fala

joão dias turchi

RUBRICAGEM:
o texto do outro

dissertação apresentada ao programa de
pós-graduação em artes cênicas da escola de
comunicações e artes da universidade de são paulo
para obtenção do título de mestre em artes cênicas

área de concentração: pedagogia do teatro

orientadora: elisabeth silva lopes

são paulo
2016

João Dias Turchi, RG 5III383, CPF 002.226.761-16, residente e domiciliado na Avenida São Luís, 192, apto 2213, Fabíola de Almeida Silva, RG 46.7III.528-X, CPF 374.171.038-55, residente e domiciliada a Rua Travessa Jameleiro, 41, Parque Residencial Cocaina, Nazaré Brasil, RG não informado, CPF não informado, residente e domiciliado na Avenida São João, 1900, Antônia Souza Candido, RG nº 30412020-0, CPF nº 143.980.418-42, antigamente residente e domiciliada na Rua Martiniano de Carvalho, 267, 3º andar baixos, “Vila Itororó”, Bela Vista, Nathalia Martins Granada, RG 36.841.362-7, CPF 451.149.328-61, residente e domiciliada na Rua Carmen Cunha, 139, Pirituba, Wilame Simões (Poeta), RG prefiro não dizer, CPF prefiro não dizer, residente e domiciliado ali no Edifício Copan, andar não precisa, Jucimar Reis (nome artístico J.Reis), RG não informado, CPF não informado, endereço não informado, Ana (nome fictício), RG não informado, CPF não informado, endereço não informado, Guilherme Perez Giufriada, RG 32.241.670 - x, CPF 344.039.648-77, residente e domiciliado na Avenida São Luís, 192, apto 2213, Julia Monteiro, RG não informado, CPF não informado, endereço não informado, Maria José Martins dos Santos, RG não me lembro não, CPF não me lembro não, residente e domiciliado aqui nesse lugar mesmo, Márcia Souza Santos, RG pra quê?, CPF ixi, lá vem, residente e domiciliado aqui mesmo nunca tive casa, Márcia Cândido de Sá, RG não uso há tanto tempo que esqueci, CPF idem, residente e domiciliado hahahaha, Luís Roberto Santos Santana, RG não consegui perguntar, CPF não consegui perguntar, residente e domiciliado no Centro de Acolhida Cruzeiro do Sul, Messias Correia dos Santos, RG 332706333, CPF - , residente e domiciliado na rua, Claudete Maria do Nascimento, RG não pude saber, CPF não pude saber, residente e domiciliado no Albergue Nova Vida eu acho, sabe aquele da 9 de Julho? Até que gosto de lá, melhor que a rua, João Dias Turchi, RG 5III383, CPF 002.226.761-16, residente e domiciliado na Avenida São Luís, 192, apto 2213.

a minha mãe Maria Zaíra Turchi e minha avó
Celenita Amaral Turchi, as primeiras pro-
fessoras que me leram quando eu nem sabia
ainda o que era escrever.

ao Gui, o personagem principal
da história que escrevo todo dia
em voz alta

O texto já começou. Talvez você tenha me ouvido falar ele em voz alta, na praça Dom José Gaspar, na praça da Sé, na Oswald de Andrade, na casa Florescer, na Casa do Povo, na minha casa, na sua, no metrô, por telefone, no facebook, na banca de qualificação, no intervalo da aula, bêbado voltando pra casa porque precisava escrever no dia seguinte, chorando quando parecia que não ia ter fim, chorando porque acabou, reclamando do tempo curto pra tanta ideia, conversando sobre sua história na rua, contando um pouco da minha, comprando livros, pegando livros emprestados, jogando fora xerox, rasgando rascunhos, perdendo meu caderno de anotações, pedindo a versão digital da sua tese, roubando frases que você me disse, me desesperando na terapia, falando sobre minha terapia, no museu, no mundo, sentado de terno segurando uma placa, olhando para o Copan, viajando para Goiânia, perdendo as anotações que fiz no avião. Talvez você tenha recebido um e-mail meu. Talvez você não me conheça, talvez eu nunca venha a saber quem você é. A você, que me ouviu e que me viu passar, com quem falei e para aqueles que preferi não dizer nada, é pra você esse agradecimento que é quase um subtítulo, um compartilhamento de coautoria. O texto começou naquele nosso encontro e aqui continuo o que pude escrever do que você me disse.

Aos meus colegas de mestrado e aos professores Maria Thais, Antônio Araújo, Silvia Fernandes, Ileana Dieguez que mudaram os rumos desta pesquisa e me deram novas perspectivas do que escrever. Em especial, à minha orientadora, aquela a quem serei sempre grato por ter montado a minha primeira peça e que agora me acompanha nesse caminho acadêmico-artístico, Beth Lopes.

Ao meu grande parceiro de grupo e de texto, Gustavo Colombini, que transformou as histórias em voz alta em livro e os projetos em acontecimentos.

Para vocês que dividiram suas pesquisas e fizeram algumas das ações desta dissertação comigo, André Felipe, Antônio Cândido, Barbara Mastrobuono, Bianca Tavorari, Camila Valones, Cibele Lucena, Diogo Liberano, Dudu Quintanilha, Felipe Sabatini, Francis Wilker, Gustavo Onto, Julia Monteiro, Leonardo Araújo, Máira Dietrich, Paloma Durante, Tiago Luz, Vinicius Garcia.

Aos meus amigos que me disseram palavras de conforto e inspiração Ana Fiod, Andrea Lombardi, Andres Piza, Emma Young, Felipe Martinez, Jessica Varrichio, Livia Razente, Lucas Heymanns, Miguel Antunes Ramos, Mila Lo Bianco, Patrícia Giufriada, Renata Dalaqua, Renata Ferraz, Rita Mattar, Silas Cardoso, Viviane Garbelini.

Ao meu pai Milão, minha mãe Zaira e meu irmão Egídio, que sempre estão presentes apesar da distância, que me acompanham desde antes de eu me lembrar e que se lembram de mim e da minha história quando até eu mesmo a esqueço.

Ao Gui, que está em todas as linhas desse texto.

sumário

resumo ***p. 12***

prólogo ***p. 15***

PARTE I – fala ***p. 22***

1. rubrica *p. 22*

2. real *p. 40*

3. alteridade *p. 51*

4. dádiva *p. 57*

PARTE II – escuta ***p. 65***

1. consulta *p. 78*

2. fim da fila *p. 97*

3. jogo do gênero *p. 145*

epílogo ***p. 207***

referências ***p. 212***

resumo

Hoje eu vou morrer para nascer de novo. E como escrever histórias que existem em voz alta e que nunca quiseram estar nesta dissertação? Escrevo aqui uma dramaturgia a partir da alteridade, transformo o texto de um outro pela minha autoria. Procuro, assim, problematizar os usos de um discurso alheio ao escritor, como fundamento para o teatro. Para tanto, apresento três ações artísticas que realizei, *Consulta*, *Fim da Fila* e *Jogo do Gênero*, que são o motor para se pensar como a apropriação do real pode culminar na construção de um texto, processo que chamo de rubricagem. A presença física do dramaturgo em diálogo com o outro possibilita a construção de uma dramaturgia situada em campos expandidos do teatro, evidencia a performatividade do gesto, tanto no processo quanto na obra, e permite pensar caminhos da dramaturgia a partir da aproximação a alguém desconhecido.

palavras-chave: dramaturgia, performance, rubricagem, alteridade, campo expandido, dádiva.

abstract

Today I will die in order to be reborn. How to write spoken-word stories that never wanted to appear in this thesis? I describe here a dramaturgy of alterity, transforming the text of another into my own words. I thus seek to problematize the uses of a discourse foreign to the author as a foundation for theater. Therefore, I present three performances I have realized— *Consulta*, *Fim da Fila*, and *Jogo do Gênero*—which drive my consideration about how the appropriation of the real can culminate in the construction of a text, a process I term rubricagem—rubrication. The physical presence of the playwright in dialogue with another enables the construction of a text set in expanded domains of theatre, demonstrating the gesture's performativity—both in the process and final piece—and allowing us to conceive a dramaturgy that emanates from the approximation of someone unknown.

keywords: dramaturgy, performance, rubricagem, otherness/alterity, expanded domains, gift

prólogo

Isso é uma tentativa. Um projeto de tentativas. E de erros. Escrever é um exercício de acúmulo, não de esquecimento, acúmulo de todas as frases que fizeram ou não sentido, das personagens, das figuras que não chegaram a se constituir como personagens, das biografias, das paisagens vivas e mortas, das apropriações indevidas, roubos intelectuais, dos gestos e dos silêncios. Mas é também uma escolha do que deve ou não ser gravado, para sempre, ou quase para sempre, ou por alguns segundos que seja, do que merece existir por um pouco a mais do que apenas em voz alta, no momento em que acontece. Escrever é essa tentativa inútil de registrar a experiência. E, por ser inútil, cabe num registro diferente do cotidiano, num fluxo próprio que cada texto cria para si e depois se completa pela voz do leitor, pelo ritmo de quem lê, ouve e vê, com os próprios sons e cores que reconhece, mas que ali gravados exigem um contato entre pontos e vírgulas e hesitações que não podem ser apenas de quem recebe, mas tampouco somente de quem as organizou. Qualquer registro é um texto, envolve escolhas e recepções, a criação de um fluxo extra cotidiano. E se o texto, assim como as artes, assim como a criação, toda ela, tem sua própria cadência, como articulá-la com o ritmo do que simplesmente existe sem a preocupação em se perpetuar? Como escrever um texto ou fazer um registro que seja capaz de, ainda que em outro ritmo, capturar a permanência do que acontece sem projetos ou propostas ou molduras?

Esse texto não é uma autobiografia, apesar de depender de mim o que vai ou não ser mostrado e suas ramificações. Não é uma autoficção, porque na verdade depende também de outras pessoas, aqui incluídas através da minha letra e das minhas escolhas do que merece ou não existir por escrito. Esse projeto é uma tentativa de escrita a partir do outro.

Para que uma fala exista, é necessário que haja alguém escutando. Senão vira desabafo, murmúrio, delírio e, mesmo para o delírio, talvez principalmente pra ele¹, é preciso haver ao menos uma expectativa de escuta, alguma esperança de que alguém, ainda que ausente,

1 Pelbart (1993) indica que, através do colapso psicótico, é “possível repensar aspectos de nossa temporalidade, de nosso modo de vivenciar a história, de nossas evidências lógicas, das visibilidades incontestes, consensos políticos etc.”

possa se relacionar ao que está sendo dito. É assim que qualquer diálogo se inicia, com alguém que fala e alguém que ouve.

Duas subjetividades em conflito. Às vezes enquanto caminha pelas ruas e cruza com o pouco da tanta gente que existe, você pode acreditar que cada um daqueles desconhecidos possui uma história única, responsável por marcá-los invariavelmente na forma em que se movimentam ou em como esperam o semáforo abrir, no medo de assalto ao segurar bolsas e mochilas na frente do corpo ou a distração em caminhar com os cadarços desamarrados. É possível, também, encará-los como parte de uma estrutura maior, os skatistas, a geração que usou muitas drogas nos anos 70, aquele tipo de cara solteiro de cinquenta anos que compra carros importados, o imigrante que mora no centro da cidade. Pensar a subjetividade é tarefa de todas as ciências sociais; psicologia, sociologia e antropologia discutem o ser sujeito, de um modo mais ou menos próximo, focado em particularidades ou em tendências gerais.

Com a ficção não é diferente. Existem visões sobre um outro, real ou inventado, ou inventado a partir de um real, que são colocadas num texto. É uma vontade de capturar a experiência que move a escrita. Escrever é essa tarefa impossível de ser completada, é sempre uma tentativa fracassada de lidar com possibilidades que transcendem o que está escrito e que não levam a nenhum lugar lógico ou científico.

Amanhã, se você me encontrasse na rua, não iria me reconhecer. Porque hoje eu vou morrer. Pra nascer de novo depois. Eu acho que foi isso que ela disse. Eu andava até o metrô República, caminho que faço quase todo dia e que quase todo dia é exatamente igual, eu com meus fones de ouvido tocando pela milésima vez a mesma música pra não ter que ouvir a rua, as buzinas, os pedintes, o green peace, o pedido de impeachment, para chegar até o metrô o mais rápido possível ouvindo pela quadragésima vez o Caetano cantando que não me conhece, quer dizer, que eu não conheço ele. *You don't know me*, ele diz. Não conheço mesmo, ainda bem, tem gente que é melhor não conhecer pessoalmente, que é melhor só imaginar como é, e imaginando a gente pode criar um ídolo, uma espécie de adoração, ao vivo é difícil inventar algumas pessoas. Eu parei pra comprar um cigarro avulso, porque tento parar, pela quinquagésima vez eu tento parar de fumar (espero que até o final deste trabalho eu consiga, por enquanto ainda não). Foi quando eu tirei o fone. E ela disse que ia mor-

rer pra nascer de novo amanhã. Eu queria saber mais, mas não sabia como perguntar. O que perguntar. Eu acho que tive medo de ouvir uma história muito longa, mas depois que cheguei na catraca pensei que precisava saber essa história, como assim ela (ele) ia morrer hoje à noite pra nascer de novo amanhã, eu pensei que essa frase era melhor do que todas as outras que eu tinha escrito para este trabalho até então, que não seria sobre isso inicialmente, eu me propus a pesquisar outros assuntos quando comecei a escrever, mas essa frase me acompanhou pela linha vermelha do metrô e depois na baldeação pra azul e, quando saí, eu decidi escrever ela em um caderno, pra não me esquecer. Acho que nesse tempo eu mudei um pouco o que ela disse e escrevi isso “Hoje eu vou morrer. Pra nascer de novo amanhã”.

As histórias sempre partem de algum lugar. O que talvez marque a experiência aqui analisada é o grau de intencionalidade que se pretende dar a essa relação pela captura da experiência do outro, um outro real, com problemas urgentes e que, escrito a partir da própria ficção que criou sobre si mesmo, vira um personagem das falas e escutas aqui registradas. Vira também um personagem com nome, RG, CPF e endereço de autos processuais. Vira estatística nos centros de acolhida LGBTQ. Em um e outro documento, é a partir de determinadas escolhas que alguém se torna um protagonista da própria história.

“Hoje eu vou morrer. Pra nascer de novo amanhã”. Aquela personagem, na praça da República, povoava minhas ficções. A história, que não era minha, porque não fui eu quem a viveu, queria se transformar em uma dramaturgia. Quer dizer, eu queria transformá-la, porque as histórias não querem nada nunca, elas simplesmente existem, a gente que decide ouvi-las ou não. Costumo escrever sobre coisas que não existem. Ou que não existem da forma como estão escritas. As histórias, ainda que partam de algum lugar, sempre foram para mim uma forma de criar um outro universo. Mas o que você ouve na rua a caminho do metrô às vezes ganha força, como essa frase, e a ficção acaba se tornando insuficiente para apresentá-lo. Eu poderia inventar a história que quisesse a partir dessa frase, mas ela sempre me pareceria mutilada, como querendo voltar para aquele corpo que ia morrer de um dia pro outro e ser contada por inteiro, do início ao fim.

Por isso, decidi que o trabalho seria sobre essa história que eu nunca saberia por completo. E por que eu escreveria sobre coisas que não exis-

tem se o que existe morre, mas sempre renasce de novo no dia seguinte? Este texto surge, assim, como uma investigação prático-teórico-artística sobre as possibilidades de transformar a fala do outro em texto no papel. Dialogar com o que está fora do texto, sem, no entanto, negar ou ocultar minha posição, é uma inquietação que perpassa várias de minhas tentativas de escrita a partir de situações reais. São experiências que buscam encontrar uma voz que fique entre a autoria e a alteridade, que criem um espaço aberto o suficiente para ser atravessado por experiências além do texto, de modo a ser modificado por elas, se aproximando a um caderno de campo sem deixar de ser, no entanto, uma dramaturgia e, portanto, trazer camadas poéticas ao que busco retratar.

Neste trabalho, realizo três ações: *Consulta*, *Fim da Fila* e *o Jogo do Gênero*. Em cada um dos próximos capítulos, pretendo apresentar esses trabalhos e analisá-los, construindo um mapa entre as práticas performativas, seus textos e suas reverberações, traçando um caminho possível para discutir dramaturgia, alteridade e uma relação entre o texto dramático e o real.

Procurei a pessoa que ia morrer, e talvez ela tenha morrido mesmo e nascido de outro jeito, porque, apesar de toda a atenção que dispensei a ela nos dias seguintes (já não andava mais com fones de ouvido e com o Caetano Veloso, apesar de continuar comprando cigarros avulsos, alguns hábitos são difíceis de mudar), não pude encontrá-la. Andando pela região da República, no entanto, me deparei com outras frases soltas, que quem sabe poderiam ser ouvidas e registradas. Mas como criar uma relação com esses desconhecidos? E por que escrever sobre vidas que existiriam apesar de e para além de qualquer ficção que eu pudesse fazer?

Tenho uma lembrança muito vívida do dia em que cheguei a São Paulo para ir, pela primeira vez, para a faculdade de direito na qual eu havia ingressado. Tinha 18 anos e me recordo perfeitamente das estações que percorri na linha vermelha antes de sair na Sé, antes de me assustar com o número gigantesco de moradores de rua e antes de me sentir um pouco temeroso com as portas gigantescas e neoclássicas que me levariam para dentro da Faculdade de Direito Largo do São Francisco. Coloco o nome assim completo, pois foi dessa forma que ela me foi apresentada por veteranos que, anos atrás, haviam feito o mesmo trajeto que eu agora fazia. Eu me lembro desse dia como um retrato envelhecido esquecido em uma gaveta qualquer, um filme em preto-e-branco,

cujo interesse só existe na excentricidade de cores ultrapassadas, não no conteúdo, um filme limitado a projeções em uma festa de época, voltada a criar um ambiente falso de um passado que ninguém ali viveu.

Eu me lembro também da primeira semana de aula, de me sentir completamente perdido naqueles cinco dias e, depois, ao longo dos cinco anos, perceber diariamente que algo faltava, que eu não deveria estar ali, apesar de não conseguir sair. Eu nunca consegui fugir completamente da promessa que há no direito de que existe uma forma impessoal para se organizar a vida e os conflitos em sociedade, uma promessa que com o tempo foi me tornando cada vez mais cético de que possa haver uma solução para os conflitos que não passe pela invenção de mundos utópicos. Que não passe pela ficção, enquanto reconstrução do real. Esse trabalho é, talvez, uma escapatória possível para mim e para aqueles que entrevistei.

Falo da minha formação no direito pois ela será fundamental para compreender os modos que aqui abordo de me relacionar com pessoas desconhecidas. Logo nos primeiros anos do curso, estagiei no Departamento Jurídico XI de Agosto, escritório de assessoria gratuita ligado à Universidade. A sua atuação consiste em garantir auxílio jurídico para aqueles que não têm recursos para arcar com um advogado. Minha função como estagiário era fazer um primeiro contato com essas pessoas, anotar o seu histórico e passá-lo para algum advogado mais experiente. Eu ficava com o início apenas, que envolvia registrar as falas, um contato em que era mais importante a criação de um espaço de confiança do que conhecimento sobre direito. Vários conflitos que nos eram trazidos já estavam em algum clímax, como, por exemplo, um despejo iminente ou uma violência doméstica contra uma mulher que culminou em sua hospitalização. Eu anotava aquela história do modo mais detalhado possível para que, em uma segunda visita, o assistido pudesse ser recebido pelo advogado formado e, a partir desse momento, aquela narrativa que eu tinha ouvido deveria caber em uma norma jurídica já existente, em um documento formal (ofício) a ser encaminhado para um juiz que iria decidir como a história continuaria.

Era fácil, naquela moldura em que eu ocupava o lugar do advogado, criar um espaço de cumplicidade para que as histórias pessoais me fossem contadas nos mais íntimos detalhes. Há, inclusive, um código de ética para os advogados que não permite que nada que seja ouvido possa ser reproduzido depois sem o consentimento do cliente. Porque a relação ju-

rídica, para funcionar nos modos em que as estruturas de poder estão organizadas, precisa tanto de uma cumplicidade entre as partes quanto de uma hierarquia, na qual o advogado detém um conhecimento que o outro não possui, ele tem exclusividade para exercer esta função (garantida pela OAB). Por isso, de certa forma, quem precisa de assistência jurídica encontra-se em uma posição de vulnerabilidade que facilita a construção de um vínculo (e de uma submissão) àquele que irá auxiliá-lo a resolver a situação.

Enquanto criava maneiras para ouvir e escrever relatos reais dramaticamente, pensei que de certa forma existe também nessa relação entre dramaturgo e um outro, uma relação de poder, já que apenas uma das duas partes terá um conhecimento mais amplo sobre o que acontecerá, no caso, sobre o texto que será escrito a partir de determinada vivência. Cabe ao dramaturgo/escritor transformar uma vida que existe em voz alta em uma vida registrada por escrito, é ele quem fará essa transposição, assim como é o advogado quem dará o devido enquadramento jurídico a um drama pessoal. Em uma e outra situação, trata-se de uma relação desigual de poder, por não ser horizontalmente construída: o dramaturgo escreve sozinho, o advogado conhece a lei e decide que caminho seguir.

Por isso, penso agora que esta pesquisa é também uma forma de lidar com minha incapacidade de transformar o real em texto. Todas as minhas tentativas de escrever sobre aquelas pessoas, que tinham histórias muito mais complexas do que as ficções que eu criava a partir de mundos in-existent, me pareciam insuficientes. Quase nunca eu acabava os textos. Mesmo aqui, nestas tentativas que chamo de ações, muito material foi e será descartado, diversas falas existiram apenas no momento em que as ouvi, mas não consegui transformá-las em material dramático. Por extenso, elas perdiam completamente sua força. Eu, que com tanta dificuldade enfrentei o curso de direito e que com a mesma dificuldade me afasto dele, me vejo agora problematizando-o de um ponto de vista artístico.

Eu vou morrer. É assim que começo um diálogo com vocês, avisando essa morte prematura, não minha, mas do meu texto, da fala em um agora, que a cada instante se torna antes, e o depois que vira agora. Existir em voz alta é morrer o tempo todo. A escrita talvez seja uma forma de nascer de novo, como um registro incompleto de um momento que nunca mais acontecerá. Aqui, perseguiremos juntos personagens que estão vivos fora da dissertação, e vivos de outras maneiras dentro dela, como a travesti na porta do metrô que eu nunca mais encontrei.

1. rubrica

Acordei cedo, tomei banho e passei gel no cabelo. Em seguida, vesti um terno, escrevi em um quadro negro “Consultoria Jurídica Gratuita” e comecei a andar pelo centro da cidade. É assim que este trabalho se inicia. As histórias sempre partem de algum lugar, e as que serão aqui registradas começaram desse ponto um pouco autobiográfico, ainda que esta não seja uma autoficção, porque não será sobre mim, mas sobre o que eu escolhi ouvir e registrar e também sobre o acaso que fez com que transeuntes desconhecidos parassem para falar comigo. No início, havia apenas um desejo de diálogo. Havia, no fundo, uma esperança ainda latente de reencontrar aquela que ia morrer, para nascer de novo no dia seguinte, não ela especificamente, mas a frase, como se eu tivesse criado uma dívida dramaturgica por não ter escutado essa história até o fim, dívida que ninguém nunca iria cobrar, mas que me perseguiria em cada texto terminado, a cada vez que eu ficasse sem ideias ou quando minhas ideias parecessem menores do que aquilo que acontece no país. Amanhã eu vou morrer. Pra nascer de novo. E para que continuar escrevendo tanto se o que existe nunca pode ser completamente terminado?

Chamo esta ação de *Consulta*. A proposta era simples: eu aguardaria que pessoas parassem para falar comigo. Ao ser abordado, explicava a ação, oferecia ajuda jurídica, admitindo minha relação já distante com o direito, faculdade que cursei anos atrás, e indicava o meu interesse em transformar aquele problema jurídico em um texto para teatro. Para entrar no assunto, fazia perguntas que ajudavam a transformar a questão jurídica em dramaturgia: “Em que tempo se passaria essa peça?”, “quem são as personagens do seu problema?”, “se você tivesse que fazer uma peça sobre sua questão, como você começaria?”

descrição de cenário nº 1

Uma cena curta, maior do que cabe nos olhos mas nem tanto. Uma moldura de quadro que na verdade é uma janela e lá fora a cidade ou aquela quase cidade que agora não passa de casas quase demolidas e um casa-

rão um pouco mais intacto, por fora, tudo mal iluminado de modo que as fotos que vejo são mais claras do que a imagem quase real à minha frente. Um conjunto de casas. Vejo isso o tempo inteiro, margeando avenidas, no meio de bairros, no meio do nada, entre uma cidade e a outra, logo antes de um grande prédio ser construído, um pouco depois de demolidas, enquanto os restos de gesso e ferro e tijolos ainda estão ali. Ali os tijolos de demolição já foram levados e as casas que ficaram vão ficar, é o que dizem. As árvores não, mas planta cresce de novo, tipo cabelo ou unha ou asfalto, quando racha e é repavimentado. Tipo vaga de carro na rua, parece que não vai aparecer, mas sempre cabe mais um. Tipo carro em trânsito parado ou gente no ponto de ônibus ou motoboy andando naquela faixa do meio que eu nunca soube se pode pelas leis de trânsito. Tipo lei, todas as leis de todos os estabelecimentos privados e públicos e de todos os municípios, aqueles vilarejos que talvez nem sejam municípios, mas que devem ter suas leis. Ou mesmo estacionamento, que deixa de ser e volta a ser e depois vira casa, bar, prédio e, daqui a um milhão de anos, ruína. Aquele estacionamento com janelas grandes é também uma paisagem pequena. Daria pra fazer uma peça ali.

O primeiro texto que escrevi, acima, descreve uma vila antiga de habitações nunca regularizadas que estava na iminência de uma desapropriação de posse. Pude ajudar pouco, meu interlocutor percebeu meu desconhecimento sobre o assunto, mas continuou narrando como era sua casa e como ela iria ficar. Permitiu que eu registrasse tudo, me deu seu nome completo, seu e-mail, anotou meu nome completo e meu e-mail. Prometemos um ao outro ficar em contato, ele

caso quisesse adicionar algum elemento à história, eu se tivesse alguma ideia de como poderia auxiliá-lo. Antes de ir, ele disse: “Olha, se você for fazer uma peça sobre isso, me convida hein”.

Pretendo chamar as ações que executo de *rubricagem*: o registro de uma materialidade em texto pelo trabalho de observação do dramaturgo. Antes de entrar nessa questão, é importante realizar um breve histórico sobre os deslocamentos do texto no teatro e as possibilidades de uma dramaturgia.

O questionamento do espaço ocupado pelo autor (dramaturgo) foi um dos motores da crise do drama, levando a uma redistribuição dos protagonismos da cena. Se no teatro dramático, surgido a partir do Renascimento, a peça era construída por meio de diálogos resultando um texto absoluto, fechado em si mesmo, desvinculado de tudo que estivesse fora dele (SZONDI, 2011), quando a narrativa sai do eixo central, outros elementos cênicos apresentam também dramaturgia e são tão ou mais importantes na construção da cena. Nesse sentido, o texto e sua fábula² foram enfraquecidos em detrimento do corpo, da materialidade dos objetos, da iluminação, da diminuição da distância entre atores e o público e da possibilidade de ampliar a experiência compartilhada. A ilusão de uma realidade anterior ao mundo representado no palco abriu espaço assim, após os anos 50, à criação de uma realidade autônoma, que não se sustenta a partir de referenciais prévios, mas pela linguagem apresentada em cena e pelo seu potencial performativo – ao invés de uma realidade representada, o texto torna-se vida transformada em escrita (BAUMGARTEL, 2009).

Se, por um lado, o protagonismo do texto era questionado, por outro os próprios dramaturgos, no que Szondi (2011) identifica como uma tentativa de salvar o drama após os anos 50, realizavam obras que fragilizavam esse lugar representacional do palco. É pos-

2 A fábula pode ser considerada uma narrativa mítica ou inventada, ficcionalizada, fazendo parte de “uma espécie de reservatório de histórias inventadas, inscritas na memória coletiva”. Contemporaneamente, no entanto, é possível encarar a fábula como parte de uma narrativa rompida, “se tudo já foi contado, é preciso desconstruir, fragilizar a narrativa, renunciar aos efeitos narrativos demasiado evidentes. Isso se traduz na escrita por textos, se não ‘sem enredo’, pelo menos em textos nos quais os enredos são muito difíceis de estabelecer, por serem escassas ou problemáticas as informações narrativas”. (RYNGAERT, 1996).

sível citar, como parte desse processo, as peças de Beckett (*Fim de partida*, *Esperando Godot* e *Dias felizes*) em que a ação, enquanto conflito entre os personagens, deixa de ser o motor da cena, colocando-o na radicalidade das palavras e da linguagem; aos sons ininteligíveis, gritos e diálogos absurdos de Artaud; às peças didáticas e ao teatro épico de Brecht, que tiravam o drama burguês e as conversas entre personagens fictícios do cerne da peça, deslocando-o para um desejo de conscientização sobre a realidade mostrada; o uso da autobiografia, lançando as bases da dramaturgia do eu, em peças como *O pai e Rumo a Damasco*, de Strindberg.

Com o drama absoluto, o processo de construção da peça pouco importava, já que era sua representação e encaixe perfeito de engrenagens a responsável pela existência do teatro. No entanto, com a quebra desse paradigma, os modos em que a peça foi construída se evidenciam através do uso recorrente de uma linguagem meta-teatral. A ação, antes movida pelo diálogo e pela narrativa, passa a existir como um modo de enxergar o mundo; cede, assim, espaço à percepção e à construção do olhar. Agir importa menos do que compreender o espaço que se ocupa ou, mesmo, do que criar novos espaços para se ocupar que não sejam regidos por formas reconhecíveis de ação³.

A própria noção da apresentação teatral se altera: ela não é mais autônoma e passa a existir como interação entre público e atores, no cruzamento dessas percepções e construção conjunta de sentido. O elemento performativo torna-se, assim, crucial para o evento artístico, já que o significante constrói a própria realidade a partir da relação com o espectador, o que o diferencia das realizações teatrais em que, através do aspecto representacional, o significante fazia menção a uma realidade anterior, sendo o foco colocado não na relação

3 Bernard Dort (1995), nesse sentido, diz que: “Definitivamente, o que nós assistimos hoje é a uma emancipação de diferentes fatores da representação teatral. Uma concepção unitária do teatro, seja ela baseada no texto ou na cena, está em vias de apagar-se. Ela deixa progressivamente espaço para a ideia de uma polifonia, e mesmo para uma competição entre as artes irmãs que contribuem para o fazer teatral. [...] É a representação teatral como jogo entre as práticas irredutíveis de um ao outro e, todavia, conjugadas como momento onde eles se confrontam e questionam, como combate mútuo no qual o espectador é, no final das contas, o juiz e o que está em jogo, que a partir de agora deve-se tentar pensar.”

entre público e palco ou na materialidade das presenças físicas e dos elementos cênicos, mas nessa realidade prévia. O texto, trazido para dentro desta crise do drama, espera ser completado por quem o recebe, precisa de seu receptor para existir.

Percebe-se que a crise do teatro moderno tem sua gênese no questionamento do espaço ocupado pelo texto e a uma recusa em se fixar como representação, diferente do que ocorre com o cinema e a literatura, o teatro não é convertível em um texto fechado. José Sanchez (2011) aponta, assim, a diferença que há entre texto e dramaturgia. Enquanto o primeiro pode ser fixado de forma definitiva, por escrito, com começo, meio e fim, a dramaturgia é o encontro dos vários elementos do teatro (texto, atuação, drama, ação) e não pode ser fixada, é sempre efêmera e só existe no momento em que a cena acontece. As vanguardas, em busca de ampliarem a eficácia política e social das propostas, procuraram não apenas levar às ruas o teatro, mas tirar delas, da realidade, o motor para sua construção, como fizeram, por exemplo, Brecht e Artaud, aquele em busca de seu teatro épico e este ao pensar as bases de seu teatro da crueldade enquanto assistia a uma batida policial.

Foi exatamente este ato de sair à rua que modificou a forma como o teatro seria encarado, ao invés de textos encerrados em si, estes deveriam estar abertos à realidade social, o cotidiano composto de dramaturgias para além de qualquer cena não poderia ser ignorado como elemento também estético. Nesse período, observa-se uma crescente preocupação em inclui-lo como material poético. Sanchez chama este momento de giro performativo⁴, se a teatralidade situa-se no campo da observação, da consciência deste lugar de ator/observador, da representação e da sua construção, da máscara, a aproximação à performatividade enfatiza a ação e seu dinamismo, a apro-

4 Josette Feral (2002) analisa as diferenças entre os conceitos de teatralidade e performatividade, afirmando que esta diferenciação é puramente teórica – qualquer expressão artística estaria assim imbuída de ambas. A performatividade é o que garante que nenhuma apresentação seja igual a outra, que o elemento da presença e do presente interfira de modo inevitável na apreciação sensorial de qualquer obra, desestabilizando-a e conferindo fluxo energético; já a teatralidade seria o que mantém uma relação com códigos teatrais, criando moldura a partir de determinadas referências que permitem que um evento seja percebido como teatral. Nenhuma delas existiria de forma absoluta e estariam presentes, em graus e de formas variadas, em qualquer manifestação artística.

ximação ao corpo, o trânsito entre o uso da máscara e a ausência dela, um campo indeterminado entre cena e vida. E como ficaria o texto teatral neste contexto?

A dramaturgia, antes marcada como uma forma de relato (fábula), ou seja, uma ficção que dota de sentido uma acumulação de feitos materiais ou concretos, se preocupa agora em acessar, de alguma forma, uma realidade neutra, um real que independe do texto que o constrói. O relato é visto, nesse teatro não moderno (pós-moderno, quem sabe) como totalizante, responsável por preservar silenciamentos e andar de mãos dadas com a história oficial e com uma visão una de projeto social e de mundo. Para corrigir isto, recorre-se aos microrrelatos, conforme pensamento de Lyotard⁵, carregados de subjetividade e distantes de objetivos ideológicos claros.

A tentativa de sair das imposições fabulares não anula a possibilidade de se recorrer às histórias como dramaturgia, mas torna-as uma forma de resistência contra a fabricação de realidades pelo discurso hegemônico, um ativismo para tornar visíveis questões que são ocultadas pelo senso comum. É um modo, assim, de contar histórias que não são formas terminadas, mas processuais, que se organizam em redes, com discursos diversos, compostas de linguagens que não apenas o texto por escrito, mantendo a noção de acontecimento que está sempre movente. Evidenciam-se, assim, as tensões que existem entre corpo e escrita, ação e representação, estética e política, ficção e vida. Rodrigo Garcia (1990), diretor espanhol, diria que as histórias são impossíveis, mas sem elas não seria viável viver.

Ileana Dieguez (2011), ao pensar em campos expandidos do teatro, afirma que atualmente a concepção de texto se problematizou, passando a abarcar não apenas a escrita dramática, mas textos icônicos, performáticos, gestuais. A teatralidade que ela estuda utiliza-se de

5 Para Óscar Carnago (2011), a tese de Lyotard dos anos 80 sobre o fim dos grandes relatos, a partir da visão moderna de projeto uno de história, converteu-se em lugar comum. O fato de vinte anos depois existirem ainda guerras, enfrentamentos armados, tragédias humanas, ataques terroristas demonstram que a história e seus grandes acontecimentos não acabaram, o que se esgotou foram os discursos totalizantes capazes de dar conta dela, e ainda, os lugares de onde esses discursos partiam deixaram de funcionar como catalisadores de identidades coletivas, desviando de uma identidade institucionalizada para um retorno a um “eu”, a uma construção de indivíduo que se situa dentro de um grupo, e não o inverso.

textos dramaturgicos “bombardeados, debilitados” e que “não funcionam como dispositivo essencial” (2011, p. 26).

Prefiro considerar a condição espetacular – não como texto, mas como prática – para dar conta de situações performáticas produzidas de forma espontânea na vida cotidiana, que conseguem uma expressividade simbólica pelo uso de determinados dispositivos de linguagem, e que, no entanto, não pretendem ser fixadas nem lidas como eventos artísticos. (2011, p. 29)

O texto, deslocado da ação dramática, não se refere a um acontecimento anterior ou a uma representação da realidade, mas é a própria vida transformada em palavra, experimentada enquanto se escreve e enquanto se vive, um não pode mais ser desvinculado do outro. O figurativo é desfeito em prol de uma composição de diversas vozes, texto e experiência tornam-se indissociáveis. O foco recai mais na colocação em atrito de fragmentos de discursos do que falas estruturadas de personagens identificáveis e fictícios.

Para compreender o que chamo de rubricagem é importante analisar quais os deslocamentos percebidos na rubrica dentro desse contexto. A rubrica (ou didascália) é usualmente encarada como uma forma de se pré-determinar movimentos do corpo e da cena no texto pelo autor. Nesse sentido, a rubrica ocuparia um espaço de controle da ação, indicando questões de cenografia e de ação dos personagens. Possui, portanto, uma função de apoio para que o diretor e qualquer outro leitor do texto possam criar uma imagem da cena.

Indicações textuais são encontradas desde o teatro grego, especialmente ligadas à entrada e saída de personagens, porém é com o fortalecimento do drama burguês que elas passam a ser usadas de maneira mais extensiva (PAVIS, 2003). Isso se dá quando os personagens precisam ser demarcados socialmente, assumindo traços individuais, o que torna necessário que o texto os identifique melhor, dando informações que sirvam para situá-los de forma naturalísti-

ca. O mesmo pode ser dito de indicações de espaço, descrevendo onde a cena deve se desenvolver. Pela qualidade de comunicação linguística empregada nesse tipo de informação, ela não caberia em forma de diálogo, e, portanto, as rubricas aproximam-se da forma narrativa.

Diversos teóricos teatrais veem a rubrica como um texto com baixo teor de influência na cena e mesmo descartável enquanto parâmetro de análise da dramaturgia, já que durante a montagem as didascalias podem ser ignoradas. Elas são, assim, comumente colocadas como um texto secundário, situado ao lado daquele que será efetivamente utilizado no palco (ROLZIK, 2016). Cria-se, assim, uma diferença entre o texto a ser verbalizado pelos personagens e as informações dadas pelo autor ao diretor. Roman Ingarden (1958), ao analisar as funções da linguagem no teatro, concebe que esses textos secundários não possuem a capacidade de identificar ou definir o escopo do que seria a linguagem teatral. Para ele, porém, os textos verbais e esses textos indicativos, unidos à linguagem não verbal usada no palco (os aspectos visuais da encenação, como luz e som) formam juntos o que ele chama de *stage play*, ou texto da cena.

De acordo com Luis Fernando Ramos (2001), no entanto, a rubrica, ainda que analisada isoladamente, interessa para a dramaturgia, representando um território de convívio entre duas dimensões do fenômeno teatral teoricamente incomunicáveis: a cena virtual escrita pelo autor e aquela concreta, que irá ocupar fisicamente o espaço. É um texto que já pressupõe a cena. Contrapõe-se, assim, a autores como Patrice Pavis e Marvin Carlson, para os quais a rubrica não passa de uma ficção, tanto quanto os demais elementos do texto teatral. As rubricas, apesar de se referirem a um espetáculo imaginário, podem indicar o modo de encenar de cada autor, cristalizando-se enquanto literatura. Por serem uma antecipação da cena concreta, as rubricas possuiriam independência da ficção, constituindo uma outra dimensão textual, que é a da materialidade cênica. Interessa analisá-las, já que refletem, como narrativa literária, a cena primordial desejada pelo autor. Elas são capazes, ainda, de atribuírem referenciais espaciais e temporais, não apenas articulando texto e cena, mas garantindo efetivamente que a ficção tenha consistência.

Nesse mesmo sentido, cita Michael Issacharoff, para quem o texto teatral é composto por dois canais: aquele destinado a ser dito pelos atores (diálogos), participantes da ficção, e aquele endereçado aos que irão dirigi-lo, que ele chama de elemento não ficcional da cena. Haveria, assim, dois tipos de enunciação no texto teatral: os diálogos, que seriam uma mediação do personagem entre o autor e o espectador, e as rubricas, que representariam a voz direta do dramaturgo.

Quando pensamos em uma dramaturgia que não caiba mais dentro deste drama absoluto, mas que tenda ao performativo e em que se dê importância ao processo e ao gesto do autor, o uso de rubricas no texto teatral se altera radicalmente. Se antes sua função analógica, de estabelecer procedimentos e indicações objetivas de ação à direção, é mais evidente, nesse teatro em que o texto e a ação deixam de ser os motores da cena, a rubrica passa também a agregar notadamente aspectos poéticos, não podendo mais ser lida apenas como indicações ao diretor, mas como provocações artísticas. A rubrica se torna mais declaradamente um elemento literário no texto teatral.

Desta forma, quando o teatro se afasta de uma noção textocêntrica, as rubricas começam a ser utilizadas para lançar provocações àqueles que ingressam na dramaturgia. Ao abandonarem um realismo obrigatório e uma indicação mimética de uma cena previamente imaginada, ganham relevância, não ao indicar como a cena deve ser feita ou a forma em que foi inicialmente imaginada pelo autor, mas por constituírem material artístico tão importante quanto as demais falas. Ainda que não utilizadas diretamente em cena, estarão invariavelmente presentes nos caminhos traçados pelo texto. Analisemos, abaixo, as rubricas iniciais de *Tentativas contra a vida dela*, de Martin Crimp, e *Por Elise*, de Grace Passô:

Esta é uma peça para um grupo de atores cuja composição deve refletir a composição do mundo além do teatro.

Que cada situação em palavras – os diálogos – se desvele contra um mundo específico – um desenho – que melhor exponha sua ironia.
(CRIMP)

A peça não começou. O ator que interpreta o personagem “Funcionário” entra em cena. Em silêncio, ele inicia uma sequência de movimentos de Tai Chi Chuan. Sim: Tai Chi Chuan, essa palavra tão chinesa. Já reparou no quanto são suaves, leves e harmônicos esses movimentos? E na quietude concentrada? Já percebeu que quem os executa parece estar dando um profundo mergulho no ar particular? No ar tão particular? Repara. Viu como parecem Gestos De Lagoa? São movimentos que possuem a sabedoria da calma e do equilíbrio que os homens buscam. O equilíbrio que se busca ter nas situações todas: na morte, na vida, em frente a uma criança, num enfarte no coração.

(Que todas as quedas d’água, atormentadas, deságuem num Lago Sereno e fiquem por lá. Que esse Lago seja uma expressão sincera. De um mundo submerso intenso e misterioso).

Enquanto se movimenta, projeta-se sobre seu quimono branco a apresentação do espetáculo. Os Créditos iniciais. Algo como:

ESPANCA APRESENTA:

POR ELISE

“E SE VOCÊ TROUXER O SEU LAR, EU VOU CUIDAR DO SEU JARDIM”.

(PASSÔ)

Na primeira, Crimp afirma que o grupo de atores que fará a peça deve refletir o mundo que há além do teatro. É com o desejo de dialogar com o que não está no texto que ele inicia a peça. Dessa forma, já na abertura, o dramaturgo assume que o lugar ocupado pelo seu texto é menor que o mundo, é um recorte dele, reconhecendo a importância de que esta realidade deva atravessar a obra que será encenada. É impossível, para o diretor e o leitor, ignorar esta negação da completude do texto. Se a dramaturgia não é suficiente para re-

presentar a realidade, mas se constitui como uma parte específica dela, ela deve necessariamente ser lida de uma forma diferente do que seria uma obra assumidamente fechada em si mesma.

Já a rubrica inicial de *Por Elise* joga com os limites de uma rubrica realista, tornando aspectos analógicos em poéticos. A indicação de que um ator deve entrar em cena fazendo movimentos de tai chi chuan, que poderia ser objetiva, serve como ponto de partida para uma construção poética dessa imagem sobre a leveza dos movimentos de uma palavra que é tão chinesa. Cabe ao leitor construir significados para esta cena imaginária que não precisa se concretizar no palco para ter a potência criativa de como o texto irá se desenvolver. A peça ainda nem começou. A cena não precisa existir enquanto imagem materializada e, ainda assim, continuaria sendo relevante para a compreensão da obra. Passô assume, então, que o seu texto não é uma imagem realista, mas um ponto de partida para a construção de poéticas possíveis, que dependem da percepção de quem o lê e o assiste.

Tanto na rubrica analógica quanto em seu extravasamento poético nos exemplos que dei acima, no entanto, a posição de um dramaturgo ausente é mantida. A dramaturgia, e consequentemente suas rubricas, continuam sendo um texto escrito previamente, que deverá materializar-se ou atravessar a cena construída posteriormente. Porém, pensando na figura do dramaturgo atuador aqui buscada, a rubrica pode ser decorrência de uma cena.

Nesse sentido, importante citar os futuristas italianos, precursores na utilização da rubrica como elemento questionador das convenções textuais e da posição do dramaturgo. Um exemplo possível é Francesco Cangiullo, que em *Síntese* construiu uma peça com apenas o seguinte texto: “Personagem – ele que não está lá. Estrada à noite, fria, abandonada. Um cachorro cruza a rua. Cortina”. Outra figura pioneira no uso de rubricas como elemento de radicalização do texto é o alemão Erwin Piscator. Na peça *Apesar de tudo*, o encenador utilizou filmes documentais sobre a primeira guerra mundial para construir o espetáculo, sendo eles o dispositivo primordial para as primeiras experimentações dos atores que, ao longo do processo, foram dando origem ao espetáculo. A escrita da cena acontecia durante sua experimentação, ficando a dramaturgia (roteiro) submetida às indicações do encenador (RAMOS, 2011). Ainda que não haja um texto re-

sultante fechado, o texto pode ser reconstituído através do programa do espetáculo e das anotações da polícia alemã na descrição sumária de algumas cenas. São rubricas que não antecedem o espetáculo, posto que surgiram a partir do que era levantado como encenação.

O fortalecimento da figura dos dramaturgos encenadores também contribuiu para os deslocamentos do texto no teatro e a mudança nos usos das rubricas. Neste tipo de trabalho não há divisão entre encenação e dramaturgia, sendo esta elaborada pela própria pessoa que irá dirigir a peça. Dessa forma, ao menos a primeira apresentação pública do texto será realizada por quem o idealizou. É comum que o texto seja formalizado apenas posteriormente, quando surgem demandas externas, como uma eventual publicação ou sua utilização por outros encenadores. Até então o que há são várias versões, trechos que foram incluídos no ensaio, mas não chegaram a ser registrados no texto final. O dramaturgo tem controle sobre o processo e, por isso, uma liberdade maior de alterar as cenas. Como parte desse movimento, podemos citar autores como Harold Pinter, David Mamet, Roberto Alvim e Grace Passô.

A posição do dramaturgo também se modifica quando pensamos na emergência dos processos colaborativos, que fazem com que ele saia de uma posição usualmente chamada “de gabinete”, ou seja, distante da encenação, e precise construir seu texto junto com diretores, atores, dentro da sala de ensaio ou jogando com as limitações do espaço quando a peça transita do palco italiano para as ruas.

No processo colaborativo, busca-se a horizontalidade dos criadores para a construção da obra, ou seja, não há o predomínio de nenhuma função sobre outra, diretor, dramaturgo e atores atuam na criação através um processo decisório conjunto. Ele é resultado das experiências de criação coletiva, que ganharam força a partir dos anos 70. Nestas, todos os integrantes participavam ativamente da construção da cena, extravasando o que seria esperado de sua posição inicial e compartilhando todas as etapas. Para Luís Alberto de Abreu (2004), a diferença entre a criação coletiva e o processo colaborativo refere-se a uma questão metodológica: a informalidade da criação coletiva, sem, por exemplo, prazos rígidos, fazia com que a sua trajetória não pudesse ser fixada e devidamente apresentada. Ainda, com a preocupação de que todos pudessem atuar nos

diversos aspectos do trabalho, dificilmente se chegava a uma obra única como resultado, mas sim a uma coletânea de diversas experiências, cada uma conduzida principalmente por algum membro específico do grupo.

O processo colaborativo se desenvolve nos anos 90, com o trabalho de grupos como Vertigem, no Brasil e Mapa Teatro, na Colômbia. Surge como uma tentativa de organizar as potencialidades percebidas na criação coletiva, porém aparando arestas, encontrando métodos que mantivessem a horizontalidade, já que cada integrante possui o mesmo espaço propositivo. Ao mesmo tempo, possibilitava que funções específicas fossem assumidas por diferentes integrantes. Um diretor imerso em um processo colaborativo, nesse sentido, não deixa de responder pela direção, ainda que esta tenha sido resultado de um trabalho conjunto, no qual os demais participantes também puderam opinar e contribuir.

Antônio Araújo (2011), diretor do Teatro da Vertigem, afirma que a manutenção de funções no teatro colaborativo é exatamente o que desencadeia as possibilidades de diálogo entre os diversos criadores envolvidos no projeto. Ao contrário das experiências de criação coletiva, que faziam com que a mesma pessoa assumisse diversas funções, tornando-se um artista polivalente, neste tipo de procedimento as hierarquias flutuantes e momentâneas permitem que cada profissional envolvido na construção da obra ingresse de acordo com suas habilidades, mas que seja contaminado e precise negociar com as demais partes do processo.

O fortalecimento do processo colaborativo trouxe para a dramaturgia e para o dramaturgo o desafio de sair de uma posição ausente do processo para estar também imerso nesse processo composto coletivamente, acompanhando os ensaios, ouvindo e agregando ao seu texto proposições individuais e mantendo-se disponível para alterações de uma obra que se constrói aos poucos, por todos os integrantes do grupo.

Em um processo conjunto e aberto ao real, pensar o dramaturgo como o responsável pelas falas que serão ditas em determinado acontecimento cênico não mais condiz com os modos como a construção textual passa a ocorrer. Ele deixa de ser uma fonte original, sendo incorporado como um agente dentro de um processo com-

partilhado de construção de significado (HEATHFIELD, 2011). O dramaturgo contemporâneo, dessa forma, liberta-se das imposições modernas de narrativa linear e instrumentalização da escrita para construir uma ficção perfeitamente encaixada e passa a ocupar um espaço de formação, de observador dos acontecimentos performativos, sempre instáveis, dando-lhes forma, ainda que variável, contribuindo para ampliar potências narrativas que tenham surgido durante o processo (ao invés de apenas sedimentá-las em um texto que as organize para o público). Ele passa a se envolver, assim, na busca ou na falta de necessidade de se encontrar uma coesão de sentido em determinado trabalho.⁶

Podemos imaginar esse ato de rubricagem a partir da ação de um dramaturgo que propõe uma cena sobre uma briga em família durante o jantar. O dramaturgo escreve diálogos e pede que os atores improvisem em cima daquilo que está escrito. A partir das improvisações, uma das personagens, vamos supor que seja a filha, agrida a mãe fisicamente, jogando-lhe um prato. A violência daquele ato chama a atenção no ensaio, seja pela estética do prato quebrado em incontáveis pedaços instaurando um silêncio inesperado em uma cena que até então era marcada por gritos, seja por uma transformação da personagem, que no texto proposto inicialmente permaneceria o tempo inteiro passiva, tapando os ouvidos para não ouvir a disputa. O dramaturgo, que não havia previsto essa materialidade cênica nem essa curva da personagem, considera-a interessante e a transforma em rubrica, escrevendo no texto “filha joga prato na direção da mãe, que se estilhaça e provoca um súbito silêncio”.

Esse espaço ocupado pelo dramaturgo pode ser percebido em manifestações artísticas que se inserem no tecido social através de um texto escrito a partir da prática. São textos que procuram encontrar voz própria em meio a um cenário em que as fronteiras entre virtua-

6 Conforme apontado por Kerkhoven (1994), tal percepção pode, no entanto, trazer para o dramaturgo uma posição de invisibilidade: ele é o responsável por tudo, mas ao mesmo tempo nada é de sua competência; se algo dá errado, ele é o primeiro a ser culpado, porém não é reconhecido quando a ação artística é elogiada. Por essa posição de invisibilidade, o dramaturgo pode ser colocado institucionalmente como controle, demarcando, ocultando ou tornando determinado evento artístico palatável ao público ou de acordo com expectativas da direção que o financia.

lidade e realidade diminuíram e em que a polifonia de vozes se sobrepôs a um discurso dominante⁷.

A performance *La voz de la memoria*, do grupo Yuyachkani, dirigida por Miguel Rubio, é um exemplo de construção textual a partir de um trabalho de campo. A ação envolveu uma série de intervenções feitas por ocasião das audiências públicas da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru, constituída para investigar e julgar as violações de direitos humanos surgidas a partir do conflito entre as forças armadas e grupos de resistência, especialmente o Sendero Luminoso, ligado ao Partido Comunista Peruano, entre 1980 e 2000. Nesse contexto, o grupo realizou uma série de ações nos espaços públicos das cidades onde as audiências eram realizadas, ocupando praças, ruas e outras zonas de aglomeração humana.

Para realizar as intervenções, os atores do grupo desenvolveram personagens fictícios a partir dos relatos colhidos em campos diversos que realizaram. Para Rubio, a dramaturgia é “um conjunto de elementos que integram um espetáculo teatral, considerando a relação espaço-tempo que é dada entre a cena e o público” (RUBIO, 2001, p. 51). O texto cênico, portanto, existe apenas quando a proposição é colocada na relação entre público e atores, sendo a presença física deles elemento central da textualidade. Não há um texto prévio determinando a encenação, o que confere às propostas artísticas matriz performática (DIEGUEZ, 2011, p. 64).

A atriz Ana Correa performou a personagem Rosa Huanca, *Rosa Cuchillo*, que, já morta e acompanhada por seu cachorro também morto, continuava procurando seu filho, usando a cinta preventiva de estupros que vestia enquanto viva. Para construí-la, Ana utilizou de modo decisivo o encontro que teve com Angélica Mendoza, líder do movimento das mulheres contra os desaparecimentos, cujo filho fora sequestrado e estava desaparecido desde 1983. *Rosa Cuchillo* foi também escrita a partir de uma relação com comunidades urbanas

7 É possível pensar, nesse sentido, na ideia de escritura múltipla, trazida por Roland Barthes. Sobre a morte do autor como uma entidade que existe antes do texto, responsável por iluminação individual que o gera, Barthes pensa a autoria como concomitante à existência do próprio texto, composto por diversas vozes e escrituras, nenhuma delas original. “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 2004).

e camponesas, pela observação de sua vida cotidiana. O texto apresentado era, portanto, formado por um emaranhado de vozes, como de Angélica e outras mães, e performado a partir de um trabalho de observação das comunidades nas quais atuou, cujas histórias e hábitos compunham camadas para essa dramaturgia. Sua imagem colocada nos espaços públicos trazia uma presença poética⁸ à voz das outras mães que também buscavam seus filhos; mas, ao narrar histórias compartilhadas por tantos habitantes do país, ligados invariavelmente aos massacres da Guerra Suja, sua ficção trazia imediatamente à tona o real, que estava sendo discutido dentro das audiências de reconciliação.

Outra atriz, Teresa Ralli, construiu uma Antígona a partir do relato de mulheres que buscavam enterrar seus desaparecidos. Posicionada em espaços públicos nas cidades em que se realizavam as audiências públicas, a Antígona de Teresa possuía aspecto representacional, já que nela era possível reconhecer outras mães e mulheres. Havia, entretanto, um drama real como motor para as criações estéticas, já que naquele momento diversas mães protestavam nos locais da apresentação para que o passado de repressão fosse escancarado e os desaparecidos assumidos como mortos políticos (SANCHES, 2007). Teresa entrevistou uma série de familiares de desaparecidos. Em troca, a atriz lhes explicava quem era Antígona e buscava relacionar os relatos ouvidos ao mito grego.

A encenação construída pela atriz envolvia filtragem das diversas vozes de mulheres com quem conversou misturadas a voz da própria atriz, que narrava os acontecimentos, furando a ficção ao presentificar a questão que sua Antígona trazia: “As mortes desta história vêm a mim [...] e tão vivamente, porque são a minha pró-

8 Nesse ponto, Ileana (2011, p. 88) estabelece um paralelo entre a performance realizada por Ana Correa e o espetáculo *Ruanda 94*, apresentado pelo grupo da Bélgica Grouvov, realizado por ocasião da Comissão da Verdade voltada a investigar o massacre de Ruanda que culminou com a morte de mais de um milhão de tutsis. Este espetáculo iniciava com o testemunho real de uma enfermeira tutsi que sobreviveu ao massacre, além de projetar declarações de ruandeses. Se em um há a construção de uma dramaturgia a partir de relatos reais, porém apresentada por uma outra atriz, que dava voz a esses vários relatos, em *Ruanda 94* a voz é dada à própria vítima, que não precisa de interlocutores para falar sobre sua dor. A ausência de mediação é usada, exatamente, para questionar a possibilidade de que outros assumam um discurso que não é o seu e, portanto, o uso de testemunhas oculares no teatro documental.

pria desgraça, eu sou a irmã que foi algemada pelo medo” (WATANABE, 2000). Em sua performance, ao enterrar a máscara de Polínic, era possível identificar na ação da atriz uma dimensão poética e simbólica, mas também ética e real: o enterro da máscara era o enterro de todos os mortos não encontrados por seus familiares, uma dor compartilhada por aquelas pessoas que ela entrevistou⁹.

Outra ação: um dramaturgo formado em direito com um placa “Consultoria Jurídica Gratuita” conversa com desconhecidos, estabelecendo uma relação em que ele auxilia juridicamente eventuais problemas que lhe fossem apresentados em troca de transformar aquela história em uma dramaturgia. Aquela conversa é uma realidade prévia ao texto, já existe inclusive um interesse estético nesse ato de ouvir e falar com estranhos. A dramaturgia escrita posteriormente é uma tentativa de transformar a materialidade que já existiu em um texto que seria, assim, o resultado de movimentos situados além do teatro, uma *rubricagem* do real. A rubrica, neste caso, não seria analógica, já que não se trata de uma descrição meramente ilustrativa do evento ocorrido, mas uma criação sobre esse texto dito e ouvido, uma tradução do dramaturgo daquela voz escutada em palavra no papel.

Nesses casos, se pensarmos a rubrica como um texto que não precisa necessariamente ser dito em voz alta para existir como parte da dramaturgia e que tem uma ligação direta com a materialidade da cena, ainda que como uma provocação poética, é possível também utilizá-la para registrar acontecimentos que podem servir como combustível para que o texto se desenvolva. A rubrica sai, assim, de uma posição propositiva e serve para registrar movimentos e materialidades que ocorreram antes ou durante a construção do texto. Certamente, para que isso ocorra, pressupõe-se a presença de um escritor participante, cujo texto estaria aberto a alterações de acordo com o processo e, na verdade, só existiria devido a acontecimentos alheios a ele.

9 Ileana (2011), sobre as performances realizadas por Teresa Ralli e Ana Correa, utiliza o termo xamânico para se referir a ações poéticas utilizadas como forma de regeneração de comunidades que vivenciaram algum tipo de dor. A dimensão poética teria, nesse sentido, uma função de fechar as “feridas sociais”.

Essa rubricagem seria o resultado de diversas dramaturgias, não apenas daquela escrita pelo dramaturgo, mas também pelo que escapa ao seu controle. Ainda que haja um programa (FABIÃO, 2011)¹⁰, ou seja, uma proposição previamente planejada, o texto resultante é fruto de uma relação imprevisível, que também participa da composição da obra. Pensar o real em diálogo exige, assim, considerar que sempre haverá algo além do que a proposição do artista/performer é capaz de absorver e, dessa forma, é impossível capturá-lo inteiramente, porque essa inteireza do real só existe quando ele é analisado a partir de uma perspectiva única, capaz de conferir uma linha de análise coesa e coerente. O diálogo e sua transformação em texto pressupõe uma tradução e, nela, sempre existe algo que se perde, traduzir é um exercício de equívoco, conforme veremos adiante, e esses equívocos, por mais que possibilitem um acesso parcial a determinado real, impedem sua existência como entidade rígida.

As teatralidades expandidas, que serão melhor abordadas no próximo ponto, indicam a presença de um teatro para além do próprio teatro e, como o real da cena e a teatralidade do real, estão em diálogo dentro de um contexto de manifestações sociais que se utilizam de elementos performativos e de eventos performativos imbuídos de aspectos sociais e políticos. Existe um texto que une essas pontas e articulam sua liminaridade, organizando sua condição de arte e de cotidiano. Investigar esse texto interessa para entender as diversas construções de discurso e perceber como, mesmo rompido, explodido, diluído, é através do texto, ainda que silencioso, que o teatro se manifesta. Isso porque, apesar de em situações como essas o texto cênico ser bombardeado e dar lugar a uma dramaturgia debilitada, já que percebida em situações cotidianas e espontâneas que rejeitariam a noção de um texto acabado, é também através de uma estruturação no discurso, seja ele qual for, que essas manifestações são trazidas para dentro de uma percepção artística.

10 Programa é o nome dado por Eleonora Fabião (2011) às ações performativas. Para ela, essa palavra descreve uma ação planejada de modo metódico, a partir de critérios conceituais, mas que se aproxima do improvisacional apenas pelo fato de não ter sido ensaiada previamente. Um programa a ser performado não poderia, assim, ser confundido com um jogo de improviso.

2. real

Amanhã eu vou morrer. Pra nascer de novo depois. Essa morte não precisava acontecer pra ser de verdade. Pra mim, ela já tinha acontecido no momento mesmo em que escutei sua previsão. Ela ia morrer amanhã. Neste trabalho, ela já está morta. Este é um réquiem para aquela história que nunca existiu. O real dela, aqui, é este. As outras duas ações também são realizadas a partir de situações e falas reais. Importante por isso traçar uma definição, ainda que provisória, sobre o que seria o real na arte, nesta que aqui persigo.

No teatro medieval, lendas indicam que nas paixões os atores que atuavam como Cristo eram verdadeiramente torturados, o que, inclusive, teria levado alguns à morte (FISCHER-LICHTE, 2008). Anos depois, no início do século XX, Meierhold diria sobre o Teatro de Arte de Moscou feito a sua época que:

Os atores contemporâneos, em seu desejo de metamorfose, estabelecem para si a tarefa: suprimir seu “eu” e criar em cena a ilusão da vida [...] Na encenação de *Ralé*, de Górkí, o Teatro de Arte de Moscou substituiu um ator por um autêntico vagabundo [...] Pode-se denominar intérprete àquele que aparece em cena como na realidade? (MEIERHOLD, 2009)

Em 1912, Meierhold propunha um novo teatro, capaz de corrigir as deficiências percebidas pelo excesso de realismo que se buscava naquele momento. Essa busca por realismo era responsável por colocar, no lugar de atores, representantes de determinado tipo social. Mendigos verdadeiros, por exemplo, subiam ao palco para representar mendigos. Esse recurso, para Meierhold, era ultrapassado, e o interessante, para ele, seria investigar as artificialidades do teatro, seus dispositivos e usá-los à exaustão, não ocultá-los em prol de um maior realismo.

Quase um século depois, em 1997, Romeo Castellucci apresentava sua peça *Giulio Cesare*, em que levava ao palco performers com determinadas especificidades físicas, a partir das quais as personagens

eram construídas, havendo uma separação radical entre o corpo real (do ator) e o corpo fictício (do personagem). César era interpretado por um homem muito magro e senil. O ator que fazia Antônio havia sido operado da garganta e levava um microfone na laringe para ampliar seu esforço de fala. No papel de Cícero, um obeso seminu. A realidade do corpo dos atores furava a ficção em que eles estavam inseridos, e as figuras em cena, mais do que representadas, tornavam-se presentificadas. Assim como no Teatro de Arte de Moscou criticado por Meierhold, Castellucci, ao atrair a atenção do público mais para a materialidade da presença física dos performers do que para a representação realizada, procurava também forçar os limites entre a ficção e a realidade no palco. Mas quais seriam as diferenças entre esses recursos ao real?

É de supor que os limites entre o real e o fictício aumentem à medida que diminuem as distâncias entre o teatro e a performance¹¹, apesar da presença do real não ser exclusividade das expressões contemporâneas, como apontado. O enfoque maior dado à presença do real na cena contemporânea se deve porque, agora, o corpo do ator e sua realidade tornam-se o interesse principal do teatro. Não é mais apenas um desejo de ampliar o realismo da cena, tornando-a verossímil, mas também, e principalmente, de explorar a presença física do ator/performer, um corpo real sujeito a erros, riscos, deslizamentos e falhas.

Ao analisar uma performance de 1975 em que Marina Abramovic realiza uma série de autoflagelos ao próprio corpo (toma um litro de mel, depois um litro de vinho, quebra um cristal com a própria mão, corta uma estrela na barriga, deita em cubos de gelo formando uma cruz) até o ponto em que o público a impede de prosseguir, Fischer-Lichte (2008) procura compreender o que haveria de singular nesse evento criado pela performer e no que ele se diferenciaria de outras expressões artísticas ou sociais que sempre existiram e

¹¹ Para Renato Cohen (2002), a performance caracteriza-se como uma arte de fronteira por estabelecer um movimento de ruptura com a denominada arte estabelecida e por se permitir adentrar em campos que antes não eram vistos como arte, campos esses que representam um limite tênue entre arte e vida. Através da performance “se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado”.

que também envolviam torturas físicas e a colocação do atuator em uma situação de risco. Para ela, é possível perceber dois elementos que colocavam em confronto os padrões estéticos e éticos: primeiro, Marina conseguiu redefinir a relação entre sujeito e objeto, observador e observado de modo que o público que assistia silencioso às ações tenha se sentido compelido a interrompê-la; além disso, construiu um novo espaço entre a materialidade e a semiótica da cena, o significado e seu significante. Certamente a estrela de Davina Barriga, a cruz de gelo e o cristal quebrado com as mãos poderiam ser analisados de um ponto de vista representacional e metafórico, porém a urgência e o risco com que eram trazidos para a cena os impedia de serem meros elementos cenográficos, fazendo emergir sua materialidade. O público era, assim, colocado em uma posição incerta. Se, por um lado, havia o interesse em permitir que a performance continuasse ou que se buscasse interpretá-la a partir de seus significados, por outro era impossível não se tocar pela realidade dos ferimentos da artista.

As irrupções do real na cena contemporânea buscam, a partir dessa análise, colocar em choque esses estados (significante e significado), o que causaria uma multiestabilidade perceptiva (FISCHER-LICHTE, 2008), uma mudança entre modos de percepção. De um lado, o corpo fenomenal e presente do ator/performer e, do outro, as camadas poéticas e dramatúrgicas que incidem sobre ele, transformando-o também em uma figura dramática. Haveria, assim, um deslocamento entre a ordem da presença e a ordem da representação, o que causaria uma instabilidade entre o corpo e a metáfora, o real e o fictício, entre a teatralidade e a performatividade.

O debate em torno do real também se acentua na medida em que as divisões estanques entre as artes são questionadas¹². A própria indefinição de onde começa o teatro e onde termina a performance potencializa um desejo de compreender o que é o real da cena e o que resta à ficção, se é que resta algo, se é que ainda é teatro, se a performance está mais para artes visuais do que cênicas, ou o que é um show musical e o que é um happening,

12 Fischer-Lichte (2008) chama essa dissolução dos limites das artes e as interferências entre campos artísticos de guinada performativa observada nas artes, em que as realizações artísticas passam a ser vistas mais como eventos irrepetíveis do que como objetos.

que poderia ser feito dentro de uma galeria, ou no meio da rua, e onde fica o palco, se há palco, se há atores ou se devem ser chamados de performers, se quem atua é mais quem observa do que quem performa. A busca incessante por uma resposta objetiva a essas perguntas pode ser contraproducente por ignorar o que essas indefinições apontam. Ao invés de tentar respondê-las e apaziguar a sensação de deriva que elas provocam, a mim me parece mais potente ampliá-las e jogar luz exatamente sobre essa zona cinzenta das artes que elas indicam, sobre esse campo indeterminado do que é ou não é, quer dizer, do que é e não é ao mesmo tempo.

É nessa zona cinzenta, aliás, que John Cage, em 4'33', escreve uma partitura que indica ao pianista a função de abrir e fechar do tampo do piano no tempo estabelecido para os três movimentos, e, durante essa sinfonia, ele permanece em silêncio, sem tocar nenhuma nota. A música é feita pela plateia, pelo riso nervoso, os sons dos entediados se mexendo nas cadeiras ou se levantando delas, batendo a porta ao sair, a música seria o improviso causado pelo silêncio proposto pelo pianista. Os acontecimentos do mundo funcionariam como ready mades, trazidos para dentro da obra artística.

Ou quando no primeiro andar da 31ª Bienal de Arte de São Paulo, realizada em 2014, antes das catracas, numa instalação com redes vermelhas formando cilindros translúcidos, mulheres relataram histórias sobre abortos ilegais mal sucedidos. As *Mujeres creando*¹³ ocupavam o centro dos cilindros e contavam, em tom informal, experiências vividas por elas ou por outras, o que não ficava claro. Uma performance? alguém perguntou. Mas que cenário feio - outro respondeu. Acho que não é uma obra, é um protesto. É, acho que é um protesto. A ideia de protesto político ao invés de performance apaziguou o grupo, ouviram mais um pouco os relatos e decidiram prosseguir.

Donald Judd, um dos principais expoentes do movimento minimalista, analisando a produção artística, diria que a metade das melhores obras do seu tempo não poderiam ser definidas como pinturas nem esculturas, mas pertencentes a um campo híbrido ainda não de-

13 *Mujeres creando* se autodenomina um movimento social feminista anarquista da Bolívia, com 22 anos de existência, composto por mulheres de diferentes setores sociais, idades, culturas, opções sexuais e momentos existenciais. Participaram da 31ª Bienal de São Paulo, com a obra "espaço para abortar", voltado a discutir questões ligadas ao aborto, livre-arbítrio feminino e colonização sobre o corpo das mulheres.

finido. Esses artistas buscavam romper com a noção de representação nas artes plásticas e passaram a utilizar em suas obras objetos em seu aspecto literal, sem subterfúgios. As formas, além de simples, seriam formadas por materiais não disfarçados, ou manipulados para parecerem algo que não são, nem emoldurados ou colocados em um pedestal. Ao invés da ilusão, a materialidade¹⁴. (FRIED, 2004).

Em todas as situações acima, o real entra exatamente como o elemento responsável por colocar a expressão artística em suspensão, dentro de uma zona de indefinições e aberturas ao cotidiano, através de ações que extrapolam o que há de intencionalmente artístico e caem em um híbrido que impediria divisões rígidas entre arte e cultura, ético e estético, político e artístico.

Turner (1969), ao pesquisar antropologia ritual, entende a liminaridade como uma situação de afastamento dos procedimentos normais da ação social, ou seja, como um espaço de exceção, marginal. A partir dessa visão, trazida para as artes, a liminaridade indica um espaço de indefinições, em que não é possível traçar divisões rígidas entre expressões artísticas, ou entre estas e situações localizadas além de um conceito de arte, o que propicia situações imprevisíveis, precárias e gera também práticas de inversão, esferas de convívio, possibilitando que a vivência seja uma experiência também estética (DIEGUEZ CABALLERO, 2011).

Performance, diz Schechner, suscita uma experiência liminar. Trata-se do estranhamento de um “eu” que, no entanto, não se transforma simplesmente em um “outro”. A condição subjuntiva, que envolve uma capacidade de ser outro, “não-eu”, também requer o estranhamento de um “eu” vendo-se sendo visto de outro lugar pelo “outro” como “outro”,

14 Fried (2004) afirmou ainda que “A sobrevivência das artes tem dependido, cada vez mais, de sua habilidade em vencer o teatro”, considerando o teatro como a arte necessariamente ligada ao espetáculo e à representação, cabendo às artes visuais se afastarem desta teatralidade para que pudessem causar alguma ruptura no cenário da época.

como “não não-eu”. Aqui, o estranhamento do “eu” não transforma simplesmente o outro em algo familiar. Trata-se, justamente, de uma abertura para a estranheza do outro. (DAWSEY, 2006)

Nesse sentido, um campo artístico expandido implica encarar a arte não mais como um objeto, mas como um feixe de relações (BORRIAUD, 2009). A arte relacional abandonaria, assim, a afirmação de um espaço simbólico autônomo, passando a se constituir a partir das interações humanas e de seu contexto social. É a partir dessas manifestações sociais (e não necessariamente artísticas) que a arte contemporânea busca uma existência dentro de um real, ao invés de construir realidades utópicas, objetivo identificado à arte moderna e sua tentativa de modelar um mundo futuro a partir de ideologias. Mais do que propor uma realidade desejável, a arte contemporânea assume o desafio de dialogar com universos e realidades múltiplas possíveis. Não existe um único modelo a ser alcançado, e cabe à arte dialogar com essa fragmentação, procurando capturar os diversos discursos¹⁵.

Haveria uma diferença entre forma e formação (idem, p. 13). Se a noção de forma remete a um objeto fechado em si mesmo a partir de uma ação do artista, as formações são expressões artísticas surgidas do encontro com outros campos da arte e com elementos situados fora dele. A formação surge, assim, necessariamente a partir da relação com o outro, são nessas negociações com a alteridade que encontráramos a arte relacional.

Para compreender a busca pelo real como estética contemporânea, não bastaria analisar a emergência do real em cena, seja para conferir verossimilhança, para colocar o corpo do ator como centro da questão ou para trazer o choque como dispositivo de radi-

15 Essa arte como espaço de encontro, sugerida por Borriaud, estabelece um diálogo com o Situaionismo de Guy Debord, que, utilizando os preceitos dadaístas como ponto de partida, em que se buscava novos usos da vida, buscava substituir a representação pela “construção de situações” e negava a diferenciação entre artistas e público, colocando a atividade cultural não como uma intencionalidade necessariamente artística, mas como uma forma de se observar a vida cotidiana.

calidade (FERAL, 2008)¹⁶. Seria preciso necessariamente recorrer a campos situados para além da obra de arte, onde arte e vida se confundem e não seja óbvia a intencionalidade artística do que está sendo apresentado.

Analisando essa esfera de atuação, Ileana Dieguez (2011) investiga a teatralidade presente em manifestações político-sociais, sem um fim estético claro. Ou seja, em vez de investigar como o real se manifesta no teatro (e nas artes em geral), ela analisa as situações liminares, que tanto extravasam os campos artísticos como interferem e criam camadas poéticas sobre a realidade. Esse teatro transcendido e essas disseminações da teatralidade nos cenários cotidianos demonstram as rupturas e novas configurações de uma dimensão representacional.

Diversas manifestações podem ser entendidas a partir dessa perspectiva. É o caso, por exemplo, daquelas realizadas pelo Coletivo Sociedade Civil que, no último ano da ditadura Fujimori no Peru, convocaram ações públicas de lavamento das bandeiras do país em praças públicas. Para eles, a recepção artística de suas performances não lhes interessava tanto quanto o impacto político que elas provocariam. Outro exemplo são os eventos cênicos realizados durante a Resistência Civil mexicana pelas ações do grupo chamado de Resistência Criativa, liderado pela artista Jesusa Rodriguez. Esse grupo surgiu como resposta à considerada fraude eleitoral¹⁷ de 2006, no México, após a qual ocorreram uma série de ações para que o resultado das eleições não fosse considerado.

16 Feral analisa o uso de imagens violentas ou, de alguma forma, intoleráveis, como recurso de inserção do real em cena. Para ela, existe na cena teatral uma oscilação entre o imediato (realidade) e o mediado (ficção). O uso do choque se justificaria como um momento em que é impossível haver qualquer tipo de mediação, o que provocaria, ainda que momentaneamente, uma ruptura completa na ordem da representação, obrigando o espectador a sair da ficção e a deparar-se com a realidade do que está sendo apresentado diante de si. A teatralidade, no entanto, continuaria existindo como o enquadramento que é dado a essa ação performativa, o que pode ser, de certa forma, um problema, já que a teatralidade existente no modo de se apresentar determinada imagem, o que causa um distanciamento entre espectador e obra e, de certa forma, uma isenção diante do que está sendo mostrado. Se você está testemunhando a morte de alguém ou algum tipo de violência da qual discorda, até que ponto você é conivente e qual é sua distância em relação ao evento?

17 A fraude eleitoral é atribuída à vitória de Felipe Calderón, em 2006, sobre o candidato do Partido da Revolução Democrática (PRD) Andrés Manuel López Obrador, com uma diferença de apenas 0,56% dos votos, havendo, após o resultado, uma extensa campanha do PRD para que o resultado oficial não fosse reconhecido.

A Resistência Criativa utiliza ações performativas como instrumentos de ação política; procura infiltrar-se e transformar a vida pública mexicana através da arte, da educação política e do ativismo criativo, carnavalizando a paisagem urbana. Após as eleições de 2006, por exemplo, a Resistência Criativa¹⁸ ocupou quinze prédios pertencentes às empresas e instituições que apoiaram a fraude eleitoral, promovendo ações lúdicas, como cobrir a sede de uma das empresas com papel *kraft* impedindo a entrada dos funcionários. Ou fazendo assembleias públicas em que se relatavam as atividades do movimento dos trabalhadores e a situação do país.

A teatralidade liminar seriam, assim, ações realizadas por cidadãos, com a presença ou não de artistas, por meio das quais criam-se configurações poéticas no espaço público, e um estado de trânsito entre uma manifestação social e artística. O real é teatralizado, produzindo situações que não podem ser classificadas unicamente como arte nem como movimentos sociais.¹⁹

É essa a dimensão do real que interessa para este trabalho: um real que se extravasa em ações políticas e poéticas. Que esteja ao mesmo tempo dentro e fora de molduras artísticas, que exista sempre em um corpo rompido, incompleto, cambaleante, sobrevivendo com dificuldade na ficção e também amputado fora dela. Um real que morra hoje pra nascer de novo amanhã. Que esteja sempre vivo,

18 Ileana propõe a ideia de uma “teatralidade social”, que se refere a uma capacidade de diálogo do teatro com a realidade. Nesse sentido, as ações do Resistência Criativa foram capazes de criar um “espaço extracotidiano no fluxo do cotidiano”, ou seja, tentaram inserir no cotidiano uma dimensão simbólica que não afastava as ações de fins imediatos e políticos. A teatralidade presente nessas ações configura-se pelo ato do observador, por meio do qual atitudes espontâneas ganham uma carga simbólica e passam de acontecimentos cotidianos para acontecimentos teatrais. Essas teatralidades da resistência podem também ser chamadas de ações-intervenções, ou performances cidadãs, performance aqui entendida como um conjunto de atos simbólicos que adquirem novos significados a partir de ações públicas.

19 Esses espaços criados são chamados por Ileana de espaços intermeios, por se situarem nessa situação limiar apontada, surgidas nas teatralidades do cotidiano e por irrupções do real dentro da representação: “A performatividade e a teatralidade apontam um tecido de disseminações que atravessam as noções disciplinares de teatro ou performance art, instalando-se no espaço de travessias, liminaridades e hibridizações, onde se cruzam e interrogam os campos da arte, da estética e da política”. (DIEGUEZ, 2010, p.145)

apesar da sua despedida iminente. É com essa inconstância do real que procuro dialogar, eu e um não eu simultâneos.

As outras duas ações são *Fim da fila* e *Jogo do gênero*. São, de certa forma, desdobramentos de *Consulta* e das potências que percebi no ato de me dispor a ouvir um outro. Ao registrar alguém que nunca escreveria a própria história, de tão entranhada que está em seu corpo, um corpo que se move pela cidade sempre prestes a ser expulso pra ficar cada vez mais às margens, mesmo que no centro de uma metrópole em uma quarta-feira de uma semana qualquer. Um corpo que morre pra nascer de novo em outros corpos que também não seriam desenhados por ninguém. O que busco é catalogá-los, transformando-os em corpos por extenso. Talvez eu os reduza fazendo isso. Mas aqui eles existem por algum tempo a mais do que apenas no momento em que se expressam em voz alta.

Fim da fila parte também de uma performatividade percebida no fazer jurídico e envolve o conhecimento da burocracia e as possibilidades de burlá-la. No Departamento Jurídico XI de Agosto, os casos de desapropriação de posse geravam grande desespero para os assistidos, já que, se fossem autorizadas, famílias inteiras que não tinham outra possibilidade de moradia perdiam suas casas. A iminência de se tornar um morador de rua tornava a questão extremamente urgente. Para lidar com isso, como estagiários do escritório ligado à universidade, nem sempre usávamos caminhos jurídicos óbvios, como a elaboração de petições iniciais e interposição de recursos.

Aprendemos, com o tempo, outro procedimento para atrasar decisões ligadas a reintegrações de posse. O método consistia basicamente em ir até a vara onde estava localizado o processo de reintegração, solicitar vistas ao funcionário (o que significa a possibilidade de ver os documentos) e devolver o processo a ele. Quando este era recolocado, ia para o final da pilha de processos que seriam encaminhados ao juiz e, portanto, ganhávamos alguns dias ou até semanas

20 Vara é o nome que se dá à jurisdição de um juiz, ou seja, ao seu espaço de atuação, o que determina quais casos serão de sua competência. Em um fórum, prédio onde ficam as instalações do poder judiciário, cada vara costuma ser materializada através de uma sala com diversos processos empilhados e em que dois ou mais assistentes judiciários atuam. Ao público é facultada a possibilidade de visitar varas em busca de maiores informações sobre os processos que nela estão presentes.

antes que ele fosse analisado e alguma providência tomada. Revezávamos-nos nessa ação, semanalmente solicitando vista aos autos e provocando o atraso na sua análise.

É partindo deste ponto que a ação se desenvolve. Os processos jurídicos, a não ser que haja algum motivo para tanto determinado pelo juiz, são compostos por documentos públicos, que podem ser analisados por qualquer pessoa, ainda que não envolvida diretamente na disputa. Basta pedir para ver o documento munido do número ou do nome de uma das partes.

A ação se iniciou junto à Secretaria de Direitos Humanos da prefeitura de São Paulo, que possui um balcão de atendimento aberto a todos aqueles que quiserem relatar as mais diversas formas de violação de direitos humanos. Inicialmente, eu me propus a acompanhar como uma presença fantasma casos que já estivessem em curso, em especial aqueles envolvendo reintegração de posse. Minha proposta seria a de escrever a partir de lacunas narrativas dos processos. Todo conhecimento que eu teria sobre a história e sobre os envolvidos se daria pelos documentos jurídicos anexados no processo. Paralelamente, eu faria os atos performativos de solicitar vistas ao processo e ocasionar, ainda que marginalmente, seu atraso. Acompanhando os atendimentos do balcão, no entanto, percebi que essa ação não faria sentido. As pessoas que buscavam auxílio da Secretaria e já possuíam questões jurídicas transformadas em processos não estavam na mesma situação daquelas que falavam comigo livremente na rua, em sua maioria com problemas apenas potenciais. Além disso, havia uma questão ética clara envolvida: a não ser que o assistido autorizasse (o que envolveria me conhecer pessoalmente), os órgãos governamentais não poderiam me dar números de processo ainda em curso. Sendo a questão jurídica urgente e transformada em processo, outro limite ético que se apresentava a mim era uma certa resistência em tentar transformá-la em narrativa também literária.

Tanto em *Consulta* quanto em *Fim da fila*, a proposta era a de estabelecer uma relação com um outro desconhecido, e escrever a partir da história dele, dialogar com esse real por meio de vínculos provisórios, construindo uma relação de cumplicidade, ainda que distante. No caso de *Consulta*, por exemplo, divido informações pessoais no limite em que me é permitido pelo meu interlocutor, troco

e-mail, endereço, nome completo e até telefone. É uma troca em que o consentimento é estabelecido em tempo real, por ambas as partes, até um dos lados impor algum limite.

Nesta ação, no entanto, inicialmente não haveria consentimento ou cumplicidade, apenas um uso unilateral da história de alguém que vai à Secretaria de Direitos Humanos mensalmente (ou semanalmente) para descobrir se algo caminhou nos processos geralmente lentos e sofridos em que estão envolvidos. Não faria sentido acompanhá-los à distância. Por quê? Perguntei-me como esse diálogo com um terceiro se configurava satisfatoriamente na primeira ação, mas não na segunda.

Continuei acompanhando os casos da Secretaria de Direitos Humanos e pensei em mudar minha ação. Ao invés de acompanhar casos ainda vigentes, eu iria pesquisar casos finalizados, julgados definitivamente, de modo que já houvesse uma parte perdedora e outra vencedora. A proposta seria, assim, encontrar casos finalizados, cujos documentos estejam públicos e procurar preencher as lacunas existentes nos documentos jurídicos, buscando, inclusive, as pessoas envolvidas e as entrevistando. No capítulo específico desta ação, irei descrevê-la em mais detalhes.

Para entender, no entanto, o porquê da dificuldade de me relacionar aos casos ainda vigentes e das questões éticas enfrentadas, precisamos tratar do terceiro dispositivo fundamental deste trabalho: a noção de alteridade e o trabalho de campo do dramaturgo.

3. alteridade

O diálogo entre dramaturgo e um terceiro, transformado em texto, aponta para caminhos da arte que buscam investigar modos de apropriação de um discurso e levantam questões sobre como lidar com a alteridade. Se, em um período anterior, o interesse pelo outro se dava por motivos de ordem econômica e social, a arte vista como possibilidade de conscientização e libertação de camadas oprimidas, a partir dos anos 80 as diferenças culturais passam a interessar as investigações artísticas de modo mais profundo²¹. Em um mundo em que é impossível se pensar um projeto único a ser atingido, uma arte conscientizadora perde status, e as diferenças com outros tornam-se a tônica de uma realidade polifônica, composta por vozes desconhecidas, distantes ou silenciadas. O projeto de construção de uma maioria cede espaço para a afirmação das minorias, de gênero, étnicas, religiosas, urbanas. Ao invés de se buscar uma voz que coloque todos dentro de uma mesma questão em prol de um universo único, a afirmação de vozes dissonantes assume a compreensão de um mundo em que nenhuma generalização é mais possível.

Esse é um dos motivos que fizeram com que, a partir desse período, houvesse uma aproximação entre trabalhos artísticos e métodos antropológicos. O método antropológico é entendido aqui como a pesquisa baseada na alteridade, uma produção de conhecimento pautada pela diferença: o que me diferencia do outro é o que me interessa enquanto objeto de estudo. Sendo este trabalho uma tentativa de pensar a construção de um texto a partir do discurso do outro, é

21 Hal Foster, em "O artista como etnógrafo" (1996), procura analisar a aproximação entre projetos artísticos e métodos antropológicos a partir dos anos 80. Para isso, ele estabelece um paralelo entre os modos de se relacionar com o outro de um período anterior, o trabalhador proletário revolucionário, definido economicamente, para a relação de alteridade em relação a um outro em termos de identidade cultural. Em ambos os momentos, Foster observa certos vícios nessa relação de alteridade, como uma confusão entre o lugar da transformação política e artística e a noção de que a alteridade estaria sempre externa ao artista e o seu acesso a ela seria limitado, o que, em resumo, poderia gerar um risco de mecenato ideológico, ou seja, o patrocínio de determinada visão sobre a comunidade trabalhada. Há, ainda, tanto o perigo de se cair numa identificação romantizada sobre o outro que se quer retratar, que ele chama de fantasia primitivista, quanto com uma superidentificação com o sujeito oprimido, o que provocaria uma autoalterização em que o outro não passaria de uma autorepresentação narcisista do artista.

preciso entender o contexto em que esse tipo de atuação artística se difunde. Um retorno a certas práticas etnográficas levanta também questões sobre a construção da alteridade e os limites possíveis nas apropriações do discurso.

A antropologia é considerada a ciência da alteridade por excelência; e tem a cultura como seu objeto; a etnografia depende de um contexto para ser realizada, o que vai ao encontro das práticas *site specific* que se disseminam; é, ainda, uma matéria interdisciplinar, em que prática e teoria estão sendo colocadas em fricção continuamente e, por último, a autocritica da vertente antropológica pós-estruturalista é atraente aos artistas, já que nela se assume que a voz do antropólogo interfere nas análises realizadas e, portanto, as realidades retratadas seriam também fruto de sua autoria e invenção (FOSTER, 1996).

O método etnográfico recusa uma divisão entre teoria/empíria, já que seu desenvolvimento se dá exatamente a partir do campo, não havendo assim uma orientação definida previamente, são os novos dados surgidos da pesquisa que moldam e transformam a análise. O resultado buscado pela antropologia é despertar agências e realidades imprevisíveis e fora do senso comum (PEIRANO, 2014). Se encarmos a forte presença do conceito como motor da arte contemporânea, é possível perceber a função estratégica que adquire uma ciência social em que prática e teoria não podem ser dissociadas. Um conceito só se torna arte quando materializado, seja através de uma proposta, de uma moldura ou de alguma ação. Ele precisa, portanto, manifestar-se, o que torna, também na arte, proposta e ação inseparáveis, prática e teoria como partes únicas de uma obra.

Na antropologia, a relação com o outro e o pensamento sobre alteridade são motivo de controvérsias entre os autores. A análise feita por Foster (1996) sobre a aproximação da arte contemporânea e a etnografia entende a antropologia especialmente a partir das ideias de Clifford (1986), autor cultuado no momento em que Foster escrevia sua análise, que, a grosso modo, questiona o trabalho etnográfico na construção do discurso do outro na medida em que ele sempre será filtrado pela voz do antropólogo. A realidade retratada pela antropologia, portanto, não passaria de um texto, uma construção ficcional do próprio antropólogo. Para este trabalho, interessa um recorte que coloque em oposição conceitos deste autor, grande nome da antro-

pologia nos anos 80, a autores contemporâneos que, de certa forma, negam essa impossibilidade de acessar o outro.

Essa relação de alteridade é problematizada por Marilyn Strathern, em *O gênero da dádiva* (1988). Neste livro, a autora tem como objetivo produzir uma análise – sob sua perspectiva de antropóloga, nascida no ocidente e militante feminista – a respeito das ideias melanésias *como se* essas aparecessem sob a forma das preocupações dela mesma. Isto é, a diferença entre “ela” (ou “nós”) e os “outros” está dada pela especificidade das perguntas com as quais Strathern vai a campo; mas o que pode ser produzido neste encontro depende do que os melanésios falam sobre si, de como agem e como a antropóloga os descreve.

O texto trata de narrativas possíveis da vida dos povos estudados, iluminadas pelo olhar do antropólogo. Poderiam ser chamadas de ficções, sem a carga da mentira que este termo trazia em Clifford, e sim no sentido de compor os relatos dos “outros” de maneira a contrastar com os modos de vida ocidentais. Ou seja, ao escrever os melanésios *como se* fossem comparáveis a “nós”, Strathern produz não uma comparação cultural, mas uma série de justaposições incidentais, interessadas em expandir as possibilidades de conhecimento sobre o mundo (“nosso” e “deles”).

A etnografia de Strathern estabelece, assim, relações entre “eles” (os melanésios) em seus modos de vida coletiva; e deles em relação a “nós” (ocidentais). Através dessas oposições, estratégicas e não aleatórias, Marilyn dá forma a seus conceitos sobre os modos de vida melanésios em contraste com preocupações do conhecimento antropológico. Com isso, o seu objetivo não é detalhar mimeticamente os melanésios, e sim criar um sistema de oposições, analogias e englobamentos entre os melanésios e “nós”, que formam um sistema (que resulta no livro) sobre a percepção estética da autora sobre “eles”.

Outro autor que questiona essa visão pós-estruturalista é o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Em *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation* (2004), Viveiros de Castro fala sobre sua visão de perspectivismo na antropologia, teoria que ele vem pesquisando exaustivamente nos últimos anos. Para ele, a comparação é a matéria-prima da antropologia e, nesse processo comparativo, sempre haverá o que ele chama de *equivocation*. O equívoco é o

modo de comunicação entre diferentes posições perspectivas, o que é a condição, mas também o limite, do método antropológico. É inevitável que esse equívoco surja, já que a tradução das práticas do nativo são feitas a partir do discurso do antropólogo. São duas visões que partem de um mesmo local, mas que na verdade representam realidades diversas.

A análise antropológica não é, assim, um erro, mas um equívoco. Isso porque a comparação está a serviço de uma tradução, e o perspectivismo proposto por Viveiros possibilitaria uma tradução em que esse equívoco possa estar controlado, posto que a tentativa não é a de encontrar um sinônimo, mas de evitar que se perca de vista as diferenças entre os homônimos equivocados, porque o que difere é o objeto. O equívoco é, assim, exatamente a diferença de perspectivas sobre mesmas representações. Como exemplo, Viveiros cita o que um indígena e uma onça consideram como *manioc beer* (cauim). Para um indígena, cauim é essa bebida nutritiva e alcoólica, ao passo que para o jaguar o sangue seria o equivalente do cauim. Ou seja, a representação é a mesma – bebida nutritiva e saborosa – o que muda é o objeto que a representa dentro de cada perspectiva, um mesmo significado em referenciais diversos.

Este exercício – crucial para pensar os caminhos da antropologia contemporânea e, conseqüentemente, a busca pelo outro na arte – tem a capacidade de produzir a análise “social” de outros povos, potencializando a diferença. Fugimos, pois, da ingenuidade de pensar que noções e conceitos ocidentais (por exemplo, “sociedade”, “mercadoria”, entre outros) poderiam servir para organizar outras maneiras de conviver (normalmente assumidas pela antropologia clássica, como em trabalhos etnográficos de Malinowski e Evans-Pritchard). Assim como escapamos, no outro extremo, do pessimismo pós-moderno (Clifford e Marcus, 1986) de que é impossível descrever o outro, pois se está sempre falando de si mesmo, já que toda visão do outro é uma construção subjetiva, trabalhada com alegorias ocidentais (sempre inadequadas e autorreferenciais).

Essa problematização da alteridade à luz da antropologia contemporânea parece-me um campo fértil para analisar certas obras artísticas. Se aceitarmos que existe um espaço de trânsito entre o artista e seu interlocutor, é possível imaginar um modo de acessá-

-lo, ainda que parcial. A escrita a partir do real não seria, assim, uma ficção criada unicamente pelo autor, mas a criação de uma voz compartilhada, intermediária entre aquele que fala e aquele que escreve.

Pela análise de Strathern, que usa como pressuposto a ideia de *como se* partíssemos de um mesmo lugar, ao escrever a partir do outro, a dramaturgia se estruturaria *como se* tivesse sido também escrita por outra pessoa. Não se trata de uma tentativa de mimetizar as questões alheias, ou transformá-las em texto por uma transcrição representativa da história narrada. É a tentativa de encontrar um espaço comum onde essas duas perspectivas sobre uma mesma história convivam. A tradução da urgência do outro em texto comporta uma série de equívocos, motivados pelas nossas diferentes posições perspectivas, porém seria possível controlá-los pela intenção do dramaturgo que se coloca no campo aberto à escuta, a partir de critérios que serão melhor analisados no capítulo seguinte.

Percebe-se, assim, que a etnografia não é pensada como uma descrição objetiva ou como busca de dados empíricos, mas como uma forma de invenção controlada. O antropólogo não é, portanto, isento ou parcial. Pelo contrário, é totalmente ciente de sua parcialidade e através dela é que consegue produzir sua análise. A consciência da sua tradução é o cerne do trabalho etnográfico. Para o antropólogo e poeta Pedro Cesarino, ao analisar o trabalho curatorial a partir de uma perspectiva antropológica e levando em conta as classificações modernas para se pensar temas dos povos primitivos e a apropriação artística que pode ser feita nesse sentido, indica que a experiência do outro é sempre construída a partir de escolhas feitas pelo antropólogo, que as escuta, reproduz, edita, traduz e seleciona a partir de um ponto de vista específico. Não é, portanto, uma representação do outro, mas uma criação sobre ele:

Artistas e antropólogos (e outros intelectuais) são todos criadores não exatamente por se imaginarem ou não como colagistas, mas por serem os responsáveis por identificar os dilemas do contemporâneo e por projetar outros mundos possíveis. (CESARINO, 2013).

O interesse pelo método antropológico indica, ainda, uma percepção da arte enquanto campo ampliado da cultura e um desejo em que fenômenos sociais possam ser enquadrados sob uma perspectiva artística, possibilitando que redes discursivas localizadas além do campo estético possam ser apreendidas como arte. Situações reais são, assim, trazidas para o artístico através de uma cooptação como campo de pesquisa.

É possível compreender o trabalho dramatúrgico que aqui realizo como localizado entre a performance e a etnografia. Quando se pensa numa teatralidade expandida, situada numa zona híbrida entre arte e manifestação social, o trabalho do dramaturgo em diálogo com o real interessa não apenas no momento em que o texto é finalizado, mas durante sua realização. Sua presença física é parte integrante da obra, no momento do encontro com o outro e com as situações de fato. O texto a partir de um outro não indica uma representação ou descrição objetiva, mas uma criação surgida pelo encontro de discursos e pelas escolhas feitas por mim, no sentido de traduzir as falas em uma obra artística. Além disso, ao assumir postura performativa, evidencio os diálogos que travei para que o texto fosse escrito. Ao levantar questões para a construção desse diálogo, como alteridade e dádiva, procuro pensar os limites éticos e estéticos existentes no momento em que, pela escrita, pretende-se dar voz a outro.

4. dádiva

A última ação apresentada neste trabalho é o *Jogo do Gênero*. Ela surge a partir da provocação de um grupo de linguagem experimental do qual faço parte, chamado GEPLÉ (Grupo de Estudos Práticos em Linguagem Experimental). O grupo nasce do encontro entre escritores, dramaturgos, críticos de arte, artistas e poetas interessados na escrita e na escritura como matéria e material de experimentação interdisciplinar e sem horizonte. Iniciamos nossos estudos e práticas em junho de 2014, tendo como foco principal as estratégias narrativas de uma criação textual, concebendo como plano de estudos e de exercícios o tema Desnarração. O Grupo trabalhou por um ano inteiro, apresentado seminários e convidando pesquisadores, escritores e artistas para conversas e aulas específicas.

Para além das fronteiras entre texto escrito e suas formas experimentais, tanto de escrita quanto de leitura, a Desnarração, forma utópica e abstrata, perdurou nos estudos do Grupo e dela foram colhidas experimentações de linguagem, todas elas imersas em processos de escritura, distante da obrigatoriedade narrativa do texto.

Em 2016 iniciamos uma pesquisa sobre Gramatologia pela leitura do filósofo e linguista Jacques Derrida (2004), que defende a escritura como ciência da linguagem, propondo a gramática como lugar de exercício pleno de experimentação entre a fala e a escrita. Desse modo, o que Derrida assevera é a revisão do *modus operandi* da gramática como espaço político de atuação social, revendo a perspectiva de uso da linguagem e justificando seu uso experimental na história da palavra escrita.

A atuação do GEPLÉ não é apenas teórica e, portanto, propôs-se que cada membro do grupo ficasse encarregado de estudar alguma classe gramatical específica e, a partir dela, realizar um trabalho artístico. Eu fiquei responsável por lidar com os artigos. A definição gramatical de artigo é extremamente curta: É a palavra variável em gênero (masculino e feminino) e número (singular e plural) que precede um substantivo para determiná-lo de modo preciso (artigo definido) ou vago (artigo indefinido).

Para realizar esta abordagem sobre artigos, decidi tratar sobre gênero. Convivi com o grupo MEXA, coordenado pelo artista visual

Dudu Quintanilha e com o Centro de Acolhida de Travestis e Mulheres Transexuais (Casa Florescer). O MEXA é um grupo que se encontra para conversas regulares com comunidades LGBTQT em situação de rua ou de albergues. A cada encontro, levanta-se uma questão ou é realizada uma dinâmica junto aos participantes, que nunca são exatamente os mesmos, já que o ponto de encontro varia entre albergues para possibilitar que participantes de outros locais da cidade possam participar das atividades.

Parti de uma frase que ouvi no documentário “Meu amigo Cláudia”, dirigido por Dácio Pinheiro e que conta a história da icônica travesti paulistana Claudia Wonder, atriz e defensora dos direitos LGBTQT. Em determinado momento do documentário, Cláudia afirma que cansou de se definir como “a” ou “o”, que agora ela gostaria de ser rádio e gravador. Não entendi muito bem o que ela queria dizer com rádio e gravador, mas achei uma imagem potente e parti dessa noção de gravação, reprodução, para construir minha performance.

O *Jogo do Gênero* surge desse desejo de repensar os limites impostos pelos artigos enquanto definidores de gênero de pessoas, palavras e coisas. Realizei uma série de dinâmicas junto ao MEXA, que serão melhor expostas no capítulo seguinte, nas quais questionávamos o porquê de determinada palavra, como mar e gaivota, por exemplo, serem respectivamente masculina e feminina. Recolhi objetos cotidianos, como caderno, espelho, relógio, perfume, e pedi que cada participante inventasse um dono para este objeto e criasse uma ficção a partir disso. Por exemplo, o caderno seria do Paulo, um rapaz de vinte anos que sempre quis ser escritor e por isso andava para todos os lados com um caderno e uma caneta. Gravei todas as respostas, criando um acervo de áudios em que a questão do gênero estava presente, mas deslocada para ficções e definições provisórias que estabelecemos juntos.

A ação acontece em três etapas: junto aos grupos LGBTQT com os quais realizei as vivências e recolhi as gravações; a cada vez que realizei o jogo do gênero com públicos diversos e recolho novas gravações e, posteriormente, os textos que escrevo por meio desse acervo que construí. No capítulo correspondente a esta ação irei explicá-la mais detalhadamente.

Jogo do Gênero é também um desdobramento dos dois trabalhos anteriores. Senti a necessidade de trabalhar diretamente e por um tempo mais prolongado com o mesmo grupo, partindo de uma temática única. As outras duas ações que faço envolvem um contato efêmero (*Consulta*) ou distante (*Fim da fila*). Para pensar questões de escrita pela alteridade, gostaria de experimentar uma ação que obrigasse um aprofundamento em determinado campo de pesquisa, colocando-me na posição de um dramaturgo etnógrafo. Penso que essa postura artística, de se trabalhar com determinada questão levantada numa pesquisa de campo, é também crucial para pensar caminhos da dramaturgia (e da arte) que envolvam a presença prolongada do proponente. Esta ação é, assim, uma forma de pensar como esse *modus operandi* da escrita pode inserir-se artisticamente nesse contexto de aproximação entre arte e antropologia.

Através desta ação abordo outro conceito caro para este trabalho, que é a noção de dádiva. Dádiva é a maneira como alguns autores da antropologia compreenderam sociedades onde a forma pela qual se dão as relações não é através da mercadoria e de agentes individuais separados das relações, mas das relações entre pessoas e coisas consideradas pessoas, que são trocadas como se fossem humanas. Isto cria um vínculo entre os indivíduos que são, eles próprios, feixes de relações, e consolida a socialidade a partir da obrigação de dar, receber e retribuir (MAUSS, 1922, e STRATERN, 1988).

A economia da dádiva funciona por meio de trocas voluntárias, aparentemente livres e gratuitas, que, no entanto, possuem caráter obrigatório e interessado. O que Mauss pesquisa é o que faz com que, nas civilizações chamadas arcaicas, exista uma convenção social de que o presente deva, necessariamente, ser retribuído. Diferente das civilizações ocidentais modernas, estruturadas por mecanismos legais, os contratos jurídicos, por exemplo, a moeda e o mercado, nestas há uma relação de trocas que não é livre e cuja obrigação não precisa ser imposta por normas institucionalizadas para que exista.

Para pensar essas obrigações, Mauss estuda trocas que chama de prestações totais, já que não se referem apenas a bens e riquezas, mas também a elementos afetivos, jantares, festas. Também não é uma troca de cunho individual, mas, sim, de coletividades que se

obrigam mutuamente. O tipo de prestação total, observada em tribos australianas e norte-americanas, e também nos Melanésios da Nova Guiné, que o autor toma como base, são as *potlacks*, que significa “nutrir”, “consumir”.

Essas tribos se organizam socialmente de tal modo que no inverno vivem numa festa permanente: banquetes, feiras, mercados, assembleias, ao mesmo tempo em que é também nesse período que as hierarquias e as relações dentro dos clãs, os casamentos, as iniciações, os cultos, são definidas. Tudo isso se organiza por meio de uma rede de ritos, prestações jurídicas e econômicas. O caráter de abundância e de festividade não anula, no entanto, a rivalidade com que essas relações se estruturam. A decisão sobre quem será o chefe tribal, por exemplo, pode levar à morte daqueles que se desafiam, tudo isso ocorrendo enquanto um banquete é servido. Trata-se de uma prestação total, no sentido de que a tribo inteira se engaja nessa troca. As trocas dádivas são, assim, percebidas exatamente pela obrigação em retribuir aquilo que se recebe, obrigação essa que não é livre de conflitos, conforme aponta o autor:

Recebe-se uma dádiva como “um peso nas costas”. Faz-se mais do que se beneficiar de uma coisa e de uma festa, aceitou-se um desafio; e pode-se aceitá-lo porque se tem certeza de retribuir, de provar que não se é desigual. (MAUSS, 1922, p. 248)

É interessante pensar como há reminiscências dessas trocas dádivas na nossa sociedade ocidental, quando sentimos a obrigação em retribuir um presente de aniversário que recebemos ou comparecer ao evento de alguém que sempre está presente nos nossos eventos, ou ainda quando rivalizamos para ver quem traz o melhor prato para a ceia de natal da família. Por trás de uma aparente benevolência e altruísmo desinteressado, existe uma obrigação recíproca construída, que se opera para além de contratos mercantis socialmente reconhe-

cidos e cuja obrigação em serem executados não precisa encontrar respaldo legal.

“Apenas um ser humano que se autodenomina ‘eu’ pode referir-se a outro ser humano como ‘ele’, e ele só pode fazê-lo dirigindo-se a um ‘você’” (FAVRE-SAADA, 1980). Uma narrativa depende de um ponto de vista sobre algo ou alguém que participou da mesma história para outro que agora a escuta. A distribuição dos pronomes importa em como as falas serão estruturadas e as formas adquiridas por um evento quando ele é contado. Assim, através de uma relação de troca, trazida para o âmbito da escrita, é possível se pensar na multiplicidade de vozes que pressupõe uma fala compartilhada entre o que eu escrevo e o que o outro diz. É a justaposição desses discursos indiretos que permite uma simultaneidade entre uma autoria única (o que eu escrevo) e uma autoria dupla (o que o outro disse permanece o que ele disse). Nesse sentido, ao olhar para o mundo, a posição de autor nunca seria individual, porque esse testemunho sobre o outro e sobre o que é externo a si pressupõe uma percepção através de olhos que não apenas os de quem registra (STRATHERN, 2014).

Neste trabalho, em que escrevo a partir de um outro, encaro a dramaturgia através do real como uma reminiscência da troca dádiva. Ao me colocar na rua ou ao realizar dinâmicas com grupos minoritários, alguém se disponibiliza a compartilhar comigo sua história. Ao ouvi-la, cria-se uma obrigação de que eu a receba. Não é uma obrigação desinteressada, ainda que assim possa parecer. A história que eu escrevo é minha forma de retribuição, minha responsabilidade em lidar com as consequências da relação constituída. Não se trata apenas de levantar material para um trabalho artístico e, portanto, utilizar-me da situação de forma unilateral. A troca dádiva estabelecida exige sensibilidade para entender até que ponto posso perguntar sobre a biografia de cada uma das pessoas entrevistadas, como não abandonar o grupo após algumas poucas reuniões e, especialmente, como não gerar vínculos com os quais não saberei lidar. Existem, assim, obrigações.

Ampliando o pensamento para outras obras em que o artista estabelece relação com alguém real, ao se colocar como engrenagem in-

dispensável para que a obra exista, sua presença torna-se elemento constitutivo dela²². A relação construída entre artista e o outro opera de um modo que não cabe numa economia de mercado. Existe, nessa relação, obrigações pré-mercantis que são estabelecidas, trocas mútuas, interessadas, em que a reciprocidade é garantida por acordos não legais de dar, receber e retribuir. Se não as houvesse, a troca não se configuraria e, conseqüentemente, não haveria obra, já que ela é exatamente o resultado da relação que pôde se configurar.

A dádiva é uma troca não monetária e seus vestígios nas civilizações modernas constroem emaranhados de relações que transcendem nossas individualidades, as chamadas prestações totais. Não é, portanto, uma entidade una, mas multifacetada a partir da sua existência enquanto socialidade. Se a arte aqui analisada busca a captação de discursos que transcendem o espaço estritamente artístico, é fundamental a compreensão das demais relações que estão presentes na formação desse discurso e na importância em se estabelecer espaços de horizontalidade, especialmente quando a obra exige a presença de não propositores. Caso não houvesse essa preocupação, o artista cairia no risco de um oportunismo, motivado por uma quebra na confiança com o sujeito ou o grupo trabalhado ou, ainda pior, o mecenato ideológico, apontado por Foster, em que o contato com o outro não passaria de uma desculpa para que determinada visão seja provada.

Ainda, nas trocas dádivas, as coisas intercambiadas carregam um pedaço das pessoas envolvidas na relação, por isso é como se os humanos estivessem também circulando e sendo trocados. A história é um trecho de uma vida que me é presenteado. Não é um presente desinteressado. Eu prometo escrever uma história, eu me disponho a ouvir. Existe também um pouco de mim, do meu gesto, no texto que escrevo, não é desvinculado de quem eu sou.

22 Sobre a presença, Gumbrecht (2010) questiona o acesso à experiência sempre pautado em uma “universalidade da interpretação”, ou “paradigma hermenêutico” – um conhecimento pautado no sentido, paradigma que se teria tornado majoritário na tradição ocidental das humanidades e das artes. Para tanto, ele discute uma possibilidade alternativa de acessar a experiência, que se pautaria numa oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido, sendo a presença representada por um conhecimento não cartesiano, alcançado por meio de uma dimensão espacial e corporal da existência, dimensão essa geralmente ignorada num cotidiano pautado pela razão burguesa.

Há, também, um “peso nas costas” dessa escuta. Alguns meses depois da minha ação, o MEXA foi selecionado pelo edital de ocupação de coletivos da Casa do Povo²³, para realizar uma peça teatral e elas me convidaram para ser o dramaturgo do processo. Quando isso aconteceu, eu finalizava este trabalho, preenchido em grande parte pelas coisas que elas me haviam dito. Pensando em termos pragmáticos de tempo e disponibilidade, eu não poderia aceitar o convite, porém não pude recusá-lo, o vínculo estava criado, eu agora deveria aceitar esse desafio.

Amanhã eu vou morrer, pra nascer de novo, várias vezes, num mundo em que minha história possa ser escutada até o fim. Em que faça sentido não ter desistido da faculdade de direito. Em que as falas ouvidas possam ser escritas e histórias que nunca seriam ditas nem lidas por ninguém reverberem muito ainda, numa tese esquecida em uma biblioteca virtual, em pdfs enviados para amigos e familiares e depois replicados para outros desconhecidos, até que o ciclo continue de modo que eles e elas, que existem e que falaram, leiam o que está aqui e discordem do meu texto e joguem ele fora pra criar as próprias histórias. Por enquanto, eu ainda não morri. Por enquanto, esse texto continua sendo meu e deles e de quem estiver disposto a completá-lo ou duvidar da sua existência. Isso não é uma autoficção. Tudo pode ser mentira e verdade, pouco importa, se está aqui existe provisoriamente pra morrer amanhã e depois nascer de novo. Como eu e você que não nos conhecemos.

Este trabalho é uma tentativa de pensar a escrita a partir do real, por meio de uma relação de alteridade construída pelo dramaturgo. Para tanto, realizo experimentos pelos quais a relação com o outro poderá construir-se. Pretendo, com isso, analisar a apropriação de um discurso alheio ao do autor na escrita através das experiências de *Consulta*, *Fim da fila* e *Jogo do Gênero*, para

23 Casa do Povo é uma instituição fundada em 1953, em memória dos judeus mortos nos campos de concentração. Localizada no Bom Retiro, atualmente a Casa se firma como um importante centro de experimentação artística, em diálogo com o bairro. O MEXA é um coletivo LGBTQTT que dialoga diretamente com os centros de acolhida localizados no Bom Retiro, propondo, assim, o projeto “69 Salas HeV”, selecionado pelo edital de ocupação de coletivos de 2016 da Casa do Povo. A proposta foi a de montar uma peça de teatro realizada pelas moradoras de rua, travestis e mulheres transexuais das casas de acolhida e ativistas ligados ao grupo.

compreender suas dimensões políticas e poéticas, o contexto em que se inserem junto a outras manifestações cuja dramaturgia possui a característica de dialogar com campos além da esfera artística. Com esses exercícios, pretendo pensar como a relação de alteridade com o real pode culminar na construção de um texto e quais as implicações de se apropriar artisticamente de discursos situados além do teatro e transformá-los em um documento artístico, processo que chamarei de rubricagem.

Sendo os disparadores deste trabalho as três performances mencionadas, pretendo utilizar o debate aqui travado como base de experimentação para escrituras possíveis. Na verdade, a prática e a discussão irão percorrer caminhos simultâneos, ainda que não coincidentes, já que é também a partir dos relatos colhidos nas ações que este trabalho ganha corpo, construindo um mapa que entremeie as práticas dramatúrgicas e as leituras teóricas. A dramaturgia aqui seria, assim, um registro desses movimentos situados além do teatro, uma rubricagem do real.

escuta

1. consulta

Um processo jurídico se inicia pela qualificação das partes. A qualificação consiste, basicamente, na colocação de dados básicos que auxiliam na identificação e posterior busca dos envolvidos. Enquanto construção de identidade, interessa saber o RG, o CPF, a profissão (não obrigatoriamente), o estado civil e o endereço. Existem variações em como se definir alguém nos autos jurídicos. É comum, por exemplo, o uso da expressão “já qualificados”, quando novos documentos anexados ao processo fazem menção a pessoas indicadas anteriormente. Não é necessário, portanto, identificar a parte mais de uma vez, os dados só devem ser inseridos num único momento, e será essa a qualificação que irá perpassar todo o processo, até a eventual decisão que pode levar anos para ser atingida. É comum que uma das partes não esteja mais no mesmo endereço quando a decisão é tomada e, portanto, encontrá-la torna-se um desafio. Não raras vezes alguém falece antes do fim do processo, e cabe aos sucessores na linha hereditária assumirem as eventuais penas ou benefícios, no caso de ações de direito civil que envolvem multas e pagamento de outros valores compensatórios. No direito penal, a perda de liberdades individuais não permite a transmissão da pena.

Não há direito que não se escreva sobre os corpos. Ele domina o corpo. A própria ideia de um indivíduo isolável de um grupo se instaurou com a necessidade, sentida pela justiça penal, de corpos que devem ser marcados por um castigo e, pelo direito matrimonial, de corpos que se devem marcar com um preço nas transações entre coletividades. Do nascimento ao luto, o direito se apodera dos corpos para fazê-los seu texto. Mediante toda sorte de iniciações (ritual, escolar etc.), ele os transforma em tábuas da lei, em quadros vivos das regras e dos costumes, em atores do teatro organizados em uma ordem social. (CERTEAU, 2012).

Existe uma dimensão do conflito impossível de ser apreendida pelo processo. Numa conversa sobre disputas jurídicas, a narrativa apresenta camadas que não precisam ser necessariamente trazidas para o âmbito judicial. Pouco importa uma rivalidade antiga para decidir um conflito atual, ela só interessa quando uma atitude contrária determinada norma ou quando o conflito exige uma mediação pelo poder público. Um exemplo: eu posso odiar minha irmã por anos, ter vivido uma série de problemas com ela na infância ou sofrido com o tratamento desigual dado a nós pelos nossos pais, porém só precisarei do auxílio jurídico a partir do momento em que, por exemplo, seja preciso dividir nossa herança. Ao narrar a história, porém, dificilmente os envolvidos deixam de fora questões afetivas como essa, e cabe ao advogado interpretar o que serve ou não ao convencimento do juiz.

Ao criar textos que deem conta de disputas judiciais, é preciso, portanto, que haja uma transformação dos problemas em narrativas com roupagem neutra, que busquem o respaldo de leis ou jurisprudências. A tentativa é a de impessoalizar a disputa e inseri-la dentro de um contexto mais amplo, já previamente regulado pelo direito, de modo a demonstrar sua viabilidade como existência jurídica e possibilidade de ganho de causa a uma das partes, merecedora do ponto de vista de uma justiça institucionalizada.

Ana, que necessitou de assistência jurídica em 2002, conta que, quando a decisão de seu pedido de ressarcimento por danos morais contra uma loja onde foi ofendida saiu, ela mal se lembrava de como a questão havia iniciado. Foi preciso ler o que estava escrito na petição inicial. Aparentemente, tudo começou quando ela acidentalmente rasgou uma roupa ao se trocar. A vendedora tentou obrigá-la a pagar pela peça e, ao se recusar, foi chamada de “gorda maldita” e “você nunca poderia ser número M”, tudo isso na frente de diversos clientes, o que gerou risadas generalizadas. Na época, Ana tomava antidepressivos, acabara de terminar um relacionamento longo, e a ofensa foi a gota d’água para o estado de baixa autoestima em que já se encontrava. Ficou alguns dias sem sair de casa, temerosa de ser ofendida novamente e teve que aumentar as doses do remédio de controle de humor. Um amigo advogado a convenceu de que ela tinha um bom caso e entrou na justiça contra a loja.

Após recursos e idas e vindas, Ana adquiriu um título executivo contra a loja, num valor de compensação menor do que ela havia inicialmente solicitado, mas que ainda assim contempla seu desejo de reparação. Ela não sente raiva da vendedora ou da loja, não toma mais antidepressivos há alguns anos, porém acha justa a condenação pelo pagamento de perdas e danos.

Nem sempre o final é justo para quem conta o processo que viveu. Um contraditório, aliás, é exatamente formado por uma parte que tem ganho de causa e por outra que perde. Antônia, por exemplo, conta com tristeza sobre o dia em que a desocupação da Vila Itororó²⁴ se efetivou. O mandado de desapropriação de posse havia sido expedido, eles sabiam disso pelos advogados que acompanhavam gratuitamente os moradores da Vila. Vários destes, aliás, já haviam se mudado para outros locais devido ao intermédio da Secretaria da Habitação, ocupando apartamentos que pagariam ao longo de vários anos, numa “negociação traidora e desleal”, de acordo com Antônia. Ela, líder dos moradores da Vila Itororó, habitante há anos do local, sempre se imaginou morando ali a vida inteira e tinha esperanças no pedido de usucapião²⁵ em curso. Foi, inclusive, a última a deixar o local, esquecendo pelo caminho pertences pessoais insubstituíveis e uma árvore que plantou quando jovem em frente à sua casa e que viu crescer ao longo dos anos. Hoje, com a Vila ainda desocupada, olha pela janela do estacionamento ao lado, que virou base de operações para o Instituto Pedra, ONG que recebeu a gestão do espaço durante alguns anos e que agora planeja modos de reativação da Vila, e percebe, surpresa, que sua árvore foi derrubada.

Milhares de personagens anônimos buscam auxílio diariamente nas letras da lei e nas habilidades jurídicas de profissionais do direito para solucionar conflitos urgentes de sua vida. Esses conflitos refletem

24 A Vila Itororó é um conjunto habitacional de São Paulo, construído nos anos 20 por um comerciante português que usou os restos de um incêndio no Shopping Light para montar as casas, dando-lhe ares “surrealistas”. A Vila foi ocupada por movimentos de moradia já nos anos 40. Em 2006, o processo de desapropriação de posse se encerrou, culminando na expulsão dos ocupantes.

25 Usucapião é um direito de domínio sobre determinado móvel ou imóvel, adquirido após anos de uso deste como se proprietário dele fosse, sem que haja interrupções ou contestações.

subjetividades em disputa que, para existirem enquanto parte de um processo jurídico, precisam ser captadas e transformadas em textos que respeitem certos formalismos e sejam capazes de gerar o convencimento de um terceiro, o juiz. Existe, assim, a dimensão técnica desses documentos, mas é também a partir da narração de um conflito envolvendo personagens reais que qualquer disputa jurídica é escrita.

Em 2007, entrei na faculdade de direito com objetivos pouco claros quanto a interesses profissionais e acadêmicos. Durante o curso, descobri certa curiosidade pela advocacia popular e questões ligadas aos direitos humanos. Nosso direito se insere na tradição ocidental, de origem romana, e tem como fundamento básico a manutenção da ordem pela garantia de segurança ao status vigente, através, por exemplo, do amplo resguardo à propriedade privada ou do recurso constante ao encarceramento como forma de intimidação àqueles que ajam de modo desviante dentro desse sistema de harmonização social. Direito e justiça não se confundem, enquanto o primeiro é composto por uma série de técnicas que se pretendem científicas para manter a engrenagem social se movendo num ritmo seguro, a justiça se relaciona a questões de cunho moral, cuja percepção é social e culturalmente definida. Uma decisão jurídica nunca é justa para ambas as partes.

O direito possui também mecanismos que visam a garantir a defesa de direitos sociais e a proteção de elos mais frágeis em determinadas relações, como é o caso do direito trabalhista e do direito do consumidor, que estabelecem um sistema amplo de benefícios e proteções aos trabalhadores e consumidores, respectivamente, que se encontram numa posição de desigualdade de forças em relação ao patrão e ao fornecedor. O direito pode também ser usado como instrumento de ativismo, para evitar que situações de injustiça se perpetuem em campos cinzentos de atuação. Um exemplo atual disso são os advogados ativistas, que se envolveram e ainda se envolvem diretamente em manifestações para evitar prisões ilegais, garantir a soltura de manifestantes através do *habeas corpus* e impedir, por exemplo, que a polícia invada as escolas ocupadas pelos secundaristas sob a alegação de reintegração de posse. Essas situações de embate questionam exatamente a manutenção de certos status quo sociais, e a tentativa de sua validação se dá também no âmbito jurídico.

Apesar de ter terminado o curso, confesso que nunca me interessei muito em aprofundar os conhecimentos jurídicos, o que seria fundamental para a carreira de qualquer advogado. Nunca soube, por exemplo, artigos de lei decorados, tampouco consegui fazer um documento sem usar algum modelo formal para iniciá-lo. Minha atuação no Departamento Jurídico da faculdade consistia basicamente em ouvir os assistidos e transformar o que me contavam numa história convincente ao juiz, respeitando os formalismos típicos do direito. A indicação de artigos de lei e jurisprudências ficava a cargo de amigos de curso, que detestavam escrever a parte do convencimento, mas que tinham extrema facilidade em decorar leis e dar o subsídio teórico para os pedidos. Provavelmente atravessei os cinco anos de faculdade exatamente por encarar a atuação jurídica de um ponto de vista fabular. Semanalmente, eu construía inúmeras histórias a partir dos relatos reais.

Paralelamente a essa crise com o direito, me envolvi com a escrita teatral. Diferente dos processos jurídicos que eu acompanhava, nos textos para teatro não havia nenhuma necessidade de me ater a qualquer realidade ou biografia previamente ouvida. Invariavelmente, no entanto, eu as utilizava como possibilidades de camadas dramáticas para os personagens que construía. O texto do teatro era, assim, também marcado pelo real que me atravessava.

A performance *Consulta* é parte dessa atuação híbrida entre o direito e a dramaturgia que me acompanhou nos anos de faculdade. Ao segurar a placa “Consulta Jurídica Gratuita” em espaços urbanos, pretendia criar um espaço de dádiva, eu poderia oferecer parte dos meus conhecimentos em troca de transformar os conflitos urgentes dos passantes em textos teatrais. Para tentar reduzir ao máximo uma relação de poder entre mim, advogado, e meu assistido, iniciei todas as conversas contando um pouco da minha relação, hoje distante, com o direito e perguntando novamente ao final do relato se ele desejava prosseguir. Admito também meu interesse na história e não apenas nas suas implicações jurídicas e a possibilidade de que esses relatos pudessem vir a compor uma dramaturgia futura.

Além das ruas do centro de São Paulo, também fiz a ação na penitenciária feminina de Bubu, em Cariacica, cidade próxima à Vitória ES. Fui convidado por um grupo local, Confraria de Teatro, para es-

crever uma dramaturgia com a temática “cartografia da mulher na cidade”. O grupo é composto somente por mulheres e tem como pesquisa continuada a discussão de questões ligadas ao feminino. O fato de me chamarem para realizar a dramaturgia teve o objetivo exatamente de pensar as possíveis tensões que existem em um texto sobre mulheres escrito por um homem, enquanto construção de discurso e possibilidades e impossibilidades de acesso a uma temática alheia a quem a produz. Dessa forma, o processo consistiu em me colocar numa posição necessariamente de alteridade, já que eu deveria escrever sobre um tema que eu nunca entenderia em primeira pessoa: ser mulher na cidade.

Esse processo culminou em um texto chamado *Todas as ruas têm nome de homem*, com direção de Francis Wilker, e que estreou em 19 de maio de 2016. Dentro das experiências realizadas, uma das propostas do grupo foi a visita ao presídio para levantar questões como cárcere, liberdade, violência, velhice, maternidade, laços familiares. Entrevistei as detentas partindo dos mesmos pressupostos de ingressar na história de um outro narrada por ele como se estivesse construindo a própria dramaturgia. Mantive inclusive a premissa de auxílio jurídico e procurei que elas contassem seu enredo tendo como mote questões jurídicas a serem resolvidas. Uma das presidiárias que entrevistei, por exemplo, nunca havia recorrido da pena que recebeu em primeira instância. Outra delas já estava apta a solicitar mudança no regime de pena, de fechado para semiaberto, devido ao tempo em que estava encarcerada.

A urgência era, no entanto, de outra qualidade. Na rua, os problemas jurídicos, em sua maioria, não tinham recebido ainda qualquer tipo de resposta institucional e talvez nunca recebessem, porque muitas daquelas pessoas provavelmente não iriam entrar na justiça para obter aquilo que sentiam ser seu direito. Ou, no caso das ações serem movidas contra elas, a maioria das situações configuravam-se ainda como ameaças. Por exemplo, a mãe de uma garota que havia ameaçado entrar no juizado da criança para tirar o filho dela, já que esta havia se assumido lésbica recentemente. A avó não tinha feito isso ainda, mas usava esse temor jurídico como elemento de intimidação. As questões estavam, assim, numa situação de informalidade jurídica. Elas existiam, mas não juridicamente, como parte de um pro-

cesso. Eram uma disputa em potencial, apesar de já se constituírem como narrativa.

Essa diferença influenciou diretamente a forma como os problemas eram contados. Na rua, percebia claramente uma ansiedade para que aquela questão fosse ouvida. O fato de ter alguém anotando tornava-a de alguma forma palpável e, portanto, gerava uma esperança de que ela poderia se resolver. Ao serem narradas, as histórias deixavam de ser um sofrimento unilateral, subjetivo, e ganhavam voz, legitimidade. O direito, como elemento organizador das disputas sociais, ainda que como simples expectativa, parecia ter o poder de formalizar disputas que até então existiam apenas como parte de um cotidiano atormentado.

No caso das presidiárias, no entanto, as disputas já haviam sido resolvidas, culminando nos seus encarceramentos. Não apenas neste trabalho, mas em outros que fiz em presídios, é comum perceber um descrédito quanto à aplicação do direito; ao invés de uma esperança, ele se configura como um sistema cheio de falhas, do qual é impossível escapar. Ao ouvir que podia pedir mudança de regime, a detenta pareceu não acreditar em mim. Quando perguntei por que ela não havia recorrido da decisão, que me parecia extremamente desproporcional, ela me disse “você não sabe como as coisas aqui funcionam”.

A relação delas comigo mudava quando eu dizia que me formei em direito e que poderia dar alguma espécie de auxílio jurídico. Se na rua minha primeira formação tornava a conversa extremamente desejável, sendo este aliás o que motivava o início dela, no presídio, ao ingressar como parte de um grupo de teatro e depois me apresentar como advogado, a falta de interesse em prosseguir a conversa era perceptível, seja por desprezo pela imagem que eu representava ou por um desejo maior em conversar livremente do que se ater ao motivo que as encarcerou. Após explicar a ação e afirmar que pretendia escrever uma peça de teatro sobre elas, o interesse retornava.

Antes de me contar os motivos legais que ocasionaram sua prisão, Márcia Cândido de Sá me fez o seu relato preocupando-se em transformá-lo em teatro, afirmando ser o “monólogo final” que fechava a primeira parte da sua peça. Uma filha chorando enquanto se despedia da mãe e sendo consolada, já que em breve iriam se rever. A personagem principal, no entanto, sabia que isso nunca aconteceria. Ou que,

se acontecesse, demoraria muitos anos ainda. A filha chorando fechava a primeira parte da peça. A segunda parte começava com Márcia chorando, lá dentro do presídio, vestida de laranja. Coloco aqui seu nome completo pra atender a seu pedido de que, caso a transformasse em teatro, eu deveria deixar claro que era ela quem estava falando, nada de anonimato, ela me disse, pode ser que minha filha assista à sua peça. Da filha, eu não sei o nome. Mas quem sabe um dia ela procure pela mãe no Google e encontre esta dissertação perdida em alguma biblioteca virtual. Quem sabe ela não leia e entenda que, na verdade, a mãe a ama muito, que a culpa foi da justiça e do juiz que a prenderam por engano. Ela não sabia de nada, ela me pediu pra dizer. Você sabe sobre o que eu estou falando. Ela me pediu pra te contar, através do meu texto, que ela está bem e que está esperando você decidir falar com ela, quando você quiser. Esse texto que eu escrevo deveria ser lido pra você ou por você, em voz baixa, enquanto volta de ônibus pra casa, uma mulher agora, quase da minha idade. Na minha cabeça você ainda é aquela criança. Na cabeça dela também.

As mulheres que entrevistei desejavam transformar seus relatos em uma história que existisse como narrativa e não como documento jurídico. Tornar-se protagonista da própria peça interessava menos pelas ramificações jurídicas desta ação e mais pelas possibilidades de reconstituir sua biografia, rompida pelos caminhos da burocracia que as levaram ao encarceramento e pela impessoalidade de processos penais que as transformaram em presidiárias. O teatro lhes parecia uma solução mais palpável do que a justiça.

O grupo paulistano Contrafilé²⁶ realizou, em 2005, a obra *Rebelião das Crianças*, trabalhando também com a possibilidade de construir outras narrativas possíveis sobre encarcerados, no caso menores que participaram da rebelião da extinta FEBEM naquele ano. O trabalho se iniciou com leituras de jornais e um estudo sobre a voz oficial da imprensa para narrar a rebelião, fazendo exercícios como o de trocar palavras como “internos”, “rebelados”, “criminosos” por “crianças” ou “agentes externos por trás da rebelião” por “mães protestan-

do contra a tortura” e verificar as mudanças na construção daquelas narrativas. A partir disso, realizaram uma série de ações na rua, voltadas a deslocar a imagem das crianças e, em um instante performático, produzir uma nova imagem. Além desses dispositivos pontuais, realizaram também uma performance de longa duração, o *Parque para Brincar e Pensar*, construído junto a moradores do Jardim Miriam na Zona Sul de São Paulo e o Quintal, em São Bernardo. A ideia era de construir um espaço de convívio, junto aos habitantes do local, que fosse capaz de inventar um território na cidade e criar uma estratégia de escuta e troca. Cibele Lucena, uma das artistas do coletivo, disse que para ela a relação de alteridade observada nessas ações nada tem a ver com assistencialismo ou com a tentativa de utilizar a arte como meio de esclarecimento e salvação, mas sim o estabelecimento de uma troca horizontal, em que todos são beneficiados. Ela também precisa de novos territórios na cidade, nós também precisamos ser salvos. Não se trata, portanto, de pensar os outros distantes de nós, mas juntos num exercício tradutório em que possamos nos comunicar sobre modos de fala e de existência.

Para pensar a ação *Consulta*, é importante fazer menção à performance *Converso sobre qualquer assunto*, realizada por Eleonora Fabião pela primeira vez em 2008, no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro, e refeita ao longo dos anos em diversos locais, como Berlim, Bogotá, Fortaleza. A proposta é simples, Eleonora senta-se em uma cadeira segurando um cartaz em que se lê “Converso sobre qualquer assunto”. À sua frente, uma cadeira vazia. A conversa é livre, o tempo de duração também, e a proposta, de acordo com a artista, é encontrar novas formas de se relacionar com as pessoas e com a cidade. Enquanto eu pensava sobre modos de construção da alteridade através de um texto, a possibilidade de ir às ruas sem destinatário certo surgiu a partir das sucessivas tentativas de ingresso em campos pré-estabelecidos. Tendo a dádiva como parâmetro, pensei que o auxílio jurídico era algo não financeiro que eu poderia oferecer em troca das histórias. Não sabia, no entanto, como indicar isso de modo a receber retorno de desconhecidos na rua. Temia, por exemplo, ser completamente ignorado, especialmente no centro da cidade, tão sobrecarregado de outras manifestações. Conversando com amigos, a referência à performance de Fabião surgiu em diversas ocasiões. Ao pesquisar,

26 O Grupo Contrafilé é um coletivo transdisciplinar que atua desde 2000 a partir de uma pesquisa sobre arte, política e educação e como estas relações ampliam o direito à produção criativa da cidade.

percebi que ela não usava maiores artifícios do que um cartaz e uma cadeira vazia, sendo esses dois elementos suficientes, durante anos, para que ela recolhesse uma infinidade de histórias.

Encarando o risco de ser esquecido, o medo gigantesco de descobrir que a cidade não era um espaço de encontro como sempre supus, saí, sozinho, de terno, carregando um cartaz, na primeira vez feito à mão em casa e às pressas (depois substituí por um quadro verde). A resposta foi imediata, mesmo aqueles que não paravam, liam a mensagem e, de certa forma, se relacionavam comigo. Decidi não ficar parado no mesmo lugar e me movi, fazendo um triângulo imaginário entre a Praça da República, a Praça Dom José Gaspar e a Praça da Sé, situadas a quinze minutos de distância uma da outra. Sempre que sentia olhares cúmplices, parava, aguardando a abordagem. Os textos colocados neste capítulo são fruto dos registros feitos durante essas caminhadas.

Após realizar a performance durante algum tempo, lembrei-me da referência de Fabião e pensei no que nossas propostas se aproximariam ou se afastariam. Em “Converso sobre qualquer assunto”, ainda que sejam criadas outras obras a partir daquele momento do encontro (em projeto selecionado pelo Itaú Rumos de 2014, a artista realiza uma publicação que contém imagens da performance que realizou, além de textos sobre performance e ocupação urbana), era ele o eixo central que a motivava. A pergunta estava situada naquele momento: é possível ainda coabitar a cidade? A alteridade interessava enquanto redescoberta da possibilidade de encontro, dentro de um contexto urbano em que desconhecidos trocavam confidências e depois se despediam.

Sobre Eleonora Fabião, Pablo Assumpção (2015) analisa que seu corpo performativo é propositivo, e não passivo, dentro das ações que realiza, ele materializa uma dramaturgia escrita previamente, completada pela ação imprevisível de desconhecidos. A ação precisa, assim, do outro para se completar dramaturgicamente e só existe como relação construída entre as partes. O potencial de resposta de Eleonora é ativado e completado pelo potencial de resposta do outro que, juntos, constroem a cena.

No caso de *Consulta*, o encontro é, na verdade, o que impulsiona a realização daquele que seria o eixo central do trabalho, o texto escrito posteriormente por mim. A pergunta não seria respondida no momento da troca entre história e auxílio jurídico, mas depois, quando

eu tentasse escrever com a voz do outro. A questão, então, é: como escrever a partir da urgência do outro? – ao invés de: como estabelecer trocas recíprocas na cidade? Penso, assim, que este trabalho é uma dramaturgia performativa, e não uma performance com consequente produção textual. O cerne é o texto, não o ato performático, ainda que ambos sejam indissociáveis.

Sobre o assunto, a própria Fabião (2013) indica que, para ela, uma performance realizada meramente com o objetivo de levantar material e que ignore a importância do momento presente em que ela é realizada, deixa de ser performance, torna-se outro tipo de ação, esvaziada da urgência que um ato performático possui:

Faço aqui uma ressalva que me parece necessária: penso ser descabido realizar programas cujo objetivo seja levantar material para uma futura cena à maneira de uma improvisação ou laboratório. O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre cena e sobre presença justamente por ser cena-não-cena. Transformá-la em método para levantar material é esvaziá-la de sua imediatidade, de sua urgência [...] Porém, desdobrar a performance realizada em novas experimentações – experiências de escrita, de criação dramaturgica, de teatro, de vida – isso sim me parece condizente e potente.

Consulta não é uma ação voltada unicamente ao levantamento de material, posto que o estar na rua interessa como ato do dramaturgo em relação a um outro, criando um espaço de alteridade que se refletirá no texto. Mas, de fato, a obra só se completa no momento da

escrita, portanto não se trata apenas da ação na rua e também não é apenas o texto posterior que compõe a performance. O que importa é algo intermediário entre esses dois momentos, num gesto entre o aqui e agora da fala e o depois do texto.

Regina Melim (2013) faz uma catalogação de ações artísticas que chama de performances impressas:

Performances impressas são publicações e performances ao mesmo tempo. São modos, formatos ou dispositivos de tornar o transitório e único em permanente e possível de ser repetido indefinidamente. Isso nos permite vislumbrar uma noção mais ampliada para a performance, restrita não apenas às apresentações ao vivo, mas prolongado-se na performatividade presente em suas documentações. Assumido por esse viés, é possível considerar a performance nas artes visuais como um procedimento cuja vida continua através da publicação.

Dentre as obras mencionadas por Regina, estão as publicações que Sophie Calle fez no jornal francês *Libération* em 1983 a partir de entrevistas com pessoas que estavam em uma agenda telefônica achada na rua, em uma tentativa de construir o perfil biográfico do dono da agenda. Cita também os doze volumes de *I got up*, de On Kawara, compilados a partir de dois postais que o artista encaminhou entre 10 de maio de 1968 e 17 de setembro de 1969, mostrando onde ele estava e escrevendo no verso “eu me levantei às”, indicando a hora que ele acordou no dia; o livro *Grapefruit* de Yoko Ono, publicado pela primeira vez em 1964, contendo cento e cinquenta instruções de como realizar uma série de ações; a publicação *Steal this book*, que reúne as cartas trocadas entre Dora Garcia e as pessoas que executaram, de 2006 e 2008, onze de suas performances.

Em todas as situações, é possível perceber que tanto a publicação quanto a ação do artista interessam para compreender a obra, que é o resultado desse encontro entre o gesto e o seu registro, entre o efêmero do acontecimento e a permanência trazida pelo texto no papel. As performances configuram-se, assim, pelo diálogo entre essas duas dimensões de certa forma opostas, porém complementares.

Se encararmos a rubrica como espaço de literatura dramática, conforme análise de Luís Fernando Ramos (1999), ela é o vestígio de um acontecimento ou a indicação de algo que ainda será executado. A rubrica seria, assim, um texto sempre indeterminado, transitando entre uma cena ocorrida e outra que ocorrerá. Por dialogar necessariamente com uma materialidade que se encontra para além do texto (antes ou depois dele), a rubrica depende de um acontecimento para existir, ainda que virtual, enquanto cena desejada pelo dramaturgo.

Os textos de *Consulta* (e das outras duas ações deste trabalho), como decorrentes de performances, transitam entre um lugar de registro e outro de uma possível encenação. Juntos, eles criam um panorama de falas que, por terem uma gênese comum, já que surgem a partir das mesmas perguntas, relacionam-se uns aos outros. É nesse ponto que se situa a ideia de rubricagem, fundamental para compreender a construção textual pela alteridade que proponho aqui. Se rubrica funciona como substantivo, rubricagem está ligada a rubricar, tem, portanto, peso de verbo e indica um gesto, uma ação. Neste caso, o contato com o outro efetivamente ocorreu, a dramaturgia só pode ser escrita a partir dele e, portanto, o texto resultante é tanto uma criação sobre diálogos que já existiram, transformados em literatura dramática, quanto uma plataforma para uma encenação futura.

Como se trata de uma cristalização de acontecimentos, os monólogos não precisariam ser encenados para se configurarem como dramaturgia, podendo ser encarados a partir de uma lógica de teatralidade expandida; o teatro teria acontecido no momento em que o encontro real se deu nas ruas de São Paulo. Não deixa, no entanto, de ser um texto com vocação para ser dito em voz alta, passível de ser transformado em cena. Por estar localizado de forma indeterminada temporalmente, pode ser tanto vestígio ou registro quanto uma proposta poética a ser executada.

descrição de espaço nº 1

Rua Sete de abril. Uma da tarde. Intenso tráfego de pessoas, bicicletas, carros de polícia e cachorros. Três grupos de mendigos deitados formam um triângulo irregular. No meio deles, um homem de terno caminha com uma placa “Consulta Jurídica Gratuita”.

descrição de tempo

Uma cena curta, maior do que cabe nos olhos mas nem tanto. Uma moldura de quadro que na verdade é uma janela e lá fora a cidade ou aquela quase cidade que agora não passa de casas quase demolidas e um casarão um pouco mais intacto, por fora, tudo mal iluminado de modo que as fotos que vejo são mais claras do que a imagem quase real à minha frente. Um conjunto de casas. Vejo isso o tempo inteiro, margeando avenidas, no meio de bairros, no meio do nada, entre uma cidade e a outra, logo antes de um grande prédio ser construído, um pouco depois de demolidas, enquanto os restos de gesso e ferro e tijolos ainda estão ali. Ali os tijolos de demolição já foram levados e as casas que ficaram vão ficar, é o que dizem. As árvores não, mas planta cresce de novo, tipo cabelo ou unha ou asfalto, quando racha e é repavimentado. Tipo vaga de carro na rua, parece que não vai aparecer, mas sempre cabe mais um. Tipo carro em trânsito parado ou gente no ponto de ônibus ou motoboy andando naquela faixa do meio que eu nunca soube se pode pelas leis de trânsito. Tipo lei, todas as leis de todos os estabelecimentos privados e

públicos e de todos os municípios, aqueles vilarejos que talvez nem sejam municípios, mas que devem ter suas leis. Ou mesmo estacionamento, que deixa de ser e volta a ser e depois vira casa, bar, prédio e daqui a um milhão de anos, ruína. Aquele estacionamento com janelas grandes é também uma paisagem pequena. Daria pra fazer uma peça ali.

descrição de espaço nº 2

Primeiro, um sítio pequeno, com quase toda a terra seca, poucas árvores, um antigo riacho que virou o caminho para a cidade, até hoje dá pra ver uns esqueletos de peixe se você reparar bem, se você cavar a terra, mas não dá pra plantar nada, nem nesse caminho que costumava ser o riacho e devia ter plantas em volta. Depois, a cidade, pequena ainda, próxima ao sítio, trinta minutos caminhando, menos de dez a cavalo. Aí por último essa cidade, depois de três dias de ônibus, deviam ser dois mas ele quebrou, três dias de ônibus e depois mais meia hora de metrô e duas horas de ônibus de linha até a casa e, agora, vou ter que sair?

descrição de espaço nº 3

Todas as paisagens são falsas, não dá pra te descrever o que vi, se eu tivesse uma foto, mas essa aqui não é suficiente, essa aqui é minha família, que eu carrego na carteira como se fosse eu. Não dá pra te descrever a casa exatamente, mas você pode pensar em uma que você conhece, aí você olha a foto da minha família e imagina ela lá dentro e pronto, já é suficiente pra você imaginar o que eu vou contar.

descrição de tempo nº 1

Você tá anotando tudo? Porque nem tudo é importante, viu, tem coisas que eu acho que nem são de verdade, eu tô errando as datas, minha esposa mesmo falou que depois que nosso filho nasceu daquele jeito eu perdi a noção do tempo e falo sobre ontem e ano passado e cinco anos antes como se tivesse tudo acontecido numa época parecida, é porque eu acho que as datas ficaram todas meio parecidas depois que nosso filho nasceu daquele jeito, parece que desde que ele nasceu tudo virou um grande dia seguinte que ainda não acabou.

monólogo nº 1

Se vocês que tão aqui tão assim, imagina eu que não tô.

descrição de protagonista

A minha história começa sem cenário, no início é apenas eu e minha placa de poesia, depois entra um cara com uma placa de consultoria jurídica gratuita, a história não é sobre nós dois, mas não existiria se a gente não existisse e não tivesse se encontrado, mas agora o que eu disser tem que ser sobre mim, ninguém costuma falar sobre isso aqui na República, sobre mim eu quero dizer, minha placa de poesia interessa menos que a sua, poesia não ajuda ninguém, mas posso te contar sobre minha vida, como num poema, minha mãe que eu carrego aqui na carteira conhece essa história, não toda, mas o início, que é o que importa, do jeito que foi quando você apareceu, minha mãe que morreu mas viveu bastante e com bastante gente e os meus irmãos espalhados por aí, um com cada pai, um com cada história que se você me perguntar eu não vou saber dizer, esse poderia ser meu problema, mas não é, meu problema são as coisas que minha mãe deixou. Uma casa cheia de outras pessoas que não são a gente. Acho que eu não preciso desses documentos que você me disse, inclusive dia desses tentei resolver e peguei tudo que tinha no sistema com o nome dela,

mas era coisa demais, era coisa nenhuma, nem o nome tava escrito do jeito certo, aí eu coloquei dentro de um livro de poesia que eu fiz e deixei na portaria de um prédio ali no Arouche, deixei na caixa de correio do oitavo andar meus poemas e os documentos daquela que quase era minha mãe, daquela que quase era minha casa, deixei tudo lá dentro e desde então tô aqui, esperando você chegar e me perguntar sobre poesia, não sei se tenho nenhum problema pra você resolver. Você vai me escrever do seu jeito, eu sei, mas minha vingança é que eu vou escrever sobre você também.

descrição de diálogo

Meu nome é Sandra

O que você faz?

Não sei direito, tô tentando descobrir ainda

Me conta um pouco sobre o seu dia então.

Olha, eu tenho um problema, eu só consigo me lembrar do dia anterior, só cabe um dia na minha cabeça

E o que você fez ontem?

Ontem eu tava andando aqui nessa rua e vi você e pensei em te pedir uma ajuda

E por que esperou?

Acho que tem a ver com o que aconteceu comigo anteontem, mas aí eu já não me lembro

E amanhã, você sabe o que vai fazer?

Tô esperando a gente chegar na parte da ajuda jurídica, vou decorar tudo o que você me disser e vou tentar terminar amanhã, porque aí no dia seguinte eu talvez não me lembre mais.

Mas não é bom esquecer dos problemas?

Bom até que é, o problema é que só eu esqueço deles, eles não esquecem da gente

descrição do início

A peça ainda não começou, mas eu espero que ela comece em breve. Você espera que eu espere e nós dois jun-

tos esperamos em silêncio que alguma resposta, talvez um som que não seja nosso, inicie os outros diálogos, que serão muitos e difíceis de serem escritos. A peça ainda não começou como deveria, mas já existe nesse nosso silêncio, você calado me olhando com esse caderno na mão, e então eu vou começar a minha própria peça, é isso que você quer que eu faça, certo? Isso já é a peça, não é mais o início, mas é também aquilo que existia antes dela, porque não fica claro quando é pra eu responder e se o que eu estou dizendo agora faz parte do texto que você vai escrever depois, talvez você não esteja me entendendo, eu mesmo as vezes não me entendo muito bem, mas o que eu quero dizer é que quando você me pergunta quando a peça começa, eu acho que na verdade ela sempre existiu, se eu falo sobre coisas que já aconteceram, a peça também está acontecendo, como uma realidade paralela a essa do seu texto e te ver escrevendo me dá uma sensação muito estranha de existir duas vezes, na verdade três, agora enquanto falo, agora enquanto você escreve e durante as coisas que aconteceram no passado e que eu conto como se ainda existissem, então na verdade são quatro existências, ou oito se contar os jeitos que você vê essas quatro coisas que aconteceram do seu ponto de vista, ou talvez mais se a gente pensar nas pessoas que estão passando e ouvindo pedaços da nossa conversa ou de quem vai ler seu texto. É difícil dizer quando as coisas começam, muito mais fácil é perceber quando elas acabam. Tipo agora.

descrição de cenário:

Este chão sempre esteve aqui, é o que existia antes de qualquer construção,

porque tudo começa pelo chão,

depois é que vem a parede, o teto e as luzes que quemam e são trocadas por novas

e depois a instalação de lâmpadas frias para economizar energia

e a energia, ela mesma, só vem depois

E depois quando tudo é abandonado ela também deixa de existir e precisa ser trocada. Esse lugar nunca foi ocupado ou está abandonado há 20 anos, não importa, o vazio é igual sempre, entrar em um espaço desconhecido traz uma sensação parecida de não pertencimento. Você não pertence aqui. Esse espaço não é ainda de ninguém. Você está entrando em um lugar sem nenhum ocupante. Ele pode ter acabado de ser construído, o último pedaço da parede pintado, as privadas todas instaladas, e as luminárias funcionando e o seu conjunto de peças o tornam obviamente isso que ele é agora.

Ou ele está abandonado, um resquício daquilo que já foi, um conjunto de paredes descascadas e vasos quebrados e luminárias queimadas que não fazem mais nenhum sentido juntos e podem se tornar qualquer outra coisa além desse vazio de ruína. Basta que alguém o ocupe. Você pode ser essa pessoa, você pode ser o responsável por transformar aqui em um lugar. Olhe em volta e entenda onde está, todos os caminhos que o atravessaram o tornaram assim, aquela rachadura não existia antes, essa tinta apagada, a cor fosca das paredes.

E o chão é sempre o pioneiro e o derradeiro elemento de qualquer construção, porque você pode tirar tudo dela, menos aquilo que a conecta ao mundo. O chão é o lugar de coexistência entre paisagem e obra, um chão de terra, sob um telhado, não é apenas um monte de areia, é piso também. E mesmo aqui, com esse pedaço de piso faltando, não volta a ser natureza.

Ao entrar aqui e pisar neste chão, você passa a ser um ocupante deste lugar, pode ser o primeiro desbravando esta edificação recente ou o último, reocupando aquilo que ficou vazio por tanto tempo e você abre a porta sem dificuldade ou precisa afastar o monte de entulho que se acumulou. Você pode estar sozinho ou num grupo de investidores que colocaram dinheiro para essa construção ou com um grupo de pessoas que vão reocupá-la junto

com você. Você provavelmente não está sozinho. Você nunca está sozinho, se pensar bem. Você invade ou entra calmamente aqui, agora você já fez sua escolha, não pode desistir, você traça seu caminho sem dificuldades ou pisa em pedaços de teto que desabaram e sente um medo e uma certa felicidade de estar entrando num lugar que vai ser seu, você sobe as escadas até o fim se houver uma escada e olha como está tudo perfeitamente organizado e as portas desabadas e o chão brilhante e animais mortos e vivos passando nos seus pés, o piso impecavelmente limpo cheio de poças de líquidos escuros irreconhecíveis e um cheiro de lavanda esgoto invade seu nariz e você ainda assim está feliz porque seu lugar está pronto e esse lugar completamente destruído pode ser seu.

Esse espaço pode não ser presente, como ele está agora é uma projeção ou quem sabe ele está preso num tempo passado, agora ele pode não estar assim mais, foi demolido, reformado, um prédio espelhado pode estar aqui, no lugar dele, ele pode ter virado estacionamento ou deixado de ser estacionamento pra virar uma ponte ligando bairros da cidade que hoje ainda não existem, e se existem são insignificantes. Em que ano a gente tá? Vocês podem não estar todos no mesmo ano, perceba. Dificilmente você estão ocupando o mesmo espaço ao mesmo tempo em que alguém, coexistir é uma exceção. E se cada um estiver vendo uma coisa diferente? E se o que eu digo pra você só for ouvido daqui a vinte anos mas para você aconteceu há vinte anos e para você está acontecendo agora.

Você entra e anda até esse ponto onde eu estou agora, nesse pedaço de chão evidente.

Você está aqui, agora.

Esta história não é uma história e não começa aqui, neste pedaço de chão, mas pode ser que comece, quer dizer, pode ser uma história, pode ser sobre esse pedaço de piso faltando. Porque também é sobre ele, quando o chão rachou e não foi consertado, porque já não havia mais dinheiro para se preocupar com essas coisas, essas

pequenas bobagens, como o fato de um chão estar homogêneo e a madeira brilhante e depois ela nunca mais foi substituída porque aí também não faria sentido se preocupar com esse tipo de coisa, com a cobertura do chão, quando o chão, só ele, já é suficiente. Esta é uma história sobre este pedaço de chão faltando.

descrição de uma história que não aconteceu:

Chega em casa, música acabando nos fones de ouvido, fecha a porta, abre a cortina, espera acabar, parada no meio da sala com uma gravidade desnecessária para uma música de que nem gosta tanto e para um dia em tudo igual aos outros. De repente, se emociona sem explicação, um desejo criativo como se tivesse descoberto algo fundamental sobre a existência humana. Sente-se dentro de um filme, uma mulher de 40 em tudo igual a tantas outras, mas agora é protagonista de um filme em que uma mulher de 40 normal descobre algo importante e muda sua vida para sempre. Sentada no sofá, coloca a música para tocar de novo nos fones de ouvido e pensa o que fazer antes que esse sentimento passe. Pega um papel. Deve ser isso que os escritores sentem. Não tem caneta em casa. Que absurdo. A emoção fraqueja, ela aumenta a música, a emoção volta. Abre o computador e escreve

(TOCANDO BLUE – JONI MITCHELL)

Um dia eu vou entrar nessa sala
e descobrir que minha vida inteira ou quase inteira
passei na expectativa do despertador tocar a tempo
e do ônibus de volta não demorar tanto
todos os meus compromissos foram desimportantes
nunca me apaixonei como imaginei que iria
sempre fingi estar amando
quando na verdade ficava entediada a maior parte do tempo
quando meus pais morrerem,
qualquer vínculo com minha infância vai acabar

e eu vou ter que assumir que não dá mais tempo
de ser algo diferente do que já sou
eu vou ter que assumir que não vou ter filhos
que meus amigos são poucos
e eu já não tenho mais tanta paciência para eles
vou ter que assumir,
ainda que com dificuldade,
que eu poderia ter me matado cinco anos atrás
quando senti uma emoção parecida com essa
e que não teria feito diferença quase nenhuma no mundo
vai importar pouco a minha dívida acumulada com a faculdade
que eu nunca paguei
e que de tempos em tempos volta a aparecer
pouco vai importar que eu não tenha uma casa própria
o mundo não se interessa pelos meus problemas
e ninguém vai ler minha última carta
porque quando alguém entrar no meu apartamento alugado
depois que eu estiver morta
vai jogar esse papel fora achando que é lixo
e eu vou morrer sem explicação

A música acaba. A emoção também. Que merda ser escritora. Apaga o texto.

descrição de clímax

Não tem. Ué, não tem clímax, quer dizer, eu não sei se entendi certo o que é clímax, é um ponto alto, mais importante que os outros? Não entendi então. Em *Romeu e Julieta*, o clímax é quando a Julieta vê Romeu morto ou quando ela se mata ou quando ele acorda – porque não tinha morrido – e se mata também? Desse jeito, tem um monte de clímax na minha história. Hoje mesmo, eu acordei atrasada, tava indo trabalhar, saí correndo pra

atravessar a rua e quase fui atropelada. Eu sei que as pessoas exageram essas coisas, mas eu realmente quase fui atropelada dessa vez, por muito pouco a gente não se conheceu, isso é um clímax? É você que decide se é ou sou eu? Tá, porque se for eu quem decide, um outro clímax possível é o dia que eu decidi me separar, que no fim das contas é por isso que eu tô falando com você, porque aquele vagabundo não paga a pensão, tá, cê já vai me ajudar, entendi, o clímax é que a gente teve uma briga horrível, na noite anterior, não, o clímax foi no dia seguinte quando eu fui trabalhar e mandei uma mensagem com duplo sentido pra um carinha que eu já tive um caso e ele respondeu na hora. Não, melhor, o clímax foi quando eu saí do metrô, acendi um cigarro, andei até em casa, acendi outro bem no portão e fumei devagar, foda-se se ele ia me ver fumando, fumei bem devagar, pisei em cima pra apagar o resto, ele tava assistindo TV, eu dei oi ele nem respondeu, eu disse – sem alterar a minha voz – eu vou fazer a minha mala e a das crianças e a gente vai embora amanhã cedo. Ele riu. Eu fiz a mala. O clímax foi ele implorando pra eu ficar no dia seguinte, esse foi meu clímax.

descrição de antagonista

Eu já quase morri algumas vezes. Sou difícil de morrer, viu. Hoje eu tenho mais de sessenta anos. Depois de um tempo, parei de contar. Depois que você quase morre tantas vezes, você para de contar os anos, porque nem era pra ter chegado tão longe. Esse corte no meu peito nunca cicatrizou, quer

ver? Essa foi a primeira vez que eu quase morri. Eu achei que ia morrer. Eu acho que eu cheguei a morrer e voltei. Porque eu sou ruim de morrer, viu. Tenho pra lá de sessenta anos, mas na época eu tinha 20. Ou 15. Ou 25. Um braço assim ó ele tinha. Eu não guardo raiva não, eu já tenho quase sessenta anos, não dá mais pra ter raiva de ninguém. Porque eu acho que quando você quase morre e acaba não morrendo, as coisas ficam diferentes, você percebe o que vale e o que não vale a pena. E eu sei que não vale a pena quase me matar por causa de 400 cruzados. Ele nem precisava disso. Mas eu não morri dessa vez. Um braço assim ó ele tinha, era jovem, a mãe dele que tinha me pagado, era só pedir pra ela. Um braço assim, mas na hora que ele enfiou a faca – quer ver o corte? – não parecia nem um braço não, parecia outra coisa, na hora eu achei que era um abraço, mesmo quando a faca entrou a dor demorou, porque eu sou difícil de morrer, viu, eu quase nunca sinto dor, então eu achei que era um abraço mais longo, porque ele gostava de mim, eu trabalhava lá desde que ele era bem criança, bem magrinho. Torão. Por causa do braço, que era assim ó. Aí quando eu entendi que era uma faca, eu entendi também que eu ia morrer e que eu ia morrer rápido, porque eu nunca tinha visto tanto sangue, eu acho que nem ele, ele correu, nem pegou o dinheiro, e eu fui sentando devagar na calçada, eu nem gritei, essa era a primeira vez que eu quase morria, eu não sabia que dava pra ir e voltar a tempo de não morrer, a tempo de ficar viva até hoje pra lá dos setenta anos, eu fui sentando e pensei que era tudo bem

morrer ali, aquela era minha rua. Um braço assim ó ele tinha. Menino saudável, sempre foi, desde criança. Eu tenho um irmão gêmeo que chama José Maria, eu chamo Maria José, a gente é invertido, ele morreu, essa foi a segunda vez que eu quase morri. Mas nesse dia ele ainda tava vivo. Aí eu pensei que pelo menos o Zé ficava, a gente era a mesma pessoa invertida, desde criança, todo mundo dizia, até o nome era igual, eu era um pouco homem e ele era um pouco mulher, mas eu era Maria e ele era José e a gente era a mesma pessoa só que ao contrário. Enquanto eu descia, eu ainda achava que vida era uma só e que aquela tinha sido a minha, o corte era muito grande – quer ver? – essa foi a primeira vez que eu não morri. Eu acordei num hospital. Viva. Com um corte desse tamanho. O braço dele era assim. Na época doía muito, doía até pra respirar. Mas agora eu já não sinto nada. Você tá me perguntando minha idade, mas eu não sei, porque depois dessa facada, eu não tenho mais medo de morrer não, por isso eu parei de contar os anos. Já devo ter mais de sessenta. Devo ter umas quatro vezes sua idade. Eu já quase morri algumas vezes. Mas eu sou ruim de morrer, viu.

***descrição de diálogo impossível
(pra ser sussurrado no ouvido de alguém
desconhecido, no ônibus lotado
às 18 horas enquanto volta pra casa)***

Eu te olho e ele me diz que você é minha filha. Ele me diz que eu te amo muito, que eu (ela) lhe disse isso. Ele acreditou. Ele acredita em mim. Eu acredito em mim. Às vezes, quando eu te olho eu me vejo em você. Você não

sabe ainda, mas essa é a última vez que a gente vai se ver pelos próximos 18 anos. Talvez você saiba. Tem muita coisa que você não entende. Tem um monte de coisa que você entendeu antes da hora. Eu também nunca mais vi seu pai. Eu também odeio ele. Eu não sabia de nada, mas isso não é desculpa, porque eu sou sua mãe, eu devia saber. Essa cena eu vou reviver todos os dias. Eu vou pedir pra ele fazer uma peça sobre nós duas, porque eu não sei como te dizer que eu, eu não sei como dizer isso, nem pra ele, nem pro advogado, nem pra deus que eu já sei que não existe. Talvez quando eu sair eu nem te procure. Ele me diz que eu disse que você tá melhor sem mim. Mas nisso eu não acredito. Você vai ter 25 anos quando eu sair, quase da idade dele que tá me dizendo pra te falar isso. Será que você vai escrever teatro também? Será que você vai ser atriz? Será que você vai lembrar de mim? Nesse último dia você me falou “Mãe, não vai embora por favor” e eu disse: Eu não vou embora filha, amanhã eu te busco. Eu fico pensando quanto tempo você ficou me esperando até perceber que eu não ia te buscar. Até passar toda a raiva e sobrar só um incômodo de já ter me conhecido, um nó na garganta de coisas que você não me disse e que nunca vai me dizer, a essa altura você já deve saber de mim, a essa altura você já deve entender muito mais coisa do que eu nunca entendi. Ele não consegue me ajudar. Ele chora. Eu não tenho coragem de olhar pra ele, porque eu mesma não consigo mais chorar, nem por mim e nem por você. Ele continua segurando o choro e olhando pra baixo, pra não me atrapalhar, pra conseguir o texto que ele tanto quer, enquanto eu fico aqui, falando sobre você que eu nem sei mais como é, tentando te imaginar 11 anos depois, mas só conseguindo te ver como aquela criança que pediu pra eu ficar. Eu fui embora. Ele diz que já chega, que eu posso parar de falar, eu não queria parar, mas eu paro, porque aqui dentro eu acostumei a obedecer ordens, a andar com as mãos pra trás das costas, a não pensar muito no futuro e a gostar de mulher. Eu obe-

deço, fico em silêncio, sinto o cheiro dele de cigarro e fico com vontade de fumar um e digo isso pra ele Você cheira cigarro, ele tenta me passar um escondido por baixo da mesa, eu fico com medo de aceitar, mas aceito. Se alguma coisa acontecer comigo, pelo menos na história dele eu vou andar até o pátio, acender esse cigarro e terminar assim, fumando no pátio no meio de outras mulheres vestidas de laranja como eu, com alguma esperança de que quando eu sair, a gente vai se encontrar lá fora.

descrição de epígrafe

Uma frase as vezes é suficiente para destruir sua vida completamente. Engraçado isso de você escrever. As palavras são terríveis, são piores do que o tiro que eu dei, quer dizer, que eu me imaginei dando, um tiro reto e sem som no meio do peito, ou melhor, no meio da cara ou então na minha própria cabeça para acabar com isso tudo logo de uma vez porque é na cabeça que ficam todas as palavras e as palavras são terríveis, especialmente aquelas que a gente não fala pra ninguém, nem pra si mesmo. A culpa é das palavras que a gente carrega com a gente, das palavras que formam frases mas não chegam a caber em nenhum texto. Você deve ter várias frases aí que depois transforma em história com começo, meio e fim. Mas as frases que você anota é tudo meio. Só assim elas são bonitas. Só assim elas servem pra começo de peça, pra facebook, pra tatuagem. Dentro de um livro elas são só um pedaço daquilo que precisa acontecer pra leitura fazer sentido. Se escrever exatamente o que eu falei, não vai ter a menor graça. Nem problema eu tenho para você me ajudar. Quer dizer, eu tenho tanto problema que se eu disser eles em voz alta eles viram de verdade. Essa frase eu realmente falei e tenho certeza que você vai escrever, por causa do seu livro sobre histórias lidas em voz alta. Mas isso não tinha como eu saber, por isso você vai colocar no texto como se fosse minha voz uma frase que não é minha. Esse texto é praticamente um pedido de des-

culpas pelas histórias que você inventou a partir de frases soltas que eram melhores muitas vezes que todos os minutos de duração das conversas. De frases que você mudou de lugar e ficaram bonitas ou poéticas ou potentes ou diretamente relacionadas a esta pesquisa, mas que na hora que eram ditas não passavam de murmúrios, de dúvidas, da vida cotidiana e sem graça de pessoas que como você simplesmente falam pra não ficarem com aquilo engasgado. Esse é mais um desabafo seu. As palavras são terríveis, mas juntas podem ser um bom jeito de começar.

descrição de ponto sem retorno (história emprestada de um amigo)

De repente, era como se eu tivesse esquecido de tudo, numa cidade em que ninguém sabia meu nome, aquele nome que eu tinha carregado até antes de chegar ali, mudado pra aceitar o nome dele no meu. Eu agora me chamava do jeito que eu tinha inventado pra mim mesma usando pedaços de personagens de novela. Pra trás, nada. Só em pesadelo as vezes eu me lembrava. Arranjei outro quando cheguei lá, mas dessa vez eu não mudei meu nome. A gente nessa vida só pode errar uma vez. E eu já tinha errado umas três, quando eu me casei com um PM, quando eu mudei meu nome por causa dele e quando eu aceitei calada apanhar por cinco anos. O tiro nele não foi um erro. Erro seria ter ficado lá e esperar ser presa. Foi a primeira coisa que eu fiz direito, foi ter fugido sem procurar polícia nenhuma, porque polícia é assim, eles se protegem, eles te fodem se você fode com eles e eles te fodem também mesmo se você não faça nada, só pelo prazer de acabar com sua vida. Mas lá era como se eu tivesse esquecido de tudo, começasse do zero. Lá, eu tive um filho e pus nele um nome que vi na novela. A vida era boa. Se fosse uma peça, o momento pior aconteceu nos primeiros quinze minutos de um teatro que durava pelo menos duas horas. A surra. A morte. A fuga. Isso tudo acontecia quando a plateia nem

tinha entendido muito bem ainda a história. Depois era uma tranquilidade quase chata de assistir, mas ótima pra quem tava vivendo ela. O menino ia crescendo, parecendo um galã, eu ia ficando ali esquecida e à medida que ele ficava mais velho eu sabia que uma hora eu ia precisar colocar ele na escola. O problema é que eu só tinha mudado meu nome no jeito que me apresentava pras pessoas, nos documentos ainda era igual. Eu tinha pesadelo que quando fosse colocar ele na escola iam ver meu nome de verdade, iam me achar no sistema. O defunto sempre falava desse sistema, que não dá pra fugir dele e até ali eu tinha fugido, porque não precisava existir em lugar nenhum que não fosse na minha nova cidade. Mas o menino precisava estudar, ele queria ir pra escola, todos os meninos do bairro já estavam indo. Ele foi e eu vim pra cá, eu sabia que isso podia acontecer, porque o sistema sabe de tudo. Não me arrependo, ele tá indo bem na escola, só tira nota alta. Quando eu cheguei aqui, as guardas só me chamavam pelo meu antigo nome, até que um dia eu falei Você não sabe o que eu tive que fazer pra nunca mais ser chamada assim, pra não carregar nada dele em mim. E agora, as vezes, é como se eu tivesse me esquecido de tudo e só existe do dia que cheguei em diante. Algumas coisas me lembro em pesadelo, outras em sonho. A gente percebe que tá melhor quando não quer deixar de lembrar de tudo. Bota meu nome certo aí hein, esse que eu te falei no início.

descrição de antagonista nº2:

Uma bruxa, num castelo, na torre mais alta, em volta um rio com tubarões lá em cima, longe de tudo, a bruxa e minha filha. Não é uma peça infantil. Eu tenho medo de bruxa até hoje. Dela, eu também tenho, mesmo agora com 23 anos, ganhando meu salário pagando meu aluguel, lavando a louça quando eu quero, acordando tarde no domingo. Porra. Aquela bruxa. Com a minha filha que ela diz que ama, deve amar mesmo mais do que nunca

gostou de mim. Outra personagem? Minha princesa. Aquela ali atravessando a rua, indo comprar cigarro. A bruxa diz que a culpa é da minha princesa, que sem ela, eu e minha filha seríamos bem-vindas para morar com ela. Porra. Quem disse que eu quero? Ela ameaçou ir no juizado dizer que eu tava desempregada, que nós duas usamos drogas (a gente nem bebe!), que nossa casa é um entra e sai de puta e drogado. Pra puta que pariu ela que a senhora minha avó também não era flor que se cheirasse. Nem chorei no enterro. Minha filha e minha princesa se dão muito bem, antes pelo menos, agora não sei o que a bruxa pôs na cabeça dela. Eu não fiz nada, porque fiquei com medo do Conselho Tutelar, eu tava mesmo sem emprego. Eles não podem alegar que eu sou sapatão pra me separar da minha filha? E se o cara do Conselho for católico, pra quem eu peço ajuda? E se o juiz for um gordo branquelo careca que curte ver filmes de lésbicas mas odeia mulheres andando de mão dada na rua? Não comenta nada com minha princesa, mas eu vou lá falar com minha mãe, preciso ver minha filha. Se não tiver jeito, eu termino. Ou namoro escondida como sempre fiz. A bruxa sabe das coisas. Eu te avisei que essa não era uma peça infantil. Minha princesa tá voltando, abaixa essa placa, ela não precisa saber ainda que nosso final talvez não seja para sempre.

descrição de trilha sonora

Tem muita gente falando contigo? Tava aqui sentado te acompanhando de longe, já vi umas três pessoas pararem em você. Eu não fui ainda porque eu não tenho problema. Quer dizer, problema todo mundo tem, eu sei. Já te falaram essa frase, é? Todo mundo é muito parecido, os problemas também são, tu tá achando interessante ainda porque tá aqui há quantos dias, uns três? Eu tô aqui sempre. Eu tô sabendo que é assim que funciona, o poeta me contou. Ele vem direto aqui, eu também sou artista de rua, a gente troca umas ideia. Hoje eu tô só sentado, daqui a pouco vou pra casa, ainda não, porque

eu gosto de ficar na saída do metrô às seis da tarde, já escrevi muita música pra ser ouvida no metrô ou quando eu tava no metrô ou quando eu tava aqui vendo essa galera sair do metrô. Quero te dar meu CD, tá aqui em algum lugar, não precisa pagar, imagina, a gente que é artista se entende. Não é jurídico meu problema, mas eu quero fazer isso de escrever minha própria peça junto com você. Foi isso que o poeta disse que você faz. A peça ia ser curta, apesar de na vida ter demorado bastante a passar. Eu ainda lembro dela com um pouco de dor no coração, então eu fico achando que ainda não acabou completamente. Mas no teatro dava pra ser no máximo uns 40 minutos. Arte é assim né, resume as coisas. Eu fiz uma música de 3 minutos e meio sobre isso, que chamei de dupla traição. Se tu colocar essa história na peça, bota ela como trilha sonora? Eu tava apaixonado, mas ela era casada, aquela velha história, ninguém é perfeito e quem é, já tá comprometido. Mas eu tava apaixonado, ela também, eu já morava na Luz, ela na República, e às vezes eu esquecia que ela era casada, porque a gente passava tanto tempo junto que eu pensava que o marido era eu. Às vezes ela sumia por causa do marido de verdade. Era sempre assim, por mais de cinco anos. Um dia ela saiu daqui bem cedo pra ir trabalhar. Eu achei estranho, porque ela nunca trabalhava de manhã. Eu decidi seguir ela e eu vi, tu precisa ouvir a música até o final pra descobrir, mas eu vi que ela beijou um outro homem que não era o marido dela. Já entendeu? Era o amante do amante. Traição em dose dupla era o título que eu ia dar, mas depois achei dupla traição melhor. Essa peça pode ser um drama ou uma comédia, depende de quem assistir. Mas a música é boa, mesmo que tu não tenha gostado da história, bota a música pra tocar, dá meu CD pras pessoas (quer mais?), eu tô sempre aqui na saída do metrô às seis da tarde. Meu nome é J Reis, Jucimar Reis no facebook, fala pra me adicionar, me adiciona você também.

2. fim da fila

A ação *Fim da Fila* foi pensada como um desdobramento de *Consulta*. Nesta, propunha-se uma abordagem livre, cuja decisão ficava a cargo do transeunte de falar ou não sobre seu problema jurídico e, a partir dele, construirmos juntos uma peça de teatro. Com exceção de duas pessoas que estavam envolvidas em processos jurídicos, as demais encontravam-se numa posição de expectativa de justiça, a questão já existia, mas havia uma dúvida se deveriam ou não ingressar em vias judiciais para resolvê-la, ou um temor de que a outra parte da disputa o fizesse. Queriam, portanto, saber como ingressar, o que fazer e quais as chances de ser bem-sucedido. Havia, assim, esperança.

Dessa forma, o convite para transformar a própria história em documento também literário e não apenas jurídico era quase sempre recebido bem, o teatro não parecia atrapalhar essas situações; ainda que urgentes, o direito não era a única solução, e conversar com um estranho sobre o que se estava vivendo, de certa forma, ajudava.

Pensei o que aconteceria se eu deslocasse essa construção textual para um momento posterior da disputa, depois que ela tivesse sido transformada em documento jurídico e já constasse em autos processuais apresentados a um juiz. Dessa forma, a construção textual partiria de uma narrativa parcialmente escrita, de acordo com escolhas jurídicas, para caber dentro de um documento que servisse ao convencimento de um terceiro. A construção dramatúrgica, nesse sentido, não poderia negar esse ponto de partida inicial e teria que existir nas lacunas do que não cabe em um processo, nos silêncios das subjetividades que não podem ser escritas, porque não servem pra nada quando se trata de uma justiça burocratizada.

De imediato me lembrei dos atos performativos que fazíamos no Departamento Jurídico XI de Agosto. Especialmente nos casos de reintegração de posse, dilatar o processo e atrasar sua decisão era algo que beneficiava diretamente as partes que seriam desalojadas, já que, enquanto o processo não se concluía e não havia uma ordem de despejo ou de reintegração, elas podiam continuar habitando aquele espaço que chamavam de casa. Para garantir esse atraso, nós, estagiários, pedíamos para ver o processo na vara em que ele estivesse localizado. A cada vez que fazíamos isso, ele era recolocado no final da

fila de processos e, portanto, demorava mais tempo a ser enviado ao juiz. Em um dos casos que acompanhei, atitudes como essa, unidas a outras, como inúmeros recursos, inclusive sobre assuntos paralelos à questão principal e que certamente não seriam acolhidos, fizeram com que a decisão final fosse postergada em quase dois anos, tempo suficiente para a família se reorganizar e não ir para a rua quando a reintegração ocorreu.

Pensei assim em tornar a ação jurídica em ato performativo, acompanhando casos de reintegração de posse e provocando atrasos em sua decisão, à distância, de modo que as partes envolvidas nunca me conhecessem. Parecia-me, aliás, potente esse desconhecimento, já que meu único contato com eles seria com o que estivesse escrito no processo judicial e, portanto, caso eu desejasse fazer algum tipo de texto sobre a situação, teria que partir de informações que estivessem catalogadas no processo e que não me foram ditas diretamente pelos envolvidos. Minha tarefa seria, assim, a de completar o que não foi contado, de construir narrativas pelo que não havia sido escrito. Minha relação de dádiva se daria pelos pequenos benefícios que minhas sucessivas idas ao Fórum pudessem ocasionar quanto a um possível atraso nas decisões.

Para fazer isso, contatei órgãos de assistência jurídica gratuita, para acessar informações sobre processos que ainda estivessem em curso. Um destes contatos se deu junto à Secretaria de Direitos Humanos da Prefeitura de São Paulo. A Secretaria possui um balcão de atendimento àqueles que precisam de auxílio contra violações de direitos. O escopo de atuação é extremamente amplo, o balcão recebe desde carroceiros cujo carrinho foi apreendido, moradores de rua que não possuem local para ficar, até questões de saúde mental. A equipe responsável por fazer esses atendimentos é composta por assistentes sociais, psicólogos e advogados.

Após esse contato, permitiram-me acompanhar alguns desses atendimentos. Minha ideia inicial era encontrar casos de reintegração de posse que já estivessem em curso. Como por questões éticas eles não poderiam me dar essas informações a não ser que a parte envolvida concordasse diretamente com isso, eu precisava ser apresentado aos assistidos. Dependeria, assim, da sorte estar no balcão exatamente no dia e no horário que algum caso de reintegração surgisse.

Esse atendimento inicial me lembrava a ação *Consulta* e, portanto, não era exatamente o que eu buscava, mas decidi prosseguir em busca de pistas de como realizar esse desdobramento.

Logo no primeiro dia de acompanhamento, percebi a diferença que havia entre estar na rua com uma placa e dentro de um ambiente institucionalizado. Lá, eu não fui apresentado como artista, mas como advogado. A assistente social responsável, Ester, tinha sempre o cuidado de perguntar se minha presença era consentida, já que eu não era um funcionário da Secretaria e, portanto, não continuaria acompanhando os casos. Apresentava-me como um advogado que estava fazendo uma pesquisa. Imediatamente, eu me tornava uma voz de poder dentro das conversas. Por ser advogado e pelos problemas serem quase todos jurídicos, os atendidos contavam as questões olhando pra mim, na esperança de que eu pudesse auxiliá-los. As disputas estavam em algum estágio avançado de urgência, já havia um processo contra aquela pessoa, ela tinha sido despejada de sua casa, a guarda de suas filhas havia sido retirada pelo Conselho Tutelar devido a questões de alcoolismo. Se elas e eles procuravam ajuda na Secretaria de Direitos Humanos, é porque de alguma forma estavam dentro do sistema ou sabiam que precisavam entrar nele para ter qualquer possibilidade de êxito.

Eu, como advogado, anotava os casos buscando alguma espécie de interesse literário e dramático nas histórias, mas não havia nenhum. Quer dizer, as narrativas eram extremamente interessantes, mas não encontrei, por exemplo, um respiro literário numa mãe que, apesar de estar há meses sem beber, continuava afastada de suas filhas pelo Conselho Tutelar, sem possibilidade de visitá-las. E que chorava por ter descoberto, ao ir até a Defensoria Jurídica, que a espera para ter um primeiro contato com o advogado gratuito levaria ainda quatro meses. Quatro meses sem ver minha filha, como eu vou conseguir não beber nesse tempo todo? Logo agora que ela tinha arranjado onde ficar, tinha se separado do companheiro agressivo, que tudo parecia estar bem, a assistente social continuava se recusando a permitir que as meninas falassem com ela, mesmo por telefone. E se elas forem colocadas para adoção?

Um ex-usuário de crack, frequentador habitual do balcão da Secretaria, perguntou por Ester, a assistente social. Como ele não tinha

horário marcado e como a fila de atendimentos do dia já estava muito extensa, ela pediu que ele agendasse para o dia seguinte. Ele inicialmente aceitou, mas depois desistiu de ir embora e gritou que iam tirar o único benefício social que o mantinha vivo. O dinheiro que o impedia de morrer de fome. Ele estava há alguns meses sem usar crack, a assistente social me conta sobre uma melhora significativa em suas habilidades cognitivas e sociais. Ele gritava ainda que se tirassem esse benefício, ele ia voltar a usar crack, aliás, faria isso naquela tarde mesmo, porque era mais barato do que comprar comida. Ele perguntava para a gente e para si mesmo, enquanto andava de um lado para o outro controlando sua fúria e sua fome, por que ele continuava vivo, se todo mundo queria que ele morresse, que ia ser melhor se ele deixasse de existir. E que talvez ele ia morrer naquele dia e ninguém, nenhum de nós, nunca iria saber.

Ele saiu. Eu desisti de escrever um texto sobre ele. Nesse dia, eu desisti de escrever essa dissertação, de fazer qualquer texto sobre o real. O que existe morre e a gente não fica sabendo. O que existe morre, mas nem sempre nasce de novo no dia seguinte.

Em outras idas à Secretaria, eu também desisti de fazer a ação como tinha me proposto, acompanhando à distância casos ainda vigentes. A urgência era tamanha que não fazia sentido nenhum suprir lacunas narrativas de um processo jurídico que certamente ou quase sempre culminaria na derrota do elo mais fraco: o ocupante de um imóvel abandonado há décadas que em breve se tornaria um morador de rua, a mulher espancada pelo marido que continuaria sem emprego, o ex-usuário de crack que voltaria a se drogar por falta de perspectiva, o beneficiário de programas sociais que em breve deixaria de receber o auxílio. Isso aconteceu um dia antes do afastamento de Dilma Rousseff da presidência da República pelo período de 180 dias e do discurso do presidente interino, Michel Temer, sobre como enfrentaríamos dias difíceis para que a economia voltasse ao normal. Isso significaria sacrifícios, ele disse, que deveríamos enfrentar juntos. Juntos, eu, Temer e o usuário de crack que talvez a essa altura não esteja mais vivo.

Estabeleci ainda contatos com o próprio Departamento Jurídico XI de Agosto, com a Defensoria Pública do Estado de São Paulo e com alguns juizes, mas percebi uma resistência em permitir que eu acompanhasse à distância casos de reintegração de posse. Havia um limite

ético em me dar números de processos sem a anuência dos envolvidos e também uma incompreensão do que exatamente eu gostaria de fazer, por que o faria, que texto era esse que eu queria escrever. “Tanta coisa pra fazer nesse caso e você quer escrever uma peça?”, ouvi certa vez. Não acho que essas percepções estivessem de todo erradas. O modo como eu me convidava a entrar como observador da disputa, buscando sempre o respaldo na instituição e não nas pessoas envolvidas, estava certamente equivocado. Perguntei-me, no entanto, o que mais tornava essa minha ação incompleta, indesejável.

Diferente de *Consulta*, em *Fim da fila* eu me propunha a ocupar um espaço etnográfico. As minhas tentativas de encontrar os casos de reintegração de posse envolveram lidar diretamente com o sistema de justiça gratuita oferecida pelo Estado, entrevistar seus personagens, colocar-me em campo, ocupando uma posição de observador participante²⁷, no caso dos atendimentos do balcão da Secretaria de Direitos Humanos. A questão de lidar com um terceiro do ponto de vista etnográfico tornava-se, assim, mais evidente, o que trazia com ela as problemáticas de uso desse discurso transformado em arte. Senti-me inadequado naquele lugar, apresentado ora como advogado ora como pesquisador, sendo bem recebido por aqueles que ingressavam com demandas pela primeira vez na Secretaria e olhado com desconfiança pelos que já eram frequentadores habituais do balcão. Se na rua a disrupção que eu causava era parte fundamental da ação, nesta nova tentativa a minha presença incômoda fragilizava também meu desejo de prosseguir acompanhando os casos.

27 No capítulo inicial de *Argonautas do pacífico ocidental* (1922), o antropólogo Malinowski descreve o método empreendido por ele para se aproximar dos nativos das Ilhas Trobriand, localizada na costa nordeste da Nova Guiné ao longo da década de 1910. Ele lança as bases do que seria considerado o método etnográfico por excelência, que envolve uma aproximação profunda aos nativos, não apenas em horários comerciais ou em dias eventuais, mas um aprofundamento verdadeiro na vida comunitária, de modo a deixar de ser um motivo de perturbação para os nativos e, através desse novo status de convivência habitual adquirida, possa realmente acompanhar os processos da comunidade. Afirma, ainda, a importância do antropólogo em adotar uma postura ativa, buscando novas pistas, entrevistando pessoas, participando da vida comunitária como for possível. A partir dessa imersão proposta, surge a noção de observador participante. “Mas o Etnógrafo não tem apenas de lançar as redes no local certo e esperar que algo caia nelas. Tem de ser um caçador ativo e conduzir para lá a sua presa e segui-la até aos esconderijos mais inacessíveis. Isto leva-nos aos métodos mais ativos de perseguição dos testemunhos etnográficos”. (p. 23).

Sobre como ingressar em um campo, Roy Wagner (1975) descreve a dificuldade dos antropólogos em estabelecer relações iniciais. Existe um desconforto mútuo com a presença de um corpo estranho em determinada comunidade, tanto o antropólogo não sabe como agir, se deve se aproximar demasiado, estabelecer relações de amizade ou manter certa distância, quanto a comunidade também o encara como um estrangeiro e por isso se preocupa em controlá-lo, domesticando sua atuação. Esses obstáculos e “distanciamentos” que se colocam não devem ser encarados como hostis, mas como o próprio fundamento de uma interação humana que se inicia.

Os meus obstáculos também poderiam possivelmente ser contornados, com o aprofundamento da minha relação com os profissionais da Secretaria e com os assistidos. Mas havia ainda um receio de mecenato ideológico: utilizar-me de questões reais e urgentes para escrever um texto para teatro parecia extremamente descabido naquela situação. Esperava-se de mim uma atuação prática, um auxílio, minha presença era útil como advogado e dispensável e ocultada como artista.

O mapeamento da arte recente [...] tendeu para o sociológico e o antropológico, até o ponto em que um mapeamento etnográfico de uma instituição ou uma comunidade torna-se uma forma essencial da atual arte site-specific. (FOSTER, 2014, p. 174)

Após a conversa com os assistidos, Ester, quando possível, enviava cartas assinadas em nome da Secretaria para outros órgãos, como casas de acolhidas e a Defensoria Pública. Lendo-as, elas me pareciam um documento completamente descolado daquela pessoa real que eu havia acabado de conhecer. É como se a linguagem tivesse que reduzir o sofrimento ao limite da técnica jurídica, posto que maiores detalhes, ao invés de sensibilizarem o interlocutor, tornavam o documento longo e reduziam as possibilidades de serem lidos e acolhidos. Se eu não houvesse acompanhado presencialmente os atendimentos, mas apenas lido as cartas escritas a partir deles, eu nunca saberia a narrativa completa. Por seguirem um modelo padrão, os documentos

aproximavam as questões e as tornavam, de certo modo, semelhantes, ainda que fossem completamente opostas.

Interessa-me, nesta dissertação, compreender a construção textual a partir de diversas plataformas e modos de apropriação de discurso. A história no aqui e agora da rua é diferente da disputa jurídica registrada em documentos que ficarão anos guardados em arquivos jurídicos, analisados por juizes e outros poucos interessados. Parece-me, assim, potente deslocar a pesquisa para esse ponto, já que analisar os documentos que suportam determinada narrativa é um elemento importante para pensar estas ações. Os estudos contemporâneos passaram a encarar os documentos como mais do que instrumentos neutros, representativos de estruturas e normas organizacionais, mas como agentes na construção de regras burocráticas e de discursos, geradores de conflitos, ideologias, responsáveis pela construção de definições que transcendem a mera apresentação de uma situação já existente²⁸.

Os textos, em sua materialidade, criam realidades, não apenas as capturam, através de elementos estéticos, afetivos ou a partir da invenção de sinais. A burocracia gera, inclusive, formas de poder não apenas pelo seu aspecto positivado, mas pelas incertezas e pelo temor que a não documentação de pessoas e coisas pode causar. A disputa acerca da validade de um documento, extremamente usual em casos de desapropriação de posse, é um exemplo de quando o documento pode gerar uma relação de poder a partir da incerteza. O alcance dos

²⁸ Por muito tempo, documentos burocráticos não recebiam atenção de estudos antropológicos. Diversas são as razões elencadas para isso por Matthew S. Hull (2012). As divisões tradicionais nas ciências sociais costumavam deixar a cargo da sociologia a análise de organizações formais, e da antropologia, as sociedades não modernas. Ainda nos anos 20 e 30, quando começaram a surgir estudos antropológicos dessas organizações, as ferramentas trazidas para o trabalho de campo pelos antropólogos não eram aptas a lidar com questões ligadas a burocracia e, portanto, ao se voltar para o estudo de organizações formais, a antropologia costumava encarar o aspecto informal existente nessas esferas. Interessavam mais as relações interpessoais observadas do que a dimensão formal que os documentos representavam. Lidar com documentos era também um passo complicado para os antropólogos da época, já que o método antropológico tradicional era voltado a encará-los da mesma forma que os nativos o faziam e, portanto, deixavam de analisá-los como mais que elementos mediativos, mas apenas como reflexos daquilo que documentam. Esse é um aspecto conhecido como o fenômeno da invisibilidade dos documentos (Mazzarella, 2006), que reflete uma tendência em que o meio usado em uma mediação desapareça a partir de uma demanda por transparência. O foco de atenção acaba recaindo apenas sobre o que está sendo mediado, o assunto tratado, ocultando-se as burocracias por trás dessa negociação.

discursos é tema amplamente debatido pelas ciências sociais e pelos campos artísticos. Assumir as distâncias que existem entre a fala emitida, a recebida e aquela posteriormente reproduzida é ponto de partida para os estudos da semiótica, o próprio fundamento da antropologia e, como exposto, um dos paradigmas da arte contemporânea.

Inserido no debate, este trabalho investiga artisticamente o impacto no processo de apreensão de discursos até sua transformação em um texto pelo trabalho do dramaturgo. Portanto, de modo a aprofundar a pesquisa sobre os documentos, decidi analisar ações que já estivessem encerradas, acompanhando os vestígios de histórias cristalizadas em ações jurídicas. Como ponto de partida, retomei contato com a Vila Itororó, cujo processo de desapropriação de posse acompanhei na época da faculdade.

A Vila Itororó é um conjunto habitacional dos anos 20 localizado na região do Bexiga e ocupada por movimentos de moradia já nos anos 40. Em 2006, no entanto, ela foi desapropriada pelo governo do Estado, através de um decreto de utilidade pública. Em seguida, o Estado repassou o imóvel à Secretaria Municipal de Cultura, que ficou responsável por elaborar um projeto de restauração para o local. Os moradores buscavam o reconhecimento de suas moradias e alegavam a possibilidade de coexistirem no espaço tanto interesses culturais quanto habitacionais. Em 2012, no entanto, as últimas famílias foram expulsas do local, ganhando financiamento para comprar imóveis. A vila hoje está vazia e é coordenada pelo Instituto Pedra, associação que ganhou a gestão do espaço pelos próximos anos e que inicia esforços para sua restauração.

Durante meus anos na faculdade de direito, me envolvi com a Vila através do SAJU (Serviço de Assessoria Jurídica Universitária), grupo que buscava reconhecer o direito à moradia das famílias. No início de 2015, fui convidado a participar de uma conversa promovida pelo Instituto Pedra entre antigos moradores e coletivos próximos à Vila, para inaugurar os usos daquele espaço pelo Instituto. Na ocasião, abordaram-se os caminhos da Vila e foram também retomadas demandas antigas, abandonadas após a desapropriação. A discussão foi, no entanto, diferente das conversas que eram travadas antes da saída dos moradores: se naquela época o interesse central dos grupos era estabelecer uma relação com os moradores, compreender sua co-

nexão com o espaço e auxiliar na luta de legitimidade pela moradia, nessa nova conversa, agora que a Vila não abrigava mais ninguém, voltou-se a pensar projetos arquitetônicos para a restauração que permitissem também a moradia de algumas famílias por meio de uma articulação com os poderes públicos. Envolvia, ainda, o levantamento de possíveis patrocinadores para tanto. Os grupos próximos à Vila mostravam-se incomodados com a forma com que o Instituto Pedra havia recebido o direito de uso pela prefeitura, achavam descabido uma instituição externa sem moradores comandar esse debate e diziam que de nada adiantariam todas as discussões se aquele espaço fosse reduzido a um centro cultural que não abarcasse moradia.

A base de atuação do Instituto, local onde a conversa aconteceu, é o antigo estacionamento ao lado, cujas grandes aberturas na parede de trás davam vista para a Vila. Era estranho olhá-la, antes cheia de moradores, há tanto tempo vazia. Árvores foram derrubadas e grama crescia por todos os lados. Aquele espaço carecia de uma dimensão humana pulsante, o que fazia com que o debate sobre usos não incluísse os usos. De toda a conversa, chamou-me a atenção em particular a antiga líder dos moradores, Antônia Cândido, que tinha morado durante trinta anos na Vila e gostaria de voltar. Sua relação com o local e a força com que a retratava impunham-se aos demais discursos e traziam de volta a urgência que me lembrava minha visita à Vila na época da faculdade.

Antônia é uma mulher em torno de cinquenta anos, jovial, com fala e raciocínio rápidos. É comum que durante uma conversa aparentemente banal, ela aponte equívocos na fala do seu interlocutor, corrigindo-o imediatamente. Invasão não, ocupação. E quem disse que o acordo com a prefeitura foi justo? Com quantos moradores você falou para concluir isso com tanta facilidade? Se você acha que eu vou sair na foto da primeira reunião do Instituto Pedra pra legitimar o que estão fazendo, vocês estão muito enganados. Eu não lutei trinta anos de verdade, pra virar uma citação na tese acadêmica de ninguém. Ela assumia, para além de argumentos jurídicos, técnicos, arquitetônicos, artísticos, uma voz que lembrava como era a vida na Vila, como havia sido morar por décadas naquele lugar considerando-o sua casa e ter inutilmente esperanças durante todos os anos de que ele poderia, oficialmente, tornar-se moradia das famí-

lias. Seu discurso estava impregnado de história, de dramaturgia, de pequenos acontecimentos, como o medo que sentiu no dia em que o local foi cercado para que a desapropriação finalmente acontecesse, as coisas que lá esqueceu, sua árvore que foi derrubada.

Para reconstruir a disputa jurídica, da qual só me lembrava parcialmente, consultei nos autos do processo todos os documentos que foram produzidos pelos advogados que atuaram junto aos moradores e as respostas dos órgãos públicos e do juiz a esses pedidos. Montei, assim, uma narrativa técnica dos acontecimentos. Os ofícios e decisões judiciais sucessivas narravam, através de artigos de lei e pedidos ao judiciário, a tentativa da comunidade de duzentas famílias em legitimar sua ocupação, sendo a maioria deles representados pela líder da associação de moradores, Antônia Cândido. Era o nome dela que estampava o início de várias petições e era para ela que as decisões eram direcionadas, como representante dos demais que pleiteavam a mesma causa.

Diversas questões, no entanto, não ficavam claras nos ofícios. Algumas situações que me recordava ter acompanhado na época da faculdade, como o natal em que a Guarda Civil Metropolitana impediu a entrada de pessoas sem a apresentação de RG e CPF, me parecia diferente do que havia realmente acontecido. Levantei dados e perguntas cujas respostas não pude encontrar em nenhum dos volumes do processo de usucapião, localizado no Fórum João Mendes.

De posse dessas informações, encontrei-me com Antônia para confrontar os fatos e construirmos juntos uma outra possibilidade textual. A proposta era que ela, tantas vezes citada nos autos, tivesse a oportunidade de refutar caminhos jurídicos, propor outras formas de convencimento do juiz e incluir informações que não foram escritas por nenhum dos advogados que acompanharam o caso, mas que ela julgava relevantes para a questão. O texto resultante dessa ação é o que apresento a seguir e configura-se como um ofício fictício sobre um processo que já se encerrou.

Para dialogar com o que aqui proponho, apresento outros trabalhos artísticos que se envolvem com a produção de documentos e performances com a burocracia. A artista espanhola Nuria Guell, em 2015, realizou a obra *Apatrida por voluntad propia*. Nacionalidade é uma qualidade imposta a alguém e que garante seu pertencimento em uma comunidade nacional organizada em forma de Estado.

A artista discorda da existência de Estados-nações e da obrigação a se vincular a eles, partindo dessa recusa para construir o seu trabalho artístico. Este se configura como registros em documentos oficiais e, por meio de vídeos, da tentativa de Nuria em renunciar à própria nacionalidade, adquirindo, portanto, o status de apátrida. Para a realização da obra, ela contrata uma advogada para construir um ofício argumentando às cortes espanholas as razões pelas quais ela mereceria tornar-se uma apátrida, procurando embasar o pedido na legislação local. Pelas suas investigações jurídicas, percebeu que a perda da nacionalidade só podia ser conseguida como um castigo do Estado. O artigo 1º da Declaração Universal dos Direitos Humanos prevê que todos os seres humanos nascem livres, sendo, portanto, também livres para não terem nacionalidade alguma. Concluiu, no entanto, que a questão da liberdade é colocada dentro da estrutura que a gerou, ou seja, é possível a criação de um novo Estado-nação, mas não é possível negar essa estrutura. Atualmente, o pedido dela encontra-se no Ministério da Justiça, enviado pela Subdelegação do Governo, para onde ela encaminhou seu pedido original.

O trabalho dela consiste, assim, nos documentos (especialmente o ofício para a Subdelegação do Governo) e na pesquisa que a artista e a advogada produziram juntas sobre as possibilidades de se tornar apátrida. Além disso, a artista expõe os vídeos das visitas que fez aos órgãos do governo e demais incursões na burocracia colocada pelo Estado que dificultaram o seu pedido. Dessa forma, o próprio ato performativo de se tornar uma apátrida e, conseqüentemente, de lidar com os aspectos burocráticos desse desejo são parte constitutiva de sua obra.

Jacy, do grupo Carmin, de Natal, é um trabalho que também realiza ficções a partir de documentos reais. Henrique Fontes, diretor e ator da peça, encontrou em uma rua de Natal uma frasqueira que continha diários, cartas e diversas outras informações pessoais sobre Jacy, mulher que, se estivesse viva, teria hoje 93 anos. A partir desses documentos, o grupo constrói uma peça que costura a trajetória de Jacy com a história das cidades em que viveu (Natal e Rio de Janeiro), levantando hipóteses capazes de preencher e unir dramaturgicamente as lacunas que não puderam ser completadas pela falta de outras informações. O grupo foi mais além e, a partir dos objetos, conseguiu encontrar a mulher que foi a cuidadora de Jacy antes de seu falecimento e, portanto,

a última presença constante em sua vida. Depois da entrevista com ela, outros elementos foram adicionados na montagem.

O materiais reais são, assim, trazidos para dentro de uma ficção, que nem por isso deixa de ser verdade, conforme aponta Henrique citando uma fala da atriz Janaina Leite: “Dizer que é ficção seria o mesmo que dizer que é mentira? Podemos realmente dizer que a ficção seria o oposto da verdade” (FONTES, 2016). A dramaturgia é construída nas lacunas daquilo que existe como documentação (identidade, endereço, cartas de cobrança, cartas pessoais). Penso que o diálogo com o trabalho que aqui realizo se dá exatamente por esse choque entre realidade documental e o que não foi escrito em lugar algum, como a mesma história pode ocupar diferentes suportes e os contornos que adquire ao transitar de uma mala no meio da rua para um palco, de uma carta de amor perdida para uma dramaturgia, de um documento de identidade para o nome de uma personagem. Interessante, assim, o uso da plataforma física de um documento como trampolim para pensar a construção de uma história.

Após escrever o ofício fictício, anexe-o ao processo de usucapião da Vila Itororó que já tinha sido encerrado. Ele é o primeiro documento que será lido por alguém que decida pesquisar o caso. Coloquei-o também em outros processos de reintegração de posse encerrados, que pude encontrar pesquisando na parte de jurisprudência do site do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. Espalhei este texto como se fosse um manifesto, um pedido, um outro final impossível para histórias que talvez nunca mais sejam consultadas por ninguém. E se as histórias pudessem recomeçar pelo simples fato de escrevermos um texto sobre elas?

Este texto é também um documento. Importa a forma como eu o apresento a vocês que me leem. Interessam a cor das letras, a sequência de histórias, os registros que escolhi e aqueles que deixei de fora, o papel ou a tela do computador. É uma tentativa de convencimento de que as histórias podem fazer algum sentido juntas. Ainda que insuficiente, é a palavra gravada a forma como escolho me comunicar com vocês. Na verdade, este é apenas um resumo do que aconteceu, sempre maior do que aquilo que caberia aqui, com os limites do texto por extenso. Mas eu escolho transformar os eventos em documento, com a esperança de que, ainda que eu morra, eu possa nascer de novo nas outras vozes que lerão aquilo que a minha escreveu calada.

EXCELENTÍSSIMO SENHOR DOUTOR
JUIZ DE DIREITO DA VARA CÍVEL
DA COMARCA DA CAPITAL

MANDADO DE SEGURANÇA

Eu, Antônia Souza Cândido, brasileira, solteira, RG nº 30412020-0, CPF nº 143.980.418-42, antigamente residente e domiciliada na Rua Martiniano de Carvalho, 267, 3º andar baixos, “Vila Itororó”, Bela Vista, Centro, São Paulo, aqui representada por João Dias Turchi, RG nº 511383, CPF nº 002.226.761-16, residente e domiciliado na Avenida São Luís, 192, apto 2213, venho, respeitosamente, à presença de Vossa Excelência, impetrar o pedido que se segue:

Você não sabe tudo o que aconteceu para eu estar aqui hoje, diante de você, à distância, por meio deste texto que nunca chegará de verdade às suas mãos. Infelizmente, o senhor nunca vai saber, não terá tempo de ouvir minha história, ou mesmo a história das outras pessoas que durante trinta anos eu também não pude conhecer por inteiro. Depois de filho, neto, de ser esposa, só me sinto dona de mim nos últimos três anos e agora, o que eu faço com essa biografia recente depois de já estar viva há tanto tempo? O que eu faço com essa vida que não aprendi a viver?

Desculpe, senhor juiz, isto não é uma carta, é um ofício, existem regras que precisam ser respeitadas. O problema é que se você me conhecesse eu tenho certeza de que algumas coisas seriam diferentes, ao menos o

tempo entre uma resposta sua para um pedido nosso, o tamanho das suas palavras para dizer o que a gente sempre soube que seria dito, apesar da esperança que não desaparece assim tão facilmente, até agora, nesse pedido fictício, é como se quase tudo fosse possível, ainda que nunca tenha sido. Talvez suas linhas sejam tão poucas porque desde o início você também sabia o que ia dizer. E as palavras em você são mais que sons ou letras organizadas não aleatoriamente, as palavras em você são matéria, são corpo, são casa, cidade, ruas, acontecimentos. Eu me pergunto se você se dá conta de que não são apenas nomes, sobrenomes e endereços por extenso, mas tridimensionais também, que tudo que sua caneta escreve e seu dedo projeta na tela do computador vira um futuro certo.

Eu lia para os meus filhos um livro sobre crianças que encontravam uma caneta com o poder de construir realidades. Bastava escrever o que queriam, que o desejo virava real. Quero uma casa de três cômodos perto do centro da cidade. Pronto. Em breve, essa casa seria delas. Com o tempo, elas perceberam que esse poder da caneta não era motivo só de felicidade, porque nada, nem a ficção, é infinita. Pra elas ganharem a casa alguém precisava perdê-la. No fundo, os pedidos são quase sempre os mesmos, tem água, leite, tijolo, terra e sofá na história de qualquer um. E por isso, as crianças decidiram quebrar a caneta, porque não conseguiam ter controle sobre as perdas que causavam na vida de desconhecidos. Eu lembrei desse conto imaginando você escrevendo uma resposta para esse pedido.

Assim decido.

O documento vira pó.

Eu não acredito que nada possa desaparecer completamente, porque mesmo o pó é uma lembrança, um acúmulo, um esquecimento parcial que insiste em ficar pelos cantos, no meio da rua, debaixo dos móveis, passando invisível por transeuntes. A gente só pode perder aquilo que abandona e eu não estou pronta para abandonar esse pedido por enquanto, mesmo não morando mais na Vila, mesmo sabendo que trinta anos acabaram em uma tarde, por mais que meus filhos agora tenham filhos e eu a cada ano fique mais velha, como a Vila, sem telhados, sem plantas, eu não estou pronta pra abandonar esse pedido. Por isso, enquanto eu estiver escrevendo, ele vai existir, nesta carta imaginária entre nós dois.

Agora passa tudo rápido, entre minha nova casa e meu trabalho e meus finais de semana, o tempo andou mais depressa nesses últimos anos desde que saí, o meu neto se preocupa comigo, depois que minha mãe morreu eu acho que ele percebeu que eu vou morrer também um dia, que as coisas acabam e que não há nada para se fazer. Ela virou uma estrela, eu disse a ele. Qual? Aquela. Eu só vejo um rastro que brilha, como se todas as estrelas na verdade tivessem explodido e virado pó, que a gente vê como se fosse estrela, porque a luz demora milênios para chegar até a Terra. Quando descobirmos que as estrelas não existem mais já estaremos mortos. Até o universo está cheio de pó. Isso não significa que ele não possa ser visto.

Eu sou uma fênix. Mas esse pedido não é sobre mim, por isso o que eu quero dizer é

que a cidade é uma fênix também. Quando menos a gente espera, surge cidade debaixo da gente. Quando eu digo cidade, eu quero dizer um espaço de encontro. Uma casa demolida não é uma cidade. Um condomínio fechado também não. Uma rua sem semáforos quase não é. Isso é cidade, essa mesa na rua, a Vila Itororó, e inclusive essa carta que eu te mando é também cidade. É a única forma que temos para conversar um com o outro. Eu andei pensando sobre isso, por que sua visita na Vila nunca foi possível e acho que está tudo relacionado, as poucas linhas, o texto sem fotos do escritório, meu nome por extenso sem rosto, minha filha, meu filho, minhas netas que não apareceram em pedido nenhum. Relendo os documentos, as cinco pastas dos processos todos em que meu nome aparece, eu vi que em nenhum lugar você é informado que eu morei na Vila por 30 anos. Trinta natais, vinte e sete aniversários do meu filho, vinte e cinco da minha filha, dois do meu primeiro neto.

No natal antes da desocupação, a GCM começou a impedir a entrada de moradores. Pode ser que você não se lembre, porque já são cinco anos, mas esse foi um dos últimos pedidos que você teve que responder, um mandado de segurança para impedir que a guarda continuasse pressionando os moradores que entravam e saíam da Vila, pedindo RG e CPF, impedindo visitantes, amigos que vinham passar festas de natal com a gente. É engraçado, porque foi justamente no período do natal, quando a gente faz uma série de pedidos, tivemos que pedir Por favor, nos deixe entrar em casa. Você atendeu. Deve ter sido

o natal, que mexe com todo mundo, não tem como negar. Eu me lembro que um dia encontrei por acaso, perto do portão, um quadro do Tranca Rua das Almas. É um exu que abre e fecha caminhos. E eu me acalmei, porque quando fecha um caminho, outro se abre, parece clichê, e é, mas a verdade é que todos os movimentos são assim, abertura e fechamento, fim e recomeço, abandonar é tão difícil quanto reiniciar.

Recomeçar é, aliás, algo que a gente teve que aprender a fazer. Desde que cheguei na Vila, em 1981, eu sabia que talvez fosse provisório. E mesmo depois de trinta e dois anos, tinha uma sensação de que a qualquer momento aquela vida ia acabar, porque não era possível ter casa, marido, filho e neto, ter quintal com árvore, morar no centro, ter vizinho, conhecer todo mundo em volta. É um tipo de existência que não cabe numa cidade como esta, com tantas baldeações de metrô e no mínimo duas linhas de ônibus pra qualquer lugar, não daria pra simplesmente viver daquele jeito, como um anexo da cidade, ao lado da 23 de maio, com carros passando apressados para a zona norte leste oeste sul, e nós no centro da cidade, no meio do mundo, construindo raízes numa terra sem planta, a gente plantava. Eu imagino que seja difícil autorizar um lugar como aquele, porque é quase o rompimento de um contrato imaginário com todo mundo que mora aqui. A gente aceita melhor lugares abandonados, obras inacabadas por anos, muros que circulam terrenos sem nada dentro, isso é mais fácil de tolerar do que gente entrando e saindo de casas que não foram elas que constru-

íram, a gente prefere que os terrenos fiquem vazios, virem estacionamento, virem lixo, do que pensar que daria para virar tudo casa.

Mas você precisa saber que a Vila provavelmente teria caído há muito tempo se a gente não tivesse chegado. A Vila teria sido esquecida completamente se a gente não tivesse se lembrado dela. Só olhar em volta. Cinema antigo que virou Igreja. Prédio histórico demolido. Se ninguém ocupa, perde a utilidade e aí pode deixar de existir, é assim que funciona. Eu poderia fazer um mapa da cidade que não existe mais pra provar esse meu argumento, marcando apenas pontos turísticos que já desapareceram e que você provavelmente não chegou a conhecer. Por que será que algumas construções permanecem? Quem decide o que da cidade merece continuar no mapa? A gente é como aquelas pessoas que escrevem de caneta em cima de guias turísticos. O desenho da cidade está sendo reimpresso o tempo inteiro por pessoas que nós não chegamos a conhecer. O que a gente faz é nos apresentar para elas. Ocupar não diz respeito só à moradia, que se fosse só, já não seria pouco. Ocupar é desenhar à mão os projetos da cidade. É cortar uma avenida com um risco de caneta, desenhar uma casa com família na frente, é fazer bigode na Mona Lisa, é escrever um recado pra ninguém e pra todo mundo na porta do banheiro público. É plantar uma semente de manga num canteiro de grama. Ocupar é torcer pro chihuahua numa briga contra um pit bull. Existe sempre uma esperança, mas a vitória não é o único objetivo, talvez nem o primeiro. O importante é deixar um recado.

Você precisa levar isso em consideração quando for decidir casos como esses. Quanto vale um prédio histórico que já teria desabado? Porque trinta anos é geração o suficiente para furar telhado, cair parede e, como continuou tudo de pé sem nenhum centavo público, sem nenhuma ajuda do Estado em todo esse tempo? Eu estou me repetindo, eu sei, mas nos documentos do processo eu percebi que é geralmente assim que as palavras operam, é preciso repetir a mesma frase várias vezes para ela ser lida. Por isso eu repito, você deveria ter visitado a gente enquanto ainda estávamos lá. Agora o que eu disser pode parecer invenção, eu mesma já não me lembro perfeitamente de tudo, quer dizer, eu me lembro, mas é diferente viver e lembrar, não é a mesma coisa olhar uma foto e tirar a foto, tem ângulos que não cabem dentro do foco e eu devo estar deixando muita esquina de fora, como esses documentos agora cheios de poeira se acumulando no foro central.

Lendo meu nome em documentos antigos, eu me imaginei como uma personagem de mim mesma, gravada em pedidos para você que eu nem me lembro mais de ter feito ou da importância que na época eles tiveram para mim. É uma parte considerável da minha vida que foi escrita por pessoas que não me conheceram tão bem, lida somente por você. Um livro para uma pessoa só. Além desses ofícios, virei personagem de uma peça que aconteceu na vila. A Antônia era uma das principais, aliás. Senti no dia da estreia o mesmo incômodo que sinto agora. Porque eu não lutei seis anos para virar personagem de um cenário vazio, eu não lutei de verda-

de para virar alguém num espaço de mentira, interpretada ao invés de vivida, com falas decoradas, inspiradas em mim, não dá pra ser atriz, pra ter público que paga para ouvir algo que deveria ter sido dito e ouvido antes. Eu não posso aceitar ser representada, aliás, precisamos falar sobre isso, eu não gostaria que você me imaginasse de uma forma que eu não sou ou que as outras pessoas que assistem à peça sofressem a minha “dor”, porque na verdade eu fui mais feliz do que triste na Vila, porque aquela Vila, mais do que uma luta, foi minha vida. E o teatro tem esse poder de deixar a gente comovido. O direito não. Talvez eu me importe menos com o meu nome nos autos jurídicos do que na peça. As catástrofes não deveriam ser representadas, mas tem tanto protagonista e só um diretor que de vez em quando parece o único jeito de lidar com elas.

Minha maior tristeza não foi quando a desocupação efetivamente aconteceu. O dia em que chegaram os policiais com a ordem na mão, definitiva, sorrindo quase, finalmente não ia ter mandado de segurança que pudesse mudar esse destino. Uma parte a menos da cidade para ficar sem função, menos um prédio para esvaziar. Minha maior tristeza foi quando, aos poucos, já perto do fim, os moradores, meus vizinhos de décadas, começaram a ir embora. Os caminhões na porta da Vila levando embora os poucos móveis que eles conseguiram acumular, esvaziando quartos, casas inteiras, o quintal sem crianças, as plantas na horta morrendo aos poucos, os cachorros da rua entrando para comer as carniças que ficaram.

Foram os cachorros, aliás, que me deixaram consciente do que estava acontecendo. Os bichos têm esse poder de saber antes da gente o que significam sinais incompreensíveis para a nossa capacidade de interpretação do que acontece no momento em que acontece. Quando a primeira carreta de mudança chegou e a minha vizinha foi embora, sorrindo, se despedindo tão rápido como se estivesse com medo de ser obrigada a ficar, eu me senti mal, quase chorei, mas não entendi o porquê, ninguém tinha ainda saído além dela, muitos pretendiam ficar, eu sou uma fênix, a Vila também, eu pensei Não é o fim, o fim não deve ser assim, comemorado. Nesse dia, entraram dois cachorros de rua e ficaram na porta da casa dela. Não deve ter sido por acaso. Eles sabiam que em breve tudo aquilo que era nosso seria deles indeterminadamente, que é o tempo que se leva para mudar qualquer terreno desta cidade que tem dono, mas que não é útil para ninguém. Eles entendem isso melhor do que qualquer um. Só reparar o tanto de cachorro e pomba e rato e barata que ficam nas construções que são obrigadas a ficarem sozinhas enquanto o Estado decide o que fazer delas. Isso até serem demolidas e virarem no máximo estacionamento, mas se você reparar, até nos estacionamentos, além de carro, o que se vê são cachorros por todos os lados. Às vezes eu fico pensando que esta cidade não foi pensada para ser de gente, mas de cachorro. Eles melhor do que ninguém sabem como ficar sem nada, pra onde ir em seguida, sobrevivem com uma facilidade incrível, aproveitando qualquer canto mal aproveitado, conseguem

atravessar as ruas na hora certa e aproveitam o que de melhor essa cidade oferece, que são os restos daquilo que ninguém quis. Eles sobrevivem dos restos, como vários de nós, diferente de nós, eles não fazem disso um conflito, mas uma situação cotidiana. Pensando melhor, a gente também, acho que com o tempo acabamos aprendendo muito com os cachorros. Mas não é isso que eu quero falar.

Eu gostaria de perguntar se uma outra estratégia de defesa funcionaria melhor. Eu sei que este espaço não serve para comentar procedimentos que não foram feitos, o direito é como um corredor com várias portas a serem abertas, cada vez que um caminho é trancado atrás de você, não se pode voltar. Algum advogado usou essa metáfora para explicar como não daria mais para tentar esse outro caminho que sugeri. Mas é que eu carrego essa dúvida comigo e ninguém melhor que você, nosso juiz, para me dar uma resposta definitiva. Aliás, já parou para pensar quanto tempo a gente passou imaginando como cada um dos nossos ofícios seria recebido por você, o que estaria passando na sua cabeça, você era um enigma indecifrável para nós, uma esfinge que ia nos engolir se a resposta fosse errada. Isso enquanto ainda tínhamos mais esperanças. Confesso que depois fomos nos acostumando com as decisões negativas, fazíamos pedidos mais para ganhar tempo do que por esperar uma decisão diferente das outras que vinha dando. Quando a gente decifrou você, o direito ficou parecido com metrô cheio às seis da tarde, tristeza do Fantástico aos domingos, mídia de direita, buzinas em avenidas cheias, árvores murchas nos canteiros centrais.

Digo isto porque agora que este processo se encerrou, nós não precisamos manter a mesma formalidade de antes, de tentar entender suas respostas curtas demais para nossos longos desejos, você pode pela primeira vez me contar como se pudéssemos ter nos conhecido ao vivo o que teria acontecido se tivéssemos feito algo diferente. A porta já está fechada, não haveria nada de antiético nessa sinceridade. Antes de a prefeitura decretar a desapropriação do imóvel, eu insistia para os advogados entrarem com o pedido de usucapião. O que eles me diziam é que não tínhamos ainda os documentos suficientes, que um pedido como esse leva tempo para ser feito, que iríamos queimar uma parte importante do processo se não controlássemos nossa ansiedade, que receberíamos uma negativa ao invés de construir melhor o caso. Na época, eu fiquei com essa dúvida se devia acreditar neles, os advogados eram todos muito mais jovens que eu, provavelmente nunca tiveram nenhum problema em morar no lugar em que moravam, eu já conhecia os movimentos de moradia, entendia questões jurídicas, mas eles me convenceram. Esperar acaba sempre parecendo uma ideia melhor do que agir, semana que vem eu faço é mais confortável do que levantar agora e fazer.

Nesse meio tempo, a prefeitura da época assinou decreto de desapropriação do imóvel. Como o decreto já havia sido assinado, quando entramos com o pedido de usucapião ele não poderia ser mais aceito, quer dizer, foi assim que você interpretou. O que eu queria saber é: se a gente tivesse entrado com o pedido de usucapião antes do decreto, teria

feito alguma diferença? Pode responder só sim ou não. O direito, às vezes, tem essa possibilidade impressionante de no meio de tantas dúvidas, responder às questões mais complexas com uma afirmação simples. Usucapião negado. Divisão de bens acolhida. Dez anos de prisão. Assim decido.

Inclusive, sei que não estou fazendo um exercício de pensar em todos os lados envolvidos e assim acabo reforçando certas estruturas do direito, cada parte pensando exclusivamente nas suas próprias necessidades. Acho que muitos problemas poderiam ser resolvidos se quem escreve para juízes como você tentassem antes conversar com o outro lado, talvez nem fosse preciso chegar a alguns limites. Meu ex-marido, por exemplo, que viveu todos esses anos comigo na Vila (mas cujo nome também não aparece em nenhum documento do processo), marcou uma audiência de divórcio com um juiz para pedir que eu devolvesse um roupão. Eu levei o roupão no dia e nunca mais nos vimos. Mais fácil teria sido me ligar, não? Acho que os juízes existem também por isso, para ajudar na nossa imaturidade, nas nossas incapacidades de viver juntos, no mesmo teto, na mesma vila, na mesma cidade. As condições nunca são as mesmas, então nem sempre é fácil dizer o que é justo e o que não é, mas não é estranho pensar que sua vida inteira se baseia em decidir o que deve acontecer pra sociedade ficar melhor ajustada e que a cada ano tudo parece estar piorando? Eu imagino que deve ser uma responsabilidade enorme, eu não gostaria de tê-la, não sei se alguém deveria ter tanto poder. Acho que vários proble-

mas na verdade existem por causa do direito. Difícil pensar nele como a solução, não? Mas isso você deve se perguntar sempre quando vai trabalhar, algumas cruzeiros nós escolhemos para nossa vida e a gente deve aprender a carregá-las.

Minha casa devia ter mais ou menos treze mil tijolos. Pelo menos cento e cinquenta sacos de cimento e umas quatrocentas telhas. A matemática das construções é sempre formada por números grandes, mesmo que os espaços sejam pequenos, as fórmulas para se construir espaços e linhas retas são cheias de variáveis imprevisíveis, chuva, força humana, solo, pilastras, inclinação do teto, vãos para as portas e janelas, canos para água, canos para esgoto, saídas para a energia elétrica, para internet, TV a cabo, telefone, batentes, acabamentos. A matemática de quem ocupa parece bem mais simples. Debaixo de todos esses cálculos, moravam quatro pessoas, que depois viraram três, quatro de novo, por último cinco. Não se trata de objetividade, nenhum cálculo que não leve em consideração a qualidade dos fatores poderá resolver essa questão. Percebe? Treze mil tijolos nunca poderiam valer mais do que quatro pessoas, do que uma só. Não é possível colocar numa balança. Então o que você pesa? Como decide? Uma pessoa que já tem casa e há trinta anos não precisou desse terreno *versus* duzentas famílias? Eu sei que a decisão me parece simples demais, que deve haver raízes quadradas e letras xis que não estou levando em consideração. Aliás, eu me sinto como esse xis nos problemas matemáticos. Diferente dos textos, na matemática a letra é o elemento incerto,

o número é a parte da questão que já se conhece, que não precisa de cálculo para ser descoberta. Eu às vezes me vejo como uma letra no meio de cálculos precisos, a parte indecifrável da conta; você consegue ler meu nome num processo judicial, mas não sabe que parte eu ocupo da equação.

Escrevendo, a gente imagina ser possível uma matemática das letras para o resultado mais justo, elas como números exatos que poderiam levar a uma resposta ou outra, dependendo de como são organizadas. Este mesmo pedido eu poderia fazer de várias formas possíveis, poderia te contar sobre os aniversários dos meus filhos na Vila, primeiro com bolões, bolo, festa surpresa e presentes, depois sobrou só o bolo e o parabéns sob protestos para os amigos pré-adolescentes, adolescentes, colegas de trabalho, os parabéns com a mesma parede descascada de fundo para as fotos que registravam cada ano que passava. Eu ao lado batendo palmas e a cada foto um pouco mais velha, a parede também envelhecia, aquela casa toda, a vila, a cidade, os anos passavam iguais para todos nós, para você também deviam passar, imagino que também tenha filhos, que também fez festas surpresas para eles, que de tempos em tempos volte para o álbum de fotos e sinta um aperto que não é feliz nem triste, é uma palavra que não caberia nesse ofício, nessa equação, um sentimento de ser engolido pelo tempo que acabou. Imagina agora sua vida inteira registrada em fotos e paredes e vizinhos ser, de repente, tirada de você, como se toda aquela sua história não tivesse existido, não passasse de uma invasão ilegal, que os aniversários

dos seus filhos fossem um incômodo na cidade, nada mais, que aquele lugar deveria ser tombado e que você ter usado ele como casa por tantas décadas, impedindo que a parede descascada virasse pó, não passava de uma ilegalidade, apenas isso.

Os lugares não existem sozinhos. Isso é uma coisa que eu aprendi com o tempo. Nunca haveria Vila Itororó não tivesse sido Vila por todos os anos, com o primeiro dono excêntrico construindo as casas com os restos do incêndio de um prédio histórico, alugando as demais casas para moradores que ele não conhecia. Uma Vila é isso. Casas excêntricas existem várias, basta entrar em qualquer um desses condomínios fechados. O que fez a Vila ser um patrimônio não foi apenas sua arquitetura, as arquiteturas só têm importância dependendo das interações que criam, senão viram monumentos, e a Vila nunca foi um monumento, o que fez a Vila ser tão relevante assim foi sua ocupação. Um terreno de um dono só dividido voluntariamente entre muitos inquilinos. Uma piscina pública. Hortas. O Bexiga inteiro passava por ali. Eu poderia fazer um outro mapa de prédios estranhos, antigos, de alguma forma interessantes que nunca interessaram a ninguém e por isso não são parte do patrimônio da cidade; da humanidade. A Vila agora desocupada para ser preservada, virar centro cultural, é como se nós não fossemos cultura também, o bolo de fubá da Cida, a roda de capoeira, o samba, as festas, nós, cada um, ocupando um pedaço daquilo, ressignificando essas casas quase demolidas. De repente, preservá-las se torna importante. Um museu a céu aberto, eles dis-

seram. Para quem? Contra quem? São perguntas que eu acho que você não fez quando leu nossos pedidos, a Vila sempre foi aberta à visitação, qual a utilidade de deixá-la vazia para ser visitada com horário marcado?

A peça sobre a Vila era bonita, triste mas esperançosa, as atrizes construíam uma história amarrada, com começo meio e fim. Era bem diferente dos outros textos que estão neste processo. Eles também têm começo, meio e fim, mas não existe uma preocupação em envolver o leitor. Vários se repetem. Não tem nenhuma frase rimada, ritmada, não tem personagem, não tem estrofe, não tem nada além de normas, decisões antigas e frases de efeito. Depois de escrever esta carta-ofício, fiquei pensando por que será que os documentos jurídicos são assim, sem nenhuma pessoalidade. É como se todos os juízes fossem iguais. A estrutura nunca se altera, o tipo de linguagem usado é o mesmo independente de quem está falando, o que está sendo dito e quão importante é aquele pedido. O desespero de alguém que perde uma casa fica parecido com o de um consumidor que recebeu um produto quebrado pelo correio. A justiça precisa ser assim, tão sem graça? Escrita de um jeito frio, se enchendo de poeira em prateleiras velhas de prédios monumentos?

Alguém me disse uma vez que a catástrofe não pode ser representada. Nunca entendi essa frase até escrever este ofício. É quase impossível construir um texto que não seja técnico sobre assuntos tão delicados como a vida de pessoas que existem de verdade, que tem RG, CPF, estado civil e endereço, mas têm também filhos, netos, rosto, selfie, bicho

de estimação, ex-maridos, vizinhos, inimigos, amigos, enfim, uma biografia que você provavelmente não conheceria apenas lendo sua qualificação jurídica. Deve ser por isso que os pedidos todos se parecem, que um risco de vida tenha o mesmo peso de uma batida de carro, que treze mil tijolos e quatro pessoas ocupem as mesmas partes do processo, que a medida do que é justo seja dada por uma pessoa, por meio de leis que precisam fazer sentido para todas. Imagina agora se a poesia pudesse ter espaço no convencimento. Tenta pensar um mundo em que os pedidos jurídicos ficassem a cargo de escritores, e não de juristas, que o direito fosse uma tentativa de rima, e não de conclusão.

Eu falava sobre a catástrofe que não pode ser representada. Mas eventualmente a gente precisa mudar as cores dos acontecimentos. Nem tudo é preto e branco. A gente tenta construir, mas às vezes vem também um ímpeto de desmontar tudo. Eu mesma me imaginei colocando fogo na Vila várias vezes. Para queimar logo de uma vez aquilo que não tem uma solução. Talvez por isso exista o direito e talvez por isso ele seja tão preto e branco, para controlar esses desejos de acabar com a humanidade dos espaços, com a criação de acordos. Para diminuir nossa vontade de incendiar os conflitos. A poesia é também um rompante, uma faísca, uma explosão, a técnica não tem fósforos. Por isso, não se trata de representar a catástrofe, mas de explodi-la de formas diferentes que não fora do papel, mas dentro dele, destruir a Vila inteira aqui neste ofício, desmontá-la de modo que você consiga se imaginar lá dentro, junto comigo,

como num jogo de computador em que você pode à distância construir uma casa, viver nela, criar uma família, uma realidade virtual, uma representação. Tem muito protagonista para as tragédias e as vezes só um diretor. Já é assim. Transportá-la pode ser um jeito de compartilhar o seu convívio.

Este texto é uma despedida. Das suas poucas palavras, algumas despencaram do papel e me fizeram mudar de casa, de bairro, de vida, me transformei completamente desde que esta nossa conversa sem cara e à distância começou. Mas nunca houve um início propriamente dito, um começo de verdade, até nas batalhas antigas, antes do ataque, cada lado encarava o outro por alguns minutos antes que a guerra começasse. Não que isto seja uma guerra, mas foi uma disputa, com lados diferentes ocupando os papéis desses documentos. Se nós nunca nos encaramos, que ao menos o final seja mais digno. Você deve saber os espólios daquilo que escreveu, precisa entender a terra arrasada que sua caneta deixou. Eu estou viva, todos nós estamos, não se morre assim tão facilmente nem na ficção, mas a Vila morreu um pouco com nossa saída, uma parte da nossa história foi completamente apagada com seu decreto de ocupação ilegal, com sua decisão de que nós deveríamos sair, que aquele espaço deveria ter propósitos culturais. Ocupar é cultura, senhor juiz, nossa biografia é o próprio mapa desta cidade que insiste em circular terrenos vazios e esvaziar prédios cheios de história, que insiste em restaurar sua história no passado de prédios espelhados, as coisas se constroem agora, em tempo real, a cada go-

teira controlada com painelas, cada cachorro de rua que entra e se torna de estimação, a cada madeira do piso que se solta e precisa ser recolocada. Não adianta pintar e passar verniz. Essa cidade é cheia de museus, senhor juiz, mas quase ninguém se lembra de nada.

Essa é uma despedida e um convite. Se algum dia você acordar e esquecer o próprio nome, se de repente sua casa estiver em chamas, os móveis espalhados pelas esquinas do bairro, volte para seus textos e tente pensar que foi você mesmo quem os escreveu. Destruir é bem mais rápido que construir, o tempo para as coisas existirem não é o mesmo. Volte para seus textos e pense quantas casas você deixou de pé. É uma proposta de andar pela cidade que você ajuda a construir do seu gabinete. Eu estou aqui tentando me colocar no seu lugar de escrever textos sobre temas difíceis e percebi que não é fácil, entendo que a existência do seu trabalho já demonstra nossa extrema incapacidade de conviver de forma harmoniosa. A cidade é um risco. Existir nela é uma escolha, mas é também questão de sobrevivência. Por enquanto, eu ainda não morri.

Espero que essas palavras cheguem a tempo. Gostaria que elas fossem as últimas anexadas ao processo de cinco volumes no fórum central. Para que eu possa ter um corpo e não só uma qualificação nas coisas que eu disse, mas que não foram escritas por mim.

Termos em que
Peço sua atenção

São Paulo, 29 de junho de 2016.

MORANGO
SELECIONADOS

Resolvi escrever de próprio punho uma carta aberta ao Universo à natureza e tudo aquilo que possa de alguma forma me escutar até mesmo absolver ao menos um pouco daquilo que levo em toda minha vida. Questionamentos que se é impossível de aceitar, mas mesmo assim vivemos com esse fardo e levando a vida como se nada tivesse acontecendo, colecionadoras de "Não" insistimos em viver da caridade de quem nos detesta. Porque não está do meu lado, mas mesmo assim me entende quando lhe

Com Carinho
J. Reis

plano de combinação possível

[illegible]

Antes de entrar a
pessoa me dá o nome,
coloca num saco e
sorteia 3 e acaba toda
da

Não mexer as letras
ou o digito, deixo tu
do pendulo ~~abairado~~
mente

É incluídas as pessoas emotas
A cada notação há o nome
e o artigo de algum das
pessoas que ficaram - /
quem ficou. ter chance
de entender o jogo

coisas foi longo e sofrido, mas é maravilhoso
saber que conseguiram alcançar nossos objetivos.

Me recordo da lista enorme, cada item, de
nossa imensa luta. Ao ver vocês, posso como
foi duro o trabalho para diminuir os crimes
de feminicídios, agressões e abusos, no país. Fico
satisfeita em saber que nesses novos tempos ~~nada~~
nenhum homem ousa agredir, seja psicológica-
mente ou fisicamente, uma mulher pois sabe
que a justiça irá punir sobre esses tipos de
crime. Na minha época a impunidade corria
solta. Os homens tinham quase que uma certeza
de que não seriam punidos e se fossem a puni-
ção seria branda.

Fico feliz por sua bravura e valentia, en-
frentando durante todo esse tempo qualquer
resquício de machismo ou patriarcado que venha

NÃO ADIANTA DORMIR
PRA CALAR
O FLIO
A FOME
E O TEMPO.

NÃO ADIANTA FINGIR
QUE A VIDA NÃO EXISTE
QUE O SOL ESTÁ TRISTE
PP VOCÊ NÃO SORR.

mas está do meu
assim me entende
conveniente. É sobre a
quem irei prestar
prestar? Eu não
prestar, às que co
que o mundo e a
Como um licho
de cada migalha
me enxergam con
se negam e muita
a dar os direitos
todo e qualquer
por falar em ser
dar um conselho a
raça humana, qu

3. jogo do gênero

Vai ter uma performance? Deixa eu me arrumar. Patrícia desce trinta minutos depois, completamente maquiada, com uma minissaia azul, uma blusa branca com decote, um grande colar e salto de 15 centímetros. Cadê o som? Essa é uma performance que vamos fazer juntos, eu respondo. Hm, entendi, diz carregando cada uma das sílabas, para demonstrar que além de entender, estava reticente com o que faríamos juntas, falou para a amiga, arrastando também as sílabas em juntas. Construo a planilha e peço que cada uma delas ocupe um quadrado. É um jogo que a gente vai aprender jogando. Patrícia me olha com desconfiança. Casualmente, ela está no quadrado sobre “um” “amor”. Pergunto: por que amor é masculino? Ela responde: porque se fosse feminino, a gente não tava aqui. Fica ainda um pouco parada, junto às suas companheiras, mas assim que me distraio ela sai discreta como se fosse atender o celular e desaparece dentro da casa. Aparece de novo no final, quando estou destruindo a planilha enquanto todos estão dentro dela. Assiste à distância. Silenciosa essa performance, né? Antes a gente falou muito. Eu não precisava falar sobre isso, já entendi o jogo logo no início, perdeu a graça.

Essa foi a terceira vez que realizei a performance *Jogo do Gênero*. Desta vez, no Centro de Acolhida para Mulheres Travestis e Transsexuais Florescer. O público era composto em sua maioria pelas moradoras da casa e demais interessados em acompanhar a programação cultural de maio de 2016, como parte das atividades do Grupo MEXA, que trabalha com a comunidade LGBT em situação de rua e de albergues. De todas as vezes, esta foi a mais longa, quase todas as moradoras queriam falar. Luiza disse estar feliz em participar de uma performance, mas pontuou que aquilo que estávamos fazendo era bem diferente de teatro, porque não tinha público. Mas todos somos público uns dos outros, não acha? Não, acho que na planilha estamos esperando nossa vez de falar, estamos em cena o tempo todo.

Jogo do Gênero parte de uma vivência junto ao grupo MEXA, em que, por meio de conversas, estabelecemos definições sobre diversas palavras, como amor, dor, gaiivota, mar e nos perguntamos o porquê do gênero de cada uma delas. Além disso, trouxe objetos cotidianos e pedi que elas e eles me emprestassem objetos seus para que inventás-

semos donos fictícios (ou reais) para cada um. Um dos participantes do grupo, Elielton, afirmou, por exemplo, que o protetor solar que eu havia trazido pertencia a Lorrane, uma travesti que fez depilação a laser no rosto e por isso a dermatologista a proibiu de sair de casa sem ele. Pedi, numa segunda rodada da conversa, que ele mudasse a dona do protetor solar. Nessa nova oportunidade, o protetor solar passou a pertencer ao próprio Elielton, que disse quase nunca usar protetor solar, a não ser na praia. Depois, fiquei sabendo que Lorrane era o nome de Elielton quando ele se travestia, ação que deixou de fazer há alguns anos quando conheceu o novo namorado. E que a obrigação de usar protetor solar era talvez um dos grandes obstáculos à sua plena realização como travesti.

Após a etapa inicial que envolveu conversas e dinâmicas com o MEXA, parto para a segunda fase da performance. Nesta etapa, crio um tabuleiro com fita crepe no chão:

	O	A	UM	UMA	OS	UNS	UMAS	AS
RELÓGIO	•		X		•	X		
MAR	•		X		•	X		
CANETA		•		X			X	•
PERFUME	•		X		•	X		
AMOR	•		X		•	X		

No tabuleiro, existe um lugar certo onde se posicionar, por relacionar adequadamente de acordo com a norma gramatical o gênero do artigo na coluna e da palavra na linha. Os espaços corretos são indicados pelos campos marcados com um “x e •”, definidos por uma planilha a que apenas eu tenho acesso. Para os participantes em geral, a planilha não é apresentada. Assemelha-se, assim, a uma batilha naval, nas linhas estão dispostos os objetos e palavras com áudios já coletados ou ainda sem áudio (linha 1 é a do relógio, linha 2 do mar, e assim sucessivamente) e, nas colunas, os artigos correspondentes (coluna 1 “o”, coluna 2 “a”). Quem acompanha a performance é convidado a ocupar um local desta planilha. Se o participante ficar em um quadrado cujo artigo esteja correto com o seu objeto (a coluna em que ele se situa é “o” e a linha “relógio”, por exemplo, ou então

em “um” “relógio”), ele permanece no jogo e ouve o áudio correspondente a este objeto ou grava um novo. Se ficar numa combinação equivocada (na coluna “a” e na linha “relógio”), ele é expulso, sem que haja maiores explicações do motivo da sua expulsão. A cada vez que realizo a ação, gravo novos áudios, aumentando o meu acervo de definições de gênero e ficções dos objetos.

No caso de estar em um lugar com áudio já captado, o participante escuta a gravação, como um gravador, de acordo com a definição que criei a partir do documentário sobre Claudia Wonder. Caso ele esteja numa posição ainda carente de definição, convido-o a falar. É o que aconteceu com Patrícia, por exemplo, que ficou na posição “um” e “amor”. Faço o jogo repetidas vezes, os participantes estão livres para se engajarem ou saírem no meio. Em determinado momento, destruo a planilha enquanto todos os áudios ressoam juntos ao fundo e o jogo acaba.

Fischer-Lichte (2008), analisando a presença de atores e espectadores como parte fundamental para a existência de uma performance, percebe que, se no fim do século XVIII e ao longo do século XIX havia uma tentativa crescente de impedir que o público afetasse a encenação (proibindo comidas e bebidas no espaço do teatro, diminuindo a luz de modo que os dois grupos não se enxergassem, desencorajando conversas na plateia), a partir especialmente dos anos 60 o público é redimensionado. A presença dos espectadores é não apenas reconhecida, mas invocada como elemento central para a construção de ações. As performances, assim, orientam-se como espaços de experimentação para mediar essa relação entre quem atua e quem observa.

O espaço compartilhado passa a ser encarado como a construção de uma comunidade, formada pela zona indeterminada entre arte e não arte, estéticas e política, público e atadores. A comunidade é, assim, criada com base em princípios estéticos, mas não deixa de ser uma experiência também social. Não é o resultado de estratégias cênicas, mas das relações que vão sendo construídas em tempo real; a indeterminação entre quem atua e quem observa permite o surgimento de uma ação coletiva, possibilitando a todos vivenciarem fisicamente a experiência compartilhada.

O grupo boliviano *Mujeres creando*, que participou da Bienal de São Paulo de 2014, realizando um trabalho com base no registro e re-

produção de depoimentos de mulheres com experiências malsucedidas de abortos feitos ilegalmente, costuma trabalhar com a criação de espaços de convívio. Em *Espaço para Abortar*, os áudios formavam um emaranhado de narrativas a partir de entrevistas com mulheres de diversos locais na América Latina. Para ativar a obra, performers davam rosto e voz aos sons gravados, criando uma proximidade com o público que ingressava no espaço artístico. O evento, criado por mulheres que não se consideravam artistas, mas ativistas, consistia em uma roda de conversa em que narravam abortos e o público era também incentivado a compartilhar suas próprias histórias. Todos, assim, podiam participar da ação. Ao fundo, uma paisagem sonora de casos de aborto que deram errado preenchia a instalação de telas translúcidas vermelhas que o grupo havia montado. À distância, duas pessoas do público se questionavam se aquilo trata-se de uma performance ou um protesto político.

Ileana Dieguez recorre a Jorge Dubatti (2003) para pensar a teatralidade em ações como essa, que decorrem da criação de um espaço de convívio. A existência do teatro, para ele, se dá exatamente pelo encontro de presenças para compartilharem um rito cujos papéis se distribuem e se alternam. O teatro é, portanto, um acontecimento criado a partir de práticas de convívio em que diversas pessoas se reúnem num mesmo espaço, ao mesmo tempo, estabelecendo contato físico, diálogos, práticas de alteridade, afetando e sendo afetadas, numa forma de “saída de si ao encontro do outro” (DUBATTI, 2003, p. 14). O teatro é impossível sem a construção desse convívio. Ileana, com fundamento na noção de liminaridade que pesquisa, traz essa ideia de convívio para situações onde a fronteira entre atos teatrais (intencionalmente poéticos) e parateatrais (ordem do real) não é clara, não sendo possível separar o acontecimento da vida e, portanto, a posição de espectador não é consciente, havendo um nível de igualdade entre atuar na realidade e observar uma ação com camadas poéticas.

Com a criação de espaços de convívio e a quebra da divisão rígida entre palco e plateia, amplia-se a presença de elementos parateatrais na cena, com a introdução, por exemplo, de não atores no espaço teatral. Maryvonne Saison (1998) analisa esse recurso a partir de uma lógica de fratura à representação como forma de permitir o ingresso do

real no teatro, buscando lampejos de apresentação do real que se sobreporiam à sua representação, à mimese. É como se a própria consciência da realidade se tornasse impossível, o que impediria, pois, sua representação, uma forma de se referir a ela de outro modo que não fosse o próprio real em si irrompendo na cena artística por meio do que ela chama de fratura (SANCHES, 2007).

Irrupções do real dessa ordem podem ser encontradas em trabalhos como de Reza Abdoh, diretor e dramaturgo iraniano, cuja carreira foi construída nos EUA. Abdoh incomodava-se com a dualidade ator/personagem, reunindo no termo único de “pessoas” que trabalham na peça, não em prol de um personagem ou da ficção, mas da construção da obra. Tendo essa perspectiva, ele costumava utilizar atores e não atores em horizontalidade na cena. Mais do que a técnica, interessava a ele a possibilidade de construção de presença. Uma peça em especial que dialoga com este trabalho é *Bogeyman*. Realizada em 1991, no Los Angeles Theater Center, a peça tratava de questões de relacionamentos, gênero e temores sociais pela ótica da AIDS, que à época começava a se configurar como uma pandemia. A peça inicia com um corpo andrógino e praticamente nu jogado no chão em frente a um prédio. Numa espiral de diálogos delirantes e histriônicos, as pessoas (mãe, pai, avó, três filhos, entre outros) constroem um universo masoquista e provocador, digno do Marquês de Sade. Em cena, o diretor trabalha com pessoas com deficiência e travestis, que não eram atores/atrizes profissionais, mas que se utilizavam do seu próprio discurso para a cena, conforme o desejo de Abdoh de pensar personagem e ator em conjunto, como presença cênica.

O recurso a não atores, analisado por Saison em obras como a de Abdoh, tem menos relação com um desejo de confrontar ficção e realidade (como no cinema neorrealista, por exemplo) e mais com uma incapacidade de ordenar completamente a realidade. Assim, a busca por signos diversos seria uma forma de construir esse caleidoscópio do que se pode apresentar, recorrendo também à ajuda daqueles que se mantêm à parte da ficção, para dar conta esteticamente do desafio de construí-la. Ainda que queiram falar sobre o mundo, não há uma imagem coerente deste que possa ser representada, o que existem são essas fissuras de real que, momentaneamente, se materializam e se sobrepõem a uma noção de realidade.

Trabalhando também com não atores através da proposição de espaços de convívio, o Mapa Teatro²⁹ realizou uma série de intervenções junto ao bairro demolido de *Santa Inês-El Cartucho*, antiga região nobre no centro de Bogotá que, após os anos 50, transformou-se num foco de migração das populações que vinham do campo, concentrando grande número de moradores de rua e apresentando um evidente desgaste³⁰. Nesta região, o grupo propôs ações que não tinham o objetivo claro de se transformarem em obras finalizadas, mas em espaços relacionais, pela proposição de atividades artísticas junto às comunidades deslocadas do bairro para realização de desenhos, fotografias e criação de um livro de memórias. O resultado desses procedimentos gerava outras ações, como a projeção das fotografias feitas pelos moradores na fachada do Congresso.

O grupo realizou, ainda, nas ruínas do bairro, intervenções cujas narrativas eram construídas com fundamento nas histórias dos moradores articuladas com o texto *Prometeu*, de Heiner Müller, o que culminou em uma performance realizada pelos próprios habitantes do local, envolvendo depoimentos, dramaturgias construídas a partir de suas histórias, projeções de imagens do bairro antes e após a demolição, numa tentativa de inserir memória viva nos escombros do que fora aquela região, atualizada pela presença física dos moradores. Nesta ação, os dramaturgos eram os próprios habitantes do local, provocados pelo Mapa Teatro a inscreverem camadas poéticas sobre aquele espaço desfigurado que tinha sido sua casa. Não se trata, portanto, do trabalho de um terceiro. Ainda assim, é possível perceber uma relação de alteridade estabelecida entre o grupo e os moradores e, principalmente, entre as histórias individuais e as coletivas, cons-

29 Grupo de Bogotá que se define como um laboratório de artistas dedicado a uma criação transdisciplinar. Suas obras se situam dentro do que chamam de artes vivas, buscando romper fronteiras geográficas, linguísticas, artísticas. Nos últimos anos, dedicam-se a uma produção que crie um diálogo entre micropolítica e poética pela proposição de espaços liminares entre arte e ativismo, etnoficções e comunidades experimentais efêmeras.

30 Rolf Abderhalden, um dos diretores da companhia, define a proposta artística buscada pelo grupo como “um campo não só aberto – uma arte no campo expandido – mas indisciplinado, uma arte decididamente não ideológica, não canônica, não normativa” (ABDERHALDEN, 2014).

truídas junto ao Mapa Teatro dentro de um discurso maior sobre os usos da cidade³¹.

A ideia de *Jogo do Gênero* era pensar outra plataforma para construir um vínculo a partir de um exercício de alteridade. Se em *Consulta* realizei conversas na rua sobre questões jurídicas em potencial e em *Fim da fila* parto de documentação jurídica para construir um relato dramatúrgico após confrontar as informações com alguém diretamente envolvido na disputa, em *Jogo do Gênero* utilizo gravações sonoras realizadas com grupos LGBTT para reconstituir o gênero das coisas.

O convite “invente uma dona ou dono para esse objeto” é uma tentativa de deslocar para as coisas uma questão associada usualmente ao humano: o gênero. Especialmente nos grupos com os quais me relacionei, que estão invariavelmente mergulhados nesse debate, procurei tratar esta questão saindo de uma abordagem extremamente

31 Outro trabalho do grupo que dialoga com o tema, apresentado na 34ª Bienal de São Paulo de 2014, é a instalação *Los Incontados*, composta pelas obras *Los Santos Inocentes* (2010), *Discurso de un hombre decente* (2012), além da mais recente, que lhe dá título, *Los Incontados* (2014). A obra consiste em retratar três festividades colombianas que já foram realizadas, com as quais o público só pode entrar em contato pelos seus rastros, por ocasião de uma pesquisa sobre teatralização da violência em eventos públicos e a percepção deles como festividades. A primeira focaliza, enquanto material de pesquisa, especialmente uma tradição que havia na Colômbia escravocrata e que era realizada em 28 de dezembro, quando os negros vestiam máscaras de homens brancos e se colocavam no seu lugar. No vídeo presente na instalação, são transmitidas imagens da festividade de um povoado do Pacífico, onde as fronteiras entre luta e festa são difíceis de serem percebidas à primeira vista. A segunda obra foi criada a partir de uma provocação dramatúrgica fictícia, um bilhete encontrado no bolso de Pablo Escobar, famoso narcotraficante, que conteria um discurso político inflamado sobre a legalização das drogas. Pela construção textual e posterior instalação de vídeos, levanta-se a dúvida sobre a veracidade do discurso e cria-se no espectador uma sensação de como as coisas poderiam ter sido. Um dos convidados para a realização da performance, Danilo Jiménez, é um músico que tocava na casa de Escobar e cuja esposa faleceu durante um dos atentados ocorridos numa dessas festas. Sua posição de coautor da obra traz, assim, camadas reais, ainda que o discurso não fosse verdadeiro. Por último, vemos os vestígios de uma festa de família, em que um rádio repete incessantemente “a revolução é uma festa” e dados históricos da Colômbia. O que me interessa nesta obra é o lugar assumidamente liminar que ela ocupa. Para sua construção, foram realizadas investigações sobre a violência, performances, provocações dramatúrgicas fictícias, além da sobreposição de textos históricos. Analisar a dramaturgia deste trabalho envolve encarar todo o caminho trilhado pelas três propostas da trilogia da violência, que culminaram na instalação final, apresentada na Bienal de São Paulo. O texto apresentado, por meio de falas e imagens, parte de uma pesquisa de campo em que os atores travaram diálogo com situações reais e pessoas que participaram efetivamente de alguns dos acontecimentos discutidos e ficcionalizados pelo grupo.

personalizada. As coisas também têm gênero e quem o define?³² Por que mar é masculino e gaivota é feminino? A estranheza em repensar o gênero de objetos e não de pessoas desloca essa percepção para o mundo e as torna agentes numa lógica que também faz parte da divisão opressiva entre masculino e feminino.

Jogo cria dramaturgias cujo foco central é um objeto inanimado, e não uma pessoa, de modo que os dramas subjetivos sejam direcionados para a construção de uma história que parta da materialidade daquilo que se vê. Tanto que parte fundamental da ação é que todos os objetos das gravações estejam presentes, para que os participantes possam olhar para eles e criar a partir disso. Um pano de prato, por exemplo, poderia ter um dono ou uma dona, que o usariam de modos completamente diversos. O broche poderia pertencer ao Marcus ou a Isabela³³.

O jogo parte dessa construção compartilhada sobre definições de gênero, deslocadas do corpo fenomenológico dos presentes para objetos e palavras. As sucessivas respostas do porquê de uma palavra ser masculina ou feminina, assim como o trânsito dos objetos entre donos e donas diversos constroem, para aqueles que ocupam a planilha desenhada, definições provisórias e performativas, reiteradas ou negadas pelos que falam a seguir.

32 Sobre a agência de objetos inanimados, Bruno Latour (1991) cunhou o termo não humano para demonstrar a indiscernibilidade entre a natureza e a cultura na modernidade. Crítica, especificamente, a separação entre um humano que age, pensa e influencia o seu mundo e objetos, que seriam apenas representados culturalmente pela consciência desse humano. Acredita, porém, que esse agente não humano, máquinas, equipamentos, prédios, coisas em geral, são personagens com agência e que podem assumir protagonismos nas relações em que estejam envolvidos, não estando reféns dos usos que os humanos fazem deles.

33 Para pensar performatividade, Erika Fischer-Lichte (2008) recorre ao conceito de identidade de gênero, de Judith Butler (1990). Partindo do pressuposto que o gênero não é uma identidade estabilizada, mas uma construção que decorre de sucessivas repetições do mesmo ato, ela indica que esses atos performativos são não referenciais, ou seja, não se referem a situações pré-existentes (biologia, alma), mas cuja contínua recombinação constrói e desconstrói as identidades resultantes desse gesto. Sendo o corpo um repertório de infinitas possibilidades, a construção dele se dá, assim, através desse processo performativo, são esses atos que criam sua identidade e o transformam em um corpo marcado historicamente e culturalmente. Butler compara os atos performativos de identidade com performances teatrais: em ambos os casos, não se trata de um ato individual apenas, mas do resultado de uma experiência compartilhada, uma ação conjunta, que já se iniciou antes de o público chegar, ou seja, é uma construção a que temos acesso a apenas uma de suas partes. Tanto os códigos culturais nunca seriam inscritos em um corpo passivo, submetido a eles sem possibilidade de escape, quanto o corpo também não estaria isento dessas marcas socialmente construídas.

A planilha coloca os ocupantes numa mesma moldura, dentro dela o gênero das palavras e das coisas pode ser repensado, o exercício de imaginar o porquê das palavras é uma tentativa de inaugurar um vocabulário comum entre os coabitantes. Todos são, ao mesmo tempo, propositores e público, participam e assistem a um jogo, uma performance que vai gradualmente sendo desenvolvida a partir de elementos pré-existentes, completados por falas espontâneas, novas imagens, outras definições trazidas pelos participantes a cada vez que a realizo.

As novas respostas são também gravadas e passam a fazer parte do meu acervo. Dessa forma, ao tomar as gravações como ponto de partida, meu material de trabalho passa a ser a voz. Ainda que em *Consulta* o texto também iniciasse com histórias orais, a forma de registrá-las continuava ligada às minhas anotações e, conseqüentemente, no que eu escolhia escrever no caderno. Em *Jogo do Gênero*, existe um áudio, e por mais que eu decida ignorá-lo ou modificá-lo, o material original é um registro feito por outra pessoa. Falar a narrativa no microfone modifica o modo como ela é contada e também como irei me relacionar aos seus vestígios. O texto acontece no momento em que é dito, é essa voz o principal motor da ação e o seu material artístico³⁴.

34 Comparando as ações e o material usado como base para cada uma, percebo que uma informação é assimilada de formas diferentes quando está sendo lida ou ouvida. Sobre o assunto, Zumthor (2014) encara a performance como algo cultural e situacional, como um dos três tipos de atividade de um homem em seu grupo social (comportamento, conduta e performance), e a define como ações repetíveis indefinidamente, que, apesar disso, não são vistas como esgotáveis ou redundantes. Por serem infinitas, modificam continuamente os modos de se relacionarem às demais atividades, já que, dependendo de quando e como é feita, a performance, ainda que sempre a mesma, adquire diferentes reverberações. Ele traz para a leitura do texto tal concepção de performance, o que o leva a encarar o ato de ler como uma conduta reiterada e habitual que modifica o conhecimento, posto que todas as disposições fisiológicas, psíquicas e ambientais existentes no ato da leitura (não apenas a visual, mas também o tato, a cadeira em que se está sentado, o cheiro e a cor do papel) importam para a forma em que determinado texto é lido. Essa apropriação das palavras, que pode ser observada no corpo do leitor, seria, para ele, mesmo que em silêncio, necessariamente performativa e, portanto, modificadora. Um livro nunca é lido em condições iguais por diferentes leitores ou pelo mesmo leitor em momentos diversos. Isso significa que existem inúmeras recombinações possíveis, ainda que o elemento de base (no caso, o texto) seja único. A construção textual das duas ações anteriores iniciou com a leitura de textos, minhas anotações sobre os problemas jurídicos transformados em teatro e a leitura dos autos processuais. Nesta, o material base é a voz gravada, o seu tom, a sua hesitação. O desprezo ou desejo de se enganar está invariavelmente marcado na forma como minhas perguntas foram respondidas, e é impossível que o texto resultante não seja também um reflexo dessa escuta.

A dramaturgia da ação é formada de registros que compõem paisagens sonoras e se articulam através de fiapos narrativos, compelindo o público a completar suas lacunas e a criar também outras biografias. *Jogo do Gênero* é, assim, uma dramaturgia em lacunas³⁵. As regras e a estrutura da ação são sempre as mesmas, porém as respostas imprevisíveis de cada um dos atores é o que determina como será o texto nas diferentes ocasiões em que a performance é realizada. A dramaturgia que coloco ao final deste capítulo é uma tentativa de construir um roteiro que fique entre o registro dos áudios já gravados e das ações executadas e um texto a ser encenado. Para tanto, indico as estruturas do jogo, o que permite que ele seja visto como roteiro para uma ação a ser realizada novamente. Ao construir engates e diálogos, possibilito também que funcione como ponto inicial para uma encenação.

Jogo do Gênero dialoga com os trabalhos desta dissertação exatamente por ficar nessa posição intermediária entre um registro e uma plataforma para novas encenações, assumindo a relação prévia de alteridade e escuta em que o artista se colocou, mas propondo novas combinações e diferentes escutas a serem realizadas por outros. A cada vez que a ação é refeita, áudios inéditos são captados, por isso essa estrutura que apresento é também provisória, como as definições de gênero e o significado das palavras.

Vai ter uma performance? Você sabe tudo o que tive que fazer pra sair com essa cara na rua? A gente é personagem de si mesma o tempo inteiro, não tem essa de inventar um outro jeito de ser. Teatro é falso, a gente é de verdade. Põe um batom vermelho e vai na farmácia comprar remédio de dor de cabeça pra ver o que acontece. Sobe

num ônibus e vai visitar seu parente no interior. Volta pra sua casa no interior. Você também era uma criança viada, eu aposto, em algum momento da vida decidiu se incluir. A diferença é que a gente continuou usando o salto da nossa mãe. Eu tenho certeza que você entrava no armário dela também. A gente saiu de lá, com os colares, os brincos, a maquiagem, a gente foi além e comprou roupas mais brilhantes, mudou o nosso nome, é tudo tão de verdade que a gente tá disposta a ir pra rua pra continuar assim, a ver todas as portas fechadas na nossa cara, não adianta ser capaz, meu amor, tem que ser normal. As vezes eu penso que o jeito que a gente protesta tá errado. Eu quero ser aceita, óbvio, mas eu não quero ser incluída nessa maioria cafona e sem graça. Eu quero ser minoria mesmo, cada vez mais.

Hoje eu vou morrer. Pra nascer de novo. A gente na verdade nasceu a menos tempo do que mostra a nossa certidão de nascimento. O importante é continuar viva. O importante é botar fogo nesses quadrados em que vocês colocam a gente. Por enquanto, eu ainda não morri. E essa história, por mais que não seja eu quem a está escrevendo, não pode ser de ninguém além de mim mesma. O importante é ter uma história pra chamar de sua.

35 Outra obra cuja dramaturgia dialoga com a que proponho aqui é 100 por cento São Paulo, do grupo alemão Rimini Protokoll. A dramaturgia da peça 100% city é criada com os padrões estatísticos das cidades em que é montada, já tendo itinerado por capitais como Berlim, Zurique, Londres, Melbourne, Copenhagen, San Diego e, em 2016, São Paulo, por ocasião da Mostra Internacional de Teatro (MIT-SP). A proposta é que sejam escolhidos cem moradores de cada uma das cidades, que representam porcentagens da população calculadas pelo censo, por exemplo, em que regiões moram, qual etnia declaram ter, qual opção sexual, qual faixa etária possuem. O palco torna-se, assim, um microcosmo da cidade, resumindo-a em cem pessoas. A estrutura da peça é semelhante em todas as capitais, existe um roteiro que é seguido. Apesar de uma estrutura comum, as respostas e as divisões dos atores são completamente diferentes nos lugares em que a peça é montada. A dramaturgia da peça, ainda que tenha sua origem em um roteiro pré-definido, só é finalizada a partir do contato com os atores.

Este texto é o resultado de acontecimentos que nunca se repetirão, ainda que aconteçam de forma parecida com outras pessoas. Ou com as mesmas pessoas. Ele não passa, assim, de um vestígio. Um fóssil encontrado dentro do meu computador alguns meses depois. Quem sabe em milênios as novas tecnologias não sejam mais capazes de reproduzi-lo. Uma vez, li que todas as informações dentro dos eletrônicos são definidas por um sistema binário. 0 ou 1. Dois números que, em sequências infinitas, são capazes de transformar tudo o que enxergamos na tela. 0 e 1. Só esses dois números. Esse texto seria, portanto, uma sequência de 0s e 1s que eu não entenderia, apesar de ter sido eu quem o escreveu, mas que aqui, transformada em letras, faz sentido. Ele pode ser lido, em voz alta ou em voz baixa, ele pode ser usado como ponto de partida, como mapa para realização desta ação, como registro, como trampolim. Ele não precisa ser seguido à risca, você pode, por exemplo, trocar os objetos que eu escolhi, inventar outras falas, escolher algum dos personagens e continuar a história dele, indagar-se quem falou as respostas e imaginar diversas perguntas para essa pessoa real ou para a personagem que ela inventou. Caso eu ainda esteja vivo quando você ler este texto, você tem a opção de me perguntar como foram as ações nos dias que elas aconteceram, por que eu fiz isso e se eu menti em alguma das falas aqui colocadas. Se estiver vivo, vou dizer que não. Depois de morto, caso pudesse me ouvir, eu contaria a verdade. Aliás, se eu já estiver morto, procure alguma pessoa que tenha participado da ação, ela vai saber te orientar melhor sobre como proceder.

Isto não é uma autobiografia. São simplesmente regras gramaticais. Cinco linhas mais precisamente. Não é também uma autoficção. Não é um drama, uma forma linear de narrar determinado evento, não é uma narração. São apenas letras soltas que, em determinado contexto, ganham um ou outro

sentido e, por causa delas, vocês podem me entender. Tente tomar todo dia cápsulas que aos poucos modificam seu corpo. Não é fictícia a mudança, mas apenas gramatical. Cinco linhas, para ser mais preciso. Não quero falar de você, me entende? São normas para todos nós. Para você também, mas isso não importa agora. É um jogo de possibilidades. As regras você descobre aos poucos, como tudo, como qualquer outra ficção que ganha um sentido interno ao ser dita para outras pessoas, que não viveram nela, porque nem poderiam, já que esta não é uma autobiografia. Existem normas, isso você já sabe. Como você fala, o que escreve, onde cabe no tabuleiro. Nesse tabuleiro que a gente agora constrói. Às vezes dá pra ser rádio e gravador ao mesmo tempo. RÁDIO e GRAVADOR. Mas isso não foi eu quem falou. Isso alguém disse e eu nunca mais esqueci, talvez eu tenha mudado a frase com o tempo. Mas eu me lembro perfeitamente, ainda que a gente invente lembranças o tempo todo, de ouvi-la dizer que às vezes ela queria ser rádio e gravador. Eu nunca me vi como nenhuma das duas coisas. Eu sou gay e ainda assim aquela frase não fez sentido. Desculpa, não é sobre mim, eu sei, mas sou eu quem estou falando, então passa pelo meu entendimento das palavras e das letras soltas e sobre como eu as utilizo.

Ontem ele me ligou, pela última vez, pra dizer que tava morrendo. Eu nunca mais ia encontrá-lo daquele jeito que eu me lembrava. O telefone tocou algumas vezes antes que eu atendesse. Era como se eu soubesse o que ele ia dizer. O telefone tocou de novo. Eu não

atendi mais uma vez. De novo. Tocando. Alô. Alô. Amanhã eu vou morrer. Pra nascer de novo depois. Quando você contar essa história pras pessoas, eu sei que vai ocultar essa segunda frase, porque você prefere finais tristes. Esse poderia ser feliz, mas isso ninguém nunca vai saber, porque não depende de mim existir na sua história, depende só de você. Essa é minha última ligação. Amanhã, caso me encontre na rua, não vai me reconhecer. Você e essas suas regras gramaticais de merda.

São regras de um jogo que eu não vou explicar pra vocês. Como tudo. Vocês precisam entender sozinhos como jogar. Com o tempo, talvez elas façam mais sentido. Eu espero que sim. Nem que a gente precise ficar aqui jogando a noite inteira. Existem agora espaços que vocês podem ocupar. Parece aleatório, mas não é, deixa eu explicar. Não, melhor, eu não vou explicar, esse tipo de coisa a gente já nasce sabendo. Ou acha que sabe. Eu peço que vocês agora ocupem um espaço que pareça lhe pertencer. Um quadrado que te faça sentido.

Um tabuleiro no meio da sala. Vários quadrados a serem ocupados. Uma combinação de artigos e objetos a que apenas você tem acesso. Ou quem for conduzir o jogo. A planilha que usei é esta. Você deve apenas desenhar suas linhas no chão, sem indicar os objetos, os artigos ou os lugares corretos onde se estar. Caso alguém fique no quadrado marcado em vermelho, deve ouvir um áudio. Se ficar no azul, deve responder a uma pergunta.

Sua planilha:

	O	A	UM	UMA	OS	UNS	UMAS	AS
RELÓGIO	X		X		X	X		
MAR	X		X		X	X		
CANETA		X		X			X	X
PERFUME	X		X		X	X		
AMOR	X		X		X	X		
BROCHE	X		X		X		X	
PANO DE PRATO	X		X		X		X	
GAIVOTA		X		X			X	X
PEGA RAPAZ	X		X		X	X		
DOR		X		X			X	X
PROTETOR SOLAR	X		X		X	X		
RELÓGIO	X		X			X		X
NUVEM		X		X			X	X
SERPENTINA		X		X			X	X
(espaço para objetos recolhidos aleatoriamente do público presente)								

planilha a ser desenhada no chão

[illegible]

esses são todos os objetos:

Broche
Charuto
Cinzeiro
Pano de prato
Pega rapaz
Protetor solar
Protetor solar
Relógio
Serpentina

essas são todas as palavras

Amor
Cavalo
Gaivota
Dor
Mar
Nuvens

essas são algumas perguntas:

De quem é este objeto?
Por que mar é masculino?
Amar, o mar ou amor?
E se as nuvens fossem masculinas, que diferença faria?
Faz sentido gaivota ser feminino?
A dor, o dor ou adorar?

rádio

Esse broche é da minha amiga Isabela. Era. Eu não sei o que acontece. É como se o broche virasse outra coisa sabe, uma espécie de ímã de gente. Até eu me senti atraída. Imagina, logo eu. Eu pensei que precisava ter esse broche. Ele poderia fazer milagres para mim. Mas eu peguei o broche e não aconteceu nada. É incrível como

as coisas funcionam de jeitos diferentes pras pessoas.

O Jackson, coitado, achou que como o broche funcionava tanto pra Isabela, ia funcionar pra ele também. Ele até que tentou. Mas o broche não atraiu ninguém. Uma pena. Aí ele decidiu usar o pega rapaz do Marcus.

O meu?

Isso, o seu. O Marcus era famoso pelo pega rapaz que ele usava. Todo mundo ouvia falar sobre ele na cidade. Ele era esse tipo de pessoa que sempre tem tudo diferente dos outros, sabe? Pois é, esse era o meu amigo Marcus. No caso, ele passava o óleo e atraía homens e mulheres que gostavam do cheiro dele, do jeito que ele ficava, até a cor do corpo dele mudava.

Aí o Jackson pegou o óleo.

Pegou.

Emprestado?

Médio.

E o Jackson fez sucesso depois dele?

Muito. A Jackie brilha.

Isso porque você não me viu com um charuto. Já que todo mundo tá usando o broche, o pega rapaz, o relógio, eu decidi usar outros métodos pra atrair as pessoas. Eu peguei este charuto aqui como acessório, logo eu que nem fumar fumo. Pensei, quer dizer, torci pra alguém olhar pra mim, porque este é o último objeto disponível, e eu não posso ir embora daqui sozinho, as pessoas gostam de cigarro, gostam de maconha, gostam de tanta coisa, mas pouca gente conhece charuto. Por isso eu ando pela rua fumando este charuto, sendo bem diferente mesmo. Porque tudo que é diferente é bonito. Né?

A Jackie me lembra uma amiga minha, a Taila. Porque a Taila também gostava de coisas assim, diferentes. Ela tinha um cinzeiro, ah, aqui o cinzeiro, este cinzeiro aqui era da Taila, ela herdou da família dela. Italiana. É do século XVIII, acredita? Ela gosta dele por causa da forma, a Taila é ligada no desenho das coisas. Ela gosta tanto dele que guarda do lado da cama, tipo livro favorito, tipo foto de família, tipo bíblia, pra olhar o tempo inteiro ou sempre que precisar de alguma ajuda. O cinzeiro é o Deus dela. Ela quer repassar pros filhos, ainda que eles não fumem.

A Taila não teve filhos, porque era travesti, cê já viu travesti ter filho? Já? Então cala a boca, não estraga minha história. E aí como ela não teve filhos e já tava velha, fumante, devia ter um câncer, deve ser isso que tava matando ela, a plástica toda estragando enquanto ela ficava deitada naquela cama numa quitinete com dívida de mais de 10.000 reais de condomínio, a Lorrane foi visitar e decidiu roubar o cinzeiro, não porque gostasse da forma ou das cores ou porque ligasse pro fato de ser do século XVIII, mas porque ela precisava de um porta-retrato pra colocar a foto nova dela 3x4. A Lorrane tinha mudado a cor do cabelo (além do nome, mas isso não importa agora) e acabou de tirar várias fotos 3x4 maravilhosas, primeiro séria, depois sorrindo, depois mandando beijo. A Lorrane jura que o cinzeiro é um porta-retrato e por isso ele agora fica do lado da cama com a foto nova dela, que deve ser o mais próximo que ela vai chegar de Deus.

Mas a Taila já foi linda. Ela sempre usava esse protetor solar pra se manter assim. Não

que ela gostasse, mas a dermatologista falou “se você vai fazer laser na cara, você precisa de protetor solar”. Senão fica tudo marcado, vocês já viram como fica? E aí, mesmo sem gostar, ela acabava usando.

Engraçado que antes de ser da Taila, o protetor era da Lorrane. A Lorrane que acabou vendendo pra ela. Mal sabia que depois ia ser roubada desse jeito. Tadinha. Por isso que eu digo, não dá pra confiar nas pessoas. Nessa época, ela já era mulher, não tinha mais barba, não precisava de laser, por isso ela usava pra se proteger do sol quando ia pra praia, como todo mundo devia fazer, cê já ouviu aquela gravação do Pedro Bial? É linda.

Cansei de ser moderno.

Que que é isso?

Tá escrito neste pano: cansei de ser moderno.

Ah, é da Anita, ela comprou pra dar de presente pra uma amiga dela. O problema é que como ela não sabe ler, ela ficou insegura porque a frase poderia ser ruim, por isso ela guardou na bolsa e ficava tentando descobrir, mas não queria perguntar pra ninguém, a Anita morre de vergonha de não saber ler.

Ela não sabe mesmo?

Não conta pra ela que tô aqui dizendo isso pra vocês. Mas eu adorei a frase e acabei roubando o pano dela pra mim, porque achei que cansar de ser moderno é a minha cara. Pra ela não perceber, eu coloquei um pano parecido escrito “deus é amor” no lugar. Tomara que ela não dê de presente pro amigo, a Anita odeia Deus.

Mas quem é você?

Não importa, eu não faço parte dessas histórias.

Fiquei curioso agora para saber.

Pergunta no final.

Lembra do Marcus? Engraçado você que não faz parte desta história estar com o pano, porque a última vez que vi ele tava com o Marcus. Ele também não sabe ler, por isso guardou pra mostrar pra alguém que soubesse pra ter certeza que ele gostava da frase. Guardou por tanto tempo que esqueceu e aí o pano continuou escondido e ninguém ficou sabendo se tava cansado de ser moderno ou não.

Tem esse objeto aqui que ninguém ainda pegou.

Isso é o quê?

Uma serpentina.

Carnaval acabou faz tempo.

Um mês só.

Pra carnaval, um mês é tempo de sobra.

Fala você sobre ela.

Mas eu sou o propositor, eu não deveria falar.

Por quê?

Não sei por quê, eu tinha me proposto a só ouvir.

Mas a gente quer que você fale, você deveria mudar suas regras. O jogo é nosso também agora.

A serpentina eu trouxe fechada, porque não cheguei a usar. Eu tenho esse problema em relação ao carnaval. Em relação a um monte de outras datas. Eu espero esse dia e, quando ele finalmente chega, eu não me sinto como imaginei que ia me sentir. Aniversário é assim também. Natal. Morte de alguém próximo. A felicidade e a tristeza são diferentes como expectativa do que como acontecimento. No carnaval, eu sempre me planejo. Por

isso, a serpentina continua fechada.

Triste isso.

É, comemorar geralmente envolve uma certa tristeza.

gravador

Esta caneta é do Rafael. Ele tava andando na rua e queria muito anotar uma ideia que teve, se a gente não anota na hora as ideias desaparecem completamente como se nunca tivessem existido. Você sabe disso. Ele andava com a caneta pra todos os lugares, mas até agora não surgiu uma ideia que merecesse ser escrita.

Nunca?

Quando a gente espera, as ideias geralmente não aparecem. Ou a gente nem percebe que aquilo que pensou poderia ser uma ideia que valesse a pena. O problema não é ter uma ideia, é querer ter.

O problema é andar com uma caneta pra todos os lados esperando.

É, o problema é ter uma caneta e um caderno.

Mas esse caderno não é do Rafael.

Não, esse caderno é do Jorginho. Talvez se ele e o Rafael se conhecessem, eles pudessem escrever juntos.

Infelizmente, eles não se conhecem. Infelizmente, nenhuma dessas pessoas existe.

Existe, sim, o Rafael é como um amigo meu.

O Jorginho também. Eu o conheci numa oficina de poesia que fiz em 2015 no Maranhão. O Jorginho era calado, eu sentia que ele queria comentar, ficava a ponto de levantar a mão, mas nunca dizia nada. Por algum

motivo, eu sabia que ele diria coisas incríveis. Talvez pelo jeito que ele balançava a cabeça concordando ou discordando do professor exatamente nos momentos que eu também concordava ou discordava, mas não sabia o porquê. Um dia, no final da oficina, eu decidi falar com ele. O Jorginho, nesse dia, me ensinou coisas que nenhum professor ensinaria. Ele me mostrou esse caderno de poesias dele. Eram os poemas mais bonitos que eu já tinha lido, “você já publicou?”, “não, poesia quando vira livro estraga, poesia tem que achar você, não você achar ela”. Ele me disse isso. E eu pensei que infelizmente quase ninguém além de mim iria ser encontrado pelas poesias do Jorginho. Eu pensei que um monte de poesia acaba morrendo sozinha, dentro de cadernos tímidos que não querem virar livro. No último dia de oficina, ele me deu o caderno dele e disse que nunca mais ia escrever poema nenhum.

E vocês nunca mais se viram?

Não, mas pelo menos eu fiquei com o caderno dele.

Alguns objetos duram mais que nosso tempo de validade. Você vai provavelmente morrer antes do caderno se decompor.

Algumas coisas duram mais do que a gente.

Outras não. Como esse pão de queijo, por exemplo.

O pão de queijo é do Luís. Eu sei, porque era meu até eu dar para o Luís quando descobri que ele era o amor da minha vida. Eu sempre amo muito e, mesmo tendo quase certeza de que dessa vez o amor ia durar, decidi não dar de presente algo que existisse mesmo depois de mim. Dei esse pão de queijo como um

prólogo da nossa história. Até ele ser destruído ou devorado por alguém, provavelmente pelo próprio Luís, eu ganho ainda algum tempo pra descobrir a nossa validade.

Desculpa interromper sua história, mas acho que você se confundiu. Esse pão de queijo na verdade é meu. Eu ia comer antes dessa ação começar, mas como não tinha nenhum outro objeto, acabei colocando ele no saco.

Os pães de queijo são muito parecidos. As histórias por trás deles não.

Ainda assim, o final é quase sempre igual.

Das histórias?

E dos pães de queijo.

Isso me faz pensar nas chaves. Como essa aqui. Elas também têm diferenças quase imperceptíveis, a não ser que você seja um chaveiro ou uma porta, você não conseguiria diferenciá-las apenas olhando suas estruturas de encaixe. Apesar disso, nenhuma chave serve pra mesma entrada.

Essa chave é do Pedro. Ele sempre deixa na portaria, porque tem medo de perdê-la e ficar do lado de fora. Devia ser algum tipo de trauma, porque uma vez a chave sumiu e o vizinho que encontrou entrou no apartamento dele e levou embora todas as bananas.

Eu lembro que minha tia colecionava chaves perdidas na rua, nas casas de parentes e amigos, jogadas pelos cantos, deslocadas da sua função porque já não serviam pra abrir nada. Ela colocava todas num chaveiro gigante, que ia aumentando a cada ano, um monte de chaves que nunca mais seriam usadas, expostas como peças de um museu. As chaves provavelmente vão durar mais tempo do que as portas que elas nunca irão abrir. As chaves

certamente vão existir depois que minha tia desaparecer. Metal demora mais de quatrocentos anos para se decompor. Imagina que um dia, séculos adiante, alguém encontre o molho de chaves da minha tia e decida encontrar as portas em que elas se encaixavam.

Ou melhor, imagina que, mesmo séculos adiante, esta aqui servisse pra abrir a casa de uma família com três filhos, sendo dois adotivos e um cachorro, eles se mudaram pro interior porque a capital ficou muito violenta. Nesse século em que a chave foi encontrada, pra andar na rua era preciso uma autorização especial do governo, se algum policial encontrasse um transeunte sem o certificado que o autorizava a estar ali, ele era preso. O país ficou assim depois que um candidato a presidente foi eleito sob o slogan de criminalidade zero. A cada mês, ele ia criando regras novas. Primeiro, ele estipulou um toque de recolher. Quem não estivesse em casa depois desse horário poderia ser levado para prestar esclarecimentos. A lei do silêncio passou de dez da noite para seis da tarde. Ele criou também um código de vestimenta pra homens e mulheres. Tornou o estupro crime passível de pena de morte. Todos aplaudiram isso. Aí ele criou as delegacias especiais de registro, pra evitar que novos imigrantes chegassem e vivessem ilegalmente no país. Ele proibiu também moradores de rua. Se não houvesse espaço nos albergues, eles precisavam procurar uma outra cidade pra morar. Todos também aplaudiram isso. Essas delegacias especiais começaram a ganhar autonomia em relação ao poder judiciário. Decidiu-se, então, que para sair de casa era preciso uma autorização

especial para qualquer trajeto que você fosse fazer. O cidadão deveria mandar uma mensagem via o aplicativo do governo, indicando o caminho que ia fazer, o tempo de duração estimado e o motivo da saída. Era preciso pedir recibos para taxistas e donos de loja pra comprovar. A cada mês, todos tinham que prestar contas das trajetórias que tinha executado. Se você fosse pego na rua e não estivesse num caminho pré-aprovado, você era certamente preso. Alguns passavam dias desaparecidos. Era praticamente impossível fugir. Essa família conseguiu uma autorização pra se mudar pro campo, porque o filho era asmático e eles tinham contatos com o Secretário Geral das Delegacias especiais.

Imagina agora que no século em que essas chaves fossem encontradas um grupo de pesquisa de tendências sociais decidisse fazer uma experiência para imaginar como era a vida na época em que elas foram feitas. Imagina que construíssem portas pra cada uma dessas chaves que passaram décadas sem ser usadas. Pra cada porta, esse grupo de cientistas construiria um espaço diferente. Entende? Seriam as chaves que inventariam as casas, e não o inverso. Por exemplo, pra esta chave, eles fariam um grande galpão abandonado, que já tinha sido uma fábrica antes e que se tornaria um museu da arte contemporânea da época, que a gente não consegue agora imaginar, porque a nossa arte contemporânea seria o equivalente às pinturas rupestres. Pra essa outra chave, eles fariam uma casa colonial de uma cidade turística, que tinha sido comprada por uma família rica da capital que ganhava dinheiro alugando ela

em feriados, especialmente em datas religiosas. Ou essa aqui, que seria uma sala sem janelas de um aeroporto usada para interrogar passageiros suspeitos, na época eles tinham essa autorização de decidir quem era suspeito e quem não era, só olhando a cara e a mala, aí eles levavam o suspeito para essa salinha e faziam qualquer pergunta, eles também tinham esse direito de manter a pessoa ali por horas, às vezes um dia inteiro, perguntando, por exemplo, se era casada ou não, o que estudava, porque queria sair ou entrar no país, porque estava desempregada, quanto tempo pretendia ficar, se tinha conhecidos ou se ia ficar em hotel.

Essa chave é de uma pessoa que não está aqui. Por isso, vou jogá-la fora, pra evitar que tudo o que vocês disseram aconteça.

Ontem eu decidi ligar pra ele. Talvez porque a gente não se falasse há um tempo, eu sentia que eu devia ligar. Na verdade, eu queria ligar, mas eu achei que ele não ia atender, como ele geralmente não atende quando não quer saber o que aconteceu, e ele quase nunca quer saber o que aconteceu com alguém que não seja ele. Eu liguei, tocou e caiu. Eu já sabia que isso ia acontecer. Aí eu liguei de novo e de novo nada. Aí eu decidi ligar uma terceira vez e pensei Eu vou deixar esse telefone tocar até ser impossível ficar dentro daquele quarto, até que os toques invadam a sala, até que a vizinha de cima encha o saco de ficar ouvindo aquele telefone tocando e interfone pra saber o que Alô. Alô. Amanhã você não vai me reconhecer se me encontrar

na rua. Não, não foi isso que eu disse. Eu disse algo como Eu vou morrer amanhã. Pra nascer de novo depois. Foi exatamente assim, Eu vou morrer amanhã, pra nascer de novo depois. Se você me encontrar na rua, não vai me reconhecer, porque eu vou estar com uma cara nova, um corpo novo, um nome novo, você não vai me reconhecer porque você só reconhece aquilo que entende e você não entende porra nenhuma. Esse final poderia ser feliz, mas vai ser triste, porque você vai esconder essa segunda parte quando decidir contar pra alguém. E você adora finais tristes. Não depende de mim como eu existo na sua história. Se eu sou rádio ou gravador. Depende só de você e da merda dessas suas regras gramaticais.

As roupas penduradas no varal pertencem a cada uma delas. Nunca vou saber que roupa é de quem. Ali, secando, são de qualquer uma. Não me contarão quando elas foram compradas, em que tipo de ocasião costumam usá-las, qual peça faz falta e o que vestiriam se tivessem todo o dinheiro do mundo. Em breve, vou descobrir que elas moram por pouco tempo naquela casa. Que precisarão se mudar de novo. Vou descobrir que algumas não têm pra onde ir. Elas vão me receber bem, vão fazer um bolo, vão colocar uma música pra tocar e vão me dizer que não gostam de balé e não gostam de gente que faz perguntas demais. Vão me corrigir quando eu fizer uma separação idiota entre nós e vocês. O silêncio antes da ação vai ser preenchido por perguntas sobre mim que eu não queria ter que responder. Onde eu comprei minha roupa, quanto custou minha bicicleta, onde eu moro. Perto daqui? Duvido. As roupas penduradas provavelmente já estão secas há algumas horas, porque faz um sol forte naquele dia frio, mas elas não ligam, não precisam delas hoje. Elas não gostam daquelas roupas, é o que me dizem. A gente tem que aceitar o que trazem aqui, porque falta tudo, mas a gente não gosta delas, ficam largas ou curtas ou não tem decote o suficiente, ou o decote é grande demais. Eu queria ao menos poder escolher minhas próprias roupas.

Estamos todos dentro de uma planilha e existem lugares corretos e outros nem tanto onde ficar. Às vezes, somos obrigadas a ouvir textos. Às vezes, somos autorizadas a falar. A planilha pode ser um barco atracado na única ilha do mundo que ainda não foi vista por ninguém. Pode ser um avião que desapareceu durante sua trajetória de voo e surgiu embaixo do oceano. Pode ser um país inteiro, cada quadrado um Estado. Os apartamentos de um condomínio de luxo ou de um conjunto habitacional. Uma casa e seus cômodos. Um livro e os capítulos, cada linha uma frase, ou um volume inteiro. Pode ser uma gramática. Uma nova língua.

Existir na planilha implica seguir regras que você desconhece. Como num filme de ficção científica em que um mundo improvável é inventado. Um filme em que, por exemplo, todos os homens fossem obrigados a morar numa ilha separada das mulheres. Ou em que

cada pessoa pudesse decidir, após completar 18 anos, se gostaria de ser homem ou mulher. Imagina que isso fosse uma prática comum. Todo mundo viveria em estado de suspensão até os dezoito e nessa idade teria possibilidade de decidir se gostaria de ser ele ou ela ou permanecer entre ele e ela.

Imagina que essa planilha seja esse futuro em que o gênero de tudo dependa das combinações entre linha e coluna onde você está. Mas que seja fácil mudar de lugar. Quando eu perguntei pra Patrícia por que amor era masculino, ela me disse Se fosse feminino, a gente não precisaria estar aqui agora.

Agora imagina que o amor pudesse ser feminino. A amor. Ou não ter gênero. X amor. Infelizmente, a língua para esse mundo não foi ainda inventada. O amor é pra todas as coisas, o Jack (que depois se apresentou como a Jackie e disse que esse artigo antes do próprio nome depende do dia e do cabelo) me disse que o amor é tanto no masculino quanto no feminino, que mesmo você sendo obrigado a colocar “o” antes, não significa que ele seja de um gênero só. Jack mal entendeu a minha pergunta, de tão óbvia a resposta lhe pareceu.

A planilha é, portanto, um barco, um avião, um prédio, uma cidade, um mundo inteiro, uma ilha e estar dentro dela significa, no mínimo, que você não está fora dela. Faz sentido? E por ser uma ficção criada por quem nela habita, como todas as ficções ou mesmo qualquer realidade que à primeira vista pareça a única existência possível, para compreender onde se está é preciso descrever seu lugar ocupado.

diário de bordo

1º espaço

Eu me tornei mesquinha, fútil, representava de forma leviana. Não sabia o que fazer com as mãos, não sabia como me postar no palco, não dominava a minha voz. Você nem pode imaginar o que é isso, um ator perceber que está representando pessimamente. Eu sou uma gaiivota. Não, não é isso.

2º espaço

Vazio

3º espaço

A gaivota, de novo? A gaivota é no feminino porque ela é uma atriz, como eu. Eu me arru-me pra essa performance, que besteira. Coloquei minha roupa de palco e agora preciso ficar em silêncio enquanto não chega minha vez. A gaivota é no feminino, porque ela sou eu e eu sempre fui mulher, mesmo antes de ser. Eu sou uma gaivota, porque subir no palco, meu amor, não é fácil, subir no palco sendo mulher é ainda pior, cantar pra pessoas que só querem beber e não ligam pro tanto que você ensaiou, tudo que você teve que fazer na vida pra poder subir no palco e se apresentar como Sabrina. Eu poderia ser famosa. Mas eu continuo aqui, sem saber o que fazer com as mãos. Quer dizer, eu sei o que fazer. Mas ninguém se importa.

4º espaço

O navio passa pela ilha dos homens.
Aqui do nosso barco damos um tchau
pra eles sem nenhuma saudade.

5º espaço

Vazio

6º espaço

O problema é a necessidade de escrever as coisas. Se a gente não tivesse que escrever, seria bem mais fácil saber se é

masculino ou feminino. Jack hoje é o Jack, eu sei porque ele prendeu o cabelo pra trás. Semana passada, ela soltou o cabelo e aí eu sabia que era a Jack. Só vendo dá pra ter certeza dessas coisas, por escrito você não enxerga nada.

7º espaço

Quando ele fez 18 anos, foi levado pro hospital. Não, não era um hospital, era uma fazenda, tipo um retiro, sabe? E aí você ficava três semanas nessa fazenda, convivendo com outras pessoas de 18 anos que também tomariam essa decisão. Muitas vezes a pessoa já chegava lá sabendo o que queria ser, 18 anos é geralmente tempo suficiente. Mas ele não. Ele gostava de ser ele, mas tinha curiosidade de ser ela. Nessa fazenda, todos assistiam a vários filmes, faziam pequenas experiências sendo homens e depois sendo mulheres, como no teatro, pra ter uma noção melhor do que queriam ser. No final das três semanas, se você não tivesse ainda se decidido, poderia pedir uma prorrogação.

8º espaço

Vazio

9º espaço

Eles eram muitos cavalos,
Mas ninguém sabia os seus nomes,
Sua pelagem, sua origem

10º espaço

Você consegue me ouvir? O alto falante do meu lado do barco ficou quebrado por muito tempo e eu tive que gritar pra ser escutada. Eu gritei tanto que minha voz ficou rouca. O bom é que agora ela combina com o tipo de música que

eu sempre quis cantar. Antes, qualquer canção ficava feliz na minha voz. E eu nasci com cara e com espírito de fado português. Era um problema ter voz otimista, porque o ritmo do que eu dizia não combinava com o que eu efetivamente tava dizendo, as pessoas recebiam bem as minhas piores notícias. É como um namorado que eu tive, mas no caso dele era diferente. Ele sorria o tempo todo, mas o olho dele era triste. Não adiantava que ele dissesse que tava tudo bem, porque o olho não tava. A coisa mais triste que pode existir é um sorriso triste. Eu li essa frase em algum lugar, não sei de quem é. Faz sentido pra mim. Eu diria ainda: a coisa mais triste é você não ter uma voz que combine com o tipo de música que você quer cantar.

11º espaço

Vazio

12º espaço

Se gaivota fosse masculino, a Nina nunca teria feito o último diálogo da peça.

13º espaço

Vazio

14º espaço

Cavalo era bicho que faltava na ilha. Diziam que antes parecia praga. Hoje era raro. Achavam até que era mau agouro encontrar com cavalo. Tudo que é escasso é assim, pode ser sorte ou azar, depende só de onde você está. Lá era azar. Cavalo era como entidade, todo mundo

tinha medo, mas respeitava, passava longe, se escondia, gritava pros mais novos saírem de perto. Antes andavam todos com cabresto, com sela, com um monte de gente em cima. Nessa época em que tinham vários. Aos poucos eles começaram a sumir. E sempre que um bando de cavalos desaparecia, alguma coisa ruim vinha junto. Daí o mau agouro.

15º espaço

Vazio

16º espaço

Não era possível, disse. Não havia bancos de olhos porque ninguém doava olhos mortos. Acreditava-se que a memória residia neles, que os olhos eram o prolongamento do cérebro. Algumas pessoas pensavam que os olhos eram depósito de memória.

17º espaço

Vazio

18º espaço

Como ser isso de não ser nada? As palavras sempre existem, foram elas que inventaram tudo, a gente precisou caber nas coisas que elas tinham criado, mar aqui sempre foi masculino, em outros lugares sempre foi feminino, até o mar varia, quem dirá eu, o antes de mim, a antes dela, as palavras são as nossas piores inimigas ou aliadas, depende de como são usadas, uma letra tem o poder de mudar completamente o jeito como você me vê, não é estranho que uma letra possa tanto? Isso é só mais uma prova de que as palavras vieram antes de tudo, elas que inventaram os jeitos de

falar, pra quem dizer, o que responder, antes delas não existia um jeito de existir nem em voz alta, quem dirá por escrito.

19º espaço

No pelo, como dizem, sem sela. Antes todo mundo andava assim, depois que foram colocando coisas entre a pessoa e o cavalo. Parece que quando os colonizadores chegaram, não conseguiam entender como aquela gente fazia, sem cabresto, sem curral. Bastava subir em cima de qualquer bicho solto. Foram eles, aliás, que construíram os lugares fechados e vestiram roupa neles, pra não sentir entre as pernas o pulmão do bicho enchendo e esvaziando. Isso fazia toda a diferença. Quando você sente o pulmão, dá um medo de machucar, de atrapalhar a respiração, apesar de enorme, parece tudo tão frágil, inclusive você, ali em cima, não se sente um conquistador, porque até o suor é difícil dizer de quem é, se é seu ou dele. Talvez por isso eles começaram a desaparecer. Esse provavelmente foi o primeiro mau agouro da ilha.

20º espaço

Vazio

21º espaço

Não sei o que dizer, desculpa.

22º espaço

Vazio

23º espaço

Elas eram muitas cavalas (não égua, cavala mesmo),
Mas ninguém sabia os seus nomes,

Sua pelagem, sua origem.

24º espaço

Eles podem falar o que quiser sobre dor, mas eu vou te contar uma coisa. O que mais me incomoda não é sentir tanta dor assim. O que mais me incomoda é saber que ela rouba metade do ar que eu respiro. E eu, com toda a minha maldita dificuldade, devo continuar respirando pra te sustentar, no sangue e na marra, o nó sem ponta e sem graça dentro de mim. O traje recomendado pra hoje, a predisposição da sua dor de estômago, um pedaço de pulmão deslocado pela tosse, Você vai rir de mim, amigo, mas antes eu vou limpar o meu quarto pra você não perceber o que vem acontecendo comigo. Tudo isso porque eu nunca tive problema nenhum com as dores, na infância, na dor de cabeça, no joelho esfolado, no osso do braço quebrado e rasgado pra fora, no roxo do olho, nada. Mas essa dor é diferente. Essa dor é diferente porque antes de só doer, ela faz questão de me lembrar que eu ainda não morri

25º espaço

Vazio

26º espaço

O microfone continua aberto, mas ninguém ainda quis falar nada.

27º espaço

Vazio

28º espaço

Eu me tornei mesquinho, fútil, re-

presentava de forma leviana. Não sabia o que fazer com as mãos, não sabia como me postar no palco, não dominava a minha voz. Você nem pode imaginar o que é isso, uma atriz perceber que está representando pessimamente. Eu sou um gaivoto. Não, não é isso.

30º espaço

Vazio

31º espaço

Seis da manhã na ilha dos homens. O despertador toca, mas quase todos já estão de olhos abertos, um corpo tão adaptado à rotina que não precisa de avisos externos pra saber o que fazer. Eles continuam deitados, olhando para o teto esperando o toque para se levantar. Alguns tentam imaginar que ainda é de madrugada e que faltam várias horas pro início do dia, mas no fundo estão conformados. Na ilha dos homens, fica-se sozinho quase o dia inteiro. Eles são encorajados a não manterem amizades entre si. Na ilha, dorme-se cedo, come-se pouco, é tudo escassez e silêncio.

32º espaço

Os meus olhos, ela perguntou, os seus olhos eu respondi, no barco perdida entre as ilhas, os olhos ficavam quase o tempo inteiro cheios de lágrimas, nem de tristeza nem de felicidade, lágrimas burocráticas para manter a hidratação. Apesar de toda a água em volta, os olhos estavam

secos e precisavam chorar pra continuar enxergando. Logo que eu acordo, eu enxergo ilhas, mas depois percebo que são apenas formações de luz que minha retina produz pela falta de uso. Já no meio da manhã, volta a ser tudo mar e eu mesma me conformo que esse barco é a única ilha que eu vou conhecer.

33º espaço

Vazio

34º espaço

E, se atravessará o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.

35º espaço

Vazio

36º espaço

Nuvem é feminino porque é suave e fica no céu, que é masculino, pra balancear o tanto de homem e o tanto de mulher que tem em cima da gente

37º espaço

Se amor fosse feminino, a gente não tinha que estar aqui.

38º espaço

Vazio

39º espaço

“Mãe, o que é que é o mar, Mãe?” Mar era longe, muito longe dali, espécie duma lagoa enorme, um mundo d’água sem fim, Mãe mesma nunca tinha avistado o mar, suspirava. «Pois, Mãe, então mar é o que a gente tem saudade?”

40º espaço

Do meu barco, eu vejo todos os continentes onde nós nunca iremos ancorar.

41º espaço

O problema é você querer parar em qualquer pedaço de terra que vê. Às vezes, tudo que você precisa é se conformar com seu barco.

42º espaço

A mar e o mar e a mor

43º espaço

Para descrever as nuvens eu necessitaria ser muito rápida — numa fração de segundo deixam de ser estas, tornam-se outras. É próprio delas não se repetirem nunca nas formas, matizes, poses e composição. Sem o peso de nenhuma lembrança

flutuam sem esforço sobre os fatos. Elas lá podem ser testemunhas de alguma coisa — logo se dispersam para todos os lados. Comparada com as nuvens a vida parece muito sólida, quase perene, praticamente eterna. Perante as nuvens até a pedra parece uma irmã em quem se pode confiar, já elas — são primas distantes e inconstantes. Que as pessoas vivam, se quiserem, E, em sequência, que cada uma morra, as nuvens nada têm a ver com toda essa coisa muito estranha. Sobre a tua vida inteira e a minha, ainda incompleta, elas passam pomposas como sempre passaram. Não têm obrigação de conosco findarem. Não precisam ser vistas para navegar.

44º espaço

Mar é masculino porque as entidades ligadas ao mar são homens. Que besteira dizer isso, esqueci de Iemanjá.

45º espaço

Imagina que dentro desta planilha possa caber uma cidade inteira. Cada linha seria uma rua, cada quadrado um bairro, nós seríamos os principais pontos turísticos da cidade, alguns preservados outros não, registrados na história de modo mais ou menos relevante. Talvez alguns de nós não tenham mais notoriedade alguma e tenhamos nos tornado um prédio comum, esquecido

numa rua abandonada, lembrado apenas por alguns poucos pesquisadores que insistem em querer catalogar a cidade inteira.

46º espaço

Imagina agora que dentro do texto que ele vai escrever possa caber uma cidade inteira. Cada linha seria uma rua, as maiúsculas os prédios mais altos, e as frases curtas os poucos bairros nobres. As vírgulas mal colocadas seriam as periferias, por estarem além do controle rígido do centro expandido. Cada letra um bairro, se a cidade for grande. O texto seria a cidade vista de cima, uma imagem do Google Maps, e nós em cima da planilha, que nesse momento será apenas imaginária, seríamos aquela figura humana em miniatura indicando onde você está. Você está aqui. Agora pergunte o caminho mais curto até sua casa.

47º espaço

Vazio

48º espaço

Vazio

49º espaço

No inventário das coisas que você esqueceu comigo, sobraram alguns livros grifados, canetas BIC sem tinta. Das coisas que você inventou, só um caderno em branco ficou.

50º espaço

Um dia você vai conseguir sair da ilha, e tudo o que vai ter sobrado são as minhas mensagens que você não respondeu.

51º espaço

Vazio

52º espaço

Você falando eu me lembrei do mármore da mesa da minha avó que ela insistia em proteger dos copos que marcavam a pedra. Apesar de cada vez ficar mais marcada, toda vez que eu olho pra ela, a mesa me parece ter sido sempre assim.

53º espaço

Vazio

54º espaço

Minha voz às vezes sai mais alta na minha cabeça do que na boca, às vezes ela nem sai, fica engasgada, é como se eu não tivesse voz e não conseguisse responder a nenhuma das suas perguntas.

55º espaço

Depois de completar 18 anos, eu decidi ser ela.

56º espaço

Vazio

57º espaço

Vazio

58º espaço

Eu adoraria poder ser uma forma geométrica bidimensional, um círculo, um quadrado, que pudesse caber em qualquer papel, na tela de um computador, no seu celular, eu gostaria muito de não ter profundidade, às vezes, nem começo nem fim, uma forma cíclica em que todos os desenhos, minha representação, fossem parecidos, apesar de pequenas diferenças, eu teria assim um grupo de desenhos que fosse muito semelhante a mim.

59º espaço

Vazio

60º espaço

Amou daquela vez como se fosse a última e foi, porque depois de três semanas ela foi assassinada.

61º espaço

Não faz sentido sua pergunta, desculpa a sinceridade, mar é masculino, gaivota é feminino, é como banheiro que tem o masculino e o feminino e, pra ter o misto, a gente teve que se mudar pra cá, é quase como se você quisesse que a gente inventasse um lugar onde as coisas pudessem mudar de “o” pra “a”, isso não existe, trans é só gente, bicho e natureza é isso ou aquilo, não tem como deixar de ser um pra ser outro. Se eu inventasse uma ilha, botava todo mundo lá até os dezoito anos pra nesse tempo decidir se queria ser ele, ela ou elx e aí também ia poder escolher o gênero das coisas e das palavras. Pode ser uma boa ideia, aliás.

62º espaço

Esse jogo vai durar a tarde toda, você não chegou nem na metade ainda, por isso vou falar pouco, gaivota é feminino porque é uma ave, se fosse um peixe, seria masculino.

63º espaço

Meu nome é Arleson e nada aqui me representa.

64º espaço

Não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é o que importa, A não ser, A não ser quê, A não ser que tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que leia seja, ela, a sua própria margem e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar.

65º espaço

Nosso barco passa agora por um iceberg, desses gigantes que só existem em filmes, o que não faz sentido porque alguns minutos atrás ainda era verão, mas cabem todas as estações nesta planilha, por isso agora vemos um iceberg gigante e, se afundarmos, eu penso, mas depois concluo que eu não sou o único quadrado, logo alguém vai salvar a gente desse final.

66º espaço

Ainda não acabou. Não vai acabar. É preciso mais que um iceberg pra afundar a gente.

67º espaço

Vazio

68º espaço

É difícil falar improvisado, eu sinto que tudo que a gente conversa de alguma forma tá escrito em algum lugar ou é repetição, eu nunca preciso falar sobre coisas que não pensei antes, aí é quase como se eu nem soubesse por onde começar a inventar resposta pra uma pergunta que nunca existiu pra mim. Dor? Dor é feminino, porque dói mais na gente.

69º espaço

Vazio

70º espaço

Se achou o gostosão
Pensou que ia engolir
Ser bicha não é só dá o cu
é também poder resistir

71º espaço

Aqui todas nós juntas formamos uma banda que poderia fazer muito sucesso, pena que a gente tá presa nesse barco.

72º espaço

Eu acho que já entendi as regras do jogo, mesmo que você nunca explique, a gente tá o tempo inteiro dentro de planilhas, a gente passa quase a vida toda tentando jogar de acordo com regras que a gente não entende. É isso, a regra desse jogo é continuar obedecendo, mesmo que nada faça sentido.

73º espaço

Cadê a Patrícia? A Patrícia é assim, se o close dela não é certo, ela não fica, não divide o palco com ninguém. Por isso que eu amo ela, porque nessa vida a gente tem que dividir o palco o tempo inteiro, quer dizer, a gente tem que ser contrarregra de babaca em quase todo show.

74º espaço

Hã... se não fosse “o” e “a”, mas “x”? o xis serviria pra todo mundo, ok, mas acho que é isso o que você queria que eu respondesse. E eu não quero responder sobre uma letra que ainda nem existe de um jeito que você já esperava. Se fosse x, seria uma outra língua, inteiramente diferente, tudo o que eu falo soaria diferente. Em inglês, por exemplo, não tem essa divisão, tem? É tudo “the”. The sea, the apple, the boy, the girl. E lá tem masculino e feminino? Como as pessoas lá sabem se mar é masculino ou feminino ou as coisas não têm gênero algum? Eu gosto de pensar que o mar é masculino, que água é feminino, que gaivota também é. Acho que se fosse xis nossa língua seria bem mais desinteressante.

75º espaço

Desde que começou, eu fico pensando por que então texto e verbo são no masculino, mas palavra é feminino e história também?

76º espaço

Eu me tornei mesquinha, fútil, representava de forma leviana, não sabia o que fazer com as mãos, não sabia como me postar no palco. Você nunca vai saber o que é pra uma atriz, como eu, saber que está interpretando um personagem errado. Eu sou uma gaivota. Não, não é isso.

77º espaço

Eu tinha um sonho quando era criança, você vai achar besteira, mas eu sonhava em ter uma rua com meu nome, não sei por que, era quase uma obsessão, eu ficava pensando o que eu teria de fazer pra ver meu nome escrito numa placa. Não precisava ser uma avenida ou uma via próxima de algum ponto turístico, podia ser uma rua sem saída, em algum bairro afastado da cidade, perto de nenhum lugar. Às vezes, eu me pego imaginando meu nome em ruas e eu ainda não sei como conseguir, parece que todos os caminhos me levam pra mais longe, quem dirá pra uma rua chamada eu, parece que toda a cidade me expulsa, imagina agora ser conhecida como um endereço.

78º espaço

Vazio

79º espaço

Às vezes eu percebo que não conheço quase nada desta cidade. Mesmo aqui no centro é como se fosse um país estrangeiro pra mim.

Às vezes eu fecho o olho e imagino que estou em outro lugar. Mas eu não tenho tanta imaginação assim pra inventar lugares que não conheço, por isso eu acabo sempre imaginando esta rua. Sempre esta mesma rua em qualquer lugar do mundo. A minha cidade que eu não conheço me persegue pra onde quer que eu vá. Desculpa, é que eu tenho muita dificuldade com metáforas. Com o que tá só escrito, mas não dá pra ver. Eu imagino esta rua, mas em outros lugares não é a mesma rua, não é a minha cidade. Cê já sentiu isso? E aí me dá uma sensação estranha de não pertencer a lugar nenhum, porque mesmo esta rua, por onde eu passo todo dia, pode se localizar em outras dimensões que ainda não existem pra mim a não ser através de uma metáfora. E eu não consigo entender metáforas. Por isso eu fico presa na mesma cidade, no mesmo tempo, pra sempre, na mesma rua pela qual eu passo todo dia, mas que quase não conheço.

80º espaço

Chega

8rº espaço

E a ilha?

82º espaço

Percebe que quase o tempo todo a gente fala pra preencher o vazio, tem pouca coisa pra ser dita dentro de um dia se a gente cortasse o que não importa bom dia, boa tarde, boa noite, como você tá, esse país tá uma loucura, e o impeachment, como tá o fulano de tal, mas você tá

bem mesmo, aí que bom te encontrar aqui, vamos marcar aquele café, que saudade de você, meu mestrado tá quase acabando, será que vai chover hoje, com quem você vai almoçar, cê tem um cigarro pra me dar, viu aquele vídeo, viu o discurso do Temer, viu que o Ministério da Cultura acabou, viu que foi recriado, e as férias, e o novo emprego, e a vida de desempregado, e a peça que entrou em cartaz, como você deixou ela sair antes que visse, e aquela atriz, e aquele ator, tem um cara que não para de me mandar mensagem, tem outro que não responde nenhuma mensagem que eu mando, às vezes eu queria ter filhos, às vezes eu queria fazer uma viagem de um ano sozinho, preciso comprar um celular novo, tira uma foto nossa, tira uma foto desse prato de comida, me manda uma foto sua, agora de outro ângulo, como você tá, quanto tempo.

83º espaço

Eu queria dizer algo diferente do que elas já disseram, demorou tanto pra chegar na minha vez, não que isso seja novidade, pra mim tudo sempre foi demorado. A fila pro hospital, pra morar aqui, a fila pra morrer, a espera do avião que eu nunca vou pegar pra conhecer lugares que eu nem sei que existem. Eu desenvolvi uma habilidade impressionante de esperar. Eu queria dizer qualquer coisa diferente, mesmo que eu não saiba explicar por que um é masculino e outro feminino, acho que não tem um jeito certo de responder isso. Mas eu fiquei pensando sobre as palavras que você deu: mar, gaivota, cavalo, nuvem, amor, dor. E acho que você quer fazer um jogo em que o masculino e o feminino se completam. É isso? O mar é masculino e a gaivota é feminino, a gaivota sempre precisa voltar pro mar pra existir, pra procriar, pra achar o caminho de casa. Um completa o outro. Nas nuvens, eu sempre vejo cavalos e, por causa da nossa imaginação, ele pode estar no alto e não embaixo. E, por último, amor e dor é o mais fácil de todos: amor vai também sem-

pre estar junto da dor, é impossível separar um do outro. Não existe um jeito de amar que não seja também um pouco sofrido. Mas olha só, se tiver sido por isso mesmo que você escolheu essas palavras, esse jogo perde todo o sentido, porque aí, ao invés de bagunçar as coisas, você tá reafirmando que o masculino e o feminino precisam sempre estar juntos. Espero que eu esteja errado.

84º espaço

Desencanou mesmo da ilha né?

85º espaço

Vazio

86º espaço

Eu acho que entendi as regras também, acho que entendi por que você escolheu esses textos, essas palavras, a sua obsessão com a gaivota e com o barco e com a ilha. Teve uma imagem bonita que só apareceu uma vez, do iceberg, mas acho que faz sentido não virar algo recorrente, porque iceberg não pode se tornar cotidiano, iceberg é uma exceção, não uma paisagem de estrada.

87º espaço

Vazio

88º espaço

6 da manhã na ilha sem gênero. As pessoas acordam e se arrumam, cada dia de um jeito. O quarto é todo cercado de guarda-roupas. Espelhos gigantes nas portas e pendurados nos tetos. Não sei por que

tantos espelhos. A ilha é minha agora, espera sua vez. As pessoas podem passar o tempo que quiserem se arrumando, não é fácil saber exatamente quem você quer ser pelo resto do dia, por isso essa demora, daí tantos espelhos. Depois que saem, na ilha as atividades são livres, você pode escolher o que fazer, você pode escolher tudo, a hora do almoço, se quer comer carne ou não, se prefere ficar em silêncio ou gostaria de conversar, você decide inclusive o que falar e com quem.

89° espaço

Vazio

90° espaço

Eu posso mudar de lugar ou sou obrigada a ficar aqui?

91° espaço

Falar de dor, a minha dor? Qualquer dor? Falar de dor é fácil, difícil é viver com ela o tempo todo, porque a gente tá tão acostumada a sentir que nem sabe mais que tá doendo

92° espaço

Vazio

93° espaço

Parece um monte de mensagem de texto que a gente recebeu, uma montanha de frases de facebook, de fotos de instagram, você escolhe quem seguir, qual abrir, quem curtir, agora eu tô pensando que, melhor do que barco, seria pensar essa planilha como um celular, que é praticamente nossa vida, quer dizer, aquilo que passa na

nossa vida mas que não aconteceu necessariamente com a gente e de tanto ver as informações, fica achando que é nossa, quando na verdade quase nunca é.

94° espaço

Vazio

95° espaço

Tem muita gente indo embora, cês não vão acabar logo com esse jogo não?

96° espaço

Fica aqui mais um pouco, você ainda nem falou, é importante falar, não importa que essa gravação não vá ser ouvida por ninguém.

97° espaço

Eu quero ler depois o que você escreveu sobre a gente, pode?

98° espaço

Vazio

99° espaço

Eu tentei quebrar meu braço pra parar de pensar em você o tempo inteiro, sentir com o corpo e não só com a cabeça, guardar na lembrança hematomas que aos poucos vão substituir sua voz e o seu rosto e o seu jeito de dizer tchau demorado, talvez um arranhão nas costas ajude, sua pupila perfurada pelas cirurgias de correção de miopia, os tufo de cabelo arrancados, minha unha roída pouco a

pouco até só sobrar a carne, até esperar um fio de sangue escorrer pelo braço, aquele braço que eu já quebrei por você, tudo isso porque não adianta mais correr quilômetros em silêncio ou fumar maços de cigarro inteiros, tudo isso porque eu queria dizer algumas coisas ainda antes de perder o resto de pulmão que me sobrou, minhas cordas vocais usadas em excesso pra minha idade, tudo isso porque eu sinto você no meu braço, nas minhas costas, na minha pupila, nos tufo de cabelo, nas minhas unhas, nas minhas cordas vocais e talvez eu precise arrancar tudo isso pra parar de pensar em você o tempo inteiro.

100º espaço

Vazio

101º espaço

Vazio

102º espaço

Vazio

103º espaço

Vazio

104º espaço

São os espaços que ficaram vazios ou foi você que cansou de ouvir a gente?

105º espaço

Vazio

106º espaço

Repara. Todos os textos são como esse jogo. Mesmo que você não entenda as regras perfeitamente, às vezes faz sentido continuar até o fim.

107º espaço

Na terapia, eu falei sobre você. Sobre mim agora. Eu falei sobre não saber o gênero das coisas e como era um exercício de alteridade. E sobre o fato de ser gay, mas nunca ter pensado muito sobre isso. E sobre como ser gay é tão constitutivo de quem eu sou, mas ao mesmo tempo falar sobre gênero parece que não é comigo, como se quem eu sou não afetasse como eu sou e por que eu sou, como se eu fosse alguma coisa, no fim das contas, foi sobre isso que eu falei, pensar sobre qualquer assunto é um esforço de alteridade ainda que a gente esteja manchando ele inteiro de si mesmo. Eu comecei a pensar mais sobre mim e eu não quero ficar aqui me expondo, não acho que é lugar, esse quadrado é pequeno demais pra caber tanta coisa, mas eu cheguei à conclusão de que não sei responder por que mar é masculino, porque não sei também responder por que eu sou masculino.

108º espaço

Vazio

109º espaço

O pior é que eu imagino que você vai passar horas ouvindo o que a gente disse, mas vai mudar tudo quando for escrever.

IIº espaço

Eu não quero falar sobre gaivota, mas se eu fosse obrigada, eu diria que a gaivota é feminino porque um bicho tão bonito desses não poderia ser homem.

IIIº espaço

Vazio

II2º espaço

Pensa que nesta cidade a gente quase deixou de conhecer todo mundo que foi importante pra gente, por muito pouco nossa vida não foi completamente diferente e, se eu poderia ter sido tantas outras pessoas, acho razoável supor que o mar em algum lugar da costa, em qualquer parte do mundo, possa ser feminino também.

II3º espaço

Vazio

II4º espaço

Engraçado como uma letra muda tudo.

II5º espaço

Por que você insiste em fazer perguntas que a gente não vai responder? Pergunta como eu tô, por que eu tô aqui, qual era meu nome, o que eu faço quando não tem nada pra fazer, quase nunca tenho nada pra fazer, pergunta

como era minha mãe, a saudade que eu sinto dela, por que a gente nunca mais se viu ainda que ela continue viva, a saudade que eu sinto da minha infância, o medo na adolescência, depois na vida adulta, o medo de morrer, o medo de ser morta, pergunta como é pegar metrô, entrar no mercado, ir ao poupa-tempo, ser chamada pelo meu outro nome, pergunta como é não poder trabalhar, como é passar maquiagem, pergunta o que eu acho que é performance, que performance eu quero assistir, se eu quero estar aqui, pergunta pelo meu pai, se eu já apanhei muito, se eu tenho namorado, se eu quero ter namorado, se eu quero ter um namorado como você, pergunta onde eu passo meu natal, o ano novo, se eu ligo pra essas datas, do que me fantasio no carnaval, se eu gostaria de ir pra faculdade, em que candidato eu vou votar, se eu assisto novela, o que acho do Bolsonaro, pergunta se eu quero viver muito tempo ainda, por que eu quero tanto viver muito tempo ainda, pergunta se tem alguma chance de as coisas darem certo, em que cenário eu faria a peça da minha vida, se eu gostaria de ser atriz, dançarina, se eu gostaria de ser médica, se eu tenho medo de ir ao médico, quem me liga primeiro no dia do meu aniversário, se eu faço festa, se eu gosto de bolo, pergunta por que eu tive que aprender a esperar por tudo, mesmo que quase nunca as esperas funcionassem, pergunta meu signo, meu ascendente, minha lua, o nome da minha melhor amiga, o nome da minha cidade. Pergunta o meu nome.

II6º espaço

Vazio

II7º espaço

Vazio

118º espaço

No fim, o gênero das coisas é só uma convenção, mas também não é, mar é masculino em português e feminino em francês, por exemplo, e o mar é igual lá e aqui (ou nem tão igual assim). Apesar de ser uma convenção, isso não impede que não haja consequências e efeitos práticos da divisão entre “as” e “os”. Não existe uma resposta científica, só poética para essa sua pergunta. Mas eu não sei fazer poesia.

119º espaço

Essas palavras já foram usadas demais. Eu não gosto de nenhuma delas particularmente. Queria que você me perguntasse por que pedra é feminino, mas chão masculino. Inferno e céu também. Deus. Por que meu nome tem sete letras? Letra é feminino. E qual o gênero dos números? Casa é a, apartamento é o, o museu, a galeria, fruta e fruto, a semente, a árvore, a flor, a mata, o rio, o mar, mas a água, a cachoeira, a queda, o fim e o início e o meio, a metade, abelha e mel, o pássaro, a borboleta, o livro, a página, a palavra, o som, a cor, o cheiro, mesa e cadeira, mas prato e garfo, a faca, o olho, a pupila, a visão, a vista, a miragem, o infinito, a finitude, o sal, a morte e a vida, a maravilha e o horror e o medo e a coragem, a calma, a pressa, a ansiedade, o desespero, a depressão, a esperança, o silêncio, o barulho, o móvel, o imóvel, a imobiliária, a especulação, a margem, a marginalidade, o crime, o assalto, o assassinato, a arma, a bala, o tiro, o coração ou a cabeça ou a perna ou o braço ou o baço ou o fígado ou a unha, a linha, o limite, a distância e a proximidade, a indiferença, a diferença, a presença, a ausência, mas o abandono, o incômodo, o estupro, a polícia, a delegacia, o governo, o ministério, a ajuda, o auxílio, o sustento, a panela, a comida, a bebida, a energia, o nutriente, a célula, o DNA, o futuro, o passado, o presente, o tempo, deus, a santa, o metrô, o ônibus, o carro, mas a bicicleta, a carona, a internet, a Terra, o caminho, o trajeto, a trajetória, a caminhada, a passeata, a política. O deserto e a multidão.

120º espaço

A gente vai explodir a ilha. Ainda estamos decidindo se vamos permitir ou não que eles saiam. É preciso matar todos eles, algumas dizem, outras se opõem, nosso grupo é grande e sempre acolhemos opiniões diferentes. Esse é o problema de tomar decisões em grupo. Mas creio que essa é nossa única opção. Quanto à ilha, não há controvérsias, ela precisa acabar, de uma vez por todas, foi uma péssima ideia construí-la, agora percebo, é preciso de tempo para que as decisões se mostrem certas ou erradas, e a ilha deve afundar no oceano como se nunca tivesse existido. No futuro, ela vai ser esquecida, vai se tornar um mito, uma dúvida, ninguém conseguirá provar sua existência. Por isso, algumas de nós querem explodir não só a ilha, mas também seus ocupantes, para não restar nenhuma testemunha. Eu ainda não tenho uma opinião formada. Não há muito tempo. A ilha deve explodir nas próximas semanas. Nosso barco irá passar por ela carregado de dinamites. Não conseguimos resolver, ainda, como faremos para detoná-las. Temos algumas voluntárias dispostas a dar a vida pela causa. Não gostaríamos de usar esse recurso, mas receio que seja o único. Elas irão se tornar mártires. Existe um alento em saber que, mesmo depois de morta, seu rosto irá estampar bandeiras, camisetas, suas últimas palavras ecoarão na voz de mais jovens nos momentos de coragem e de medo. Eu peço que destrua essas gravações e que não reproduza esses textos em lugar nenhum. Quando acabarmos com a ilha, só vai restar nosso barco, e vamos precisar de uma nova história para acreditar que essa vai ser nossa casa para sempre.

121º espaço

O fogo se alastrou mais rápido do que supúnhamos. Toda a frota está comprometida. Ao destruir a ilha, arriscamos nos destruir. No futuro, terá valido a pena, sabemos

disso, mas agora só resta uma sensação desconfortável de ter demorado tempo demais para acabar com tudo, um arrependimento de ter salvo os habitantes, de estarmos agora apertadas, nos mesmos barcos, navegando para um continente ainda desconhecido, na verdade um continente que a gente nem sabe ao certo se existe. Talvez tenhamos que viver para sempre assim, mareadas, sentindo o chão se movendo, com a boca e os olhos secos, a madeira do barco é o mais perto que vamos chegar de algum chão. Algumas de nós já nasceram aqui e não se importam. Com o tempo, as histórias vão ficando distantes, eu mesma me esqueço como era o pedaço de terra em que vivia, começo a inventá-lo, e as mais jovens supõem que é impossível existir lugar assim tão feliz, minha história já virou uma fábula antes mesmo de eu morrer, antes de ser contada por outra pessoa que, diferente de mim, não viveu os acontecimentos. A felicidade às vezes é uma ficção, mesmo que tenha acontecido com alguém. A gente continua navegando sem destino, convivendo com desconhecidos, em busca de um continente em outro planeta.

122º espaço

Como você acha que seria essa cidade, que seria o mundo, se todo mundo morresse e só sobrasse quem tá aqui nessa planilha?

123º espaço

Ela não sabia dizer se a noite tinha chegado ou se havia ficado cega por causa da explosão da ilha, mas agora ela não enxergava mais nada, apenas vultos, pra se orientar precisava tocar os corpos e os objetos ao seu redor, um barulho de apito prolongado no seu ouvido avisava que talvez tivesse ficado surda também, mas pra audição ela ainda tinha alguma esperança. Ela pensa que pode-

ria, inclusive, ser melhor não ver o barco navegando pra lugar nenhum e não ser uma das responsáveis por estar atenta caso um pedaço de terra estivesse se aproximando. Curioso que, por não enxergar, o barco ganhou uma dimensão diferente pra ela, parecia maior, podia caber outras esperanças além daquela habitual de sair dali.

124º espaço

Todas as palavras estão cobertas de pele.

125º espaço

Todas as palavras estão cobertas de gente.

126º espaço

Se eu invertesse a lógica dos mares e dos pássaros e das nuvens e do amor e dos cavalos e de todas as palavras, se não houvesse lógica, como não há, e se não houvesse mais nomes para todas as coisas, apenas cores ou cheiros, se só sobrasse o tato e se não tivesse mais passado ou presente, ou só tivesse o presente e se eu pudesse estar sempre presente e se eu não tivesse mais um nome, mas um grito de guerra, e se eu fosse uma passeata ou se eu não fosse nada além de uma parte de um grupo e se eu conhecesse todas as pessoas que habitam a planilha, que vivem no mundo, conhecesse cada uma delas pelo sobrenome e se todas as mães fossem a minha e se eu pudesse ser mãe, se eu pudesse ser sempre mulher e se eu não entendesse o que é ser mulher ou não tivesse dimensão do que é ser homem e se os artigos desaparecessem, todos de uma vez, pra dar lugar a letras aleatórias do alfabeto, como são aleatórias todas as letras, que só ganham sentido quando organizadas de determinada maneira e se não fosse mais necessário compreender pra existir.

Vazio

128º espaço

Pra você ouvir, quando tudo acabar. Eu espero que estas palavras cheguem a tempo. Eu espero ter tempo, um pouco mais, ao menos, porque às vezes ele para, mas às vezes ele anda em saltos como se estivesse correndo pra chegar num ponto final em lugar nenhum. Só o tempo do relógio da esquina de casa que sempre anda cem segundos por minuto e sessenta minutos por hora, só ele não corre e não para e, por isso, não funciona pra mim. Eu espero que essas palavras cheguem a algum lugar. Pra você que chegou até aqui pode não fazer sentido ler elas soltas no seu tempo saltado do outro lado da página, do outro lado do gravador, que muda a cada minuto e na verdade não te diz respeito algum, é o seu tempo, você usa ele como bem entender, não é o meu, eu levei anos pra dizer e pra escrever este texto, que você agora lê em menos de um minuto e talvez ache tudo um grande exagero, mas é o meu tempo, eu faço o que quiser com ele. Eu espero que essas palavras um dia cheguem até você, mesmo que seja depois de velho, depois de todos os anos em que não vivemos juntos, depois de todos os seus desencontros, depois de todos os meus erros, eu espero que elas cheguem a tempo, porque sempre há tempo, ainda que pra dizer que não deu, até pra isso sobram alguns segundos, depois de todos os segundos perdidos contando o tempo até o dia acabar e torcendo pra noite ser um pouco mais longa, e a manhã curta ou quase inexistente. Eu fico pensando onde você vai estar quando ler o que escrevi aqui, anos atrás.

epílogo

Hoje eu vou morrer. Pra nascer de novo. Essa é uma despedida. Como qualquer despedida, aqui também é difícil abandonar a caneta, levantar da mesa, arrumar as malas e sair de casa, deixar para trás os livros, os pequenos papéis anotados que foram perdidos no caminho, aquela ideia que ficou em lugar nenhum e que deveria estar aqui, os encontros que não puderam acontecer e aqueles que aconteceram, mas não foram transformados em texto. Espero que haja ainda algum tempo para as palavras que não couberam neste papel, para as histórias que só existiram em voz alta. Escrever é morrer um pouco nas coisas que não foram registradas. E este trabalho é sobre isso também, sobre o fracasso de querer prender o que só existe como acontecimento.

Um acontecimento nunca é igual para todo mundo. Ouvi essa frase durante a performance *Consulta*. Pedi para o transeunte me contar o que tinha acontecido, e ele me disse Eu só posso dizer sobre a parte que eu sei, um acontecimento nunca é igual para todo mundo. Escrever é fazer escolhas que transformam a história em ponto de vista. O que existe é sempre maior porque é impossível registrar todos os milhares de diferentes acontecimentos. Há, no entanto, algumas pontes em que podemos nos conectar, não para construir a mesma narrativa, mas de modo que ao menos sejamos protagonistas e coadjuvantes de histórias paralelas. É sobre esta tentativa de construção de alteridade através do texto que este trabalho fala. As práticas que realizei buscam espaços de dádiva, horizontalidade, autoria a partir de um discurso do outro, atuando em campos expandidos da arte.

Durante essa trajetória, uma preocupação sobre limites éticos me acompanhou. Uma abordagem utilitária me parecia anular os possíveis alcances do texto. Esse uso unilateral era percebido, inicialmente, quando o lugar do dramaturgo não era evidenciado. Ser apresentado aos assistidos da Secretaria de Direitos Humanos como advogado e, depois, escrever diálogos com base nos debates ali travados tornava minha posição questionável pelo modo não explícito como os discursos seriam utilizados. Elenquei, portanto, como requisito para a relação de alteridade na dramaturgia que minha posição de escritor/dramaturgo fosse tornada clara, de modo a obter a anuência dos envolvidos. Caso contrário, mais do que apenas uma questão ética,

haveria um problema procedimental: a experimentação não se diferenciaria da construção textual de qualquer outra ficção que se utiliza de situações vividas como inspiração. É a afirmação do espaço do dramaturgo que torna a apropriação do real um procedimento explícito e, portanto, performativo.

Para a dramaturgia aqui trabalhada, a presença física do dramaturgo é fundamental. Não caberia, nesse tipo de experiência, imaginar um dramaturgo distante, cuja ideia solitária e sua afirmação autoral sejam as responsáveis pela construção de uma ficção fechada. O dramaturgo aqui é contaminado, é um performer, o ato de se colocar em movimento é o que o caracteriza, o texto é exatamente o resultado dos procedimentos de sua escrita. Por isso, utilizo o termo rubricagem para essa escrita: o registro textual de um acontecimento a partir do trabalho de campo/observação do dramaturgo. Assumir esse gesto coloca a escrita em suspensão, entre a ação e a palavra gravada, na zona cinzenta entre cena, acontecimento e expectativa.

Estabeleci trocas horizontais com os desconhecidos, por meio de relações que podem ser aproximadas ao conceito de dádiva. A forma da troca dádiva se dá, em resumo, pela necessidade de retribuir o que é dado, sendo esta reciprocidade transferida para o objeto trocado como parte da pessoa que efetua a troca. Trazendo esse conceito para a dramaturgia praticada neste trabalho, para não me utilizar da história do outro unilateralmente, eu deveria retribuir àquela abertura que me era presenteada. Em *Consulta*, ofereci consultoria jurídica gratuita a quem estivesse disposto a me contar sua história. Em *Fim da fila*, construí junto com a antiga moradora da Vila Itororó um texto em que ela tivesse espaço para elencar os seus desejos e histórias que nunca haviam sido incluídas em nenhum dos cinco volumes do processo que carregam seu nome. Em *Jogo do Gênero*, atuei junto a um grupo de LGBTQT em situação de rua e albergues, construindo definições provisórias do gênero das coisas motivado pelos textos que me eram ditos. Pensar a dramaturgia como dádiva exige um diálogo, entre alguém que fala e outro que escuta. A dádiva seria o texto que fazemos juntos. Esta dissertação é, assim, uma retribuição às histórias que foram a mim confiadas.

“Devemos falar com alguém e não sobre alguém” (POLLESCH, 2011). Imagino que essas questões devam ser enfrentadas por praticamen-

te qualquer um que decida relacionar-se com uma situação alheia a si. Certamente todo antropólogo sente o peso de ser um outro no campo em que ingressa, o que deve ser também enfrentado por documentaristas ou outros artistas que se colocam em terras estrangeiras. Mesmo enquanto atuava como advogado popular, protegido por certa distância que a profissão e o terno me conferiam, defender questões que eu nunca havia vivido e, portanto, eram desconhecidas para mim como experiência (como abuso sexual e falta de moradia), me obrigavam a ter certas cautelas no modo de me relacionar com essas situações. Ao deslocar esse desconforto de ser um outro, ou melhor, de ser o outro, para a dramaturgia, experimento maneiras de falar com alguém (e não sobre alguém) dramaturgicamente, criando procedimentos performativos que possam servir a este fim, entendendo os limites e as potências dessas tentativas. Talvez elas se transformem em uma dramaturgia a ser encenada. Ou, quem sabe, os textos resultantes das ações sejam, em si, o seu ponto final, invertendo a ordem que a dramaturgia usualmente assume no teatro: ao invés de antes da cena, neste caso a dramaturgia surgiria depois de uma cena que já aconteceu. O texto seria, assim, uma cristalização de teatralidades situadas além do teatro, através de uma rubricagem do real.

Nas três ações propostas, o direito funciona como motor para a poética: em *Consulta*, uma questão jurídica é transformada em peça de teatro; em *Fim da fila*, busco literatura em documentos processuais, encontro performatividades na burocracia; em *Jogo do Gênero*, o reconhecimento do nome social e do próprio gênero deslocado para o masculino e feminino das coisas que nos rodeiam. O direito, assim como a dramaturgia, é um campo que se estrutura pela palavra escrita. Em ambos, há uma história contada por alguém e que é transformada em documento. Importa menos a veracidade dos fatos do que a capacidade de convencimento do documento resultante. Existe, na ficção e na justiça, uma relação de alteridade entre quem escreve e quem vive, entre quem conta e quem transforma a narrativa em texto. É impossível que a relação não seja, de alguma forma, desequilibrada, devido à posição de poder do advogado e dramaturgo, conhecedores da ação de um ponto de vista mais amplo e controlador do que quem efetivamente existiu nela. Trazer essa perspectiva para o direito se contrapõe à noção de justiça como entidade isenta e supra-humana

e desloca também a dramaturgia para uma relação de convívio que não ignora o seu real.

Ao me colocar como um agente capaz de alterar determinada realidade, sem, no entanto, me restringir a uma ação benevolente ou negar minha autoria sobre ela, procuro evidenciar os complicadores da posição que ocupo mais do que ocultá-los, já que são exatamente essas questões mal resolvidas na relação com um outro que me interessam nesse trabalho.

Várias questões me acompanham ainda. Como escrever sobre alguém que existe? Ou melhor, por que escrever sobre alguém que existe, se a existência vai ser sempre maior do que o texto escrito a partir dela? Como lidar com as questões reais e urgentes com as quais essas pessoas estão envolvidas? E, por último, para que serve o teatro nisso tudo?

Nesta despedida, fico com a sensação de que nem tudo foi dito ainda. Gostaria de prosseguir com as ações para encontrar novos pontos de inflexão. Ao reafirmar a posição do dramaturgo nestes trabalhos, percebo que falei pouco sobre um lugar indeterminado que a dramaturgia ocupa quando pensamos em expressões artísticas de campo expandido. Se é o meu texto que move o *Jogo do Gênero*, por exemplo, não seria eu também o diretor da performance? Ou pensar em posições com esses nomes tão demarcados não faria mais sentido? Penso que chamar de dramaturgia os textos que criei é tentar afirmar o espaço do teatro como poroso o suficiente para agregar diferentes formas de expressão, contrapondo-me assim à ideia de que, se não é representativo, passa necessariamente para o campo da performance. A dramaturgia não precisa seguir um *modus operandi* para ser dramaturgia. Usar essa nomenclatura aqui é uma tentativa de afirmar formas diversas de se construir um texto teatral e as diferentes reconfigurações que ele assume. A dramaturgia pode ser em tempo real e acontece, ainda que além da nossa vontade, nas narrativas que permeiam nossos caminhos pela cidade ou em nosso trajeto habitual da casa até o metrô.

Eu vou morrer. Pra nascer de novo. Este trabalho é sobre os textos que não encontram espaço nos palcos. É sobre as mortes que precisamos superar todos os dias, reais e fictícias, para continuar vivendo e, por isso, escrevendo. Falar de um outro é um exercício sempre incompleto, pela metade, como ponto de vista, mas esse deslocamento

é também uma construção sobre nós mesmos e sobre o que é o teatro, quando não há praticamente nada que já não tenha sido escrito. Sempre existem milhões de histórias que não foram registradas, isso eu descobri aqui, neste trabalho.

Nunca serei um outro. O outro. Escrever é lidar com a impossibilidade de acessar por completo uma realidade, a experiência será sempre maior que o texto sobre ela. É impossível capturar inteiramente o que não permanece, aquilo que só acontece em voz alta não pode ser escrito. Mas escrever é existir por extenso, no papel, na tela do computador, nos pixels de telões formados por algoritmos que eu não saberia compreender se não fossem transformados para a minha língua. Para os meus modos de representação. Escrever é manter vivo o incômodo de não conseguir responder a tudo o que acontece.

referências

- ABDERHALDEN, Rolf. *Artes vivas? (abrebrocas)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- ABREU, Luis Alberto de. *Processo colaborativo*. Cadernos da ELT - número 2, junho/2004, revista de relatos, reflexões e teoria teatral, da Escola Livre de Teatro de Santo André.
- ARAUJO, Antônio. Dramaturgia en el colectivo: intervenciones en espacios urbanos y proceso colaborativo en el Teatro da Vertigem. In: *Repensar la dramaturgia: errancia y transformacion*. Murcia: CEN-DEAC, 2011.
- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o juízo de Deus. 1945a. In: WILLER, Cláudio (Org.) *Os escritos de Antonin Artaud*. Porto alegre: L&PM, 1986.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMGARTEL, Stephan. Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a verdade formal na dramaturgia contemporânea. In: MOSTAÇO, Edécio, et. al. (Orgs). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v.I, org. e trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- BRUNA, Luiza. *Cordel – carta ao mundo*. Texto escrito para a residência 69 Salas HeV, em São Paulo, 2016.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Londres e Nova York: Routledge, 1999.
- CARNAGO, Oscar. Dramaturgias para después de la historia. In: *Repensar la dramaturgia: errancia y transformacion*. Murcia: CENDEAC, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. 19a ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petropolis: Vozes, 2012.
- CESARINO, P. “O curador como etnógrafo, o etnógrafo como curador”: depoiment. [2013]. São Paulo: PACKER, Amílcar; MOSCOSO, Manuela. *Máquina de Escrever*. Entrevista concedida à Isabella Rjeille e Daniel Jablonski.

- CLIFFORD, James (1986). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. California: University of California Press, 2010.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem – criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- COLOMBINI, Gustavo; TURCHI, João Dias. *Histórias para serem lidas em voz alta*. São Paulo: Cinza, 2015.
- COSTA, Pablo Assumpção B. Eleonora e o corpo performativo: poéticas do ato, materialidades do encontro. In: FABIÃO, Eleonora. *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- DA QUEBRADA, Linn. *Talento*. Música gravada em São Paulo em 2016.
- DAWSEY, John C. *O teatro em Aparecida: A santa e o lobisomen*. Rio de Janeiro: Mana 12, 2006.
- DELEUZE, Giles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELGADO, Manuel. *Ativismo y pospolítica: sobre la estetización de las luchas sociales em contextos urbanos*. Barcelona: Quadernos, número 18 (2), 2013.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DESCONHECIDA, Autora. *Hoje eu vou morrer, pra nascer de novo amanhã*. São Paulo: Praça da República, 2015.
- DIEGUEZ CABALLERO, Ileana. Cenários expandidos, (re)apresentações, teatralidades e performatividades. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v.15, 2010, p. 135 -147.
- _____. *Cenários liminares. Teatralidades, performances e política*. Trad. Luis Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- DORT, Bernard. *Le spectateur en dialogue*. Paris: P.O.L., 1995
- DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral*. Teoria y práctica del Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: ARAÚJO et. Al. (ORG). *Próximo ato: Teatro de Grupo*. São Paulo: Itau Cultural, 2011.
- FABIAO, Eleonora. Programa-performativo: o corpo em experiência. Campinas: *Revista do Lume* n.4, 2013.
- FAVRE-SAADA, Jeanne. *Deadly words*. Withcraft in the Bocage. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- FERAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, 2008, p. 191-210.
- _____. *Teatro, teoria y práctica: mas allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Revista Camarim*, 2012, ano 15, nº 46.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. London and New York: Routledge, 2008.

FONTES, Henrique. O acaso, a ficção e os fatos. *Revista Trema*, ano 1, volume 5, 2016.

FOSTER, Hal (1996). *O retorno de real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRIED, Michael. *Arte y objetualidad*. Ensayos y reseñas. Madrid: A. Machado Libros, 2004.

GARCIA, Rodrigo. *Otro loro*. Barcelona: Fases o, 1990.

GISBERT, Pablo. *Mierda bonita*. Barcelona: Ediciones La uña rota, 2015.

GIUFRIDA, Guilherme. *Nossas conversas*. São Paulo e outros lugares, quase todos os dias.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GUINSBURG, J., FERNANDES, Silvia (Orgs.). *Linguagem e vida*: Antonin Artaud. São Paulo: Perspectiva, 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC-Rio, 2010.

HULL, Matthew S. Documents and bureaucracy. In Annu. *Rev. Anthropol.* 2012. 41:251-67

INGARDEN, Roman. The functions of language in the theatre. In: ROZIK, Eli. *Future theatre research*: origin, medium, performance text, reception and acting. Sussex: Sussex Academic Press, 2016.

INGOLD, Tim. *Making*. Nova York e Londres: Routledge, 2013.

KWON, Miwon. *One place after another*: site-specific art and locational identity. Boston: The MIT Press, 2004.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos* [1991]. São Paulo: Editora 34, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

MALINOWSKI, Bronislaw [1922]. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1998.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, c1925.

MAZZARELLA, W. 2006. Internet X-ray; e-governance, transparency, and the politics of immediation in India. *Public Cult.* 18: 473 -505.

MEIERHOLD, V.E. *Na cena do Dr. Dapertutto* – poética e pedagogia. São Paulo: FAPESP, 2009.

MEIRELLES, Cecília. *O romanceiro da inconfidência*. São Paulo: L&PM, 2008.

MELIM, Regina. Performances impressas. 2013. *Poiésis*, n. 21-22, p. 25-30.

MERUANE, Lina. *Sangue no olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MEXA, Grupo. *69 Salas HeV (texto, conversas e anotações)*. São Paulo: Casa do Povo, 2016.

PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PAVIS, Patrice, s.v. Adaptação. In: *Dicionário de Teatro* (1996). São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. In: *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014

PELBART, Peter Pal. *Nau do Tempo-Rei*. 7 ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

POLLESCH, René. *O amor é mais frio que o capital*. Lisboa: Livros Cotovia, 2011.

RAMOS, Luis Fernando. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena. 2001. *Sala Preta*, v. 1, p. 9 - 21.

_____. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

REIS, Jucimar. *Dupla traição*. Música gravada em São Paulo em 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2000.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

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

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel*. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain. Paris: L'Harmattan, 1998.

SANCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. In: *Repensar la dramaturgia*: errancia y transformacion. Murcia: CENDEAC, 2011.

_____. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Disponível em <<http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>>

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

STRATHERN, Marilyn (1988). *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

_____. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2014

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

TCHEKHOV, Anton. *A Gaivota*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2(1): 3-22, 2004.

WAGNER, Roy. [1975]. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WATANABE, José. *Antígona* (versión libre de la tragedia de Sofocles). Lima: Yuyachkani: Comisión de Derechos Humanos, 2000.

YANEVA, Albena. *Mapping Controversies in Architecture*. Surrey: Ashgate, 2012. Resenha de GIUFRIDA, Guilherme. A ontologia maleável do concreto. *Revista de Antropologia da USP*. No prelo.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.