

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC
CURSO DE TEATRO – BACHARELADO**

JULIANA KULKAMP GNOATTO DE CARVALHO

A CONTRADIÇÃO DA PALAVRA NA DRAMATURGIA

CRICÍUMA

2023

JULIANA KULKAMP GNOATTO DE CARVALHO

A CONTRADIÇÃO DA PALAVRA NA DRAMATURGIA

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado para obtenção do grau de
bacharela no curso de Bacharel em Teatro
da Universidade do Extremo Sul
Catarinense, UNESC.

Orientador(a): Prof. Me. Alan Figueiredo
Cichela

CRICIÚMA

2023

JULIANA KULKAMP GNOATTO DE CARVALHO

A CONTRADIÇÃO DA PALAVRA NA DRAMATURGIA

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de Bacharela, no Curso de Bacharel em Teatro da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Dramaturgia, Histórias e Teorias do Teatro.

Criciúma, 22 de novembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Alan Figueiredo Cichela - Mestre - (UFRGS) - Orientador

Prof. ^a Fernanda Cizescki - Doutora - (UNESC)

Prof. Luiz Gustavo Bieberbach Engroff - Doutor - (UNESC)

às pessoas-poesia que encontrei pelo caminho...

AGRADECIMENTOS

Ah, é tão bom esse momento de agradecer a todos que fazem parte da minha história. É uma forma de relembrar alguns dos tantos momentos que passei com cada um. Não conseguiria citar todos, mas quem sabe, sabe. Não precisa estar aqui.

Obrigada a todos da minha família que acreditaram que eu poderia algum dia dizer que sou artista de TEATRO (quem diria, tão tímida, disseram eles...) e todos que não acreditaram também, adoro provar que as pessoas estão erradas sobre mim.

Agradeço a mami, que sempre apoiou as minhas ideias malucas, o papi que vez ou outra deu umas caronas mais que necessárias, o Ge e o Cisquinho, por suas piadinhas e risadas.

Apesar de achar que ela não vai ler isso, eu agradeço a Larissa por todos os anos de amizade, seria impossível apresentar esse trabalho sem agradecer por tudo que compartilhamos. Apesar de tudo.

Aos amigos que fiz por conta da faculdade, por me ouvirem e me distraírem quando necessário: Rani, Luan.

Um agradecimento especial para o Thyago, por todas as conversas e poemas. Tua presença é poesia e eu sou imensamente feliz por cada pitaco que você dá nos meus textos.

As minhas incríveis amigas e colegas de curso, por toda a sinceridade e parceria que compartilhamos nesses últimos anos: Vic, Manu e Bruna.

Um agradecimento especial a Bruna por ser ponte para uma amizade tão querida para mim: isabela thomé. Agradeço as duas por todas as conversas e momentos que fazem parte da nossa história particular.

Aos meus professores que me inspiraram e seguem me inspirando: Professor Gustavo, a sua presença constante em todos os semestres desde que entrei na faculdade faz parte de uma das alegrias que tenho com esse curso. Professor Alan, o orientador da minha desorientice, obrigada por acreditar na minha ideia e por todo o apoio durante esse semestre.

Um obrigada muito especial aos cirandelas, Bruno e Priscila, que me possibilitaram tantas das coisas que eu vivi. A presença de vocês na minha trajetória é algo que eu não tenho palavras para explicar de tão importante que foi e continua sendo.

Obrigada mesmo, galera.

É mesmo melhor continuar escrevendo
essas frases curtas, que assim amontoadas,
dão um ar de coisa, coisa pensada,
e nem é, sabe?, nem é importante...
Só um pouco importante...

Fernanda Young

RESUMO

A partir da minha experiência como artista de teatro, faço uma busca cartográfica poética-narrativa sobre a construção da dramaturgia teatral. Começo questionando a relação do texto com o corpo do ator, como o ator muda os signos construídos na dramaturgia, alterando o significado das palavras. Essa multiplicidade de significados me leva a pensar na poesia dentro do teatro e como ela pode ser uma ferramenta para trabalhar a construção desses significados dentro da peça. Por fim, chego à pergunta de quem seria o discurso dentro do teatro. Qual a relação entre autor e personagem, usando a ideia de Barthes de que a explicação da obra é sempre buscada no autor. Por ser uma pesquisa poética, não poderia terminar de outra maneira que não fosse com a poesia marcando a importância de se continuar pesquisando sobre o tema para alcançar novos lugares de pensamento.

Palavras-chave: poesia; corpo; texto; autor; subjetividade.

GLOSSÁRIO

As meninas: Bruna Machado, Manuela Venâncio e Victória João, minhas amigas e colegas de curso de Teatro.

Cirandelas: apelido carinhoso que uso para me referir ao Bruno e a Priscila, atores e fundadores do Grupo Cirandela.

Plocs!: onomatopeia derivada do barulho da jabuticaba da peça Um Pé de Quê? que simboliza transformação de algo ou alguém.

Poecurso: junção das palavras poesia e percurso, termo para designar a minha trajetória poética.

Poesista: junção das palavras poeta e artista, termo criado pelo Thyago Costa para se referir ao poeta visual.

Professor Gustavo: o nosso professor base do teatro, nos acompanhou em basicamente todas as matérias corporais do curso, tendo agido como professor-diretor em todas as peças que montei na faculdade.

Sentires: palavra que ocasionalmente uso para o plural da palavra sentimento.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O CORPO DO ATOR E O TEXTO.....	16
3	O QUE SOBRA É A POESIA.....	32
4	CONSTRUÇÃO POÉTICA.....	53
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
	REFERÊNCIAS.....	72

1 INTRODUÇÃO

Há uma lasca de palco

em cada gota de sangue

em cada punhado de terra

de todo e qualquer poema.

(Salomão, 2014, p. 395)

A partir das questões que foram surgindo no meu percurso como artista, venho através desse trabalho falar sobre dois assuntos que sempre foram muito importantes para mim: dramaturgia e poesia.

Assim como na poesia supracitada, enxergo o teatro dentro da poesia, assim como a poesia compõe o teatro e busco encontrar até que ponto esses dois elementos se chocam e como eles se influenciam.

Conforme fui me aprofundando nos estudos sobre o teatro a partir das minhas experiências dentro da universidade, com o Grupo Cirandela e com as peças que assisti, a minha percepção do que é a dramaturgia foi mudando.

Investigar a palavra dentro do teatro, como ela se altera conforme a situação, onde ela se modifica e como ela está apresentada para o ator e para o público, confere como parte da minha busca por entender a construção da dramaturgia. Além disso,

procuro também não apagar a influência do ator sobre esse texto, na realidade, utilizo esse atravessamento para construir uma base poética de pesquisa, que questiona a efemeridade da palavra.

A poesia é uma linguagem muito importante para mim, construindo parte do meu interesse de pesquisa e de leitura. Além disso, ela é também um estado de espírito pelo qual vivencio as situações que me são apresentadas, por isso buscar encontrar a relação da poesia com a dramaturgia foi o tema de minha escolha.

A partir do problema de pesquisa: por que usar a poesia na construção de uma dramaturgia? Surgiram as seguintes questões, que se tornaram minhas questões norteadoras: qual a relação do corpo do ator com o texto? Como posso pensar a poesia dentro do teatro? Qual a conexão entre o discurso principal da dramaturgia, o autor e a poesia?

Com o objetivo de relacionar dramaturgia e poesia, meus objetivos específicos se dividem em: refletir sobre a influência do ator no texto; pensar sobre o subjetivo da poesia e como ele pode se apresentar no teatro; questionar o que é o estado de poesia no teatro; refletir sobre a figura do autor; buscar a relação entre o discurso principal, dramaturgia e poesia.

No capítulo 2, intitulado Corpo do Ator e Texto, irei discorrer sobre a relação que o corpo do ator tem com o texto dramático que chega até ele. As referências bibliográficas desse capítulo são: Performance, Percepção, Leitura (2007) de Paul Zumthor, Semiologia do Teatro – As Funções da Linguagem (2003)

de Roman Ingarden, Para Ler o Teatro (2005) de Anne Ubersfeld, O Ator Compositor (2002) de Matteo Bonfitto e Agora Aqui Ninguém Precisa de Si (2015) de Arnaldo Antunes.

No capítulo 3, intitulado O Que Sobra é a Poesia, irei abordar sobre o estado de poesia, o significado da palavra, o teatro simbolista e a começar a falar sobre a relação da poesia com a dramaturgia. As referências bibliográficas utilizadas nesse capítulo são: A Cor da Palavra (2009) de Salgado Maranhão, Poesia Total (2014) de Waly Salomão, A Palavra em Estado de Poesia (2016) de Eliane Cristina Testa, Fenomenologia da Percepção (1999) de Maurice Merleau-Ponty, Design e Tipografia Como Elementos da Expressividade da Poesia de Augusto de Campos (2020) de Tiago Santos, A Fragilidade da Beleza (2021) de Patrícia de Almeida, A Palavra em Cena no Teatro Simbolista (2011) de Beatriz Moreira, O Simbolismo (2007) de Anna Balakian, Performance, Percepção, Leitura (2007) de Paul Zumthor e ABC da Literatura (2006) de Ezra Pound.

No capítulo 4, intitulado Construção Poética, irei abordar sobre o personagem e o discurso que ele carrega, o que seria a construção poética e sobre o autor no texto. As referências bibliográficas utilizadas nesse capítulo são: Semiologia do Teatro – Literatura em Cena (2003) de Lucrécia Ferrara, Dança de Cabeça (1981) de Inês Mafra, ABC da Literatura (2006) de Ezra Pound, Para Ler o Teatro (2005) de Anne Ubersfeld, O Rumor da Língua – A Morte do Autor (2012) de Roland Barthes, Camélias em Mim (2019)

de Isis Valverde, *Dores de Um Amor Romântico* (2005) de Fernanda Young, *A Insustentável Leveza do Ser* (1985) de Milan Kundera e *O Foco Narrativo* (2002) de Ligia Chiappini.

Diante dessa pesquisa científica, apresento o trabalho de conclusão de curso de Teatro – Bacharelado da UNESC, de acordo com a Resolução n. 66/2009/CÂMARA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO, de 06 de agosto de 2009.

Essa pesquisa é de base qualitativa, de cunho bibliográfico, com base narrativa e cartográfica, que se fundamenta na poesia. Esse projeto será desenvolvido dentro da linha de pesquisa Dramaturgia, Histórias e Teorias do Teatro, que pode ser descrita como estudos da memória teatral através de práticas contemporâneas da historiografia do espetáculo; abordagens semiológicas dos processos de significação no âmbito da teatralidade; investigações de cunho crítico e teórico enfocando aspectos relevantes da tradição e da contemporaneidade nas artes cênicas, sob a ótica de sua produção e recepção, interpretações e releituras de textos dramáticos a partir de diferentes aportes teóricos.

A escolha da base narrativa parte da ideia de que:

Nesse contexto institucional, o sujeito biográfico institucional pode ser entendido como um ser capaz de tomar a si próprio e as suas experiências como objetos de reflexão e, no ato de biografar-se, reconsiderar suas aprendizagens, posicionar-se face a elas e tomar decisões para sua vida atual e futura. (Passeggi, 2017, p.105)

Sobre o método cartográfico temos que:

Trata-se da vida, da subjetividade, de algo que é ao mesmo tempo singular e coletivo, que se faz entre o que é mais íntimo e aquilo que está fora, algo que está sempre em movimento, que nunca é exatamente uma coisa porque está sempre entre. (Da Costa, 2014)

A partir de tudo isso, começo então a pesquisar qual a relação que o texto tem com o corpo que toma posse desse discurso. O quão mutável é esse texto que se apresenta de forma tão concreta para quem lê?

2 O CORPO DO ATOR E O TEXTO

No meu processo de estudante de teatro, que só entrou nesse curso porque queria uma chance de contar histórias e viu na dramaturgia essa possibilidade, eu entendi, ao longo do tempo, que o texto é mutável.

Por mais bem construída que uma dramaturgia seja por si só, no processo de passar para cena, o texto irá se deparar com as peculiaridades de cada grupo que decidir montar essa história.

Escrito, o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores, de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual. (Zumthor, 2007, p.62)

Relembrando minhas experiências no curso, encontro bons exemplos para explicar aqui como esse texto pode ser alterado.

Por sermos uma turma pequena, muitas vezes as peças tinham mais personagens do que atrizes. Por isso, a primeira alteração obrigatória a ser feita para que esse texto pudesse ser encenado por nós era o corte de personagens. Líamos toda a peça e depois conversávamos sobre quais personagens não eram tão úteis para o enredo.

Quando montamos a peça Doroteia (2012), de Nelson Rodrigues, no primeiro semestre de 2022, encontramos uma

personagem a mais do que a quantidade de atrizes, mas que nós não conseguíamos cortar totalmente da peça porque ela era muito importante para a continuação de uma cena. Nesse caso, diminuimos as suas falas ao máximo possível e então construímos uma solução para que ela aparecesse sem mexer muito com as outras personagens, ou seja, sem que ninguém precisasse trocar completamente de roupa ou ter movimentações muito complexas.

Ainda usando a montagem de Doroteia como exemplo, além de cortamos quase por completo uma personagem, as falas das personagens remanescentes também sofreram com grandes cortes, para que não se alongasse muito mais que 50 minutos.

Nesse processo de corte, tomamos sempre muito cuidado para que a peça continuasse fazendo sentido, com cenas e falas que se conectassem entre si, para não perder o discurso principal.

Ela conta a história de uma prostituta que resolve abandonar a profissão após perder o filho. Ela volta para a casa de sua família, onde moram quatro mulheres, sendo três viúvas e uma noiva. As mulheres dessa família têm uma particularidade: após se casarem, elas sentem A Náusea, uma condição que faz com que elas repudiem e não enxerguem mais nenhum homem. Para se manter longe do pecado, elas não dormem e não comem, cultivando sua aparência sempre feia. (Rodrigues, 2012)

A história por trás de cada personagem traz um peso de seriedade para a narrativa, para não perder isso, resolvemos seguir por uma montagem mais sombria. Queríamos que o público se

sentisse claustrofóbico dentro da sala onde realizamos a apresentação, como se estivessem entrando em um caixão. Tínhamos velas artificiais espalhadas pela sala, compondo parte da iluminação, para aumentar a sensação de medo ao entrar ali.

Foi como nós lemos o texto, mas, se quiséssemos, poderíamos ter feito uma releitura da peça, se apropriado do enredo e construído outra versão de Doroteia. É possível ver essa história montada de uma forma leve e engraçada, tudo depende da visão e da pesquisa de cada grupo.

O texto traz um caminho, uma ideia, através de personagens e falas, mas dificilmente dá indicações diretas sobre como fazer essa montagem. Por conta disso, aspectos como cenografia, figurino e trilha sonora ficam completamente a cargo do diretor e dos atores. Às vezes o dramaturgo deixa explícito nas didascálias do texto a sua visão das personagens, mas a palavra final é sempre de quem está montando. Em Doroteia, por exemplo, tentamos ao máximo seguir as indicações cênicas, isso porque decidimos nos manter o mais próximas do escrito original possível.

Já na primeira didascália, Nelson Rodrigues entrega informações importantes sobre as personagens:

Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. (Rodrigues,2012, p.10)

A partir da nossa cultura, sabemos que a cor do luto é o preto, logo descobrimos então que as personagens Maura, Carmelita e Dona Flávia deveriam usar, como ele indicou, vestidos compridos e pretos.

A personagem Doroteia também teve sua roupa indicada em uma didascália: “Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século.” (Rodrigues, 2012, p.10). Já a personagem Das Dores, como desde o começo sabíamos que ela era uma noiva, já estava claro na própria personagem que roupa deveria usar: um vestido branco.

Enquanto pensávamos em como seriam esses vestidos, para as personagens Maura, Carmelita e Dona Flávia tive a ideia de que cada um lembrasse o formato de um objeto que normalmente estaria presente em um quarto. Seria como se elas estivessem aos poucos se transformando nos móveis, para representar que estavam paradas no tempo, daquilo que elas mais detestavam, representando a ambiguidade das personagens que, no fundo, tinham sim desejos sexuais reprimidos.

Doroteia, por vir como um sopro de alívio em meio a cenografia densa, pensamos que seu vestido deveria ser esvoaçante, para lembrar leveza e despreocupação. Já o vestido de Das Dores, mesmo ela sendo jovem e estando noiva, queríamos que sua roupa tivesse aspecto de antigo e velho. A personagem nem viva realmente estava, pois havia nascido morta, mas a mãe e as tias não a deixaram

morrer sem ter A Náusea, então ela era uma espécie de noiva cadáver.

Isso faz parte da pesquisa de signos que a peça entrega para o público. “A representação pela linguagem desde logo completa a representação visual” (Ingarden, 2003. p.154) e tão importante quanto a construção estética dos signos, também se deve pensar no sentido que eles entregam ao público, pensando que “deve reinar, pois, entre estes dois modos de representação uma concordância que permita evitar toda contradição” (Ingarden, 2003. p.154), evitando mandar sinais contraditórios que impeçam a compreensão do público sobre o que está acontecendo em cena. Apesar de que, no caso das vestes usadas pelas personagens Maura, Carmelita e Dona Flávia, essa contradição também revelasse uma parte crucial da personalidade de cada uma, se tornando assim uma contradição necessária, a partir da nossa interpretação.

Por isso que devemos manter em mente que:

o conjunto dos signos visuais, auditivos, musicais criados pelo encenador, decorador, músicos, atores, constitui um sentido (ou uma pluralidade de sentidos) que vai além do conjunto textual. (Ubersfeld, 2005, p.3)

Esses signos que são construídos na etapa de montagem podem mudar completamente o sentido da peça, dando a possibilidade de termos um texto igual em palavra, mas diferente quando comparado com outras montagens.

Nesse sentido, podemos dizer que “O teatro passou a ser compreendido como independente da peça escrita e como gerador ele próprio de um texto que André Helbo vai definir como espetacular” (Lisboa, 2017, p.27). Um texto construído para a peça a partir do encontro entre o corpo do ator e o texto e dos eventuais símbolos que serão inseridos nessa montagem.

O teatro faz uso de diferentes signos de linguagens distintas para compor a história que está sendo encenada, devemos levar em consideração que "todo signo, ainda que accidental, funciona como uma pergunta dirigida ao espectador e exige uma ou várias interpretações” (Ubersfeld, 2005, p13). É por isso que se deve ter consciência dos signos que se constroem no palco, tudo está passível de ser analisado pelo olhar do público e, caso não se tenha o cuidado necessário nessa etapa, a peça pode acabar perdendo qualidade na hora da encenação ou, pior ainda, invocar signos pejorativos que ofendam ou desvalorizem pessoas e culturas. Falando de signos textuais, é preciso ter cuidado quando pegamos um texto pronto para encenar, como foi o caso de Doroteia.

Obviamente que, sendo escrito em 1949, é mais esperado que se tenha termos que não sejam mais aceitos hoje como seriam naquela época, então é preciso atualizar o texto, mas essa análise consciente deve ser feita em todas as leituras, independente de quando foi escrita.

A minha relação com a dramaturgia mudou muito com as experiências que tive. Percebo hoje que eu, Juliana, também artista

de teatro, gosto da palavra e quero estudar o mundo que se tem por trás da palavra, mas para isso eu preciso entender que ela não é absoluta e mesmo assim a citação abaixo se mantém verdadeira dentro do mundo do teatro:

arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte; quando muito, arte feita para uma única apresentação [...] Mas o texto, esse é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre. (Ubersfeld, 2005, p.1)

Começar pensando qual a relação que o texto tem com a cena me ajuda a identificar quais são os pontos principais a serem levados em consideração quando se pensa na escrita de uma dramaturgia.

Dentro das experiências formadoras que tive nos últimos anos, trabalhar junto com o Grupo Cirandela foi uma grande fonte de transformação com a minha relação com a dramaturgia.

O grupo de Criciúma/SC formado pelos artistas Bruno Andrade e Priscila Schaucoski, vem desde 2009 construindo seus trabalhos com muita música e poesia, captando a atenção de pessoas de todas as idades pela sensibilidade e construção de cenários e personagens que mexem com o imaginário.

A primeira peça que eu vi e me encantei pelo trabalho do grupo foi o Para Contar Estrelas. A sinopse nos diz:

Os Guardadores de Tempo Prócion e Kuiper viajam pelo universo para capturar os mais

variados tipos de tempo. Eles obedecem ao Relógio, aquele que dita o Procedimento Padrão. Mas aqui eles se deparam com um tempo diferente, um novo tempo. Isso muda tudo, transforma, causa mutação. Vão mudar o procedimento padrão? Vão guardar o tempo ou brincar com o tempo na mão? Vão obedecer ou fazer revolução? Você guarda o tempo ou o tempo que te guarda? Você tem tempo “Para Contar Estrelas”?

Uma das coisas que mais me impressionam sobre o processo de montagem dessa peça é quando os cirandelas me falam que o texto dramaturgico veio apenas no final do processo, que foi quando eles sentiram a necessidade de ter um texto que se conectava entre si e com as cenas, as músicas e o cenário.

O que eu achava que era o processo de construção de uma peça se inverteu: o texto vem no final. Apesar de ter ficado surpresa com a ordem dos fatos na montagem do Para Contar Estrelas, podemos encontrar esse método descrito em materiais que falam sobre a pesquisa do ator e diretor Constantin Stanislávski:

O ator deveria extrair dados das situações que envolviam as personagens, para, em seguida, improvisar tais situações a partir de ações e utilizando as próprias palavras. [...] Nessa inversão feita por Stanislávski, colocando o texto como material a ser trabalhado na segunda etapa, podemos reconhecer duas implicações: a constatação de que a palavra, assim como as ações, deve ser preenchida e justificada. (Bonfitto, 2002, p115)

A palavra pode vir como um ponto de partida para os estudos de cena ou, como é o caso do Para Contar Estrelas, como uma forma de unir todos os outros elementos cênicos. Essa peça estreou em 2016 e, quando eu a vejo hoje, percebo o cuidado que eles têm em falarem o texto como o dramaturgo escreveu. Essas experiências que acabei de citar me fazem questionar qual é o lugar do texto dentro do teatro.

O texto se reinventa a todo o momento, apesar de ao mesmo tempo se manter o mesmo. O texto ainda é formado de personagens e diálogos. O texto ainda é formado por cenas e didascálias. O texto ainda é formado por palavras.

o corpo em pé deita
o corpo deitado dorme
o corpo sem sol some
o corpo morto não sofre [...]
(Antunes, 2015)

Essas palavras, por mais que existam em todo teatro, ocupam uma posição diferente. Na primeira etapa do festival Cena Catarina, em setembro de 2023, conheci o trabalho do grupo Dionisos Teatro, uma companhia de Joinville que começou em 1997. Tive o prazer de ver em cena o espetáculo deles de Teatro de Playback, com os atores Silvestre Ferreira, Andreia Malena Rocha, Clarice Steil Siewert e Vinícius José, onde, ao vivo, eles colhem histórias da plateia e imediatamente passam essas histórias para a cena.

É outra relação com o teatro, é outra relação com a palavra. Não temos um dramaturgo, porque a peça não precisa de um texto pronto. A dramaturgia se constrói junto com o espectador, mesmo que o grupo tenha um roteiro de ação para guiar a peça. O corpo e as vivências dos atores e do público se juntam para formar essa dramaturgia viva, que, junto com o teatro, nunca mais será a mesma no dia seguinte.

O teatro, não especificamente o do exemplo que usei acima, mas como um todo, não acontece sem esse corpo que fala e conta uma história. É a arte do contato e da experiência.

E nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. (Zumthor, 2007, p.77)

Essa arte, impossível de ser reproduzida exatamente igual em momentos diferentes, precisa se apoiar em alguma coisa concreta para, mesmo quando a premissa do espetáculo é nunca ter o mesmo texto, a experiência dos espectadores seja similar e tenha a mesma potência emotiva e envolvente em todas as apresentações. Esse algo concreto é o texto, que permanece mesmo após a apresentação ter acabado.

[...] o corpo com frio se cobre
 o corpo um lugar preenche
 o corpo preenhe tem leite
 o leite do corpo é quente [...]
 (Antunes, 2015)

Através da palavra podemos pelo menos tentar captar com a maior fidelidade possível um momento que nunca volta, mas que pode ser repetido com outra intensidade, não melhor ou pior, mas diferente.

O texto escrito nunca vai passar para o leitor todas as potencialidades cênicas que ele já teve. Quando lemos uma peça montada diversas vezes, não temos acesso a energia que os atores trocaram com o público durante a exibição da montagem, mas ele nos dá abertura para ser usado como processo criativo para algo ainda não visto. Ainda não interpretado.

Entender a relação que o corpo tem com a palavra é fundamental para compreender até onde podemos chegar com a escrita. Saber que ela irá se transformar quando em cena é levar em consideração que o significado que o dramaturgo dá ao texto pode não ser o mesmo que o ator atribui nos ensaios.

[...] o corpo de frente enxerga
 o corpo Só se carrega
 o corpo do sono acorda

o corpo ao sentar se dobra [...]

(Antunes, 2015)

Dessa forma, podemos ver o texto como uma parte de memória. As palavras, mesmo que não mostrem todas as representações que já tiveram, guardam em si os diversos significados que já lhe atribuíram, pois o que todas as representações têm em comum é o texto. Ele guarda entre suas linhas os possíveis significados para serem acessados pelo lado criativo do artista de teatro, que irá preencher o vazio que o texto tem.

Harald Weinrich, retomando uma palavra de Valéry, escreveu recentemente que a gramática é uma memória do corpo. Máxima brilhante, que pede para ser explicitada, mas da qual pode-se pensar que revela, e não dissimula, uma verdade profunda: a existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre eu mesmo. (Zumthor, 2007, p.79)

O texto, sendo sempre o mesmo, só alterando seu significado, guarda nas palavras o sentido que o artista impuser sobre ele. Isso constitui essa “lembrança orgânica” que poderá ser acessada pelo ator sempre que reler ou repassar em voz alta o texto, podendo assim interpretar a mesma peça sem perder a força da interpretação.

Assim como na pesquisa stanislavskiana: “as ações devem desencadear processos interiores, agindo dessa forma quase como ‘iscas’” (Bonfitto, 2002, p.25), que traz a importância do movimento do corpo para acionar o sentimento cênico a ser usado na peça, como, por exemplo, forçar a gargalhada até de fato começar a rir, a palavra também pode guardar em si a memória de quem é esse personagem que irá se fundir com o ator na hora da apresentação, ao mesmo tempo tomando seu lugar e, ainda assim, nunca apagando completamente a consciência de quem o interpreta.

Esse sentido que foi construído na palavra quando em contato com o corpo que o construiu, revela a encenação do modo como ela foi pensada para acontecer de acordo com o grupo que a está montando. É a junção dos dois elementos que, na minha experiência, mais carregam memória cênica para ser acessada no momento da interpretação junto com o figurino, que, a meu ver, também age como gancho para o ator entrar no personagem. Mas figurino já é outra história.

Caso esse texto não seja modificado pelas impressões do ator, o vazio que só se completa com a encenação nunca será preenchido. O quanto desse texto mudará ou não depende do quanto essa palavra escrita comunicará com o subjetivo do artista, pois a partir desse subjetivo que o significado mudará.

[...] o corpo com dor se mexe
aos poucos o corpo cresce

o corpo do corpo nasce
o corpo sem corpo faz-se
(Antunes, 2015)

No primeiro semestre de 2023, eu e as meninas demos início a nossa última montagem juntas dentro da universidade. A partir dos textos *Poema Suspenso Para Uma Cidade Em Queda* (2015) e *Poema em Queda Livre* (2020), ambos com autoria de Verônica Gentilin, da Companhia de Teatro Mungunzá, construímos nossa peça performática que renomeamos de *Queda Livre*. Ao contrário de *Doroteia*, resolvemos nos apropriar completamente do texto escolhido e reescrever a dramaturgia.

O texto *Poema em Queda Livre* é um desdobramento do *Poema Suspenso Para Uma Cidade em Queda*, com a dramaturgia reescrita para apresentar online por conta da pandemia. Eles têm algumas características diferentes quando comparados, mas essencialmente são os mesmos: um corpo cai de um prédio e nunca chega ao chão, ele fica suspenso no ar durante anos. Os moradores desse prédio, ao se depararem com esse corpo, começam a revisitar memórias e traumas que viveram durante a vida. Ambos contam pedaços das histórias reais dos artistas da companhia Mungunzá, característica que nos incentivou a mudar o texto e inserir nossas vivências.

Apesar de mantermos os nomes dos personagens, a estrutura ser semelhante e algumas das falas originais serem mantidas, a peça

se transformou totalmente. Só conseguimos alterar o texto, porque ele nos possibilitava trabalhar outros significados para cada história.

Na montagem original, o texto leva também a uma interpretação mais política, como podemos perceber nesse trecho da sinopse do Poema Em Queda Livre: “20 mil mortos em nosso “país-prédio” (até a estreia deste espetáculo) e uma queda que não se consuma.” (Gentilin, 2020)

Esse trecho da sinopse fala sobre como estava a pandemia quando esse espetáculo foi ao ar, então vemos como essa queda e a paralisia desse corpo pode representar diversas coisas, depende do que os atores desejam que represente.

Quando nós montamos o texto, esse corpo passou a representar o luto por algo que não morreu, mas fica suspenso, como um ciclo que não finaliza nunca. Descobrimos esse significado conforme fomos ensaiando e refletindo sobre a dramaturgia que construímos, alterando não só o texto da dramaturga original como também a nossa própria adaptação, que, como ainda é texto, estava sujeita a essa transformação conforme fomos entendendo nosso corpo de personagem para essa peça.

Por essas experiências ditas ao longo desse capítulo que começo a pensar que de todos os artistas envolvidos na montagem teatral, que o dramaturgo é provavelmente o que menos deve se apegar a sua arte. Eu neguei nisso durante muito tempo. Comecei a faculdade achando que o texto era o mais importante. O autor, um gênio inalterável. Eu gosto da palavra e queria defender a sua

existência e a sua importância, mas entendi que quando a palavra é atravessada pela influência do outro, ela se modifica.

Isso não muda a minha vontade de pesquisar o texto, na realidade me abre uma oportunidade de questionar o que se mantém no texto depois que ele é alterado pelo ator. Aqui eu finalmente penso na poesia.

3 O QUE SOBRA É A POESIA

no fim da linha
o que sobra é a poesia:
construção sobre ruínas
plasmada em palavras
e silêncios.

(Maranhão, 2009, p.75)

Ao contrário de um livro narrativo, a dramaturgia é composta de diálogos que não necessariamente se explicam a partir dos sentimentos e pensamentos dos personagens. Não temos acesso ao que motiva as ações de cada personagem, a motivação vai ser complementada pelos atores, estudando o porquê aquele personagem age e fala daquela forma.

Para isso, o que está escrito precisa comunicar algo além do que está sendo dito em voz alta, algo para ser entendido e preenchido através do pensamento de quem encena. É muito semelhante com o que acontece na leitura de poesia, já que é um texto que se comunica com o lado subjetivo do leitor.

o autor, na verdade, é falível,
é vulnerável, e sobretudo, ele
não detém a última palavra, a
chave final sobre a propulsão
que um poema pode despertar
num eventual leitor...

... como se sabe,
o leitor é querido e livre
pode ler assim ou assado...
(Salomão, 2014)

Quando eu penso em poesia, muita coisa me vem na cabeça. Mais do que palavras, eu penso em momentos, imagens, sons. Muitas coisas são poesia porque a poesia é muito subjetiva, alterando seu significado conforme a situação. Ela é, além de um gênero literário, uma forma de perceber o mundo, de sentir suas nuances e vivenciar situações.

... e parecem ignorar
que poesia é tudo:
jogo, raiva, geometria,
assombro, maldição e pesadelo
mas nunca
cartola, diploma e beca.
(de Andrade, 2014)

Pensando assim, todo mundo pode ser um poeta. Não estou dizendo que todos são bons poetas, mas que ela pertence a quem a reivindica. A poesia conversa com as nossas subjetividades, provoca sensações e, de uma forma ou de outra, faz a gente pensar sobre o mundo ou na gente mesmo.

Ela pode estar inserida no teatro dessa maneira, como uma atmosfera que se constrói junto com o público para criar o estado de poesia, onde o jogo teatral acontece. Dentro dos estudos sobre poesia, encontrei o seguinte trecho sobre a palavra em estado de poesia:

a palavra em estado de poesia pode significar um “entre” as coisas, os seres, entre nós (fora-dentro), tudo isso, para gerar outros estados de ânimo (que podem implicar equilíbrios e/ou desequilíbrios), por isso, a palavra em estado de poesia consegue expandir o significado das coisas, recriar o (com) mundo, ela tem a capacidade de fazer brotar e erguer proficuamente outros (e novos) sentidos (Testa, 2016, p.147)

A descrição do que seria esse estado poético da palavra pode ser aplicada a essa atmosfera que é criada entre ator e público durante a apresentação. Assim como a poesia cria uma conexão com o leitor, a poesia no teatro cria a conexão do público com os atores, intensificando esse momento. Essa troca de energia entre ambos os lados pode ser relacionada com a linha de pensamento de Merleau-Ponty, como por exemplo (Merleau-Ponty, 1999, p. 137):

Quando pressiono minhas mãos uma contra a outra, não se trata então de duas sensações que eu sentiria em conjunto, como se percebem dois objetos justapostos, mas de uma organização ambígua em que as duas mãos podem alternar-se na função de “tocante” e de “tocada”.

A troca de energia no teatro acontece sempre em pares: ator-ator, ator-público e público-público, com todas as partes sendo igualmente tocadas e tocantes. Essas trocas são cruciais para a construção do estado de poesia durante a apresentação e elas se iniciam com a sintonia dos atores em cena que, quando não ocorre é perceptível para o público e isso muda a experiência do espectador sobre a encenação.

Uma das muitas lições que o professor Gustavo nos ensinou durante esses últimos anos que nós fomos suas alunas, foi que de nada adiante uma atriz brilhar sozinha e deixar as outras ao acaso durante a apresentação, porque no fim o trabalho é de todas, então é preciso, antes de tudo, ter um elo empático pelos colegas de cena, para não deixar de perceber se algo está para dar errado ou não, podendo assim ter a chance de ajudar ou disfarçar o erro.

O público, ao contrário do que se pensa, é uma parte ativa da apresentação. O seu olhar atento ao que está acontecendo em cena, mesmo que silencioso, influencia o olhar e o comportamento do outro que também está ali sendo público.

Isso é mais perceptível quando pensamos em peças participativas. Por exemplo, na cena final de *Um Pé de Quê?*¹,

¹ Sinopse: Rosa e Hortelão, dois jardineiros vindos de um futuro, carregam seu próprio universo: Um Pomar. Lá cultivam plantas, sucos, grãos, raízes, frutos. Captam a inflorescência da essência, fazem suas rebeliões e tem seus Plocs!, afinal de contas, “um pomar não tem rei, um pomar é livre. Você é

algumas pessoas da plateia são convidadas pelos personagens a irem para a cena formarem um grande círculo. No começo, é mais difícil as pessoas quererem ir, mas, conforme elas vão aos poucos se interessando, muitas outras pessoas se sentem à vontade para irem também. Os atores não mudam a forma como chamam, é apenas a influência do público sobre ele mesmo que gera essa transformação.

Término de leitura
de um livro de poemas
não pode ser o PONTO FINAL.

Também não pode ser
a pacatez burguesa do
PONTO SEGUIMENTO.

Meta desejável:
alcançar o
PONTO DE EBULIÇÃO.

Morro e transformo-me.

Leitor, eu te reproponho
a legenda de Goethe:
MORRE E DEVÉM.

um pé de quê se você é o que você come? Você é um pé de quê se você é o que você cria??"

MORRE E TRANSFORMA-TE.

(Salomão, 2014, p.365)

Por ser uma sensação tão individual e que não pode ser generalizada, já que eu posso ter me sentido em estado de poesia em uma apresentação e outra pessoa pode discordar de mim completamente, é difícil explicar como que isso pode estar inserido no teatro com palavras tão objetivas.

A verdade é que apenas sabemos o que é o estado de poesia quando vivemos uma experiência poética. Quando eu trabalho/assisto as apresentações dos cirandelas, independente de quantas vezes eu presencie as peças, elas me tocam de alguma maneira, não na mesma intensidade, mas me cativam mesmo assim. Essas experiências apenas se explicam na minha cabeça por conta da poesia contida nas peças e contida neles em si, que apresentam em estado de poesia.

Tento sempre racionalizar os exemplos do meu percurso como artista nesses últimos anos antes de trazer para a pesquisa, mas falar sobre a atmosfera de poesia que se constrói entre o espectador e o artista é mais complexo do que estava esperando.

A poesia e o estado de poesia no teatro podem ser pensados como uma forma de trocar uma energia que fica marcada no lado emocional do público, mais do que como apenas um divertimento. Eu, como público, já assisti peças onde não me senti em estado de

poesia, mas isso não altera o quanto eu gostei do trabalho, pois a poesia no teatro é apenas uma das formas que se tem para fazer teatro.

Estudar a poesia dentro do teatro como uma aliada na construção de cada peça que busca elevar os sentidos evocados dos signos utilizados, visuais, sonoros e textuais, para tornar uma apresentação ainda mais única do que é, é uma escolha minha, como alguém que sente que com a poesia podemos enxergar as situações com outros olhares.

Faço das perguntas desse poema as minhas:

Por que a poesia tem que se confinar
às paredes de dentro da vulva do poema?

Por que proibir à poesia
estourar os limites do grelo
da greta
da gruta
e se espriaiar em pleno grude
além da grade
do sol nascido quadrado?

(Salomão, 2014, p.300)

Eu acredito que temos muita sorte em não vivermos mais em um período em que a poesia precisa ser medida e ter as sílabas contadas, ela se transformou, dando mais liberdade aos poetas

de expressarem suas questões. E igualmente mais possibilidade de testar a poesia de outras formas.

Por que a poesia tem que se sustentar
de pé, cartesiana milícia enfileirada,
obediente filha da pauta?

Por que a poesia não pode ficar de quatro
e se agachar e se esgueirar
para gozar
— CARPE DIEM! —
fora da zona da página?
(Salomão, 2014, p.300)

Os poetas visuais, por exemplo, que buscam explorar as palavras e os espaços da folha para criar poesias para ver o texto e ver a poesia, não apenas ler como em outros poemas, desestruturando a visão do que é fazer e ler poesia.

Ainda falando das sortes que tenho no mundo, tive a oportunidade de criar mais interesse pela poesia visual a partir da curiosidade de alguém próximo a mim sobre o tema. Meu amigo de poecurso, Thyago Costa, em sua pesquisa poética pessoal, me presenteou com um termo ótimo para designar os poetas visuais: poesista.

Vindos do movimento da poesia concreta, os poeistas utilizam os espaços da página a fim de criar uma percepção nova da palavra. Nesse sentido (Santos, 2020, p.518-519):

Os poemas concretos são um exercício exímio da operação tipográfica, indicando e deixando em aberto os sentidos de leitura. [...] Isso proporcionou a abertura da interpretação literária além do texto, olhando de igual forma à materialidade da linguagem, na qual se incluem, entre outras, as opções tipográficas, em específico a macro e microtipografia.

A meu ver, os poeistas brincam com as palavras, seus tamanhos, formas, suas semelhanças, suas coincidências, seus prefixos e sufixos, explorando como elas podem ser apresentadas para quem lê, a fim de construir uma leitura que busca ativamente pensar no significado daquela poesia ou no sentimento que a imagem construída pelo poeista provoca no leitor.

Dentre as coisas que admiro na poesia visual, o movimento que vejo de questionar o lugar das coisas é o que mais me chamou a atenção. Questionar por que algo deve ser feito e falado de forma x ou y é importante para explorar outras formas de se fazer arte.

Entre as coisas que gosto de escrever, me agrada muito as relações entre pessoas, acho que entre um ser e outro existe uma infinidade de reflexões que devem ser feitas. Na verdade, pensando melhor, toda história é sobre alguém em relação a algo. Eu desconheço, dentro do teatro, uma história que fale sobre algum tema

sem usar alguém que se relaciona com o espaço e com as pessoas e objetos que estão nesse espaço, e sempre, em algum lugar em toda história, temos o sentimento desse ser sendo colocado na narrativa.

Eu criei um apego aos termos “objetivo” e “subjetivo” quando me vi em situações em que senti de maneira objetiva. Ao contrário do meu trabalho com os cirandelas, que só consigo viver essa experiência de forma poética, descobri que posso viver situações emocionais que se explicam a partir de lógica, com sentimentos que fazem sentido em existirem e eu sei exatamente por que, sem romantizar a situação e sem conseguir tirar disso poesia.

Porém, a verdade é que temos por mania escrever sentimentos utilizando, em sua maioria, metáforas e abstrações. Desse modo não se tem como objetivo explicar o que o eu-lírico está vivendo, mas expor suas intimidades. No ato de expor sem explicar, algumas objetividades fogem da escrita e, por vezes, encontramos alguma coisa que não pode ser escrita de outra forma senão a objetiva. A poesia precisa necessariamente ser subjetiva?

Partiremos do princípio de que a lírica é um gênero cuja unidade elementar é centrada em um modo específico de ‘subjetividade’, mesmo que esta esteja circunscrita a quase todas as modalidades de saber. E no campo das artes a subjetividade foi mais do que teoria, foi criação, invenção e inovação.” (Almeida, 2021, p.18)

A partir da subjetividade na poesia é que os signos colocados ali pelo poeta podem se conectar com o leitor, então, me respondendo, precisa ser subjetiva? Sim. A partir da subjetividade que se tem a identificação interna de cada leitor, mas isso não significa que a subjetividade precisa estar ali da forma como imaginamos que ela está.

Por exemplo, da forma como eu enxergo, a poesia visual traz a subjetividade de uma maneira mais objetiva, pois, na sua possibilidade de utilizar, como em muitas poesias visuais que já vi, apenas de uma palavra para a construção do poema, é necessária uma reflexão muito mais lógica do que emocional. Apenas nesse lugar de racionalidade que compreendemos o que naquela poesia conversa com o meu emocional, pois temos que buscar em nossas subjetividades a conexão com o poema.

Claro que, pensando desse modo, toda poesia pode ser analisada racionalmente, forçando a conexão subjetiva com o que se lê. Isso acontece frequentemente no teatro, até mesmo nos que não são poéticos, quando o ator se depara com um personagem que ele não se conecta tão facilmente e que precisa investigar mais nos ensaios como se fosse atravessado por esse texto. Porém, quando eu falo sobre a possibilidade de racionalizar os sentimentos, é justamente para pensar quais experiências ou, poemas, nos permitem essa visão objetiva da situação emotiva, para conseguir encontrar nisso um caminho para a construção poética de uma peça.

Questionar e refletir o porquê os elementos estão dispostos da forma como estão faz parte do eu acredito ser o processo de inserir a poesia na dramaturgia. Ela pode levar o seu caráter subjetivo para o teatro de forma objetiva, sendo assim uma ferramenta de construção da obra e não a obra em si. Seria essa construção com a poesia que construiria a sensação de ser um pouco a mais do que parece quando lemos o texto ou assistimos à peça.

Quando os textos da Companhia Mungunzá chegaram até nós, eles causaram uma mudança que afetaria os dois lados. A partir dele repensamos e revivemos nossas memórias, nos abrindo a sentir aquilo que estávamos guardando e expor o que sentimos na sala de ensaio, permitindo uma troca real de experiências que foi valiosa para o processo de construção da peça, já que iríamos inserir ali momentos baseados em vivências reais de cada atriz.

Isso foi possível porque o texto é poético sem necessariamente ser poesia, mas é justamente pela forma que a poesia foi utilizada que ele pode criar tantas formas de construção e interpretação. Os personagens representam, com auxílio das histórias pessoais dos atores, sentimentos e situações que podem ser relacionadas com temas fora do que parece que está sendo trabalhado, como é o caso dos signos políticos que os encenadores originais aderiram na sua montagem.

Porém, quando nós inserimos ali nossa interpretação, o mesmo signo utilizado de forma política na encenação original, o corpo que não cai, não apareceu na nossa peça dessa maneira e sim

como a representação do sentimento de luto por alguém que não morreu.

A subjetividade desse signo permite que ele se transforme quando em contato com o outro, e o teatro só acontece quando há um encontro de duas partes, ator e público, para ambos vivenciarem uma experiência que também só acontece quando há o encontro do ator com o personagem. É um momento de estar em contato com os outros e ser atravessado por esse contato, ser transformado pelos sentimentos e sensações que são fruto de qualquer socialização.

[...] mas retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção. (Merleau Ponty, 1999, p.278)

Assim como a poesia visual traz não apenas a leitura do significado do texto, mas a vontade de explorar esse texto na página, a poesia no teatro pode ser uma maneira de experimentar outras formas de construção das informações que devem ser passadas para o ator e, posteriormente, para o público, auxiliando na construção subjetiva desses personagens para que eles sejam cada vez mais conectáveis com quem lê.

Onde encontramos a poesia no teatro é uma pergunta essencial para entender o encontro dessas duas artes. Durante o

processo de pesquisa, me deparei com o movimento simbolista no teatro.

Fundamentado na estética poética da sugestão, continha em si, como elemento formador, o estranhamento, o suspense, o distanciamento da realidade prática. Por isso, causava mais espanto com sua linguagem poética fraturada, permeada por longas pausas e silêncios que geravam a incompreensão do público e da crítica que, definitivamente, não viam aqueles textos como apropriados para serem levados ao palco. (Anselmo, 2011, p.35)

De acordo com Beatriz Moreira Anselmo no seu artigo *A Palavra Em Cena no Teatro Simbolista*, a poeticidade das peças simbolistas levava o teatro, diziam os críticos da época, a ser mais bem aproveitado enquanto leitura e não enquanto peça (2011, p.34-35). Isso acontece justamente por uma supervalorização do texto por parte dos dramaturgos do teatro simbolista em detrimento das outras características do teatro, como, por exemplo, o ator. Para isso temos que:

Rilke observou que os amadores poderiam representar as peças de Maeterlinck melhor do que os atores profissionais. Essa observação pode ser aplicada a qualquer peça simbolista, porque na verdade existe um certo anulamento do ator exigido pelo dramaturgo-poeta, que está procurando um médium em vez de um intérprete [...] (Balakian, 2007, p.99)

Como falei no capítulo anterior, por mais que o texto tenha a sua importância, ele não é o elemento chave do teatro. O ator que está no palco encenando a história precisa interpretar o texto para encená-lo do seu jeito. A poesia não precisa forçar o teatro a ser apenas um veículo para sua vocalização, pois ela já tem seu espaço no palco através da declamação. De acordo com Paul Zumthor: (Zumthor, 2007, p. 63)

nessa perspectiva que tento perceber que na minha leitura dos textos dos quais extraio minha alegria está parte do meu corpo. [...] porque só com ele o contato é possível. Por isso, porque ela é o encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A compreensão que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o “prazer do texto”; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo eu.

Ao misturar duas linguagens tão bem estruturadas em si, é preciso entender como elas já ocupam o seu espaço na arte para não acabar sobrepondo uma à outra, como aconteceu com as peças simbolistas.

O corpo físico do ator muda a percepção do corpo textual do dramaturgo, sem precisar seguir o texto como elemento imutável da encenação. Sabemos que o teatro pode existir sem o texto, mas o texto dramático não pode existir completo sem o teatro, ideia essa que abordo no decorrer do primeiro capítulo e aqui reforço:

o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. (Zumthor, 2007, p.77)

O mesmo texto pode ser diferente para pessoas diferentes pelo fato de que a palavra não tem o mesmo significado dependendo do corpo que interpreta essa palavra. Por isso mantenho em mente que:

Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ela surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente. (Pound, 2006, p.43)

Mais do que utilizar a palavra para dar sequência as cenas, o dramaturgo deve se apegar a algo mais sutil, que justifique as palavras, para convencer o leitor e, quem sabe futuramente, o encenador que há um motivo pelo qual vale a pena se utilizar do que ele escreveu.

Essa sutileza, a meu ver, é uma das maneiras da poesia entrar em jogo na dramaturgia. Um texto poético tem a capacidade de comunicar mais do que o óbvio e, quem sabe, acionar no leitor uma

vontade de reler esse texto e, no caso do teatro, uma vontade de montar essa peça.

Com a sua complexidade e, ao mesmo tempo, simplicidade, a poesia pode vir a ser uma ferramenta importante para a construção de uma dramaturgia, levando o texto e a construção das cenas escritas e dos personagens para lugares diferentes.

Além do que se fala, a forma como se diz pode mudar a interpretação da dramaturgia. Na peça *Um Pé de Quê?* do Grupo Cirandela, o uso de palavras inventadas é muito utilizado na construção das falas:

Criança arrua, gosta de pracear.
Calçadando encontra o poveio,
Desmura a vista e vê o Pomar,
Pomando dá brincadeira.
(*Um Pé de Quê?*²)

As palavras criam a imagem desse personagem brincante, que fala diferente do que estamos acostumados. É uma forma de usar elementos da poesia para deixar o texto mais singular e ainda reforçando a simplicidade da situação descrita, que, pelo que eu interpreto, é uma criança que brinca pela rua.

² Direção: Reveraldo Joaquim; Atuação e Trilha Sonora Original: Priscila Schaucoski e Bruno Andrade; Dramaturgia original: Luan Marques Joaquim.

Somos encantados pelo que é dito não apenas pelos significados das frases, mas por toda a construção dramática que fez uma escolha consciente de quais palavras usar e como elas vão estar apresentadas para o público, questionando se elas deveriam aparecer da forma gramatical correta ou se poderia brincar com as letras para formar algo que construa a personalidade do personagem e da peça em si.

No Para Contar Estrelas a crítica que se faz ao sistema frenético de produção que nos impede de viver os momentos realmente importantes é muito clara para quem já pensa sobre o assunto, mas não é incomum pessoas que defendem esse sistema se emocionarem. A meu ver, isso acontece principalmente porque a crítica não é agressiva, ela é construída em conjunto com uma forma poesia.

No teatro o espectador fica sujeito aos possíveis plocs! por isso existe uma força imensa em carregar um discurso sucinto, para não assustar ou irritar o espectador, fazendo que assim essa palavra tenha a chance de alcançar pessoas que pensam de outra maneira.

Se esse discurso for óbvio, o espectador que discorda já irá construir uma imagem negativa ao redor da peça. Isso se exemplifica em diversas situações fora e dentro do teatro. Para ser mais simples de explicar, vou começar falando sobre como isso acontece fora do teatro. Vou usar o exemplo da astrologia. É um assunto popular, até quem não busca saber o que é a astrologia, sabe de alguma coisa, como por exemplo o seu signo solar. Quando já se tem uma opinião

formada sobre esse assunto, o seu corpo reage de uma forma padrão sobre esse tema sempre que ele é trazido para a roda de conversa. Então, se você acha tudo uma bobagem, é mais fácil reagir negativamente a quem fala sobre astrologia abertamente perto de você.

A lógica dentro do teatro é a mesma. Vamos pegar um exemplo fictício de um teatro político que fale sobre feminismo caso esse teatro seja apresentado para alguém que ache o tema desnecessário, dependendo da forma como o assunto é abordado, só irá gerar uma sensação de revolta desse espectador, que já tem sua opinião construída e muitas vezes não busca mudar de ideia, impedindo que o discurso se conecte com ele, pois ele já rejeita o conteúdo desde o princípio.

Obviamente, a decisão de como abordar tais assuntos no teatro é uma escolha de cada artista e todas as formas de representação são válidas, pois um teatro que incomoda o espectador também tem uma força transformadora grande.

Faz parte do meu gosto pessoal de pensar o discurso como algo que se comunica com espectadores diversos e lugares diferentes e, para mim, é na poesia que esse texto que se fosse óbvio não comunicaria com os que pensam de forma diferente consegue adentrar um pouco a mais no pensamento das pessoas.

O discurso da peça, quando subjetivo, comunica com o subjetivo do outro e, por mais que demore ou por mais que nunca aconteça, nesse encontro de subjetividades existe a possibilidade de

uma mudança interna no espectador, que transforma o seu modo de ver o mundo e, quem sabe, essa mudança seja positiva, tornando o mundo um lugar minimamente mais agradável de viver. Como diz a Rosa: “Para pra pensar, para pra plantar, um dia a gente volta e PLOC!”

Ainda partindo dessa reflexão de como trabalhar com um discurso dentro da dramaturgia, penso em como traduzir ideias para uma linguagem de fácil alcance para todos.

Essa foi uma pergunta que me fiz muitas vezes, principalmente quando me encontrava com um texto acadêmico muito difícil de ler. Em uma apresentação de trabalho específica, tínhamos que apresentar o que havíamos entendido do texto *O que é estética?* (2012) escrito pelo filósofo Jacques Rancière.

Não foi um texto fácil e, enquanto pensava em como apresentaríamos, me questionei o porquê aquele texto precisava passar qualquer que fosse o conhecimento que ele continha daquela forma. Eu passei muito tempo em cima desse texto traduzindo o que eu achava que estava certo, para poder explicar para os meus colegas da forma mais fácil possível.

Como eu não sabia se eu tinha entendido certo o que o texto dizia, apelei por uma solução criativa na hora da apresentação, me divertindo com a forma de apresentar para tirar um pouco o foco do que eu estava falando.

Pensei na apresentação como se fosse uma peça de teatro. Assumimos personagens. Brincamos com as nossas falas pré-

estabelecidas. E foi divertido e cumpriu com o que eu queria no começo, pois me lembro de alguns comentários sobre como nós havíamos deixado o conteúdo bem mais fácil de entender na forma como explicamos. Até hoje não tenho motivos para acreditar que erramos na interpretação do texto.

Uma dramaturgia que contém um conteúdo de uma maneira dinâmica e com uma linguagem mais adequada para todos os tipos de pessoas é algo que ficou no meu pensamento depois dessa experiência. Penso que a maneira mais fácil de construir isso é pensar poeticamente sobre o texto.

A poesia abre a possibilidade para brincar com as palavras, tornando mais fácil a comunicação com um público diverso. Isso é uma forma de carregar um discurso profundo de maneira leve, como as críticas sociais escondidas nas peças dos cirandelas ou como eu e as meninas fizemos quando apresentamos o trabalho que citei.

Isso me leva, por fim, ao último capítulo desse trabalho: qual a relação de uma construção poética com o argumento principal da peça?

4 CONSTRUÇÃO POÉTICA

Inicialmente, é preciso pensar o que é um personagem. Partindo do óbvio, um personagem é um conjunto de características atribuído por alguém que forma a personalidade de um ser dentro da história a ser contada.

No teatro, esse personagem será representado por um corpo que absorve para si as experiências fictícias da narrativa, a fim de representar em cena uma história que contém esse personagem. Ele é detentor de um discurso, que deve ser proferido em cena para a compreensão da narrativa. Esse discurso, como eu já abordei nos capítulos anteriores, é formulado pelo dramaturgo, absorvido e transmutado pelo ator no processo de ensaio.

O personagem pode também não ser fictício, pode ser um corpo-personagem que o ator utiliza em cena. Por exemplo, no espetáculo *Lá Vem Poesia*³ do Grupo Cirandela, os cirandelas se apresentam para o público como Bruno e Priscila, não como Rosa e Hortelão (*Um Pé de Quê?*) ou Prócion e Kuiper (*Para Contar Estrelas*), porém com um corpo específico que foi construído por eles

³ Sinopse: entrelaçando a narrativa oral com a música, o Grupo Cirandela traz, por meio de uma linguagem lúdica e poética, um espetáculo de contação e cantação de histórias composto por contos e músicas autorais, além de poesias musicadas, contos populares e clássicos da literatura infantil, estimulando o imaginário e proporcionando à crianças e adultos a (re)descoberta deste tempo e lugar chamado infância.

para essa peça. Esse não é o corpo despreocupado que o ator tem na vida pessoal, é um corpo-profissional, preparado para a cena.

Não deixa de ser um personagem, já que o ator assume um corpo diferente do corpo pessoal, ainda sendo eles mesmos, mas de forma profissional, só não parte da ideia que geralmente atribuímos ao conceito de personagem, que seria uma personalidade completamente fictícia.

Assim como na encenação os personagens assumem movimentos corporais diferentes entre si, eles devem ter nas suas falas as próprias características, construindo a personalidade em conjunto com a história. Isso fica a cargo do dramaturgo, que escreve essas falas nos diálogos da peça.

A criação de diálogos eficazes e interessantes é uma parte da dramaturgia que eu considero muito difícil. Além de ter o trabalho de pensar na escolha de palavras para passar a ideia central da peça, é preciso ficar atento a escolha de palavras para cada personagem, decidindo como ele irá contribuir para a construção da história. Sobre a construção textual dos personagens, temos que:

No drama, “as figuras se desenham como gestos... o dramaturgo não domina as suas personagens e, para as revelar, só pode recorrer à voz, ao gesto, ao silêncio e à encenação”.
(Ferrara, 2003, p.194)

O dramaturgo não pode explicar quem são as suas personagens, isso tem que aparecer somente pelas interações e falas que os

personagens têm. De certa forma, o único espaço que o dramaturgo poderia explicar seus personagens é nas didascálias, porém, convenhamos, exemplificando de maneira bem simplista, se o dramaturgo diz nas didascálias que o personagem é, por exemplo, engraçado e nas falas esse personagem não demonstra humor nenhum, algo de errado tem na construção desses diálogos.

Por esses motivos que a construção das falas já me chamava atenção desde quando comecei a pensar na pesquisa sobre dramaturgia, por entender que os personagens precisam transmitir suas personalidades através de um texto que geralmente a primeira interação com ele é por escrito. Por mais que depois do texto ainda seja adicionada uma camada extra de interpretação e subjetividade aos personagens, que compõe outra etapa da construção da personalidade dessas representações, é importante que os personagens sejam apresentados para os atores pelo menos parecendo completos no papel, para que os atores tenham mais referências para encená-los.

Essa personalidade escrita precisa ser bem mostrada, tanto para que os personagens não pareçam rasos, como para que eles de fato pareçam pessoas diferentes entre si.

Esses dias eu estava lendo um livro de contos. É um livro bonito, tem algumas histórias bem poéticas. Eu gostei das cenas, da forma como eu imagino as situações e dos lugares que esse livro me leva. É o livro *Dança de Cabeça* (1981), da autora catarinense Inês

Mafra. Eu vou colocar aqui embaixo dois trechos pequenos para exemplificar uma ideia:

Gil abre o portão. Senta na escada, descansando, olhando as estrelas. Tão bom ficar assim despreocupada, quase livre. Faz uma noite bonita. [...] ‘O que aflige este jovem de rosto tão assustado?’, ‘Para onde vão?’, ela se perguntava. Continuava a correr pelas ruas, rosto aflito, Simone era delicada.

Talvez não seja perceptível em um exemplo tão pequeno, mas o que separa um trecho do outro é que eles fazem parte de contos diferentes, com personagens, teoricamente, diferentes. Porém, para mim que leu ambos os contos e mais alguns do mesmo livro, eu não senti uma diferença real entre os personagens que ela busca construir. Cheguei até a considerar que todos os contos eram sobre o mesmo personagem, mas conforme fui lendo percebi que não.

Eu penso que não é a proposta do livro construir histórias com visões de mundo muito diferentes de um conto para o outro, não tendo então problema em não caracterizar tanto os personagens de cada história, e sim apenas narrar situações para falar sobre temas universais, uma característica que eu gosto muito, por isso sigo lendo esse livro. Contudo, lendo ele eu senti muita vontade de falar sobre como é importante criar características únicas, de texto, para cada personagem.

No teatro, os diálogos são a forma com que muitas partes da história são passadas para o público, então é preciso tomar cuidado

para não transformar todos os personagens em uma coisa só, além de ser necessário criar uma forma de organicidade para o que é dito. Por exemplo, se em uma história temos dois personagens que são crianças de 10 anos, é preciso pensar no modo como elas irão falar para condizer com a sua idade na peça. Essa regra vale para todos os personagens com características que diretamente mexem com a forma como eles se comunicam com os outros personagens.

É preciso também construir reações plausíveis para as situações que se apresentam aos personagens, que igualmente constitui uma construção textual orgânica, para evitar cenas forçadas ou claramente falsas, construindo o universo da peça de uma forma mais crível, por mais surrealista que seja. Em *Doroteia*, as informações que são contadas são completamente absurdas: personagens que não comem e não dormem, *A Náusea*, crianças que nascem mortas, mas mesmo assim continuam vivas. A construção da narrativa pelo Nelson Rodrigues atinge um nível de organicidade que faz parecer que, dentro daquele universo, isso é sim possível. E a gente acredita nas dores e nas preocupações desses personagens, porque parece real, mesmo que claramente não seja.

Tudo isso constitui uma construção dramatúrgica bem estruturada e que não perde suas características quando for passada para a cena, mesmo com a interferência dos atores.

O método que eu imagino ser o mais eficaz para estruturar essa história é, por fim, o método da poesia. Esse termo chegou até mim através do seguinte trecho:

Em contraste com o método da abstração ou de definir as coisas em termos sucessivamente mais e mais genéricos, Fenollosa encarece o método da ciência, “que é o método da poesia”, distinto do método da “discussão filosófica”, e que é o meio de que se servem os chineses em sua ideografia ou escrita de figuras abreviadas. (Pound, 2006, p.26)

No livro *Abc da Literatura*, escrito por Ezra Pound, ele fala um pouco da pesquisa de Ernest Fenollosa sobre os ideogramas chineses. Nesse livro, ele conta sobre como, se questionado na Europa o que é o vermelho, quem responde irá cada vez mais se afastar do conhecimento popular, indo para uma região desconhecida. Então ele diz que o vermelho é uma cor, que a cor é uma vibração, a vibração uma energia e cada vez a resposta fica mais e mais abstrata, se afastando do que ele próprio tem conhecimento (POUND, 2006, p.25).

No caso de definir o que seria o vermelho, os chineses utilizam as figuras abreviadas das palavras Rosa, Ferrugem, Cereja e Flamingo (POUND, 2006, p.26), ou seja, palavras de uso comum, que facilmente se aproximam da realidade de muitos. Isso se aproxima do que tentei fazer com a apresentação de trabalho do texto de Rancière (2012).

Nesse sentido, utilizar o chamado método da poesia, ou seja, transformar a poesia em uma ferramenta de construção de

significados, seria aproximar do leitor, ou do espectador no caso do teatro, as palavras e signos utilizados para a construção da obra.

No caso de uma dramaturgia, por exemplo, a poesia pode vir como uma maneira de brincar com as possíveis palavras que podem compor a personalidade de um personagem, como é o caso dos personagens de *Um Pé de Quê?*

Essa construção vai depender da criatividade e necessidade do dramaturgo dependendo do que ele busca expressar na história. Vamos supor que ele gostaria de falar sobre como somos atravessados pelo contato do outro, como é apresentado na teoria de Maurice Merleau-Ponty, imaginei aqui que seria muito bonito, porém muito sutil, adicionar como um detalhe a mais na relação de dois personagens que, quando se conhecem, falam de formas distintas e conforme vão virando amigos acabam pegando bordões ou ritmos de fala do outro.

Esses detalhes que podem passar despercebidos pelo público, passam uma poesia não óbvia, um detalhe subjetivo dos personagens, que passa uma ideia sem necessariamente falar sobre qual ideia é. Isso será utilizado pelos atores no processo de ensaio, como forma de construir a personalidade corporal e mental desses personagens.

Se a ideia está conscientemente colocada na dramaturgia e for bem aplicada, na hora de ser encenada, isso não se perde com a transformação que o ator faz com o texto, levando para o palco o que o dramaturgo gostaria de passar sobre esses personagens e sobre a peça, como no exemplo que falei acima.

A partir disso, penso que, mesmo que o texto esteja a serviço do ator, existe ali uma parte dele que impõe sobre o ator o discurso principal da peça. Pensando nisso, questiono: “o discurso no teatro é discurso de quem?” (Ubersfeld, 2005, p.159)

O ator não será visto como quem concorda com o discurso do personagem, existe uma separação que é feita entre ele e o personagem pelo espectador, mas quando passamos para a figura do ator, a situação muda.

Sobre isso, o artigo *A Morte do Autor*, de Roland Barthes coloca que:

a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; [...] a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua “confidência”. (Barthes, 2012, p.58)

Essa pergunta se intensifica quando tento relacionar teatro e poesia, pensando que a poesia, a meu ver, por sua característica subjetiva, muitas vezes é vista como autobiográfica, já que muitos poetas escrevem a partir de suas próprias experiências. Por exemplo, no livro *Camélias Em Mim* (2019), da atriz Isis Valverde, ela transforma em poema uma memória da infância:

Me lembro bem, nos meus poucos sete anos, quando os
Porquês ficam mais enlouquentes, o que disse minha avó,

Que mexia o arroz-doce estalando na panela quente:

“Isso é só meninice, minha filha... É só meninice!

(Valverde, 2019, p.23)

Um ponto muito interessante de ser comentado é que não interessa se a experiência que é descrita no poema é verdadeira ou não, o que importa é como ela alcança o leitor. Logo, se o poema aparenta ser autobiográfico, sempre vai ficar aquela nuvem de dúvida sobre ser ou não ser verdade. Isso se torna um problema quando, como disse Barthes, “a explicação da obra é buscada do lado de quem a produziu” (2012, p.58), encaixotando a obra apenas ao que é o autor.

Lógico que no caso do poema da Isis Valverde pouco importa se não for uma memória dela, já que o poema é fofo, agradável de ler.

Agora pegamos outro exemplo, esse trecho do poema da Fernanda Young:

Ocupa. Aqui todo mundo precisa estar ocupado,
quando dá essa vontade louca de morrer, é bom
fingir ser um poeta. É. É melhor continuar escrevendo.
É.

Pronto. Ela já não quer mais se matar.
Por enquanto acredita, acredita mesmo,
ser indispensável.

(Young, 2005)

Há alguns meses escrevi um texto do ponto de vista de um eu-lírico tão suicida quanto esse trecho do poema. Não era como eu estava me sentindo no momento, mas eu usei desse estado psicológico para construir uma ideia, que não vem ao caso agora explicar qual é, mas serve de exemplo para demonstrar que nem sempre aquilo que o autor escreve é necessariamente autobiográfico. Eu sempre tive horror a acharem que tudo que escrevo é baseado na minha vida, até porque no texto é onde mais tenho a capacidade de inventar acontecimentos. Acredito que “seria injusto para um dramaturgo considerar suas PALAVRAS ou mesmo suas palavras e sua versificação como se fossem a plenitude da sua obra.” (Pound, 2006, p.48)

Além de ter consciência que o meu lado artista da palavra não é totalmente confiável, quero tanto me manter longe das narrativas que construo que até mesmo na montagem de Queda Livre eu me mantive propositalmente fora do texto.

Esse fato, inclusive, foi muito comentado durante a reconstrução da dramaturgia e frequentemente a Vic me perguntava: e cadê tu, Ju, no texto?

Com o tempo, assim como aconteceu com outras personagens que interpretei, acabei me identificando com algumas das falas da minha personagem, mas de maneira nenhuma coloco no palco minhas memórias da forma como as meninas colocaram.

Apesar de achar trabalhos autobiográficos muito interessantes de consumir, é um estilo de escrita que não me identifico. Não acredito que as minhas experiências pessoais são assim tão relevantes para serem exposta ao público, preferindo outra forma de construção dos personagens e das histórias.

Quando comecei a pensar que os personagens de uma peça podem ser a representação de uma ideia, isso já partia de um desejo meu de afastar a minha imagem da história, desejando que esse texto pudesse ser mais do que eu e mais do que as minhas experiências.

“O romance não é uma confissão do autor, mas uma exploração do que é a vida humana” (Kundera, 1985, p.252). Como alguém que sempre se preocupou com não querer ser vista no texto que escreve, essa frase veio como a primeira validação do que eu imaginava que deveria ser a construção de uma história, por meio de uma leitura curiosa, ainda despreziosa, antes de definir que rumo teria a pesquisa. Porém, como normalmente acontece, meu pensamento vai mudando e se construindo em outros lugares conforme fui tendo contato com outras linhas de raciocínio.

Por exemplo, assim como essa pesquisa foi escrita a partir das minhas experiências, o que eu desejo escrever como dramaturga também fica limitado ao que eu sei que existe. Desse modo, é contraditório querer me separar do que eu escrevo, pois eu sempre vou estar ali, querendo ou não, já que “o autor não desaparece, mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa” (Chiappini, 2002, p.18)

A obra sempre vai ser um pouco o autor, que atribui o significado original para a história antes de ter os símbolos modificados pelos atores, mas ela não precisa ser associada a vida/pessoa do autor, podendo representá-lo e não sê-lo.

Sobre os personagens, gosto de pensar que:

Personagens não nascem de um corpo materno, mas de uma situação, uma frase, uma metáfora que contém em embrião uma possibilidade humana fundamental que o ator imagina não ter sido ainda descoberta, ou sobre a qual nada ainda foi dito de essencial. (Kundera, 1985, p.251)

Os personagens então podem surgir de uma ideia que o autor considera importante de se falar sobre e inserir na dramaturgia, por isso não podemos nos apegar a uma construção normal de história para esses personagens, eles precisam representar mais do que pessoas, agora eles são um discurso.

Esse discurso representa parte do argumento principal da peça, ou seja, parte do que o dramaturgo deseja falar como artista, porque apesar de que ele não deve se apegar na sua arte, pois ela será mudada conforme a necessidade de cada grupo e porque ela nunca estará completa sem essa transformação do ator, o dramaturgo também carrega um discurso que ele deseja passar para o público. Esse discurso é o argumento principal da peça.

A construção poética, dessa forma, vem para construir de forma consistente o subjetivo dos personagens, para que esse texto se

transforme em uma história bem estruturada que não perde seu sentido mesmo com as alterações dos encenadores, mantendo junto de si a essência do que o dramaturgo quis dizer, até quando esse texto se afasta dele.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Disso, também, tirar algo de sólido,
não uma conclusão, o que seria
querer demais, talvez, mas algo próximo
a isso, espécie de feitiçaria

que enterrasse de vez umas suspeitas
mais que suspeitas, liberando espaço
na consciência eternamente à espreita
do que já houve. E o tempo é tão escasso

quanto sempre. Nas circunstâncias, cabe
extrema parcimônia. Principal-
mente nas palavras. Nas quais se encontra

o pouco que se sabe. E o que se sabe
é pura e simplesmente, no final
das contas, tudo e só o que elas contam.
(BRITTO, 2022, p.17)

Sempre me foi certo que, dentro das tantas áreas que tem no teatro, a dramaturgia é a minha favorita e é onde eu gostaria de estar. “No caminho a gente vai se distraíndo” (Gentilin, 2015, p.33), mas de uma forma ou de outra eu sempre acabo no texto. Na poesia.

porém, eu não sou sincera quando escrevo.

é verdade, eu não sou.

eu só sou real em mim.

quando meus pensamentos, sentimentos, até os sussurros e
murmúrios saem de mim para o papel, numa tentativa de eternizar

algo passageiro

ou até mesmo o algo bobo que se torna importante,
parte disso se perde no caminho.

eu não faço por mal, sempre tento ser o mais sincera
possível.

é verdade, eu tento mesmo,

na maior parte das vezes.

acontece que eu só sou real em mim.

mesmo agora, quando eu sei que os meus textos estão se
aproximando cada vez mais

do meu íntimo

sempre falta um pedacinho.

É incompleto, falta trajeto,

precisa andar um pouco a mais

porque ele não é eu, de verdade.

vez ou outra eu até tento,

mas sempre que leio de volta eu vejo só

um reflexo na água

do que eu estava realmente sentindo e pensando

e analisando e lembrando e sentindo de novo.

porque não sou eu, é algo mais.

algo além de mim.
algo que surge de mim e está pronto para ser outras coisas,
outras ideias, outras sensações, quem sabe.
e aí mora uma contradição, porque
eu não preciso ser totalmente sincera
para entender o que está escrito.
A possibilidade de várias verdades e várias mentiras torna
isso mais interessante.

o meu ponto é: talvez não seja sobre sinceridade.
mas se não é sobre isso, por que eu escrevo?

em uma tentativa de explicar a minha falta,
posso, talvez, alcançar a falta do outro.
e esse texto, não sincero e não eu, se torna o que eu deixo
para o outro como caminho
da busca em responder uma questão. E assim:

Só o desejo inquieto, que não passa,
Faz o encanto da coisa desejada...
E terminamos desdenhando a caça
Pela doida aventura da caçada.
(Quintana,2003, p.37)

eu comecei a escrever justamente para me entender, então se
isso não é sincero, eu venho me entendendo errado desde muito
tempo.

...

acho que estou bem com isso.

se o que está escrito aqui ou em quaisquer das outras
infinidades de palavras que combinei tiver um ou dois ou três ou
vários erros de sinceridade, não é isso que importa.

essa palavra, incompleta no papel, acha morada em outros
lugares

constrói outras pontes
subjetivas, abstratas, objetivas, pensantes, cansadas, poéticas
e tantos outros significados que eu nunca poderia imaginar

ação reação sentimento

se as suas emoções fossem visíveis

descritíveis a ponto de ser palavra

e se as suas ações tivessem o peso dessas emoções

como seria esse gesto?

como seria esse corpo que reflete esse sentimento

escancarado?

o texto

sem imagem sem cor sem pulsação

até encontrar quem dê voz a essa ideia e assim ela pode ser
um pouco mais inteira

porque a verdade mesmo
é que eu só sou real em mim.
e se nem eu sou inteira, como pode algo que é só uma parte
de mim
ser mais inteiro que eu?
então essa partida é só um começo

uma forma de estabelecer nesse lugar abstrato
ao mesmo tempo tão objetivo
uma cabana poética
que me cobre, nutre, me faz enxergar
entende?
um espírito
estado
poético
de ser e fazer poesia
de sentir e viver o tempo
contar e cantar uma história
de uma flor um pássaro um verbete
uma efemeridade casual
um pensamento que vem e foi

essa relação poética descritiva
dramática participativa
atuante silenciosa
complementa em mim um sentir
curioso, buscante

e a gente continua,
não aqui e nem agora
mas em outra oportunidade
mais pra frente, quem sabe...

REFERÊNCIAS

ANSELMO, Beatriz. **A palavra em cena no teatro simbolista**. Lettres Françaises. 2011, p. 33-41. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4131>. Acesso em: 22 set. 2023.

ANTUNES, Arnaldo. **Agora aqui ninguém precisa de si**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 105 p.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução de: José Bonifácio A. Caldas Título Original: The Symbolist Movement - A Critical Appraisal.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua: A morte do autor**. Tradução Mario Laranjeira. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção Roland Barthes). Tradução de: Le bruissement de la langue.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 176 p.

BRITTO, Paulo Henriques. **Fim de Verão: poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 90 p.

CHIAPPINI, Ligia. **O Foco Narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

DA COSTA, Luciano Bedin. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, v. 7, p. 65-76, maio 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/106583>. Acesso em: 30 out. 2023.

DE ALMEIDA, Patrícia. **A Fragilidade da Beleza**. 1 ed. São Paulo: Dialética, 2021. 216 p.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Literatura em Cena. In: GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org.). **Semiologia do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. Cap. 9. p. 191-207.

GENTILIN, Verônica. **Poema Suspenso Para Uma Cidade em Queda**. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2022.

GRUPO CIRANDELA (Criciúma). **Grupo Cirandela**. Disponível em: <https://www.grupocirandela.com.br/>. Acesso em: 24 set. 2023.

INGARDEN, Roman. As Funções da Linguagem no Teatro. In: GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org.). **Semiologia do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. Cap. 7. p. 151-161.

KUNDERA, Milan. **A Insustentável Leveza do Ser**. Tradução Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca. 19º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Tradução de: The unbearable lightness of being.

LISBOA, Eliane. A teatralidade do texto dramático. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 022-040, 2017. DOI: 10.5965/1414573101021998022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101021998022>. Acesso em: 4 dez. 2023.

MAFRA, Inês. **Dança de Cabeça**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981. 64 p.

MARANHÃO, Salgado. **A Cor da Palavra**. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2009. 421 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p. Tradução de: Phénomélogie de la Perception .

PASSEGGI, Maria da Conceição. Narrativas institucionais de si: a arte de enlaçar refelxão, razão e emoções. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clementino de. **Pesquisa Narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria: Editora Ufsm, 2017. Cap. 4. p. 99-123.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006. Tradução de: ABC of reading. Para Ler o Teatro – Anne Ubersfeld

QUINTANA, Mario. **Antologia Poética**. Porto Alegre: L&Pm, 2003.

RODRIGUES, Nelson. **Doroteia**: Farsa Irresponsável em Três Atos. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 73 p.

SALOMÃO, Waly. **Poesia Total**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 549 p.

SANTOS, Tiago. **DESIGN E TIPOGRAFIA COMO ELEMENTOS DA EXPRESSIVIDADE DA POESIA DE AUGUSTO DE CAMPOS**. ARS (São Paulo), v. 18, n. 40, p. 509–584, set. 2020.

TESTA, Eliane Cristina. **A palavra em estado de poesia**. Entreletras. 2016, p. 144-154. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/artic/e/view/2742>. Acesso em: 25 out. 2023.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. Tradução José Simões. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 218 p. Tradução de: Lire le théâtre.

VALVERDE, Isis. **Camélias em Mim**. 1 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2019. 136 p.

YOUNG, Fernanda. **Dores do Amor Romântico**. 1 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128 p. Tradução de: Performance, Reception, Lecture.