexões e angústias do homem moderno.

No teatro, dramaturgos como Henrik Ibsen e August Strindberg deslocaram os conflitos das esferas externas para as questões interiores, inaugurando o que ficará conhecido como a dramaturgia do eu e desembocando no ‘drama-da-vida’ em oposição ao ‘drama-na-vida’ (Sarrazac, 2017). Suas personagens passaram a refletir sobre suas próprias contradições e complexidades, rompendo com a representação linear da realidade. Outros exemplos incluem Anton Tchekhov, Maurice Maeterlinck e Gerhart Hauptman, cada um deles explorando novas abordagens teatrais que enfatizavam a subjetividade, a situação das personagens e as reflexões interiores em detrimento das estruturas tradicionais do drama absoluto.

Essas mudanças, impulsionadas pelo tema da subjetividade, levaram a uma transformação na forma dramática, desafiando as unidades tradicionais de tempo, ação e espaço. O resultado foi uma expansão do gênero teatral, com a dramaturgia assumindo formas mais abertas e transmutáveis.

Ao mesmo tempo, será também no final do século XIX que autores que se relacionam com o naturalismo no teatro começam a questionar o drama absoluto por outra vertente, pela épica, ou pela admissão de questões coletivas e históricas para serem discutidas como tema de suas obras – como é o caso de *Os tecelões*, de Gerhart Hauptmann, de 1892. Ainda não se pode falar em teatro épico, o que pede outros desenvolvimentos, mas se percebe que o drama é questionado tanto por um mergulho tanto para dentro do sujeito como para fora dele, no plano social, não mais se limitando às relações intersubjetivas – entre sujeitos. Estava dado o passo inicial para o desenvolvimento de novas formas, à altura das questões que a conjuntura social e cultural pedia.

Sendo assim, podemos dizer que o final do século XIX e o início do século XX marcaram um período de efervescência na dramaturgia, caracterizado pela exploração de novas formas de representação dramática. Este período viu o surgimento de manifestações teatrais distintas que desafiaram as convenções estabelecidas pelo drama tradicional. Neste contexto de mudanças paradigmáticas, destacam-se figuras como Strindberg, cujas dramaturgias da subjetividade e a implosão das unidades aristotélicas deram início a uma transformação profunda na forma como o teatro era concebido.

O texto dramático moderno e contemporâneo se expandiu através de manifestações que romperam com as antigas normas. Um dos marcos desse processo foi a transição do ‘drama-na-vida’ para o ‘drama-da-vida’, como proposto por Sarrazac. O ‘drama-na-vida’ era caracterizado por regras rígidas, como a unidade de tempo, espaço limitado e uma ênfase no conflito interpessoal; era um reflexo da moral e das normas sociais da época, frequentemente abordando temas de virtude, matrimônio e submissão.

As primeiras fissuras nesse modelo surgiram quando a extensão do drama se tornou um tópico de discussão. A noção de que um drama deveria cobrir apenas um recorte imediato da vida, contrastava com a epopeia, que podia abranger vastos espaços e tempos. A transição do ‘drama-na-vida’ para o ‘drama-da-vida’ envolveu uma epicização do drama e uma hibridização com o romance, permitindo uma representação mais abrangente da vida e suas complexidades.

Essa mudança não foi exclusiva da passagem do século XIX ao XX; dramaturgos anteriores, como Shakespeare e Lope de Vega, já haviam experimentado com a extensão do drama. No entanto, essa virada do século XIX marcou uma mudança de paradigma mais ampla, caracterizada pela expansão do drama para além das fronteiras estabelecidas.

Autores como Bertolt Brecht e Erwin Piscator continuaram a explorar essa expansão, introduzindo o teatro épico e uma ênfase na totalidade dos objetos. O ritmo das peças também mudou, passando de eventos grandiosos para situações cotidianas e banais, refletindo uma mudança na percepção da tragédia, que agora estava na própria vida em vez de localizada em eventos excepcionais.

Outro aspecto fundamental dessa transformação foi o desenvolvimento da dimensão do infradramático, na terminologia de Sarrazac, na qual as personagens eram comuns e refletiam sobre a vida de uma maneira introspectiva. Isso resultou em uma representação mais subjetiva e intrapsíquica das personagens, que muitas vezes se distanciavam de suas ações. Além disso, o tempo foi convertido em espaço, permitindo que diferentes momentos da vida das personagens coexistissem dentro de um mesmo ambiente cênico. Essa conversão do tempo em

espaço proporcionou uma experiência teatral única, na qual o público podia testemunhar a totalidade de uma vida em um único palco.

Em última análise, essa mudança de paradigma no teatro moderno e contemporâneo não representou uma negação do drama, mas sim uma expansão de seus limites e possibilidades. Como um processo em constante transformação, o ‘drama-da-vida’ continua a desafiar as convenções estabelecidas e a explorar novas formas de representação teatral.

Refletindo sobre essas zonas de contato e que nos instiga aprofundar essa investigação nesta dissertação é a relação entre realidade e ficção no teatro contemporâneo brasileiro, abordado por diversos estudiosos e artistas ao longo do tempo. Essa intrincada interação entre elementos do mundo real e da imaginação teatral tem sido explorada de maneiras diversas, proporcionando reflexões profundas sobre a natureza do fazer teatral.

Ao longo da história do teatro, vemos mudanças significativas na maneira como a realidade é representada em cena. No século XIX, o teatro buscava criar uma ilusão quase perfeita da realidade, escondendo as marcas da encenação. No entanto, no século XX, figuras como Meyerhold, Artaud, Craig e Brecht trouxeram uma nova abordagem, enfatizando a teatralidade e questionando a representação literal da realidade.

A introdução da encenação como prática artística autônoma e o desenvolvimento dos métodos de Stanislavski trouxeram uma nova dimensão ao trabalho do ator, permitindo que eles explorassem suas próprias emoções e experiências para dar vida aos personagens. Isso estabeleceu uma conexão mais profunda entre a realidade do ator e a ficção do personagem.

A ascensão da *performance art* na segunda metade do século XX trouxe uma abordagem ainda mais radical à relação entre realidade e ficção. A *performance art* desafiou as convenções teatrais, buscando criar experiências imediatas e provocativas que, muitas vezes, rompiam com as fronteiras entre o real e o fictício. No teatro contemporâneo, a autoficção se destaca como uma forma de explorar essa fronteira tênue entre realidade e ficção.

Na literatura, a autoficção também desempenha um papel significativo, com autores como Serge Doubrovsky, Philippe Lejeune e Jaques Derrida, explorando a fronteira entre suas próprias vidas e narrativas ficcionais. A autoficção, assim como em outras formas de arte, desafia a noção de uma verdade objetiva e revela a complexidade da construção da identidade e da narrativa pessoal.

No contexto brasileiro, podemos destacar que a formação do teatro de grupo é um fenômeno relevante para compreender como as manifestações e organizações artísticas vão contribuir para o surgimento de novas formas teatrais, bem como sua evolução ao longo do tempo histórico. Estabelecendo como ponto de partida a organização dos grupos teatrais



amadores do início do século XX como contraposição à produção teatral nacional que reproduzia em certa medida, as tendências dramáticas europeias e passando pelo movimento de profissionalização, percebe-se o surgimento de uma força criativa que caminha rumo à busca de uma identidade particular.

A partir do advento dos grupos teatrais amadores, surgiu também a necessidade de buscar recursos para tornar esses grupos estáveis (para manter o custo de montagem e manutenção dos espetáculos), havendo um avanço gradual de profissionalização de alguns grupos, de modo a viabilizar o treinamento e a pesquisa continuada como prioridade. Dessa forma, foi possível a realização de intercâmbios com diretores, encenadores e outros profissionais da cena, de modo a contribuir para a formação e o aperfeiçoamento de técnicas de atuação, com destaque para o contato com a obra de Stanislavski e Copeau. Com isso, percebe-se a manifestação de um novo fazer teatral que caminha por um caminho distinto das experiências cênicas europeias.

Outra frente importante dentro do desenvolvimento de novas formas, o teatro político, sobretudo da segunda metade do século XX, tem grande destaque por meio da forte influência do teatro épico-dialético brechtiano. Desse movimento, vemos desdobrar uma nova relação do texto com a cena, do engajamento do público, da introdução de novos temas e da descentralização criativa na figura do diretor, passando também para a construção colaborativa onde diretor, encenador, atores, sonoplastas e cenógrafos contribuem com suas visões e composições únicas a moldar a construção cênica.

Desse modelo colaborativo, outras manifestações florescem também no campo organizacional desses grupos de teatro, como o estabelecimento de cooperativas e grandes núcleos de artistas. Motivados pela manutenção das suas atividades e da pesquisa continuada, sendo essa, uma das principais forças criativas, e desafiados pela questão mercadológica, onde o modelo de teatro consumido pela indústria cultural se distanciava das formas inovadoras produzidas pelos grupos independentes, as cooperativas, além de se mostrarem um modelo econômico possível, também proporciona uma gestão democrática das tarefas dentro desses núcleos. A rotatividade de diretores, dramaturgos e atores é uma prática que começa a ser desenvolvida a partir da organização desses coletivos.

Além disso, os centros universitários de formação serão outra frente de grande relevância para o teatro de grupo no Brasil, sendo eles uma força de atração de artistas que, durante os anos de graduação, vão formar pequenos coletivos e grupos criativos. Além disso, os cursos de extensão universitária e outros programas realizados paralelamente nas universidades vão contribuir para a formação de núcleos de pesquisa, proporcionando um

processo investigativo contínuo e a exploração de novas técnicas, recursos e possibilidades teatrais.

Para a realização das reflexões e investigações propostas, resolvemos separar, nessa dissertação, as temáticas divididas em três capítulos, nos quais organizamos os referenciais teóricos e as reflexões a respeito do desdobramento dessas transformações ao longo da implosão do drama absoluto até a contemporaneidade, e como tem sido a produção de novas formas no texto dramático brasileiro contemporâneo, até chegar ao espetáculo *Habitat*, da Súbita Companhia de Teatro, nosso objetivo primário de estudo.

No primeiro capítulo, procuramos fazer uma revisitação histórica explorando como se deu a transformação do gênero dramático e suas mudanças paradigmáticas, desdobramentos e influências a partir do que Peter Szondi (2011) denomina como a crise do drama, período no qual se percebe o surgimento de rupturas com as normas estabelecidas a partir da crise do drama burguês, forma absoluta que reproduzia os valores e o ideal da classe burguesa, dominante do século XIX. Procuramos, também, refletir sobre a mudança de paradigma estabelecido a partir dessas rupturas por meio da inserção de elementos épicos e líricos no gênero dramático, além do aumento da extensão dramática que vai romper as unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação, formalizado como uma dimensão rapsódica, fragmentada e aberta. Sarrazac (2017) desenvolverá essa dimensão a partir da teorização da modernização do drama no século XX, construindo dois conceitos fundamentais: o ‘drama-na-vida’, que se aproxima do pensamento e pressupostos do drama absoluto szondiano e sua nova manifestação, o ‘drama-da-vida’ – como já desenvolvido faz pouco, e que vale a pena desenvolver um pouco mais.

O ‘drama-da-vida’ conceituado pelo crítico se apoia na ampliação diegética desse novo drama, propondo assim uma totalidade dos objetos, não se limitando mais a cobrir apenas um recorte espaço-temporal, ou um conflito entre indivíduos, mas visa expandir sua cobertura para novas condições e relações dialéticas do homem com o cosmos, ou do homem com a sociedade. Além da cobertura de extensão, o ‘drama-da-vida’ também se posiciona na mudança de regime, cobrindo a extensão de toda uma vida, levando à observação de aspectos do cotidiano, do homem comum, a partir do seu isolamento e subjetivação, o que Sarrazac (2017) caracteriza como infradramático. A partir dessa nova extensão na diegese do drama e da mudança de regime, percorremos os caminhos trilhados e as novas manifestações dessa dimensão na dramaturgia contemporânea, por meio de paralelos estabelecidos entre essas categorias, para as quais a autobiografia, o relato e o testemunho serão explorados, sobretudo a partir da segunda metade do século XX.

No segundo capítulo, realizamos um breve panorama histórico do teatro de grupo do Brasil, buscando identificar quais foram os principais motivadores desse modelo organizacional e seu desdobramento na busca de uma identidade nacional. Entender como o surgimento de grupos amadores e sua futura profissionalização vai estabelecer um modelo produtivo fora do eixo da indústria cultural, modelo esse que reproduzia as formas estabelecidas do teatro europeu. Em sequência, percorremos um pequeno recorte do teatro de grupo em Curitiba-PR, entre os anos 1980 e anos 2000 de modo a identificar as forças produtivas que viabilizam esse modelo de produção teatral, onde surgirá a Súbita Companhia de Teatro. Identificaremos alguns grupos consolidados em Curitiba de modo a traçar paralelos com a sua produção dramaturgica e sua forma organizacional, além dos principais mecanismos de viabilização do trabalho dos coletivos e companhias. Em seguida, vamos também nos debruçar sobre a origem e desenvolvimento da Súbita Companhia de Teatro, buscando compreender o percurso percorrido pelos seus integrantes, as referências teóricas e intercâmbios realizados que vão influenciar decisões estéticas ao longo de sua história, além de suas principais produções.

No terceiro capítulo, procuraremos estudar como o conceito de rapsódia e autor-rapsodo, bem como as demais dimensões envolvidas com esse quadro conceitual, reverberam na construção dramaturgica do espetáculo *Habitat*, por meio de uma análise crítica e comparativa entre os elementos que abrangem a dimensão do ‘drama-da-vida’, da cobertura da extensão diegética, e das operações dos rapsodos, além da manifestação de elementos da dimensão infradramática, como a subjetificação e seus desdobramentos, e o caráter alegórico desse procedimento, que leva a discussão ao nível coletivo, tratando de questões fundamentais para a sociedade atual.

## CAPÍTULO 1 – O DRAMA EM PERSPECTIVA: RUPTURAS E POSSIBILIDADES

Para podermos avaliar o trabalho da Súbita, não podemos nos limitar às categorias tradicionais de uma teoria dos gêneros supostamente fixada. É preciso que façamos um percurso teórico, crítico e histórico que nos subsidie em direção ao cenário do teatro contemporâneo. Esse é o principal objetivo deste capítulo: evidenciar a historicidade do gênero dramático e, também, apresentar parâmetros para sua crítica.

### 1.1 – O TEXTO DRAMÁTICO

Entre as possíveis transformações que a arte teatral sofreu, sobretudo no início do século XX, pode-se destacar um certo distanciamento entre o texto dramático em relação à encenação. As diversas práticas contemporâneas vão dar uma nova forma às atribuições textuais no processo laboral do teatro, estabelecendo atributos únicos relativos à natureza cênica ou da teatralidade. Pavis define que a teatralidade “seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (Pavis, 2011, p.372).

A valorização do texto dramático evidentemente marcou boa parte da história do teatro ocidental, influenciando movimentos, teorias e práticas artísticas. A *Poética* de Aristóteles, obra em que o filósofo discute questões acerca da tragédia, segue como um referencial importante para a dramaturgia moderna, que desdobra em traços e movimentos estilísticos obras ligadas à estrutura sugerida a respeito do gênero dramático. Mas a primazia que ele atribui ao texto dramático em relação à cena não é mais aceita; suas razões remontam à outro contexto e função social do teatro. A partir do avanço do tempo histórico e o surgimento de novos recursos como os efeitos da iluminação a gás, os maquinários e roldanas, praticáveis cênicos, projeções e outras inovações tecnológicas, somadas ao surgimento do encenador teatral, presentificados nos trabalhos de André Antoine e Constantin Stanislavski, dá-se um certo descolamento do texto dramático em relação à encenação (Pavis, 2011, p.128). Hoje em dia não se fala em uma primazia do texto em relação à cena, e vice-versa; cada projeto e cada produção tem escopo próprio, e dessa conjuntura é que surgirá uma determinada perspectiva teatral, que pode ser centrada no texto, na cena ou numa dinâmica entre esses dois campos.

Destacar o surgimento da figura do encenador no teatro é de grande relevância devido às mudanças de organização e do fazer da arte teatral. O dramaturgo, figura essa responsável pela concepção do texto dramático a partir da concepção das personagens, das ações, definição do tempo e do espaço, das marcações cenográficas, entre outros elementos do texto, vai

encontrar no encenador um rival, de certa forma, propondo, a partir de seu próprio ponto de vista além das marcações já estabelecidas, formas de compor a cena. Jean-Jacques Roubine destaca os inúmeros embates gerados a partir do desenvolvimento da figura do encenador que, de forma independente, tece modificações no texto produzido pelo dramaturgo, dando-lhe novas intenções, roupagens e até mesmo de forma não direta, provocando pequenas rupturas estruturais:

[...] a história das relações entre Stanislavski e Tchecov revela, quem sabe, uma nova fragilidade da posição dominante do escritor do texto: ou, pelo menos, uma ambiguidade decorrente da importância que a arte do encenador vai então assumindo. Tchecov, com efeito, queixa-se, após um certo número de experiências bem sucedidas, de que Stanislavski deturpa, através da encenação, a sua obra. [...] Mas Stanislavski não lança mão do argumento dos direitos do encenador para justificar a proposta de uma visão original. Ele se defende proclamando a sua fidelidade as indicações cênicas de Tchecov! Tudo isso, afinal, revela uma transformação, embora ainda latente, das respectivas posições hierárquicas do autor e do diretor. (Roubine, 1998, p.50-51).

Dessa forma, podemos conceber que a figura do encenador assumirá uma posição distinta daquela que lhe foi originalmente atribuída, como um organizador ou simples executor das indicações contidas nas didascálias, mas passa a protagonizar uma força de criação, sendo, então, parte do conflito texto-encenação. Além das inovações tecnológicas e o surgimento da figura do diretor-encenador, é a partir da segunda metade do século XX e das contribuições de teóricos pós-estruturalistas, somadas a liberação das formas inconscientes da imagem e do sonho por meio da psicanálise, que vão estimular a exclusão do domínio da palavra sobre a arte teatral, colocando a cena como todo “escalão organizador supremo do sentido da representação” (Pavis, 2011, p.406).

Portanto, toda a concepção ‘textocêntrica’ herdada do teatro ocidental passa a ser reformulada, tornando-se mais permeável a outros signos como o espaço, a imagem e o gesto. Provoca também uma relativa hibridização com elementos de outras artes como a dança, a música e, posteriormente, o cinema. Como resultado, percebe-se uma transição do fazer teatral “em que é o texto que faz sentido, a uma prática em que tudo faz sentido e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto” (Ryngaert, 1998, p.66).

Sarrazac (2010) aponta que, já no início do século XX, nota-se com as práticas de Gordon Craig e Antonin Artaud que o teatro se liberta da literatura dramática, de tal modo que a encenação não está mais reclusa num plano secundário em relação ao texto. Tendo sua hierarquia alterada no processo de composição teatral, o texto dramático passa a ser questionado, já que todo texto pode servir como base ou influência durante uma montagem e

encenação teatral. Ryngaert reflete a respeito dessa descaracterização do texto em detrimento da cena:

Quando o espetáculo prevalece [...] os textos dramáticos perdem toda necessidade e toda especificidade. [...] A liberdade da cena, indispensável para o desenvolvimento do teatro, exerce uma influência ambígua sobre a escrita. Já que tudo é permitido, também os autores podem se permitir imaginar as formas mais originais e mais inovadoras, dado que as convenções do passado explodiram e não exercem mais sua ditadura (Ryngaert, 1998, p.66).

Apesar dos constantes questionamentos das formas teatrais tradicionais em detrimento da liberdade da encenação e da presente hibridização ou indefinição do texto dramático moderno, ainda há muitos elementos recorrentes em sua estrutura que nos permitem traçar paralelos e compará-los em certo campo comum como textos dramáticos ou teatrais. Como exemplo, as didascálias, a estrutura dialógica, a ação das personagens, entre outros, trazem elementos textuais. Porém, o grande embate essencial para o entendimento do texto dramático é refletir sobre o binômio drama-teatro.

Drama e teatro, duas palavras que estão atreladas historicamente e comumente utilizadas como sinônimo, se separam conceitualmente: o teatro é o lugar do gênero dramático por excelência. Porém, com a popularização de práticas não-teatrais (embora com ressalvas, pois há uma certa hibridização dessas próprias práticas como o radioteatro, as projeções e utilização de filmes em espetáculos, dentre outros) como o rádio, televisão e cinema e das práticas não-dramáticas<sup>1</sup>, como podemos definir o que é drama?

Para refletir a respeito da construção histórica do drama, vamos por meio das contribuições de Anatol Rosenfeld, dialogar sobre a teoria dos gêneros. Dessa forma, cabe ressaltar que a teoria geral dos gêneros é uma construção teórica a partir das observações postas à materialidade das obras construídas ao longo do tempo histórico, que se debruça a identificar elementos presentes de modo a discutir sua evolução e desdobramentos na arte. Rosenfeld (2010) destaca que não há pureza de gêneros em sua forma absoluta, sendo portanto, a teoria dos gêneros, uma lente que facilita sua leitura e interpretação.

No capítulo inicial de sua obra *O teatro épico*, Rosenfeld faz uma breve apresentação conceitual da composição dos três gêneros: o épico, o lírico e o dramático. O autor coloca que os gêneros possuem um sentido substantivo, pois correspondem ao mesmo tempo ao conjunto de obras e ramificações, traços únicos que podem defini-los como parte de um mesmo grupo.

---

<sup>1</sup> Como exemplo podemos citar algumas formas teatrais que rompem as convenções tradicionais apresentadas a partir do desenvolvimento de um teatro pós-dramático apresentado por Hans-Ties Lehmann, como a peça monológica, a peça paisagem e as peças simbolistas-surrealistas onde não há os elementos comuns ao drama como diálogo entre personagens, a presença de conflito ou o respeito das unidades de tempo-espaco-ação.

A Épica, substantivo ligado ao gênero épico, está atrelada à toda obra ou poema de extensão maior no qual há a presença de um narrador que conduz e apresenta o desenvolvimento das situações e desdobramentos gerais. A Lírica, ligada ao gênero lírico, pode ser definido por todo poema de extensão menor, vinculado a um ‘eu’ interior, no qual não há definição de personagens ou conflitos externos, sempre estando ligados à expressão e ao estado da alma angustiada desse ‘eu’. A Dramática relaciona-se com o drama, sendo composto por obras em que os próprios personagens atuam sem a necessidade da condução por meio de um narrador (Rosenfeld, 2010, p.17).

Posterior a definição dos substantivos, o autor introduz o sentido adjetivo dos gêneros, que faz referência aos traços estilísticos de uma determinada obra, estando presentes em maior ou menor grau, independente do gênero substantivo em que ele está subordinado. Como exemplo, Rosenfeld (2010) apresenta que podem haver poemas líricos com algum grau de narrativa, como dramas que apresentem certa métrica e musicalidade ou narrativas compostas por momentos contemplativos e imersivos na subjetividade. Portanto, os gêneros não são ramos cristalizados em que se podem depositar as obras poéticas, sendo historicamente construídos e transmutados continuamente.

O autor conclui que, de forma geral, a pureza dos gêneros é uma utopia, visto que toda obra literária conterá traços estilísticos que irão se encaixar mais claramente ao seu gênero designado, presentes de forma intrínseca os elementos típicos de outros. Para ele, “não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos” (Rosenfeld, 2010, p. 18-19).

Postas as reflexões a respeito dos gêneros e a sua impossibilidade de pureza por definição, é importante retomar as inúmeras tentativas de se estabelecer o texto dramático como tal. Para isso, devemos jogar luz à algumas concepções construídas no teatro ocidental, a partir do renascimento, no qual houve uma retomada da cultura greco-romana que influenciou no curso e concepção das artes como um todo no final do século XIV e início do século XV.

Como já mencionado, com a difusão da *Poética* de Aristóteles a partir das traduções de Paccius, Maggi, Scaliger e outros autores, os conceitos desenvolvidos pelo filósofo passam a ser disseminados pela Europa e se enraízam com mais força na França. Jean-Jacques Roubine reflete sobre esse período histórico destacando o surgimento de uma ‘doutrina aristotélica’ para a qual a interpretação das contribuições de Aristóteles por pensadores da época, sobretudo aqueles sem interesse pela prática teatral, vão materializar ideologicamente a vontade absolutista em regras extremamente rígidas na concepção dos textos dramáticos e na dramaturgia da época:

Acima de tudo, o aristotelismo francês impõe duradouramente a ideia de que a obra de arte só pode atingir a perfeição com a condição de se conhecer e pôr em prática o conjunto das leis que permitem tal realização. Nada é mais distante do espírito clássico do que a ideia de uma inspiração original que extrairia de si mesma suas próprias regras. (Roubine, 2003, p.25)

Desta forma, durante o desenvolvimento da arte dramática na França renascentista, vão se estabelecer regras extremamente rígidas que ditarão como se deve constituir um texto dramático de excelência. Roubine (2003, p.30) aponta que os franceses vão construir seus conjuntos dogmáticos a partir do estabelecimento de verossimilhança e veracidade<sup>2</sup>, do cumprimento irrestrito das unidades de tempo, ação e espaço<sup>3</sup>; e sobretudo, da subordinação do texto sobre os artifícios ligados a arte teatral<sup>4</sup>.

Nesse contexto, o texto dramático adquire um significante atrelado a um acontecimento (ações ou conflitos) entre personagens (indivíduos) no presente por meio do diálogo, veículo este que garantiria o caráter absoluto do drama. Peter Szondi, em sua obra *Teoria do drama moderno*, tece algumas reflexões a respeito da composição ideológica do drama:

O Drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual se pretendia firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só estava no drama como ser que existe com outros. O estar 'entre outros' aparecia como esfera essencial de sua existência; liberdade e compromisso, vontade e decisão, como as mais importantes de suas determinações. O 'lugar' em que ele ganhava realidade dramática era o ato de decidir-se. No momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática. (Szondi, 2011. p.23-24).

Para Szondi (2011, p.25), o drama absoluto é constituído a partir da concepção de que o texto dramático deve ser independente, construído a partir de elementos próprios fechados em seu próprio cosmos. O drama é primário, ou seja, não é a representação (secundária) de algo (primário). Sua ação, bem como cada uma de suas falas é originária, dando-se sempre no presente. O drama não conhece citação nem variação. Qualquer elemento que antecede à peça

---

<sup>2</sup> A verossimilhança e veracidade estão ligadas à mimese aristotélica onde o poeta deve captar a essência da natureza de forma a representá-la na ficção de modo que o público possa se identificar e manter uma âncora na realidade.

<sup>3</sup> Na *Poética* de Aristóteles os indicativos apontam que no texto dramático o poeta deve seguir as seguintes referências unitárias: o tempo deve decorrer em média uma revolução solar (tempo de luz), que o espaço onde se passa a ação deveria ser único, sem transição e preferencialmente interno e a unidade de ação deveria ser conduzida por meio de uma sequência lógica de acontecimentos derivadas de uma causa-efeito.

<sup>4</sup> Jean-Jacques Roubine aponta que com o avanço do movimento neoclássico francês, o texto dramático vai sugerir e apontar como elementos da encenação devem acontecer, como exemplo as características de um cenário, os elementos visuais presentes nos panos de fundo, na concepção da maquiagem dos atores, em como os figurinos deveriam ser costurados e até mesmo na declamação de um texto de forma adequada.



ou que tenha desdobramento posterior a ela é estranho ao drama. O dramaturgo deve manter-se ausente, este não fala, institui a conversação. Há também as contribuições a respeito da relação do drama e seu público. O autor coloca que um drama absoluto não endereça seu texto a alguém, nem se materializa como uma declaração do próprio dramaturgo. Dessa forma, não deve haver interação alguma entre o drama e o espectador, sendo esse apenas um observador que passivamente observa o desenrolar daquele universo efêmero.

Embora as pretensões da concepção de um drama absoluto, segundo Szondi (2004), se deram num contexto político-ideológico conduzido pelo absolutismo, percebemos no decorrer do século XVII e XVIII a transição do feudalismo para o capitalismo e, gradativamente, a decadência dessa classe em detrimento da ascensão da burguesia mercantilista. Essa, com subsequente acúmulo de riquezas e poder político com o passar das décadas, se sobrepõe aos antigos aristocratas, passando a reivindicar novos ideais e visões de mundo. Para o autor, a burguesia passa a materializar esses ideais, a exemplo do drama burguês e do melodrama. A representação e ambição de um povo dá lugar à esfera da família enquanto as temáticas como honra e os valores de toda uma dinastia se transmutam em heranças e bens, no qual os conflitos públicos tomavam o lugar dos conflitos de âmbito privado (Szondi, 2004).

Dessa forma, surgem nomes de grande relevância para o desenvolvimento do drama burguês, como George Lillo, Denis Diderot e Gotthold Lessing. Embora não tenham rompido drasticamente com a doutrina aristotélica da época, desenvolvem esse novo drama já dentro de uma suposta crise. Denis Diderot, sendo um dos precursores do drama burguês, apresenta as ideias do que ele vai batizar de tragédia doméstica<sup>5</sup> e comédia séria<sup>6</sup> (Diderot, 2008, p. 167). Além disso, podemos destacar alguns apontamentos desenvolvidos no texto *Conversas sobre o Filho Natural* em como o drama burguês deveria ser empregado como estrutura formal.

Para ele, era de suma importância a utilização da pantomima e a utilização de gestos e técnicas de uso vocal dos atores, a busca pela mimese das expressões emotivas e a abolição da poesia declamatória. Esses elementos favorecem uma certa identificação do público para com a cena a ser representada, visto o grande teor moralizante contido no drama burguês. Porém, preserva-se a tradição das unidades de ação-espço-tempo com ênfase no encadeamento dos fatos e no desenvolvimento da fábula. A pantomima para ele é um recurso que possibilita narrar

---

<sup>5</sup> Toda extensão desse modelo de drama é baseado na vida privada, em âmbito familiar. Esse modelo trágico de drama desenvolvido por Diderot se distancia da tragédia clássica por apresentar conflitos de personagens burgueses em detrimento da nobreza e aristocracia.

<sup>6</sup> Para Diderot a comédia séria apresenta contornos pedagógicos e visa formar valores essenciais à classe burguesa por meio da exploração de temas como a virtude e os deveres do homem.

a cena sem que haja necessidade do diálogo, para dar clareza às percepções e intenções das personagens em cena, lhes concedendo mais vigor, cores e paixões.

Para conceber a força das cenas desenvolvidas, Diderot desenvolve a noção de quadro cênico em detrimento ao golpe teatral. O quadro cênico é constituído pela formação cênica de imagens encadeadas e dispostas harmoniosamente que poderiam ser literalmente ‘pintadas’ por um artista enquanto que o golpe teatral é um recurso que sugere uma ruptura da ordem das ações (Diderot, 2008, p.107). Toda essa premissa estava baseada no objetivo de se atingir uma certa verossimilhança, conceito esse já apresentado previamente; porém, o teatro burguês de Diderot é centrado na identificação do público nas ações virtuosas da personagem. O filósofo acreditava que o teatro era capaz de apresentar e proporcionar modelos de comportamento e realidades distintas. Dessa forma, o texto dramático deveria ser escrito de forma verossímil.

O drama burguês, apesar de suas contribuições ao rompimento formal do texto dramático desenvolvido pelo neoclassicismo francês, não foi suficiente para a quebra de forma aprofundada de certos elementos presentes nas obras da época. Vemos isso somente a partir do final do século XIX, com o que o Szondi irá caracterizar formalmente como a crise do drama. Autores como Ibsen, Tchekhov, Strindberg Pirandello, Piscator, Brecht, Beckett e Ionesco vão problematizar e expor as mazelas dos ideais burgueses, o individualismo, a mecanização humana, a exploração do homem sob o homem, precipitando os novos conteúdos críticos na forma dramática. Esses autores vão produzir uma grande quantidade de peças que já não são mais compostas “no intercâmbio dialético de sujeitos falantes no meio mais adequado de expressão” (Ramos, 2010, p.61) se contrapondo ao modelo iniciado no Renascimento.

Cabe ressaltar que Szondi define a *crise do drama* como uma crise de uma certa noção de drama (o drama absoluto) que deixa de fora algumas manifestações teatrais como por exemplo as paixões e os mistérios da Idade Média, as peças históricas de Shakespeare, a *Commedia dell’arte*, dentre outros. Esse enfoque na metodologia de análise de Szondi pode ser definida, segundo Sérgio de Carvalho, como um recorte estabelecido entre as peças que procuravam representar as dimensões da família burguesa patriarcal concebida como lugar da felicidade em detrimento aos espaços públicos (Carvalho apud Szondi, 2004, p.12).

Ao exemplificar as transformações encontradas nos textos dramáticos a partir do século XIX, Szondi cita o rompimento da unidade de tempo em *Três Irmãs* de Tchekhov, pois a peça apresenta um tempo não-dramático; seu presente é composto por uma justaposição de passado e futuro. Outro exemplo citado é a peça *O Pai*, de Strindberg; ela não consiste em uma representação direta, sendo mediada por sua visão subjetiva. Já os trabalhos de Maeterlink, Szondi os descreve como uma busca por ‘representar’ dramaticamente o homem em sua

impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imperscrutável (Szondi, 2011, p. 70). Na peça *Os Cegos*, o dramaturgo joga doze cegos perdidos à própria sorte, à espera de seu guia e salvador no qual tudo é composto pela situação em detrimento da ação. *Os Tecelões*, de Hauptmann, é usado como exemplo ao transpor a ação dramática para espaços exteriores aos da vida privada, representando dilemas não só de indivíduos, mas expondo relações de classe.

Ao refletir sobre essas transformações no modelo de drama difundido no teatro ocidental, se faz necessário tecer alguns apontamentos que podem ajudar a entender quais foram as influências que esses dramaturgos vão ter para lançar obras que vão romper de maneira definitiva com as rígidas regras estabelecidas pelo neoclassicismo francês. Uma delas é a abordagem histórica que Szondi utiliza ao analisar o desenvolvimento formal das novas obras que surgem durante o século XIX e XX. Portanto, pode-se observar uma tendência de como os conteúdos trazidos ao drama gradativamente vão precipitando na forma e dando contornos distintos aos moldes já estabelecidos, promovendo uma relação dialética entre si. Segundo Rosenfeld (2009, p.212) “a nova temática emergente, do ensimesmamento, da solidão, da incapacidade de relacionar-se, do tédio da vida cotidiana, nunca tinha sido abordada na dramaturgia. Isso requeria novas formas, diferentes das tradicionais”.

Outro aspecto de suma relevância é a questão geográfica. Temos uma grande quantidade de exemplos de dramaturgos e teatrólogos que romperam as estruturas tradicionais localizados em centros afastados dos braços greco-romanos, em certa parte, como países anglo-saxões, eslavos e escandinavos. Esse afastamento geográfico pode ter contribuído para o surgimento de novas formas de concepção dos textos dramáticos.

Percebe-se, portanto, que a introdução de novos conteúdos e temas a serem explorados é um elemento chave para a compreensão de como a crise do drama se estabelece a partir de uma incapacidade de representar e encenar os dilemas experienciados pelo homem multifacetado e contraditório do final do século XIX com os recursos existentes dentro do modelo de ‘peça bem feita’. Por meio dessa impossibilidade, o rompimento com as métricas aristotélicas e o hibridismo de gêneros com o lírico e o épico vão eclodir em novas possibilidades dramáticas, o que nos leva a refletir sobre o próximo tópico deste capítulo.

## 1.2 - A IMPLOÇÃO DO DRAMA ABSOLUTO

Como já explorado no tópico anterior a respeito da teoria dos gêneros e o mito da composição do estilo absoluto ou puro, entendemos que há traços comuns entre os textos dramáticos e recursos estilísticos da lírica e da épica entremeados em obras classificadas como

‘puras’ escritas durante todo o tempo histórico do percurso que traçamos neste trabalho. O que pretendemos explorar neste tópico é como a presença de recursos de outros gêneros literários vai orbitar a produção de novas dramaturgias, além da precipitação do conteúdo como forma.

Esses elementos começam a adquirir mais autonomia na composição da obra dramática, sendo explorados sem uma hierarquização rígida e cristalizada, desempenhando um papel relevante na construção da cena e situando os temas dentro da obra de arte. Para isso, retomaremos a obra de Peter Szondi (2011), na qual o autor mapeia sobretudo dramaturgos do final do século XIX e início do século XX que vão romper com o drama absoluto. Seguiremos também as contribuições de Jean-Pierre Sarrazac (2017), que retoma as contribuições de Szondi no que se refere às contradições entre a forma dramática e os conteúdos explorados na modernidade, assumindo uma abordagem de modo a refletir em como o conteúdo opera como destruidor da forma.

Para isso, voltaremos nosso olhar no século XIX, marcado pelo crescente interesse da investigação do que se passa na interioridade humana e no desenvolvimento de temas relacionados à subjetividade, sendo a arte parte do fio condutor que materializa essas pulsões, produzirá em suas diversas modalidades, possibilidades para a representação e exploração das angústias do homem moderno. Nas artes plásticas, o impressionismo provoca, por meio da sobreposição de planos e cores, efeitos de leitura a partir da percepção e síntese subjetiva de quem a observa, bem como a utilização de pinceladas com menos rigor e precisão, além do retrato de figuras comuns pertencentes ao proletariado em detrimento da aristocracia e no distanciamento da representação fiel da natureza, “os impressionistas como Van Gogh, Gauguin e Denis não acreditam mais numa realidade objetiva, e sim em suas impressões” (Rosenfeld, 2009, p.231).

Na literatura, podemos citar um curto romance publicado por Edouard Dujadin, que irá explorar profundamente a psique de seus personagens. Segundo Gay (2009, p.188) as influências de Dujadin vão ditar muito os rumos da literatura de James Joyce ao criar nessa obra a técnica do monólogo interior, na qual o leitor tem acesso a suas rumações, reflexões e reações ao mundo externo. O autor também cita como exemplo o autor Knut Hamsun e sua obra *Fome*, na qual ele transforma sua autobiografia em arte, fazendo registros de seus conflitos internos, suas impressões e expressões de seu cotidiano enfadonho e angustiante, numa tentativa de expor esses registros em um fluxo de consciência.

No campo da poesia, há também a busca pelo registro e investigação da angústia interior, da profunda pesquisa psicológica numa incessante busca pela compreensão do que as palavras nem sempre conseguem desnudar, segundo Gay “o engajamento com a própria época levava os

poetas a se aplicar a um exame não só externo, mas também, talvez principalmente, interno, alimentado por uma honestidade franca e até dolorosa” (Gay, 2009, p.64).

No teatro, Sarrazac (2017) destaca que as mudanças experienciadas na forma dramática refletem sobre questões do sujeito e seu lugar no mundo. As personagens que eram retratadas previamente como a nobreza e aristocracia saem de cena para dar lugar ao camponês, ao homem comum. O autor irá classificar essa mudança de paradigma como ‘drama-na-vida’ para ‘drama-da-vida’. Sarrazac também destaca que o drama vai deslocar os conflitos para esferas interiores, denominando-o de infradramático:

O infradramático não mora somente na falta de estatura das personagens, dos acontecimentos e outros microconflitos; ele liga-se em parte à subjetivação e, portanto, à relativização que marca todos esses microacontecimentos e microconflitos. Em outros termos, muitas vezes é com um teatro íntimo e de conflitos intrasubjetivos, intrapsíquicos que estamos lidando. (Sarrazac, 2017, p.54).

O dramaturgo Henrik Ibsen é um exemplo que Szondi (2011) utiliza para expor como a subjetividade das personagens serão desenvolvidas no final do século XIX. De forma geral, podemos destacar que seus personagens refletem sobre sua própria condição, vendo a si mesmos como contraditórios, falhos e multifacetados. O dramaturgo produz obras com diferentes características, portanto, classificados em fases da qual podemos destacar como a fase realista, marcado pela produção de peças como *Casa de bonecas* (1879), *Os Espectros* (1881), *Hedda Gabler* (1890) e *Um inimigo do povo* (1882). As peças dessa fase retratam em seus conflitos centrais a posição dos indivíduos perante ao meio social do qual fazem parte e criticam os modelos de moral e virtude contraditórios da burguesia de seu tempo. Embora estruturalmente, a dramaturgia de Ibsen seja composta pelos elementos clássicos do drama, sua tentativa de representar a realidade tal qual se dá, de forma rigorosa, o que parte dos naturalistas se propõe a fazer, já é um retrato dessa impossibilidade de representação. A vida não pode ser fragmentada em unidades, bem como os acontecimentos não se dão de maneira homogênea, linear e encadeada. Rosenfeld destaca que os naturalistas, ao tentarem representar a vida segmentada cenicamente, “são quase forçados a ‘desdramatizar’ as suas peças para tornar visível o fluir cinzento da existência cotidiana” (Rosenfeld 2010, p.90).

Em sua segunda fase, conhecida como de investigação do inconsciente, destaca-se a produção de peças como *O pato selvagem* (1884), *Rosmersholm* (1892), *O pequeno Iyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) e *Quando Despertamos de entre os mortos* (1899). Nessas peças, nota-se que algumas personagens se movem a partir de reflexões que se passam no passado. O presente da peça é secundário, sendo as reminiscências, o tema central desenvolvido. Dessa forma, o drama de Ibsen evoca em oposição ao drama absoluto a unidade

de tempo situada no passado em detrimento do presente, sendo sua representação comprometida:

É também nesse sentido tópico, e não só temporal, que a temática de Ibsen se furta ao tipo de presente exigido pelo drama. Se é certo que ela nasce inteiramente da relação inter-humana, ela só se sente em casa, com seu reflexo, no mais íntimo de seres isolados e estranhos uns aos outros. Isso significa que sequer é possível sua direta representação dramática. Não é só para ganhar maior densidade que a temática de Ibsen requer a técnica analítica. Sendo essencialmente matéria do romance, é só graças a essa técnica que ela pode subir ao palco. Mas assim mesmo, ela continua um corpo estranho. Pois, por mais que se ligue a uma ação presente (no duplo sentido), ela permanece confinada no passado e na interioridade. Esse é o problema da forma dramática em Ibsen. (Szondi, 2011, p.37-38)

A técnica analítica exposta por Szondi compreende como o curto desenvolvimento dialógico intra-humano por meio da exposição de eventos que vão se passar no passado, sendo essa, a ação principal da peça, embora respeitando as unidades de tempo-lugar-ação. Portanto, a dramaturgia de Ibsen se desenvolve ancorada no tempo como tema, sendo este o passado, pertencendo por essência no domínio do épico.

Outro dramaturgo que podemos tomar como exemplo é Tchekhov e sua obra *As Três irmãs* (1900). Assim como em Ibsen, a peça se desenvolve em torno das lembranças e anseios das personagens, deslocando a exposição no tempo passado. A unidade de ação aqui é comprometida visto que a reação dialógica estabelecida pelas irmãs pouco move a peça para a um clímax ou desenlace, transmutando-se em reflexões monológicas de Olga, Macha e Irina. Esses monólogos vão refletir angústias interpessoais, memórias e reflexões adquirindo traços fortemente ligados aos gêneros líricos e épicos. Szondi (2011) revela que os monólogos presentes em *As três irmãs* estão deslocados do sentido tradicional do termo, no qual ele é empregado em favor da situação, para o autor “eles não constituem monólogos isolados, inseridos numa obra dialógica, mas neles, ao contrário, a obra como um todo deixa o terreno dramático e se torna lírica” (Szondi, 2011, p.43).

Outro exemplo exposto por Szondi é o ‘diálogo de surdos’ instaurado pelas personagens Andrei e Ferapont. Andrei é caracterizado na peça como um personagem extremamente solitário. Em determinadas passagens, percebemos que o desenvolvimento monológico de suas reflexões acontecem sempre atreladas à presença de seu empregado Ferapont, que é surdo. Dessa forma, o monólogo de Andrei se dá em uma condição onde não haverá diálogo, sendo este uma das maiores contradições formais do drama. (Szondi, 2011, p.46).

Seguindo o fio relacionado a subjetividade como tema explorado nas dramaturgias do século XIX, sendo considerado por Szondi (2011) como o precursor da denominada ‘dramaturgia do eu’, Strindberg irá explorar em suas personagens, questões interiores e

conflitos pautados em experiências individuais, das relações entre homem e mulher, de traições entre outros temas. Tendo escrito suas primeiras peças respeitando as convenções do drama absoluto, o dramaturgo vê-se impossibilitado de atingir os efeitos esperados devido a impossibilidade de representação do interior das personagens estabelecidos por meio do diálogo inter-humano. Dessa forma, Strindberg irá explorar distintos recursos como o monólogo e o foco narrativo como possibilidades de representação, não alcançando o objetivo esperado. Porém, seus obstáculos são superados, pelo menos em parte, trazendo elementos da narrativa ao evocar em *O Caminho de Damasco* (1898) - uma trilogia de peças - o drama de estações, sendo considerado a matriz principal expressionismo (Rosenfeld, 2010, p.99).

A técnica das estações consiste em um grande mosaico de cenas, que não estão necessariamente encadeadas, onde nelas, o que prevalece é o desenvolvimento das situações. Nele, o dramaturgo tem como objetivo isolar o personagem central de modo a desenvolvê-lo em seu caráter mais íntimo, os outros personagens, quando aparecem em cena, são destacados apenas por um ponto de vista central (Szondi, 2011, p.52). Dessa forma, somos levados a acompanhar juntamente com a figura central da peça, diversas situações localizadas em tempo e espaços diferentes sem compromisso em explorar qualquer relação causal, desmontando toda e qualquer relação processual ou encadeamento fabular. Cada uma das cenas representadas se tornam fragmentos únicos e independentes, adquirindo contornos plenamente épicos “como que fragmentos cênicos de um romance de aprendizagem” (Szondi, 2011, p.54).

Essa forma de representação ficará conhecida como ‘dramaturgia do ego’ no qual não há mais o desenvolvimento dialógico entre personagens, pois eles estão ausentes ou totalmente descaracterizados em seu termo comum. O que temos é um sonho de um único personagem, o *Desconhecido*, e todas as outras que interagem com ele durante as estações que o mesmo percorre, podem ser encaradas como suas próprias projeções. O diálogo é substituído pelo monólogo onde são revelados (parcialmente) episódios da vida psíquica encoberta. Sendo assim, as projeções tomam contornos líricos e épicos por tratarem de questões do íntimo e por distender através do tempo (Rosenfeld, 2010, p. 102).

Outro grande exemplo que podemos mencionar como dramaturgos dispostos a explorar em suas peças a quebra das convenções é o belga Maurice Maeterlinck, que procurava representar em suas obras a insignificância humana perante o universo, sua insuficiência e impossibilidade de transpor as fatalidades do destino, sobretudo, da morte, tema este que vai permear grande parte de suas produções. Vemos então, que a unidade da ação será implodida, priorizando a situação dos personagens em cena, que pouco ou nada fazem para mudar sua

condição. Dessa forma, esse novo drama desenvolvido por Maeterlinck será denominado de *drame statique*.

A peça que melhor representa o *drame statique* é *Os cegos* (1890), na qual o dramaturgo abandona todo o encadeamento dialógico em detrimento do caráter situacional. Nela, encontram-se doze cegos dispostos em um lugar sem fronteiras definidas, na espera interminável pela volta de seu líder (que jaz entre eles), jogados à revelia da própria sorte. Os diálogos são construídos por meio de perguntas e respostas de modo a massificar os cegos como uma unidade, descaracterizando-os como indivíduos. Para o drama absoluto, a situação é apenas o ponto de partida da ação, o que não é o caso da dramaturgia de Maeterlinck. A situação é encarnada como tema, que impossibilita os personagens de agir, conservando-os no mesmo estágio inicial, de passividade e espera da morte (Szondi, 2011, p.62).

Gerhart Hauptman também inova em sua dramaturgia do final do século XIX com o desenvolvimento de seu ‘drama social’. Nele, são exploradas questões de cunho coletivo, das mazelas da exploração do homem pelo homem, que muitas vezes se concentram fora da ação dramática, que segundo as convenções clássicas, devem se fechar somente para a exposição em si. Para Szondi (2011) o dramaturgo social representa dramaticamente essas condições que suas personagens são expostas de modo a revelar quais os fatores para além das determinantes individuais vão permear o recorte político e econômico nas quais estão inseridos. Dessa forma, o drama social vai tomar contornos épicos, como na peça *Os tecelões*, no qual as *dramatis personae*, que representam um conjunto de indivíduos que compartilham condições análogas entre si, portanto, são ligados a relações extra-plano, o que foge do princípio formal do drama.

Os elementos épicos na obra de Hauptman aparecem disfarçados como tema, numa tentativa de se representar a vida dos tecelões em ação dramática. Como solução, o dramaturgo evoca a revolta dos tecelões da Silésia (1844) em uma série de quadros sem encadeamento de ação ou pretensão de desenvolver um desenlace progressivo. Os diálogos são desenvolvidos de forma monológica, por comentários e perguntas sem respostas no qual o texto se desmancha:

Essa variedade de situações épicas (*revue*, exposição para um forasteiro, relato, descrição) meticulosamente ancorada na escolha das cenas; a abordagem sempre nova que se estabelece ao fim de ato; a introdução de novas personagens a cada um deles; [...] tudo isso aponta, mais uma vez, para a estrutura épica que está na base da obra, expressão de que ação e obra não são idênticas, como no drama, mas que a revolta é, sobretudo, objeto da obra. (Szondi, 2011, p. 72)

A partir da contribuição da análise das peças e das escolhas formais feitas pelos dramaturgos descritos neste trabalho, percurso esse seguido a partir de Szondi (2011) pode-se destacar que o tema é um grande responsável pela implosão da forma dramática. O autor destaca



que as obras do final do século XIX, das quais são responsáveis pela crise do drama, negam em seu conteúdo, o que por “fidelidade à tradição, ainda pretende enunciar formalmente: a atualidade da relação inter-humana” (Szondi, 2011, p.78).

Dessa impossibilidade, surgem diversas contradições, que vão ser gradativamente superadas por meio da transformação da forma, que antes, estava sobreposto pelo conteúdo. Essa transformação foi possível a partir da precipitação do conteúdo na forma, possibilitando a criação de pequenas fraturas, que vão ruir, de maneira progressiva, as convenções do drama absoluto, possibilitando o desenvolvimento de um novo drama. Para o autor é assim que:

Surgem desse modo aqueles “experimentos formais” que, tendo sido sempre interpretados por si mesmos, foram facilmente tomados como simples joguete, provação *pour épater le bourgeois*<sup>7</sup> ou sinal de incapacidade pessoal, mas cuja necessidade interna de pronto evidencia tão logo eles são inseridos no quadro da mudança estilística (Szondi, 2011, p.82).

Dessa forma, podemos refletir sobre como os novos temas vão sendo introduzidos pelos dramaturgos que vão caracterizar como responsáveis pela crise, que vão desencadear uma série de mudanças formais, passando pela descaracterização das unidades de tempo-ação-lugar, da hibridização dos gêneros literários com a presença de elementos líricos e épicos. A crise, portanto, não é um período marcado pelo fim do drama como o conhecemos, mas como um processo de expansão do gênero, sendo ele uma forma aberta, transmutável.

As mudanças propostas no final do século XIX vão acarretar no fim do drama absoluto, ou da ‘peça bem-feita’, desdobrando-se em uma infinita gama de possibilidades, de contornos e efeitos ainda a serem explorados sem com que a forma tradicional do drama deixe de existir, embora se renove continuamente. Suas multiplicidades de renovação se darão permeados aos contornos políticos, econômicos, históricos e sociais, demandas que se transformam passando do homem moderno ao pós-moderno, tema esse a ser abordado no próximo tópico.

### 1.3 - MODERNIDADE E O DRAMA-DA-VIDA

Com a crescente exploração de novas formas de representação dramática no horizonte a partir do final do século XIX e início do século XX como já explorados nos tópicos anteriores, bem como o tema como demolidor da forma dramática, pretendemos explorar como o texto dramático moderno e contemporâneo se expande por meio de manifestações distintas, desdobramentos esses iniciados com Strindberg e as dramaturgias da subjetividade, a implosão

---

<sup>7</sup> Aquilo que choca o burguês (Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues).

das unidades aristotélicas e a hibridização dos gêneros literários. Dessa forma, nos convém evocar uma reflexão desenvolvida por Sarrazac (2017) a respeito dessa virada do final do século XIX, responsável por uma mudança paradigmática, definida aqui pelo autor de ‘drama-na-vida’ para ‘drama-da-vida’.

O ‘drama-na-vida’ pode ser entendido como uma referência análoga ao drama absoluto, ou da ‘peça bem feita’ cujos autores previamente já explorados nos destacaram a rigidez das regras aristotélicas revividas no Renascimento até meados do século XIX no qual havia uma supremacia no desenvolvimento do conflito interpessoal por meio do diálogo, percorrendo uma trajetória fabular, não devendo ultrapassar a unidade de tempo de um dia e que devesse ser fechada dentro de um espaço limitado. Estabelece-se como drama burguês, segundo Szondi, (2011) retratando aspectos da vida privada, abordando temas como virtude, respeito ao matrimônio, a submissão da mulher e dos filhos ao patriarca e do purgar dos pecados e vícios estabelecidos por acordos sociais devido ao grande teor moralizante desta forma dramática.

Sarrazac (2017, p.43) nos aponta que as primeiras fissuras que vão permitir uma mudança de paradigma podem ser percebidas ao analisarmos a questão da extensão do drama. De acordo com as normas do drama absoluto, o que diferenciava plenamente uma epopeia de um drama seria sua extensão. Os espaços representados na epopeia, bem como os saltos temporais e a cobertura de toda uma vida do herói, não caberiam dentro de um texto dramático. Este, deve ser menor, cobrindo uma pequena parte, um recorte imediato, no presente, personificando a ação e o conflito.

De acordo com o autor, é por meio da epicização do drama e a hibridização com o romance que a arte teatral irá modificar plenamente sua extensão. Cabe ressaltar que as dramaturgias desenvolvidas no final do século XIX não foram as únicas historicamente a representarem modelos como percebidos em Strindberg, Tchekov e Maeterlinck, como o coro de *Henrique IV* de Shakespeare que se “faziam atravessar o tempo e acumulam atos de muitos anos em uma hora de ampulheta” (Sarrazac, 2017, p. 44) ou na afirmação de Lope de Vega que opta por romper as unidades de tempo e espaço para satisfazer a aclamação de seu público cativo:

Mas quantos hoje em dia fazem seu sinal da cruz quando veem correr os anos numa ação cujo termo convencionado é um dia artificial que não tem a mesma duração matemática! Considerando, no entanto, que, no teatro, a cólera de um Espanhol sentado não se modera a não ser que se lhe apresente em duas horas tudo o que vai da Gênese ao julgamento final penso, quanto a mim, uma vez que se trata de agradar que é justo todo esforço que se consiga fazer? (Lope de Vega apud Sarrazac, 2017, p.44)

A romantização do drama assombra a base dos dramaturgos do século XVIII que se recusam a subverter as unidades aristotélicas, sendo Diderot um dos mais defensores da

manutenção da forma já estabelecida. Porém, Sarrazac (2017) nos aponta que outros dramaturgos e filósofos vão refletir sobre o emprego de elementos romanesco no drama e também irão colocá-lo em prática, como Schiller e Henri-Benjamin, manifestando interesse em implodir o drama absoluto.

A cobertura da vida de um herói não provoca apenas uma ampliação da extensão do drama, mas também de uma distensão da fábula, ultrapassando os limites de representações situacionais da vida imediata, de cunho biográfico, mas dando conta também de uma fatia maior do cosmos, aquilo que vai interferir indiretamente no conflito, das relações interpessoais, do estabelecimento do meio social e das forças que o regem, “o que Hegel designa como propriedade do épico, a saber, a totalidade dos objetos” (Sarrazac, 2017, p.46).

É neste contexto que as formas do ‘drama-da-vida’ começam a se delimitar. Esse novo paradigma não se contenta a representar e desenvolver os conflitos apenas das personagens encarceradas em seu seio nuclear, mas se interessa tanto pelo texto quanto pela encenação a abarcar a influência do ambiente sobre as relações inter-humanas, amplamente exploradas no teatro naturalista, simbolista e expressionista. Da virada do século XIX para o século XX surgem nomes que darão sequência na exploração de elementos épicos no drama, como exemplo Erwin Piscator ao se tornar encenador de um novo teatro-documentário preconizado por Hochhuth, Kipphardt e Weiss, bem como o desenvolvimento de seu teatro épico em priorizar a totalidade dos objetos sem a mediação da fábula dramática (Sarrazac, 2017, p.48).

Podemos usar também como referência o dramaturgo Bertolt Brecht, que também trabalhou nas primeiras experimentações de Piscator durante a década de 1920. O teatro épico brechtiano não recusava totalmente a forma dramática, mas operava uma transformação dialética. Em peças como a *Vida de Galileu* (1939) e *Mãe Coragem* (1939) há o estabelecimento de lugares reclusos, podendo ser definidos como um microcosmo. Mas os conflitos que se passam nesses lugares nada mais são que ilusões do que de fato nos interessa, o que se passa além deles. Nos cabe ressaltar que o momento histórico no qual esses textos estão sendo desenvolvidos se desdobram sobre grandes catástrofes como a Primeira, Segunda Guerra e o Holocausto. A vida privada e os conflitos interpessoais se esvaziam perante a falta de sentido e o esvaziamento humano. Desta forma, Sarrazac nos aponta que o microcosmo será invadido por uma hemorragia, fazendo com que o drama se perca pela vasta imensidão do macrocosmo (Sarrazac, 2017, p.52).

Além da alteração da extensão dramática, o ‘drama-da-vida’ também vem acompanhado de uma outra mudança, a do regime. Assim como caracterizado previamente que o ‘drama-na-vida’ representa sempre um recorte da vida do herói, representando um momento de passagem,

do apogeu à catástrofe, ou da infelicidade à conquista, conduzidos pelo fio da fábula, aqui notamos um caminho inverso. O ‘drama-da-vida’ parece ser conduzido por um ritmo distinto e contrário. Os acontecimentos neste novo tipo de drama parecem rumar para a mediocridade, sem grandes eventos relevantes ou grandiosos, sem vastas tragédias, mas situações corriqueiras e banais do cotidiano, presentes nas dramaturgias de Tchékhov e Maeterlinck.

Essa nova dimensão Sarrazac (2017) denomina como *infradramático*, sendo o regime do drama em que não há mais personagens elevados e dotados de grande nobreza. Aqui reside apenas o comum, onde “nada acontece”. Cabe destacar que o regime *infradramático* não somente representa essa falta de notoriedade dos conflitos e das personagens, mas também a subjetificação, que conduz o drama a um mergulho aos microconflitos, a uma dimensão intersubjetiva e intrapsíquica, levando ao desenvolvimento de personagens cada vez mais reflexivas a partir da condução dos conflitos de maneira relativa e com pontos de vista diversos e muitas vezes opostos.

O estabelecimento dessas personagens reflexivas vai distanciá-las do seu plano de ação, sendo possível enxergá-las a um plano distanciado: “ela não está mais presa em seu drama; ela se encontra fora/dentro, e ao mesmo tempo e mesmo totalmente no exterior, na beira ou simplesmente ao lado” (Sarrazac, 2017, p.54). Isso provoca o estabelecimento de um espaço vazio, um espaço de inação desencadeado pelo esvaziamento de sentido da existência humana. Esse espaço de inação vai implodir os grandes acontecimentos típicos do ‘drama-na-vida’ e rebaixá-los como anedota. A morte não é mais o final trágico e o destino inexorável.

Nesse novo modelo, a tragédia não é mais a morte, mas sim a própria vida. As personagens são tomadas por um desejo incansável de busca por algo que não sabem bem o que é, uma sensação de completa “incompletude” do ser. O isolamento dos indivíduos parece provocar uma tomada de consciência dessa condição, gerando situações que vão progressivamente afastando-os ainda mais. Como exemplo, podemos citar o estabelecimento de espaços desérticos em *Esperando Godot* (1952) de Samuel Beckett, no qual as personagens orbitam uma árvore decrépita presas a espera de quem aparenta nunca aparecer, descolando sua humanidade e subjugando-os em condição de objeto.

Essa condição também é retratada anteriormente por Strindberg em *A Sonata dos Espectros* (1907), na qual uma fatia da vida é retratada por personagens que estão vivos, mas mortos. As personagens convivem na casa, tomam chá e comem doces à mesa, mas estão separados pela individualidade. Sarrazac (2017) demonstra que, na sua dramaturgia, o autor faz as personagens se interporem de modo a produzir regressões de momentos da vida, uma certa retrospectiva, que envolve questões de ponto de vista. Nela se estabelece uma reflexão sobre o

que é a vida a partir do momento da morte, entre o viver e o existir. Reflexões estas também percebidas nos textos de Tchékhev, como a personagem Tchebutykin de *As Três Irmãs*: “Nós não vivemos? Não há nada nesse mundo, nós não existimos, nós apenas acreditamos nisso” (Sazzarac, 2017, p. 65).

Ora, se no ‘drama-na-vida’ o público enxergava o recorte da vida da personagem dentro da caixa cênica, acordo convencionado pela ilusão teatral como quem observa de fora o que se passa pelo buraco de uma fechadura, no ‘drama-da-vida’ o espectador tem a possibilidade de ver a vida das personagens sobre seus ombros enquanto ela mesma se vê, sem possibilidade de intervenção. Dessa forma, a dimensão onírica das peças favorece a fissura da personagem, transformando-a em personagem-sonhadora e personagem-sonhada.

Essa dimensão é composta na dramaturgia de Strindberg em peças como *Caminho de Damasco*, no qual a personagem Desconhecido caminha por diversos quadros vivenciando sua própria vida, como um grande panorama, da infância ao momento final, produzindo um tipo de paisagem, contemplada sempre no limiar da morte. Em Ibsen, nota-se também que suas personagens têm acesso a paisagem de suas vidas também dentro do limiar da morte, presentes na peça John Gabriel Borkman:

Borkman:(indicando a paisagem): veja como a paisagem se abre diante de nós-vasta e livre/ Ella Renthen: Ali, naquele banco, nós nos sentávamos outrora para contemplar uma paisagem ainda mais ampla/ Borkman: Era uma paisagem de sonho a que nós olhávamos então./ Ella Renthen: (balançando melancolicamente a cabeça): E agora, essa paisagem está coberta de neve. E a velha árvore está morta” (Ibsen apud Sarrazac, 2017, p.73)

A hora da morte e a contemplação da condição de finitude parece ser dilatada por meio da grande plasticidade do ‘drama-da-vida’, adquirindo contornos cada vez mais testemunhais e testamentários, o que parece nos conduzir a uma questão: como representar no drama o tempo inteiro de uma vida? A essa (im)possibilidade Sarrazac (2017) aponta a possibilidade de converter o tempo em espaço. Convencionalmente, o ‘drama-na-vida’ era estabelecido pela concepção artificial em atos e cenas, criando uma falsa sensação de organicidade. Essa organização estabelecida em atos e cenas está ligado diretamente ao desenvolvimento da fábula de modo a produzir a progressão do estabelecimento dos nós ao desenlace, do início à eclosão da catástrofe.

O estabelecimento e a conversão do sistema de atos e cena para a paisagem permite que haja o encontro de diversos tempos em um mesmo espaço, como uma intersecção de diversos caminhos da vida da personagem. A paisagem, portanto, converte o tempo em espaço. Strindberg focalizava a atenção do espectador nas pegadas do oficial; em Beckett, as pequenas

folhas da árvore que se desprendiam do galho. Essas são as marcações de temporalidade no qual as dramaturgias tem como objetivo:

Fazer-nos entrar, nós os espectadores - espectadores desses outros espectadores (de suas próprias vidas) que são as personagens -, no próprio ritmo lento do escoamento de uma vida; fazer-nos provar essa temporalidade que é aquela de uma espera sem fim do fim” (Sarrazac, 2017, p.75).

Expandir o drama por meio da desestruturação do ‘drama-na-vida’, e representar o enquadramento total do acontecimento de uma jornada imensa, na conversão do tempo em espaço e o estabelecimento da paisagem só é possível por meio da irregularidade. Sarrazac (2017) aponta que esse seria um dos maiores paradoxos do drama moderno, e que seu emprego nas obras dramáticas pode variar de autor para autor, de peça para peça. A irregularidade se concretiza com o abandono (total ou parcial) da coesão e da rigidez da sequência fabular, desmontada ora pelos quadros, pela inserção de elementos épicos ao drama, pela concepção da paisagem e do olhar das personagens sobre a própria vida por meio de movimentos e jogos de sonho.

Dessa forma, os parâmetros apresentados por Sarrazac (2017) nos ajudam a compreender e balizar como vão sendo construídas as possibilidades dramáticas e como os dispositivos vão se transmutando ao longo do tempo. Não se trata de estabelecer que a mudança de paradigma que o autor propõe, do ‘drama-na-vida’ para o ‘drama-da-vida’, seja um arcabouço fechado, mas sim um modelo que abre espaço para reflexão e discussão a respeito de outras formas de concepção do drama moderno e contemporâneo. De forma geral, nota-se que como elemento primordial não é a negação absoluta do drama, mas sim um processo irreversível de expansão de seus limites para algo em constante transformação.

#### 1.4 - DIÁLOGOS COM O CONCEITO DE SARRAZAC - A RAPSÓDIA NO TEATRO

Assim como abordamos nas seções anteriores, alguns dramaturgos ao longo da história vão questionar a forma como se estrutura o texto dramático e que, gradativamente, vão ruindo as possibilidades de representação devido à complexidade das relações humanas, seus anseios, sua própria fragmentação e incompletude, características essas marcadas pela modernidade. Peter Szondi (2011) explana e detalha o modelo dramático estabelecido na transição do século XVIII para o XIX, denominado como drama absoluto, concluindo que esse modelo dramático estaria fadado ao fracasso, a uma certa crise, não correspondendo mais às necessidades do mundo moderno.

Szondi (2011) destaca que o surgimento de um eu-épico, ou sujeito-épico brechtiano é o principal elemento que irá provocar essa crise no drama, além de apontar algumas tentativas de solução, uma resposta para a superação dessa crise. Jean-Pierre Sarrazac (1998) desenvolve um ponto de vista distinto de Szondi (2011) a respeito do futuro do drama, defendendo uma transformação do drama absoluto, de caráter individualista e fechado em sua forma, em uma estrutura mais permeável, tendendo a um possível hibridismo:

O conceito do drama absoluto pode apontar para uma hibridização do épico e do dramático, do individual e do coletivo, que as estéticas do século XX não cessaram de reinventar. Pois trata-se de um modelo que exige ser perpetuamente superado e contestado. Ao “drama absoluto”, podemos assim opor o “drama real”, concebido não como um modelo, mas como uma noção capaz de explicar essas tentativas de superação e misturas sugeridas na história, incluindo a mais recente das formas. (Kuntz & Lescot apud Sarrazac, 1998, p. 74-75).

Sarrazac (1998) vai se basear no sujeito épico brechtiano para desenvolver uma teoria distinta de Peter Szondi (2011). Para o pesquisador húngaro esse sujeito épico desencadearia a crise do drama, enquanto Sarrazac (1998) utilizará esse elemento como agente personificador do autor dentro do texto dramaturgico, dando forma ao que será denominado, mais à frente, como teatro rapsódico.

Sarrazac (1998) defende que, em linhas gerais, o gênero dramático não estaria enfrentando uma crise em rumo ao seu catastrófico fim, mas apenas adquirindo uma nova forma, mais aberta, permeável, capilarizando outros elementos presentes em outros gêneros literários. Portanto, esses contornos expostos pelo autor, essa possibilidade de hibridez do gênero dramático, da mudança do paradigma na concepção das personagens, da montagem e a heterogeneidade linguística serão descritos como um teatro rapsódico.

Cabe ressaltar que essa hibridez do gênero dramático não fora proposto apenas por Sarrazac (1998). Outros diretores teatrais e dramaturgos já praticavam certa mistura entre os elementos da lírica e da épica no drama. O próprio teatro brechtiano realizou diversos movimentos em aproximar elementos da épica com a dramática; portanto, do ponto de vista da teoria dos gêneros, pode-se considerar que o drama épico é essencialmente híbrido, porém, não rapsódico. Para o autor, essa transformação da escrita do texto dramático moderno consiste em um movimento duplo que propõe destruir, problematizar as formas antigas e, por outro lado, criar novas possibilidades. Desta forma, o autor conceitua esse novo texto dramático, como um teatro rapsódico, ou simplesmente, rapsódia:

A rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do “autor-rapsodo” [...], que se assemelha igualmente à do costurador [...], reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar - a noção de rapsódia aparece,

portanto ligada a saída ao domínio épico [...] e a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. (Hersant & Naugrette apud Sarrazac, 1998, p. 152).

Sarrazac (1998) resgata a nomenclatura referenciando o poeta-rapsodo grego que é capaz de executar récitas públicas das grandes epopeias homéricas, no qual dá destaque a passagens de interesse ao público, provocando efeitos catárticos e também proferia espécies de conferências de caráter crítica e moral. Unindo-se ao termo *rhaptein* (costura) + *oide* (poema), esse teatro rapsódico se constitui a partir de uma costura entre diversos elementos. O autor procura desenvolver esses elementos que vão dar contornos à rapsódia, exemplificando como determinados recursos vão se combinando, operando as distintas montagens do texto dramático, as variações da personagem-rapsódica, as diversas formas de organização textual e as tendências desse novo teatro em desviar propositalmente dos modelos enrijecidos em busca de uma constante transformação do gênero dramático. Dessa forma, refletimos como o autor desenvolve sua teoria, procurando dialogar com a manifestação desse novo teatro.

O autor destaca que, no teatro rapsódico, a montagem se distingue claramente dos modelos propostos pelo drama absoluto, que pretende desenvolver uma progressão de ações encadeadas que ruma para a resolução de um conflito ou ponto de desequilíbrio. Nesse novo teatro, Sarrazac (1998, p.28) irá definir o recorte, recurso amplamente utilizado no drama para conferir certa autonomia à cena, como um elemento chave na construção dessa forma costurada.

O drama absoluto procura seguir tradicionalmente as unidades aristotélicas de ação, tempo e espaço, de tal modo que uma cena só existe em função da próxima que virá em sequência, encadeada, pavimentada. No teatro rapsódico a cadência sequencial, ou ordem cronológica, é colocada de lado em detrimento de uma ordem lógica, passando de um sistema que imita a natureza para um sistema de pensamento (Sarrazac, 1998, p.28). Para o autor, essa nova forma de organização tende a transferir para o espectador a função de organizar e reorganizar o que está sendo assistido, lhe atribuindo sentido e novas significações. Cabe a cada um, em sua própria percepção, construir mentalmente o percurso das cenas e, também, seu entendimento.

Dessa forma, a fábula é estraçalhada em diversos retalhos, fragmentos, paisagens, modificando também a própria concepção da gênese do texto dramático, que não mais será permeada pelos moldes tradicionais e encadeados numa lógica progressiva. Para o autor, a montagem “não é só introduzida, como acaba também por intervir desde o início no ato criador: como embargo parcelar da realidade [...] E é reconhecida como força produtiva que recorta e espaça o texto” (Sarrazac, 1998, p.32).



Assim como a montagem, a rapsódia também irá modificar a gênese e concepção das personagens dramáticas, transformando-as em impersonagens, ou personagem-rapsodo. Na tentativa de conceituar esses termos, o autor descreve que o surgimento da impersonagem deriva de uma necessidade de se pensar em uma figura composta pela desconstrução, pelo seu esfacelamento, pelo constante processo de remontagem e emancipação, para que, dessa maneira, essa impersonagem possa estabelecer diálogos e relações mais próximas com o homem moderno.

Segundo Sarrazac (1998) o drama moderno, ou o ‘drama-da-vida’, exige das personagens uma função de coro; assim como o coro grego, essa personagem deve recitar ideologias, narrar com propriedade os fatos e situações, sendo alguém que testemunhou todo o universo do drama, em oposição à visão unilateral e pessoal de uma personagem do drama absoluto. Essa personagem, então, deve oferecer diferentes contextos e situações, demonstrar as diversas possibilidades, operar múltiplos pontos de vista. Sendo assim, o autor destaca tipos de personagens possíveis no teatro rapsódico.

O primeiro exemplo apresentado é o da personagem criatura, definida como uma figura muito próxima da transformação do ser humano em algo animalesco, bestial, algo híbrido sem nenhuma pretensão de adquirir contornos de protagonismo ou antagonismo, sem oprimir ou ser oprimido, sendo escravo sem mestre. Para Sarrazac (1998), esse personagem-criatura é capaz de retirar o público de seus próprios ideais antropocêntricos:

Uma personagem de um antropomorfismo incerto que o autor acompanharia ao longo do seu périplo teatral, cujas tribulações ele seguira passo a passo e é a qual estaria [...] indissociavelmente ligado. [...] A personagem-criatura sai do nada, no início da peça, e ao nada volta, no final. Existe, apenas, de forma paradoxal e só é viável durante o tempo da representação. Ela depende estritamente do seu criador. (Sarrazac, 1998, p.38)

Em seguida, ele nos apresenta essa personagem incompleta e discordante, que se dirige ao público para que ganhe contornos e formas estabelecidas, uma personagem que vai se construir. Dessa forma, essa personagem incompleta e sem forma é um ser totalmente esfacelado e em constante construção, evitando confusões entre o limite da arte e da representação da realidade. Em muitos casos, essas personagens não possuem nome, gênero ou qualquer informação explícita que possa estabelecer parâmetros de identificação ou aproximação a uma personagem humana. Sarrazac (1998) destaca alguns elementos dessa personagem incompleta, a partir de elementos observáveis na obra de Samuel Beckett:

Figura humana feita em pedaços, que absorve e é absorvida, que come e é comida. Boca ou ânus, lugar de dizer. [...] A voz e o corpo desencaixaram-se. Enquanto a

primeira [a voz] permanece errante no infinito da linguagem, o segundo [o corpo] parece revelar-se atônito com seu próprio aniquilamento. [...] A figura consagra, deste modo, uma perda de identidade progressiva da personagem e a sua definitiva não correspondência com o passado. O retorno biográfico de si mesmo deixou de ser possível a cada personagem beckettiana (Sarrazac, 1998, p.43)

Por fim, temos também outro exemplo significativo que é da personagem Zé Ninguém, fazendo referência direta às definições de Wilhem Reich. Essa personagem Zé Ninguém é uma figura monstruosa, vazia e autodestrutiva que vai, progressivamente, no decorrer do drama, buscando sua total aniquilação. Reich assim descreve o homem:

Sentes-te infeliz e medíocre, repulsivo, impotente, sem vida, vazio. Não tens mulher e, se a tens vais com ela para a cama só para provar que és 'homem'. Nem sabes o que é o amor. Tens prisão de ventre e tomas laxantes. Cheiras mal e a tua pele é pegajosa, desagradável. Não sabes envolver o teu filho nos braços, de modo que o tratas como um cachorro em quem se pode bater à vontade. A tua vida vai andando sob o signo da impotência, é nisso que pensas, é isso que te impede de trabalhar. A tua mulher abandona-te porque és incapaz de lhe dar amor. Sofres de fobias, nervosismos, palpitações... (Reich apud Sarrazac, 1998, p.124).

O personagem Zé Ninguém, ao vivenciar uma condição econômica ou social que o rebaixa a uma categoria do sub-humano, é incapaz de perceber as forças constitutivas ao seu redor, “anestesiado ou vítima de convulsões, contribui para sua própria destruição” (Sarrazac, 1998, p.121).

Em suma, para compreender as transformações e contornos dessa impersonagem, característica do teatro rapsódico de Sarrazac (1998), devemos perceber que essas personagens são desconexas de si mesmo, sendo compostas pelo trânsito de discursos e (in)certezas que brotam no instante. Para o autor, esse movimento é um reflexo da passagem e da hibridez entre a épica, a lírica e a dramática, característica já destacada da rapsódia no teatro. O autor reforça, a partir da pergunta que subsiste, “Quem fala aqui?” (Sarrazac, 1998, p.139), o não reconhecimento e identificação direta dessas impersonagens com o público, sendo que:

desde que tudo se passa como se a fala, uma vez emancipada das necessidades da encarnação, e como que independente, passasse por uma voz que, não obstante não é nem diretamente a do autor, nem obrigatoriamente a do narrador - o eu épico sendo o agente de um projeto assegurado -, nem completamente a do ator. Esses personagens do entre-dois talvez reiterem em pontilhados nossas identidades vacilantes e nosso engajamento, eles não desaparecem do palco como poderíamos esperar, assombram-no graças às reminiscências e desejos que se esgotam, sempre lá, não mais plenamente lá. (Sarrazac, 1998, p. 140)

Por meio da heterogeneidade linguística, Sarrazac procura desenvolver reflexões sobre o texto dramático moderno na perspectiva de sua formatação. O autor problematiza a forma tradicional da escrita, que coloca o diálogo como condutor em detrimento do conflito em torno de oposições e enfrentamentos. Entretanto, a forma tradicional, baseada nos moldes

aristotélicos, diminui dramaturgos, autores e diretores que escrevem de outra perspectiva, questionando os paradigmas vigentes. O autor cita Henrik Ibsen, Anton Tchekhov e Strindberg como precursores dessa nova forma de escrita.

O diálogo dramático segue em um processo contínuo de implosão, emergindo em uma crise na qual apenas o princípio da escrita enquanto linguagem consegue proporcionar uma nova possibilidade ao teatro moderno. Para o autor, o diálogo dramático:

privado de sua função tradicional de formular o conflito e de o conduzir ao seu termo, através de uma série infinita de relações duais, o diálogo dramático desaparece progressivamente e enfraquece. [...] À medida que o diálogo entra em decadência e se afasta do palco, instala-se, no seu lugar, aquilo que julgávamos ser a sua substância inalienável: A linguagem. (Sarrazac, 1998, p. 57).

Dentro dessa perspectiva, ganha contornos uma nova forma de escrita, possibilitando colocar a personagem em uma nova posição; agora, ela será condicionada por essa nova linguagem, pois será ela a protagonista desse teatro rapsódico. O autor destaca que é possível criar situações utilizando uma formatação que interrompe, acelera ou atrasa a recepção do sentido sem que haja seu completo desaparecimento. Coloca também em discussão a presença de ruídos triviais, palavras desconexas, pontuação fraca ou até mesmo inexistente, cortes e recortes que rumam até mesmo para o estabelecimento de linguagens paradoxais ou totalmente sem sentido.

O autor elenca também que o silêncio ou ausência da própria escrita é um recurso amplamente presente no teatro rapsódico, sendo que o texto também perde protagonismo nessa nova forma dramática. Mas para que esses efeitos possam se combinar, e para que a pluralidade linguística exerça novas funções e operações no texto, é necessário que se abandone totalmente a concepção de linearidade ou homogenia linguística (Sarrazac, 1998, p.75). Para Sarrazac (1998), o ator-rapsodo é o responsável por exercer essa função de operador dessa nova forma textual, rompendo com os diálogos e desfigurando as estruturas pré-concebidas.

Para que essa operação se realize, é necessário refletir sobre os desvios, sendo eles cruciais para uma desnaturalização do gênero dramático, tornando-o emancipado daquilo que o autor classifica como rotineiro (Sarrazac, 1998, p.64). O desvio necessário para o estabelecimento do teatro rapsódico se dá como um retorno da ficção à realidade, deixando para trás a mitologia do recuo que o autor ou uma obra em tese deveriam assumir, com o objetivo de preservar ao espectador os efeitos de ilusão teatral. Sarrazac reforça também que a distância entre o trágico e o cômico deve ser diminuída, confundida e conectada. Em síntese, o resultado desse encaixe do longe e do perto é o que caracteriza o desvio. (Sarrazac, 1998, p.77).

Cabe ressaltar que a concepção de desvio proposto por Sarrazac (2012) está bem próximo a noção desenvolvida no teatro brechtiano, construído a partir da tensão entre o estranho e o familiar, conhecido como efeito V, ou *Verfremdungseffekt*<sup>8</sup>, que provoca no espectador o reconhecimento e possível questionamento da realidade. Dessa forma, o desvio procura quebrar a linearidade do texto e remeter a fatos da própria realidade social e material, diminuindo a distância estética, nos termos de Adorno que operam em chave análoga ao tratar do romance moderno:

O encolhimento da distância estética e a conseqüente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir. (Adorno, 2003, p. 63)

O espírito é análogo ao que estamos acompanhando. Adorno diz que, numa sociedade como a nossa, atravessada por contradições terríveis, não pode ser transfigurada em imagem, não pode ser representada de modo ilusionista, para contemplação estética idealizada. É preciso modificar esse mundo, e para isso a arte contribui levando essa demanda para sua forma. Para Sarrazac, essa diminuição da distância estética pode ocorrer de diversas formas, como a evocação de elementos extradramáticos, interrupções, abreviamentos, dentre outros. A partir desse diálogo proposto pela teoria Sarrazaqueana sobre o futuro do drama e o seu teatro rapsódico, podemos perceber que o autor não se preocupa em apresentar ou discutir determinadas vanguardas históricas ou mesmo do presente. Podemos pressupor que o autor tenta, de alguma forma provocar, confundir, aproximar diversas teorias modernas da concepção do texto dramático (e das artes em geral), analisando diversas manifestações dessa escrita que, sobretudo, permanecem abertas em si mesma. Um teatro rapsódico.

## 1.5 - O REAL E O FICCIONAL NA CONTEMPORANEIDADE

A relação intrínseca entre realidade e ficção no teatro contemporâneo brasileiro é um tema recorrente entre estudiosos da área. Dessa forma, buscaremos alguns exemplos dessas manifestações para tentar estabelecer diálogos com a teoria Sarrazaqueana do ‘drama-da-vida’, para subsidiar as discussões com o espetáculo *Habitat*.

---

<sup>8</sup> “O efeito V. brechtiano entendido como efeito de desalienação, provém de uma incursão do estranho no familiar. Mas, desta vez, o elemento estranho abre-nos os olhos: intrigar, espantar, suscitar uma interrogação sobre o decorrer normal dos acontecimentos através do recurso ao exagero, ao distanciamento [...] incitar, também, o espectador a um reconhecimento da realidade, eis a função do desvio”. (Sarrazac, 1998, p. 77).

De acordo com Pavis (2011), o teatro é uma forma de arte que busca a representação da vida em sua complexidade, o que implica em um constante emaranhado entre realidade e ficção. Para ele, a presença do ator em cena é fundamental para a construção dessa relação: “O ator é o elemento humano que representa uma outra realidade, dando vida ao texto e ao espetáculo” (Pavis, 2011, p. 43). A presença do ator em cena, por sua vez, implica em uma série de desafios e possibilidades, já que a realidade pode se infiltrar na ficção e vice-versa. De acordo com Lehmann (2007), historicamente, o real foi excluído do teatro por razões estéticas ou conceituais, sendo admitido apenas em situações de panes e imprevistos de cena. No entanto, o autor afirma que essa exclusão não é mais possível no contexto atual do teatro: “o teatro é uma prática artística que particularmente obriga a considerar que ‘não há qualquer limite seguro entre o campo estético e o não-estético’” (Lehmann, 2007, p. 165).

Essa relação entre realidade e ficção é uma das principais características da autoficção no teatro contemporâneo. Segundo Ferreira (2016), a autoficção se configura como um “jogo entre a realidade e a ficção, no qual o sujeito que escreve se coloca no centro da narrativa, entrelaçando fatos biográficos e ficcionais” (Ferreira, 2016, p. 43). Nesse sentido, a autoficção no teatro contemporâneo se apresenta como uma forma de explorar esse jogo constante entre realidade e ficção.

Na história recente do teatro, a relação entre a realidade e a sua representação em cena tem se transfigurado e adquirindo leituras distintas com o passar do tempo histórico. As estéticas do romantismo e do naturalismo, no século XIX, pretendiam reforçar o efeito de ilusão no espectador, diminuindo ao máximo qualquer indício de teatralidade. Porém, com o surgimento da figura do encenador, da fotografia e do cinema, verifica-se nas artes cênicas uma retomada pela busca da teatralidade, muito evidente durante todo o século XX. Além disso, a própria crise da representação que se manifesta em várias correntes estéticas do modernismo explicitam o caráter artístico da obra de arte, em chave metalinguística. Meyerhold, Artaud, Craig e Brecht são exemplos de artífices da cena que vão reforçar o teatro como convenção, em detrimento do espelhamento da realidade, sem transparecer o aspecto representativo que marcava o teatro naturalista (Roubine, 1998).

A encenação se estabelece no final do século XIX por alguns marcadores históricos, como aponta Roubine (1998, p.21), tendo a fundação do Teatro Livre de André Antoine em 1887 como seu principal referencial. Como bem lembra Costa (2011), há um aspecto político ligado também à essa expressão da teatralidade. O Teatro Livre de Antoine, como outros teatros livres, tinha um público notadamente formado por trabalhadores, não pela burguesia, e queria um teatro que rompesse com o drama puro que dava expressão às idealizações burguesas.

Essa é a essência política e econômica do Teatro Livre: liberdade na escolha dos textos e liberdade em relação às convenções estéticas e econômicas da peça-bem-feita (ou do teatro realista). [...] Essas condições econômicas, estéticas e políticas explicam por que o *Teatro Livre* foi o introdutor na cena francesa de dramaturgos como Ibsen, Hauptmann e Strindberg – os mais relevantes expoentes da dramaturgia naturalista não francesa. (Costa, 2011, p. 24-5)

Além dos fatores elencados acima, a sistematização da interpretação preconizada por Constantin Stanislavski leva os atores a uma investigação baseada em suas próprias emoções, deixando de lado alguns clichês e vícios amplamente difundidos pela classe artística. Na obra *A preparação do ator* (1936), centrado na figura de Tórtsov, são tecidos apontamentos sobre os princípios básicos que devem nortear a prática interpretativa, sendo uma delas a verdade interior do ator e a importância de se trabalhar no limite do subconsciente. Em sua próxima publicação, *A construção do personagem* (1938), Stanislávski sistematiza técnicas vocais e corporais que complementam o tomo anterior e, em 1961, o encenador cria o método das ações físicas, refletindo sobre a intersecção do trabalho do corpo com a voz no processo de atuação. Desta forma, o ator agora também passa a ser protagonista no processo de criação ao trazer suas próprias emoções, cicatrizes e impressões para a personagem em construção. Ao emprestar seu corpo de forma a ser afetado e afetar na composição da personagem, este passa a ser o meio de nascimento do personagem ficcional (Roubine, 1998, p.23) Na mesma época, na Rússia, a revolução de 1917 ganhará expressão em formas teatrais que também rompiam com qualquer tentativa ilusionista, tanto pelo uso de alegorias como de tipos sociais e psicológicos, como se vê, por exemplo, no teatro de Maiakóvski, tanto nas duas versões de *Mistério Bufo* (1918 e 1921) quanto em *O percevejo*, de 1928 (Cavaliere, 2012).

Segundo Szondi (2011), Strindberg inaugura uma nova categoria dramaturgic, posteriormente denominada de ‘dramaturgia do eu’, na qual a autobiografia<sup>9</sup>, os relatos e o testemunho<sup>10</sup> ganharão notoriedade. Sarrazac defende que a gênese de um teatro íntimo que irá se desenvolver do século XIX ao começo do século XXI foi inaugurado por Strindberg, entre outras coisas pela legitimação do interior, que não necessita mais dos moldes conflituais provenientes do drama, se passando em uma nova dimensão, a dimensão intersubjetiva. “O

---

<sup>9</sup> Para compreender a dimensão da autobiografia utilizamos o conceito desenvolvido por Philippe Lejeune, em sua obra *O pacto autobiográfico*, sendo caracterizado como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p.14).

<sup>10</sup> Testemunho, ou literatura de testemunho, pode ser compreendida como um movimento da transposição de uma certa noção de realidade, a partir de uma dimensão da memória, para a literatura. Seligmann-Silva defende que “não existe uma transposição imediata do real para a literatura: mas a passagem para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura”. (Seligmann-Silva, 2003 p.383)

teatro íntimo é representado numa tensão fecunda entre o eu e o mundo, entre o eu dramático e o eu épico”. (Sarrazac apud Stuchi, 2020, p. 92).

Em sua tese, Stuchi (2020) aponta como Sarrazac (1989), em sua obra *Théâtres Intimes*, investiga a produção dramaturgical de Ibsen, Strindberg e O’Neil, relacionando a consolidação do modelo de produção capitalista e a organização do mundo burguês, contrapondo-se ao paradigma da intersubjetividade pela intrasubjetividade. O autor aponta a possibilidade de um teatro conduzido em primeira pessoa, mas que, ao mesmo tempo, permite estabelecer relações com o mundo material, seja pela voz de um personagem definido ou por personagens com múltiplas vozes supra- ou infrapessoais.

A autora ainda aponta que os relatos pessoais, a autobiografia, o testemunho e a subjetividade no teatro não se configuram como uma sequência histórica ou um encadeamento de fatos sobre a vida do ator/artista, mas se relacionam com a experiência e ao modo como aquela subjetividade se relaciona com ela, elaborando sentidos e significantes por meio da arte. Para dialogar com esse referencial da experiência, cabe estabelecer pontes com uma outra manifestação que irá tomar como cerne o desenvolvimento da vivência do artista para dialogar com a obra de arte, a *performance art*.

A partir da segunda metade do século XX temos o estabelecimento da *performance art* e sua apropriação para além das artes plásticas, mas também nas fronteiras das artes cênicas ao abordar questões fronteiriças entre o real e o ficcional. Com a permeabilidade da *performance art* no teatro e sua busca do acontecimento do espetáculo cênico, procura valorizar a experiência imediata na relação ator e público, o que Lehmann caracteriza como a experiência do real:

A imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artista e público se encontra no centro da “arte performática”. Assim, é evidente que deve surgir um campo de fronteira entre *performance* e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático (Lehmann, 2007, p. 231).

Se a busca pela teatralidade dos encenadores da primeira metade do século XX vinha contra o sentido de atingir o efeito ilusionista do realismo e naturalismo do século XIX, dentro da abordagem da *performance art* surgem questionamentos a respeito da própria ideia de representação. Sánchez (2007) exemplifica alguns aspectos sobre essa ideia a respeito da prática do grupo teatral Living Theater que, ao buscar uma nova concepção de realismo, materializava um projeto artaudiano no qual a realidade já não era o destino da representação, mas sim o estabelecimento de um espaço de vivência.

A busca alçada por grupos como o Living Theater pela vivência no lugar da representação pode ser considerada precursora de um teatro performativo que viria a permear

boa parte das encenações da segunda metade do século XX. Entretanto, para Féral (2011), há uma distinção nos motivos que levam a performance a romper com a representação e trazer o real para o centro da cena teatral contemporânea. Segundo a autora, durante a década de 1960, de ascensão da *performance art*, o cerne era o desenvolvimento da presença com a finalidade de “lutar contra o caráter de representação” que, historicamente, permeia o fazer teatral. Já em algumas vertentes do teatro contemporâneo, o real estaria posto em cena como uma maneira de provocar o público, ao quebrar o contrato de ficção estabelecido convencionalmente:

[...] o fato de colocar hoje o real em cena surge para provocar o público, suscitá-lo a ver o espetáculo de outro jeito, a reagir de outra forma. Se a performance dos anos 1960 estava centrada no performer, o teatro hoje está voltado para o espectador. Em descobrir como acordar um espectador que está dormindo a toda hora. Não é apenas o intuito de fazê-lo reagir só pelo prazer, mas fazê-lo reagir de forma inteligente, não só pela provocação (Féral, 2011, p. 182).

A tensão entre o real e o ficcional no teatro contemporâneo envolvendo a tomada de consciência do espectador também é desenvolvida por Fischer-Lichte (apud Mendes, 2012). Segundo a autora, o real e o ficcional atuam sobre o público em duas dimensões distintas: a da ordem da presença e a da ordem da representação. A ordem da presença é responsável por chamar atenção do público para os elementos materializados dentro do fenômeno do fazer teatral, seja ela personificada no corpo do ator ou nos contornos da sala teatral e sua cenografia. Ela opera como uma força que acentua a dimensão ‘real’ que existe na manifestação artística. Já a ordem da representação se faz referência na personagem ficcional, nos espaços imagéticos construídos pela encenação, no mecanismo de gerar múltiplos significados a partir de suas criações.

A autora aponta que a ênfase em uma dimensão ou outra se modifica dependendo da intenção do ator/artista. Como exemplo, no teatro ilusionista, cujo objetivo central era gerar empatia pelos personagens em cena, a figura dramática deveria se sobressair, a ponto de apagar totalmente a ordem da presença. Já na perspectiva da *performance art*, o ator/artista se afasta da figura dramática com o objetivo claro de afirmar que está performando ações reais em tempos e espaços reais, prevalecendo a dimensão da presença.

Fischer-Lichte (apud Mendes, 2012), ao tomar como exemplo algumas manifestações contemporâneas do teatro, nota que há um embaralhamento dessas dimensões provocado pelo hibridismo entre o real e o ficcional. Desta forma, o espectador é posto em um jogo transicional constante entre as dimensões da presença e da representação, estabelecendo-se um estado de ‘multi-instabilidade perceptiva’. Com isso, o campo relacional do espectador fica centrado num ponto médio entre a passagem de uma dimensão e outra, provocando um estado de crise “que



parece ser uma estratégia muito mais apropriada para o tempo presente” (Fischer-Lichte apud Mendes, 2012, p.23).

A partir desse jogo de significantes e significados, as instâncias do real e do ficcional podem se manifestar de diversas formas possíveis, sejam elas pelo borrão na fronteira entre o real e o ficcional, pela utilização de não-atores em cena, pela utilização de espaços físicos que usualmente não seriam destinados à prática cênica, dentre outros. Há também outros movimentos que tratam de remontar e contar novamente uma história real, como é o caso de algumas propostas ligadas ao complexo campo estético do teatro documentário, trabalhos que tentam se aproximar de contextos sociais para estabelecer diálogos e intervenções ou mais, práticas de artistas e não-artistas atuando de forma a reivindicar demandas por meio da obra-arte. Vale lembrar que, no caso do teatro documentário, há tanto propostas que se pautam pela suposta verdade factual dos documentos como, em polo oposto, em linha com o teatro documentário de Peter Weiss, o documento não tem teor de verdade em si: interessa saber quem guardou o documento, quem o significou, a quem isso interessava, a quem interessa hoje, entre outras coisas, para então o documento se fazer útil epistemologicamente.

As notícias da imprensa, rádio e televisão são orientadas de acordo com os pontos de vista de grupos de interesses no poder? O que eles nos escondem? A quem servem as exclusões? Que círculos se aproveitam desta camuflagem, desta modificação, desta idealização de determinados fenômenos sociais? [...] A força do teatro documentário reside na sua capacidade de construir, a partir de fragmentos da realidade, um exemplo utilizável, um modelo esquemático dos acontecimentos atuais. Ele não se situa no centro dos fatos, mas, ao contrário, toma a atitude daquele que observa e analisa. A técnica da montagem e da colagem lhe permite ressaltar detalhes claros e eloquentes do material caótico da realidade exterior. [...] O teatro documentário submete os fatos ao exame (Weiss, 2015, p. 10-11).

Ou seja, para Weiss (2015) é preciso localizar historicamente o documento, entender seu lugar político e social, para então atribuir sentido a ele. É importante anotar essa diferença, pois no trabalho da Súbita as referências da vida social, como documentos, serão revisitados e ressignificados – por exemplo, a pergunta pelo nome da esposa de Ló, da *Bíblia*, no solo de Janáína Matter, que estudaremos mais adiante.

É importante ressaltar que, antes de apresentar as manifestações do real e do ficcional no teatro contemporâneo, este trabalho não pretende esgotar todas as referências sobre a temática abordada nem mapear todas as possibilidades de uso por grupos brasileiros, o que seria um trabalho de dimensões homéricas. Nós pretendemos apresentar alguns exemplos que vão atuar nessa esfera que servirão de baliza para dialogar com o espetáculo da Súbita Companhia de Teatro - *Habitat*.

Como já apresentado previamente, a dimensão da biografia em uma obra de arte é tema que se apresenta no cenário contemporâneo por meio de discussões entre a crítica, grupos de artistas e público, não somente no teatro como, também, nas demais artes. Desta forma, refletir sobre essas manifestações nos diversos campos, não só da literatura e do teatro, mas também das artes plásticas e do cinema, será de grande relevância para a compreensão do binômio ficção-biografia.

No teatro, o uso da biografia foi alvo de um projeto desenvolvido por Viviana Tellas, diretora do Teatro Sarnimento, em Buenos Aires, chamado *Biodrama. Sobre la vida de las personas*. O projeto de Viviana Tellas teve início em 2002 e se baseou no convite de vários diretores para realizar uma série de montagens baseadas em pessoas comuns, sem grande notoriedade ou relevância pública. De acordo com Conargo (2005, p.07) o biodrama levantava duas questões primordiais: de um lado o efeito do teatro sobre a realidade e do outro o comportamento do teatro a partir da introdução de elementos reais. O autor ressalta em suas reflexões sobre os biodramas que o próprio mecanismo teatral, que opera segundo os acordos e convenções aceitas pelo público, possa ser problemático, já que uma representação que não se parece como tal, uma não-atuação, pode ser ou não recebida pelo público. O biodrama opera em efeitos de atuação e efeitos de não-atuação.

Durante o desenvolvimento do projeto, diversos espetáculos foram montados com roupagens também diversas. No espetáculo *Nunca estuviste tan adorable* de Javier Daulte e *Mi mamá y mi tía*, de Viviana Tellas, o mote utilizado para sua construção foi o ato de representar histórias da própria família. Ao utilizar elementos pessoais como fotografias, memórias, jóias e vestuários pessoais como dispositivos de criação cênica, o espetáculo ocorre como um ato quase que privado, reforçado pela ausência de bilheteria e pelo uso de espaços não-teatrais para a encenação. Como aponta Conargo (2005, p.18) a criação estaria “na metade do caminho entre o teatro e a apresentação documental”. Porém, as intervenções pontuais e um roteiro pré-concebido aproximam as dimensões da esfera da representação teatral.

No cinema brasileiro também há manifestações que brincam com as fronteiras da relação entre a proposta biográfica e a ficcional, dentre eles os diversos documentários produzidos pelo cineasta Eduardo Coutinho<sup>11</sup>, sendo duas obras de maior destaque no tema abordado – *Jogo de Cena* (2007) e *Moscú* (2009) – tensionando a relação entre o real e o ficcional.

---

<sup>11</sup> Eduardo Coutinho é um cineasta brasileiro, produtor de obras de cunho documental, entre elas, *Cabra Marcado para Morrer* e *Edifício Máster*.

Em *Jogo de Cena* (2007), Eduardo Coutinho expõe mulheres, divididas entre atrizes e não-atrizes, que relatam diversas experiências pessoais. Essas foram selecionadas por meio de um anúncio vinculado em jornal, convidando mulheres dispostas a realizar o documentário por meio do relato e exposição de suas vidas pessoais. E funcionava assim: as diversas não-atrizes iniciavam seus testemunhos, e depois as atrizes foram inseridas no ‘jogo de cena’, dando continuidade ao relato, estabelecendo uma relação entre o real e o ficcional ao provocar no espectador a dúvida sobre a origem do relato – inclusive se as não-atrizes eram realmente não-atrizes ou atrizes que encenam não-atrizes. Assim como no biodrama, *Jogo de Cena* (2007) desenvolve uma atmosfera de efeitos de atuação e de não-atuação, porque o público não consegue diferenciar em que momento a atriz fala de si ou se está representando.

Em *Moscú* (2009), Coutinho propõe aos atores e atrizes do Grupo Galpão que preparem, em duas semanas, um rascunho para a encenação da peça *As Três Irmãs*, de Tchekhov. Durante a preparação, Coutinho filma os ensaios do grupo e uma série de exercícios realizados durante a construção das personagens por meio de improvisações. Durante o processo, percebe-se que as vozes dos atores se confundem com as vozes das personagens. Mas, diferente de *Jogo de Cena* (2007), o que parece estar no centro do diálogo entre realidade e ficção é a própria limitação quanto à possibilidade de se atingir uma suposta verdade, já que a presença da câmera é um elemento que estabelece um campo de representação, sobretudo daquilo que está sendo filmado.

De modo muito próximo, a literatura também vai jogar luz às dimensões de autoria, verdade e representação ao refletir sobre o conceito de ‘autoficção’, elaborado por Serge Doubrovsky<sup>12</sup>. No trabalho desenvolvido por Kingler (2008), a autoficção pode ser definida por uma narrativa que se entremeia por dados autobiográficos, mas que não se limita apenas a eles. Assim como nos exemplos citados anteriormente, a autoficção também opera em áreas fronteiriças nubladas do biográfico e do ficcional. A autora também apresenta alguns autores que exploram essa forma narrativa em suas obras, como Pedro Juan Gutierrez, Silvano Santiago e João Gilberto Noll.

Em seu trabalho, Kingler (2008) apresenta alguns exemplos de autoficção na literatura. Um deles se dá quando o autor coloca seu próprio nome no protagonista, ainda que seja frisado na obra que a narrativa é descolada da biografia do autor. Em algumas obras, há também inferências mais precisas sobre essa relação de distanciamento como grifos como “os fatos

---

<sup>12</sup> Julien Serge Douvrovsky é um escritor francês, vencedor do prêmio Prix Médicis em 1989 pela obra *Le Livre Brisé*. Também teórico reconhecido pelo desenvolvimento do conceito de autoficção nos rascunhos de seu romance *Fils*.

narrados e os personagens são puramente ficcionais e sua semelhança com a realidade é pura coincidência”. Há casos também nos quais os autores fazem o contrário: afirmam só contar a verdade em seus livros, como é o caso do escritor e cineasta colombiano Fernando Vallejo; porém, explora de forma incoerente sua própria biografia, visando provocar o público por meio da tensão entre realidade e ficção.

A autoficção pode ser pensada como um discurso ambivalente, fazendo parte da cultura do narcisismo da sociedade midiática contemporânea, e também se coloca numa linha de continuidade com a crítica estruturalista do sujeito, pressupondo a impossibilidade da verdade na escrita, questão desenvolvida também em outros autores como Philippe Lejeune<sup>13</sup> e Jaques Derrida<sup>14</sup>. Dentro dessa perspectiva, “a autoficção seria uma das formas que assumem a literatura depois do fim do paradigma moderno” (Kingler, 2008, p. 11). Ainda de acordo com a autora, a autoficção direciona um contraponto crítico à hipervalorização do caráter autobiográfico na sociedade, podendo ser vista em diferentes cenários e produções literárias como a massificação mercadológica das memórias, biografias e autobiografias. Na autoficção, se busca dissolver “o caráter naturalizado da autobiografia numa forma discursiva que, ao mesmo tempo, exhibe o sujeito e o questiona” (Kingler, 2008, p.26). Kingler (2008) também aponta que esse processo de desnaturalização ocorre quando a literatura questiona a existência desse sujeito prévio, sendo ele, no caso, o próprio autor.

Como vimos em cada um dos exemplos acima, há um elemento recorrente que aparece nas manifestações da autoficção: o estabelecimento da dúvida entre o estatuto da realidade e da ficção. Segundo Lehmann (2007), será o reforço da incerteza de cada uma dessas instâncias que vai potencializar a percepção crítica do espectador. “É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência” (Lehmann, 2007, p.165). Para ver como se processa isso em casos específicos, procuraremos relacionar a produção teatral de alguns grupos brasileiros que trabalham nessa vertente, na tentativa de estreitar o campo relacional e estabelecer diálogos com a dramaturgia da Súbita Companhia de Teatro.

As ‘escritas do eu’ ou ‘dramaturgias do eu’, inauguradas por Strindberg (e materializadas em obras como *O Pai* (1887) e na trilogia *A estrada de Damasco* (1898-1904), também vislumbradas na obra de Arthur Miller, *A morte de um caixeiro viajante* (1949) e em *Psicose 4.48* (1999) de Sarah Kane) trabalham, sobretudo, com a reprodução de memórias. Portanto, passam pela subjetividade de quem as rememora, e não podem ser vistas como fatos,

---

<sup>13</sup> ver a obra: O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Trad, NORONHA, Jovita M. Gerheim; GUEDES, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

<sup>14</sup> ver a obra: Demeur: Maurice Blanchot. Trad, LOPES, Silvana R. Edição Vendaval, 2004.

mas como um recorte totalmente contaminado por uma percepção unilateral. Pirandello nos faz duvidar da própria noção de certeza em *Seis Personagens em Busca de um Ator* (1921), jogando durante todo o desenvolvimento da peça com pressupostos e afirmações dos próprios personagens em cena e do público que os assiste, questionando constantemente os limites entre a realidade e a ficção.

Stuchi (2020) em sua tese de doutorado, desenvolve uma série de reflexões a respeito das possibilidades de se abordar a autoficção no teatro, bem como quais os efeitos provocados estruturalmente nas dramaturgias contemporâneas, sobretudo em grupos teatrais brasileiros. A autora apresenta uma série de questões, sobretudo de como falar de si, subjetivamente; sobre como ser verdadeiro sem revelar toda a verdade e se é possível, nesse tipo de dramaturgia, abarcar dialeticamente questões que transbordam a subjetividade passando para a esfera coletiva e política.

A autora recorre aos conceitos de Margareth Rago para diferenciar a autoconstrução da subjetividade dos discursos autobiográficos, haja vista que estes buscam desenvolver uma certa verdade essencial, enquanto naqueles, mirando uma nova forma de escrita, o autor tem a possibilidade de “assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo [...] tornar-se autor do próprio *script*”. (Rago apud Stuchi, 2020, p. 121). Ainda na tentativa de buscar diálogos e definições a respeito da autobiografia e das escritas de si, Stuchi (2020) aponta que elas podem ser entendidas por uma certa noção constitutiva do sujeito por meio do discurso, criando a possibilidade de recontar, lembrar, recriar suas próprias experiências por meio da arte, da encenação e do texto teatral.

A autora também recorre às contribuições de Leonor Arfuch (2010) em sua obra *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, para responder algumas questões relevantes sobre o tema como, por exemplo, até que ponto se pode falar de identidade entre autor, narrador e personagem. Como parte do desafio de responder a essas perguntas, Stuchi (2010) sugere que façamos uma análise relacional entre forma e conteúdo de obras que foram construídas utilizando parte de relatos pessoais dos artistas. Ao levantar informações a respeito do discurso produzido pelos artistas que falam de si nas dramaturgias, os temas abordados e as vozes que ecoam no texto se tornam elementos importantes a serem identificados, além da estrutura do texto e da encenação. Para ela, o que se narra e como se narra são decisivos para se traçar parâmetros que indiquem caminhos possíveis para a análise crítica dessas obras.

Dessa maneira, Stuchi (2020) desenvolve um trabalho analítico e comparativo a respeito de dramaturgias centradas nesse jogo entre realidade e ficção a partir de obras que possuem

como premissa os relatos pessoais de um ou mais atores/atrizes, como dispositivo de criação cênica e dramatúrgica. A autora analisou trabalhos como: *Ficção* (2012) da Cia. Hiato, *BR-Trans* (2013), de Silvero Pereira, *Conversas com meu pai* (2014) de Alexandre Dal Farra, *Helena vadia* (2016) de Pamella Villanova, *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016) de Jo Clifford (encenada por Renata Carvalho no Brasil) e *Grazi Ellas* (2017), texto de Aguinaldo Souza e Rafael Avansini.

O primeiro trabalho analisado por Stuchi (2020) é *Ficção* (2012) da Cia. Hiato, um trabalho realizado a partir de uma amálgama de outros trabalhos realizados pelo grupo ao longo dos anos, fragmentado em seis monólogos que são apresentados sem qualquer ordem específica. A dramaturgia do trabalho da Cia. Hiato partiu de processos de improvisação nos quais elementos da vida pessoal do ator/atriz se entremeavam com a narrativa, nem sempre real, costuradas pelos dispositivos cênicos propostos pelo diretor.

Em um dos seis solos, encenado pela atriz Luciana Paes, um dos dispositivos de criação são as telas da pintora mexicana Frida Khalo, que dão nome às cenas construídas, também servindo como elemento norteador da narrativa da atriz. Luciana começa se apresentando, revela que é atriz, mas não a atriz do monólogo que o público vai assistir. Revela também o nome do monólogo, *Yo es Otro*, que faz parte do grande trabalho da Cia. Hiato e coloca ao público que a sua construção se deu a partir das obras de Khalo. A atriz também revela parte da composição do espetáculo e seus elementos autobiográficos, descrevendo ao público parte da própria dramaturgia em como ela irá dialogar com os dispositivos cênicos, dessa forma:

Realidade e ficção são relativizadas, não há mais certezas como no drama que era assumidamente ficção. A dramaturgia/teatro que parte dos relatos de si no contemporâneo, na qual o artista pretende contar a sua vida, ou fatos marcantes dela, denota a impossibilidade de se falar a verdade, porque esta é atravessada pela subjetividade, não é objetiva, assim como aponta para o caráter processual e aberto da obra. (Stuchi, 2020, p. 124).

Esse registro nos possibilita vislumbrar a quebra da ilusão teatral, recurso já encontrado na estrutura dramatúrgica de obras brechtianas onde, por exemplo, o narrador revela ao público todos os elementos da fábula<sup>15</sup>, rompendo com a surpresa e o entorpecimento do público por meio da exploração emotiva. Com isso promove, portanto, um momento de suspensão no qual aquele que assiste consegue perceber os acontecimentos de forma analítica e objetiva:

---

<sup>15</sup> O termo fábula, dentre outras concepções, pode se referir a, pelo menos, dois planos da narrativa de um texto dramático, sendo composto essencialmente pela sucessão temporal dos acontecimentos e pela forma que eles são construídos. Para Brecht, tudo depende da fábula, que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e crítica, e que podem ser por eles modificados. Ver BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p.159.

Meu nome é Luciana, eu sou atriz, mas eu não sou atriz desse espetáculo. O solo a que vocês vão assistir se chama Yo es Outro, assim, com esse erro de sintaxe, mesmo. E vai ser realizado pela atriz Paula Picarelli. Esse espetáculo é inspirado nos quadros da Frida Khalo. Faz parte de um projeto maior chamado Ficção, que compreende outros cinco espetáculos que estão sendo realizados aqui no - diz o nome do teatro. (Barros apud Stuchi, 2020, p. 124).

A obra de Luciana também adquire contornos metateatrais quando a atriz desenvolve, a partir da obra de Khalo e de suas experiências pessoais no teatro, as possibilidades de ser ela mesma e, ao mesmo tempo, das possibilidades de ser outro alguém quando se atua, como um laboratório, em pesquisa constante de modos de existir. A atriz-rapsoda adquire contornos políticos ao refletir sobre aspectos materiais que constituem a vida social, assumindo uma posição frente ao público que assiste. As histórias de Luciana e de Frida Khalo se cruzam, de maneira fragmentada e repetitiva, possibilitando o jogo que empurra a fronteira do real e do ficcional:

Quando eu sofri o acidente, era uma moça inteligente, mas sem experiência. Então, eu não consegui compreender a gravidade dos ferimentos que tinha sofrido. Eu tinha acabado de comprar um livro lindo sobre a Frida, da Taschen, todo colorido. Eu fiquei procurando o livro no meio dos escombros, porque eu achei que eu poderia usar o livro para o solo. Eu pensei que esse acidente não ia ter muitas consequências. (Barros apud Stuchi, 2020. p. 125).

Dessa forma, os quadros repetidos várias e várias vezes nos passam a impressão de que, quando narramos uma história para outra pessoa, indo e voltando aos mesmos pontos, mas adicionando ou modificando algum fato que nos tenha passado despercebido, ou quando ressignificamos simbolicamente, alteramos subjetivamente algum aspecto relacional com o objeto em si.

Outro solo analisado por Stuchi (2020) é o texto/encenação *Maria Amélia Farah*, no qual a atriz conduz o público por toda sua jornada relacional com a gravidez, o puerpério e a maternidade, permeado por um constante jogo entre o que se diz e o que se faz cenicamente. A atriz compartilha abertamente com o público objetos relativos à sua vida pessoal, como fotos do filho recém-nascido, roupas de bebê e uma barriga falsa. Ela confessa ao público que gostava de fazer a peça grávida porque sua condição era verdadeira, e que agora lhe parecia estranho encenar como num simulacro. Dessa forma, a narrativa abre espaço para outro ato confessional: que lhe apeteceria mentir, que gostaria muito de compartilhar que o momento da gravidez e a constituição da figura materna fora especial, mas que na verdade reflete sobre como teve a coragem suficiente de ter tido o filho (Farah apud Stuchi, 2020, p. 125).

Maria continua jogando em cena por meio de seus relatos pessoais, conduzindo o público para o tema central de seu texto, que é sua relação conturbada com a mãe. A atriz, de família muçulmana, desenvolve reflexões a respeito de temas como o papel social da mulher em desempenhar a maternidade, na construção dos elos entre ela e seu filho e com sua própria mãe. Percebemos, no texto de Maria, uma constante tentativa de se desvincular dos desejos e vontades impostas pela sua mãe na construção de sua subjetividade, sobretudo dos dogmas e tradições familiares e religiosas. Dessa forma, a atriz conta como tentou ‘matar’ a mãe em cada uma dessas passagens, podendo ser observado no texto, como afirma Stuchi (2020) “um pedido de desculpas da atriz após a morte real da mãe” (Stuchi, 2020, p.126):

Eu passei a vida tentando agradar a minha mãe. Mas a cada tentativa de agradar, involuntariamente e às vezes voluntariamente eu comecei a matar a minha mãe. Uma erisipela na perna, quando joguei o véu no chão; gastrite nervosa (que acabou virando uma úlcera), quando me recusei a dançar. manchas vermelhas por todo o corpo quando virei hippie; uma catarata mal cuidada (isso não posso contar. Desculpa, mãe); artrose no ombro, quando fui seguir um sonho; artrose desceu para os joelhos quando parei de dançar. (Farah apud Stuchi, 2020, p.126).

Em seguida, a atriz afirma que gostaria de ter vivido uma vida diferente, de ter a opção de escolher ser outra personagem na vida real e que foi no teatro que encontrou essa possibilidade.

No próximo trabalho da Cia. Hiato analisado por Stuchi (2020), o ator Thiago Amaral se veste de coelho no solo que leva o seu nome, contracenando com mais um ator-personagem em cena, neste caso, seu próprio pai (ou não). O ator começa seu relato dizendo que gostaria de por em cena a verdade absoluta, pura e selvagem e para isso se veste de coelho e lança ao público reflexões a respeito da ficção, verdade e mentira e sua relação com o teatro:

Porque nós estamos acostumados a acreditar que tudo o que acontece aqui, desse lado, é ficção. Apesar de eu estar aqui, de verdade. Apesar de me chamar Thiago Amoral, de verdade. Apesar de eu estar aqui, pelado, na frente de vocês, de verdade. E apesar do lado daí também ser ficção. A única diferença entre o teatro e a vida é que o teatro é sempre de verdade. (Amaral apud Stuchi, 2020, p. 127).

Stuchi (2020) aponta que, nesse trecho, podemos perceber como o ator desenvolve em seu discurso questões a respeito de ficção, categorizando-a em uma instância distinta da mentira, da falsidade ou enganação. Para a autora, a obra *Thiago Amaral* pode ser entendida como uma realidade ficcional. O ator se veste de coelho e, por meio de sua crença no pacto estabelecido entre o público durante a encenação, quer que o público acredite no Thiago como um coelho, para que então ele verdadeiramente possa existir.



O pai do ator o ajuda no processo de vestir a roupa de coelho, enquanto uma locução apresenta ao público como é, de fato, a vida desse animal. Dessa forma, o ator usa essa figura para dialogar com temas pertinentes da sua vida pessoal, da sua sexualidade, dos traumas de infância e do distanciamento do pai. O ator também utiliza a memória como recurso narrativo, recorrendo à dúvida entre o que se narra e o que acontece em cena, como no trecho seguinte:

A outra imagem que eu tenho é a gente voltando pra casa. Nós estávamos na Brasília. Meus pais estavam na frente e eu estava atrás, sozinho. [...] Estava um clima tenso no carro. Estava chovendo...[...] Eu já estava embarcando na ficção, nós nem voltamos de Brasília - meu pai tinha uma caminhonete - e nem chovia. Era só pra ficar mais dramático (Amaral apud Stuchi, 2020, p.127)

Outra parte relevante da dramaturgia de *Thiago Amaral* é o afastamento relacional com seu pai, devido a questões a respeito de sua sexualidade. O ator revela ao público que, surgindo a oportunidade de construir um trabalho teatral por meio de suas experiências pessoais, decidiu escrever sobre isso. Em seguida, apresenta em seu texto, entra em contato com o pai revelando o projeto da companhia que faz parte e o convida a escrever uma peça curta. Apesar de explicitar todo o desenvolvimento da peça, apresentar o pai-ator ao público, não é possível saber se, de fato, aquele é realmente o pai de Thiago e qual o nível de contribuição no processo de escrita da dramaturgia do solo apresentado.

Dando continuidade aos diálogos possíveis, o pesquisador Ricardo Augusto de Lima (2017) em sua tese de doutorado realizou um estudo sobre autoficção no teatro, discutindo suas potencialidades cênicas a partir da construção da ambiguidade entre realidade e ficção. Além dos conceitos explorados sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (2008) e a autoficção de Serge Doubrovsky (1977), o pesquisador utiliza quatro espetáculos como forma de materialização dos exemplos aplicados desses elementos na construção cênica: *Luís Antônio-Gabriela* (2011) de Nelson Baskerville e Verônica Gentilin, *Tebas Land* (2013) e *La ira de Narcisco* (2015), ambas de Sérgio Blanco, e *Conversas com meu pai* (2013) de Alexandre Dal Farra e Janaina Leite, que também iremos utilizar como diálogo em nossa análise futura.

Lima (2017) caracteriza o espetáculo *Conversas com meu pai* (2013), de Alexandre Dal Farra e Janaina Leite, como um terreno de ambiguidades. Durante todo o desenvolvimento da primeira cena a atriz nos coloca num campo constante de dúvidas. Deitada no centro do palco e rodeada pelo público, Janaina Leite porta uma caixa fechada, cheia de bilhetes, e não há nenhuma intenção de compartilhá-los com o público. A atriz questiona também se os bilhetes existem ou não, se aquelas memórias registradas existiram ou não ou se apenas são devaneios de sua mente:

JANAINA – (Fala pausadamente) Bom. Vocês estão aqui para... Eu preciso dividir com vocês... É um tipo de segredo. Acho que é um segredo, que eu tenho... Eu precisaria contar agora. Mas eu não sei direito. Porque também tem isso... Eu fiquei querendo contar o segredo, e... É, isso também foi parte da coisa. E foi um tipo de processo de cura. Querer contar o segredo, dividir com os outros. Mas só que as coisas ao invés de ficarem mais simples foram ficando mais complicadas, e no meio desse processo, que era um tipo de cura, de repente eu descobri que o segredo talvez nem existisse. Então, eu não sei direito se isso que eu tinha para contar para vocês realmente aconteceu, e aí, fica tudo um pouco mais complicado, porque... Eu não ia querer sair por aí contando um negócio que nem aconteceu direito. Se eu imaginei, então aconteceu, eu penso às vezes, mas só que é muito diferente, é totalmente diferente se isso foi imaginado, e aconteceu enquanto imaginação, ou se isso aconteceu realmente, na vida (Dal Farra apud Lima, 2017, p.277).

Lima (2017) aponta que o metateatro é frequente na composição da autoficção cênica, visto que há o estabelecimento de uma relação dialógica da atriz com o público, que compartilha com ela e caminha com ela. Nessa parte, a atriz reforça que estamos no teatro e que aquela é uma das três versões que ela gostaria de contar, rompendo a quarta parede. Outro elemento recorrente na autoficção apontado pelo autor é o teor confessional. Janaina expõe que existe um segredo e a necessidade de contá-lo:

JANAINA – [...] Então eu preciso só dizer isso agora, que existe esse segredo, esse acontecimento que, tendo ocorrido ou não, me acompanhou durante anos e foi totalmente plausível, não só para mim, mas também para outras pessoas da minha família que isso tivesse ocorrido. E era uma impossibilidade de falar sobre isso. E era uma dificuldade de comunicação com o meu pai, era sobre isso que o fato tratava (Dal Farra apud Lima 2017, p. 281).

Dessa forma, a caixa de bilhetes, que nunca é aberta, exerce a função de um catalisador que vai potencializar os campos dessa ambiguidade estabelecida. O autor ressalta que o paratexto em *Conversas com meu pai* (2013) aponta para o horizonte de expectativas do texto, desde a sinopse da peça, que deixa claro tudo que é e o que será: a história de um pai e uma filha que retomam o contato quando ele operou a garganta e ela começou a ficar surda. (Lima, 2017, p. 286). A atriz coloca que isso é tudo verdadeiro, ou que tudo é ficção, ou que tanto faz ser verdade ou ficção: o que importa é que cada pessoa conta sua história da maneira como quer (Dal Farra apud Lima, 2017, p. 282).

Em outra passagem a atriz se deita no chão e coloca a música *Como é grande o meu amor por você*, de Roberto Carlos, e prossegue para a finalização da primeira parte, por meio de um depoimento datado, como se tivéssemos acesso a seu diário:

*14 de novembro de 2011*

Eu fui com ele num restaurante japonês, mas ele não sabia comer direito. Ele pegava as coisas com a mão e colocava na boca e depois bebia o shoyo. Eu ia começar a ficar com vergonha dele, mas passava, e eu fiquei tentando ensinar ele como comia. Depois a gente foi embora e eu me perdi dele.[...]. Ele levantou ainda me olhando com ternura

mas eu vi que um líquido preto começou a escorrer pelos braços dele. Eu disse alguma coisa mas não me lembro o que foi. Ele tentava se manter de pé e sempre sorrindo pra mim mas ele começou a desmanchar. O corpo dele foi cedendo e notei que no chão tinha como que uma mureta de cimento cercando os pés dele. E ele desmanchou completamente e ficou só o pescoço mole com a cabeça pendendo e já não se via mais nada do corpo.

*Pausa longa. Espera a música acabar.*

Essa foi a terceira versão da peça. Essa aqui, que está terminando agora. E então eu levanto e saio daqui. Vocês vão para a outra sala. Vocês também vão para a outra sala comigo, é para isso ser feito, agora, porque existe a outra versão que eu criei. Existe a segunda versão. Eu estou mostrando de trás para diante (Dal Farra apud Lima 2017, p. 285).

Lima (2017) enfatiza que o mostrando de trás para frente faz referência direta ao próprio movimento memorialístico da escrita autobiográfica e autoficcional: ‘escrita retrospectiva’. O autor ainda reforça que a atmosfera onírica estabelecida na cena favorece para o estabelecimento da incerteza; não sabemos se o que Janaina narra foi um sonho ou de fato um acontecimento concreto. Isso não importa. Para Lima (2017, p. 285), o que fica registrado no relato é o momento da separação de pai e filha.

Na segunda parte da peça, Janaina conduz o público a um novo espaço cênico, no qual se denota uma primeira tentativa de elaboração estética da vida real, uma tentativa de “formalização desse teatro documental, foram oito (ou dez) anos criando essa formalização, até que a atriz percebeu ela não dava conta do que realmente tinha acontecido” (Dal Farra apud Lima, 2017, p. 287).

É nesse espaço que a atriz utiliza o depoimento de suas irmãs para contar um episódio envolvendo seu pai e um gato. Cada uma das irmãs tem um ponto de vista e narra o acontecimento de forma distinta, demonstrando a fragilidade da memória e da narrativa em retrospectiva. Janaina se recordava de um acontecimento de sua infância em que seu pai matava um gato dentro de um saco preto à pauladas; porém, à medida que ela rememora, e ao comparar com o depoimento de suas irmãs, percebe-se que certas coisas podem ter sido imaginadas ou criadas por ela:

Ela não lembra das mesmas coisas. Eu fiquei perguntando muito das coisas, mas não adiantou, ela não lembrou de jeito nenhum, pode ser que o meu pai nem tenha matado o gato a cacetadas, pode ser que nada disso tenha acontecido. Isso é algo bastante importante para mim e talvez mesmo decisivo para essa história inteira, que as coisas possam NÃO TER ACONTECIDO. Que eu possa simplesmente ter inventado tudo, achando que eu tinha lembrado (Dal Farra apud Lima 2017, p. 290).

Dessa forma, Lima (2017) defende que a constituição da memória se dá num espaço de conflitos e tensões entre o que se lembra e o que realmente aconteceu. O autor ainda destaca que os resultados dessas tensões se manifestam em níveis mais profundos, no esquecimento, no qual está tudo aquilo que somos e/ou poderíamos ser, mas não acessamos.

Seguindo na mesma vertente, dos relatos pessoais, de teor confessional e permeado pela memória, o espetáculo *Kintsugi: 100 memórias* (2019) do Lume Teatro, vinculado ao Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP (primeira montagem em maio de 2019, e encenado em Maringá em novembro de 2022), é desenvolvido por quatro membros do coletivo, sendo eles: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Renato Ferracini e Raquel Hirson. Embora o espetáculo seja baseado em memórias individuais e do próprio grupo, Pedro Kosovski<sup>16</sup> é quem desenvolve a dramaturgia, convidado pelo Lume especialmente para esse trabalho.

O espetáculo do grupo é centrado na técnica milenar japonesa de reparo de peças de cerâmica, que envolve a reconstituição parcial ou total por meio de uma mistura composta por restos originais com pó de ouro e prata. As peças restauradas adquirem feições e ranhuras visivelmente douradas, o que lhes confere um status mais elevado do que sua condição original. Desta forma, a peça tem início com um dos atores carregando ao centro do palco um vaso de cerâmica que, intencionalmente, é lançado ao chão, quebrando-se em inúmeros pedaços. O reparo dessa cerâmica será feito durante todo o desenrolar das ações, revezando periodicamente entre os atores, enquanto no primeiro plano, os elementos pessoais, como os documentos, as fotos, broches, recortes de jornais, roupas vão sendo depositadas no palco como disparadores de memórias individuais e coletivas.

A dramaturgia é centrada na rememoração de uma briga, de um trauma vivido pelo grupo. Cada ator assume a narrativa desse acontecimento e a desenvolve, paralelamente, explorando seu ponto de vista. Dessa forma a realidade é posta à prova, questionando a sequência dos acontecimentos, sua intensidade e até mesmo a sua possibilidade por meio da inserção do absurdo, como a presença do fantasma de Otávio Burnier, um dos fundadores originais do Lume. Diante desse grande volume de vozes testemunhais, percebemos a composição do conceito de narrativa enviesada de Katia Canton (2009) nos momentos em que, a cada nova versão exposta, uma desmentindo a outra, estabelecendo uma ‘estética do esboço’, termo esse que Canton (2009) empresta de Jean-Claude Bernardet, já que a forma como se narra os elementos em *Kintsugi: 100 memórias* não se deixa fixar em uma narrativa homogênea. Em meio às rememorações, os objetos individuais invocados pelos atores dão espaço a objetos de terceiros, no qual são desenvolvidos outros aspectos a respeito da memória.

Outra característica relevante para ser destacada nesse espetáculo é o jogo semântico usado no nome: 100 memórias. Ao todo, o grupo dispõe no palco exatamente cem itens que

---

<sup>16</sup> Pedro Kosovski é dramaturgo, diretor teatral, professor de teatro na PUC-Rio e co-fundador da Aquarela Cia. de Teatro situada na cidade do Rio de Janeiro.

evocam experiências e memórias vivenciadas e/ou disparadas como processo narrativo. Porém, o grupo explora os devaneios e os caminhos que a memória pode tomar ao longo da vida, sobretudo por aqueles que sofrem da sua perda de forma contínua. Paralelo às narrativas individuais, os atores exploram as memórias de pessoas que sofrem do mal de Alzheimer por meio de fotos, vídeos e recortes de jornal.

Os depoimentos pessoais dos indivíduos que foram pesquisados para o espetáculo são materializados por meio dos atores, ao externar verbalmente parte da experiência que é sofrer de um mal que afeta diretamente a memória. Uma professora universitária relata com grande satisfação que agora pode reler obras magníficas diversas vezes com o mesmo encanto, “porque me esqueço logo em seguida”; outro, em estágio mais avançado, demonstra sua paixão pelo tênis ao repetir corporalmente o movimento de saque, porém, não se recorda de ter praticado o esporte em nenhum momento da vida.

De forma geral, o grupo explora bem as intermitências da memória, seus meandros e traições por meio da repetição e da evocação da materialidade que une a experiência ao mundo concreto. Cada ator estabelece pontos de vista distintos para o mesmo acontecimento, colocando a narrativa à prova, como se pretendesse convencer o público da verdade de sua versão. Sendo assim, colocam também em dúvida a própria concepção dos materiais autobiográficos, devido à quantidade de versões apresentadas e a fronteira cruzada entre o crível e o absurdo. O espetáculo tensiona essa relação entre o real e o ficcional, como sugere Eco: “Mas se a atividade narrativa está tão intimamente ligada à nossa vida cotidiana, será que não interpretamos a vida como ficção e, ao interpretar a realidade, não lhe acrescentamos elementos ficcionais?” (Eco, 1994, p.137).

Em alguns momentos do espetáculo, o grupo também mistura o esquecimento individual com o esquecimento coletivo, fazendo menções à conjuntura política nacional, evocando um marco traumático da nossa história recente: sofremos por 21 anos uma ditadura cívico-militar, ainda não superada por nós como sociedade. Os atores utilizam placas reais, confeccionadas na época, no qual pode-se ler: “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Outro elemento utilizado é a notícia do incêndio que devastou o Museu Nacional do Rio de Janeiro, negligenciado pelo poder público, onde grandes tesouros da história do país foram reduzidos a pó.

Desta forma, o espetáculo envereda por diversos caminhos da memória, tanto individual quanto coletiva, fragmentada e trabalhada como possibilidade narrativa, de tal modo que o próprio conceito de verdade é posto à prova. O ato de rememorar evoca a lembrança do passado no tempo presente por meio da narração, na qual os elementos ficcionais são embaralhados aos

reais, em cacos, numa perspectiva de recriar a realidade, talvez como a peça de cerâmica que, ao final do espetáculo, estará restaurada por mar de filetes de ouro.

A partir desses referenciais percorridos até agora, daremos início ao processo de análise da dramaturgia de *Habitat*, da Súbita Companhia de Teatro, na perspectiva de identificar as manifestações da autoficção em sua forma e conteúdo, dialogar à partir da sua construção autoral e organização de um teatro de grupo brasileiro, de pesquisa continuada, quais são as possibilidades e potencialidades estruturais manifestadas no texto e encenação desencadeadas por essa linha de trabalho.

## CAPÍTULO 2 – UM TEATRO DE GRUPO

### 2.1 – BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA CONSTRUÇÃO DO TEATRO DE GRUPO NO BRASIL

Para se fazer um panorama histórico sobre o desenvolvimento do teatro de grupo no Brasil é necessário recorrer à alguns registros de companhias que precederam essa iniciativa, como por exemplo, o *Teatro de Brinquedo (1927)* criado por Álvaro Moreyra e Eugênia Moreyra, seguido pelo *Teatro de Estudante (1938)*, de Paschoal Carlos Magno e do *Grupo Universitário de Teatro (1941)* criado por Décio de Almeida Prado e do *Teatro de Amadores de Pernambuco (1941)* fundado por Waldemar de Oliveira. Esses grupos deixaram legados por meio de suas formas de organização e mobilização do teatro estudantil em grupos e criando festivais de teatro que vão se propagar ao longo das próximas décadas, sendo definidos, no grande escopo, como grupos amadores de teatro – grupos estes que estavam mais afeitos à experimentação teatral no Brasil nesta época.

Dentro dessa perspectiva, os grupos profissionais de teatro brasileiro característicos do início do século XX eram pouco propositivos quanto à exploração de novas linguagens e investigações cênicas. Suas produções ainda eram baseadas em modelos importados, sobretudo, da Europa Ocidental, e que atraíam um público consideravelmente fiel. Portanto, romper com esse modelo de teatro profissional, via constituição de grupos amadores, seria uma forma de propor a busca por novas formas cênicas, do desenvolvimento de uma interpretação autenticamente brasileira e de uma dramaturgia autoral nacional (FERNANDES, 2013, p.57).

Outro movimento que não podemos desprezar é o processo de paulatina profissionalização do teatro brasileiro. Podemos observar esse percurso a respeito da trajetória do grupo de teatro amador *Os Comediantes*, criado em 1938, e que em 1943 contrata o diretor polonês Zbigniew Ziembinski para a montagem de *Vestido de Noiva (1943)*, de Nelson Rodrigues – primeiro passo para a profissionalização do grupo. Não só a vinda de profissionais estrangeiros como, também, a incorporação de técnicas de atuação vai contribuir para o desenvolvimento de grupos de pesquisa, sobretudo, das linguagens de Stanislavski e Coupeau.

Tais práticas vão refletir diretamente na cena teatral brasileira por meio de apropriações de dramaturgias e outros textos estrangeiros, predominando um teatro realista, desdobramento este, do consumo maciço pela burguesia industrial pungente do estado de São Paulo. Movimento este protagonizado pelo industrial italiano Franco Zampari, com o claro objetivo de deslocar, como parte de um projeto político, o centro cultural da então capital federal (Rio de Janeiro) para a metrópole São Paulo em ascensão. Alfredo Mesquita apud Fernandes (2013,

p.75) destaca as intenções de Zampari “sua ideia de montar o teatro dele, profissional – ajudar amadores foi estágio experimental” e ainda corrobora completando que ele pretendia “reunir todo o teatro nacional em um grande truste controlado por ele, com dezenas de elencos atuando simultaneamente em São Paulo, no interior paulista, no Rio de Janeiro e em todo Brasil”.

Sua forma empreendedora de produtor teve como diretrizes viabilizar espaços teatrais para grupos amadores, sendo um deles, no início, o *Teatro Brasileiro de Comédia* – que logo viria a se tornar um grupo profissional, com uma estrutura bem definida, com atores contratados, diretores estrangeiros, tempo para ensaio e formação de atores. Em suma, o TBC, criado em 1948, é fundamental para esse processo de profissionalização e modernização do teatro brasileiro. O TBC, de forma geral, serviu como um ponto de convergência a grupos e atores amadores e, posteriormente, atores profissionais que se deslocaram do Rio de Janeiro com a perspectiva de participar de uma nova cena teatral em desenvolvimento. Neste período, Fernandes (2013, p.65) destaca o TBC como “um teatro de carpintaria, artesanato e requinte”. Foi responsável pela formação de figurinistas, cenógrafos, diretores entre outras profissões ligadas ao teatro fundamentados como categoria trabalhista. Dessa grande forja podemos tomar como exemplo herdeiros da atmosfera TBCista o *Teatro Maria Dalla Costa (1954)*, a *Cia Tônia-Celi-Austran (1956)*, o *Teatro dos Sete (1959)* e o *Teatro Cacilda Becker (1969)*. O TBC e esses outros grupos profissionais contribuíram em muito para a modernização do nosso teatro, que agora contava com uma estrutura análoga à que havia em grandes centros. De certa forma, a luta do TBC foi montar espetáculos que tivessem o nível esperado pelos grandes centros, tomando esses como modelo e parâmetro. Esse foi seu acerto e, também, seu erro, se pudermos colocar nesses termos. Acerto porque, sem essas iniciativas, dificilmente teríamos profissionais à altura das dramaturgias estrangeiras, mas, por outro lado, não incentivava a discussão sobre o próprio Brasil, seus problemas e questões.

Será nos anos de 1960 que outros grupos e companhias teatrais vão assumir uma proposta distinta em relação a seus predecessores, rompendo com os valores éticos e estéticos da arte do período para atuar de forma politicamente engajada e com propósito de desenvolver uma linguagem nacional. Surgem então os bastiões desta era de renovação e engajamento: *O Teatro de Arena (1953)*, o *Teatro Oficina (1958)*, o *Centro Popular de Cultura (1961)* e o *Grupo Opinião (1964)*. Segundo Iná Camargo, esses grupos desenvolveram o conceito de “arte como incitação política” (Costa, 2016, p.101), promovendo uma série de revoluções no texto dramático, na orientação ideológica e na organização hierárquica dos grupos, como resposta direta ao cenário político nacional que se delineava no horizonte em um contexto que antecede a ditadura cívico-militar.



Sob fortes influências do teatro épico-dialético brechtiano, são montados diversos espetáculos pelo *Teatro de Arena* como *Eles não usam Black-tie* (1958), *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967). Em 1958 também é montado o *Seminário de Dramaturgia*, onde se reuniram nomes expressivos na busca pela construção e pesquisa das obras vindouras, com debate, pesquisa e escrita colaborativa. Dessa onda de um teatro engajado surgiram o *Show Opinião* (1964) e a montagem de *O Rei da Vela* (1967) de Oswald de Andrade e *Roda Viva* (1968), de Chico Buarque de Holanda, ambos montados por José Celso Martinez Corrêa.

A próxima década do teatro brasileiro sofre um grande revés a partir de 1968 com a instituição do *Ato Institucional n.5*<sup>17</sup> pairando sob as produções o peso da repressão e da censura. Desta forma, toda a pungência e pesquisa na descoberta de novas formas essencialmente brasileiras e engajadas foram mingando gradativamente. Os textos e peças que foram montadas eram visivelmente construídas sob esse alicerce repressivo, mostrando outros elementos diversos daqueles que nos chamaram atenção previamente. No entanto, outros grupos resistiram, sob as dificuldades dadas, entre elas a de dialogar com movimentos e grupos sociais estabelecidos.

Já o *Teatro Oficina*, após suas novas experimentações cênicas com a montagem de *O Rei da Vela* (1967), inaugura o tropicalismo no teatro adotando uma linguagem irreverente, debochada, com pitadas de mau gosto e alegorias dando ênfase no pacto estabelecido entre as classes sociais em detrimento da exploração do proletariado (Mostaço apud Faria, 2013, p. 224). Além da linguagem, *O Rei da Vela* explora o palco giratório em oposição à caixa italiana, as máscaras faciais com estilo clownesco imprimindo aos intérpretes um tom anedótico e farsesco. A montagem evoca elementos consagrados do teatro brasileiro como a comédia de costumes, o circo e o teatro de revista para compor cenas grotescas com o objetivo de provocar uma recepção nada comum. O grupo continua suas experimentações com a montagem de *Galileu Galilei* (1968) e *Na Selva das Cidades* (1969), buscando novas linguagens e posturas mais radicais, tanto estéticas quanto políticas. A partir deste período, José Celso repaginou a estrutura organizacional do teatro, dando formas a uma proposta de criação coletiva baseada em suas experiências com o teatro de vanguarda dos Estados Unidos.

---

<sup>17</sup> O Ato Institucional n.5 foi uma série de decretos emitidos durante da ditadura cívico-militar instaurado no dia 13 de dezembro de 1968 durante o governo do general Arthur Costa e Silva. No texto, o presidente da República poderia decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar. O texto ainda dava plenos poderes ao governo sem que o Judiciário pudesse revogar ou apresentar contraponto suspendendo, portanto, os direitos constitucionais, a liberdade de expressão, à prisões políticas e à censura.

Foi por meio do contato com o grupo estadunidense *Living Theatre*, a convite de José Celso, que se promoveram as inclinações para um trabalho de pesquisa conjunto e com características de descentralização na criação de seus textos, incorporando uma nova forma do fazer teatral do grupo, no qual a função do dramaturgo parecia estar gradativamente sendo abandonada e suplantada pela colaboração de diversos integrantes.

Desse contato com o *Living Theatre* vai nascer a primeira montagem denominada *Gracias Señor*, em 1971. Segundo Silva (1981), o roteiro era composto por uma série de poemas e recortes textuais, de jogos de improviso dos atores e ajustes na composição a cada nova apresentação em um sistema de retroalimentação criativa. O texto era dividido em *Confrontação*, *Esquizofrenia*, *Divina Comédia*, *Morte*, *Ressureição*, *Novo Alfabeto* e *Te-ato*. Dessa concepção do 'Te-ato' o Oficina estabelece uma nova relação do ato cênico com o seu público, que é de torna-lo participante e coautor da própria obra de arte teatral:

*Gracias Señor* era uma 'peça-estrutura' de autoria coletiva, sem direção. 'Atuadores', e não mais atores, coordenavam uma experiência nova de comunicação, recriavam uma viagem pelo Brasil: utilizavam tudo o que podia ser notado, visto, filmado, etc., ao mesmo tempo em que falavam do processo geral do grupo Oficina. A divisão entre vida e teatro era abolida. *Gracias Señor* era, acima de tudo, a tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao 'Te-ato'. Era uma aula, em sete partes, de como transformar o espectador em atuador de 'te-ato'... A vida renovada pela arte. (Silva, 1981, p. 206).

*Gracias Señor* deixa uma grande influência não somente como obra, mas também da prática da criação coletiva, indo na contramão de outras formas do fazer teatral. Vale lembrar que tanto o 'espect-ator' de Boal quanto o 'te-ato' de Zé Celso procuram romper com relações estabelecidas no teatro dramático-burguês, pois este se vê como produto a ser consumido passivamente no calor da hora e esquecido logo depois. Daí a tentativa de romper com essa relação, o que faz uma crítica potente à estrutura da indústria cultural no capitalismo. No entanto, as duas propostas são muito diferentes entre si, a de Zé Celso mais centrada numa dimensão ritual do teatro, em chave artaudiana, enquanto Boal segue pelo caminho brechtiano de um teatro épico-dialético. Voltando ao Oficina, o grupo sofre duras represálias pelo órgão censor da ditadura cívico-militar. Foram feitas novas experimentações cênicas baseadas nesse modelo colaborativo como a montagem de *As Três Irmãs* (1972), de Tchekov, mas a saída constante de integrantes acrescida à situação política do país que se agravava provoca a dissolução do Oficina, com José Celso se exilando em 1974.

Aproximando-se das experiências desenvolvidas com o *Teatro de Arena*, e ao longo do período de exílio de Boal, surge o *Teatro do Oprimido*. Criado e organizado por Augusto Boal, o *Teatro do Oprimido* era uma criação coletiva alimentada por experimentações de cunho

social-participativo que visavam debater e buscar soluções às questões político-sociais da época. A princípio, Boal sedimentou as experimentações<sup>18</sup> por meio de modelos estéticos definidos por ele como *Teatro Jornal*, *Teatro Imagem*, *Teatro Invisível*, *Teatro Fórum*, dentre outras que buscavam colocar no centro do debate as manifestações teatrais no cotidiano popular. Desta prática vemos o surgimento do termo cunhado pelo próprio Boal, o *espect-ator*, pois o espectador deixa de ser passivo, de apenas contemplar o teatro, e passa a atuar, do mesmo modo que o teatro não é mais um espaço de uma apreciação estética limitada, sendo também interação na vida social. A partir de sua vivência, o público se coloca como protagonista da ação dramática gerando uma prática de conscientização, debate e reflexão sobre a relação entre opressores e oprimidos do sistema capitalista.

Entretanto, esse modelo de organização dos grupos teatrais em coletivos e criação dos espetáculos de forma colaborativa não se finda na década de 1970. Outras companhias estrangeiras também reverberam seus trabalhos baseados na descentralização e composição autoral coletiva. Entre elas podemos citar o *Bread and Puppet Theatre* (1962), de Peter Schumann, o *Performance Group* (1962), fundado por Richard Schechner, o *Teatro Experimental de Cali* (1962), *La Candelária* (1966) de Santiago Garcia, o *Théâtre du Soleil* (1969) de Ariane Mnouchkine e o *Yuyachkani* (1971) fundado por Miguel Rubio e Teresa Ralli. As distintas propostas, tanto formais quanto ideológicas, desses grupos vão reverberar substancialmente na formação de novos núcleos teatrais no Brasil. Segundo Silvia Fernandes (2000, p. 14) esses novos núcleos começam a se organizar por meio da instituição de cooperativas com o objetivo de viabilizar o trabalho contínuo e a saúde financeira necessária para promover as montagens bem como a repartição democrática das tarefas.

Décio de Almeida Prado (1988, p.129) ainda reforça que esse modelo opera não como uma empresa comercial, fragmentando as tarefas em setores, mas propondo a criação do espetáculo pelo mesmo impulso gerador. Isso não significa que todos os integrantes do grupo farão tudo, mas opinarão sobre tudo. Desta forma, a obra final adquire aspectos e impressões das experiências não só de uma pessoa, mas de toda uma coletividade.

O espírito que animou o grupo *Oficina* tem continuidade e sobrevive pela propagação da prática da criação coletiva nos anos seguintes, como por exemplo, o *Teatro União* (1969), *Royal Bexiga's Company* (1972), *Pod Minoga* (1972), *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (1972), *Ventoforte* (1974), *Pessoal do Victor* (1975), *Imbuçã* (1977) e *Ói Nós Aqui Traveiz* (1978).

---

<sup>18</sup> A respeito desse conjunto de experimentações e métodos de trabalho, ver: BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

A partir da adoção do modelo de cooperativas teatrais para a viabilização da manutenção dos grupos e dos espetáculos, outras práticas vão se sedimentando para dentro dos coletivos, reverberando no processo final da obra de arte. Silva Fernandes (1970, p.14) aponta que o modelo de produção cooperativa favorece indiretamente o processo de criação coletiva à divisão democrática das tarefas dos integrantes, de acordo com suas afinidades e aptidões. Já Décio de Almeida Prado (1988, p. 129) comenta que, deste modelo, podemos perceber o nascimento de um texto e espetáculo sob influências não da visão de um diretor ou encenador, mas de um impulso gerador coletivo.

Apesar de apresentar esses traços e tendências de organizações de grupos por meio de cooperativas e processos de criação coletiva dos anos 1970 há de se ponderar sobre outras formas e parâmetros práticos que nos ajudam a entender a organização do trabalho coletivo que permeiam esses núcleos. Fernando Peixoto (1993, p.4) nos direciona a duas formas que, embora pareçam semelhantes, bifurcam-se em etapas distintas. A primeira se depara com a própria organização do grupo, extinguindo a figura central e detentora do poder decisório, estético ou dramaturgico, colocando ideologicamente que nenhum membro tem maior peso do que outro. Essa forma se aproxima muito das práticas já citadas do *Living Theatre*.

A segunda se estabelece segundo um sistema coletivo de criação, que pressupõe a participação de todos os membros do grupo, de acordo com aptidões e afinidades, coordenados por figuras que assumem a tarefa de organizadores e gestores, bem como encenadores ou diretores, sem que haja a quebra do pacto democrático durante a produção. Desta forma, fica conservada a divisão de tarefas para que o trabalho possa ser organizado e realizado, sem que haja entraves e discussões prolongadas que acabam inevitavelmente em mais discussões e divergências criativas. Admitindo essa postura organizacional, gradativamente o ator torna-se mais influente na composição seja do texto, do cenário, da luz ou mesmo da encenação. Esse traço, segundo Silvia Fernandes (1970), é inerente ao processo colaborativo porque quando se focaliza o trabalho no ator:

Percebe-se que sua função sofreu uma mudança de eixo [...] Em primeiro lugar, porque o ator do grupo é resultado de um novo processo de trabalho. Com a modificação das condições de criação, ele deixa de ser um especialista de arte de interpretar personagens. Por exigência de sua prática, aprende a adaptar ou criar textos coletivamente, imaginar, conceber, e, às vezes, executar figurinos, organizar marcações, compor músicas. (Fernandes, 1970, p.236).

A partir das práticas centradas nos atores do grupo e das experimentações das salas de ensaio que são baseadas principalmente em improvisação e retroalimentação de outros membros do grupo, pode-se destacar que há nesse processo uma grande abertura que só se completa após a reação do público, que ressignifica toda a montagem e texto teatral. As

referências e estímulos de constante renovação são coletadas e sintetizadas pelo organizador, coordenador, descentralizando a figura do diretor tradicional. Sendo assim, sua função toma uma dimensão totalmente nova, conforme afirma Silva Fernandes (1970, p.323) “Se ainda cabe ao diretor a organização do todo, esta não visa a adequar-se a um projeto anterior com o qual procure harmonizar os elementos ou a montagem”.

Desses grupos que possuíam uma figura atuante como coordenador e organizador do trabalho e construção cênica podemos citar José Celso Martinez Corrêa e o *Oficina*, Hamiton Vaz Pereira e o *Asdrubal Trouxe o Trombone*, Naum Alves de Souza do *Pod Minoga* e Carlos Alberto Soffredini no grupo *Mambembe*.

Como traços marcantes do trabalho experimental dos grupos dos anos 1970 podemos elencar a espontaneidade do ator, as improvisações individuais e o fato dos grupos sofrerem intensa repressão sobre obras e textos pelos censores da ditadura cívico-militar. Isso traz um ar de desconfiança por parte dos profissionais do teatro tradicional, voltado unicamente ao mercado, sem elenco fixo ou pesquisa conjunta colaborativa. Aos olhos destes últimos, o teatro de grupo era tachado como amador, no mau sentido da palavra. Os grupos de teatro experimentais e políticos projetariam na cena brasileira um clima de obras inacabadas, rasas, mal feitas ou puramente experimentais, quando medidos pelo padrão comercial. Esse é um preconceito habitual, o de imaginar que, por não estarem completamente subjugados ao mercado, esses grupos fariam algo menor, menos importante, pois o dinheiro não seria o fim primeiro e último. Na verdade, é possível imaginar o contrário: as propostas de teatro comerciais limitariam seus materiais, assuntos e formas ao desejo do público, porque dependem dele para sobreviver, restando pouco espaço de criação e inovação. Já os grupos amadores podiam ousar, tentar novas linguagens, especular novos públicos, espaços e, até mesmo, questionar a função social do teatro.

Muitos grupos partiam exatamente deste princípio norteador para a organização coletiva, bem como para a composição de suas obras teatrais e os espaços sociais que ocuparam. A espontaneidade, a improvisação e o abandono parcial ou total de pressupostos teóricos-metodológicos tradicionais eram o ponto de partida, como referencia Silvia Fernandes (1970) em suas ponderações a respeito do grupo *Asdrubal Trouxe o Trombone*:

O Asdrubal Trouxe o Trombone assume uma postura francamente anti-intelectualista na construção dos espetáculos, contraponto à teoria teatral a prática cênica. A pesquisa e a reflexão teórica são vistas como suspeitas, pois parecem agir como elementos impeditivos da originalidade ou mesmo vitalidade do que se faz em cena. O grupo pretende formular a linguagem teatral através da prática desenvolvida no processo de improvisações e jogos coletivos, que permite a intervenção dos meios de expressão

próprios, não marcados pelo fazer teatral mais institucionalizado. (Fernandes, 1970, p.220).

Os Asdrúbals debruçavam-se em exaustivas pesquisas na busca de uma linguagem original, o que não deve ser visto de maneira simplista como anti-intelectualismo. Yan Michalski (2004), em sua crítica publicada em 1975 sobre a montagem de *Ubu Rei*, baseado no texto de Alfred Jarry, exemplifica o árduo trabalho do grupo ao mergulhar no texto original à procura de uma linguagem adequada a atuações próprias da juventude carioca. Para o crítico, eles “partiram visivelmente de um sério estudo da obra e da personalidade do autor para a reconstituição, dentro de cada um deles, de um estado criativo semelhante àquele que inspirou o autor” (Michalski, 2004, p.229).

Apesar de toda a punção de pesquisa e originalidade experimental do *Asdrubal Trouxe o Trombone*, cabe ponderar que todo o material gerado em cena carecia de um trato mais cuidadoso quanto à organização da ação cênica, de acordo com Michalski (2004). Muitas vezes, toda a vitalidade empregada em cena, resultado da espontaneidade e das contribuições individuais, acabavam levando em nada, sem a organização do material. Segundo o crítico, caso houvesse um integrante ou mesmo um autor-coordenador que pudesse costurar os elementos, a obra seria muito beneficiada.

Outro aspecto pertinente que reforça a ideia de uma atmosfera de amadorismo era a falta de preparo técnico ou conjunto de práticas que preparassem o corpo pré-expressivo do ator<sup>19</sup>. Silva Fernandes (1970, p.190) aponta algumas reflexões a respeito do grupo *Pod Minoga* em montagens como *Folias Biblicas* (1977) e *Salada Paulista* (1978), em como era visível o despreparo dos atores em relação ao controle da respiração ou voz. Muitas vezes o procedimento para se alcançar o efeito desejado era descoberto no palco durante as apresentações, ou quando o ator descobria um jeito próprio de representar, sempre pautando a falta de um processo norteador do trabalho.

É importante ressaltar que a pouca preocupação com reflexões teóricas e com uma preparação cênica mais adequada não foi uma característica homogênea durante os anos 1970. Estamos falando de exemplos pontuais que, de certa maneira, dão ensejo à crítica desses grupos por parte do nosso mercado teatral. Como exemplo, temos o grupo *Ornitorrinco* e o *Mambembe*, que reuniam uma vasta coleção de estudos e pesquisas de preparação de seus atores, voltados para suas propostas específicas de grupo. Outro grande exemplo de grupo com

---

<sup>19</sup> Eugênio Barba em seu livro *A Antropologia Teatral* caracteriza a necessidade de realização de um trabalho anterior a expressividade, esta, marcada pela presença do ator em cena, ou seja, a pré-expressividade. Para isso, o ator deve realizar uma série de estudos voltados ao conhecimento da biomecânica, da expressão corporal, do trabalho do movimento e dos vetores de energia para que adquira um corpo extra-cotidiano.

pesquisa e prática para a preparação do ator é o *Pessoal do Victor*, formado por alunos da Escola de Arte Dramática da USP, com destaque para a montagem *Victor ou As Crianças no Poder* (1975), de Roger Vitrac.

Com o avanço da próxima década no horizonte e a atenuação da ditadura cívico-militar brasileira, em 1979 é aprovada a Lei da Anistia<sup>20</sup> pelo então presidente João Batista Figueiredo, sob texto redigido pelo projeto n.14-CN, concedendo perdão a crimes políticos, crimes eleitorais ou a quem teve seus direitos políticos suspensos, bem como a funcionários do Legislativo, Judiciário, aos Militares, aos representantes sindicais punidos com fundamentos em Atos Institucionais e Complementares, compreendendo o período de 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979. Como se sabe, essa lei da anistia serviu como base para que os militares e civis que realizaram os mais diversos crimes durante a ditadura fossem presos e julgados. Ao mesmo tempo em que permitiu que vários exilados voltassem ao país, a falta de enfrentamento do passado manteve feridas até hoje abertas em nosso corpo social.

Feita essa ressalva fundamental, o clima de abertura política e redemocratização toma forma com o movimento Diretas Já (1984) e pauta amplamente a primeira metade dos anos 1980. A partir dessa mudança no cenário político, com a extinção da validade de vários Atos Institucionais, promovendo a atenuação da censura no país, diversos textos e produções dramáticas marginalizadas são retiradas do armário e postas em movimento na cena brasileira. O crítico Yan Michalski destaca a presença de quadro espetáculos, entre eles a adaptação de *Macunaíma* por Jacques Thiériot e *Grupo de Arte Pau Brasil* com direção de Antunes Filho, em 1978, a encenação de *A Resistência*, de Maria Adelaide Amaral com direção de Cecil Thiré, *Papa Highrte*, de Vianinha, dirigido por Nelson Xavier, e *Rasga Coração*, também de Vianinha, dirigida por José Renato, as três últimas encenadas em 1979. Essas peças haviam sido colocadas em estado de espera no período em que foram concebidas, completando um panorama que o crítico classifica como um período de transição que vai desembocar no *teatro de abertura*, revivendo textos e temas ainda não superados pela sociedade brasileira (Garcia apud Faria, 2013, p.303)

Neste contexto, percebe-se o predomínio de uma abordagem distante da década anterior, destacando o retorno do *metteur en scène*. Este se configura numa visão estética centralizada, na perspectiva de um diretor ou encenador que organiza a composição da obra em torno da montagem, e de uma equipe que corresponda aos seus objetivos. Como numa orquestra, esse

---

<sup>20</sup>Ata da 178 seção conjunta em 3 de setembro de 1979, 1º Sessão Legislativa Ordinária da 9ª Legislatura [http://imagem.camara.gov.br/dc\\_20.asp?selCodColecaoCsv=J&txPagina=1819&DataIn=04/09/1979#/](http://imagem.camara.gov.br/dc_20.asp?selCodColecaoCsv=J&txPagina=1819&DataIn=04/09/1979#/) acessado dia 11/07/2022

diretor delimita os procedimentos para que se alcance um efeito pré-definido. Embora alguns grupos teatrais continuassem a desenvolver suas pesquisas por processos colaborativos, muitos outros voltaram-se para essa figura central do diretor-encenador. Dessa forma, as produções teatrais seguintes são fortemente influenciadas pela composição de uma figura centralizadora, responsável pela organização, composição e estética.

Como exemplo temos o grupo *Pau Brasil* (1974) dirigido por Antunes Filho, cuja montagem inaugural foi *Macunaíma* (1978), cuja recepção assegura um grande controle da elaboração da produção teatral, marcada por sua visão e personalidade, muitas vezes impositiva. Antunes Filho esteve também à frente do CPT em São Paulo, onde desenvolveu uma série de estudos sobre o desenvolvimento das práticas do ator.

Esse retorno à construção da cena sob a égide de uma concepção autoral não significa, necessariamente, um retrocesso da arte teatral no Brasil. A presença da visão rigorosa do diretor-encenador vai favorecer a estetização de recursos semânticos da cena, visando sua materialização, com traços visuais e sonoros inovadores, influenciados pelo teatro-dança da coreógrafa alemã Pina Bausch e o diretor estadunidense Bob Wilson. Não se trata de um avanço ou de um retrocesso, mas de uma mudança significativa no teatro brasileiro. Os grupos mais envolvidos política e socialmente que estivemos acompanhando trabalhavam com processos colaborativos, em vários níveis, entre outros motivos porque essa era uma demanda política e estética dos integrantes. Aquele percurso que começou nos anos 1950 e se estendeu, com dificuldades, até o final dos anos 1970, via uma nova geração teatral não tão interessada em suas demandas e questões. Outros temas e abordagens surgiram.

Os traços estilísticos desse teatro dos anos 1980 serão influenciados por um movimento de vanguarda que mistura o teatro à arte performativa. É facilmente reconhecível uma tendência à hibridização das linguagens visuais, do cinema, da introdução de recursos tecnológicos modernos como autofalantes, sintetizadores lasers, projeções, fragmentações do tempo e do espaço, determinando uma etapa de predomínio polissêmico na concepção das obras teatrais do período. Renato Cohen (2003, p.81) pondera sobre a influência da arte performativa no teatro dos anos 1980 como sendo um refluxo de um primeiro impulso da *performance art* dos anos 1960 e dos *actions/happenings* que vão amadurecer em experiências teatrais mais formalizadas. Deste refluxo vão surgir práticas autênticas, em termos de atuação, isenção em relação a modismos ou tendências comerciais vigentes.

Essa formalização estética vai contribuir para uma sensível revisão da construção narrativa e da polivalência do ator-compositor, uma exploração de espaços não-convencionais para a ação cênica e para a composição de uma obra de arte em processo, o *work in progress*,



no qual os elementos teatrais são trabalhados de forma multidisciplinar, traço este característico da performance. Destaque para os trabalhos do diretor Luiz Roberto Galizia e Paulo Yukata sob o grupo *Ponkã* com a montagem *Aponkãnlipsis* (1984), nos trabalhos da atriz performática Denise Stoklos em *Elis Regina* (1982) e *Mary Stuart* (1987), e seu *Teatro Essencial*, e *Magritte, o Espelho Vivo* (1986) escrito e dirigido por Renato Cohen.

Outro grande destaque dos anos 1980 é o diretor Gerald Thomas, da *Companhia de Ópera Seca*. Valendo-se também destes procedimentos de estilização dos elementos teatrais com a performance, seus trabalhos são baseados na polissemia e o cruzamento de artes plásticas, literatura e música. Outra marca bastante relevante é a fragmentação narrativa presente em suas montagens, propondo um processo contínuo de desconstrução da dramaturgia tradicional.

Entretanto, percebemos que a figura centralizadora do diretor-encenador remonta a uma certa condição experienciada no teatro brasileiro em palcos como o TBC dos primeiros anos, quando o ator, em certa medida, era visto como um mero instrumento da vontade do criador-dramaturgo. O próprio Gerald Thomas reflete sobre essa prática em que:

O diretor acabou tomando o centro do palco. Sem saber como, a voz íntima do diretor acabou por espantar o censo comum. Isso também virou o seu inferno, pois extrapolou a convenção de colaboração e parceria, da qual o teatro depende. [...] Nesse centro do palco o diretor contemporâneo encontra o seu maior paradoxo: o de perceber que, através do excessivo auto-exame e da efemeridade narcisista, ele perdeu sua inocência. O drama foi substituído por qualquer artifício que retratasse a 'genialidade' de seu autor ou criador. (Thomas apud Fernandes e Guinsburg, 1996, p.25)

Em termos de ganho de potencial criativo ou estilístico houve significativos avanços, no âmbito de refino e qualidade técnica, mas nota-se que essa prática se mostrou transitória e não muito próspera, de tal modo que a marca da inovação e da originalidade prevaleceu sobre a própria função do teatro, sua relevância social e espaço para desenvolvimento de novas manifestações. Esse período se mostra como uma fase transitória que irá propor uma nova organização para os grupos teatrais dos anos 1990.

Propondo o rompimento novamente da figura central do diretor, foram incorporadas outras práticas que visavam superar ou ao menos incutir uma renovação dos traços que predominavam na cena brasileira. Como alternativa, podemos citar o *Grupo Galpão* (1982). No início de suas atividades, o grupo possuía em seu cerne os princípios da criação coletiva, porém, com o avanço de seus trabalhos e pesquisas passaram a convidar diretores periodicamente com o objetivo de conduzirem trabalhos individuais. Outra prática também incorporada ao grupo foi o destacamento de um membro do coletivo para assumir a figura do diretor em caráter temporário, com destaque à Eduardo Moreira, dirigindo o espetáculo *Um Molière Imaginário*

(1997), e Chico Pelúcio, na direção de *Um Trem Chamado Desejo* (2001). Outras companhias também incorporaram essa prática em seus coletivos, como a *Pia Fraus* (1984), o *Lume* (1985), o *Teatro de Anônimo* (1986) e a *Intrépida Trupe* (1986).

A maioria desses grupos citados se tornará referência no cenário nacional devido ao estabelecimento de sedes permanentes de pesquisa e o intercâmbio que vão proporcionar por meio de oficinas e cursos abertos à comunidade artística e a estudantes de teatro. Pode-se caracterizar esse final de década como o estabelecimento de uma rede multipolarizada, na qual teatro de grupo e teatro de diretor vão intercambiar referências na produção de diversas linguagens, propostas de organização de trabalho e definição de traços estilísticos.

Chegamos aos primórdios dos anos 1990, período marcado por grandes tensões políticas e índices galopantes de inflação, herança das dívidas públicas que foram consolidadas durante a ditadura cívico-militar. Aliado à instabilidade econômica que o país recém-democratizado experienciava, e com os casos de corrupção do primeiro presidente eleito diretamente após o fim do regime, Fernando Collor de Mello, chega-se ao caos generalizado em diversas áreas públicas como saúde, educação e cultura.

Durante seu mandato, Fernando Collor de Mello extingue diversos mecanismos de fomento cultural como a Fundação das Artes Cênicas, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Conselho Federal de Cultura e o Conselho Consultivo SPHAN. Embora tenha implantado instrumentos de captação fiscal com a criação da *Lei Rouanet*, o cenário não era propício para pequenos grupos ou companhias que circulavam fora do eixo do teatro comercial, que renderiam pouco às marcas e empresas privadas que objetivam visibilidade, e que pela lei Rouanet passam a definir a remissão das verbas públicas – porque o investimento das empresas se dá por renúncia fiscal do Estado. Outra questão que massacrava o período foi a diminuição de dinheiro público via Estatais, que também atuavam no fomento cultural do país.

Com a descoberta de uma rede de corrupção em seu governo é aberto pelo Congresso Nacional o processo de *impeachment*, levando a renúncia do então presidente em 29 de dezembro de 1992. Assumindo o cargo deixado por seu antecessor, Itamar Franco e, posteriormente, o novo eleito Fernando Henrique Cardoso vão propiciar um novo fôlego para as artes no Brasil por meio da implantação de leis municipais e federais. A distribuição de renda, mesmo que ainda não ideal, em grupos iniciantes ou que não atendiam expressamente a pungência de uma empresa privada via lei de incentivo, vai eclodir na formação de associações, pequenas produtoras e empresas culturais de valores coletivos. Esse modelo, que era visível já na década de 1970, retorna com mais vigor, transformando expressivamente o teatro de grupo brasileiro (Azevedo in Arajo et al, 2011, p.132).

O teatro de grupo então, torna-se fenômeno da cena dos anos 1990, difundindo-se não somente nas capitais e nos eixos de circulação Rio-São Paulo, mas também em pequenas cidades do interior, sendo alternativa não somente da viabilização financeira dos empreendimentos artísticos, mas também da permanência e continuidade da operação dos coletivos.

Grupos como *Galpão* e o *Lume* se consolidam na cena brasileira por meio da maturação de seus trabalhos, contínua pesquisa e fidelização de seu público. Porém, cabe indicar outro impulso de difusão dos coletivos do início dos anos 1990, sendo eles os encontros teatrais e os festivais universitários. Com destaque a iniciativa do grupo *Fora do Sério*, na criação do *Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo*, realizados em 1991 e 1993, afim de propor discussões e reflexões práticas sob o prisma desse modelo organizacional. Estiveram presentes o *Núcleo de Pesquisa Teatral* (AC), *Grupo Estandarte de Teatro* (RN), *Stabanda Cia de Repertório* (RN) *Grupo Galpão* (MG), *Grupo Ponto de Partida* (MG), *Oikoveva* (RJ), *Ta na Rua* (RJ), *Tribo dos Atuadores Ói Nois Aqui Traveiz* (RS), *Ventoforte* (SP), *Lume* (SP), entre outros. Em 1998 o grupo *Parlapatões, Patifes e Paspalhões* e a *Cooperativa Paulista de Teatro* tentam reviver a proposta durante a Primeira Mostra de Teatro de Grupo, em São Paulo, porém a dificuldade econômica e a mobilidade dos grupos para a mostra inviabilizaram a sua continuidade.

Para além das grandes capitais, os festivais de teatro no interior vão agir de forma descentralizadora da produção teatral, estimulando o surgimento e intercâmbio de outros artistas. Como exemplo, podemos citar o *Festival Internacional de Londrina (FILO)*, o *Festival Internacional das Artes Cênicas*, O *Festival Internacional de São José do Rio Preto*, o *Festival Universitário de Blumenau*, o *Porto Alegre em Cena*, o *Encontro Mundial das Artes Cênicas*, o *Festival de Teatro de Curitiba* e a mostra *Fringe*.

De forma geral, os festivais têm sido um mecanismo que proporciona o intercâmbio entre os grupos de teatro brasileiro, sejam eles iniciantes ou consolidados. Percebe-se, também, a influência de alguns deles no fomento de outros grupos que buscam aprimorar seu campo de pesquisa, como é o caso do *Lume*. Sediado em Campinas (SP), o grupo constantemente se desloca para outras cidades do Brasil difundindo em grupos menores seu processo técnico de operação e ideologia organizacional. O perfil do teatro de grupo dos anos 1990 é diverso, formado por meio de encontros, oficinas, festivais e por fim, as universidades.

Os cursos técnicos e universitários foram responsáveis também pela formação de grandes grupos teatrais dos anos 1990. Geralmente compostos por professores e ex-alunos, coletivos são formados para propor pesquisa de linguagens e experimentação de processos de trabalho distintos. O já citado *Lume*, vinculado a Universidade Estadual de Campinas e a

*Companhia Razões Inversas*, formadas por alunos do curso de Artes Cênicas, são exemplos desses berços. O *Teatro da Vertigem* também protagoniza esse movimento; formado pela iniciativa de Antônio Araújo, o grupo tem origem na Universidade de São Paulo. Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, que inicialmente dirigiam a *Companhia do Latão*, também estão próximos de discussões abertas no contexto universitário.

Por mais sucinto seja esse panorama histórico do teatro de grupo no Brasil, deixando evidentemente de citar inúmeros coletivos de grande relevância, podemos constatar um grande desenvolvimento em todas as faces do teatro brasileiro. Os grupos e coletivos têm um papel crucial no trabalho progressivo formal das pesquisas e experimentações cênicas, bem como a reflexão da política cultural nacional. O teatro de grupo no Brasil não apenas mostra uma preocupação no desenvolvimento estético e operacional, mas também pode ser visto como uma tendência de produção teatral, caracterizada por baixo investimento estatal e políticas públicas pouco eficientes.

## 2.2 – TEATRO DE GRUPO E A CENA EM CURITIBA DOS ANOS 1980 AOS 2000

### 2.2.1 AS LEIS DE INCENTIVO

Essa seção se propõe a reunir informações a respeito dos principais grupos teatrais de Curitiba-PR que atuaram dos anos 1980 aos anos 2000, com o objetivo de mapear o perfil de suas operações, suas principais áreas de interesse, os espetáculos desenvolvidos, as dramaturgias e traços formais enquanto coletivo. Isso contribui para que possamos entender melhor o lugar em que opera a Súbita Companhia.

Também serão tecidas reflexões sobre as políticas de fomento cultural da cidade, a ocupação dos espaços de apresentação, sobretudo do meio do teatro, que irão ditar o ritmo das produções e a organização dos coletivos. Para isso serão utilizadas algumas referências já desenvolvidas na seção anterior, buscando elementos que se relacionem com a pesquisa continuada, o desenvolvimento de uma linguagem própria e o trabalho colaborativo, marcas essas consolidadas pelo teatro de grupo brasileiro.

Com a aprovação da Lei da Anistia e a atenuação dos efeitos da ditadura cívico-militar no Brasil, a classe trabalhadora ligada à cultura e às artes cênicas começam a se organizar em coletivos e associações sindicais, visando retomar o debate a respeito de seus interesses, da difusão das artes no país, da profissionalização e registro adequado ao ofício de cada um, da retomada de textos em estado de espera ou censura. Neste período podemos citar a atuação da

Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (APETEDEP), transformada posteriormente em Sindicato dos Artistas e Técnicos do Paraná (SAT-PR).

Segundo Neto e Costa (2000, p.15), o SAT-PR promove no dia 30 de agosto de 1980 o I Simpósio Sobre os Problemas do Teatro em Curitiba, quando ficou destacada uma forte dependência de subsídio estatal para a viabilização das produções teatrais e a necessidade de adotar uma série de medidas que pudessem, de certa forma, quebrar as amarras que limitavam o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional, sintoma este das leis de censura da década passada. Desse simpósio ficaram elencadas algumas sugestões e outras ações para superar este desafio, entre elas, a distribuição de verbas pelos órgãos oficiais dando preferência a autores nacionais, o estabelecimento de espaços cênicos mantidos pelos órgãos da cultura no qual só pudessem ser trabalhados textos inéditos ou dramaturgos novos, a valorização do autor nacional por meio da criação de concursos, prêmios e festivais na forma de promover a circulação e divulgação de seu trabalho e que houvesse também uma política específica para manutenção de grupos experimentais.

Essas reivindicações nasciam de um cenário resultante de uma cena teatral em Curitiba do início dos anos 1980, dominado pela circulação de espetáculos centrados no eixo comercial Rio-São Paulo, subsidiadas pelo Governo do Estado, à época, conduzido pelo governador Ney Braga. As produções exibidas na cidade tinham um caráter descolado da realidade paranaense, baseadas em textos de dramaturgos estrangeiros e protagonizado por atores que atuavam na televisão. Como exemplo podemos citar o espetáculo *O Homem Elefante (1981)*, de Bernard Pomerance, produzida por Lenine Tavares e Antônio Fagundes, com direção de Paulo Autran. A jornalista Marilu Silveira faz reflexões em seu pequeno artigo no folhetim *Shopping Curitiba*, 23-31 de maio 1981, sobre as contribuições deste tipo de espetáculo para a cidade:

[...] Texto ruim, para teatro, mal traduzido, direção pobre, espetáculo sem pique, sem ritmo, sem vida, sem cor, sem alma. Um peso total sobre o público que galhardamente soube dormir nas horas certas [...] De quem foi a ideia de montar essa peça? Ou então de apresentá-la como está? Brincou com atores que têm nome, com público que ficou sentadinho para aplaudir e até com o próprio homem elefante real. Contando sua triste história sem respeito algum. (Silveira, 1981 apud Neto e Costa, 2000, p.20).

Outro grande evento a ser mencionado é a realização do I Festival Internacional de Teatro promovido por Ruth Escobar nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, estabelecendo uma extensão em Curitiba nos dias 7 a 16 de agosto de 1981 com a presença de grupos estrangeiros, e que foi considerado um fracasso de público. Percebe-se que o fomento cultural na cidade não estabelece relações democráticas de acesso às camadas populares, não possui caráter formativo e não estimula a produção de companhias e grupos locais. Cabe ressaltar

também que as exposições são predominantemente realizadas no Teatro Guaíra, local de ‘arte elevada’, erudita, própria para o consumo de um teatro dramático burguês.

Em um movimento parecido com os grupos do restante do país, que se mobilizavam em torno de cooperativas e produtoras artísticas de valor coletivo para viabilizar seus projetos independentes e experimentais como alternativa do teatro comercial, em Curitiba, alguns artistas, sobretudo aqueles rotulados pela égide do teatro amador, vislumbram um caminho parecido. Em 1982 a então presidente da Federação Independente de Teatro Amador, Nitis Jacon, encaminha um questionário as vésperas das eleições para Governador do Estado indagando as propostas para o desenvolvimento do teatro amador.

Com a eleição de José Richa em 1983 (PMDB), a administração carregava uma bandeira mais democrática e participativa, resultando na proposta de ampliação ao acesso aos bens culturais à população. Sob a direção da Superintendência da Fundação Teatro Guaíra, Oraci Gamba, dramaturgo e crítico das relações que promoviam a segregação e o elitismo, apresenta uma série de projetos e ações com viés inclusivo. Entre eles podemos destacar o *Carreta Popular*<sup>21</sup>, caracterizado como um teatro itinerante que circulava com espetáculos pela periferia de Curitiba e também pelas cidades do interior do Estado. Entretanto, Oraci Gamba diz, em diversas entrevistas, que não se limitaria a procurar recursos públicos; ele buscava financiamento junto à iniciativa privada, tendo em vista que o teatro também é mercadoria (Neto e Costa, 2000, p.29).

Em 1985, por questões de divergências ideológicas e orçamentárias, Oraci Gamba é desligado da Superintendência da Fundação Teatro Guaíra juntamente com Iara Sarmento, responsável pela direção artística. Essas demissões vão reverberar dentro da pasta da cultura e nos artistas locais, instaurando um debate a respeito do fomento financeiro e da representatividade da classe em postos de tomada de decisão. Em tentativa paliativa para acalmar os ânimos após as demissões arbitrárias, a Secretaria de Cultura de Curitiba, juntamente com o SATED-PR, formam um compromisso de receber uma lista com três nomes possíveis de indicação para cargos dentro da Fundação Teatro Guaíra.

Com a posse de Álvaro Dias (PMDB) em 1987, nota-se pouca transformação quanto ao fomento e ao desenvolvimento de políticas públicas ou leis orçamentárias. A Fundação Teatro Guaíra, agora administrada pelo ator e produtor José Basso, sugerido em uma das listas do

---

<sup>21</sup> Em relatório, a Fundação Teatro Guaíra descreve algumas atividades desenvolvidas ao longo do projeto, do período de 1983 a 1985, tempo de sua efetiva atuação, completando ao todo 168 apresentações atingindo um público de aproximadamente 200 mil pessoas. Os espaços de atuação e circulação dos espetáculos da Carreta Popular foram em penitenciárias, em indústrias locais, em feiras de cultura popular e nas escolas do Instituto de Assistência ao Menor.

SATED-PR, conduz mais profundamente o debate a respeito do desenvolvimento do teatro na cidade, o que leva a disputas entre legisladores e a classe artística via sindicato, cujo argumento central estão as atividades da Fundação Teatro Guaíra, que não se resumiam apenas em apresentações teatrais, mas também a Orquestra Sinfônica e ao Ballet Teatro Guaíra (Neto e Costa, 2000. p.42). Cabe ressaltar uma singela recuperação econômica para a pasta da cultura, finalizando sua gestão com saldo positivo, possibilitando a reativação do Teatro de Comédia do Paraná. Outra posição relevante da gestão de Álvaro Dias era que as empresas privadas explorassem ao máximo a lei Sarney, em benefício da Secretaria de Cultura, sobretudo, na aplicação dos recursos em infraestrutura, manutenção e construção, não sendo, portanto, beneficiadas as produções teatrais.

O próximo governador a ocupar a cadeira do Palácio do Iguaçu é Roberto Requião (PMDB), em 1991, sendo sua secretária de cultura a professora Gilda Poli. Sua plataforma de governo tratava com certo desdém e era pouco propositiva quanto ao meio cultural. A classe artística, jornalistas e parlamentares destacam sua atuação a um nível mínimo. Em um artigo publicado pela jornalista Rosirene Gemael no *Correio de Notícias* em 15 de maio de 1991, destaca o torpor da pasta da cultura:

A assessoria de imprensa [da Secretaria da Cultura] está precisando ser cerebral para se manter ocupada. Tirando os concertos da Orquestra Sinfônica e exposições esporádicas marcadas anteriormente para um ou outro espaço, o máximo que produzi é notinha sobre inscrições e regulamento de concursos literários e mais algumas sobre pobreza franciscana do Festival de Música de Londrina [...] Parece que o Governador não soltou um vintém para a pasta. (Gemael, 1991 apud Neto e Costa, 2000, p.43).

A repórter também tece outros comentários a respeito da ineficiência dos mecanismos de fomento atuantes no Estado, que não direcionam as verbas de maneira adequada a atuar com o propósito do qual foram designados. Em nota a repórter classifica: “O Banestado é um banco sem banqueiro e o Bamerindus é uma secretaria da cultura sem secretária” (Gemael, 1991, apud Neto e Costa, 2000, p.43). O dramaturgo Romário Borelli fará comparação semelhante a Rosirene Gemael ao questionar “Três anos de Secretaria não foram suficientes para sacar uma Lei qualquer de apoio à cultura?” (Neto e Costa, 2000, p.43).

Neste interim, Constantino Viaro, diretor da Superintendência da Fundação Teatro Guaíra desde 1987 é substituído por Oswaldo Loureiro, ator carioca e produtor cultural, apelidado pela alcunha de ‘o alienígena’ por não saber ou pouco entender sobre os artistas e a realidade do Paraná. Podemos perceber que a postura do governo do Estado é fomentar um teatro comercial com pouco ou nenhum compromisso com os grupos locais. Em fala da

Secretária de Cultura, Gilda Poli, fica claro seu posicionamento quando a qual tipo de teatro pretende-se estimular no Paraná com a indicação de Loureiro:

Oswaldo Loureiro é ator e queremos alguém de teatro no Guaíra. Ele pertence a um eixo onde tudo acontece e queremos estar lá nesse meio. E Loureiro tem contatos internacionais na área teatral e queremos trazer gente para dar chance de nosso teatro acontecer. (Neto e Costa, 2000, p.44).

Em outra oportunidade, o próprio governador Roberto Requião reforça a sua posição quanto aos modelos reprodutivos teatrais com inclinações ao eixo Rio-São Paulo ao menosprezar o potencial dos artistas locais: “Não tem cabimento um programa só para o Paraná, pois não se tem nem mesmo como usá-lo [...] Não temos nem atores suficientes” (Neto e Costa, 2000, p. 46).

Por iniciativa do próprio governador do Estado, é lançado o Programa de Incentivo à Produção Artística (PIPA), disponibilizando o valor aproximado de um 1 milhão de dólares exclusivamente para a área teatral. Porém, desse programa, cabe destacar que sua operação se dava por meio de empréstimo a fundo perdido, cujas empresas e grupos deveriam submeter-se a captação de crédito, como em uma instituição financeira qualquer. Esse programa de incentivo à cultura não atinge os objetivos propostos, visto que a maioria dos grupos paranaenses não possuía lastro ou patrimônio que contemplasse sua efetivação de crédito, promovendo, portanto, a viabilização de companhias e empresas de maior porte e de fora do estado do Paraná.

Do primeiro edital aberto do PIPA foram aprovados 18 espetáculos, sendo apenas 6 do Paraná, 2 de São Paulo e o restante do Rio de Janeiro. Dos aprovados do estado do Paraná apenas 3 são encenados: *Besame Mucho*, *O Cavalinho Azul* e *Trapo*. Os outros espetáculos foram cancelados devido aos valores disponibilizados do empréstimo serem insuficientes para a sua produção.

Em 1994 Jaime Lerner assume o Governo do Estado e nomeia o advogado Eduardo Rocha Virmond como Secretário da Cultura. No plano macroeconômico do Paraná, que entra em confluência com o restante do Brasil, a recém implantação do plano real, com objetivos claros de reduzir a inflação e promover uma recuperação econômica no país, vai promover uma contração quanto ao destino de verbas da cultura.

Mais uma vez fica claro a posição do Estado quanto à sua participação no fomento cultural, transferindo sua responsabilidade à iniciativa privada. Depois do fracasso da Lei Sarney, outro mecanismo que será explorado como forma de captação de recursos é a Lei Rouanet. Embora o aumento da renúncia fiscal tenha aumentado, tanto para pessoa física (de 1 para 2%) e pessoa jurídica (de 3 para 10%) o montante final do teto permanecia o mesmo.



Segundo Neto e Costa (2000, p.55) de janeiro de 1991 a janeiro de 1993 nenhum grupo do Paraná havia sido beneficiado pela iniciativa da Lei Rouanet.

Em resposta às omissões e políticas públicas ineficientes via Governo Federal e Estadual, em agosto de 1991 é apresentado o Projeto Municipal de Incentivo à Cultura pelo vereador Ângelo Vanhoni<sup>22</sup>, em Curitiba. Essa lei previa a fiscalização dos projetos culturais via conselho estabelecido entre produtores culturais e membros da Fundação Cultural de Curitiba, seu mecanismo de aprovação se daria por meio de viabilização técnica e não por questões estéticas, políticas ou que levasse qualquer crivo de censura implícita nas obras e o destino de pelo menos 80% de todo o orçamento para a grupos e empresas locais.

Outra forma de estimular as produções locais foi por meio do projeto Pro-Cena promovido pela Fundação Cultural de Curitiba. O projeto era composto por três modalidades, sendo elas: teatro profissional, teatro amador e teatro de rua. Os espetáculos aprovados eram realizados no edifício teatral Novelas Curitibanas ficando em cartaz por um período de seis meses. O primeiro edital teve a inscrição de 17 espetáculos amadores, 8 profissionais e 28 de rua, sendo ampliado nos próximos anos e ocupando outros espaços cênicos como o Auditório Carlos Kraide, Teatro do Piá e Teatro da Maria.

## 2.2.2 – ALGUNS GRUPOS CURITIBANOS

O início dos anos 1980 em Curitiba era demarcado pela consolidação de grupos teatrais que passaram pelo processo de profissionalização conquistado a duras penas pela aprovação da Lei 6.533/1978, a Lei do Artista<sup>23</sup>, com destaque para o *Grupo Momento* de Oraci Gemba, o *Grupo Margem* dirigido por Manoel Carlos Karam, o *Grupo Prisma* de Antônio Carlos Kraide e o grupo *Fonfuncionários da Arte* sob direção de Fátima Ortiz. Esses grupos trabalhavam circulando pelo interior com seus espetáculos e oficinas subvencionados pelo Estado e outras leis de incentivo, formando e intercambiando com grupos amadores por meio dos festivais. Entre eles, o Festival Nacional de Teatro Amador de Ponta Grossa, o Festival Universitário de

---

<sup>22</sup> A Lei Complementar 03, de 13 de novembro de 1991, foi conhecida como Lei Vanhoni. Essa Lei Complementar ficou responsável pela criação de mecanismos de captação de Recursos do Município de Curitiba via ISS e IPTU a serem direcionados à projetos culturais, via mecenato. Hoje o mecanismo de captação e fomento se dá pelo Fundo Municipal de Cultura, criado pela Lei Complementar 15/97, de 15 de dezembro de 1997.

<sup>23</sup> A Lei 6.533/1978, de 24 de maio de 1978, ficou conhecida como a Lei do Artista por dispor pela primeira vez, a regulamentação das profissões relacionadas ao Artista e ao meio técnico em Espetáculos e Diversões. Desta forma, ficaria estabelecido um rol de profissões regulamentadas bem com suas efetivas condições de trabalho e contratação.

Teatro de Londrina, o Festival Estadual de Teatro Amador de Maringá e o Festival Estadual de Teatro de Cascavel.

Dentro deste contexto formativo, devemos mencionar o consolidado CPT – Curso Permanente de Teatro da Fundação Teatro Guaíra, fundado em 1963, associado à construção do novo edifício teatral e o estabelecimento do Teatro Experimental do Guaíra, cuja duração do curso era de aproximadamente 3 anos, contando com a direção de Armando Maranhão. No mesmo ano, por intermédio do governo do Estado, é fundado o Teatro de Comédia do Paraná (TCP), vinculado ao Teatro Guaíra, estabelecendo uma produção direcionada pelo poder público oficial, com funções claras de formação e realização de espetáculos profissionais. Desses cursos emergiram atores responsáveis pelo surgimento de diversos grupos curitibanos com traços mais formais, como é o caso do *Grupo Delírio* e da *Cia. da Rainha de 2 cabeças*.

O *Grupo Delírio*, segundo Márcio Luiz Mattana (2018, p. 58), carregava consigo toda uma bagagem de profissionalização, com integrantes em um número confortável para administração e produção, potente e singular enquanto linguagem própria: “a presença física do elenco do Grupo Delírio é o que vem antes à memória desta fase: figuras de alta teatralidade, velozes, vibrantes, debochadas; atuações para além do natural e do cotidiano” (Matanna apud Neto, 2018). Destaque em suas montagens com *Um Rato em Família* (1984), *O Grande Deboche* (1985) e *A Sedução* (1986).

A *Cia da Rainha de 2 Cabeças* foi criada por César Almeida, também cursista do CPT, no ano de 1983. Segundo o fundador, o nome do grupo remete a palavra *queen* e o duas cabeças em referência a dualidade dos sexos, do macho e da fêmea, tema este recorrente nas abordagens teatrais do grupo (ALMEIDA, 2014, p.197). A companhia explora ao longo de trinta anos de produção a sátira de textos canônicos com elementos de cultura popular como: *Aceitam-se Encomendas de Vestidos de Noiva* (1982), *Hamletrash* (1996), *Des Esperando Godot* (2000), *Macacabeth* (2003) e *Hamlet (Ego)Trash* (2013), profanando e ironizando questões de textos religiosos: *O Anjo Sem Teto* (2002), *Estrada do Pecado* (2004), *São Sebastião* (2005), *O Evangelho GLS de São Sebastião segundo Cesar Almeida* (2007), *Maria Bueno, a Santa Tipicamente Curitibana* (2007); *Somente Deus Poderá te Perdoar, Papai* (2008) e *O Crime do Padre dos Balões* (2009).

Ligado a outro curso de formação situado em Curitiba há o grupo *Lusco Fusco*, dirigido por Luiz Carlos Teixeira da Silva. O *Lusco Fusco* era um grupo de formação estruturado em torno do curso de teatro que Luiz Carlos Teixeira ministrava no SESC-PR. Desta forma, com os integrantes sendo renovados periodicamente ao longo do curso, ao final de cada etapa, cada trabalho e experimentação se traduzia em um laboratório permanente de pesquisa teatral. Entre

suas principais produções estão *Dom Chicote Mula Manca* (1986), *O Marinheiro* (1988) e *Büchner* (1989).

Em 1981 é fundada a Cia Filhos da Lua, um nome de grande relevância para o desenvolvimento do teatro de animação do Paraná e do Brasil, com influências de Tadeusz Kantor e do teatro oriental. Suas montagens são resultado de pesquisas da fusão do teatro de bonecos com o teatro de figuras humanas explorando suas possibilidades com elementos da música, dança, artes visuais e textos literários. A dramaturgia do grupo é assinada por Renato Perré, mesclando elementos da cultura popular brasileira a formas distintas de animação como luvas, bonecos de varetas, máscaras, marionetes e teatro de objetos. Entre suas principais montagens estão: *O Cavalo Branco de Muriah, A Menina e o Lampião, Aniversário de Palhaço o que é?, Terezinha, História de Amor e Perigo (2017), Teatro, que História é Essa? Tempo, Tragicomédia Inacabada*.

De exemplos desses grupos curitibanos do início dos anos 1980 podemos estabelecer uma relação bem estrita com outros grupos de teatro do Brasil do mesmo período, em busca da definição de um espaço físico definitivo que proporcionasse a continuidade do trabalho e pesquisa atrelados à figura central de um *metteur en scène*. Seu movimento formativo e intercâmbio com grupos amadores do interior do estado também eram forças motivadoras que mantinham o interesse do público pelas produções da capital do Estado. Diversos diretores de Curitiba realizaram trabalhos em companhias amadoras como Edson Bueno e seu trabalho com o Teatro Universitário de Cascavel na montagem de *A serpente*, de Nelson Rodrigues, assim como as contribuições de Eduardo Montagnari e Luthero de Almeida no Teatro Universitário da UEM e o paulista Antônio do Valle com o *Grupo Águas Claras* de Goioeré.

A viabilização do trabalho continuado de grupos consolidados de Curitiba se dava claramente pelas leis de incentivo vinculados ao poder público, concentrados via produções do Teatro de Comédia do Paraná e da Fundação Cultural de Curitiba. Já os grupos e coletivos menores, cujas produções experimentais e independentes não efetivavam os editais e projetos de financiamento, se encontravam fragilizados e à margem da produção cultural da cidade pela falta de captação de recursos e espaço físico. Essa tensão era materializada na figura da *Companhia das Índias*, de Raul Cruz.

O grupo de Raul Cruz transitava entre o modelo comercial estabelecido (e conduzido pelos editais e captação de recursos) e um viés experimental, de caráter amador, para o qual o número de atores, o tempo de sala de ensaio e as linguagens exploradas extrapolavam todos os padrões utilizados, levando mais de seis meses entre a concepção do projeto e a primeira montagem (Mattana, 2018, p.67). Desta forma, classificar o trabalho de grupos como a

*Companhia das Índias* como amador está atrelado ao número volumoso de atores (parte composta de atores da própria companhia somados a convidados externos) e da pesquisa continuada, não pela falta de técnica, pobreza na exploração das linguagens ou falhas de encenação. Os espetáculos de relevância do grupo são *Grato Maria Bueno* (1988), *A ponte* (1989), *Foz* (1991) e *A Outra* (1993).

Em 1993 surge a *Sutil Companhia de Teatro*, fundado pelo diretor Felipe Hirsch em parceria com Guilherme Weber e Erica Migon. O trabalho do grupo se destacava pela construção dramaturgicapl repleta de intertextualidade, pela projeção e justaposição de texto e imagem, além da forte presença da linguagem performativa em cena. Os primeiros trabalhos do grupo foram decisivos para a definição de uma linguagem própria, a partir da pesquisa continuada desenvolvida por meio do trabalho colaborativo. Hirsch mantinha um núcleo fixo pequeno de atores e convidava a cada novo espetáculo uma leva renovada de colaboradores, que juntos, contaminavam-se com seus repertórios. Destaque das primeiras montagens para *Baal Babilônia* (1993), *Um Fausto Samba Sob o Infinito* (1995) e *Estou Te Escrevendo De Um País Distante* (1997). O sucesso das produções seguintes vai levar a *Sutil Companhia de Teatro* a migrar para o eixo Rio-São Paulo, mas Curitiba continuará no roteiro de exibições do grupo em uma constante triangulação.

Com a continuidade da pesquisa e o amadurecimento do grupo, o programa estético da Sutil era definido pela investigação da performance e dramaturgia em espetáculos solo, a releitura de textos teatrais clássicos e a pesquisa da narrativa de peças de memória (Ceressa, 2001 apud Neto, 2018, p. 71). Como exemplo, o espetáculo *Juventude* (1998) que é uma adaptação de *Ah, Wilderness!* De Eugene O'Neill, *A Vida É Cheia de Som e Fúria* (2000) adaptada do romance *Alta Fidelidade* de Nick Hornby, *Jantar Entre Amigos* (2001) de Donald Margulies e *Os Solitários* (2002) recorte e adaptação de duas peças de Nick Silver, *Pterodáctilos e Homens Gordos de Saia*. O grupo também vai explorar, em suas dramaturgias, numerosas e rápidas alterações de tempo-espaco, contrastando com uma interpretação naturalista, se aproximando a uma leitura e interpretação quase que cinematográfica.

Em confluência com o restante da cena teatral do Brasil, durante a década de 1990 vemos também em Curitiba uma tendência ao surgimento de coletivos com propostas organizacionais que vão, pouco a pouco, descentralizando a figura do diretor como condutor e determinante na concepção estética dos espetáculos e dramaturgia. Nesse contexto, evidenciamos experiências nas quais os atores são elevados a um patamar distinto de apenas interpretar personagens, ocupando também funções como criadores tanto da dramaturgia quanto da encenação.

Há também o mapeamento de grupos que convidam diretores esporadicamente, ou que vão determinar integrantes pré-determinados que vão assumir o papel do diretor de forma rotativa, produzindo um trabalho de pesquisa colaborativa e compartilhada por meio de uma associação de atores. No caso de companhias profissionais, podemos citar a *Companhia de Atores*, de Nena Inoue, a *Íntima Companhia de Teatro* de Altamar César, Carla Berri e Sérgio Medeiros e *A Sociedade dos Clowns Vivos* de Mauro Zanatta. Dos grupos amadores temos como exemplo o grupo *Ta na Hora*, dirigido por Laércio Ruffa e o *Trapaceiros e Cia* dirigido por Márcio Luiz Mattana.

Neste contexto, nos cabe destacar o surgimento e organização do *Grupo Resistência de Teatro* em 1991, sob a figura de Sabrina Munhoz e Márcio Abreu. A origem do grupo está ligada ao curso de atores mantidos pelo SESC-PR, onde Sabrina Munhoz era diretora e cujas práticas de pesquisas revelavam atores com os quais se despertava o interesse de desenvolver um trabalho contínuo e permanente. Ligados então à estrutura do SESC-PR, o coletivo é organizado primeiramente como *Grupo Minotauro*, produzindo uma montagem de *O Rinoceronte*, de Eugene Ionesco, em 1992 no teatro do SESC da Esquina – a exibição, porém, durou apenas duas semanas.

Ao final dessa curta temporada, a diretora Sabrina Munhoz decide se desligar do *Grupo Minotauro*, deixando uma grande quantidade de atores à deriva, com grande vontade de continuar o trabalho como um coletivo. Desta forma, os remanescentes do findo *Grupo Minotauro* se unem com o objetivo de viabilizar o *Projeto Experimental Resistência*; entre eles, Marcelo Munhoz, Márcio Abreu, David Mafra, Jô Martinez e Helenisse Gusso (Mattana, 2018, p. 74).

O primeiro trabalho do *Grupo Resistência de Teatro* tomou forma com o convite do diretor e marionetista Edvaldo Barros. Ele foi feito em torno de uma performance de rua, utilizando como referência diversas músicas bregas. Esse trabalho teve ampla relevância e circulação, o que permitiu o financiamento e a sobrevivência do grupo durante os próximos anos. Com Edvaldo Barros o *Resistência* também produziu a peça *O Suicídio Como Prova de Caráter* (1992), de Humberto de Almeida.

Após as duas primeiras montagens, David Mafra assume a figura de diretor com a saída de Edvaldo Barros para a concepção do novo espetáculo do grupo, *Fala Comigo Doce Como a Chuva* (1993) de Tennessee Williams. Para a realização do projeto o grupo contava com a presença de seis atores que faziam mais de um personagem e alugaram um local para os ensaios, o Teatro da Fábrica, que dará um aspecto singular a todas as outras realizações até então pela proposta dramaturgica de Mafra abordar a exploração não convencional do espaço cênico.

Segundo Marcelo Munhoz, foi a partir dessa montagem que o *Projeto Experimental Resistência* adquiriu um caráter de grupo, para além da concepção do espetáculo (Matanna, 2018, p. 75).

A próxima produção de destaque do *Resistência* foi *Paredes de Vento* (1994), primeira dramaturgia autoral conduzida por Jô Martinez e Marcelo Munhoz. A concepção de *Paredes de Vento* se dá após a apropriação de uma sede permanente para o grupo, localizada no antigo internato Hugo Lange, sem a qual talvez a própria sobrevivência do grupo estaria comprometida:

A gente conseguiu um comodato, então, e com as próprias mãos e com os próprios recursos, [...] a gente foi transformando aquele espaço. [...] A gente ficou trabalhando lá e fez todo o processo de criação do Paredes de Vento, que foi um ano de trabalho mesmo, misturado com a ocupação daquele espaço, a vivência daquele lugar e as práticas muito influenciadas por referências de mestres latino-americanos. (Mattana, 2018, p.78).

O grupo então se põe em movimento para a produção de *Paredes de Vento* sob uma perspectiva distinta, já com um local permanente, o que possibilitou a concepção do espetáculo sem tempo de ensaio pré-definido: “Antes era assim: a montagem durava de dois a três meses. Ali a gente falou: não, vamos começar a montar sem prazo para terminar” (Mattana, 2018, p. 79). Desta forma os integrantes se colocaram dispostos a uma rotina diária de mais de dez horas de trabalho envolvendo treinamento para o ator, criação de partituras corporais e composição de repertório.

A peça estreou em Curitiba no Teatro Avenida, como programação paralela do Festival de Teatro de Curitiba, o que levou a um contato que transformaria a experiência do grupo substancialmente. Durante uma das apresentações, na plateia, estavam integrantes do *Grupo Galpão*, de Minas Gerais. Os dois grupos passaram a estreitar laços e trocar experiências nos festivais que ambos passaram a frequentar, recebendo inclusive, diversas premiações.

O grupo se manteve bastante coeso enquanto proposta de trabalho colaborativo ainda produzindo espetáculos como *A Grande Caixa de Pequenas Histórias* (1997) e *O Tempo e o Lugar* (1998). Em parceria com o diretor Flávio Stein o grupo monta *Sallinger* (1999), de Bernard-Marie Koltès e *Crianças do Paraíso* (2000) de Jacques Prévert, último trabalho assinado pelo *Resistência* devido a divergências criativas de integrantes do grupo e entraves financeiros.

Desbravando o início dos anos 2000 percebe-se uma proliferação de grupos teatrais em Curitiba, sobretudo impulsionados pelas leis de incentivo e os desdobramentos dos festivais de teatro realizados na cidade e no restante do Brasil. Paralelo à 7ª edição do Festival de Teatro de

Curitiba, a mostra *Fringe*<sup>24</sup> abre caminhos para artistas e companhias menores (e amadoras) circularem com seus projetos e espetáculos. A disputa pelos editais e ocupação das salas de teatro se tornam um problema para esses grupos devido a grande demanda, o que impacta diretamente as relações de produção e exibição dos espetáculos, cada vez mais curtos. Desta forma, a mostra *Fringe* permite não apenas a realização de peças e trabalhos experimentais e distantes dos moldes comerciais, mas o acesso ao público a linguagens e textos autorais.

Dessa força motriz vão surgir coletivos como a *Cia Vigor Mortis*, *Cia Senhas de Teatro*, *Cia Em Cômodo Teatral*, *Antropofocus*, *Cia Silenciosa*, *Cia Brasileira de Teatro*, *Cia Portátil*, *Pausa Companhia*, *Cia do Abraço*, *Grupo Obragem de Teatro*, *Cia dos Palhaços*, *Cia Teatro de Breque* e a *Súbita Companhia de Teatro*. É importante ressaltar que, de forma geral, grande parte desses grupos tem como terreno comum, a reorganização advinda de outros coletivos que se dissolveram com o passar do tempo, marca essa também do teatro de grupo brasileiro. Márcio Luíz Mattana destaca que: “Esse movimento de dissolução e reorganização coletiva é, aliás, uma dinâmica inevitável em coletivos mais numerosos” (Mattana, 2018, p.91).

O teatro de grupo em Curitiba em sua história recente realizou diversas proposições enquanto renovação da linguagem teatral, promovendo experimentações, novas formas de organização, passando desde a centralização da figura do diretor até a realização de produções colaborativas e da pesquisa continuada por meio do estabelecimento de elenco fixo e espaço permanente para ensaios.

Percebemos uma evolução, em uma perspectiva de mudança paradigmática, da cena de Curitiba que se constrói por meio da transformação das relações entre o fomento cultural por meio das leis de incentivo, dos festivais de teatro, dos cursos de profissionalização, da viabilização de espaços cênicos, da formação de público fiel aos grupos curitibanos, da possibilidade de construção por meio de processos criativos mais longos, do intercâmbio entre os grupos dentro da cidade e de outros Estados brasileiros provocando gradativamente ao longo do tempo histórico, o amadurecimento e o surgimento de um programa estético definido.

---

<sup>24</sup> A primeira mostra *Fringe* foi realizada em paralelo a 7ª edição do Festival de Teatro de Curitiba que aconteceu de 20 a 29 de março de 1998. O festival foi uma alternativa encontrada pela organização do evento principal. Devido a numerosa submissão de companhias não só de Curitiba, mas de todo o Brasil. O evento surpreendeu o público de forma positiva ao promover a exibição de 32 espetáculos ocupando as salas de teatro convencionais, parques, praças, ruas e espaços alternativos com programação durante todo o dia (Almeida, 2002).

### 2.2.3 – SÚBITA COMPANHIA DE TEATRO

A Súbita Companhia de Teatro nasce em meados de 2007 sob um impulso criativo de jovens atores e atrizes que se reuniam em torno de afinidades e desejos comuns de respirar e experimentar teatro. Unidos a partir do contato com a escola *Pé no Palco*, dirigida por Fátima Ortiz, os amigos ocupavam um pequeno estúdio após o expediente da escola, de madrugada, para derramar suor no tablado das possibilidades. Eram eles: Máira Lour (também filha de Fátima Ortiz), Janaína Matter, Otávio Linhares, Sol Faganelo, Alexandre Zampier e Juliana Adur.

Orientadas por Ortiz, Máira Lour e Janaína Matter abrem uma microempresa na perspectiva de expandir seu pequeno coletivo experimental em algo mais concreto, registrado, juridicamente vivo e apto a participar de editais de captação, modelo este que opera como principal fonte de financiamento de projetos. Após uma jornada de quinze anos, o grupo acumula uma vasta produção em seu portfólio: *Diga onde dói* (2008), *Coração de congelador* (2010), *Vertigem* (2011), *Porque não estou onde você está?* (2012), *Amores difíceis* (2013), *Extraordinário Cotidiano* (2013), *Câmera escura* (2014), *T ao cubo* (2015), *Outra palavra* (2017), *Habitat* (2019), *Aqui – amanhã é outra imagem* (2022).

Mapear a trajetória do grupo não é uma tarefa fácil, visto que durante sua história passa por caminhos e confluências distintas, entre a busca por uma dramaturgia autoral, ora pela adaptação de textos literários e contribuições com outros autores e autoras, passando pela escrita performativa e também por laboratórios de escrita dramática. Pode-se destacar, porém, a presença de um fio condutor, que é o trabalho colaborativo. Máira Lour, uma das fundadoras da companhia, prontamente encabeça a função de diretora, visto as necessidades de uma figura central que pudesse coordenar e alinhar as atividades desenvolvidas pelo coletivo recém formado. A ausência de prazos e metas bem definidas deixava todo o material produzido pelas experimentações e improvisações em um campo indefinido.

Máira Lour descreve que, desde o início, o interesse do grupo era investigar e produzir materiais a partir das vivências individuais dos integrantes, com ênfase no caráter autoficcional e da escrita de si. A diretora do grupo coloca que para os primeiros trabalhos foram elencados uma série de temas, passando pela dor, pelo amor e solidão. Do resultado produzido na sala de ensaio, o grupo se debruçava, sob sua coordenação, para dar forma a dramaturgia como se ela mesma fosse a agulha que costura e unifica os fragmentos individuais. Máira Lour (2022) coloca que a dramaturgia do grupo “sempre foi uma colcha de retalhos, escrita por todos,



misturada”. Dessa dinâmica nascem os três primeiros trabalhos produzidos pela companhia, deste trabalho investigativo de si e autoral.

*Diga onde dói* (2008), primeiro trabalho construído pelo grupo por meio de diversos monólogos e relatos ficcionais abarcam a efemeridade da vida, as instâncias isoladas e como essas são unidas pela universalidade que é a dor, sentida por toda a humanidade. Se vislumbra aqui um elemento que irá aparecer em significativa constância na *Súbita*: o jogo entre situações particulares que tensionam o universalismo, expor os diversos pontos de vista e as possibilidades de existência, uma infusão de vozes individuais e coletivas.

*Coração de Congelador* (2010) é construído ainda sobre a temática da dor, remetendo ao trabalho anterior. Porém, a dramaturgia passa a ser delineada por uma perspectiva distinta: o interstício que separa o amor da dor. Articulado com metáforas de oposição, dor e amor, quente e frio, o espetáculo traz à baila as complexidades das relações amorosas entre indivíduos em uma esfera particular. O grupo trabalha com uma encenação centrada nos corpos, estes que colidem como microcosmos, interagindo entre si, sem a necessidade de grandes aparatos cenotécnicos ou de iluminações grandiosas. O grupo conquista o prêmio Troféu Gralha Azul 2010 de melhor atriz, com Juliana Adur, e indicação para melhor direção revelação, com Maíra Lour.

A partir de uma singela mudança de elenco, com a saída de Sol Faganelo, Otávio Linhares e Juliana Adur, o grupo incorpora uma série de atores e atrizes associados, que participarão das atividades e do labor de novos espetáculos, mas que também desenvolvem outros trabalhos individuais e com diversos coletivos da cidade. Entre eles podemos citar Cleydson Nascimento, Pablito Kucarz e Helena de Jorge Portela. Dessa nova composição, o coletivo se interessa em produzir um caminho distinto, não mais trabalhando com dramaturgias autorais e autoficcionais, mas pela transposição de textos literários para o teatro.

O quarto trabalho do grupo, intitulado *Porque não estou onde você está?* (2012), parte da obra *Extremamente Alto e Incrivelmente Perto* (2006), de Jonathan Foer, investindo na experimentação de um novo modelo de encenação, composto pela definição de personagens, pelo recorte e construção da fábula, do conflito individual que move a trama para o desfecho, abordando temáticas e um espaço social que não é inteiramente nacional. O grupo destaca que, da pesquisa para a construção deste espetáculo, nasceram novas perspectivas e formas de ser e fazer teatro, sobretudo a partir do contato feito com Donnie Matter, um artista estadunidense que vai colocar o grupo em rota com a *SITI Company*, nos Estados Unidos.

As duas fundadoras do grupo, Maíra Lour e Janaína Matter, passarão por uma imersão com a *SITI Company* e suas oficinas formativas entre os anos 2010 e 2012, sendo influenciadas

pelas técnicas de atuação e encenação de Tadashi Suzuki e Anne Bogart: as *compositions* e os *viewpoints*. Compostos por uma série de estímulos a partir do movimento e da improvisação, o teatro da Súbita passará pelo estabelecimento de uma linguagem própria, a linguagem do corpo, da dança, da expressividade física, mas também de como se trabalhar e organizar a criação de forma coletiva e colaborativa. Segundo Maíra Lour, esta forma é explorada exaustivamente em toda oficina da *SITI Company*. Em *Porque não estou onde você está?* (2012), além dos elementos já descritos que diferem dos trabalhos anteriores da Súbita, pode-se destacar o emprego das *compositions* de Tadashi Sukuki, a partir dos quais a dramaturgia foi elaborada por meio de quadros fotográficos, enquadramentos específicos, planos de ação, entre outros.

Cobertos pelas novas reflexões estabelecidas no contato com a *SITI Company*, o grupo investe cada vez mais na profissionalização e capacitação de seus membros por meio do treinamento exaustivo das *compositions* e dos *viewpoints*. Maíra Lour enfatiza que “não se faz teatro profissional sem treinamento e prática”. O grupo então estabelece uma rotina que variava de dois a três encontros semanais, mesmo sem espetáculos em produção, algo que a diretora classificou como ‘encontros de manutenção’. Nesses encontros eram desenvolvidos exercícios psicomotores, condicionamento físico e trocas de experiências por meio de improvisações coletivas e individuais.

Desembocando no próximo trabalho da companhia, *Amores Difíceis* (2013), o grupo continua investindo na adaptação de textos literários para o teatro, e desta vez adaptando textos de Ítalo Calvino. Maíra confessa que, no processo de elaboração deste espetáculo, surgiram diversos embates dentro do grupo sobre questões de construção dramática coletiva, sobre o trabalho com textos de outros autores e da própria forma como seus integrantes enxergavam aquilo. A concepção estética e a utilização dos recursos cênicos empregados nos textos de Calvino passaram por uma dissonância que desagradou todo o processo de condução do trabalho, caracterizado pela diretora como um dos trabalhos mais sofridos, consequência da imaturidade e juventude do grupo. A diretora ressalta algumas reflexões sobre a montagem: “o texto é lindo, Ítalo Calvino é incrível, mas tem coisas que não vão para cena” Lour (2022), denotando a impossibilidade de transposição das linguagens entre os textos e o distanciamento do emprego autoral, autêntico da cena, que sempre foi pautado pela Súbita, por muitos elementos de um teatro físico.

Seguindo o fio condutor da trajetória da companhia, *Extraordinário cotidiano* (2013) nascerá do fruto da parceria com outro grupo teatral agora sediado em Belo Horizonte, a Companhia Casca. Contemplados com o edital Mirian Muniz da FUNARTE (2012), a Súbita passa a fazer intercâmbios e oficinas formativas com a Casca, ora em Curitiba, ora em Belo

Horizonte, de tal modo que as linguagens e as pesquisas individuais dos grupos se entrelaçam. A partir das trocas estabelecidas e dos elencos também misturados, *Extraordinário cotidiano* partirá de textos da escritora gaúcha Veronica Stigger, abordando questões de como naturalizamos determinados comportamentos humanos por meio do absurdo.

Percebe-se a hibridização das linguagens de ambas companhias por meio da dramaturgia produzida no espetáculo, na qual há claramente uma construção narrativa conduzida pelo texto de Stigger, bem como a fisicalidade, tão presente no teatro da Súbita. As luzes, de forma geral, são neutras, o cenário é mínimo, composto por um sofá e algumas caixas de papelão. “O que importa está no palco”, ressalta Maíra Lour: o trabalho do ator, a presença e a espontaneidade da potência da voz e a energia que dilata os poros e o suor que escorre no rosto. Desse intenso processo a peça mergulham o público em situações como a automutilação de uma mulher, narrada como uma partida de futebol, o suicídio de um casal que se lança de um prédio (e a relevância dos estragos materiais causados pelo impacto) e o massacre de um casal de anões numa confeitaria, criando um jogo reflexivo de como os grupos sociais contemporâneos interagem com a violência urbana e a barbárie.

Passado esse primeiro período de efervescência, em que a companhia entra de cabeça na pesquisa e na produção de espetáculos, num ritmo próximo de um a dois por ano, além da imersão formativa com outras companhias nacionais e internacionais, nos deparamos com uma mudança de ventos quando os editais de fomento à cultura sofrem alguns cortes. Dessa forma, a Súbita aproveita essa forçada diminuição de ritmo – visto que o principal meio de viabilização dos trabalhos da companhia é o fomento de captação, que propiciam a participação em inúmeros festivais nacionais, sobretudo aqueles em que grupos e companhias menores estarão presentes apresentando seus trabalhos, nem sempre acabados, como uma grande mostra experimental. A diretora da Súbita enfatiza a grandiosidade dessas experiências pois, em alguns destes festivais, além do caráter de intercâmbio e experimentações de linguagens diversas, havia mostras compostas exclusivamente por cenas curtas. Para ela, a produção de cenas curtas era um pontapé inicial de um projeto maior, no qual artistas de diversas procedências do país opinavam e sugeriam modificações, criando, de certa forma, uma rede de apoio criativa entre grupos.

Nesse interstício a Súbita também vai participar do Núcleo de Dramaturgia e Encenação do Sesi-PR. Os trabalhos foram orientados por Márcio Abreu, Roberto Alvim e Georgette Fadel. Neste núcleo, o grupo trabalhava com exercícios criativos e colaborativos com os participantes, na perspectiva de criar textos coletivos e individuais, além de fazer montagens de dramaturgias de outros autores. Desse contato surge o espetáculo *Câmera Escura (2014)*. Esse trabalho aborda sensivelmente uma temática ainda não superada em nosso país, que foi a

perseguição e a morte de pessoas durante a ditadura cívico-militar. Partindo da dramaturgia de Carla Kinzo, o grupo investe na temática da memória, em como ela opera a partir das ausências e dos esquecimentos que são produzidos pelo silêncio forçado, e os espaços que são deixados naqueles que permanecem. A fisicalidade persiste como linguagem em corpos construídos com qualidades distintas, horizontais e enrijecidas, e ao mesmo tempo efêmeras e frágeis. O cenário se mostra também mínimo, utilitário e simbólico, sendo composto por fragmentos espaciais que compõe um palco uno.

Talvez se fosse possível estabelecer um marco, este seria o momento em que há uma convergência de todas as experimentações da Súbita na produção do que seria o estabelecimento de uma definição estética, da confluência entre forma e conteúdo, entre escrita autoral e autobiográfica. *T ao cubo* é o primeiro trabalho solo dirigido por Maíra Lour por meio da construção textual e cênica do ator Cleydson Nascimento, e procura seguir esse percurso.

O solo de Cleydson nasce de uma pesquisa desenvolvida pela Súbita a partir de contos fantásticos de Marina Colasanti, nos quais diversas personagens confundem sua existência e identidade com seus espaços relacionais. Dessa premissa surge o projeto Habitat, no qual a companhia desenvolve uma linha de pesquisa continuada, envolvendo a relação do corpo como morada. Em breve sinopse contida no site da companhia, o espetáculo é apresentado como um convite ao público a acessar um espaço íntimo, uma casa-entidade:

*T ao cubo* é um convite para entrar no corpo/casa de alguém muito inquieto que deseja profundamente expandir-se no tempo-espaço, ir além dos limites do corpo, transfigurar a matéria, gargalhar da rigidez do pensamento newtoniano, dançar nu sem paredes, dar vasão para outra consciência humana, profetizar o quântico, observar a imensidão, ser o infinito. Ele se multiplica no espaço-tempo, joga com o universo apertando um interruptor irônico, insiste em ser teletransportado mesmo que isso lhe custe a desfragmentação, ri e se espanta com o caos. Lógicas de organização, neuroses sobrehumanas, gifs, memórias animadas, música pop, objetos perdidos, 168 lados, a insana trajetória da humanidade e o impulso de por paredes abaixo. (Súbita Companhia de Teatro, Disponível em <<https://www.subitacompanhia.com.br/portfolio-item/t3/>>; Acesso em 18 de Outubro de 2022.

A dramaturgia construída coletivamente aborda subjetividades do ator-compositor, estabelecendo um espaço relacional, como se o próprio Cleydson pudesse ver a si próprio e materializar-se para além de sua subjetividade. Uma experiência de compartilhamento de universo pessoal aberto para ser revirado, bisbilhotado, modificado. Da construção do texto até a encenação, Maíra Lour revela que, por mais individual que pareça ser a abordagem da subjetividade do ator na composição do solo, os trabalhos de improvisação e escrita foram coletivos. Os integrantes da companhia estavam presentes nos ensaios e durante a composição de todo o trabalho, de forma orgânica, como num processo de ‘contaminação’ que será

abordado mais à frente. O grupo retoma aqui uma prática que remonta à sua fundação, que é o desenvolvimento do texto autoral em detrimento das dramaturgias já estabelecidas. *T ao cubo* é um jogo cênico onde há a possibilidade do choque entre visões: como me vejo e como os outros me veem, o que é meu e o que é seu, o que é nosso?

Dessas reflexões, Maíra Lour destaca algumas questões importantes que permeiam o trabalho colaborativo enquanto mote organizacional, tanto da composição dos espetáculos quanto do próprio processo criativo. A diretora coloca que, a partir da elaboração das dramaturgias coletivas, surge a necessidade de se fazer uma seleção de temas de interesse e aspectos que pulsam em regime de urgência para os atores e atrizes da companhia. Essa função organizadora assumida por ela até aqui entrará em uma chave distinta, onde sua ação criativa e norteadora dos processos criativos vai dar lugar a uma ação moderadora, deliberando aos integrantes do grupo todo o controle e responsabilidade quanto aos interesses de pesquisa e aos elementos escolhidos para estar em cena. Desse movimento, nasce o próximo trabalho da companhia, nosso objeto de estudo, *Habitat*.

### CAPÍTULO 3 - DRAMATURGIA EM *HABITAT* - O QUE FALAMOS QUANDO SE FALA SOBRE NÓS?

Essa seção se dispõe a refletir sobre a dramaturgia do espetáculo *Habitat*, da Súbita Companhia de teatro, trabalho que reflete o amadurecimento das práticas que conduziram o grupo durante toda sua jornada desde sua criação, em 2007, até a primeira montagem do espetáculo que estudamos, em 2019. Esse movimento tem início a partir da organização do trabalho da companhia para o processo em tela: a diretora iria dispor de cinco atores em cena, forma essa bem estabelecida pelo grupo como ponto de partida de seus processos criativos e de trabalho composicional. Em determinado momento, Maíra Lour, a diretora do grupo, decidiu fragmentar o espetáculo em cinco solos: “a gente vai começar a montar o projeto juntos, mas cada ator vai ter o seu solo” (LOUR, 2022). A diretora ressalta que houve muitos desafios para transformar a metodologia de trabalho, que antes era centralizada e, então, com a condução do processo criativo sendo construído de forma colaborativa, sua responsabilidade como diretora seria antes mediar os conflitos e situações que começaram a aparecer durante os ensaios e as primeiras improvisações do que, propriamente, dirigir os espetáculos e contribuir com os rumos da dramaturgia – esta última, afinal de contas, é o que nos interessa diretamente nesta dissertação. Os atores-compositores apresentavam muitos elementos, distintos e extremamente subjetivos, que levavam a diretora a abrir mão do controle compositivo, aumentando a escuta e ‘costurando-os’ a partir dos materiais gerados pelo grupo. É importante notar, portanto, que esse processo se deu tanto no âmbito da dramaturgia quanto da cena.

Os materiais brutos, que vieram de experiências vividas, criadas e recriadas, formavam uma tessitura única para cada um dos atores; como a diretora acompanhava todos os processos, ela pode sugerir ou indicar articulações que fizessem sentido para a composição da obra como um todo, pelas relações que estabeleciam entre si, sejam elas conscientes ou inconscientes. Claro que essa perspectiva também se dará no campo da cena, pois os solos têm parte de sua composição cênica, da organização do palco à relação com a plateia, como uma espécie de identidade cênica e poética, mas essa dimensão não será abordada na dissertação. No que tange à dramaturgia, mostraremos algumas relações produtivas na análise que segue.

O livro de Marina Colasanti, *A Morada do Ser*, que foi utilizado como processo disparador da montagem do espetáculo *T ao cubo*, é retomado para a organização desse novo trabalho da companhia. A ideia original parte dessa obra, onde há um prédio com diversos apartamentos e o leitor acompanha a subjetividade de cada personagem focalizado, sendo que cada um dos lugares se confunde um pouco com as identidades de seus respectivos moradores.

No caso, tanto o espaço cênico quanto o dramático são importantes, e para a dramaturgia é central saber que o espaço dramático é construído, nos cinco casos, sem que se reproduza mimeticamente esses lugares. Eles são evocados pelos personagens, são materializados como espaço de memória, que pode ser individual ou coletiva. Os fatos narrados são ativados pela sensibilidade das personagens, de tal modo que a realidade é discursiva – o que não implica dizer que estejamos afinados com o vale tudo semântico das teorias pós-modernas: há um lastro material sobre o qual o significado surge, mas ele não está imune nem distante da subjetividade. De fato, estamos no campo de subjetividade que são construídas socialmente, pela cultura, e a linguagem é seu lugar por excelência. É um dos lugares em que a opressão e violência de gênero, de raça, de classe social, de idade é exercitado em seu modo mais virulento, pois pela linguagem se criam sentidos e se baseiam ações. Esse é o campo em que essas dramaturgias do eu surgem – no espaço que constroem com o nós. Não é de menor importância que, nos cinco casos, temos o público como interlocutores. Não se fala em solilóquios perdidos em si mesmos, mas para os outros, falando sobre os outros, sobretudo com os outros – espaço de comunhão. Nesse sentido, até mesmo o fato de serem cinco solos, que têm uma base comum, faz com que haja um diálogo pressuposto, embora nunca posto – porque eles não se atravessam. Nasce, então, o projeto *Habitat – estudos do corpo como casa*.

A ideia original da cenografia do projeto *Habitat* era construir andares sobrepostos, como em um prédio, criado a partir de uma planta baixa, para que os atores ocupassem espaços que fossem representativos da expressão de sua subjetividade. Havia a possibilidade, também a partir dessa fragmentação espacial do cenário, de se realizar esse trabalho de outras formas. A peça poderia começar e terminar por qualquer ordem de encenação: embora tenham sido compostas em paralelo, a partir de questões individuais de cada solista, a diretora destaca que, durante os ensaios, foi percebendo que o processo de criação permanecia aberto e permeável, como uma esponja. Dessa forma, destaca Pablito Kucarz (2022), um dos membros da companhia, o trabalho ia evoluindo de maneira colaborativa, de tal modo que elementos das dramaturgias individuais iam se enveredando nas dramaturgias dos outros. Importa notar que essa outra proposta de cenografia alteraria em muito os sentidos ativados nas dramaturgias individuais: isso porque os demais estariam visíveis em cena, o tempo todo, mesmo que apagados. A noção de incompletude e de fragmento seria um dos princípios da obra. Haveria, por assim dizer, uma instância narrativa que exigiria do público entender a relação constitutiva entre as partes e o todo, pois a quebra e a justaposição fariam com que o todo fosse palpável, material, assim como o isolamento de cada um, seu encapsulamento; posto que cada cena se daria sem interrupções dos demais, apenas com sua presença muda, seja dos atores ou apenas

dos espaços que ocupariam. A decisão pela contiguidade, pelo nexos sequencial (embora não causal, mas pela lógica das estrelas que formam constelações de sentido), dá outra dinâmica ao projeto. O caráter é menos da metáfora, do paralelo, e mais do acúmulo, de histórias sobrepostas. Isso confere maior autonomia aos solos, sem deixar de lado a articulação entre eles. Note-se que, nessa passagem, não falamos da cena, embora estejamos nos referindo à disposição cênica: é que esses elementos fazem parte também da dramaturgia, e em teatro há sempre uma falta essencial – que não é uma falha, mas sim uma abertura para o trabalho conjunto dos encenadores.

Os ensaios eram realizados de forma coletiva, por meio de disparos baseados nas *compositions* e nos *viewpoints* já concebidas como ferramentas de trabalho e pesquisa continuada da companhia, como já visto nesta dissertação. Situações eram criadas a partir da composição de estruturas mais ou menos definidas, sempre pensando no corpo e na casa como um espaço relacional entre ator-público. Como já visto, essa relação complexa entre corpo e casa é fundamental para a dramaturgia: o corpo traz para primeiro plano tanto a subjetividade quanto a objetividade, pois é um corpo no mundo, situado materialmente, e também espaço de percepção e significação. A casa, como espaço físico, também tem essa dupla acepção, pois é socialmente marcado, por um lado, e ganha um caráter pessoal, que se dá pela ação do verbo habitar. Ou seja, não se trata de um corpo subjetivo, e uma casa objetiva, mas de relações complexas entre essas duas instâncias, que se interpenetram.

Foi apenas ao longo do processo de construção dos solos, posteriormente, à medida que os ensaios avançavam e os primeiros recortes foram sendo feitos, que a diretora decidiu isolar as apresentações em solos, em sequência. São eles: *Foi assim que o oceano invadiu a minha casa*, de Helena de Jorge Portela; *O Arquipélago*, de Pablito Kucarz; *Uma história só*, de Alexandre Zampier (Conde Baltazar); *Mulher, como você se chama?*, de Janáina Matter e *T ao cubo*, de Claydson Nascimento. Cada um dos solos apresenta uma dinâmica distinta, abordando questões como machismo, o silenciamento das mulheres através da história, a ancestralidade, a homofobia, as relações familiares, a relação pai e filho e o luto, permeados por elementos cênicos únicos, compostos por cada ator-compositor. Agora é o momento de irmos a cada um deles.



### 3.1 - MULHER, COMO VOCÊ SE CHAMA?

*“agora basta  
ainda estão nos caçando  
mas eu que sou água  
perto do fogo  
fervo”*

O solo *Mulher, como você se chama?*, de Janaina Matter, se constrói com “uma mulher ao centro de um palco redondo vermelho” [...] formando uma arena”. (Matter, 2019, p.5). Estamos numa espécie de um ritual de bruxaria (nas palavras da autora), composto por uma grande conjuradora que mistura e ferve diversas vozes em um caldeirão de mulheres que foram apagadas ao longo da história, oprimidas e privadas de suas próprias vivências. O público, que rodeia a atriz, deve participar do espetáculo-ritual como se fosse cúmplice dessa grande invocação, servindo de testemunha para cada elemento jogado nesse grande caldeirão cênico.

Do centro, no piso vermelho que dá contornos à pequena arena esfumaçada, surge a figura da atriz, vestida com um capuz que lhe cobre a cabeça. Segue a rubrica: “Um som ritualístico, ritmado, é composto para a encenação destas palavras” (Matter, 2019, p. 5). As palavras que serão ditas a seguir, em várias línguas, representam a luta das mulheres em vários momentos históricos, em contextos em que suas vozes não tinham como serem ouvidas. Ao final desse movimento de abertura, após algumas frases incompreensíveis, a cada verso ouvimos sua tradução – e é justamente da luta contra o apagamento, em várias instâncias: do nome, da luta, dos feitos. A peça instiga a luta, a memória desses povos, dessas culturas, dessas mulheres que foram aniquiladas da história. Sendo assim, desde o início se marca o caráter alegórico desse solo; mais do que um tipo social ou psicológico, quem fala são muitas vozes de opressões seculares.

É importante frisar que, em nenhum momento da dramaturgia (e, anote-se, também da encenação), a atriz se identifica como Janaina Matter; dessa forma, ela assume diferentes identidades por meio da incorporação de diversas vozes em seu próprio discurso, característica marcante da impersonagem, caracterizada por Sarrazac (2017) como uma manifestação do esfacelamento da personagem na dramaturgia contemporânea. Um personagem que reflete sobre si, que se interroga indefinidamente, que põe em xeque seus valores, objetivos, sobretudo sua própria identidade. Para o autor, o surgimento da impersonagem deriva também da quebra da ação e do enfraquecimento do diálogo, da tendência ao neutro, partindo para a ausência de um elemento marcante (Sarrazac, 2017, p. 176).

Stuchi (2020) aponta que a relação entre a dramaturgia e a cena contemporânea vai contribuir para uma nova concepção na construção da personagem. Em casos como esse, de obras que usam como referencial criativo um material autobiográfico como o testemunho, as memórias e o emprego do discurso de diversas vozes, há uma nova relação entre o ator (pessoa) e a personagem (ator em cena), conduzindo-nos à uma nova reflexão sobre a concepção e atitude da própria personagem. A autora defende que a mudança do paradigma da noção clássica da personagem, que implica essa nova condição na dramaturgia contemporânea ao falar de si no teatro, leva o ator à criação de um outro tipo de personagem, à construção de uma persona de si mesmo, “que se apresenta não como uma máscara, mas um recorte da pessoa que é colocado em cena” (STUCHI, 2020, p. 198). O caráter de construção estética, no entanto, não se perde, até porque ele é trazido para a cena pela própria condição teatral na qual está inserido. Esse recorte da pessoa, portanto, é mostrado como uma elaboração estética, não uma essência, o que vale tanto para o palco como para a vida social, especialmente em uma sociedade do espetáculo, em que tudo se torna objeto porque também se estrutura como mercadoria.

A atriz retira o capuz, revelando seu rosto à luz pela primeira vez, e dialoga com o público, rompendo a noção de ilusão teatral e estabelecendo um novo contrato com aqueles que dividem o espaço com ela, transformando-os em seus interlocutores. Isso se faz, entre outras coisas, por algumas orações interrogativas, como no momento em que termina o prólogo em várias línguas e ela se põe a falar – como veremos a seguir. Porém, ainda que ela estabeleça uma comunicação direta com o público, a atriz-rapsoda não espera por nenhuma resposta, estabelecendo uma relação monológica. Por meio dessa aproximação, a atriz-rapsoda expõe a história de uma mulher que foi culpada de um crime que não cometeu. Uma das linhas interpretativas supõe que ela esteja fazendo uma referência à Eva que, na mitologia judaico-cristã, foi expulsa do paraíso por cometer o pecado original. A narrativa tradicional da expulsão do paraíso modifica-se pelo teor testemunhal da atriz-rapsoda, pela exposição do subjetivo, numa tentativa de testemunhar pelo outro:

Ela mordeu a maçã e foi expulsa do parquinho. A maçã já estava mordida e sei que era de manga que ela gostava. Isso te soa como afronta? Mas pra quem gosta de manga, maçã não é suficiente. Assim foi desde o início das histórias que nos contam para dormir. Entorpecer. Até acreditar que pecado nasce de costela torta. Que fôssemos não provam origem. Que diferença se combate com fogo. Que escrita só se faz com papel e tinta. Elas escreveram. Estava aqui, eu vi pelos olhos de tantas mulheres. Nos foram dados apenas alguns livros. Nos ensinaram sobre maçãs e elas não são suficientes. Onde estão? Onde estão? Onde estão os registros? (Matter, 2019, p. 09).

Quem é a narradora? Alguma mulher que a conhecia próximo o suficiente ou que testemunhou experiências próximas para atestar em seu lugar? Ou seria a própria ‘Eva’ a atriz-

narradora? Essas questões, que colocam em xeque a identidade da própria personagem e a verdade do próprio fato, já foram encontradas em dramaturgias visitadas nesse trabalho, como *Yo es Otro* (2012), de Juliana Paes, e em *Conversas com meu pai* (2013), de Janaína Leite, provocando um desequilíbrio nas convenções clássicas do drama e na própria concepção da verdade, quando a história é contada por um novo ponto de vista ou por outro indivíduo. No caso, é a própria narrativa fundadora que está colocada em jogo: Eva sendo culpada por morder a maçã e condenar a todos pela queda do paraíso.

O modo como a dramaturgia se apresenta, por meio de uma atriz-rapsoda, também dialoga, pois tem certa similaridade, com o conceito de rapsódia, desenvolvido por Sarrazac (2002), que se desdobra em uma série de termos como sujeito rapsódico, rapsodização, voz rapsódica, para caracterizar o gesto do autor-rapsodo. Esse tem por essência ‘costurar’ as ações, os discursos e as diversas formas de escrita dramáticas, relacionando-se com algumas linhas de força do funcionamento das fábulas brechtianas, como aponta Sarrazac:

Mas o essencial está na constatação de que passar de um nível (da fábula) ao outro é encontrar, no ponto de junção, um operador, uma consciência – Szondi denomina-o “sujeito épico”; proponho de minha parte “sujeito rapsódico” (Rapsódia\*) - que, mais ou menos à vista, agencia, monta os elementos do “material” para erigi-los em “trama”. Em Brecht antes, em Bond hoje, esse sujeito épico ou rapsódico é acima de tudo um sujeito político que não cessa de realizar “a exegese da fábula” e comentar os fatos e acontecimentos de maneira que os espectadores possam conhecer o ponto de vista do fabulador sobre a sociedade (Sarrazac, 2017, p. 83)

Como se vê pela passagem acima, a fábula deixa de ser primária; quando ela irrompe, funciona como um objeto a ser comentado, não aceito e incorporado. Essa distância que se cria faz com que a fábula seja perspectivada, ou seja, nas palavras de Sarrazac, “de maneira que os espectadores possam conhecer o ponto de vista do fabulador sobre a sociedade”. Noutras palavras, depois de posta, a fábula serve como ponto de partida para sua própria dissecação, para sua análise, em um processo de fragmentação que, no limite, deixa a fábula até mesmo irreconhecível, porque ela não precisa aparecer completa, com início, meio e fim; ela pode ser um trecho, uma passagem significativa, uma súpula, uma alegoria. Esse é o momento em que um solo como o que acompanhamos ganha forma: são passagens autônomas costuradas por um tema (primeiro ponto) e uma abordagem (modo de acessar) politicamente interessada (que tem interesse em se posicionar na necessária luta pelo sentido, pela vida, pela visibilidade etc). Assim, o solo se constitui como um vaivém entre quadro fabulares, comentários posicionados a respeito deles, a constituição da subjetividade como um processo de disputas sociais e políticas (em um contexto objetivo, portanto), que busca por interlocução com o público não

pela necessidade de empatia, mas por romper com a passividade contemplativa e ativar a necessidade de participação, tanto estética quanto social.

A partir dessa definição de Sarrazac sobre o sujeito épico ou rapsódico, a atriz-rapsoda estabelece uma relação dialógica constante com o público, refletindo sobre as condições de opressão e apagamento histórico das mulheres, grupo que ela também integra, assim como boa parte de quem assiste e participa deste ritual cênico. A atriz/narradora/rapsoda empresta sua voz e vez para todas as outras mulheres ceifadas e queimadas, permitindo que as histórias revisitadas possam emergir por meio de sua própria, vista como acumuladora de outras vozes estranhas, que nela entranham. Por conta da discussão sobre os conceitos mobilizados, estamos chamando essa instância em lugar da personagem como atriz-rapsoda. Nesse sentido, uma rapsoda como a atriz se apresenta na dramaturgia é, a um só tempo, narradora, comentadora, personagem, atriz, mediadora, oráculo: são novas configurações artísticas, novas demandas e a consciência da necessidade de um teatro que reflua criticamente sobre seus materiais, tanto estéticos quanto sociais.

No fragmento 2, intitulado *Fogo*, a atriz-rapsoda discute questões a respeito do papel da mulher na sociedade, sobre como performar a feminilidade, a disputa e concorrência estabelecida a partir do patriarcado entre mulheres, utilizando para isso a polifonia. Essa polifonia não está mais ligada à imagem de porta-voz das ideias do autor ou dramaturgo que concebe o texto teatral, mas por meio da construção e composição do ator-narrador, que cria a possibilidade de atualizar em um só corpo uma proliferação de vozes no palco; como um rapsodo, essa instância do ator/narrador costura e monta seu discurso com o discurso de outros, produzindo uma reconfiguração da estrutura dialógica, não sendo mais aquele estabelecido pelo conflito entre dois personagens, mas adquirindo uma perspectiva multidimensional (Sarrazac, 2013, p.18):

*nasce uma menina*

Mãe, você ouviu o que disseram? Estou com medo e não sei pedir sua ajuda.

-Se acalme, olha que bonito!  
-Vou ficar aqui no quarto.  
-Venha, está todo mundo na sala  
-Vou ficar aqui, não consigo  
[...]

Se acalme, não vai acontecer nada  
**Já aconteceu**  
**Está acontecendo.**  
**Você não está vendo?**  
[...]

mãe eu queria ter dormido com você, mas não consegui falar.  
mãe eu queria que você tivesse ficado, mas não consegui falar.

você também tem medo do fogo?  
minha bisavó teve medo do fogo?  
minha tataravó teve medo do fogo?  
[...]

Não brinque com fogo  
Não crie confusão  
Não seja difícil  
Não seja fácil  
Não olhe pra trás  
Não levante os braços  
Não responda  
Não seja lésbica  
Não demonstre  
Não fique em silêncio  
Não fale  
Não seja diferente  
Não sofra  
Não deseje vingança  
(Matter, 2019, p.10-12)

Cabe ressaltar que optamos por manter a configuração original da diagramação do texto nessa citação, pois a disposição dos elementos pode nos dar pistas para a compreensão dessa referida multidimensionalidade e polifonia. Podemos destacar a presença de diversas situações sobrepostas no mesmo plano: o nascimento de uma menina, alguém que tem medo e pede socorro à sua mãe, o diálogo entre uma mãe e uma filha (destacado no texto pelo uso do travessão), uma outra voz-filha que pergunta sobre as marcas recorrentes as opressões sofridas por gerações (percebidas pelo ato comparativo entre bisavó e tataravó), outra ainda que faz sua crítica ao apresentar para o público alguns valores passados de geração à geração de mulheres através do tempo, formado por clichês e lugares-comuns que naturalizam o abuso: é um conjunto de negativas que formam um modo de sentir, perceber, identificar, interpretar e agir no mundo que vai muito além de uma situação dialógica específica, muitas vezes entrando em contradição consigo mesmo: não seja difícil / não seja fácil, por exemplo, ou Não fique em silêncio / Não fale, entre outros absurdos como Não seja diferente, Não deseje vingança etc. São questões que saem do âmbito subjetivo e autobiográfico para alçar novos níveis, com o que a narradora se torna, de fato, uma rapsoda. Há ainda uma voz, marcada em negrito, que também atravessa a história para interpelar o público e fazer com que ele não se anestesia ante a violência reiterada, justificada e legitimada numa sociedade patriarcal; esta situação de opressão “Já aconteceu / Está acontecendo / Você não está vendo?” A força desses três versos, nessa sequência, é muito eloquente. Primeiro, a dúvida se a violência (simbólica, subjetiva, sistêmica: todas elas, na acepção de Zizek) irá acontecer é respondida diretamente: “Já aconteceu”. Mas isso não é tudo, pois a situação se mantém viva e ativa, o que faz com que a dúvida se transforme em constatação: “Está acontecendo”. Essa assertiva faz ver que a fala inicial, apaziguadora (e,

nesse sentido, quase reacionária pela inconsciência da situação): “Se acalme, não vai acontecer nada”, deve ser combatida com toda a energia. Por fim, a interpelação do outro por esse embotamento dos sentidos e do significado, que opera como uma sacudida, como uma invectiva contra a passividade e complacência: “Você não está vendo?”

Na dramaturgia, a atriz-rapsoda explora o espaço da arena, ora narrando como uma criança deitada em uma cama, amedrontada pelo desconhecido do que lhe aguarda enquanto adulta, envolta de travesseiros macios e pelúcias perfumadas, ora por outras vozes que atravessam esse primeiro plano. Quando dá espaço para a manifestação do discurso das múltiplas vozes, extrapola o círculo vermelho e vai até o público, mantendo um jogo cênico multifocal, como se buscasse em cada rosto um cúmplice confessional, alguém para dividir, partilhar sua experiência individual, mas que também é de todas as mulheres.

No quadro 3, *Não me disseram seu nome*, a atriz-rapsoda pergunta ao público se alguém ali conhecia a história da esposa de Ló – é um momento, aliás, em que uma resposta do público poderia ser incorporada, porque não é uma interlocução retórica. Em seguida, ela narra rapidamente o caso em que dois anjos chegam na cidade de Sodoma. Devido à depravação encontrada na cidade, resolvem exterminar toda a sua população no dia seguinte, ao enviar bolas de fogo vindas dos céus. Ló e sua família, a única a ser poupada pela reconhecida virtude que praticavam, fogem, com a permissão dos anjos, para os morros mais altos, mas com uma ressalva: não devem olhar para trás, em hipótese alguma, ou perderão suas vidas. A esposa de Ló, por algum motivo que se desconhece, descumpra a ordem dos anjos e, ao virar-se, como punição, é transformada em uma estátua de sal.

A atriz-rapsoda sai da arena vermelha e se dirige diretamente ao público – dinâmica essa também marcada na dramaturgia: muito pouco se pode anotar como improvisado. A rapsoda comenta como sabemos muitas coisas a respeito de Ló, mas absolutamente nada sobre sua esposa. Isso a faz refletir sobre o apagamento de várias mulheres e a ‘transformação’ metafórica de tantas outras em algo análogo a estátuas de sal, assim como se dera com a esposa de Ló. Dessa forma, ela convida o público feminino a transformar essa situação. A atriz-rapsoda se dirige diretamente a diversas mulheres na plateia em Arena e pergunta pelos seus nomes, reafirmando a importância de se dar um nome também para a esposa de Ló:

“Lembrem-se da esposa de Ló” - disse Jesus. Nada. Nada. Nada sabemos da esposa de Ló. Nem seu nome.

*(mulheres do público são convidadas a participar do próximo trecho dizendo seus nomes).*

Como você se chama? Como você se chama? Nós precisamos dar um nome à esposa de Ló, não é?

*(pede-se a uma mulher que sugira um nome).*

Você pode dar uma sugestão? Quantas razões você já teve para olhar para trás?  
*(apontando para as mãos que agora seguram um punhado de sal grosso)*  
Essa é *(nome sugerido)*  
(Matter, 2019, p.14)

Um ponto fundamental relativo à falta de nome da esposa de Ló é o fato dela ser rebaixada a um mero apêndice de seu marido. Seu nome não aparece, ela existe em função do homem, e seu fim como estátua de sal reforça suas fraquezas: não conseguiu manter-se firme e resoluto, cedeu à fraqueza – à humanidade, talvez? Não ter um nome nem ser redimida depois de morta significa, também, que Benjamin estava certo ao dizer que “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (Benjamin, 1987, p. 224-5). Nesse sentido, contar, recontar, ressignificar a história e seus documentos culturais é uma tarefa fundamental para uma compreensão mais acurada e dialética do presente, que necessita de crítica e ação, para se criar outros futuros. Ao adentrar novamente na arena vermelha, ela está com os punhos cerrados e, nas mãos, carrega sal grosso, que agarrou ao final da cena anterior. A atriz-rapsoda, então, como esposa de Ló agora com nome (dado pelo público), olha para trás – uma metáfora que veio da ação da esposa de Ló, mas que foi estendida, pela rapsoda, para todas as mulheres, que precisam olhar para trás. Ela se perguntara qual mulher não teria motivos para olhar para trás. O sentido é potente: olhar para trás significa pensar criticamente sobre o passado, sobre o lugar que as mulheres ocupam nas mais diversas sociedades, em seu apagamento em tarefas domésticas desvalorizadas, nas sobrecargas de trabalho fora e dentro de casa, nos abusos e violências a que foram submetidas – e que estão, aliás, sancionadas até mesmo nos livros sagrados. Olhar para trás é saber que o passado não existe como um monolito pronto e acabado, explicado pelos documentos que o definem – afinal, quem escreveu esses documentos, quem os guardou, quem os ativa ainda hoje, a quem eles interessam? Daí ser compreensível que a atriz se volte para trás, que ela desenvolva uma série de movimentos circulares com as mãos estendidas, liberando, gradativamente, todo o sal contido em suas mãos. Desse movimento, a partir de um jogo de máscaras, característica essa também marcada pela impersonagem, a atriz-rapsoda personifica a recém-batizada esposa de Ló, como num ato de libertação a partir da construção de sua identidade apagada. Ela se liberta da prisão de sal, presentificando sua identidade concreta no mundo em que habita. A rapsodização se manifesta aqui a partir de momentos puramente épicos, onde a personagem reflexiva analisa o mundo objetivamente e parte para o registro lírico em um mergulho do eu para o eu e do eu para o mundo. Para Sarrazac, “a impersonagem se constitui a partir desse jogo pelo qual a personagem não é mais do que a confrontação e a diferença de suas máscaras sucessivas” (Sarrazac, 2017, p. 188.).

No fragmento 5 - *Feito por elas*, a atriz-rapsoda desenvolve uma trajetória circular em toda extremidade da arena vermelha, como se fosse uma grande colher de pau, mexendo diversos ingredientes que estão em ebulição no caldeirão cênico que havia sido formado no início da encenação. O discurso ganha contornos dialéticos, pois a atriz-rapsoda traz ao centro do palco a historização de eventos relacionados ao apagamento das mulheres, desenvolvendo uma série de questionamentos, como se convidasse todas as mulheres presentes à reflexão:

Olho para trás e vejo um mundo que não me foi contado.

Suméria, primeira língua que se tem registro, século XXIII a.C. tem como principal fonte uma mulher. Uma mulher escreveu uma obra com mais de sete tratados sobre medicina psicossomática. O primeiro livro que tratou de cálculo diferencial e integral foi escrito por uma mulher em 1781.

[...]

**Mulher, como você se chama?**

**Mulher, como você se inflama?**

Sabendo que foi uma mulher a mestra do pai da matemática? Que uma mulher 1500 antes de Galileu tentou provar que a Terra gira em torno do sol?

[...]

**Mulher como você se inflama quando sua chama é apagada?** Quando lhe foi saqueado o Nobel de medicina pela descoberta da fotografia 51 do DNA?

[...]

**como se alimenta a chama** de uma mulher que compõe uma grande obra musical clássica roubada pelo seu irmão até hoje famoso?

[...]

Um diário escrito por uma menina sobrevive a II Guerra para que saibamos o que se passou.

(Matter, 2019, p.18-21)

No fragmento final, a atriz-rapsoda preenche as laterais da arena vermelha, depositando uma grande quantidade de ervas, fechando o círculo; ela o faz em nome de tantas outras mulheres, presentes em seu passado, presente e futuro, também ligadas pelo sangue e por tantas outras coisas que as unem. Em seu discurso final re-estabelece a *persona* de si mesma, presentifica-se, estabelecendo-se como ingrediente catalisador/mediador dessa encenação-ritual. Assim, reforça o compromisso firmado com todas as testemunhas que ajudaram a nomear as identidades apagadas. No último movimento, enquanto ela está sentada em uma extremidade da arena vermelha, caem generosas quantidades de sal grosso no centro, são invocados nomes de mulheres relevantes da história da humanidade; nomes que merecem ser ouvidos, conhecidos e lembrados, inúmeras estátuas de sal que agora se desmancham em carne:

A história de toda mulher

Que parece que se apaga

Se apaga a história e a mulher

Aqui não (Matter, 2019, p.25).



### 3.2 - UMA HISTÓRIA SÓ

*“Meu pai fica bastante na janela. Ele está esperando algo.  
Pra onde vai a água quando ela vai? A água não volta.  
Meu pai é bem quieto. Mas eu gosto dele.  
O seu silêncio me fala. Eu escuto tudinho aqui dentro”.*

O solo protagonizado por Conde Baltazar, *Uma história só*, nos conduz aos tortuosos caminhos percorridos por quatro gerações de uma família, como em um rio tortuoso, onde os meandros que se aproximam ao mesmo tempo se distanciam, repetindo padrões – mas buscam ao mesmo tempo uma forma de desaguar em novos mares. Em cena, uma discussão sobre a paternidade ativa três tempos diversos: o agora da narração (quando o ator se vê pai de uma menina, projetando futuros), o passado deste pai como filho (onde o ator ainda está presente, revisitando pela sua memória essa relação) e, também, a relação de seu avô com seu pai (que é construída tendo por base narrativas que seu pai fez a ele). No palco, o desenho de um triângulo branco demarca o espaço da casa e o recorte âmbar no rosto do ator projeta o espaço da janela. Três lados. Avô, pai e filho. Passado, presente e futuro.

Estávamos, com Janaína Matter, no espaço das múltiplas vozes de mulheres aprisionadas, esquecidas, apagadas. Isso se vê desde o seu Prólogo, que se materializa como Dedicatória. Diz Matter: “para minha mãe, minha avó, minha bisavó / para as mulheres da família que vieram antes / [...] para todas as mulheres.” (Matter, 2019, p. 1) No solo de Conde Baltazar, esse prólogo é um resumo do entrecho:

Uma História Só conta a relação de um pai com sua filha e tudo que a paternidade pode trazer e suscitar. [...] Uma História Só é sobre buracos de compreensão que todos carregamos no corpo, é sobre imitar gestos do pai, sobre ir e nunca mais voltar ou voltar muito tempo depois. Sobre uma casa que abriga quatro gerações de narrativas (...). (Baltazar, 2019, p.1).

Estamos circulando em torno do ator, mas a paternidade faz com que essa situação não seja meramente subjetiva: ela atravessa gerações e mudanças culturais. De um passo para fora da casa, conduzido pela abertura da luz geral, o ator dá início à narrativa de uma memória de fim de ano, onde tenta vencer o grande desafio de chegar são e salvo em casa, com sua filha de três anos no colo, durante o inverno de Berlim. O ator desenvolve, de forma monológica, a descrição dos acontecimentos e as sequências, com seus desdobramentos, permitindo que o público consiga experienciar, mesmo que de forma abstrata, lampejos de um ano novo inesquecível. São memórias afetivas que os dois, pai e filha, constroem juntos; saberemos, depois, da força dessas lembranças pela luta deste pai em ser diferente do seu pai e do seu avô, em relação ao pai. A distância, falta de compreensão, falta de diálogo que marcava essas

relações será alterada, conscientemente, numa luta contínua e difícil porque não há modelos a serem seguidos.

Percebemos que o monólogo do ator rapidamente toma uma forma distinta deste início e ganha novas perspectivas, o que também ocorre no solo analisado anteriormente, de Janaina Matter – embora de outro modo. A partir daqui, diversos retalhos de diálogos simulados pelo ator em cena são entrepostos com a narrativa. Passaremos por momentos marcadamente épicos, com olhares objetivos sobre o mundo e sua condição (embora atravessados pelo narrador, que vivencia essa roda viva), e por passagens líricas, em especial pelos diálogos que trava consigo mesmo. A corporeidade do ator em cena também revela as mudanças formais estabelecidas por meio da imitação vocal, quando assume personagens diferentes, ou quando simula uma criança pequena fitando o rosto inalcançável de um adulto. A rapsodização fica mais evidente quando a narrativa bilateral que estava estabelecida entre pai e filha nos transporta da memória para a ação nos múltiplos planos:

Te coloquei no chão e choro. *Não consigo te levar, você vai ter que ir andando.* Três passos sonolentos e você viu um carrinho de supermercado, parado num canto da estação. *Me leva no carrinho pai, vai ser mais fácil. Não.* Te arrastei mais uns passos e parei. Porque não? Como um saco de compras, coloquei você no carrinho e atravessei a muvuca. (Baltazar, 2019, p. 05).

Cada quadro encenado será permeado por momentos de narração do passado, pela encenação das memórias e dos diálogos do rapsodo consigo mesmo, no plano presente. Os planos se interpõem, se atravessam e contribuem para a construção de um significado que mira o presente, o passado e o futuro. Esse jogo estabelecido na dramaturgia também pode provocar no público uma certa dificuldade em determinar com precisão qual a dimensão estaríamos vivenciando em um momento específico: do avô? Do pai? Do filho? Da filha dele, que é presente, mas diálogo simulado, atuando não do nível da narração, mas da narrativa?

Os fragmentos que fazem parte do texto são nomeados como Eu-Casaco, Eu-Pedrinhas e Eu-Mão no Bolso, nos ajudando a situar nessa grande trama os caminhos por onde a narrativa será conduzida. Os quadros do Eu-Casaco nos remetem ao ator-rapsodo em situações vivenciadas em um possível tempo presente, estabelecendo um espaço relacional de si com sua filha. Já nos fragmentos Eu-Pedrinhas, o ator-rapsodo delimita os anseios e fragilidades no campo de sua infância, compartilhando as memórias de suas percepções frente a imaturidade e inocência do menino; por fim, nos fragmentos Eu-Mão no Bolso, somos levados a experimentar as indagações e frustrações do filho frente a dureza e o distanciamento do pai:

*Eu-Mão no Bolso*

Meu pai trabalhava na estação. Meu pai contava que o seu trabalho era colocar as pessoas dentro do trem. O mesmo gesto repetidamente.

*Eu-Pedrinhas*

Pai, um dia a gente pode andar de trem?

Viajar, ir conhecer outros lugares.

Eu levaria bem pouca coisa, juro.

*Eu-Casaco*

Tem alguma coisa no nosso encontro que eu não consigo entender, talvez eu nunca entenda. Me faltam os caminhos, não fui preparado, não fiz curso e seu manual deve ter ficado no chão da enfermaria. (Baltazar, 2019, p 9-12).

A rapsodização, nesse caso, permite o estabelecimento de uma dramaturgia aberta, que já referenciamos no capítulo anterior. Como sinaliza Sarrazac (2017), o ‘drama-da-vida’ estabelece uma configuração distinta, onde a obra não tem começo nem meio e muito menos um fim concebido. A sucessão dos fragmentos ou cenas não são configuradas com o objetivo sequencial ou desdobramentos lineares de causa e consequência. Cabe ao espectador operar essa descontinuidade e produzir uma nova compreensão do espetáculo cênico.

O rapsodo também opera uma força épica por meio do comentário. Sua atuação não se restringe em apenas anunciar, mas retomar algo encenado, encarar a partir de seu ponto de vista e refletir sobre as forças de produção. Assume-se o caráter de personagem desdobrada, testemunha de si mesmo, da personagem-rapsodo que exerce as duas funções ao mesmo tempo (Sarrazac, 2017, p. 268). O autor também defende que, frequentemente, a personagem-rapsodo se apresenta em maior ou menor grau como uma personagem autobiográfica, o que fica evidente nesse solo e no de Janaina Matter. No solo *Mulher, como você se chama?* foi possível reconhecer elementos da personagem ligados à autora: como ser uma mulher lésbica, da primeira experiência de apaixonar-se, das marcas deixadas na pele. Em *Uma História Só*, Conde Baltazar transita pelo tempo histórico, constituindo um mergulho em suas próprias experiências e comentando-as com o público, tratando de sua incompletude, das aflições e angústias reconhecidas e da necessidade de ressignificar sua paternidade, a partir da rememoração do avô e de seu próprio pai, frente ao desafio de criar, sozinho, sua filha recém-nascida.

Há uma força possível também, na forma como o ator-rapsodo narra e costura os fragmentos do solo, em como comenta sua própria ação e reflete sobre questões vivenciadas, com elementos ou nuances de um teatro épico-dialético. A partir de elementos historicizados, percebemos o plano social e político experienciado pelas gerações da família. A origem dos traumas extrapola os contornos da casa, permitindo o reconhecimento das forças produtivas, da origem da opressão e da falência enquanto humanidade. Esse diálogo estabelecido com o mundo também contribui para a identificação de processos que são construídos por agentes

sociais, econômicos e políticos. Sendo assim, ao tratar de questões privadas, dentro dos limites da casa, percebe-se que esse nível de análise será insuficiente para superar a reprodução de situações geracionais identificadas.

No texto, percebe-se a presença de diversos marcadores sociais: o avô é caracterizado como um trabalhador que encaminha os passageiros numa estação de trem. Na encenação, o ator-rapsodo reproduz o *gestus social*<sup>25</sup>, materializando as relações constitutivas da personagem a partir do trabalho e seu relacionamento com o mundo:

Meu avô trabalhava na estação de trem. Meu pai trabalhava na estação. Desde criança meu pai ficava na janela, olhando meu avô trabalhar. O que será que significava ficar parado na frente dessa janela? Foi aí que eu descobri. Meu pai esperava meu avô voltar. Eram outros tempos e meu pai não podia sair de casa. Ele me dizia: A guerra chegou galopando até a nossa cidade. Meu avô, o pai do meu pai, o homem que levantava meu pai nas costas e girava até a tontura, ficou mudo e inquieto, alguma coisa se retorcia dentro dele. O seu trabalho na estação continuava o mesmo, só que agora com ajuda dos soldados. Meu pai era o homem dos encontros e das despedidas. O meu avô era homem das despedidas: Aquelas pessoas na estação nunca mais vão voltar. (Baltazar, 2019, p.13)

A remissão à guerra e ao fato do avô, com ajuda dos soldados, realizar apenas a despedida, faz com que se interprete que, durante a guerra, ele trabalhava no setor de logística, atuando para enviar pessoas para os campos de extermínio, para a morte. Nesse fragmento, o autor-personagem-rapsodo elabora uma tese a partir da observação desses elementos constituintes e elabora hipóteses que possam, futuramente, servir de base para romper com um comportamento de reprodução do mesmo, identificado e marcado como origem dos traumas que permeiam o seio familiar, seu endurecimento:

E foi então que eu entendi. Era por isso que meu pai não saía da janela, não tirava os olhos da estação. A guerra. Eu nunca conheci meu avô. Pra mim, ele é um quadro pendurado na parede. Para o meu pai, ele era mais um na estação que não voltaria mais. E então, um dia, meu avô nunca mais voltou, ele foi. Você imagina o que é o barulho de bomba para uma criança? Meu pai era só uma criança. Meu avô aprendeu a endurecer nos dias brutos da guerra. E depois, meu pai endureceu com a ausência do meu avô. O silêncio do meu avô se tornou o silêncio do meu pai, o meu silêncio, uma mochila onde fui guardando as memórias dos dias. (Baltazar, 2019, p. 15).

A impossibilidade do diálogo advém, portanto, das situações sociais e políticas em que estão envolvidos. O silêncio e o embrutecimento do avô se deviam à guerra, já no caso do pai

---

<sup>25</sup> Para Bertolt Brecht *gestus* ou *gestus social* pode ser entendido como uma ação física desenvolvida pelo ator ou um conjunto de procedimentos e gestos que remetem as relações sociais específicas das personagens, propiciando ao público um plano de fundo político e histórico de sua concepção. Segundo Walter Benjamin, na obra *O que é teatro épico* (1931), a utilização desse procedimento cênico adotado por Brecht permite a realização de um teatro voltado à representação de teses, na utilização do palco como como fórum e como uma ferramenta analítica dos processos sociais.

seria a falta de comunicação com o avô, chegando também ao narrador-rapsodo. A reposição dessa miséria humana será quebrada quando ele se torna pai, e todo esse histórico é enfrentado para ser superado. Em sequência, os fragmentos vão dando forma à síntese da tese, a partir da montagem de memórias que são organizadas a partir de um grande volume de acontecimentos. Aqui o autor-personagem-rapsodo toma consciência da origem de seus atos a partir da dialética estabelecida:

Eu-Mão no Bolso

Um dia meu pai chegou em casa, eu estava brincando no chão. [...]

O seu silêncio estava a ponto de jorrar alguma palavra que não fazia sentido para mim. Ele me agarrou pelo braço, me colocou de pé e disse, “você precisa crescer, parar com essas brincadeiras de criança, você precisa ser homem”. Eu tinha 9 anos, ele arrancou a caixa de sapatos com violência das minhas mãos. [...]

Tive vontade de chorar. Era a única coisa que eu entendia naquele momento.

Eu-Casaco

Será que você se lembra do cascudo que levou quando tentava me ajudar nas arrumações da casa? Você virou um balde de tinta no chão. Eu explodi, dois passos e a pancada com os nós dos dedos na sua cabeça. Você chorou parada. Chorou para dentro. Uma estátua menina que soluçava mirando o chão. A lagoa de tinta branca poderia ter origem nos teus olhos, mas você chorava pra dentro, não podia ser. Nós dois, pai e filha, de garganta engasgada. Você por não entender o porquê do soco, não fez por querer. Eu, por entender tudo, entendo o abismo daquele momento. (Baltazar, 2019, p 17-18).

Nessa nova concepção dramaturgica, na perspectiva do ‘drama-na-vida’ e os desdobramentos da impersonagem, podemos relacionar mais uma categoria que se abre a partir do rompimento formalístico da peça-bem-feita, quando se decide parar de encenar um drama e sim, retornar a um drama interior, ou seja, produzir uma narrativa de vivências subjetivas em detrimento da reprodução da mimese dramática. Dessa forma, as personagens que narram um fato acontecido não estão realizando diretamente uma ação, mas rememorando, recriando algo vivido, experienciado. Sarrazac (2017, p. 176) aponta que essa personagem se torna uma personagem-reflexiva – no caso em questão, aliás, há dois tempos operando concomitantemente, o da narração e o da narrativa, pois o narrador-rapsodo por vezes narra e, em outras, incorpora as personagens, mas deixando claro que continua sendo o narrador-rapsodo a simular as vozes dos demais.

A relação com o público mantém uma mesma toada, buscando identificação, ou empatia, com o narrado/encenado. Se na cena da Juliana ela modulava a distância, por vezes mesmo interagindo diretamente com o público, sobretudo feminino, em outras vezes busca o registro alegórico e, daí, o público passa a ser a representação de uma sociedade violenta, e a relação se torna mais seca. Já na peça do Conde Baltazar, o tema da memória social e das dificuldades de relação com o pai se irmana com o público, confessa a ele as limitações e dificuldades de relacionamento que marcam sua subjetividade, tensões essas que fazem sentido

a todos, indistintamente – embora esteja apresentando uma narrativa específica, singular. Não há confissão, ou comunhão plena, no primeiro monólogo estudado; ao menos não como no desnudamento visto aqui. Os objetivos são outros, os conflitos também diferentes, e a relação com o público muda nitidamente.

Para o autor, a personagem reflexiva, não tendo como objetivo central realizar uma ação, mas sim recordá-la, opera como um grande instrumento capaz de evocar o passado e, a partir dele, produzir inúmeros pontos de vista, revirá-los por novas perspectivas e abordagens, como propõe também o teatro épico brechtiano. Não sendo um narrador externo, essa personagem “fica permeável a todas emoções que permitem a lembrança, ou melhor, a revivescência do drama anterior” (Sarrazac, 2017, p. 177).

Outra dimensão observável no trabalho de Conde Baltazar pode ser identificada na flexão do desdobramento das dramaturgias contemporâneas, o que Sarrazac chama de ‘desdramatização’. Para o autor, a desdramatização é o processo de ruptura das regras estabelecidas no ‘drama-da-vida’, ou da peça-bem-feita. Nesse sentido, quando o drama era um encadeamento de ações e, como no vocabulário hegeliano, uma condução para a grande colisão dramática em busca de um desfecho, aqui percebemos a utilização de um recurso que provoca o estiramento do tempo.

Em Szondi (2011), esse processo de desdramatização é apresentado por meio da inserção de elementos epicizantes no contexto dramático, sendo as personagens operadoras denominadas de sujeitos épicos. Em Sarrazac (2017) essa personagem operadora é o rapsodo. Como autor-personagem-rapsodo, é possível operar as diversas dimensões temporais por meio de recursos como a retrospectão, antecipação, opção, repetição-variação e interrupção. O que destacamos no texto de Conde Baltazar será a repetição-variação.

Em diversos fragmentos Eu-Pedrinhas o rapsodo, que representa sua variação enquanto menino, repete por inúmeras vezes o pedido para viajar com o pai de trem, algum dia, seguido por súplicas e insistências: “Pai, um dia a gente pode andar de trem? Viajar, ir conhecer uns lugares. Eu levaria bem pouca coisa, juro”. (Baltazar, 2019, p. 8) Na segunda variação, o texto vem da mesma forma que o fragmento anterior, exceto pelo complemento de um desenho, a representação gráfica do quadro do avô.



Figura 1 - Retrato do avô

Na terceira variação do fragmento Eu-Pedrinhas, o eu-menino do autor-personagem-rapsodo desenvolve um diálogo com o avô. Isso, porém, contraria a própria concepção do texto apresentada anteriormente, pois se sabe que o autor-personagem-rapsodo jamais conheceu ou interagiu pessoalmente com o avô. A partida deste foi anterior ao nascimento do narrador. Dessa forma, notamos o entrelaçamento entre realidade e ficção presentes nas dramaturgias com cunho autobiográfico, se tornando um ensaio de uma realidade possível (uma autoficção):

Eu gosto de imitar as coisas, é uma mágica que eu faço. Essa é a senhora da rua de cima. Ela gosta de falar das bombas da guerra. Esse é o Trotsky, o cachorro que eu nunca tive. Esse é o atirador de facas do circo que passou por aqui. Essa é a árvore. Aqui é uma ilha. Esse é o meu tesouro. Aqui é o rio. Vô, vô, me leva para andar de trem, já estou cansado de pedir, mas ele não me ouve. Vô, vô, para onde vai a água quando ela vai? Ela não volta, ela vai. Vô, você está aqui dentro do rio? (BALTAZAR, 2019, p.16)

O diálogo ficcionalizado faz com que o esquema se repita; seu pai, tão silencioso como o avô, por motivos diversos (nunca saberemos quais, aliás), é retomado na imagem imaginada do avô, refazendo o circuito. Na quarta variação, o autor-personagem-rapsodo rememora outra passagem de seu eu-menino, mantendo a estrutura inicial, da súplica ao pai para lhe levar em uma viagem de trem, porém, aprofundando e deslocando os fragmentos e a própria noção ou tentativa dela de manter-se organizada, assim como num ‘jogo de sonhos’ onde a própria realidade se esfacela. O eu-menino compartilha com o pai uma experiência do futuro, de seu eu-adulto com a filha:

Pai, um dia a gente pode andar de trem? Viajar, ir conhecer outros lugares. Eu levaria bem pouca coisa, juro, meu travesseiro, minhas pedrinhas e a foto do vovô. Ouvi na

escola uma história sobre o mar. Você conhece o mar? É a história de um pai e uma filha. Ela nunca tinha visto o mar assim como eu, e quando eles chegam, o mar é tão grande, mas tão grande que ela não consegue ver tudo e pede ajuda pro pai para ver. Bonita essa história, né? (Baltazar, 2019, p.21).

Para Sarrazac (2017), o jogo de sonhos quebra definitivamente toda a linearidade e causalidade dramática, estabelecendo dentro de uma perspectiva onírica inúmeras invenções espaço-temporais, condensando os conjuntos de decomposição temporal nas categorias do ‘drama-da-vida’. No texto de Conde Baltazar é possível visualizar que o autor-personagem-rapsodo, desdobrado como personagem-reflexiva, consegue viver os vários tempos de sua própria vida, mas todos materializados no corpo e na voz do narrador presente. O procedimento é em tudo diverso do que ocorre, por exemplo, em *Rasto Atrás*, de Jorge Andrade, onde o personagem Vicente aparece, em cena, em quatro idades, feito por quatro atores diferentes, para materializar uma espécie de represamento e refluxo do tempo. No monólogo que estudamos, só há um ator em cena, e aos poucos percebemos que ele transita de modo relativamente fluido entre tempos, mas represados no narrador-rapsodo. Para Sarrazac, o jogo de sonhos é o oposto de uma forma fechada em si, da representação real de um sonho, consistindo principalmente em insuflar o onírico, desestabilizando o relato dramático pela inserção da aleatoriedade e “conduzindo o drama para suas últimas trincheiras, em direção a uma forma incoerente, que caracteriza o ‘drama-da-vida’ (Sarrazac, 2017, p.136).

Nos fragmentos finais temos a materialização de um grande arquipélago de vozes, para o qual convergem e se misturam vários elementos narrativos. A voz do personagem-rapsodo está em uma grande efervescência dialógica, articulada a testemunhos e confissões deliberadas, evocando documentos, cartas e fotos numa perspectiva de elaboração de uma tese, e sua superação. Esse dialogismo insular, marcado pelo brotar de diversas vozes vindas de apenas um personagem, Sarrazac (2017, p.211) denomina de polílogo. O autor destaca que essa manifestação é recorrente em obras modernas e contemporâneas, permeadas por dispositivos como a fragmentação temporal (infância, vida adulta e velhice) e a invasão de vozes do subconsciente do personagem. Aqui, porém, também devemos nos debruçar sobre outra possibilidade: a construção de diversas vozes.

Dentro do polílogo estabelecido no texto de Conde Baltazar, o avô pôde dizer aquilo que jamais teve oportunidade, pode abrir-se ao filho e elaborar os traumas que não fora possível superar. O pai, por sua vez, despediu-se verdadeiramente e também pôde confessar seus medos e falhas. Ao público cabe preencher as lacunas que são construídas deliberadamente pela atmosfera da autobiografia e da autoficção. Pouco importa se os recursos documentais, como a caixa de sapatos encontrada, a carta de despedida ou a foto do avô sorrindo são verdadeiras. O



que nos interessa é que, pela voz do autor-personagem-rapsodo, outras vozes puderam ser ouvidas pela primeira vez.

Pela primeira vez, no fragmento Eu-Casaco, o autor-personagem-rapsodo se dirige à filha de dentro do triângulo branco, estabelecido como o espaço relacional da casa onde morava na infância. Isso nos permite inferir que, ao final do que foi rememorado, as palavras não-ditas, o expurgo e a confissão produzissem uma nova condição, apaziguada, das inquietações de outrora. Como num reencontro, o autor-personagem-rapsodo retorna ao fragmento Eu-Pedrinhas, em sua última variação. Lá é possível ouvir o barulho do trem chegando na estação. Sentado, o eu-menino pergunta ao pai:

Escuta, é o trem!

Pai, me leva pra ver o mar? (Baltazar, 2019, p. 29).

### 3.3 O ARQUIPÉLAGO

*“Mas o que importa aqui não sou eu.  
Não... São as ilhas.  
As ilhas e esse imenso abismo que existem entre elas.  
Esse vão, essa vala, essa ruptura tomada por água salgada”*

O solo de Pablito Kucarz é uma ode ao expurgo de velhos fantasmas, trazendo, por meio do texto que reconstrói parte de suas experiências pessoais, alegorias que assumirão em seu lugar. O protagonismo do jogo cênico entre instância narrativa e plateia é utilizado como fator de distanciamento, para que o sujeito rapsódico possa dialogar a partir de uma posição não idêntica à de sua vivência pessoal (embora parta dela), tecendo comentários sobre as marcas e cicatrizes que a vida lhe deu. O solo se pergunta: em que medida somos ilhas se, apesar de subitamente afastados por forças gigantescas do choque entre placas tectônicas, alguma coisa nos força a recordar que, embora cercados pela água salgada, algo nos une em uma dimensão abissal, em uma base tão profunda quanto o buraco na cabeça do ator-rapsodo, como se fossem ramificações no assoalho da vida, que nos transformam em um grande arquipélago – nome que, em si, já traz tanto a separação (das ilhas que o formam) quanto a necessária articulação (sem a qual não formariam um determinado arquipélado).

O texto de *O Arquipélago* começa com a apresentação do ator-rapsodo, marcado pela rubrica no topo indicando que toda e qualquer tentativa de mascarar um efeito cênico ou ilusão teatral será descartada: “eu entro em cena e falo:” (Kucarz, 2019, p.11). Seguindo seu ‘diálogo’ com o público (entre aspas, porque de fato o registro é o do diálogo, mas são poucas as vezes

em que, de fato, há interlocução), o ator-rapsodo comenta que não quer falar sobre si, que seria desinteressante e que não deveria jamais falar sobre si, já que ninguém sairia de casa para assistir uma peça de teatro que contasse a história de um desconhecido qualquer. No entanto, é exatamente o que ele faz ao longo de toda a dramaturgia. Como entender essa assertiva, então? Uma linha nos levaria a pensar que o rapsodo simplesmente mentiu; afinal, faz o que promete não fazer. Mas, no decorrer do texto, percebemos que não se trata de um narrador falso, de um enganador, que faz o que lhe vêm à cabeça. Pelo contrário: é um rapsodo que se abre ao outro, que se rende à relações, que se coloca no lugar do outro. Esse é o princípio construtivo: partindo de vivências pessoais, ele realça que essa dimensão individual é construída socialmente, é parte de relações complexas, das quais precisamos nos aproximar com cuidado e respeito. Aqui o ator-rapsodo faz a construção da perspectiva alegórica que organiza os materiais do solo.

Na sequência, ele relata que a história que o público irá acompanhar é a história de um trovão, um trovão que ninguém sabia da existência até a entrada naquela sala de espetáculo; assim realiza um movimento de antecipação de algumas alegorias que serão apresentadas ao longo da encenação: a ilha, a mariposa, o remendo na cabeça, a concha que sabe desviar de pedras:

Eu não quero falar sobre mim.  
Eu não devo. Falar sobre mim.  
Não posso. Não posso fazer isso, entende?  
[...]  
Essa é a história de um trovão que vocês não sabiam que existia até cruzarem aquela porta. Vocês não sabiam que existia até sentarem ai, protegidos. Um trovão que não existia pra vocês até 5 minutos atrás, quando vocês olharam em volta, perceberam as pessoas que estão aqui.  
[...]  
Essa é a história de uma ilha que tem uma marca na perna direita.  
Essa é a história de uma mariposa que foi atingida em pleno voo por um carro branco.  
Essa é a história de um remendo que tem um buraco na cabeça.  
Essa é a história de uma concha que sabe desviar de pedras. (Kucarz, 2019, p.12).

Essa antecipação é um recurso de desdramatização<sup>26</sup>, já mencionado em uma seção dessa dissertação, entre outros desenvolvido também por Sarrazac (2017) e destacado como presente na estrutura das rapsódias no teatro. Para este autor, a antecipação é o simples ato de antecipar os acontecimentos, situações ou fatos que serão narrados e encenados para o público. Dessa forma, é possível conduzi-los a observar algo que já se conhece; ao menos, que já foi anunciado. Alguns exemplos de recursos dramáticos que provocam antecipação são os

---

<sup>26</sup> Entende-se como desdramatização o conceito desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac em Poética do drama moderno, onde o autor se refere como o ato de quebrar o drama absoluto, ou a 'peça-bem-feita', modelo dramático contestado por Peter Szondi, por meio da construção de uma disposição da fábula. Característica presentes no 'drama-da-vida'.

prólogos, pequenos cartazes ou placas que são carregados no início da cena, pequenos poemas introdutórios e até mesmo canções, como conhecemos a partir do teatro épico de Brecht. No caso de *O Arquipélago*, podemos considerar esse pequeno trecho como um poema introdutório, onde emerge a voz do eu-lírico, provocando gradativamente o estilhaçamento do pacto ilusionista; por meio da antecipação, prepara-se o terreno para o processo de comentário de si mesmo, como sujeito rapsódico.

O ator-rapsodo também usa da alegoria de uma brincadeira para partilhar um momento traumático que marcara sua vida, antes de se tornar concha, aprendendo a desviar de pedras. No texto, a rubrica direciona os comandos:

Eu pego um balde com bolinhas de papel, entrego este balde a alguém da plateia e oriento essa pessoa “isso é uma brincadeira. Eu preciso que você jogue essas bolinhas em mim enquanto eu provo para essas pessoas que eu sei desviar de pedras”. Após acabar as bolinhas de papel, meus movimentos se diluem em um esboço de dança. (Kucarz, 2019, p.14).

O ator-rapsodo fará esse retorno a diversos momentos de sua vida, mas nunca quaisquer ou aleatórios: são instantes representativos de sua formação, provocando uma intersecção de momentos que se encadeiam num mosaico, o que podemos chamar como a montagem de uma paisagem da vida. Esse tipo de enquadramento das cenas também é algo recorrente no ‘drama-da-vida’, no qual podemos notar a conversão do tempo em espaço. Como não há mais intenção de desenvolver uma progressão rumo à catástrofe, aqui se nota a possibilidade da dilatação e do ir e vir de momentos que poderão ser observados pelo rapsodo e compartilhados com o público. Tão importante quanto isso, não há uma tentativa, por parte do rapsodo, de nos narrar qualquer passagem como se fosse a verdade dos fatos, por assim dizer. O uso das alegorias serve a esse fim, o de mostrar que a memória individual será expressa a partir de relações que levam a outros campos semânticos. Essa é uma das matrizes mais potentes do processo alegórico: fala do mesmo e de outra coisa. Ao elaborar histórias quase heroicas para as cicatrizes, ele tanto conta o que ocorreu como o desfigura, o faz também remeter a outras relações, outras possibilidades, outros significados. A prima que pula da carroceria e cai sobre ele, criando o buraco na testa, pulou num impulso (será que ela mantém esse impulso na vida até hoje, ele se pergunta), e ele acreditou que a seguraria, como um herói de gibi – mas não contava com a força da gravidade, que fez do corpo leve e pequeno da prima tornar-se uma arma afiada, pelos seus dentes protuberantes. Essa é a história genuína, verdadeira, o que faz ver como o fato é trespassado pela subjetividade, pela memória que revisita, pelas emoções que suscitou e as que agora ativa, além de tudo isso ser, necessariamente, uma construção no campo da linguagem, que nunca é neutra. Daí ser até uma decisão política (porque inserido no contexto

da luta pela construção de significados, luta por poder, diria Bakhtin<sup>27</sup>), além de estética, o modo como aborda e dá expressão a seu passado. Dessa forma, o texto avança deslocando a narrativa para outra instância.

Essa instância assume contornos a partir da exposição de uma mulher, atualmente com 48 anos, que foi enviada, ainda menina, para trabalhar em uma casa de desconhecidos devido à situação precária em que sua família se encontrava. O ator-rapsodo narra as terríveis condições a que fora submetida, de exploração do trabalho análogo à escravidão, onde só recebia um teto e comida. A voz da mulher de 48 anos emerge pelo ator-rapsodo, fazendo ecoar sua reação ao receber a impactante notícia do acidente de seu jovem filho de 18 anos em um diálogo com o hospital:

QUE HOSPITAL

Não se preocupe senhora, ele está bem

DEIXA EU FALAR COM ELE

Senhora, não será possível, ele não está consciente

EU VOU ATÉ AI, QUE HOSPITAL?

Senhora, ele está na UTI em observação, visitas não são permitidas

EU NÃO SOU VISITA

Senhora ele está fora de perigo

É MEU FILHO, QUE HOSPITAL?

O procedimento é ter alguém da família, mas talvez seja melhor a senhora se acalmar  
QUE HOSPITAL PORRA?

Eu não sei.

Eu não acho que ela diria um palavrão assim. Talvez não. Ela que veio trabalhar como babá. Veio cuidar de crianças e não gosta do barulho de telefone. Essa mulher teve quatro filhos. Quatro. (Kucarz, 2019. p.16).

O texto revela o polílogo apresentado, marcado pela tipografia. Podemos supor que onde estejam os textos em caixa-alta representa a mãe enquanto o texto em caixa-baixa faça referência a algum profissional que a atendeu pelo telefone, do hospital. Percebe-se também que a disposição do texto ou mesmo a tipologia opera como uma espécie de rubrica que, mesmo não indicando, posiciona o leitor a respeito de distintos elementos que estão sendo apresentados. Essa é uma marca muito bem definida na dramaturgia do grupo, aparecendo repetidamente nos solos analisados, das mais diversas formas possíveis.

Vale destacar também as inúmeras intervenções que o ator-rapsodo realizará ao dar expressão e voz às personagens, situações e alegorias ao longo do texto. Isso porque o rapsodo realiza a operação de comentar as ações, além de situá-las em espaços ficcionais os mais

---

<sup>27</sup> Isso pode ser visto na seguinte passagem: “Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Consequentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes” (Bakhtin, 1981, p. 32).

variados, convidando o público a se questionar, aos moldes do teatro brechtiano, sobre os motivos que marcam essas passagens. Como se lê no pequeno trecho acima citado, o ator-rapsodo comenta a reação explosiva da mulher ao telefone, mostrando que ele modula a expressão: “Eu não sei. Eu não acho que ela diria um palavrão assim”, nos levando a questionar possíveis cenários enquanto se desenvolve as próximas ações. Quem é essa mulher de 48 anos? Qual a sua relação com aquele que narra? Em que grau eles se conectam? O narrador parece conhecê-la em um grau íntimo para fazer essa inferência? Essas perguntas que elaboramos nos remetem à dimensão filosófica do ‘drama-da-vida’, que é essencialmente a do ponto de vista. (Sarrazac, 2017, p.262).

Nesse âmbito, o rapsodo proporciona amplamente a possibilidade de assumir diversos pontos de vista, por meio da operação das inúmeras vozes que assume (até das pedras, que falam com o menino ao zunirem perto de seu ouvido), dos movimentos de antecipação e dos comentários que tece, ora de dentro da ação, participando dela ativamente, ora comentando de fora, como um estranho, um agente observador, prontamente assumindo a posição de um organizador, costurando os inúmeros retalhos dessa paisagem fragmentada e ao mesmo tempo, encadeada.

Em sequência, o ator-rapsodo continua operando sua vida em paisagem. Utilizando o tempo como espaço, salta novamente para o momento onde ganha sua cicatriz na perna. Porém, agora evoca, por meio de uma gravação, um agente narrador externo, que não se vê, só se ouve. A rubrica no texto informa que a gravação é da mãe do ator-rapsodo, Dona Marlene. Optamos por manter o trecho em negrito, assim como se encontra no texto original:

**pablito, pois olha, eu tenho de lembrar direito dessa história, mas o que eu lembro no momento é que você lembra como era a nossa situação né... era uma meia para quatro filhos, né... tinha de aproveitar até o ultimo e daí eu acho que a meia já era, não sei se era do eros, e daí da andréia e daí da... se foi da silvia também... daí veio você [...]e aí no meio da madrugada você se batendo e chorando e não dormia e não sei o que e você, você era de dormir a noite inteira. daí que eu fui ver que tava o teu pé preto já. tava preto já o teu pé. por causa da meia tão apertada. tá bão? mas se eu lembrar de mais alguma coisa eu te falo [...]**  
(Kucarz, 2019, p.16)

Interessante, aqui, como a cessão da voz gravada faz ouvir muitas coisas além da história narrada – da meia tão apertada que corta o fluxo de sangue para a perna do bebê, a ponto do pé dele ficar preto; restou a cicatriz do elástico de uma das meias. Sabe-se da situação material muito precária em que viviam, o que fazia com que as roupas fossem aproveitadas pelos quatro filhos, muitas vezes nem cabendo adequadamente. Além disso, o fala – mesmo a representada na dramaturgia, que não tem a força da prosódia – não usa o registro culto, como se vê por

expressões como “tá bão?”, marcando o lugar social de onde se fala. O caráter falho da memória também está em evidência, pois a mãe indica várias vezes que se lembra desse modo, mas pode haver mais coisas. A cessão da voz à mãe, em áudio gravado, é ainda recortada, portanto, pelo rapsodo, que não precisa dizer essas coisas, ditas nas entrelinhas da gravação – e de sua reprodução textual.

A explosão de vozes continua a emergir enquanto o texto avança, dessa vez, quando o ator-rapsodo envereda em outro momento de sua paisagem-vida. Dessa vez, rememorando um divisor de águas na história daquela pequena ilha que descobre, dentro de si, um vulcão. Insistindo no mesmo recurso alegórico apresentado previamente, aqui a ilha pode ser compreendida como uma referência direta a ele mesmo, como o vulcão em erupção representando toda a energia acumulada, extravasando violentamente contra a superfície rochosa. A tipografia também retorna como elemento chave para distinção dos momentos de narração e das múltiplas vozes participantes:

VOCÊ É UMA VERGONHA PARA ESSE ARQUIPÉLAGO  
e a pangeia na mesa de jantar escrevendo com a mão esquerda a ilha mais nova  
assustada em frente ao vulcão.  
EU DEVERIA TE LANÇAR EM ALTO MAR  
e de repente aqueles olhos verdes se encheram de água e silêncio e o vulcão em  
erupção.  
SERIA MELHOR PARA TODO MUNDO SE VOCÊ NÃO EXISTISSE  
e o vulcão em convulsão, os olhos arregalados, a respiração ofegante e a pequena ilha  
afogada no silêncio daquele lugar que ela conhecia como lar.  
CALA A BOCA E ME ESCUTA SENÃO TE ARREBENTO  
e num momento o barulho das ondas era tão forte que as palavras deixaram de ser  
ouvidas e a pequena ilha descobriu que ela também tinha um vulcão dentro dela. um  
vulcão que começava a lançar o vapor quente do fogo que viria a seguir. mas aí veio  
uma onda. e a água salgada inundou a pequena ilha, aquela água que antes sufocava,  
agora acalmava. resfriava. (Kucarz, 2019, p.22).

A fusão de vozes, aqui, é até mesmo mais profunda. Isso porque a frase primeira, “Você é uma vergonha para esse arquipélago”, não deve ser atribuída ao narrador-criança, que é a ilha mais nova (como lemos logo abaixo). Há uma voz que tonitrua como um trovão, lançando improperios, ameaçando, com extrema violência – o primeiro vulcão. A pequena ilha vai descobrir no fim deste excerto que também tem um vulcão dentro. Mas retomemos: a frase primeira não deve ser atribuída, portanto, ao narrador-criança. Mas essa frase usa o termo alegórico arquipélago, que é como o narrador-adulto, o rapsodo, nomeia a própria família. Ou seja, nessa frase há tanto essa instância acusatória (o pai?), mas também a do rapsodo, que faz essa outra voz usar a sua dicção, a sua figura de linguagem, a sua imagem conceitual.

O ator-rapsodo quebra o jogo de vozes voltando sua atenção novamente para o público, como em um monólogo, pois percebe-se pela forma que não há intenção de esperar

uma devolutiva para que a sequência de lembranças revisitadas continue. Agora com riqueza de detalhes, a narrativa segue descrevendo os tipos de fio que são utilizados para suturar partes diferentes do corpo humano. Os fios absorvidos naturalmente pelo corpo humano são utilizados como analogias das cicatrizes que não se podem ver, que marcam a pele em um nível mais profundo, que não te deixam sair de casa, que nos fazem acordar no meio da noite com o coração acelerado, que nos cessam a voz. O ator-rapsodo utiliza-se da inserção de versos de uma música como os fios invisíveis que suturam as cicatrizes de Dona Marlene:

*Eu canto e falo*

**Sou forte, sou grande, sou do tamanho do medo.**

**Aqui não me dói nada.**

Ela, os seios murchos depois de quadro filhos.

**Aqui não passa nada.**

Ela, que perdeu o chão quando seu neto, que tem o mesmo nome que seu pai, não consegue andar.

**O medo não me leva a nada, só bate numa porta fechada.**

**E eu vou subindo a ladeira.**

Ela, uma mulher sem chão, atendendo ao telefone. Do outro lado da linha um pai e uma mãe, sua filha, em pânico, e ela dizendo com uma voz que não reconhece “vai ficar tudo bem”

**E eu levo uma vida inteira. Sozinha nessa madrugada [...]** (Kucarz, 2019, p.25).

Em negrito, cantado e falado, temos tanto a voz do filho como a da mãe – o rapsodo, aqui, sobrepõe espaços e tempos nesse canto supostamente solitário – supostamente, porque ela não está sozinha nessa madrugada, revivida e, em certo ponto, salva pelo filho, ele também sozinho (em cena), mas com o público, que o acompanha nessa jornada para dentro e para fora de si. Em negrito, ela e ele (que canta e, com isso, incorpora, torna seu), se veem fortes, grandes – numa imagem linda, do tamanho do medo, o que faz ver que a força grande se opõe a um medo enorme. A busca da força e energia, para ela, servem para tentar lidar com o problema do neto, mas também da filha e do genro, pai e mãe do neto; para o narrador-criança, com todos os seus medos e incompreensões, violências que vem do nada; para o narrador-adulto, um percurso para superar esses medos e dores, o que não significa eliminá-los, mas enfrenta-los. São ao menos três vozes em negrito, três tempos, três memórias, três sofrimentos.

Desse movimento de sutura somos conduzidos para o último recorte, onde retornamos para o momento que o ator-rapsodo se transforma em uma concha e aprende a desviar de pedras, antecipado no começo no texto, auxiliado pelo balde e as bolinhas de papel atiradas. Ele compartilha com o público um outro recorte dialógico sobre a violência e agressões sofridas por ser um menino diferente. Mas não lamenta, celebra: e esse é um ponto decisivo para a estrutura deste solo. Faz as pazes, não com os meninos agressores do passado, mas com as pedras lançadas e juntos, dançam:

Então as pedras voaram em sua direção. E aquele menino dançou, lânguido, desviando dos braços/pedras naquela rua de casas bonitas. E fez das pedras suas cúmplices. E a cada pedra que ele desviava ele conseguia ouvir a pedra dizendo “você dança bonito” e passar de raspão pelo seu rosto. E teve uma pedra. Uma. Uma pedra branca, meio arredondada, que passou tão rápido pelo menino que quase o acertou. Só deu tempo da pedra pedir desculpas e gritar “espero te encontrar um dia, podemos dançar juntos”. (Kucarz, 2019, p.27).

Como em uma fusão, todas as alegorias, o buraco na cabeça, o fio, as pedras, a concha convergem para um único ponto. O ator-rapsodo assume todas as formas dentro de um só, multifacetado, modificado pelas inúmeras cicatrizes, nem todas elas físicas e concretas, mas materializadas. Antecipa mais uma vez, revelando ao público que vai costurar, lamber e curar as cicatrizes, que não são só suas: “Eu vou abrir, arregaçar, as cicatrizes. As nossas cicatrizes” (Kucarz, 2019, p.280). O texto segue por uma lista repleta de cicatrizes que serão evocadas para cura, algumas já conhecidas pela narrativa desenvolvida até aqui, como a da Dona Marlene, retirada do seio familiar para ser explorada em uma casa de família, de sua própria, pela meia apertada no pé direito, da criança que não pode andar.

Porém, outras vozes também evocadas não remetem a nenhuma referência prévia. Como exemplo, podemos citar as cicatrizes daquela que morreu e virou estrela e da filha que nada para não se afogar, de um homem-mulher-menino que está assustado por tudo aquilo que pode ser, as cicatrizes do garoto átomo que abandonou os navios e quer conhecer o universo. Lemos sobre a cicatriz do menino de cabelos cacheados que às vezes não sabe lidar com um ser humano que também é parte dele, as marcas da mulher de cabelos vermelhos que vibra todas as mulheres do mundo. Essas cicatrizes fazem parte dos corpos dos atores e atrizes que fazem parte de outro arquipélago, o Habitat.

*Eu danço.[...]*

*Eu improviso com mais cicatrizes e eventos enquanto danço.[...]*

A cicatriz de um bebê com uma meia na perna apertada demais. (Kucarz, 2019, p.30).

Nesse solo, o corpo aparece como um espaço de memória, formado principalmente por cicatrizes que são verdadeiros disparadores de histórias de vida sofridas, de violências e, também, de superação. Essa superação advém de uma luta, um enfrentamento, que é tanto subjetivo (do âmbito do ator/narrador) como objetivo, entre outras coisas representado pela linguagem. Há certo lirismo na imaginação criadora que contrasta com a aspereza do narrado, o que transforma o passado reconfigurado pela narração em algo potencialmente positivo; a ênfase está na potência, na possibilidade, no processo de luta. Assim, é notável como uma passagem na qual o rapsodo-homem-menino (os tempos se sobrepõem) desvia, como um herói, das pedras dos meninos violentos – seu discurso faz as pedras conversarem com ele, dançarem



com ele e prometerem alguma felicidade. Não se trata de gozar a beleza da dor, pois isso seria quase inaceitável, mas o contrário: anotar a violência, o abuso, o isolamento do ‘arquipélago’, mas também indicar a luta: tanto o desvio das pedras, que não o atingem, como fazê-las afeto pela linguagem. A luta no campo da linguagem é a mais difícil, pois toca em violências simbólicas e sistêmicas difíceis de identificar, pois atuam por trás de nós, como parte da cultura, como modo de ver o mundo. É preciso ver por outros ângulos, fazer do vidro cortante flocos de neve, da bala do fuzil um cravo. O menino que voa como uma gaivota ao ser atropelado, visto pelo ponto de vista da gaivota. Não se exclui a dor de deixar uma filha de 12 anos ir morar no trabalho e ser explorada em relações análogas à escravidão, mas a voz narrativa é sempre atravessada por uma nota afetiva marcada por uma empatia profunda. Profunda e abrangente, a ponto de também incluir em seu lamento a cicatriz de quem bate. “A cicatriz de um irmão que bate no próprio irmão e a cicatriz do irmão que apanhou do seu irmão” (Kucarz, 2019, p.29)

#### 3.4 FOI ASSIM QUE O OCEANO INVADIU A MINHA CASA

*“O tempo neste momento não se conta como agora”*

O solo de Helena de Jorge Portela narra a história de uma mulher que, surpreendida por uma onda gigantesca, provocada pelo deslocamento do assoalho oceânico, é levada a enfrentar um desafio que mudará tudo que ela conhece. Uma onda tão grande capaz de invadir todos os espaços vazios, com água salgada, feita de lágrimas. Helena nos conduzirá para esse momento crucial, discutindo questões sobre a relatividade do tempo e o que ele significa para nós. O que você faria se eu te desse mais um segundo?

Dentre todos os solos analisados, *Foi assim que o oceano invadiu a minha casa* é o que mais utiliza elementos diversos para converter o espaço em tempo. Por um lado, talvez esse seja o trabalho que esteja estruturado em uma progressão mais linear, no sentido da condução da fábula em um avanço progressivo entre prólogo-enlace-desenlace. Por outro lado, porém, isso não impede que a atriz-rapsoda faça recortes e monte fragmentos, provocando digressões, sobreposições intervaladas e desconexas, saltos temporais, já observados nos outros solos do grupo. Aqui as marcações são mais claras e objetivas com a intencionalidade de servir como ponto de ancoragem à condução de um clímax, se assim podemos comparar com uma estrutura dramática mais próxima ao ‘drama-na-vida’.

Esse tipo de estrutura não se preocupa em estabelecer uma unidade de espaço devido à própria fragmentação dos diversos tempos estabelecidos no texto. A narrativa vai construir o

presente e o espaço da representação enquanto narra os acontecimentos e situações, que ocorrem, essencialmente, no passado. Dessa forma, o espaço se constitui a partir do fragmento, recorte, paisagem que está sendo narrado pela atriz-rapsoda. Dentre os diversos elementos que podemos destacar no texto de Helena de Jorge Portela que proporciona essa percepção está na divisão do texto em três movimentos.

No primeiro movimento a atriz-rapsoda apresenta, em forma de prólogo, uma enunciação que faz referência ao evento que dá título ao trabalho. A narrativa é conduzida a partir de um monólogo estabelecido com o público com uma série de questionamentos sobre algo que já aconteceu e que nós (o público), não temos nenhuma pista das razões, circunstâncias e do que de fato se deu. Nele é exposta apenas uma situação: o oceano invadiu a minha casa.

O segundo movimento se apoia nos eventos que explicam, de certa forma, o título do trabalho. Aqui compreendemos melhor quem é a atriz-rapsoda e o que significa essa água salgada como oceano, e no que consiste essa invasão súbita, inesperada. Nesse movimento são construídas pequenas facetas da personagem em cena e apresentados os elementos que, ainda de forma embaralhada, nos permitem compreender que ela perdeu a mãe. São trazidos, por meio do jogo de diversas vozes, o polílogo, a construção da imagem da mãe, sua profissão, parte da relação que as duas construíram durante a vida, situação em que mergulha a atriz-rapsoda e que a ajuda a passar por esse turbilhão. De fato, não é apenas um exercício psicológico para uma espécie de superação dessa perda, mas também a expressão da dificuldade de se elaborar, por meio da linguagem, esse momento para o qual tudo conflui. Esse é o sentimento de um tempo para o qual tudo converge: você me dá um segundo, e eu te dou o mundo. Esse tempo é um tempo de parada, um tempo de acúmulos e de articulações por sentidos, não apenas lógicos, mas também sensíveis, corporais. Há, na tradição teatral, a referência emblemática desse processo. Numa das obras mais importantes, produtivas e influentes do teatro ocidental, o *Fausto*, de Goethe, o ímpeto pelo absoluto, por tudo conhecer, ter, saber, só será satisfeito se e quando Fausto, o personagem, disser: “FAUSTO: Se vier um dia em que ao momento / Disser: Oh, para! és tão formoso! / Então algema-me a contento, / Então pereço venturoso! Repique o sino derradeiro, / A teu serviço ponhas fim, / Pare a hora então, caia o ponteiro, / O Tempo acabe para mim!” (Goethe, 2016, p. 169). Nessa passagem, Fausto gostaria de parar o tempo quando se sentir pleno, completo, absoluto: nada mais a esperar, instante em que o tempo deve ser suspenso, e ele deve morrer. Os versos “Pare a hora então, caia o ponteiro / O Tempo acabe para mim!” aponta tanto para essa experiência de um tempo que tudo comprime e significa, quanto a morte de Fausto. No solo em questão, estamos em um lugar muito diferente. O tempo que para não é o do absoluto, mas o da reflexão crítica, da interrupção do fluxo de uma vida

acelerada, o tempo de uma formação. Se o tempo do fluxo de informação, um ritmo alucinante, nos torna refratários a qualquer sentimento crítico, o tempo da formação deve lhe opor resistência.

O terceiro movimento é permeado por um diálogo interior, quando a atriz-rapsoda confessa à mãe, não mais presente, nem material quanto cenicamente, as intempéries causadas pela água salgada e sobre as dificuldades que permeiam o reaprender a respirar. Uma evocação aos ancestrais, que vivem pelas marcas deixadas na madeira, nas cortinas e cadeiras do teatro, uma celebração à memória e sobretudo que é preciso continuar vivendo, mas nunca só.

Embora os movimentos sejam balizadores tradicionais no texto dramático, há outro elemento de grande relevância que merece ser discutido. Embora todo este solo seja construído por meio de fragmentos, o texto também tem uma progressão linear no campo temático, que fala da construção de um barco. Esse barco é construído no texto de forma intercalada, entre os diversos diálogos e situações narradas durante todo o trabalho, se presentificando como instruções técnicas, como num manual, durante todos os três movimentos:

E como a gente continua? E por quê?  
Eu estava lá no fundo do oceano, sem ar, fiquei sem  
respirar por muito tempo.  
Ninguém poderia ir até lá me salvar  
Se você me desse mais um segundo.  
*1. Corte e uma placas de madeira compensada*  
Em cena, com ela, aprendi tanta coisa, coisas da vida, coisas que escola  
nenhuma poderia me dar.  
*2. Marque as medidas, corte e faça as devidas perfurações nos painéis*  
(Portela, 2019, p.05)

A progressão se constrói por entre os movimentos do texto, sem alguma marca que não, no caso da dramaturgia, o uso de números e do itálico. Enquanto a atriz-rapsoda faz a exposição e costura os fragmentos, avança e retrocede no tempo, dialoga com a mãe e comenta sobre suas fases do luto, ela lê esse manual técnico. Há uma tensão entre os planos, porque, por um lado, temos uma experiência fluida e condensada de tempos; por outro, instruções objetivas, com verbos no imperativo, sobre como construir um barco. O barco será necessário para se manter viva no oceano, e também remete à arca de Noé, uma espécie de salvação em meio ao dilúvio. “Navegar é preciso / Viver não é preciso”, esses versos de Fernando Pessoa também ecoam aqui. Navegar, ir em frente, lutar contra os mares e intempéries, isso é necessário. Viver, apenas sobreviver, não é necessário. Por outro lado, os mesmos versos significam: para navegar deve-se ter precisão, conhecimento, cálculos certos – para não se perder no mar. Já para viver, obviamente, não há como tudo controlar. São várias referências culturais que remetem a com-

viver com o mar, com o informe, o desconhecido, por meio de experiências, vivências, de uma formação. Isso vem tanto das instruções sobre o barco como, também, das lições da mãe, atriz como a filha, habituada às tábuas que são o mundo, não o sendo – o teatro. Por isso, entre duas instruções marcadas como 1 e 2, a atriz-rapsoda diz: “Em cena, com ela, aprendi tanta coisa, coisas da vida, coisas que escola nenhuma poderia me dar.”

Enquanto rapsoda, exerce a função de reorganizadora, e o barco continua em construção, nos servindo de fio condutor ao desfecho do texto:

Tudo estava tão fresco na minha memória  
*6. Remova os fios do enfardamento de cobre*  
A vida não tem ensaio... Eu não sei construir um barco! ... E a memória é uma merda!  
*7. Acrescente fita de fibra de vidro ao interior do barco e lixe*  
E quanto tempo a gente demora para crescer? (Portela, 2019. p 11)

Nessa passagem, outro tema importante vem à primeiro plano – e também como forma. Primeiro, como tema, a memória é vista em sua dialética constitutiva: ao mesmo tempo, fresca, atual e controlada, mas também fugidia, escusa, perdendo-se, recriando-se em outros vetores – “a memória é uma merda”, diz. No campo da forma, há um ir e vir constitutivos que remetem à mãe, à relação das duas, num vaivém que não avança, posto que é assim que faz sentido. Enquanto vão sendo sobrepostas as memórias pelas quais o público pode conhecer um pouco mais sobre a mãe, por meio da atriz-rapsoda, costurados na grande trama do texto, o barco toma forma, estando pronto e equipado para a grande travessia – que será feita apenas pela filha, que clama por socorro sozinha na imensidão em alto mar, que se traduz na dor que é enfrentar o mal inevitável, que já aconteceu e continua acontecendo:

Socooooorro!!!  
*10. Aplique mais uma camada e epóxi e lixe*  
É um troço, é um ódio que rasga o peito...  
“Canta-me ó deusa”! Me fala agora que tá tudo bem...  
Dança comigo  
*11. Equipe seu barco com coletes salva-vidas e mantimentos suficientes para 15 dias*  
[...]  
Levantar é tão difícil quanto necessário. Dentro de mim é alto mar.  
Aquele caixa eu nunca abri. Talvez... Quem sabe amanhã. Se o tempo ajudar.  
*12. Dê um nome bem bonito para seu novo barco e peça benção de Iemanjá Mãe!...* (Portela, 2019, p. 21).

Nessa passagem a tensão se eleva: o desespero da perda da mãe, espécie de astrolábio para a vida, leva praticamente ao travamento: “Levantar é tão difícil (...)” mas... navegar é preciso: “(...) quanto necessário”. O mundo é o mar, mas também “dentro de mim é alto mar”.

O mar, o oceano, é um obstáculo enorme tanto objetiva quanto subjetivamente. De fato, as duas dimensões se imiscuem uma na outra, e a dificuldade de sentido no mundo contemporâneo é análoga à dificuldade de se encontrar, encontrar uma identidade, compor um mosaico que entenderemos como “eu” a agir no mundo. A função da construção do barco pode nos servir como ancoragem da progressão dramática, porém tecemos aqui outra finalidade possível, que justifique a sua presença no texto. Enquanto rapsoda, sujeito rapsódico, existe a enunciação de que ela própria não sabe construir um barco; no entanto, ela dá as instruções de sua construção de forma técnica e detalhada:

*6. Remova os fios do enfardamento de cobre*

A vida não tem ensaio... Eu não sei construir um barco!...E a memória é uma merda!

*7. Acrescente fita de fibra de vidro ao interior do barco e lixe* (Portela, 2019, p.11)

Dessa forma, percebemos que esse pode ser, também, um diálogo direto com o público, que assim como a atriz-rapsoda (que jamais se preparou para o que viria, mesmo sabendo ser algo inevitável), compartilha com aqueles presentes um ensaio a partir do seu ponto de vista, de como realizar a travessia. E vejamos: a travessia não se faz apenas com comandos fáceis de ativar, num modelo de auto-ajuda fácil de comprar e aplicar, mas como uma forma, na qual estão presentes a ativação da memória, a relação com os ancestrais, a precisão (necessidade e caráter certo) junto com a falta de sentido de se construir um barco – afinal de contas, o oceano que toma conta da vida dela é metafórico, mas as instruções do barco não. Há, na objetividade da construção do barco, a falta de lógica de fazê-lo, ainda mais entremeado com a memória e o processo de formação. Essas contradições são, também elas, parte da aprendizagem: não se trata de uma receita, de uma fôrma, mas de uma forma vaga, fugidia, que cada um vai construir como percurso próprio. Se a lógica cartesiana pressupõe que um problema qualquer seja enfrentado pela sua segmentação em partes menores, e depois a compreensão de cada uma – como se a vida pudesse ser separada em caixas isoladas umas das outras etc –, a lógica da peça, sua organização dos materiais, segue outro caminho, complexo e dialético, permeado por incongruências, contradições, reviravoltas.

Uma outra ordem de argumentos pode ser feita a respeito das instruções de construção de um barco. Como aponta Sarrazac (2017, p.265), um recurso também frequente no ‘drama-da-vida’ é o rapsodo hipostasiado como didascália. Segundo o autor, a didascália pode ser apenas uma voz surda ou incerta que se confia ao leitor, ao diretor, ao ator, podendo se tornar também, de forma direta na cena ou em sua margem, uma voz que se dirige

diretamente ao espectador. Sendo assim, podemos estabelecer um paralelo e considerar que as instruções da construção do barco exercem essa função, para dialogar, para além da personagem, assumindo uma nova voz, com os espectadores que um dia farão a sua própria travessia.

A presença de uma atriz-rapsoda também se explicita no texto de Helena de Jorge Portela na perspectiva de expor os fios que unem os fragmentos, em uma montagem da qual emerge a essência da rapsódia, permitindo uma mistura entre o dramático, o lírico e o épico. Operando múltiplas vozes, executando digressões e deslocando o tempo e o próprio espaço, muitas vezes comentando a própria ação, como destacaria Sarrazac (2017) a sua operação rapsódica se destaca “não mais abandonando sua obra ao duplo encadeamento cronológico e casual, torna-se inteiramente responsável pela estrutura espaço-temporal, assim como pela composição geral dos diferentes motivos da obra” (Sarrazac, 2017, p. 275).

Visualizamos o esgarçamento desse tecido que a atriz-rapsoda cose por indicativos presentes na marcação de um determinado lirismo que emerge de sua voz interior, pelo comentário e o testemunho de si, pelo retorno e a dilatação temporal-espacial, como no trecho abaixo:

Foi assim que o oceano invadiu minha casa  
*Rema mulher mar adentro*  
*E se o tempo não lhe ajudar*  
*Rema, rema*  
*Que Deus há de lhe acompanhar*  
“Minha filha, faça o que você gosta e você nunca vai precisar trabalhar”  
Vem comigo para que atravessemos o mar revolto.  
Nossa vida era na estrada. Ela ia e eu acompanhava. Não tinha como ficar  
**A gente vai precisar fazer uma viagem. A gente não tem escolha. A gente vai precisar fazer uma viagem muito difícil, e a gente não tem escolha.**  
[..]  
Antes eu me considerava uma pessoa de muita fé, mas isso foi antes de tudo acontecer. Quanto mais a gente se debate, mas a gente afunda. Daí a coisa mudou drasticamente. “Se Deus existe... pôrra!” (Portela, 2019, p.10).

“Foi assim que o oceano invadiu minha casa” é seguido por um fragmento cantado que interliga a narração anterior com a repetição da música, operando como ancoragem da situação-luto vivenciada pela atriz-rapsoda (servindo também como repetição, recurso explorado amplamente no ‘drama-da-vida’ e na rapsódia no teatro, pois esse trecho musical se repete em diversas passagens). A próxima linha destacada, entre aspas, nos indica uma voz externa, que a priori podemos inferir que seria da mãe da atriz; porém, essa pode ser uma outra presença externa à própria ação, pois em sequência, marcado em negrito, como em outros trechos que

analisamos anteriormente, surge a representação dialógica entre mãe e filha fechando com o comentário partilhado com o público, expondo toda sua ira e frustração “Se Deus existe... pôrra!”. Essa pulsão rapsódica, segundo Sarrazac, (2017, p. 283) permite que o drama se transforme em algo a mais, em uma forma aberta, de caráter ilimitado, transpondo-se e estendendo-se em ‘drama-da-vida’.

Esse mesmo trecho serve como exemplo para relacionar como Helena, assumindo o papel de atriz-rapsoda, dá ensejo para o surgimento dessas diversas impersonagens (pelo conceito Sarrazaqueano), emergindo no texto, sempre fragmentadas e interrompidas por um elemento cênico ou pela troca de discurso ao assumir a palavra, ora possibilitando também uma definição psicológica, como no drama absoluto.

### 3.5 T AO CUBO

*“Eis a proposta da tríade tele. T ao cubo: Telepatia, Teletransporte e Telecinese. Já imaginou que maravilhoso seria o mundo se todos nós pudéssemos: 1-Nos comunicar com qualquer pessoa ou coisa 2-Estar em qualquer lugar 3-Afetar a matéria com a nossa vontade.”*

O solo de Cleydson Nascimento é convite a uma viagem ao mundo quântico das ideias, suspenso no espaço-tempo e permeado pelo absurdo, nos fazendo questionar a própria noção da realidade. Utilizando referências da cultura pop audiovisual, conceitos de física experimental e acidez construída a partir do jogo estabelecido com o público e os cliques de seu dispositivo nuclear, T ao cubo é um trabalho que desafia as leis da física e implode a própria concepção da possibilidade da escrita dramática em nível sub-atômico.

De todos os trabalhos analisados, T ao cubo é o único que nos apresenta tradicionalmente a primeira rubrica com indicações sobre a encenação, estabelecendo as regras do espetáculo a partir do dispositivo que o ator carregará nas mãos durante todo o espetáculo. Na rubrica, a indicação de que o interruptor lhe dará poderes de saltar no tempo e no espaço configura o pacto estabelecido entre o público ou o leitor: todo indicativo em negrito “Click” representará um salto tempo-espacial. Essa marcação estará presente no corpo do texto, por dentre os fragmentos sobrepostos, cabendo ao espectador-leitor operar essa dinâmica do início ao fim.

Esse solo também é o que apresenta a maior heterogeneidade no campo da linguagem, característica presente na rapsódia, segundo Sarrazac (2017). Há no corpo do texto elementos dramáticos como rubricas que indicam como deve ser o arranjo espacial, marcadores de

encenação e alterações de humor do ator-rapsodo, além de extra dramáticos, como músicas, narrações em plano de fundo, áudios retirados de filmes e projeções cinematográficas, empurrando para o limiar das possibilidades da concepção de um texto dramático:

**Projeção - imagens sobrepostas do corpo dele gerando a ideia de multiplicação áudio - #matrixpílula**

“-Eu imagino que deva estar se sentindo um pouco Alice escorregando pela toca do coelho. Hum? -É eu acho que sim. -Vejo isso em seus olhos. Você é um homem que aceita o que vê porque pensa estar sonhando. Ironicamente não está muito longe da verdade. Você acredita em destino, Neo? - Não. -Por que não?[...] (Nascimento, 2019, p.05).

O áudio marcado com o #matrixpílula, extraído do diálogo entre as personagens Morpheus e Neo, do filme *Matrix* (1999), dirigido pelas irmãs Wachowski, é utilizado como prólogo para que o ator-rapsodo inicie o diálogo com o público, levantando questionamentos a respeito sobre o modo de vida de cada um e questionando a sua própria, estabelecendo uma tensão sobre pertencer ou não pertencer. É possível também estabelecer um paralelo aos tipos de personagem do teatro rapsódico, da personagem incompleta. O ator-rapsodo parece ter um objetivo de transcender a matéria, de sentir-se insuficiente em apenas existir. Busca algo para além do mundo tangível, limitado por sua própria percepção:

**Click  
projeção - #koyaanisqatsimovimento**

-Não me sinto estático nunca. Posso me amarrar inteiro, que meu corpo internamente continua com a sensação de estar se movendo incessantemente. “É uma sensação racional” meus amigos dizem, como se pudessem de algum modo me convencer de que essa sensação é algo que eu “penso” estar sentindo... (NASCIMENTO, 2019, p,06).

O ator-rapsodo repentinamente assume uma persona *coach*, utilizando-se de elementos extra dramáticos presentes no texto, como citações do filme *O Segredo* (2009), baseado no livro homônimo escrito por Rhonda Byrne, amplamente criticado por ser considerado científico pelo grande público, mas podemos considerá-lo como pseudocientífico, ou até mesmo pura ficção, por áudios em plano de fundo recitando frases de autoajuda do pastor e *coach* comportamental cristão Charles Swindoll, e propondo ao final as temidas dinâmicas de grupo, evocando todos os clichês presentes no *modus operandi* dos charlatães que vendem modelos comportamentais de existência pautados em métodos científicos. Dessa forma. combinando intertexto e parodização, o ator-rapsodo provoca o efeito de desvio, presentes na rapsódia, ao jogar com leis da física experimental e do *coach quântico*.

O texto insiste em momentos de desvio, principalmente pela interrupção marcada pelos **Click** que, pelo indicativo da encenação, estabelece sempre a mudança de tempo-espço. O



ator-rapsodo estabelece os monólogos com o público, enquanto instância maior condutor da narrativa, se colocando em determinados movimentos, dentro da própria ação, comentando a si mesmo, buscando uma resposta a partir de uma inquietação, esfacelado, incompleto. Não conseguimos perceber um encadeamento de ações; o discurso, sobretudo, parece não fazer sentido em uma lógica cartesiana:

-Quando era criança gostava muito de um desenho chamado “Cavaleiros do Zodíaco”. Adorava! Adorava os desenhos, eu achava a pira do cosmos a coisa mais incrível do mundo...[...] Nós carregamos a história de todo o universo, desde a nossa composição química até a evolução do nosso organismo...[...] *(aperta o interruptor que não funciona. Tenta novamente, briga com ele e joga na pilha dos quebrados. Vai entrando num outro estado emocional. Começa a procurar algo)*  
Não está aqui...não...(convicto) EU NÃO ENCONTRO A RAZÃO PARA ESTAR AQUI.  
*(começa a entrar numa emoção diferente, quase chora, se envolve com o que diz. É uma crise)*  
Eu entendo as partes, mas não vejo o todo (Silêncio)[...]...eu não quero esse espaço tempo...  
**Click**  
Toca “Stars” do Simply Red *(chora mais)*  
**Click**  
-Neurose! Vamos falar sobre isso? Não. Ainda não.  
**Click** (Nascimento, 2019, p.15).

Outro elemento no texto que nos chama atenção são os intervalos dialógicos marcados pelo travessão. Como no trecho -Quando era criança, gostava muito de um desenho...[...]. Convencionalmente, os travessões são um recurso indicativo de dialogismo; desta forma, supomos que o ator-rapsodo dialoga com alguém, ou com um grupo, no caso o leitor ou espectador. Já quando a instância se apresenta sem o travessão, podemos inferir que o ator-rapsodo está em um diálogo interno, sendo uma manifestação de seu eu-lírico.

Em sequência, outro elemento bastante peculiar presente no texto é uma sequência indicada por uma outra voz, que não é do ator-rapsodo. Essa voz, sendo um elemento externo ao próprio texto, destaca uma sequência de lados intercalado por números. A tipografia do texto também se modifica sem fazer nenhum sentido lógico, com tamanhos diferentes, pontuações presentes e variações com ausências:

Voz - **2 Lados**. Tudo tem. Dois lados. Tudo tem dois lados. Eu. **Frente**. Trás. Direita. Esquerda. **4. Diagonal**. Direita. Frente. **Diagonal**. Esquerda. Frente. **6**. Dentro. Eu. 7. **Fora**. Eu. 8. Dentro frente. 9. Dentro trás. 10. Dentro direita esquerda **Diagonal** direita esquerda frente e trás  
**16**  
Dois?

## Tudo tem dois lados

Cima

Baixo

18 (Nascimento, 2019, p.18)

Há uma lógica seguida no solo, que diz respeito à ruptura com qualquer lógica tradicional. Nesse sentido, a relação Zero-Um que marca a lógica tradicional é substituído por outros, mais próximos de rizomas múltiplos do que de binômios. Daí o questionamento: “Dois?” Os pares antagônicos são contrapostos por um terceiro (isso ainda apontaria para um certo sentimento de dialética): Frente x Trás, Direita x Esquerda, de repente, em letras maiores, Diagonal – o terceiro elemento. Mas então, começam as relações que ampliam as possibilidades: em vez de Dentro x Fora, Dentro x Frente; Dentro x Trás. Letras pequenas, grandes, médias; negrito, números e mais números. De certa maneira, se aproxima, com isso, de perspectivas de desagregação pós-modernas, que preveem a desmontagem de discursos, ideologias, identidades, por novas relações explicitamente construídas – haja vista a desconstrução não deixar pedra sobre pedra em qualquer âmbito da vida social. O caráter de montagem, portanto, assume primeiro plano, a tal ponto que, por vezes, o único sentido à vista seja justamente o aspecto formal da disjunção.

O ator-rapsodo também se desloca em um outro tempo, retornando para alguma situação vivenciada por ele. A narrativa é interrompida pelos “Clicks”, provocando a percepção de que a cena se repete. Porém, há indicativos que nos permitem perceber uma variação em cada fragmento, de tal modo que a personagem tenta ou espera que algo diferente aconteça, mas não acontece. Cada clique, uma interrupção, a cada clique, uma variação:

Me levanto elefante, avante a savana e eu manada metida dendum metro. Hoje não! **Click**. Na mesma manhã o sol se abre na minha janela, a mala, o paletó, as chaves do carro, e vou junto. Hoje ainda não. **Click**. Na mesma manhã o sol toca minha cara e eu me arremesso na banheira, mergulho pelo ralo até o oceano, na praia arranjo um barco e saio a procura da ilha desconhecida. Ainda... **Click** (Nascimento, 2019, p.22)

O tempo e o espaço parecem ser instâncias fundamentais que articulam toda a dramaturgia, o que pode ser destacado em três dimensões distintas: o tempo da ficção, que pode ser associado aos momentos de ação e inserção das vozes externas, dos áudios e projeções na forma épica; o tempo da realidade, no qual encontramos monólogos interiores e comentários sobre as cenas além dos relatos pessoais; e o tempo onírico, onde o ator-rapsodo e os outros elementos extradramáticos constroem uma realidade inconcebível e retornam (ou não) para seu tempo original. A cada “Click” uma nova relação é estabelecida com referências difusas, sendo

quase imperceptíveis as balizas de sua fronteira. Talvez esse seja o jogo estabelecido no trabalho de T ao cubo, com a proposta de desafiar a nossa própria percepção ‘quântica’ dos átomos que formam o drama.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para onde se encaminha o drama? E qual a sua função social no cenário atual? Essas são perguntas sobre as quais muitos autores, pesquisadores, teóricos, dramaturgos e grupos de teatro se debruçam e procuram responder, e que talvez seja uma discussão que estará em constante devir, como processo. O que sabemos é que, ao contrário do que se esperava, o drama não ruma a um fim, mas sim, a uma desconstrução e reconstrução de si mesmo, permeado por uma grande capilaridade que se materializa a partir das novas concepções e paradigmas do mundo moderno e da contemporaneidade.

Para encaminhar essas questões, buscamos revisitar algumas concepções a respeito da construção e evolução do gênero dramático a partir do estabelecimento da crise do drama, conceito construído por Peter Szondi (2011). Dessa forma, foi possível destacar os processos que estabeleceram as normas da peça bem feita, baseadas nas premissas do drama burguês, construídos a partir de um ideal do individualismo e dos conflitos da esfera privada.

A partir do estabelecimento dessa crise, formada na impossibilidade da forma dramática vigente de representar as novas demandas e clamores sociais, as primeiras fraturas aparecem, permitindo o surgimento de novos temas, esses agora trazidos para uma dimensão coletiva. Sendo o conteúdo o principal catalisador da implosão da forma, Szondi (2011) desenvolveu sua teoria do drama moderno sugerindo uma evolução dessa crise a sua superação (ou seu fim) a partir da epicização do drama absoluto.

Continuando a partir dos modelos teóricos Szondianos, seguimos o trabalho de Jean-Pierre Sarrazac (2017), que não nega completamente as contribuições do autor húngaro, mas propõe, a partir dele, a busca por elementos que indicam um possível futuro (e não fim) do drama. O rompimento das regras enrijecidas pelas convenções historicamente construídas foi imprescindível para o encaminhamento do gênero dramático na atualidade, a partir da inserção de elementos líricos e épicos ao dramático, da possibilidade do deslocamento do tempo, espaço e da ação. A hibridização e presença de elementos extradramáticos também contribuem para essa nova concepção, tanto da forma quanto do conteúdo, das dramaturgias modernas. Desse modo, a materialização de um novo teatro, o teatro rapsódico apresentado por Sarrazac (2017), pode ser um dos diversos desdobramentos e caminhos que o drama apresenta.

Desse diálogo proposto por Sarrazac (2017) foi possível observar que a teoria do teatro rapsódico propõe o esfacelamento total do drama absoluto, descrito por Peter Szondi (2011) a partir das fraturas indicadas pelo autor, na perspectiva de abrir, desconstruir e problematizar as formas antigas, propondo, portanto, a criação de novas formas. A rapsódia opera essa

desconstrução a partir de procedimentos como a montagem, a hibridização, a colagem e a coralidade. Opera e constitui novas concepções a respeito da personagem e também da heterogeneia linguística no drama.

Enquanto possibilidade de pesquisa por essas novas formas de escrita e representação teatral, evidenciamos que o teatro de grupo no Brasil é uma forma organizacional que privilegia um campo de exploração e pesquisa continuada, para que possam emergir novas manifestações, como as que discutimos durante esse trabalho. Dessa forma, procuramos identificar como foi a constituição do teatro de grupo no Brasil, de modo a estabelecer paralelos com a Súbita Companhia de Teatro.

Percebemos que o teatro de grupo no Brasil se desenvolveu em núcleos experimentais de teatro amador na primeira metade do século XX, passando por uma grande onda de profissionalização. Esse processo de profissionalização fez-se necessário devido, entre tantas variáveis, à necessidade de manter-se ativos e unidos, em constante atividade e com dedicação exclusiva para as funções dentro da companhia (atores, atrizes, diretores, encenadores, cenógrafos, iluminadores, dramaturgos, dentre outros), já que muitos mantinham a atividade artística como atribuição secundária.

Do estabelecimento do teatro de grupo, evidenciamos diversas formas de organização e concepção dos textos teatrais. Evidenciamos a formação de grupos e coletivos como o TBC, o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, bem como os encontros e seminários de pesquisas organizados com o objetivo de trocar ideias, estabelecer novos paradigmas e até mesmo a criação coletiva de novos textos teatrais. O contato com companhias estrangeiras também foi crucial para o estabelecimento de uma nova forma de organização, com o avanço do trabalho coletivo ou direção colaborativa, sobretudo na década de 1970.

Com a abertura política e o fim da ditadura cívico-militar no Brasil, os anos 1990 também vão modificar drasticamente como se dará a concepção e organização dos teatros de grupo no Brasil. Com o retorno de mecanismos de fomento e incentivo à produção cultural, a descentralização nos eixos comerciais vai possibilitar o surgimento de pequenos grupos teatrais não só nas grandes capitais, possibilitando uma pluralidade de novas manifestações pelo território brasileiro. Os festivais também serão grande força motriz para o intercâmbio de experiências e produções de novos textos e encenações teatrais nas décadas seguintes.

Isso corrobora um dos aspectos identificados no trabalho da Súbita Companhia de Teatro: um teatro de grupo com uma linha de trabalho definido, a partir da busca de uma linguagem autoral, colaborativa e constante de pesquisa de novas formas de escrever e conceber teatro.

O espetáculo *Habitat* mostrou-se intensamente influenciado pelo trabalho colaborativo, o que foi evidenciado por diversos elementos que constituíram os textos desse trabalho. Mesmo que sejam encenados em ordem distinta, ou encenados isoladamente, há a presença de diversos elementos das dramaturgias atravessando os demais solos deste projeto. Por exemplo, no trabalho de Janaina Matter se evoca o cântico Filha de Iemanjá, paralelo estabelecido com o trabalho de Helena de Jorge Portela que, em seu final, também realiza cânticos com referência à matriz religiosa africana.

No solo de Pablito Kucarz, as feridas e cicatrizes com as quais o ator tem que lidar em busca de uma espécie de cura se estendem às cicatrizes dos outros atores e atrizes do grupo, como a mulher de cabelos vermelhos (Janaina Matter), a mulher que quase se afogou quando o oceano invadiu a casa dela (Helena de Jorge Portella), o menino átomo (Cleydson Nascimento) e o homem que não sabe lidar com um ser humano que também é parte dele (Conde Baltazar).

O grupo também explora novas formas de concepção do texto teatral, rompendo com as regras do drama absoluto e as unidades aristotélicas, por meio de novas formas de narrar e apresentar não só conflitos, mas situações que encadeiam universos pessoais com algumas dimensões coletivas. Ao fazê-lo, desafiam a própria organização textual, por meio de suas montagens intercaladas, pelas interrupções e desvios, pelos saltos temporais e pelo estabelecimento de espaços distintos que se materializam de acordo com o as concepções de tempo, sendo o trabalho de Cleydson Nascimento o bastião desse desafio.

Os solos também colocam em questão a própria concepção de personagem, assumindo ora uma função épica ao comentário de ações e situações, ora testemunhando a si mesmo, ora adquirindo contornos alegóricos. Podem atuar com sua própria voz e também, muitas vezes, emprestam seu corpo para a eclosão de tantas outras vozes silenciadas ou impossibilitadas de se manifestar. Com isso, provocam nos leitores/espectadores a possibilidade de vivenciar, pela construção de diversos pontos de vista, inúmeras possibilidades de existência, partindo de dentro para fora, e de fora para dentro.

Os solos, embora tenham estrutura e forças totalmente independentes, podem também ser justapostos como em uma grande paisagem. Quando articulados, no que tange à dramaturgia, todos os solos apresentam um texto introdutório a respeito da concepção de *Habitat*: o que é habitar o próprio corpo, constituído por histórias escritas e materializadas na carne, abrindo-nos a porta para adentrar os limites de sua própria morada.

É possível estabelecer, também, uma clara e segura aproximação com os pressupostos de um teatro épico, a partir de uma matriz brechtiana/szondiana, que vai contra um modelo que adere completamente ao mercado, propondo uma aproximação dialética por meio da

formalização estrutural da narrativa a partir de elementos que levam a uma reorganização espacial, muitas vezes em arena, conduzindo o ator ou a atriz a manter contato direto com o público, estabelecendo diálogos reflexivos, criando situações, rompendo toda e qualquer pretensão de ilusão teatral. As histórias contadas não são fáceis de digerir, não possuem pretensão de apresentar soluções, muito menos finais felizes, responsabilizando diretamente o leitor (ou espectador) a buscar dialeticamente suas próprias conclusões (ou não).

Os atores, emergindo como autores de sua própria narrativa, na perspectiva rapsódica de Sarrazac, permitem um mergulho na subjetividade, embora evoquem constantemente a presença do outro – seja outros em relação a eles, no âmbito da diegese, seja o público - pois o próprio formato de Arena já faz com que a interação entre rapsodo e plateia não deixe essa última passiva. No solo de Janaína Matter, a atriz representa todas as mulheres apagadas, inominadas, esquecidas e brutalizadas pela opressão do mundo patriarcal, enquanto Pablito, a partir da marca deixada pela meia apertada e de tantas outras feridas que se fazem presentes e, de alguma forma, ainda latejam, se fazendo lembrar, propõe lamber, dançar e curar as feridas que não são apenas suas, mas das ilhas de seu arquipélago. Conde Baltazar busca, a partir de relações com seu pai, seu avô e sua filha, novas possibilidades de se refazer. Helena, com a ajuda das memórias e as lições de sua mãe, busca formas de lidar com o oceano que a invade, tentando reaprender a respirar e navegar, agora sozinha, por dentre os inevitáveis mares que se fazem presentes. Cleydsson nos mostra que os limites impostos pela matéria são insuficientes para estabelecer parâmetros e modelos de existência, e que é preciso expandir os nossos limites e que, sobretudo, novas visões de mundo são produzidas a partir de lentes construídas histórica e coletivamente.

A presente pesquisa, ao longo de seu percurso, realizou uma leitura a partir de um panorama da evolução do texto teatral e seus desdobramentos na contemporaneidade, possibilitando dialogar com a produção de um teatro de grupo brasileiro. As teorias de Peter Szondi (2011) e Jean-Pierre Sarrazac (2017) estabeleceram parâmetros para dialogar com a produção do texto de *Habitat* (2019), da Súbita Companhia de Teatro, a fim de estabelecer quais eram os possíveis elementos relacionais presentes em sua produção, na perspectiva de refletir sobre seus efeitos na concepção do texto dramático. Esse trabalho não esgota e nem pretende responder todas as inquietações a respeito do futuro do drama, nem fechar em categorias pré-estabelecidas as diversas manifestações encontradas no trabalho da Súbita Companhia de teatro. Esse trabalho se encerra em aberto, na possibilidade de permear e ser permeado, assim como o drama, em um constante devir.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: Idem. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-64.
- ALMEIDA, César. **O teatro da Rainha de 2 cabeças**: volume 3 – 30 anos. Curitiba: Edição do autor, 2014.
- ALMEIDA, Geraldo Peçanha de. **Palco Iluminado**: O festival de Teatro de Curitiba. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.
- ARAÚJO, Antônio. DE AZEVEDO, José Fernando Peixoto, TENDLAU, Maria (org). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BALTAZAR, Conde. **Uma história só**. Súbita Companhia de Teatro. 2019.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Idem. **Obras escolhidas vol I**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234.
- CAVALIERE, Arlete. O teatro de Maiakóvski: mistério ou bufo? In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Mistério Bufo**: representação heroica, épica e satírica de nossa época. Tradução de Arlete Cavaliere. 1ª Ed. São Paulo, Editora 34, 2012.
- CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CONARGO, Óscar. **Biodrama. Sobre el Teatro de la Vida y la Vida del Teatro**. Latin American Theater Review (Kansas University), 39.1, (Fall 2005), p.5-27 (Tradução de Júlia Guimarães Mendes).
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do Teatro Épico no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- COSTA, Iná Camargo. Transições. In: *Literatura E Sociedade*, vol.16(n15), p.14-41. 2011. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i15p14-41>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64537>. Acesso em 16 out. 2023.
- DIDEROT, Denis. **O filho natural ou as provações da virtude**: conversas sobre o filho natural. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro vol. 2**. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2013.



FÉRAL, Josette. **Entrevista com Josette Féral**: depoimento. Florianópolis: Revista Urdimento, Junho, 2011. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro da Silva Acácio.

FERNANDES, Nanci. **A modernização do teatro brasileiro**. In: FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro vol. 2. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2013.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais – anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERNANDES, Silva e GUINSBURG, Jacó. **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GAY, Peter. **Modernismo**: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia** – Primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. 6ª edição, São Paulo: Editora 34, 2016.

RAMOS, Luiz Fernando. Pós-Dramático ou Poética da Cena? In: GUINSBURG, Jacob. FERNANDES, Silvia (org). **O Pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010. p.59-70.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet, Trad. Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Ricardo Augusto de. **Intersecções entre autoficção cênica e metateatro no teatro contemporâneo**: zonas crepusculares. Universidade Estadual de Londrina. Tese de Doutorado, 2017.

LUME TEATRO. **Kintsugi**: 100 memórias. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Unicamp: 2019. Espetáculo teatral exibido em novembro de 2022, Maringá.

LOUR, Maria e KUCARZ, Pablito. **Devaneios**. Entrevista cedida a Hugo Martins Castilho. Texto disponível nos anexos dessa dissertação. Maringá, 2022.

KINGLER, Diana. **Escrita de Si como Performance**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 12, 2008. p.11-30.

KUCARZ, Pablito. **O Arquipélago**. Súbita Companhia de Teatro. 2019.

MATTANA, Márcio Luiz. **Teatro de grupo em Curitiba dos oitenta aos noventa**: memória de um artista e espectador. In: NETO, Walter Lima Torres (org.). À sombra do vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

MATTER, Janaína. **Mulher, como você se chama?** Súbita Companhia de Teatro. 2019.

MENDES, Julia Guimarães. **Teatralidades do real**: significados e práticas na cena contemporânea. Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação de Mestrado. 2012.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Fernando Peixoto, org. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

NASCIMENTO, Cleydsson. **T ao cubo**. Súbita Companhia de Teatro. 2019.

NETO, Ignácio Doto e COSTA, Marta, Morais da. **Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995**. Curitiba: Editora do Autor, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PORTELA, Helena de Jorge. **Foi assim que o oceano invadiu a minha casa**. Súbita Companhia de Teatro. 2019.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno: 1930-1980**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PEIXOTO, Fernando. **Dramaturgia & Grupo**. Máscara Revista de Teatro, Ribeirão Preto, SP, ano 2, n2, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **A Arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld**. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

\_\_\_\_\_. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea**. Madrid: Visor, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify. 2012.

\_\_\_\_\_. **O Futuro do Drama**. Trad. Alexandra Moreira da Silva. 1998.

\_\_\_\_\_. **Poética do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva. 2017.

\_\_\_\_\_. **Reprise: uma resposta ao pós-dramático**. Questão de crítica – Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, Rio de Janeiro:2010. Disponível em:< [www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/](http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/)>. Acesso em: 18 de Novembro de 2022.

\_\_\_\_\_. **Uma nova partilha de vozes**. 2013. In: Revista Urdimento, v.1 n.20, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013017> Acesso em 10 de Junho de 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura:** o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

STUCHI, Marina. **Como cheguei até aqui:** as escritas de si no monólogo polifônico. Universidade Estadual de Londrina. Tese de Doutorado. 2020.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII).** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

WEISS, Peter. Notas sobre o teatro documentário (1967). In: **Contrapelo** – Caderno de estudos sobre arte e política. Ano 3, número 2, julho de 2015. Disponível em: [https://issuu.com/revistacontrapelo/docs/revistacompleta\\_isuu](https://issuu.com/revistacontrapelo/docs/revistacompleta_isuu) Acesso em 13 de out. de 2023.

## ANEXOS

**DEVANEIOS** - Transcrição de entrevista concedida por videoconferência no dia 06/10/2022. Estavam presentes a diretora do grupo, Maíra Lour, e o ator Pablito Kucartz.

Hugo: Primeiramente, pessoal, como foi o processo de surgimento da Súbita, quais foram os atores e atrizes que passaram inicialmente, houve uma rotatividade de elenco? O que motivou a reunião de vocês em torno de um teatro de grupo?

Maíra: Vou tentar aqui localizar nos anos ta? A minha mãe, Fátima Ortiz tem uma escola de teatro chamada Pé no Palco, e, nós fazíamos parte do curso, lá de avançado, já éramos o segundo ano da turma e tínhamos interesses em comum, algumas pessoas daquele núcleo. Naquele momento eu, Maíra Lour, Janaína Matter, Otávio Linhares, Sol Faganelo, e Alexandre Zampier que também tem, nome de Conde Baltazar, em alguns lugares. Nós cinco começamos a nos reunir em 2007 com o intuito básico de experimentar cena, de ficar junto, de experimentar. Nós éramos muito amigos e a gente usava o horário disponível na escola da minha mãe que era assim, depois das 21h. A gente ficava de madrugada ensaiando, investigando coisas. E nesse momento a minha mãe veio falar comigo e com a Jana se a gente tinha interesse em abrir um CNPJ e propor projetos e ela deu muito impulsionamento pra que isso acontecesse. Se vocês querem mesmo ter um coletivo, demora uns 2 anos para que um CNPJ possa entrar em editais então já comecem a pensar nisso. Isso era, final de 2007.

Hugo: ô Maíra, e esse curso da sua mãe, existe ainda?

Maíra: Nesse formato, não. Ainda existe professores no Pé no Palco, mas novos formatos pra esse curso, naquela época era um curso bem... tinha básico, avançado, e quem era professora do nosso curso era minha mãe mesmo. Eu acho que agora eles tem, eles tem um outro, uma outra metodologia depois que tudo que aconteceu, pós pandemia, a escola organiza tudo diferente depois... [retomando fio da formação do grupo] ... Ahhh... e... depois a gente ficamos juntos ali, eu e Janaína abrimos uma empresa no final de 2007 e.. nossa, é muito tempo atras... [risos]. e aí a gente demorou um ano pra fazer o primeiro espetáculo. Até porque a gente estava li, se experienciando no teatro, a gente não tinha dinheiro, não tinha prazo, não tinha meta e a gente foi levando. E o primeiro espetáculo que a gente fez foi o 'Me diga onde dói' que estreiou em 2008, no final de 2008.. é... e estreiou num estúdio bem pequeno do Pé no Palco, que era um espaço, o nosso cantinho. E daí a Sol foi morar em São Paulo, quem entrou no lugar dela foi a Juliana Adur e ficamos bastante tempo nessa formação e depois o Daniel Valenzuela começou a ser produtor da companhia e o primeiro espetáculo que a gente, e daí o segundo espetáculo que a gente fez foi o 'Coração de congelador' que foi um espetáculo bastante importante por que daí a gente se abria pra um novo mundo, algo mais profissional e o primeiro projeto que a gente fez com dinheiro né, com edital, que foi aprovado, foi 'Vertigem'.

Pablito: E você sempre esteve, ne, esteve nesse... lugar de direção?

Maíra: Sempre estive nesse lugar de direção. Então, isso, eu não sei até que ponto você se interessa...

Hugo: Em tudo, [risos] conta tudo.

Maíra: Em algum momento enquanto a gente fazia "Me diga onde dói" quando a gente só ficava junto investigando coisas que nos interessava, alguém.... Solange Faganello....me colocou na

parede e falou assim ‘Não dá... só a gente assim fazendo coisas não dá, alguém tem de dirigir! Alguém tem de dirigir!’ ... E eu sempre, sempre me interessei muito por isso assim...

Hugo: Então você assume logo de cara essa figura central como diretora?

Maíra: Logo de cara...

Hugo: Escrita dramaturgica também sua?

Maíra: Escrita dramaturgica sempre foi e até hoje continua sendo, uma experimentação coletiva. Eu sempre me encarreguei de costurar o material, de tanto, que a minha prática como diretora é uma costura dramaturgica e de encenação ao mesmo tempo. Porque eu criava a encenação e costurava a dramaturgia. Eu tinha essa prática e continuo fazendo... fazendo assim.. um salto pro futuro... muito da dramaturgia trazida pela Lígia no “Aqui”.. foi meu jeito de fazer as coisas junto com a encenação. Então desde o princípio era uma criação que a gente levantava muito material a partir das nossas vivências, sempre com essa característica auto ficcional, da escrita de si, de cavucar nas suas experiências, nas suas questões... e levantava muito texto e muito material.... e .. amm.. se debruçava em cima de uma temática, que no caso de ‘diga onde dói’ era uma temática da dor, depois do amor, a gente se debruçava em cima dessas temáticas e eu sempre costurava esse material pra formar uma dramaturgia. E ela sempre foi uma colcha de retalhos, escrita por todos, misturadas assim.. .É.. Depois disso... que começa a mudar um pouquinho o elenco, ali já em 2012... ammm a Jú e o Linhares sai da companhia. A Jú continua como diretora de movimento como atriz ela nao faz mais. e a gente integra na companhia a Helena de Jorge Portela e depois mais tarde o Pablito e o Cleydsson.. Ahm, começa essa nova, essa nova movimento, com outras pessoas.

Hugo: E com essa nova entrada, essa renovação, surge uma mudança na criação, no perfil? O que essa mudança de elenco trouxe de novidade?

Maíra: Olha eu acho que sempre surge, [risos] acho que é incrível, entra outra pessoa e muda a estrutura toda. é uma coisa meio molecular. No momento em que a Helena entra a gente também se experiencia em uma outra, em uma outra pesquisa que também faz parte da nossa história que é a transposição da literatura para a cena. A partir do livro ‘Extremamente alto, incrivelmente perto’ a gente monta “Porque não estou onde você está?” que é um recorte, eu fiz uma adaptação do livro. Então é um outro processo de dramaturgia, eu fiz uma adaptação do livro, e... ali nao tem nada autoral no sentido de pesquisa, então, talvez esse seja o primeiro espetáculo que a gente navega pelos personagens, que a gente navega pela história de época, que a gente vai pra fora do contexto brasileiro, que é focada na Alemanha, enfim.. isso .. isso mudou muito nosso modo de pensar, e naquela época a gente era novinho e a gente sentia uma necessidade de se embrenhar em novas pesquisas assim e o ‘porque não estou’ foi muito importante porque marca também, a nossa.. o nosso diálogo com o Doner Matter, que é um artista norte americano que , que a gente se aproximou muito com ele a partir das nossas pesquisas com a City Company. Em 2010 a Janaína foi fazer um, o...

Pablito: Directos Lab?

Maíra: Não... Não.. foi o City Company em Saratoga.. Todo o intensivo da City e eu vou em 2012. Esses, essas. duas experiências minha e da Jana muda muito, na verdade, é o momento que a gente entende “nossa é assim que a gente curte fazer as coisas” parecia que toda a pesquisa que a Anne Borgart com os view points e o Suzuki das compositions e do modo como eles

enxergavam o movimento até porque nos também sempre fomos muito próximos da dança contemporânea.. né, quem trouxe muito isso foi a Juliana Dour, logo ali, no começo da companhia então tudo aquilo fazia muito sentido. Era um ‘nossa, booom na cabeça’ sabe? Isso.. nos interessa muito. E daí a gente treinou muito view points e compositions aprofundadamente numa época que muita gente falava assim ‘ahh view points é igual bunda, todo mundo faz, faz essa cara de nada e fica andando numas raias’ e diminuía muito a potência da técnica e não sei... era uma onda de... que já tinham descoberto aquilo e eu vejo até hoje que é uma prática.. é... um... é um... Eu acho que a Anne Bogart conseguiu naquele livro dela concentrar coisas muito preciosas pra prática coletiva. Então como a gente estava sempre no embate da criação coletiva da criação colaborativa, em que nível isso acontece, em que medida, como a gente não se perde aqui dentro, eu acredito que o view point estrutura a gente na prática artística. E o Donnie veio para o ‘Porque não estou’ para fazer uma intervenção artística e foi muito legal. Ele trouxe a contribuição dele e a partir daí começa a aparecer a composição em fotos,” porque não estou “é super fotográfico assim, e...pra mim é bem importante, é onde me vejo como diretora.

Maíra: que... que mais... Logo depois entrou Pablito...que revolucionou...

Hugo: O que o Pablito apronta pra ter revolucionado?

[risos]

Maíra: Olha.. eu acho assim... [risos] ai ai.. não sei.

Pablito: Vai que eu quero ouvir [risos]

Maíra: É... eu sempre fui muito séria.. a gente era muito certinho. Muito louco em algumas coisas mas sempre gente muito , muito chega na hora, faz tudo certo, na hora, e a gente se juntou a essa coisa da Anne Bogart do Suzuki...

Pablito: Era um horror [risos]

Maíra: Era assim, disciplina! Eu lembro pra mim que eu repetia ‘treinamento’. Eu lembro que pra mim treinamento era o rolê! Não se faz teatro profissional sem treinamento, prática, enfim. E.. e sim... continuo acreditando nisso, acho isso forte, que da estrutura, acho que talvez eu tivesse medo.. sei la... dos artistas muito loucos que convivi a infância inteira, será que é assim? Eu também sempre ia de encontro com a experiência que eu tive com os meus país ne? Onde eu posso ser diferente? Onde eu posso ser igual? Nesse embate de família, que depois se você quiser a gente fala.. e o Pablito, tanto a Helena traziam humor, divertimento, soltura, sabe tipo, “vamo dar risada disso aqui?” E isso foi libertador ali, até uma certa medida, porque eu continuei chata muitos anos, mas ele trouxe um outro corpo, um riso. O Pablito nunca foi muito dessa onda do treinamento excessivo, mas agora ele é! [risos]

Pablito: A gente equalizou as coisas. O.. eu aprendi a importância do treinamento sim porque é muito sensacional e pras coisas que a gente ta se comprometendo fazer é importante você estar com o corpo ativo ali, com as coisas no lugar. mas por outro lado a gente conseguiu equalizar as coisas da seriedade, do riso, de deixar as coisas mais... mais tranquilas nesse sentido assim. Poder chegar uns minutos mais cedo e poder ficar conversando e bebendo café antes da gente se jogar na sala de ensaio e fazer o que tem de fazer.

Maíra: Eu organizei isso na minha cabeça assim [risos]

Pablito: [risos]

Maíra: Eu organizo na minha cabeça assim “ é meia hora!”

Pablito: A Maíra precisa estruturar! [risos]

Maíra: Eu estruturo! [risos] A gente chega aqui, gasta essa meia hora, quarenta minutos, depois não! O “Amores difíceis” é... eu não sei o que você assistiu, o que você sei lá, teve acesso...

Hugo: Eu assisti tudo o que vocês tem no canal do youtube, as cenas, o Habitat que eu assisti presencialmente aqui em Maringá..

Maíra: Eu compartilho com você, no youtube tem uns espetáculos, mas está fechado. Mas o amores, foi muito sofrido fazer o amores, mas hoje em dia a gente entende de maneira muito clara da dramaturgia compartilhada, e das coisas que vão se fechando, não é tão sofrido. Mas nós éramos jovens e foi difícil a gente entender algumas coisas. A gente partiu da obra do Ítalo Calvino, que depois de ter feito esse espetáculo eu pensei “tem coisas que você lê numa rede, deitado, e o texto é lindo. Ítalo Calvino é incrível. Tem coisas que não vão pra cena”. Precisa ter esse discernimento! Porque a gente as vezes fica batendo numa coisa que não vira teatro nunca! então a gente meio que largou Ítalo Calvino que é pra ir num lugar que é mais confortável pra nós, que é algo que está mais ligado para nós que é a temática, mas o “Amores” tem muito jogo, tem muita dança, tem umas cena que a gente tira sarro das personagens de Shakespeare de uma forma muito físico então a gente ali, a entrada do Pablito dá uma reviravolta e o espetáculo é mais vibrante em outro lugar, assim...

Maíra: Depois o que é que a gente faz?

Pablito: É o Extraordinário?

Maíra: Depois a gente faz um trabalho muito especial com os textos da Verônica Stigger, conhece ela? Uma escritora gaúcha? Vale a pena ler. Ela é bem ousada, assim, polêmica. Eu... eu ... a gente fez uma parceria com uma companhia de BH chamada Casca, do João Filho e do Francis Severino. E pra esse edital foi pro edital do Mirian Muniz, saudoso, da FUNARTE... éramos felizes e ... e... a gente pode fazer várias residências com eles lá em BH, aqui em Curitiba, a gente foi e voltou, acabou estreitando aqui. Foi um espetáculo de cenas curtas, contos curtos assim da Verônica, então ali a gente tem outro elenco trabalhando e eu continuei dirigindo, não larguei o osso nunca.

Pablito: E ali meio que Súbita volta pro núcleo assim, porque o elenco que ficou foi o Alexandre e a Jana misturado com o elenco da Casca, João e o Francis. Digo núcleo porque assim quando eu e a Helena, a gente entrou, muito assim flutuante em determinado ponto porque tanto eu quando ela tem outros projetos, a gente trabalha com outras pessoas, etc. e tal. Então apesar de fazermos parte desse núcleo duro e afetivo, a gente até aquele momento era mais volante nesse sentido sabe? E porque também o projeto havia sido idealizado anteriormente.

Maíra: Nesse período já era a Michele Menezes que é a produtora e talvez seja legal te falar que pra nós, os festivais e as mostras de cena curta foram muito importantes. Acho legal falar isso porque acho que esse modelo seja vital para novos artistas, hammm, o cena breve que era

proposto pela Cia Senhas, pela Sueli e pela Marcinha, nós fizemos um Cena Breve para o ‘Coração de congelador’ depois fizemos um Cena Breve que era cena curta do “porque não estou” e aí surgiu o espetáculo depois, daquele movimento de criar uma cena de 15 min surgia um projeto maior que poderia virar algo depois e também era um movimento que criava muitas redes entre artistas que eram jovens, emergentes assim na época. Então fomos para Manaus apresentar uma cena breve que chamava “meus olhos estão degradingolando” que era a cena base do “porque não estou” e dessa viagem pra Manaus a gente conhece o João Francis e faz essa... e cria outras redes... Então esses festivais curtos e que tem premiação e circulam eles também promovem parcerias incríveis. E depois a gente remontou esse espetáculo e a dificuldade de trazer os meninos de volta de BH pra cá, é... a gente... eles foram substituídos pelo Pablito e pelo Cleydsson. [para o Pablito] nesse espetáculo você também fez o cenário né? E to indo por época porque você tá vendo que a linha vai mudando... Ela também, muda... isso que o Pablito falou é importante porque tem o núcleo central que sou eu, a Janaina quase sempre, eu a Janaina e a Michele.. aí ela fica grávida, sai, volta, tem um movimento expansivo muito do modo como a gente vive, com as políticas públicas, com o que dá pra fazer e o que não dá, mas sempre houve um núcleo bem forte ali entre eu, Jana e Michele.

Maíra: O próximo espetáculo depois desse... é engraçado porque a gente teve uma onda maravilhosa de Mírian Muniz e projeto aprovado e coisa e daí a gente ficou alguns anos, em pausa, mas ... a gente nunca parou... muito por causa dessa minha loucura que eu acho que a gente tem de ter um espetáculo por ano... que não dá pra não ter, e .. a gente fazia mesmo assim, éramos jovens né? Agora a gente já não sabe mais se da. Então, nesse período, a gente começou a participar do núcleo de dramaturgia do SESI.

Pablito: Uhum

Maíra: Ele é mais conhecido como núcleo de dramaturgia porque o de encenação acho que só teve uns dois, três anos, e eu só participei do primeiro. Ali no núcleo a gente tava bastante interessada de fazer um texto pronto. Do tipo, ‘me deem um texto pronto’, chega dessa coisa, a gente tá sempre interessado. A gente fez “Câmara escura” da Carla Kinzo e ... pra esse texto foi o Cleydsson, a Jana e o Val Salles.

Pablito: Mas a Carla passou pelo núcleo também? Ou como vocês chegaram nesse texto?

Maíra: Haviam três coordenadores nesse núcleo, o Alvim, o Márcio Abreu e a Georgete. Foi o Márcio que me indicou esse texto.

Pablito: Hum. Entendi. Eu pensava... eu não sei porque eu pensei nisso mas eu achava que o núcleo de encenação montava os textos que eram produzidos pelo núcleo de dramaturgia.

Maíra: Era pra ser mas dai... enfim...

Pablito: Viram que...

Maíra: E o... quem foi a orientadora desse trabalho foi a Georgette, foi super legal, ahmm... deram... a gente chamou de trabalho da Súbita mas era mais um trabalho meu assim, uma investigação minha no núcleo...É...hmm, e depois disso foi... eu .. eu tive duas filhas gêmeas e tive de dar um tempo né? [risos] não deu pra fazer o espetáculo de 2015.



Pablito: Mas esse movimento que daí a gente chega nas gêmeas, a gente tava com “Amores difíceis” no repertório com a Maíra grávida a gente foi pro Rio de Janeiro, foi fazer no edital da Caixa no Rio e houve um hiato entre as produções porque essa força motriz assim.. o núcleo duro era Maíra, Janaína e Michele só que o núcleo em cena, o núcleo das ideias sempre partiu da Maíra, esse troço assim porque é uma companhia de teatro, mas até um determinado momento e até muito breve assim, ahh... esse fogo criativo partia da Maíra. Então se não houvesse uma proposição desse lado aqui, do lado da Maíra, a companhia estava meio estacionada e não estava acontecendo nada. Então com a vinda das gêmeas veio esse pequeno hiato assim, a vida segue outro caminho.

Maíra: Eu ensaiei ‘T ao Cubo’ dando de mama, também não parei muito não [risos] mas.. .sim... “outra palavra”... “T ao cubo” que é o solo do Cleydsson, que é o primeiro solo como temática do corpo como casa, a gente fez ele na mostra da Bife Seco, que dava.. oportunizava esses trabalhos pequenos, enfim... não sei se você viu esse?

Hugo: Vi sim, vi ao vivo em Maringá.

Maíra: Ai que legal!

Pablito: T ao cubo foi pra Maringá?

Maíra: Foi! Sim, sim, sim!

Hugo: Sim, vieram os seis solos, vi todos, no teatro oficina da UEM.

Maíra: Foi muito legal assim, foi a primeira experiência de um espetáculo solo, que não tinha a Jana no elenco, porque... a Jana fazia participação .. mas era já uma outra pegada, eu já estava querendo uma outra coisa com solos e depois do T ao Cubo a gente fez “Outra Palavra” que daí é dramaturgia do Chico Malman e também uma ideia de criar história, de criar personagem. Eu fui para Buenos Aires fiquei um tempo lá, e queria cenário e queria uma peça meio portenha, e

Pablito: [risos]

Maíra: ... dei com a cabeça na porta, demos todos, isso.. e é bom que na época não foi nada bom.. foi bem sofrido mas hoje em dia eu acho tão legal, que as coisas .. a gente erra muito ne?

Hugo: Erra muito pra acertar.

Maíra. Erra! Mas é muito sofrido na hora ne? no momento que você tá vivendo, não tem o distanciamento. Mas é um erro bom! É o erro em coletivo no sentido que tem.. foi .. foi.. foi muito lindo também que a gente estreiou, não dava certo, não entendemos bem aquilo e não era ruim mas não era bem o que a gente sabia fazer. Eu avaliei depois que ele estava um pouco afastado da nossa linguagem assim, de uma linguagem mais aproximada da dança, do corpo, uma linguagem que precisa de menos coisa mesmo, sabe? Assumir que não .. que a gente não quer esse monte de coisa, de cenário, de coisas, não está ali a potência do nosso trabalho.

Hugo: aham

Maíra: É como se a gente tivesse deslocado pra coisas e aquelas coisas não serviam e não é atoa que estreiou na quinta e na sexta eu disse “gente não precisa disso “ e o Pablito passou meses

[risos] fazendo a decoraçãozinha, acho que eu quis honrar o meu pai que fazia muito cenário detalhista e aquilo não servia para nada. E eu lembro que ..

Pablito: Atrapalhava inclusive, era um horror..

Maíra: Eu fui numa Palestra do Ivan Holv, um diretor de um grupo holandês, que eu não vou falar o nome do grupo porque é muito difícil de pronunciar, ahm,, era um espetáculo com muita coisa, era um espetáculo que ele estava dirigindo e tinha 8 horas de duração e tinha muita coisa! Ai, eu poderia falar horas desse espetáculo que mudou a minha vida. Mas tinha assim, até um salão de beleza em cena, tinha coisas, coisas, coisas, era over. E a palestra dele do dia seguinte que eu havia assistido o espetáculo é ele falava sobre o teatro da necessidade. De não usar nada do que era necessário e eu “mas como, olha o que você fez, tem 8 horas, tem esse monte de coisa” mas pra eu falar isso que eu estou querendo falar agora era necessário esse excesso. Mas tudo ali é necessário. E aquilo me pegou muito forte, isso.. isso., foi em 2012.. 2010? É velho isso.. foi quando eu fui para o Canadá, jovens criadores. E ... E isso me pegou duas coisas, duas coisas me pegou na palestra dele: uma que ele elogiava muito o elenco dele, publicamente, isso é uma coisa que eu tenho como prática “meus atores lindos e maravilhosos” [risos] porque eu achei aquilo vibrante assim sabe? Um diretor falando “eles foram incríveis ontem a noite” assim. E a questão da necessidade. E no “Outra Palavra” é bem isso assim. Eu vi que em algum lugar a gente estava tropeçando em não fazer aquilo que a gente sabia fazer!

Maíra: No ano seguinte, eu acho isso bonito assim. Não tinha dinheiro, não tinha mais projeto e a gente tinha uma dorzinha com esse espetáculo. Eu chamei todo mundo e “gente, vamos fazer de novo? Vamos fazer de outra forma, vamos fazer de outro jeito, vamos jogar tudo fora, vamos fazer do jeito que a gente gosta?”. Eu arranjei uma pauta no Zé Maria e falei “vamos fazer quatro dias”. E a gente fez, refez pra fazer um final de semana e a gente jogou fora porque ele não está nem mais no nosso repertório [risos] mas pela...

Pablito: Pela honra...[risos]

Maíra: [risos] pela, pela... pelo tesão mesmo de pegar uma coisa e botar ela num lugar que a gente sabe que seria um lugar legal ..,assim, então eu não sei qual vídeo você viu , eu espero .. [risos] Mas como o Pablito disse, num movimento um tanto quanto passional, na época que não tinha edital, não tinha dinheiro, vamos então montar, ficar junto. Num impulso de manutenção, de criação, enfim...

Pablito: Porque a gente também não consegue estabelecer uma prática, é.. .a gente até tentou estabelecer uma prática de rotina assim, uma prática cotidiana sei lá, de ter dois, três encontros semanais, pra praticar, a gente tentou mas estamos lindando num ... numa, num modo de produção que não propicia muito isso assim. Então.. tanto pra prática de atuação, de ator, atriz, direção como prática de produção. É de ter reunião de manutenção toda semana, a gente vai sentido e mantendo fluxos assim. É... é... e esses movimentos de retomar a “Outra Palavra” também serve como manutenção de um troço assim né, não tem dinheiro, não tem previsão mas tem uma pauta para se manter conectado.

Maíra: Sim... [pausa longa] Ali um pouquinho antes de “Outra palavra” a gente fez outra cena breve no ultimo que teve que chama “ Com Carmem non te metas!” foi também uma ideia, uma parceira minha com Gabriel Machado na direção, uma ideia como uma cena só de mulheres. Nesse momento a Patrícia Cipriano e a Má Ribeiro entram em cena junto com a Jana, comigo e com a Helena e ali tem uma coisa de uma coisa muito louca de misturar uma companhia mais

certinha.. eu não acho que a Súbita seja certinha! Mas é o que acham da gente [risos] com as atrizes da Selvática que é uma companhia super ousada e daí tem uma coisa muito louca que , a Patrícia ficava completamente nua e a Helena estava completamente tapada e foi bonito, foi bonito. Eu tenho memórias muito lindas do “Com a Carmem non te metas!”. A gente fez ela só uma vez e depois tentamos fazer via outros projetos e nunca passou.

Maíra: E depois disso... hmm, já é o Habitat! Os solos. Os solos ahmm... Aaaaaai eu acho muito acertado a gente ter juntado a ideia dos solos no sentido que o coletivo... as peças muito coletivas vão fazer uma seleção dos interesses. Não cabe tudo, todo mundo. E a gente vai ali na democracia tentando “é mais ou menos por aqui, é mais ou menos por ali” e fazendo acordos porque, para o que o foco que está sendo feito aqui agora. E para os solos a minha direção é muito mais suave também, ela entra mais para orientação de trabalho do que de direção, foi onde eu aprendi a fazer essa divisão de texturas ai.. porque o importante dos solos era dar vazão ao interesse de cada atriz e ator e inclusive escolhas.

Pablito: Mas também foi um movimento seu né?

Maíra: Foi.

Pablito: É porque a gente entrou em sala de ensaio pra fazer um espetáculo com cinco atores em cena. Era uma peça. E ai em algum momento a Maíra enlouqueceu e disse “não! são cinco solos e a gente vai começar a montar o projeto junto mas cada ator vai montar o seu solo”.

Maíra: é! eu.. eu .. [gagueja] E algumas escolhas.. algumas escolhas de.. de sonoplastia, de, escolha de iluminação... eram umas escolhas que se eu estivesse na direção eu talvez não fizesse. E a Helena falou “é muito importante tocar Vivaldi” Eu falei “não vai tocar Vivaldi nunca!, porque Vivaldi é muito reconhecível, o Álvaro é um dos melhores sonoplastas do mundo ele vai compor, ele cria uma música maravilhosa pra você!” e ela falou pra mim “ é importante Vivaldi” eu falei “Lindo, bota Vivaldi”. Então assim, esse diálogo era mais suave de acolher os desejos mesmo. A Janaína bateu o pé “ é circular, é circular é circular” eu falava “Jana as vezes a gente faz uma meia lua” ela falou “Não tem meia lua, é circular!”. E isso é muito legal, cada um com é.. é, resgatando seus interesses e a companhia acolhendo essa pluralidade ampla de recortes. Foi também uma experiência que o Beto diz que eu mudei muito depois do Habitat

Pablito: Uhum

Maíra: Eu não poderia me aprofundar na temática da Janaína até o fim porque, no tema, de silenciamento das mulheres né? Aí esse aqui com *bullyng* e homofobia, não posso fazer uma pesquisa como eu faço para as outras peças. Tinha de ser mais rápido, e os ensaios mais rápidos tinha de montar em um mês 5 espetáculos assim e o modo como a gente apresentou. Você viu assim né?

Hugo: Sim, porque ai fragmentou, eram duas apresentações por dia.

Pablito: Sim , naquele teatrinho da UEM, teatro oficina né?

Maíra: Ah! Eu não fui para Maringá!

Pablito: Era um palco italiano largo, tipo, humm.

Maíra: ah mas deve ter ficado lindo!

Pablito: ...na proporção do Zé Maria.

Maíra: Deve ter ficado lindo! é... am...

Pablito: E o Vitor acho que não apresentou. O Vitor foi para Maringá?

Maíra: Fooi!!!

Pablito: E quando a gente começou a apresentar a gente foi vendo os pepinos técnicos que a gente tinha inventado de cada ator e atriz de dar vasão ao seu desejo e daí começou a fuder com a técnica.

Maíra: Porque na estreia a gente mudava a plateia de lugar. Aqui no Zé Maria. Cada pessoa tinha o palco a frente para um lado do teatro.

Pablito: A gente fazia num lugar com plateia móvel

Maíra: Então você saia, tomava um vinho, quando você voltava tinha mudado a configuração toda. Então isso foi uma loucurada que a gente resolveu fazer e foi bem legal.

Hugo: Maíra, antes de você continuar falando, porque eu tenho algumas pautas específicas pro Habitat, só para a gente não perder o ganho do histórico do grupo. Você mencionou duas referências importantes pra gente até agora que norteou a experiencia da súbita enquanto formação, que foi da Anne Bogart e do Suzuki. Além desses dois, você tem mais algum relevante pra constar?

Maíra: Olha a minha parceria com a Juliana Dur, no IMP, que é um grupo de pesquisa em dança é “Investigação do Movimento Particular” é um núcleo orientado pela Juliana Dur, que é bailarina, minha grande amiga, e eu participei desse núcleo desde o início e ele vem meio junto com a Súbita assim, e então caminhei com o núcleo de dança e a Súbita. Tenho muita influência da Juliana, não posso falar ela como método, mas ela tem toda uma vivência com o CEM - Centro do Estudo do Movimento em Lisboa, ela tem muitas referências outras da dança, da busca da dança particular, do movimento é... de cada um, isso sempre me inspirou muito assim. Ele dava até uma leveza para essas outras metodologias que eram mais técnicas assim. Sinto que é mais ou menos isso assim. E daí todo o histórico da Pé no Palco, a companhia da minha mãe mas ai já é isso tudo muito misturado.

Hugo: Dentro dessa perspectiva de grupo, em que medida a vida social contribui para o trabalho de vocês? Seja a nível pessoal, coletivo.. como essas tensões vão ser campos de interesse para vocês ou não tem muita relevância para o trabalho de vocês?

Maíra: O que acontece? Em volta da gente? Total!

Pablito: Total o que?

Maíra: Total influência no que a gente faz. [risos] Acho que salvo algumas exceções a gente tá sempre se colocando nessa fricção do que nos acontece para o que a gente quer dizer. Mesmo quando é um material mesmo já pronto assim. Digamos o “Câmara escura” vai dizer uma coisa

sobre os desaparecidos na ditadura e era algo que pra nós parecia muito distante. Mas em algum momento a gente vai fazer conexões e vai trazer alguma coisa de proximidade com a obra. A maioria, essas ultimas vão estar bem relacionadas com as coisas que nos acontece, os solos principalmente.

Hugo: E como a Súbita enxerga o público dela? Como que essas obras que vocês produzem pra gente tem algum objetivo de alcance? Para quem? Há alguém específico? Ou os temas de interesse que surgem vocês optam por trabalhar de forma mais universal?

[pausa longa]

Pablito: Nossa que pergunta difícil...

Maíra: Essa pergunta do pra quem é muito difícil. porque daí a gente diz que é pra todo mundo e não é pra todo mundo. E não é bem assim e também é pra quem vai ao teatro e tem muito do onde essa peça é feita, como ela é feita, ammm., [pausa] mas eu sinto que... que há... há sim de nossa parte uma preocupação com uma comunicação no lugar da identificação ou da abertura para a gente pensar junto as coisas.

Pablito: Uhum

Maíra: Universal era um termo que eu usava muito, mas agora eu não quero usar mais, não sei o que é universal, eu não sei o que os ets estão pensando! Eu sei que as experiências elas têm um q de particular assim. Mas tem coisas que nos atravessam como ser humano, como por exemplo o luto da Helena com a morte da mãe dela, eu não tenho essa vivência, mas eu tenho como discutir essa questão junto com ela porque é algo, é algo... humano!

Também não sou homossexual e não me atiraram pedras mas tenho como compartilhar essa questão com o Pablito, porque é uma questão que passa pelo corpo, então eu sinto que sempre quis que gerasse alguma coisa assim, nas outras pessoas de forma afetiva. Eu nunca falei isso... acho que é a primeira vez que eu to falando na vida! Mas o “Aqui” me deu essa confirmação assim é realmente uma fúria, um ímpeto de dizer coisas mas ela tá sempre nesse lugar de afetivo mesmo, no lugar que acolhe aquilo e que tenta levantar questões para que a gente faça mais perguntas do que achar respostas.

Pablito: É muito louco essa questão de público assim, vou falar por mim, não sei se passa por você Má, mas assim, eu enquanto ator, enquanto é, diferente da Má, que ta compondo a cena eu estou na cena, falando pela perspectiva do “Arquipélago” e tenho mais autonomia pra falar e pra lidar com as coisas, a questão do público sempre foi importante pra mim, tanto que eu demorei muito pra abraçar uma história particular e compartilhar ela porque pra mim é muito forte. Porque Hugo quer saber que me atiraram pedra? O que interessa vocês saberem assim? É.. mas a partir do momento que eu abraço isso e ai eu compartilho isso com a Maíra, ai eu tenho outra preocupação que é como eu vou comunicar isso as pessoas. Eu to ali falando coisas em cena e no “Aqui” a gente também porque é muito colaborativo dizer coisas em cena que é muito importante falar, porque a gente tá com alguma coisa atravessada na garganta e a gente quer falar sobre isso, porque somos artistas, somos atores, diretores de teatro e essa é a nossa função, é o nosso trabalho né? Discutir sobre essas coisas. Mas pensar o receptor sempre! Em todas as maneiras, estabelecer um elo de comunicação. Eu não sei se a gente consegue delimitar pra você, qual é o nosso público, quem é o nosso público. Na estréia do “Aqui” a gente se assustou porque tinha muito jovem assistindo e muita gente jovem que a gente não via no teatro a uns 3 anos atras, galera de 18, 19 anos. É um público que a gente não conhecia, mas estava lá afim de ver. Então eu não sei delimitar um perfil do nosso público, mas quando a gente entra

em sala de ensaio e quando entendo o que a gente quer falar e extravasar e o que quer trocar com as outras pessoas o receptor é sempre muito importante, né? Então a Maíra tem essa visão de fora da cena pensando em coisas muito, muito no lugar da direção que estabelece essas coisas, seja em ritmo de cena, seja outras coisas pensando em quem tá ali sentadinho recebendo essas informações e criando essa, essa estrutura pra ,.. pra .. pra criar sentindo ne? E do lado da cena, no “Habitat”, no “Arquipélago” e no “Aqui” onde a gente teve um processo criativo onde escrevi muitas coisas, também nesse lugar de “como a gente consegue exprimir o que a gente quer, entendendo que tem outra pessoa olhando?” né? um princípio muito básico que as vezes a gente passa por cima mas é necessário sempre voltar pra esse lugar porque a gente tem de deixar algumas coisas de fora, uns preciosismos da gente para voltar nesse lugar que vai ter alguém sentado na plateia e eu não sei quem é essa plateia. Pode ser o Hugo, pode ser minha mãe e também pode ser uma pessoa que viu “entrada franca” e entrou. Existe uma conexão a ser estabelecida ali. [50:52]

Maíra: É um desafio, eu sempre penso sobre isso. É não dar uma visão simplesmente única mas ao mesmo tempo dar algum caminho, algum guia porque se você guia demais o espetáculo ele vai ficar fechado, ele quase que não permite que a subjetividade da pessoa avance, ele vai ler o que você está propondo de uma maneira meio certinha assim. Mas se aquilo se perde ou não na questão da recepção pra mim também é muito vazio, me foge assim sabe? Mas eu me preocupo bastante e não fechar a experiencia em conceito ou em ideia ou em certo e errado ou outro tipo de coisa e permitir uma certa navegação. Eu gosto muito quando o público está trabalhando junto com a gente sabe? Quando esta pensando junto, fazendo junto [grito de empolgação] né!!! Isso é uma coisa que aprendi na teoria com a Anne Bogart que dizia “se a gente já prevê o final, o público já se desloca lá na frente, ele já está contando o tempo, esperando acabar”. Se eu não consigo pegar, porque a peça já está muito além, eu desisto também. Então têm de criar alguma conexão para que o texto caminhe junto com a identificação do espetáculo assim, e na prática já é outra coisa né? Eu costumo brincar com eles que eu começo a escutar o espetáculo só de olho fechado, só ouvindo o que eles falam, para que.. tentar entender como isso acontece assim. Mas isso é mais da parte da encenação mesmo. Mas essa pergunta de quem é o público ou pra quem a gente faz...

Pablito: A gente não tem muito a resposta né? No “Aqui” a gente passou por um processo que chegou num momento que a gente olhou para o que estava fazendo e pensou “nossa, estamos fazendo um espetáculo só para a classe artística” e só para a classe artística de teatro. A gente está comunicando só para artistas de teatro! As piadas que tem aqui, ninguém que não seja vai entender. Isso ficou bastante tempo nos assombrando porque estávamos completamente mergulhados naquilo e não havia como a gente escapar daquilo e começou, a gente começou pensar “caralho, a gente tá fazendo algo muito setorizado, que não vai contribuir de forma nenhuma pra outras pessoas”. E eu não sei se a gente chegou a racionalmente tentar entender de outro ângulo “já que é isso a gente vai enfiar o pé na jaca e que se foda”. Mas depois que estreiou o espetáculo a gente tem um retorno espontâneo de um público que não é de teatro, que não são públicos propriamente fieis ao teatro, que não são artistas de teatro mais efusivos do que a própria classe de artistas propriamente dita, sabe? É.. sei lá... e ai a gente vai falando de experiências nossas, como amigos que não são de teatro e foram ver e estavam completamente atravessados e pipocando de outras referências do que a gente achava que tava fazendo. Então realmente esse negócio do público é algo muito louco. Uma, que a gente estava a dois anos sem encontrar com o público, que sobrevivemos desse trauma coletivo e, portanto, já somos outras pessoas. Nós somos outras pessoas. Mas essa questão do público é uma coisa bem difícil da gente delimitar. Tem até aqueles projetos com aquela abinha, sei lá, como que é? [pergunta à Maíra] como é que é?

Maíra: classificação de público.

Pablito: Classificação de público! Você tem de defender pra quem é que você tá fazendo a porra do espetáculo. Mano, isso tipo?

Maíra: Olha eu uso dizer uma coisa aqui. A gente sempre foi muito conectado com ações formativas porque eu sempre fui professora de teatro para jovem e para todas as idades, mas principalmente pra jovem. Janaína também era professora, a gente vinha do Pé no Palco que é uma escola e pra gente sempre foi muito importante fazer, é... fazer e ensinar e aprender. Isso também dona Anne Bogart diz naquele livrinho, Anne Bogart mal sabe ela [risos] eu não conseguia falar com ela, eu só tremia, eu sentava do lado dela na cantina e não conseguia falar com ela, eu era boba! Mas também era muito importante ensinar, o teatro. E compartilhar as técnicas! Então sempre houve muita oficina, muitos projetos, muitas ações com jovens artistas que fizessem suas cenas e apresentassem, sempre paralelo às nossas montagens e isso gera um público bem jovem e pré-profissional, interessado em se lançar, em criar um coletivo. Muitas pessoas perguntam pra gente como criar uma companhia, qual a história de vocês? E eu sinto que a Súbita nunca perdeu esse tipo de público, que são estudantes de artes cênicas ou amantes de artes cênicas e eu gosto muito disso, as oficinas são sempre forradas de gente desse lugar de treinamento, pessoas interessadas no corpo, no teatro físico. Eu acho que tem boa parte de um público que é esse. E depois tem a classe artística que vai se assistir e recentemente eu tenho percebido um novo tipo de público, que não é esse nem aquele. Enfim..

Hugo: Voltando um pouquinho pro solos, que é um objeto que nos interessa bastante porque é também meu alvo de pesquisa e análise. Então pra gente abrir essa discussão do Habitat você já me falou um pouquinho sobre como ele nasce. vocês foram pra sala de ensaio com a perspectiva de montar um espetáculo com cinco atores e aí vocês começaram a fragmentar e transformar em solos. Então retomando essa ideia que a gente estava desenvolvendo, como foi o processo de produção do Habitat?

Maíra: Ó, eu acho interessante voltar um tiquinho. Que assim. am.. a gente partiu na verdade de um livro chamado “A morada do ser” da Marina Colasanti, defendido assim no projeto: esse livro já tinha inspirado o “T ao cubo” em alguma instância, eu já tinha feito um solo de dança em cima desse livro e sempre acompanhou algumas experimentações nossas dentro do IMP, partindo do livro dela. O livro dela é um prédio, cheio de apartamentos e cada apartamento tem um conto surrealista que vai falar digamos de uma personagem que mora ali. A ideia do Habitat era fazer um prédio sobreposto, cada apartamento teria um ser morando e seria o cenário uma planta baixa e que seria , mas mesmas divisórias do apartamento mas diferentes pessoas vivendo ali dentro. Essa era a defesa do projeto, então seria uma peça só e ao mesmo tempo não! Ela já tinha essa abertura pra cenas um pouco mais independentes e fragmentadas, já vinha da estrutura muito do livro assim. E quando a gente foi fazer foi que eu cheguei na coisa do corpo-casa casa-corpo, eu e Jana, começo a pirar! A primeira ideia era apresentar seu corpo como casa “se eu apresentar meu corpo como casa, como essa casa seria?”. Os primeiros ensaios tinham muito disso, como seria essa ideia de corpo como convite e isso é bem forte pra nós, “eu te convido, vem aqui!” eles tinham sempre um verbo que guiava as improvisações e composições de cena. Eu te recebo aqui na minha casa com o verbo “atormentar”, ou eu te recebo aqui com o verbo “acolher” sempre pensando em relação com o público, relação. Não propriamente em quem é o público mas como eu me relaciono com ele. Isso fez bastante parte da nossa pesquisa em como eu abro as portas da minha casa.. como eu vou contar sobre mim mesmo, é muito difícil... tem coisa que eu não estou muito afim de contar e foi muito complexo esse processo assim.. Até a gente é.. essa ideia de corpo é também uma ideia de corpo que tras

identidade no sentido de cor, identidade, raça amm.. geração, ancestralidade, é... identidade nos papéis no sentido que se realiza como de mãe, de pai, de filho, de artista mesmo, de mulher de homem. Isso tudo veio juntamente com o processo em como tudo isso atravessava nossos corpos e como a gente iria dar conta disso. Até que numa segunda etapa a gente entra fortemente numa ideia de solo e na ideia de desejo artístico de cada um. Assim, amm e temática das quais eles não poderiam escapar.

Pablito: tanto temática como lugar de fala.

Maíra: Como lugar de fala, como lugar de existência no mundo

Pablito [cortando Maíra] desculpa te cortar Maíra, mas lugar de fala enquanto reconhecimento que somos uma companhia branca, né, tipo, brancos privilegiados e por mais que a gente quisesse tocar nesses assuntos a gente também foi navegando por onde eu posso abrir o discurso. E isso foi bem forte durante todo o processo.

Maíra: Sim, foi mesmo e acho que isso se aproxima do que a gente poderia falar de teatro político, por mais que não seja a minha praia, eu não sou muito da teoria eu sou mais disso, dessa prática aqui, mas eu sinto que o Habitat vai se aproximando mais de questões políticas gerais, quando vai discutir masculinidade, assim.... o corpo vai levando pra coisas, pra outras questões.

Pablito: Foi mais um processo de se colocar em lupa né? É um processo que eu tô abrindo a minha casa né, esse processo de receber o público e expor algum tipo de intimidade ou contato mais próximo “quem sou eu? qual o lugar que eu habito nesse lugar?” E isso foi muito importante pra gente entender a potência desse discurso, não porque a gente pretende fazer um diálogo mais universal, mas eu não consigo ampliar o discurso de eu não olhar pra mim. Eu não vou poder falar do impeachment da Dilma, ou da política internacional, eu não vou poder defender os indígenas da Amazônia. Posso defender os indígenas da Amazônia mas não é um lugar em que eu me reconheço ou que as pessoas me reconhecem então vamos colocar em cheque esse lugar também! Vamos colocar em cheque esse lugar que eu sou reconhecido pela sociedade também ne? A Janaina versando sobre a história do silenciamento das mulheres mas pra fazer isso ela coloca uma lupa na história pessoal dela, da família dela de uma família extremamente machista. Ela precisou fazer isso, ela precisou olhar pra dentro dela pra poder ampliar esse discurso. Igual a mim, por exemplo, fiquei brincando em quem é que vai se interessar se eu fui atingido por uma pedra, que eu fui apedrejado no meio da rua? Eu preciso entender que eu sou um artista, que tenho passabilidade, porque sou homossexual mas tenho passabilidade mas sofri alguns preconceitos que algumas pessoas também sofrem e portanto a gente tem de olhar pra isso pra gente conseguir chegar nessas linhas narrativas que compõe o Habitat. Parte desse lugar de é... do corpo como casa, então de entender o nosso contorno e de todas as contradições dela e como eu consigo receber de forma muito honesta, um público nesse lugar aqui.

Hugo: São questões subjetivas que são postas no palco, em cena, discutindo relações individuais, mas que respingam em algo coletivo. E eu acredito que essa arte relacional está aí. O grupo tem em mente, ou se preocupa com a elevação das instâncias individuais dos artistas se sobrepõem sobre as relações de classe e do coletivo? O grupo tem a consciência de uma certa aproximação narcísica ou da espetacularização do indivíduo?



Maíra: Não é sobre o Pablito! Não é sobre o Pablito! É sobre a dobra da arte, é quando a arte vai fazer uma dobra! Vai haver um momento em que todo o levantamento de material que é realmente muito individual e delicado mesmo, que é de uma intimidade perigosa e ela é muito perigosa de ficar no relato, porque não queremos, no lugar do “olha aqui minha dor, minha dorzinha” “me aconteceu isso, me jogaram pedra” é... ou “minha mãe morreu” e daí? No sentido de que , mas ai a gente vai lidar com muitas informações a gente vai lidar com muita coisa, com a intimidade das pessoas. Como que isso ganha outros contornos e é aí que a arte entra. Como o tempo, a velocidade, a qualidade de movimento, a luz a poesia como o Pablito escreveu o texto, que não é ele, é uma gaivota que vê de cima. O modo como a Helena vê que lá no fundo do oceano, das fossas da Marianas, é a metáfora perfeita pro ambiente onde ela percebe o luto. Isso não é da Helena! Isso é a artista Helena propondo pra você “vamos comigo até as fossas das Marianas”. Que é onde está a minha dor! A minha dor está a milhões de quilômetros abaixo e eu não tenho como sair daqui e isso tem textura, tempo, dilatação da experiencia né? E ali a gente não está elevando a experiencia. a gente ta trabalhando com ela pra elevar ela a outra coisa. Isso é uma pergunta que fazem muito do Pablito porque o solo dele ficou mais próximo da Súbita porque até mesmo eles foram produzidos para que pudessem ficar também mais independentes e soltos pelo mundo, mas o que está mais conectado com a Súbita é o Pablito. Esses dias a gente fez muito pra jovens, pra velhinhas! De Balsa Nova, uma cidade muito pequena. Eu até achei que iria acontecer algo, uma repulsa, uma comunidade muito conservadoras para um tema como esse, enfim. Elas estavam amando! E sempre se pergunta “Como se consegue falar, sobre essa dor, todas as noites, várias noites. Como você consegue retornar no seu irmão xingando, na sua mãe chorando?” Ou no caso da Helena, na morte da sua mãe? Aquilo vai promover um rompimento com o acontecimento real quando ele se torna teatro, quando ele se torna arte. Daí é uma peça que a gente ta executando. Sinto todas as noites, sinto! Bate meu coração, bate! Mas aí é outra coisa, ela tem estrutura dramaturgica, estrutura de encenação, assinatura estética, ética e política que amarra esse acontecimento. Então não se trata mais de um relato.

Pablito: Não se trata mais de um relato e eu costumo brincar que a partir do momento que eu coloquei material pra jogo e a gente foi pra sala de ensaio a gente não tem mais compromisso com a realidade né? O que a gente tem é compromisso com a obra de arte que a gente ta fazendo. Então o que eu tô apresentando soa muito autobiográfico mas ele tem uma labuta de encenação que eu não tô mais preocupado com a briga do meu irmão no nível pessoal, a cena não é mais sobre aquilo. A cena é sobre o momento gráfico da peça que a gente tem um pequeno clímax e eu tenho de conduzir o público pra aquilo porque daí já vem um outro buraco que eu vou falar das costuras e das cicatrizes. Então é muito da nossa labuta de artista, desse material que vai fazer aquele material que foi pessoa, ou que ainda é pessoal, mas já distanciado, que comunique com as pessoas. No Habitat a gente conversou muito sobre como é que a gente sai do umbigo e faço não parecer isso? Faço parecer que não seja uma cena de lamento, sobre as minhas dores. De maneira nenhuma eu queria isso. A gente conversou muito sobre como deslocar essa experiencia de mim e fazer minimamente comunicável com senhoras de Balsa Nova.

Maíra: Nossa eu tenho também duas coisas pra falar que eu acho bem, bem interessante. Uma: você assistiu “Os Amadores” da cia Hiato?

Hugo: Não, eu acho que não, da Hiato eu acho que vi um solo, que o ator se veste de coelho [Maíra e Pablito sobrepõe [Maravilhoso]] e eu vi , faz muito tempo que eu vi, que a atriz trabalha com a dramaturgia a Frida Kallo

Maíra: Aii maravilhoso também, você viu os melhores, os dois melhores!

Pablito: São da Luciana Paes e do Thiago Amaral.

Maíra: Nossa queria tanto fazer coisa com o Thiago Amaral e nunca deu certo. [retomando] O Amadores é um trabalho em que eles pegam pessoas que são amadores, que não fazem teatro para contar histórias, relatos da sua vida pessoa, enfim. Tem gente que gosta, têm gente que não gosta. Eu tenho questões com esse espetáculo. Primeiro: não tem uma estrutura em volta daquela história que possa transformar ela em outra coisa, ela é apenas um relato dito na sua cara, fortíssimo, dito ali na boca de cena.

Hugo: Cru!

Maíra: Cru! E eu como diretora disse “gente pelo amor de deus, coloca um pouquinho mais pra trás, coloca uma luz, coloca uma luz cruzada, faz alguma coisa!”. Isso não é pra maquiar a dor. A gente vai sentir! Da mesma forma, a mesma dor! Mas torna isso um pouco mais arte, do que a gente dizer essa coisa trágica, sabe? Eu tenho várias questões em relação a isso, de levar e de expor de uma forma meio grotesca sabe? nesse sentido de cru.

Pablito: Porque a arte depende de labuta!

Maíra: Porque a arte depende de alguma coisa e pra mim, de alguma forma, um amador que está fazendo muito, muito essa peça, muitas vezes, que já fez 60 vezes, não é mais amador. A gente precisa acreditar no poder da arte né? Aquela pessoa está fazendo 60 vezes. É mais do que a gente já fez muita coisa! Aquilo já tem textura, tem contorno e continua sendo cru. Então eu sinto que quando se trabalha com material autoral e vamos entrar em auto ficção a partir de seu próprio corpo de sua própria experiência é preciso um trabalho fortíssimo para que aquilo vire uma obra. É aí que mora! E nesse trabalho as respostas não são claras. Mas a gente está diariamente colocando essas perguntas nos ensaios. Pode ser que a gente esbarre, que fique um pouco superficial, sei lá... mas a gente tá sempre se fazendo essas questões. Depois do Habitat a minha vida virou uma loucura, eu orientei esses seis trabalhos e depois eu dirigi mais uns vinte trabalhos solos, todo mundo veio falar comigo, no IMP, trabalho de dança e é muito interessante como essa pergunta é forte pro artista, é muito sofrível pro performer, pra performer. As peças tem muito receita de “ai porque eu preciso mesmo contar a minha história?” E o Pablito tem falado nas nossas conversas com o público que nossas histórias merecem ser contadas, seja ela muito pequena, sua vida, sua coisa, desde que a gente transforme ela em narrativa, num treco.

Pablito: Se for contar, conta direito! [risos]

Maíra: Vai contar direito! [risos] E as histórias tem me emocionado muito assim, o quanto a autenticidade de um corpo de uma experiência tem importância como um todo, para uma comunidade.

Pablito: Deixa só eu falar de uma referência que tá dentro do que a Má comentou sobre colocar a pessoa um pouquinho mais pra trás e ter um olhar artístico sobre o material que você tá lidando para não ficar somente na questão do relato que você está lidando por si só. Quando a gente começou a ensaiar o Habitat e foi pra esse lugar da auto ficção e do solo eu lembrei muito mas não sei se a gente se aprofundou nisso que é aquele documentário do Coutinho, Eduardo Coutinho. Puta merda como chama?

Maíra: que tem as atrizes contando as histórias?

Pablito: putz eu não vou lembrar o nome do filme, mas o nome do diretor, Coutinho, um cara foda. Então ele coloca um anuncio no jornal “se você quiser contar sua história apareça em tal lugar, tal hora” e chegaram várias pessoas para contar várias histórias. Então começa o filme com essa premissa e já tem um olhar estético desde o começo. Já tem um fundo preto, uma luz bonita, tem microfone e a câmera posicionada no lugar certo e o Coutinho entrevista essa pessoa. Em um determinado momento...

María: Jogo de Cena!

Pablito: Jogo de Cena, maravilhoso! Num determinado momento a Maíra ficava la contando a história dela de quando engravidou, corta, acontece alguma outra coisa e aparece a Andrea Beltrão fazendo a mesma história e você fala “caralho, o que aconteceu?”. E ali é muito bonito quando você vê a manipulação do negócio assim porque era extremamente tocante uma pessoa comum contando uma história num ambiente totalmente preparado para receber aquilo e o Coutinho extremamente inteligente e preparado pra receber com a luz certa, a pergunta certa, a edição certa e era muito bonito quando entrava a artista em jogo com uma outra visão para aquele material. Esse filme foi bastante importante, pelo menos pra mim na composição do meu solo pra trabalhar com aquilo, de como que uma história passa a valer como material artístico e... essa manipulação, essa tessitura e o labor pra transformar aquilo em arte, como um artesanato, como em qualquer tipo de arte. Igual um pedaço de barro. Barro é barro, mas se você ficou ali horas trabalhando em cima e por fim seu trabalho acabou num jarro, que tem sua vida útil, ou então é o um adorno, enfim, é um outro negócio.

Hugo: Pablito e para você como ator, como seu solo é convertido em texto dramaturgico? Como que foi esse processo?

Maíra: quem orientou esse processo de produção do texto foi a Camila Bauer.

Pablito: é mas a Camila entrou num processo, ela entrou... vou defender você aqui [para Maíra] mas ela entrou sei lá, 60% do processo andado. Porque a gente ja tinha um processo colaborativo instaurado ali, a gente ensaiava junto, a gente aquecia junto e compartilhava as coisas um dos outros e eventualmente apresentava uma cena pra galera assim e sei lá, uma parte do ensaio a gente se fechava na nossa bolha e trabalhava nas nossas coisas. E a partir da prática dos viewpoints que a Má tem e das compositions que são simplesmente a Maíra passando exercícios pra gente, então sei lá, você tem de dar conta de um tema, você tem de suar certas palavras e teu verbo de ação é esse, tem de ter uma música no meio e tem de ter uma pausa grande e tem de ter uma mudança de ritmo, esse é um exemplo de composition que a gente tava sempre pesquisando e trabalhando com o que a gente tinha e produzindo muito material ainda não textual, escrito em pedra como diz a Maíra, mas a gente estava levantando todo aquele arcabouço dos temas. Quando a Camila chegou a gente estava com a nuvem cheia de informação, a nuvem flutuando sob as nossas cabeças, mas ela não tinha muita forma, ela tava carregada, e a gente tentando entender algumas estratégias de narrativas e quando ela chega, por isso que eu falo que ela chegou com 60% porque ela já chega com esse olhar meio prático da dramaturgia, esse olhar de “precisamos estabelecer uma linha narrativa e como contar essa história” pelo menos pra mim foi isso. Eu lembro de ter ficado chateado com ela, mas foi engraçado porque antes dela chegar a gente trocou e-mails, trocou mensagens etc. e tal e compartilhou material com ela. Quando ela chegou ela me disse “eu não li o teu material, porque tu começa teu e-mail dizendo que não sabe bem o que ce quer e eu perdi o interesse, então senta tua bunda na cadeira e escreve, escreve alguma coisa pra eu ler”. Então a partir desse momento

eu me prendo a escrever e pegar toda aquela massa amorfa de ideais e estabelecer uma linha narrativa. Claro que ela foi muito generosa, percebeu que eu estava completamente perdido e estabeleceu algumas estratégias pra eu começar a escrever, simples no sentido de “ok, você já me contou como foi a sua experiência sendo apedrejado, mas me conta ela de uma outra perspectiva, me fala da pedra! Eu não quero mais saber do Pablito, eu quero saber da pedra!” eu falei “escuta, como assim?” “sim, eu quero saber da pedra, o que que aconteceu com ela quando tiraram do canteiro de flores e atiraram na sua cabeça?”. E isso foi um boom assim pra mim!

Maíra: E ela também puxou o fio daquela coisa que a gente estava falando sobre discorrer os temas sobre si, ela viu que o Pablito estava apavorado com aquela coisa de “eu não quero falar sobre mim” e daí ela falou “é essa frase que você vai começar a peça, você vai dizer eu não quero falar sobre mim e vai falar sobre você!”. E eu achei essa coisa tão interessante e forte pra gente e ela de uma forma bem óbvia ela apresenta pra gente, eu não quero falar sobre mim e desenvolve a partir da pergunta se a gente deve ou não deve falar de si mesmo. E lá no final, ele fala de todos nós! Não sei se você reconhece isso, acho que sim, não sei... ele cita naqueles exemplos todos, cita todos os outros que fizeram os solos, cita o Vitor, cita o Alexandre, cita eu.. ele acaba não só falando dele, mas como todo mundo que está lá a sua volta e isso é muito bonito. Isso também tem a ver de um solo que foi criado em coletivo, isso é importante do Habitat, muito importante porque eu já orientei trabalhos solos, solo. Está eu, uma pessoa e outros interlocutores. Mas um trabalho que é criado em coletivo é de uma riqueza infinita porque é quase um trabalho coletivo mas tem seus desafios em se manter no solo e o quão poroso você vai se manter para o que está acontecendo em volta com o teu coletivo e o que eu recebo de volta e o quanto eu me protejo ou não, se as pessoas estão fazendo eu mudar de ideia e eu não quero, não quero mudar e eu acho muito rico assim. É engraçado porque uma hora eles se separaram nessa, nessa criação e todos eles falam sobre mar em alguma instância. Isso nunca teve em nenhuma composição e o Alexandre começa uma hora dizer “me leva pra ver o mar” esse aqui [para Pablito] estava falando da água salgada a Janaína com a discussão do mar, o Vitor com uma coisa da travessia negra e a Helena estava afundada no oceano. Então o coletivo nesse lugar meio do inconsciente coletivo vai criando meio que uma teia em que vai unindo de alguma maneira aquelas composições. Acho bonito isso.

Pablito: E a gente teve um momento que depois disso a gente voltou e permitiu, como estávamos em Curitiba, fazer pequenos furtos das coisas das pessoas, sabe? Então a gente assistia uma proposição da Janaína e a gente começou a absorver algumas coisas também como ponto de linkar as coisas sabe? Eu como demorei um pouquinho mais pra estabelecer a estrutura do meu solo, o meu jeito de roubar as coisas foi assim, fazendo uma tessitura de todas as pessoas que estavam, eu retomo naquela dança do fim todas as personagens da minha narrativa, depois para as pessoas da companhia e depois eu expando. Mas a gente foi se permitindo isso, assim. E você perguntou, como isso virou texto? Virou texto quando a Camila veio e passei tipo.. Quando a Camila veio eu já tinha toda essa massa amorfa na cabeça então ela ficou aqui 3 dias e eu ia pra sala de ensaio as 8hs e saia as 22hs assim, com os dedos doendo, escrevendo, escrevendo, escrevendo. Quando a Camila saiu, eu tinha a peça inteira pronta praticamente. A gente fez uma leitura..

Maíra: ela só deu um ajuste, um retoque.

Pablito: um retoque, um excesso, lapidando. Mas estava tudo pronto assim.

Maíra: Veio antes da encenação.

Pablito: Veio antes da encenação.

Hugo: E pra onde que a Súbita se enxerga num futuro próximo para trabalho? O que é material de interesse, o que é força motriz, o que motiva o trabalho da companhia pra que vocês continuem juntos? Porque vocês estão com espetáculo novo agora!

Maíra: O “Aqui” foi incrível assim, porque é tudo muito diferente do que a gente tinha imaginado e com muita.. ai não sei que palavra usar.. [pausa] desprendimento... a gente resolveu falar realmente do que estava doendo agora. Falei esses dias pra Luciana Romagnoli “Se ficar datado, ficou!”. Porque era isso que estava atravessando, era isso que estava doendo, falei pro meu pai “pai a gente ta falando de umas coisas tão bobas sobre a nossa vida sabe? sei la? tenho vontade de desistir!” Essas coisas a gente não fala, coisa que a gente esconde, a gente esconde essa dor do artista. Não é fácil o que a gente vai falar, que a gente é fudido. A gente vai tentar tampar o buraco e falar de linguagem, falar de estética e assim o que está acontecendo hoje no país, e o pós pandemia, e a dor que a gente sentiu e a nossa tentativa de fazer um teatro online, meu deus que inferno isso! E estava tudo muito, muito a flor da pele, estava tudo muito diferente, muito diferente do que fomos um dia, do que éramos antes. Pessoas ainda com medo, com um pouco de depressão, enfim, com coisas acontecendo.

Pablito: E os corpos totalmente diferentes assim porque eu ja tinha trabalhado com a Helena e com o Cleydsson e eu não reconhecia mais, a pandemia fez realmente um corte transversal sobre o que a gente entendia. Então foi muito peculiar voltar para uma sala de ensaio com duas pessoas que eu conhecia e não conhecia ao mesmo tempo e com a Patrícia e a Dafne que eram novas. E sair dessa telinha desgraçada, lazarenta, colocar nosso corpo em jogo e não tinha como ser diferente porque era a gente se batendo com o nosso musculo, com o nosso corpo que não respondia, não dava conta da expressividade que ele teve um dia! A gente ficou dois anos enfiado nessa merda e o corpo atrofiou!

María: Vale a pena falar que é o primeiro espetáculo que o núcleo mais antigo da companhia se dissolve, porque a Janaína foi morar em Barcelona, o Alexandre foi morar em Lion na França, não estão aqui, não participaram do processo e isso é muito forte. Tem mais gente nova do que gente antiga, a companhia se renova fortemente, inclusive na produção, nos outros, na .. equipe de criação, pessoas que nunca trabalharam com a gente. Daqui pra frente, não sei.. não sei...

Pablito: Sabe sim! [risos] sabe sim, tem dois solos pela frente

Maíra: Calma, calma! [risos] Não sei de “está tudo bem novo, a flor da pele”. Temos o novo solo do Pablito, que o antigo foi pra mãe e esse agora é para o pai, chama “Dito”, por enquanto chama “Dito”, vai ter uma mostra de processo agora dia 19... eu escrevi um texto no Núcleo de Dramaturgia do Sesi e vou fazer uma mostra aberta também em dezembro dentro do festival Reverbe de mulheres da rede Madalena, coordenado pela Janaína Matter, Helena também tem um segundo solo, que está trabalhando nisso e a gente tem um interesse em um espetáculo novo que vai trabalhar com uma pluralidade de dramaturgias. Serão três escritores, a Lígia Souza, Vinicius Souza e a Carla Kinzo que escrevem três peças curtas a partir do mesmo tema, de uma mesma situação, então a gente tem três texturas de escritas diferentes, com mesmo elenco, num espetáculo só, esse é o próximo espetáculo coletivo também com elenco novo: o Pablito, a Patrícia Cipriano e a Cássia Damaceno. Estamos esperando a FUNARTE, estamos esperando o Bolsonaro não colocar no orçamento secreto...

Hugo: Desgraçado...

Maíra: Desgraçado! Olha.. eu não posso nem falar desse assunto. Mas também esse é um interesse muito grande: pessoas escreverem textos a partir de um laboratório curto, não é de sala de ensaio. O mote é esse, essas são as pessoas, a gente pode conversar um pouco sobre isso e essas pessoas vão pra casinha delas escrever um texto que não é em relação a cena, e a gente se a ver com esse material que é a partir de nós mas não conectado e entender uma outra forma de atacar o texto, atacar a palavra, uma outra maneira, eu tô bem empolgada e acho um campo de pesquisa bem gostoso, bem interessante. É mais ou menos esse o caminho.

Hugo: Muito legal!

Maíra: E pela primeira vez... o Pablito que ta me forçando, ele ta praticamente com uma faca aqui [risos] ... fazer um solo, misturando meu rolê da dança, com o teatro, me colocar em cena e daí Nadja Naira vai me dirigir, então pela primeira vez na vida um espetáculo é dirigida por outra pessoa nessa companhia porque eu estarei em cena, é isso. Depois de quinze anos! Acho que é isso!

Hugo: Eu ficaria mais umas duas horas aqui conversando, mas por ora acho que estou satisfeito com as respostas que vocês deram, estou extremamente satisfeito com o que me deram generosamente para refletir e pensar, principalmente pra entender o perfil e evolução da Súbita pra poder traçar de onde saíram e pra onde vocês vão. Muito importante também pra eu entender como foi a concepção do texto de vocês né, porque eu vou jogar com texto e cena, o Pablito mandou pra mim os materiais tanto dramáticos como de encenação então eu vou jogar com isso e vocês me deram um caminho interessante pra trilhar. Algumas coisas que eu já fazia ideia de onde vocês estavam bebendo mas agora tendo um chão consolidado vai enriquecer muito mais a pesquisa. Então eu vou continuar acompanhando a Súbita e ver o que vocês estão fazendo e tentar conectar com outras coisas.

María: Hugo a gente está super a disposição, se você quiser mandar pergunta pelo whatsapp, não tiver tempo de parar aqui, eu respondo, o Pablito responde, se quiser perguntar algo pra Helena a gente faz chegar, para a Janaína, enfim a gente dá um jeito de passar pra ela a pergunta e ela grava um áudio para você, material, de boas, a gente vai articulando isso.

Hugo: Então eu já vou me antecipar, o que você puder compartilhar da companhia que não tenha problema de outras pessoas verem, com fins de pesquisa, meu orientador, colegas, eu quero sim, acho muito importante ter. Eu vou continuar importunando vocês!

Maíra: pode ficar à vontade! A gente gosta, a gente ta aqui, bom de papo!

Hugo: MUITÍSSIMO obrigado pela generosidade, pela disponibilidade de vocês dois, a recepção lá no dia da apresentação do “Aqui”, fiquei extremamente feliz de ter participado e de poder participar desse processo de forma indireta e quero continuar em contato com vocês!

Maíra: A gente ta aqui, estamos por aqui, pode entrar em contato quando quiser.

Hugo: Vou continuar acompanhando vocês e qualquer novidade do processo eu entro em contato com vocês, agradeço mais uma vez a disponibilidade.

Maíra: Beijo querido!

Pablito: Beijo!

Hugo: Boa noite para vocês!