UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Lissa Augusta Duarte Santi

A POESIA E A POLÍTICA DE NEWTON MORENO:
Estudo de caso de Agreste e A Cicatriz é a Flor

São Paulo
2018

Lissa Augusta Duarte Santi

**A POESIA E A POLÍTICA DE NEWTON MORENO:
Estudo de caso de Agreste e A Cicatriz é a Flor**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestra em Texto e Cena
Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Cibele Forjaz Simões

**São Paulo
2018**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Santi, Lissa Augusta Duarte

A poesia e a política de Newton Moreno: estudo de caso de Agreste e A Cicatriz é a Flor / Lissa Augusta Duarte Santi ; orientadora, Cibele Forjaz Simões. -- São Paulo, 2018. 151 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Dramaturgia 2. Teatro lírico 3. Teatro político 4. Dramaturgia brasileira 5. Dramaturgia contemporânea I. Forjaz Simões, Cibele II. Título.

CDD 21.ed. - 869.92

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: Lissa Augusta Duarte Santi

Título: A poesia e a política de Newton Moreno: estudo de caso de
Agreste e A Cicatriz é a Flor

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestra em Texto e Cena.

Aprovado em: 06/11/2018

Banca Examinadora

Orientadora: Profa. Dra. Cibele Forjaz Simões

Instituição: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São
Paulo, ECA-USP

Assinatura: _____

Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

Instituição: Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado

Instituição: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
– Unesp

Julgamento: _____

Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às tantas mulheres que vieram antes de mim e que se colocaram em posição de contestação para que hoje me fosse possível a pesquisa e formação acadêmica,

Às mulheres que hoje se encontram em posição de maior vulnerabilidade sem acesso ao estudo e à igualdade (de gênero, de classe, de raça),

Às mulheres que perderam suas vidas por atos de feminicídio e aquelas que já se encontraram em situações de abuso e agressão, com a promessa de que minha voz sempre lhes será dedicada,

Às colegas dramaturgas porque juntas resistimos,

Às e aos artistas de teatro que hoje resistem às tantas tempestades, ainda que lhes faltem alguns pedaços e ainda que tenham precisado desistir em alguns momentos,

Às e aos educadores que também procuram orientar o olhar das novas gerações na busca pelo sensível, pelo coletivo e pelo justo,

Às e aos estudantes de escolas e Universidades públicas, com a esperança de novos e melhores tempos e com o maior respeito àquelas e aqueles que estiveram (ou estão) nas trincheiras da luta e resistência,

À minha mãe, Elisabeth, a quem dedico meus melhores pensamentos e a maior das gratidões por todo o exemplo e todo apoio, desde o nascimento até a carona para a USP no dia da prova de admissão do Mestrado (e também por tudo o que veio depois e o que virá),

À minha tia e avó, por estarem sempre nos meus pensamentos, me permitindo fraquejar,

Às minhas irmãs e irmão, prima e primo pelo amor, a crença, o orgulho e os ombros,

Ao Filipe, meu amor, ao lado de quem estava quando soube da minha aprovação no programa, ao lado de quem vivenciei a experiência da pesquisa, ao lado de quem eu crio e me percebo cada vez mais artista e ao lado de quem pretendo estar por todo o tempo que nos seja permitido,

Ao meu padrasto, que me guiou pela primeira vez nos caminhos sem volta do amor à arte,

Ao meu pai por, apesar de tudo, estar aqui hoje,

Ao Caio pela leitura atenta e amor incondicional,

Ao Jota e à Raíssa por terem me dado as primeiras mãos no caminho percorrido para aqui chegar e ao lado de quem primeiro me permiti criar,

Às minhas ancestrais por terem me permitido a existência,
Às mestras e mestres (Paula, André, Carol, Alê) de quem me
lembro cotidianamente enquanto artista e educadora e a quem
sempre recorro em pensamento e energia,
Às e aos estudantes com quem tive e tenho a chance de aprender
todos os dias,
Aos jovens que hoje cumprem medida socioeducativa em nome
de tudo aquilo que me trouxe até aqui,
Ao Coletivo AMAPOLA de Teatro e Poesia Urbana, este sonho
tão real,
Às amigas e amigos pelo incentivo e energias,
Às e aos amores do IA, por terem me acompanhado enquanto eu
descobria parte de mim e no processo de caminhada que dura até
hoje.

AGRADECIMENTOS

À orientadora, Prof^a. Dr^a Cibele Forjaz Simões, pelo apoio, respeito e competência no processo de pesquisa, por ter acreditado neste trabalho enquanto o mesmo ainda era um projeto e por ser uma mulher de trabalho expressivo em atividade no teatro contemporâneo,

À Professora Dr^a Maria Sílvia Betti, pela generosa participação e contribuição em meu exame de qualificação,

Ao Professor Dr. Alexandre Mate, pelo acolhimento, por ter visto em mim algo que eu não via, pela condução amorosa de meus saberes, pelos conselhos (muitas vezes duros), pela orientação em tempos passados, pelos tantos ensinamentos, pelo carinho, pelo exemplo e referência e por tão preciosa contribuição para esta pesquisa quando de sua participação em meu exame de qualificação,

À Professora Dr^a Lúcia Romano, pela contribuição ao trabalho,

À Professora Dr^a Luciana Lyra e ao Professor Dr. Vinicius Torres por terem aceitado ler meus escritos e contribuir com minha pesquisa na etapa final,

Às e aos demais membros da banca de defesa por suas contribuições e participações,

Às professoras e professores com quem tive a chance de conviver em minha estada na USP,

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de mestrado e consequente apoio financeiro à realização desta pesquisa.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Agradeço especialmente ao autor Newton Moreno.

Agradeço pela escrita de seus textos que tanto pulsam, vivem e contribuem.

Agradeço pelo empenho em seu diálogo comigo.

Agradeço por verdadeiramente me permitir a aproximação e a construção deste trabalho.

Agradeço por me inspirar.

BOBO PLIN – Somos malditos por toda a gente, obrigados a acampar nas lixeiras das cidades, somos expulsos dos lugares, perseguidos, presos, espancados. Dizem que somos...

CIGANA (Interrompe brava) – Que importa o que dizem? Por acaso estamos sujeitos às leis do reino da banalidade? Não. Não estamos. (Pausa. Depois de um tempo, mansamente) Esse não-estar, palhaço, é justamente nosso fascínio. Nosso encantamento. Nossa magia. O mistério de nossas vidas. E nossas vidas, um constante convite para a delirante fantasia, o sonho profético, a poesia. O nosso andar sem termo é altamente instigador. Assombra o homem parado. Nossa passagem... (ri) os grilhões... (ri) se rompem. (Ri) Às vezes, se rompem e nós arrastamos conosco alguns corpos-objetos. (Ri) Somos ladrões, dizem eles. (Ri muito) Que eu saiba, palhaço, nenhum de nós jamais roubou o que não pudesse carregar (ri). Na verdade verdadeira, vivemos com o que Deus permitiu que adquiríssemos ao longo de muitas existências. (...) Mas, a grande maioria de nós não sabe nada dessas coisas. (Com desprezo) São sombras. Sombras, nada mais. Sombras que se agitam. São espectros que se arrastam nas margens das estradas de São Sererê em formidável misererê da degeneração, como se acompanhassem o próprio enterro. (Pausa. Cigana pega o rosto de Bobo Plin e olha bem no fundo de seus olhos. Depois de um tempo, fala como se profetizasse) Mas, um único, um único que compreenda que está na trilha para fazer a sua alma, seja você, palhaço, seja lá quem for, vai compreender a necessidade de despertar o próximo e... (Ri) vai incomodar os homens-máquinas e seus atentos maquinistas.

(Plínio Marcos, Balada de Um Palhaço, 1986)

A POESIA E A POLÍTICA DE NEWTON MORENO: estudo de caso de *Agreste* e *A Cicatriz é a Flor*

RESUMO

Este projeto se propõe a analisar as obras *A Cicatriz é a Flor* e *Agreste*, ambas do dramaturgo brasileiro Newton Moreno, com o propósito de melhor compreender os limites do drama relacionado à forma épica e lírica no teatro, tendo como foco principal o envolvimento deste último com o gênero lírico.

Paralelamente a isso, pretende-se analisar o estofo político dessas obras, identificando os assuntos sociais de que tratam por meio do lirismo e do olhar subjetivo do autor, que empresta o olhar de mulheres homossexuais em embate com nosso contexto social homofóbico e machista.

As citadas análises, em paralelo, visam a pesquisa dos possíveis embricamentos que podem ocorrer entre o teatro lírico e o teatro político.

Palavras-chave: Newton Moreno. Dramaturgia contemporânea. *Agreste*. *A Cicatriz é a Flor*. Teatro lírico. Teatro político.

**THE NEWTON MORENO'S POETRY AND POLITICS: A case study of *Agreste* and
*The Scar is the Flower***

ABSTRACT

This project proposes to analyze the written works *The Scar is the Flower* and *Agreste*, both of the Brazilian playwright Newton Moreno, with the purpose of better understanding the limits of the drama related to the epic and lyrical form in the theater, having as main focus the theater itself with the lyrical genre.

Parallel to this, we intend to analyze the political reasoning of these plays, identifying the social issues they deal with through lyricism and the subjective view of the author, which lends the look of homosexual women in conflict with our homophobic and male chauvinist social context. The aforementioned analyzes, in parallel, seek to investigate the possible nexus that may occur between lyrical theater and political theater.

Keywords: Newton Moreno. Contemporary dramaturgy. *Agreste*. *The Scar is the Flower*. Lyrical theater. Political theater.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 GÊNEROS ÉPICO, LÍRICO E DRAMÁTICO – PEQUENA RETOMADA DE ASPECTOS GERAIS.....	15
2.1 A Dramática, a Épica e a Lírica no teatro de Newton Moreno.....	28
2.2 As formas nas peças de Newton Moreno.....	31
3 UM TEATRO POLÍTICO – DEFINIÇÕES CONTEMPORÂNEAS	39
3.1 A arte teatral política na obra de Newton Moreno.....	45
3.2 O teatro lírico e a política, juntos na obra do autor.....	61
4 NEWTON MORENO E AS OBRAS ESCOLHIDAS.....	72
4.1 Agreste - a obra, o lirismo e a política	75
4.2 A Cicatriz é a Flor - a obra, o lirismo e a política.....	92
5 CONCLUSÕES	107
REFERÊNCIAS	113
APÊNDICES	118

1 INTRODUÇÃO

*O dia amanhecia e as fagulhas resistiram
Queimando por dias. Cinzas. Silêncio. As
fagulhas, em suspenso, como um eco,
Pairavam, sobre lavouras, varais e gerações.
(Newton Moreno. Agreste).*

Tratar do que é político, mesmo que não seja referente às artes é algo que exige certas definições. Como apontado pelo teórico inglês Terry Eagleton:

Se não é possível ver a literatura como uma categoria ‘objetiva’, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças (EAGLETON, 2006, p.24).

O caráter político da obra de Newton Moreno, estudado nesta pesquisa, é aquele que compactua com a definição oferecida por Eagleton: “[...] por ‘político’ entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica” (2006, p.294).

Ser um artista político pressupõe afetar-se pelo mundo em que vive, ao mesmo tempo em que demonstra estar consciente do que acontece. A consciência subjetiva é muito mais do que o conhecimento obtido por vias racionais e passa também pelo saber estar individualmente em embate com um mundo que oprime o artista ou grupos específicos de pessoas, de alguma forma. Em outras palavras, ser lírico e político ao mesmo tempo é observar-se enquanto ser que sente e se afeta pelas coisas do mundo, lidando consigo como parte de um grupo de contexto próprio, com relações determinadas pela forma como o mundo o observa.

Podemos compreender que a política aqui discutida orbita no que diz respeito ao coletivo de pessoas que se organizaram juntas e que temos por hábito entender enquanto sociedade e como ela se relaciona com os grupos oprimidos por serem aqueles visitados por Newton Moreno para expressão de sua subjetividade. É a política contida no embate das referidas subjetividades com o restante do mundo e da comunidade, além de suas relações com outras questões comuns a indivíduos destes grupos e de outros entre si (como a luta de classes, por exemplo).

Uma vez encontrado o foco, portanto, o que nos faz ou não políticos é como nos relacionamos com as relações de poder que surgiram quando nos organizamos em coletivo, sabendo que podemos exercer nosso pensamento crítico (e portanto, político) na maneira com

a qual nos portamos no mundo de maneira ativa, como cidadãos e cidadãs do mesmo, ou, como sugerem algumas autoras e autores estudados para esta pesquisa, fazendo arte a respeito (lidando com o assunto na esfera do sensível, em abstração).

Tal apresentação é importante para começar a tratar diretamente da obra de Newton Moreno, autor com o qual tive meu primeiro contato durante a graduação em Licenciatura em Arte-Teatro, completa na Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, em 2013. Tal contato com as obras de Moreno possibilitou a percepção do emprego de linguagem metafórica e subjetiva aliada à estrutura mais lírica que dramática de algumas de suas obras, além da metáfora e dos temas presentes.

Pode-se perceber que a linguagem proveniente de motivações subjetivas em contraste com o meio em que o autor vive (o que, por si, já é responsável pelo impulso de expressar as angústias retratadas) evidencia uma grande problemática referente ao meio, o que gera profundidade de discussão a respeito de assuntos próprios do contexto em que vivemos.

Tal choque, sobre o qual o autor escreve, é macropolítico, uma vez que gera pensamento e reflexão sobre o todo em que estamos inseridos e micropolítico pelo fato de que tal reflexão surge impulsionada por uma parcela específica da sociedade.

Aqui, cabe frisar que o que entendemos por subjetividade é a maneira como cada indivíduo se relaciona intimamente com os acontecimentos sociais que presencia, com que se relaciona e com o meio do qual faz parte.

Da mesma forma, mesmo que mais para frente os aspectos macro e micro sejam evocados juntos na palavra “político” como forma de demonstrar o fato de que ambas as coisas caminham juntas, é necessário que esses conceitos sejam elucidados. Analisando a partir do que foi sistematizado enquanto conceito por Deleuze e Guattari (1996), entendemos aqui a micropolítica como sendo aquilo que diz respeito à organização social a partir de determinados nichos e subgrupos que compõe uma sociedade inteira, enquanto que a macropolítica diria respeito ao todo da mesma sociedade. Segundo os autores, a dissolução do que é político nos prefixos “macro” e “micro”, permitiria uma maior observação das ações sociais, no sentido de fazê-las abarcar necessidades mais específicas, alcançando, assim, uma completude. Porém, tais conceitos seriam aplicados no processo teórico e intuitivo já que, assim como também sugerido pelos referidos autores, na prática, não é possível que os aspectos macro e micro das políticas sejam desassociados.

No ato mesmo de fugir das ideologias modernas, porém, a teoria literária revela sua cumplicidade, muitas vezes inconsciente, com elas, traindo seu elitismo, sexismo ou individualismo, com a linguagem bastante “estética” ou “apolítica” que lhe parece

natural usar para o texto literário. De modo geral, ela supõe que no centro do mundo está um eu individual contemplativo, curvado sobre seu livro, procurando entrar em contato com a experiência, a verdade, a realidade, a história ou a tradição. É certo que outras coisas também são importantes – um indivíduo está em relação pessoal com outros e somos sempre muito mais que leitores -, mas muito raramente essa consciência individual, situada em seu pequeno círculo de relações, se transforma na pedra de toque de todo o resto. Quanto mais nos afastamos da rica interioridade da vida pessoal, da qual a literatura é exemplo supremo, mais descolorida, mecânica e impessoal se torna a existência. Trata-se de uma opinião equivalente, na esfera literária, ao que foi chamado de individualismo possessivo na esfera social, por mais que a primeira atitude possa rejeitar a segunda: ela reflete os valores de um sistema político que subordina a sociabilidade da vida humana à solitária empresa individual. (EAGLETON, 2006: 297).

A aliança entre os aspectos subjetivos, macropolíticos e micropolíticos, presentes na obra de Newton Moreno, oferece um contraponto digno de análise, uma vez que tradicionalmente a Lírica, gênero literário proveniente do eu, da visão pessoal do mundo, oferece, por definição teórica, temas relacionados mais diretamente às subjetividades do que às questões públicas.

A simpatia pela obra de Newton Moreno, mais especificamente pelas duas peças selecionadas, se deve ao fato de que ambas me foram apresentadas em momentos de minha vida em que as investigações propostas para esta pesquisa começavam a surgir para mim enquanto estudante, atriz, dramaturga e futura educadora. Além disso, ambas as obras tratam de um assunto social muito próximo à minha realidade enquanto cidadã e ser vivente em um contexto machista e conservador em tantos sentidos, o que despertou meu olhar para sua importância política e social, não somente por ser teatro e arte, mas pelos temas de que tratam. Desde a primeira leitura de cada obra, pude perceber em mim qual o efeito daquilo que agora tento sistematizar de forma acadêmica. Li e desconfiei que aquelas palavras, escritas daquela forma, acessavam lugares bem diferentes em mim, aspectos distantes do meu entendimento, mas que, percebia eu, lidavam com as minhas sensações de mim e do mundo.

Pude, de maneira intuitiva talvez, perceber que os textos que lia lidavam com aquilo que o autor vivera, mas também com aquilo que o mundo o fizera viver.

Eram palavras de quem vive e se deixa afetar pelo que vive.

Palavras de quem olha, vê e enxerga.

Registros de olhares, quase como que ofertando um coração que ainda bate e que pretende nos contar e também nos mostrar de que forma tem batido.

Newton Moreno, com estes textos, despertou em mim sentidos tão amplamente desconhecidos, que passei a percorrer todos os caminhos com a pele mais porosa e os olhos

mais abertos, pretendendo engolir e gritar o mundo a partir de, não somente como eu o via, mas como o percebia em relação a mim: artista, mulher, educadora.

Portanto, essa dissertação propõe-se a estudar, a partir de bibliografia determinada e por meio de uma definição do que é lírico enquanto gênero, aquilo que é lírico enquanto teatro, existência e posicionamento, ao mesmo tempo em que estuda o emprego de tais lirismos em discussões aprofundadas a respeito do meio no qual vive a subjetividade que dá voz ao texto. Mais especificamente, a subjetividade que dá voz aos textos *Agreste* e *A Cicatriz é a Flor*. Mas também se propõe a nos ajudar a perceber um novo olhar para a criação dramatúrgica e para o estado de criação de um artista de existência política.

Para me ajudar no processo, além de ter contado com a orientação de Cibele Forjaz, também contei com a generosa contribuição do autor, Newton Moreno. Juntos fizemos um exercício poderoso de escuta e estudo por meio de entrevistas (disponibilizadas aqui, em anexo). As entrevistas foram, na verdade, conversas em processo de amor, uma fonte de luminosidade em caminhos nunca antes percorridos por mim, a metáfora do afeto que vivenciamos quando em contato com seus textos.

2 GÊNEROS ÉPICO, LÍRICO E DRAMÁTICO – PEQUENA RETOMADA DE ASPECTOS GERAIS

RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA (Manoel de Barros)

A maior riqueza
do homem
é sua incompletude.
Nesse ponto
sou abastado.
Palavras que me aceitam
como sou
— eu não aceito.
Não aguento ser apenas
um sujeito que abre
portas, que puxa
válvulas, que olha o
relógio, que compra pão
às 6 da tarde, que vai
lá fora, que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.
Perdoai. Mas eu
preciso ser Outros.
Eu penso
renovar o homem
usando borboletas.

Tomando por base a análise do teórico Anatol Rosenfeld sobre os gêneros literários, trataremos aqui do Drama, do Épico e do Lírico tanto como gêneros literários puros, ou o que Rosenfeld chama de sentido *substantivo* dos gêneros (sendo então denominados a Dramática, a Épica e a Lírica); quanto em seus sentidos *adjetivos*, algo também sistematizado pelo mesmo teórico (sendo então denominados no masculino e compreendendo que as características que carregam ganham caráter adjetivo em relação ao substantivo drama, uma vez que estamos tratando de teatro). Ambas as definições se tornarão mais nítidas conforme a pesquisa avança, porém, podemos dizer que o sentido adjetivo dos gêneros é aquele que complementa (com características de um ou de outro) um gênero atribuído ao formato inicial a que ele corresponde. O teatro escrito, por exemplo, é substantivamente da Dramática, por ser teatro.

Os gêneros aqui citados são aqueles que permeiam a teoria literária, transferindo-se para a teatral em determinados momentos históricos. Denominadas conforme já citado acima, a Dramática, a Lírica e a Épica, os gêneros literários foram organizados teoricamente de acordo com algumas características, determinadas *a posteriori*. Tais características hoje, se olhadas pelo viés teatral (ou seja, as características literárias em fricção com o teatro e sua produção) adquirem novas dinâmicas, relacionadas aos momentos históricos de seus surgimentos e às necessidades de discurso de cada contexto.

Em uma breve definição dos gêneros que se pretende cotejar nesta pesquisa, podemos dizer que, segundo Anatol Rosenfeld a Épica é um gênero que apresenta ficcionalmente a narração objetiva do mundo, assim como o vemos e o presenciamos, o que abre espaço para a inclusão de variados pontos de vista na narrativa (aqueles relacionados à sociedade e suas conseqüentes desigualdades).

Na Épica, a predisposição a contar uma história, que apresenta, portanto, o mundo em seus diferentes contextos como figura central de sua expressão, frisa também o tempo de que ela trata: um tempo passado que traz conseqüências para o tempo seguinte.

Nela, antes do esforço para se mostrar uma história, existe o esforço para contá-la, de maneira razoavelmente distante, o que permite que a emoção e a razão se equilibrem para a avaliação do que está sendo apreciado enquanto literatura. Isso também ocorre quando a Épica se manifesta em seu caráter adjetivo, no caso, associada ao teatro, sendo, portanto, presenciada. Sobre esse ponto, explica Iná Camargo Costa:

O teatro épico não é contra as emoções; ele procura examiná-las, não se limitando a estimulá-las. É o teatro ortodoxo que peca por dividir razão e emoção de modo que esta última comande a primeira. Quando alguém faz o mais leve movimento para

introduzir um mínimo de razão na prática teatral, seus protagonistas gritam que estão querendo abolir as emoções (COSTA, 1998, p.74).

O tempo de duração da narrativa, na forma Épica, é expandido. Uma vez que ele também é narrado, pode apresentar um fato de duração variável (entre anos, meses, ou até mesmo dias), mas sempre depois de acontecido o fato. Trata-se, portanto de voz pretérita. Não é uma forma segundo a qual os fatos seriam presenciais, mas contados. Isso se reflete da mesma forma em relação ao espaço, já que a história pode se passar em qualquer lugar, ou até mesmo em vários lugares ao mesmo tempo.

Também por ser uma forma apresentada por narração, ela assume um ponto de vista de alguém que divide uma memória, o que faz com que o acontecimento se apresente de forma não linear, mas em curvas, podendo a obra ser dividida em partes e organizada de diferentes maneiras, sem prejudicar seu sentido e abrindo espaço para digressões e comentários, com a retomada dos acontecimentos em seguida. O recurso empregado para a ligação das cenas, normalmente, é o da *montagem*, ou seja, os fatos não se desencadeiam levando a outros fatos, eles são organizados como se tivessem sido justapostos uns aos outros, depois de recortados.

Quando nos referimos ao Teatro Épico, estamos automaticamente nos referindo à já citada função adjetiva deste gênero literário, ou seja, o drama que desempenha funções épicas como parte de suas características e que se apresenta tanto como literatura (já que as formas puras somente existem a cargo de análise), quanto como fenômeno, quando assume sua camada tridimensional na encenação. Compreender tudo isso e analisar a Épica por meio de sua função adjetiva (o épico) pode ajudar a compreender o que seriam seus expedientes.

A narração no gênero teatral épico, por exemplo, pode assumir um ponto de vista responsável pela narrativa em epígrafe. Elas podem estar contidas em falas de uma personagem, ou assumidas como uma história, quando apresentadas por outra personagem mais ou menos alheia ao que se passou, que se comunica diretamente com o público para quem o acontecimento é contado. A narração do ponto de vista da escrita, normalmente, é feita com distanciamento em relação ao que é contado, entretanto, não acontece do mesmo modo, com relação ao narrador da cena. Este, dependendo da obra, pode “viver” a fala (na condição de personagem); narrá-la de modo próximo ao neutro; narrá-la de modo crítico (em diversas perspectivas) etc.

Ainda assim, a pessoa, investida total ou parcialmente pela personagem que narra, necessariamente emprega sua subjetividade para fazê-lo, mesmo que a pretensão seja a de se manter o mais distante possível do objeto narrado. Em uma melhor definição da dramaturga Renata Pallottini:

Já as projeções cênicas do passado são essencialmente monológicas e por isso de caráter lírico-épico (lírico, por serem expressão de estados íntimos; épico, por se distenderem através do tempo; ademais, o lírico, na estrutura da peça teatral, tem sempre cunho retardante, épico).(1988, p.60)

É particular do teatro épico, em sua dialética proposta e sistematizada por Bertolt Brecht, o hábito de “preencher” os espaços entre cada um de seus episódios com canções e poemas que evidenciem que o que é presenciado é teatro. Portanto, algo distantemente presenciado por alguém. Este “alguém” faz parte da obra, no sentido de que as pessoas são percebidas ali, os fatos são contados diretamente para elas, o que convoca as espectadoras e espectadores a julgarem as situações e se colocarem de maneira crítica em relação ao que está sendo posto, evitando identificações passionais, colocando essas pessoas em face de algo em uma posição ativa.

No épico dialético, também, o ser humano é objeto de análise, sendo considerado mutável. Um ser em processo.

Já a Lírica, ainda segundo Rosenfeld (2008), é um gênero que trata, principalmente da subjetividade e que possui uma voz central que se expressa por meio de estados de alma. Dessa forma, a Lírica, alegoriza o “Eu” no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo. Trata-se, portanto, de uma manifestação verbal “imediata” de uma emoção ou de um sentimento; o mundo, a natureza e seus elementos são apenas evocados para melhor exprimir os sentimentos, e o tempo é o presente que remete ao passado, uma vez que é chamado de “presente contínuo”, ou seja, retrata um agora expandido no tempo, que é evocado à sucessão daquele considerado normal e acima de seu fluir (passado que é descrito e influencia em seu presente).

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um ‘eu’ – nele exprimir seu próprio estado de alma (ROSENFELD, 2008, p.17).

Ou seja, em tese, todo texto cuja maior parte de sua estrutura pode ser atribuída à Lírica deve, principalmente, se ater à efemeridade dos estados de alma, sendo que qualquer dado de definição de personagem, espaço, tempo ou características atentaria para com sua pureza.

O gênero lírico é, de todos, o mais subjetivo. Diz Rosenfeld: ‘A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um eu no encontro com o mundo...’. Na lírica, não se configuram personagens. O eu se funde com o mundo, o poema lírico se concentra, se torna intensamente expressivo, curto, musical. [...] O mundo, na lírica, está completamente subjetivado. (PALLOTTINI, 1988, p.52 - 53).

Por se tratar de um gênero literário que dialoga com aquilo que parte de uma

subjetividade, todos os seus sentidos objetivos ou considerados lógicos encontram-se em aberto, descortinando diversas possibilidades de leitura. Não há um compromisso com uma história a ser contada, nem com fatos a serem elucidados de forma a se tornarem outros fatos.

O paroxismo metafórico se relaciona com o contexto e as subjetividades das pessoas que entram em contato com a obra.

A subjetividade de quem escreveu, somada às escolhas das palavras, imagens e metáforas, tecem um universo próprio para o entendimento, sobretudo sensível o que tende a contribuir para a criação de uma obra lacunar e /ou aberta em que o contato com o público/leitor fará com que muitos significados e leituras aconteçam. Ou, como comentado por, Eric Bentley:

Tudo o que se escreve contém imagens, mas as imagens da retórica são tão - somente as da conversação apuradas através de um vocabulário mais completo e melhor ritmo. Quer dizer são antigas imagens que o retórico usa de novo, com um maior ou menor conhecimento do fato. Até suas 'novas' imagens são antigas. Ou apuramos que foram usadas antes, ou que representam um ligeiro desvio das antigas, de modo que não imporão um novo método para ver o objeto ou a questão. Os oradores, sem dúvida, 'pensam em' metáforas e analogias, mas quais são as metáforas e analogias em que pensam é uma questão de hábito, ajudado pela lógica. O seu gênero de imagens é meramente ilustrativo, e todos podemos 'pensar em' tais imagens, desde que não sejamos pessoas de inteligência tacanha. (BENTLEY, 1967, p.93).

Tais aspectos também são determinantes para que a obra da Lírica tenha uma duração menor de tempo, uma vez que o ambiente instaurado, de contato e conflito entre um "Eu" e o mundo habitado por ele é algo que, por definição, não se sustenta pelo espaço de uma fábula inteira. Não há fábula, causa, efeito, narrativa ou algo parecido que possa *levar* o público a um determinado entendimento. Existe uma situação dada e posta com a qual as pessoas têm um contato efêmero que pode ser repetido, mas que ainda assim se encerra ao final de sua fruição. Tal proposição leva a um processo por meio do qual se pode experienciar de forma sensível o que está sendo apresentado em um laço que cedo se rompe e que evidencia o tempo presente contínuo, ou a dilatação do tempo, contido na Lírica.

Sabemos que não nos conhecemos muito bem a nós próprios e sentimos que isso torna impossível conhecermos os outros tão bem, mas nunca nos resignamos a aceitar esses dois infortúnios. As nossas identificações de nós próprios com outros, e as nossas tentativas de criarmos para nós novos pais, mães e irmãos naquelas pessoas com que nos damos, fazem da nossa vida uma longa tentativa de inversão total do fracasso universal. O romance e o teatro oferecem-nos identificações e substituições do mais elevado interesse emocional e, para alguns de nós, o teatro dramático é especialmente atraente – talvez pelo fato de se concentrar nessas

identificações e substituições. (BENTLEY, 1967, p.166)

Por outro lado, a Dramática como função substantiva, refere-se a todo o teatro (gênero Dramático da literatura), podendo ter características líricas e épicas, de acordo com as funções adjetivas dos demais gêneros literários citados. Sua sistematização foi baseada naquilo que Aristóteles propôs para o teatro de seu tempo (a Tragédia Grega, que também carrega expedientes líricos e épicos) e que foi retomado de maneira normativa, culminando no que hoje é chamado Teatro Clássico.

Partindo desta leitura, é proposto que a Dramática, enquanto sua função adjetiva Drama, deve ser composta por algumas unidades (a chamada “lei das três unidades”), de acordo com proposições, sobretudo aristotélicas, para que seja perfeita e resulte em uma “peça de bom gosto” (*pièce bien faite*, expressão francesa cunhada para definir o bom teatro quando da retomada dos ditos princípios de Aristóteles de maneira normativa no chamado período Neoclássico).

De acordo com as citadas definições, para que a obra seja referente ao gênero Dramático puro (que é uma abstração teórica daquilo que de fato era e é feito), ela deve ser constituída por três unidades: ação, tempo e espaço. O mundo só é apresentado autônomo em relação às subjetividades que o habitam, o que é inversamente proporcional ao gênero lírico.

No teatro dramático, ou drama simplesmente, a personagem é tudo, a ponto de pretender criar a ilusão de que o que está sendo assistido é também o que está acontecendo naquele momento e flagrado pelas espectadoras e espectadores, como de forma a invadir a intimidade das personagens.

A ideia convencional é que a vida só é dramática depois de um jornalista ou um dramaturgo ‘dramatizarem’ os assuntos. Sem mencionar aquilo que os jornalistas e dramaturgos principalmente contam: o nosso insaciável apetite de drama. Consideremos a atividade conhecida como ócio. Pensemos em que o cansaço é tanto que nem dá para devaneios. Cochilamos em nossa cadeira. Talvez nos sintamos relativamente serenos em nosso cochilo. Mas tão cedo adormecemos e logo, como se diz, ‘o diabo fica à solta’. Lutas gigantescas, perseguições terríveis, frustrações angustiosas, desencadeiam-se no íntimo dos nossos sonhos. (BENTLEY, 1967, p.20)

No drama as personagens também são autônomas, enquanto convencionadas por esta realidade, que, por sua vez, desenvolve-se por meio do princípio de causa e efeito. Toda a ação acontece e termina determinada por acontecimentos que se completam a ponto de gerar um sentido claro e de promover uma espécie de unidade. A peça somente termina quando a ação, nitidamente constituída, chega ao fim, o que ocorre por encadeamento causal, onde uma

coisa gera a outra, dispensando narradores ou mediação.

Além disso, nesse tipo de obra dramática, o público presencia a ação, que possui, de certa forma, um tempo presente que aponta para o futuro (tudo está acontecendo agora e vai gerar consequências que serão desenvolvidas tanto agora como daqui a pouco), uma vez que pode ser percebido e presenciado. Mesmo que haja algum dado de passado, ele é evocado pelas personagens em forma de diálogo (mas não de narração explícita, uma vez que podemos observar alguns expedientes narrativos neste tipo de teatro como os monólogos e solilóquios), uma vez que toda a mediação que poderia existir é “absorvida” até que os atores desapareçam, ou se diluam em suas personagens.

O gênero drama puro, portanto, dependeria teoricamente de um dispositivo inicial que, seguindo algumas regras, é capaz de sustentar-se até o fim, por um longo período de tempo.

Sobre os pontos apresentados:

O drama é a forma teatral que tem por objeto a configuração de relações intersubjetivas através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado ação dramática e esta pressupõe a liberdade individual (o nome filosófico da livre iniciativa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. Através do diálogo, as relações vão se criando e entrelaçando de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio e fim, com direito a nó dramático, nó cego, desenlace, etc.

Essas exigências levam-nos ao princípio formal do drama: a autonomia. O drama deve ser um todo autônomo, absoluto. Não pode remeter a um antes, nem a um depois e muito menos ao que lhe é exterior. Daí também a sua determinação temporal. O diálogo cria por si mesmo o tempo do drama, o presente-que-engendra-o-futuro: cada instante da ação dramática deve conter em si o germe do futuro e o encadeamento desses instantes obedece à implacável lógica da causalidade. A exigência de encadeamento implica a eliminação do acaso. O drama exige a motivação de todos os acontecimentos. Acaso significa fatalidade e o drama não a admite, pois para ele os indivíduos livres são donos do seu destino (COSTA, 1998, p.56).

Antes da chamada Crise do Drama, sobre a qual escreveu Peter Szondi em 1954, tomando como exemplo os autores Ibsen, Hauptmann, Gorki e Strindberg, podemos encontrar na história da arte dramática um período no qual havia a preocupação de se alcançar de maneira prática o que sugere a abstração teórica que define o drama como drama.

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que representou a si depois da ruína da visão de mundo medieval audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações

intersubjetivas, a realidade da obra, na qual quis se determinar e espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O “lugar” onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática, principalmente por isso. Tudo o que estava aquém ou além deste ato tinha de permanecer estranho ao drama: o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a ideia já separada do sujeito. E sobretudo o que era desprovido de expressão, o mundo das coisas, na medida em que não participava da relação intersubjetiva. [...]

Mas o meio linguístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática. É o que distingue o drama clássico, tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco quanto da peça histórica de Shakespeare. O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama, espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera. (SZONDI, 2001, p.29-30).

O autor se refere ao drama surgido no período histórico do Renascimento europeu, ocorrido em meados do século XV e que se desenvolveu para até o teatro do período Neoclássico (ocorrido no século XVIII e início do século XIX na Europa). No período Neoclássico, aqueles que se encontravam em posição de poder na França, se propuseram a sistematizar o teatro segundo sua leitura daquilo que aparentemente havia sido apontado por Aristóteles como uma suposta fórmula de escrita que acabou por encaminhar suas características de escrita ao longo do tempo. Aquilo que foi produzido depois, na Europa, foi influenciado por este período normativo do teatro e da literatura, o que pode tê-los separado ainda mais em relação às suas formas de escrita.

As pessoas teatrais tem suas limitações como intérpretes de literatura. As pessoas literárias tem as suas, como intérpretes de teatro. Se pudéssemos evitar a cegueira de ambas as partes, o único problema real residirá na compreensão da diferença entre o texto-só e o texto-como-representado, pois qualquer trecho dado poderá ter uma importância diferente nos dois contextos. (BENTLEY, 1967, p.141).

Também é necessário citar que a Crise do Drama disse respeito ao que se convencionou chamar Drama Burguês, forma teatral que recebeu de herança a normatividade do período Neoclássico em relação ao teatro.

A forma de palco criado para o drama do Renascimento e do Classicismo, o tão atacado “palco mágico” (Gukkastenhühne), é o único adequado ao caráter absoluto do próprio drama e dá testemunho dela em cada um de seus traços. Ele não conhece uma passagem para a plateia (escadas, por exemplo), assim como o drama não se separa do espectador por graus. Ele só se torna visível, e, portanto, existente, no início do espetáculo, e amiúde só mesmo depois das primeiras palavras; desse modo ele parece criado pelo próprio espetáculo. No final do ato, quando cai a cortina, ele volta a se subtrair ao olhar do espectador, como que retomado pela peça e confirmado como algo que pertence a ela. As luzes da ribalta visam a aparência de que o jogo dramático distribuiria por si mesmo a luz sobre o palco. (SZONDI, 2001, p.31).

Cabe lembrar que neste tópico da pesquisa, estamos cuidando das definições das características estéticas de cada gênero. Cabe também informar que nos encarregamos de olhar o teatro a partir de suas modalidades escritas e encenadas. Por isso, havemos de considerar não somente a apreciação de tais características em seu estado de origem (relacionado à escrita), mas também a apreciação enquanto encenação, quando o texto adquire uma nova camada de significação.

O teatro, tanto em estado escrito quanto encenado, possui a função fundamental da comunicação. Ele precisa comunicar e, para tanto, veicula processos de expressão do artista que escreve e demais artistas que encenam.

Porém, aspectos estéticos de cada um dos gêneros literários e formas de se fazer teatro podem acabar por misturar-se (o que, na verdade, é a condição mais recorrente, uma vez que aquilo que é descrito enquanto puro como forma, não passa de abstração teórica). Essa mistura pode gerar ruídos de compreensão, especialmente em relação às discussões que as obras estão propondo, ou seja, criando uma distância maior entre quem escreveu/quem encena e quem lê/quem vê, ou pode funcionar da forma oposta, aproximando as partes.

Não há conceito que não esteja enredado em um jogo aberto de significação, impregnado de vestígios e fragmentos de outras ideias. Ocorre apenas que certas significações são elevadas desse jogo de significantes, conduzidas por ideologias sociais, a uma posição privilegiada, ou transformadas em centros em torno dos quais outras significações são obrigadas a girar. (EAGLETON, 2006, p.197-198).

Aqui, podemos constatar as primeiras questões de atravessamento e os primeiros casos de experimentação em relação às definições propostas pela teoria da literatura. friccionando a Dramática, a Épica e a Lírica.

Porém, por terem as definições certas designações puramente racionais ou arbitrárias é preciso que as tomemos como fonte de possíveis pensamentos e não como regras ou

regulamentação daquilo que é produzido enquanto estética.

A divisão dos gêneros dramático, épico e lírico é ilusória se pretende sugerir que qualquer dos três exclui, normalmente, os outros. O gênero dramático é formado por elementos épicos e líricos. O enredo é o elemento épico. O elemento lírico encontra-se no diálogo ou em nenhuma parte. (BENTLEY, 1967, p.95).

Segundo Rosenfeld (2008), em um apontamento que muito pode ajudar a compreender o hibridismo das formas literárias, para cada gênero literário existe, conforme previamente citado, um aspecto substantivo e um aspecto adjetivo. Ambos se valem das mesmas características, mas possuem efeitos diferentes de análise conforme são empregados. As características substantivas são as que definem de fato a obra enquanto que as adjetivas a qualificam, o que lhes dão os ares diferentes de suas definições puras. Dessa forma, pode-se pensar a obra e não se ater à sua “pureza”, uma vez que isso acontece somente em sistematizações teóricas.

Aquilo que se pretende puro, no momento mesmo de sua exibição, gera a repetição de uma falta de hibridismo como a representação de algo possível e real. A arte funcionaria, então, como a veiculação de uma única forma de ver o mundo e essa seria, então, a melhor forma, ou a forma que remeteria a uma realidade aparentemente universal. Com Eagleton:

o signo que se pretende natural, que se oferece como a única maneira concebível de ver o mundo, é por isso mesmo autoritário e ideológico. Uma das funções da ideologia é “naturalizar” a realidade social, fazer com que ela pareça tão inocente e imutável quanto a própria natureza. (EAGLETON, 2006, p.203).

O teatro que surgiu na Grécia, ou seja, em uma civilização cuja linguagem e forma de escrita eram diferentes daquela que conhecemos hoje, possuía diversas partes que foram cortadas posteriormente, como o prólogo, o coro, o epílogo (Szondi, 2001), além de que os versos eram a maneira mais eficaz de fazer-se entender em suas tragédias de propósitos moralizantes. A linguagem de tais peças era destinada ao entendimento das pessoas a quem o acesso ao teatro era permitido (homens nativos) o que era um exemplo de linguagem excludente, no caso, os versos. Uma das críticas atribuídas ao Drama (desta vez tratando especificamente do Drama Burguês) é justamente referente à sua retórica.

A prosa retórica do teatro do século XIX pode ser atribuída, em suas origens, ao século XVIII. Diz-se que o século XVIII inventou o drama da insípida vida da classe média e, assim, passou do verso para a prosa coloquial. Mas até que ponto o coloquial é coloquial – no século XVIII? Na realidade, parecia que os dramaturgos da vida da classe média buscavam uma retórica que fornece uma espécie de equivalente burguês da poesia. (BENTLEY, 1967, p.88)

Aqui, tratando das linguagens que podem vir a ser excludentes e ainda analisando origens,

a Lírica foi o gênero literário que “nasceu” para abrigar aquilo que fosse poesia, textos escritos em versos, por isso as características subjetivas atemporais voltadas para o eu. A Lírica é o gênero dos textos que contemplam as fricções entre os indivíduos e os meios em que eles vivem, o que assume uma característica de olhar pessoal ao meio, ou até mesmo, um olhar individual em alguns momentos.

Tendo a Lírica tais características, de que forma os expedientes líricos, relacionados às subjetividades, podem estar em relação ao que a Dramática e o Drama Burguês propõe? Ou ainda, no que se refere à linguagem (um em versos e outra em retórica rebuscada), quais são suas diferenças em termos daquilo que exclui ou inclui o público?

Em primeiro lugar, por mais que a Dramática trate da “emoção” das personagens ou até mesmo busque recursos de “identificação” com o público, ainda assim não trata das subjetividades que os compõe. As subjetividades de que trata a Dramática, são aquelas que existem para compor as personagens. A “emoção” das personagens dramáticas no teatro hegemônico corresponde também ao que foi determinado para elas pelas regras de escrita de que vieram, ou seja, elas raramente exprimem a subjetividade de quem escreve, pelo menos de maneira livre e assumida, mas cumprem seu papel no encadeamento de ações, para que possam transitar com certa liberal autonomia, necessária para o mesmo fim.

Do mesmo lugar vêm os processos de identificação do público, que não se envolve subjetivamente com o que presencia, mas entra em processos emocionais a partir de suas próprias condições sobre aquilo que está vendo. Por isso, no Drama Burguês aquilo que teoricamente distancia o público, pretende o envolvimento emocional do mesmo, mas aquilo que envolve superficialmente as emoções e que seja socialmente interessante e não necessariamente a aproximação subjetiva que alimentaria o olhar sensível e a abstração sobre o meio que vivem, contribuindo para a construção do olhar crítico.

A opinião de que o drama se ocupa de ‘indivíduos, não de tipos’, deriva, em considerável medida, do moderno drama psicológico. Se a defesa dessa opinião fosse realmente sólida, teria de aplicar-se, pelo menos, à dramaturgia dessa escola. Mas, de fato, mesmo esse drama tem muita coisa de típico’. (BENTLEY, 1967, p.60).

Em relação às linguagens, é preciso admitir que os versos que muitas vezes fazem parte dos textos Líricos podem ser tão distantes da realidade do espectador que o envolvimento do mesmo com a obra encontre nisso um obstáculo, porém, na contemporaneidade, os versos não precisam ser rebuscados e a poesia faz parte do contexto popular brasileiro, como é possível constatar na cultura *hip-hop*, nos poemas marginais, *slams*, cordéis nordestinos, etc. Além

disso, o que a Lírica propõe indiretamente é que a compreensão das palavras se dê por processos mais subjetivos, o que muitas vezes torna o entendimento completamente racional e objetivo da obra desnecessário para sua fruição.

Ainda em relação ao distanciamento, é preciso citar o “efeito V” do teatro de Bertolt Brecht. O teatro brechtiano corresponde ao que é chamado de Teatro Épico Dialético e, apesar de aproveitar características da Épica, não é considerado um gênero literário específico ou um estilo de escrita. O Teatro Épico Dialético é a sistematização de uma forma única de pensar, escrever e fazer teatro, construído por Bertolt Brecht.

“Efeito V” (*Venfremdungseffekt*) significa literalmente na palavra em alemão destinada a defini-lo, efeito de distanciamento. Ele corresponde ao efeito gerado no público quando no espetáculo é apresentado algo que gere estranhamento ou que mostre contradições de personagens em situação de opressão, causando no espectador o choque entre o envolvimento racional e emocional. Este choque faria com que o espectador percebesse a armadilha do envolvimento emocional da Dramática e do Drama Burguês, identificando-se como classe trabalhadora e deixando de identificar-se com o pensamento burguês já naturalizado. O propósito disso, para Brecht, seria gerar nas pessoas o pensamento que levaria à Revolução.

Para o ator é difícil e cansativo provocar em si, todas as noites, determinadas emoções ou estados de alma; em contrapartida, é-lhe mais fácil revelar os indícios externos que acompanham e denunciam essas emoções. Mas a transmissão de emoções ao espectador - *contágio emocional* - não é, decerto, uma transmissão pura e simples. Nela surge o efeito de distanciamento, que não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem determinadas que não necessitam de encobrir-se com as da personagem representada. Perante a mágoa, o espectador pode sentir alegria; perante a raiva, repugnância. Ao falarmos da revelação dos indícios externos das emoções não temos em mente uma revelação e uma escolha de indícios que se realizem de tal modo que o contágio emocional se dê, ainda, em consequência do ator provocar em si a emoção que está representando, ao expor os seus indícios externos. Deixando subir a voz, sustendo a respiração e contraindo simultaneamente os músculos do pescoço, o que provoca uma afluência de sangue à cabeça, é fácil ao ator criar, em si, um estado de cólera; o efeito de distanciamento, porém, não se manifesta nestas circunstâncias. Este se produz, por exemplo, se o ator, em determinado momento, mostrar, sem transição de espécie alguma, uma palidez intensa no rosto, palidez que provoca mecanicamente ocultando o rosto entre as mãos onde tem qualquer substância branca de maquilagem. E se o ator exibir, simultaneamente, uma aparente serenidade, o seu estado de susto, proveniente desta ou daquela notícia ou descoberta, provocará um efeito de distanciamento. Esta maneira de representar é mais sã e, a nosso parecer,

mais digna de seres racionais; requer não só muita psicologia e arte de viver, como também aguda compreensão do que é, de fato, importante socialmente. Nela decorre, também, evidentemente, um processo de criação, mas de uma forma superior, pois está elevado à esfera do consciente.

O efeito de distanciamento não pressupõe um desempenho forçado. De modo algum se deverá relacioná-lo com a vulgar estilização. O efeito de distanciamento depende, muito pelo contrário, da facilidade e da naturalidade do desempenho. O ator não necessita se apoiar exclusivamente na sua *sensibilidade* natural ao controlar a veracidade do desempenho (uma operação necessária que tanto preocupou Stanislawski no seu sistema); a cada instante o pode retificar por confronto com a realidade (- Um homem encolerizado falará, realmente, assim? Uma pessoa acabrunhada sentar-se-á assim?), retificação que lhe vem do exterior, portanto, dos outros. Representa de maneira que a quase todas as frases poderão seguir-se juízos críticos da parte do público e quase todos os seus gestos poderão ser examinados. (BRECHT, 1978, p.60-61)

Portanto, a semelhança no processo de escrita e no processo de fruição é além daquilo que a racionalidade pretende. Pode haver muito de Lírica na Dramática. Pode haver muito de Épica na Lírica.

E o que há mais na vida? Em primeiro lugar, de maneira óbvia, emoção – e emoção não só colocada em gigantescos recipientes rotulados de Ódio, Amor, Inveja e outros do mesmo gênero, mas a emoção dinâmica, que circula no poema, na estória ou na peça teatral. Essa emoção é o elemento em que vivemos, como lemos, olhamos ou escutamos. [...] O artista reproduzirá, ao menos, a parcela de vida que ele pode ver? A pura reprodução acontece, de fato, mas o processo não é uma simples duplicação do filme reduzido que se projeta em nossas retinas. Ficção é uma boa palavra para descrevê-lo e talvez devêssemos usar a palavra de modo a abranger tanto a novelística quanto as obras de teatro. Em ambos os casos há composição e invenção. A fantasia possibilita uma continuidade e totalidade em ambas – a novela e a peça de teatro – que a realidade impediria. A verdade é mais estranha do que a ficção, pois esta faz sentido de um modo que a verdade não logra. (BENTLEY, 1967, p.46-47)

A principal semelhança entre todos os gêneros é sem dúvida a tentativa de coletar na vida as principais inspirações para as próprias criações e a busca pelos meios com os quais melhor se comunicar, procurando significar coisas a partir daquilo que expressam, mesmo que o significado seja menos identificação emocional e maior experiência subjetiva, no caso da Lírica.

O novelista conta as verdades que se mantiveram dentro da cabeça das pessoas. Mas ele só as conhece através da fantasia; a sua verdade é uma invenção. Não se trata também de que sua estória seja ‘falsa’. O método gera um mundo que opera segundo

princípios parcialmente diferentes do mundo que conhecemos. Pois tudo nele é intencional, e a intenção é uma coisa que, em certo grau, compreendemos. Embora o mundo físico, tal como hoje o vemos, esteja longe de ser antropocêntrico, o homem continua sendo o centro do universo da arte. (BENTLEY, 1967, p.47).

Ainda sobre isso, afirma Eric Bentley:

Na literatura, o sentimento precisa do pensamento. Na vida, raramente isso acontece: podemos sofrer nossa ferroadada de dor e deixar que ela passe. Numa peça, nenhuma ferroadada por ser infligida ao público que não faça parte de um padrão inteligente e inteligível, e tendo como tal uma significação.[...]Por outro lado, pensar é impossível, mesmo na vida, sem sentir. É impossível produzir qualquer pensamento sem que também se sinta, e o conteúdo do pensamento estará também misturado com o sentimento, exceto quando o pensar está divorciado da própria linguagem, como na matemática. A proposição $2 \times 2 = 4$ poderá ter conotações emocionais, mas que não fazem parte da afirmação em si. E a proposição não tem, necessariamente, tais conotações. (1967, p.105).

A partir do momento em que se percebeu a possibilidade de aproximação e mistura entre os gêneros houve uma nova questão, talvez ainda apontada para a possibilidade de enquadramento de norma de cada gênero, salvaguardando a característica de cada um, mesmo que havendo diluição de uma em outra.

Por fim, mesmo que existam definições para melhor compreensão do funcionamento dos gêneros aqui em análise, há a necessidade de se perceber que o teatro existe em razão da profunda necessidade de os seres humanos se verem representados, também por intermédio dos símbolos, em algum lugar, enquanto comunidade.

Assim, ao colocarmos o humano em cena, seja de maneira artificial, servindo a propósitos e efeitos, seja de forma a narrar o tempo e o lugar onde vivemos e de onde estamos escrevendo, seja de maneira a expressar a própria subjetividade, pretendendo que ela encontre eco em outras subjetividades que a irão receber, incentivamos a abstração da realidade.

Porém, é preciso enfatizar que as nossas necessidades enquanto humanos e as opressões com as quais lidamos se repetem ao longo da história, gerando diferentes formas de lidar ou levar para a cena, sendo algumas formas dedicadas a mostrar e discutir opressões e, algumas, dedicadas a reforçar as desigualdades disfarçadas de justiça e natureza, ainda que não intencionalmente, oferecendo retratos que se pretendem fiéis à realidade.

2.1 A Dramática, a Épica e a Lírica no teatro de Newton Moreno

Neste sentido, é um texto lírico aquele texto que não se baseia em unidades e lida com a subjetividade de quem criou a obra, expressando questões íntimas (conflitos entre quem escreve e o mundo que vive ou impulsos de ordem metafísica), dando espaço para que a subjetividade de quem o lê ou o vê no palco dialogue com o material. Sobre este tipo de texto, afirma Guénoun: “O texto não satura o imaginário, ele apresenta apenas um traçado lacunar, intermitente: as falas, as indicações cênicas são sempre muito pobres.” (2014, p.92).

Pensando por esta forma, o tríptico *Body art - a refeição*, de Newton Moreno ocupa bastante bem os requisitos da literatura lírica. São três peças curtas, cada uma com figuras, locais e situações diferentes, mas organizadas sob um viés único: o tema do canibalismo. Em todos os textos do tríptico é possível perceber a subjetividade do autor e também a sua consciência exposta pela consciência de cada uma das figuras. Cada uma das pequenas peças que compõem o conjunto expõe uma relação de dominação que culmina em um ato canibal, seja para discutir a dominação, seja para contestá-la. As figuras de *A Refeição*, também se demonstram conhecedoras de seu papel social e o embate entre ele e seus desejos.

No tríptico, que será evocado de maneira mais detalhada no futuro, encontramos primeiro a cena *A refeição*, que trata da situação de um casal que se encontra no hospital depois de o homem ter devorado uma parte do corpo da mulher no ato sexual. O ato canibal foi sentido pelos dois de maneira diferente, embora ambos o tivessem achado bem-vindo. A situação, confundida no hospital como um ato de violência do homem em relação à mulher, ainda é a origem de um sentido de culpa e desejo de ambas as partes, que demonstram que vão repetir o mesmo ato em breve.

A segunda peça do mesmo tríptico chamada de *Na selva...* apresenta uma situação em que um homem de classe média e privilegiado submete a vida de um morador de rua à sua própria, começando por utilizar da miséria do outro em prol de seus desejos sexuais e terminando por devorar o homem, consolidando assim sua posição de força em detrimento da fraqueza do outro.

Por fim, a terceira peça, chamada ... *Das cidades*, nos traz o instante em que um pesquisador dialoga com um indígena, o último de sua tribo a falar a sua língua nativa, e que está morrendo. Acompanhamos os esforços do pesquisador em manter viva aquela memória que se vai junto com o indígena, chegando ao ato máximo de engolir, literalmente, a língua do moribundo como paga de uma promessa do pesquisador feita ao homem, corporificando no ato de “comer a língua” a colonização enquanto metáfora (modernista) e a memória.

Nos três casos encontramos figuras, mais que personagens, que cumprem um papel social frente às situações colocadas e em todos acompanhamos os momentos criados para cada

pedaço do tríptico de forma a perceber o canibalismo acontecendo em um tempo que passou a se estender pela escrita, mas que resulta de ações de uma duração muito curta, um breve momento. O próprio canibalismo chega como uma sensação e uma informação de algo que está acontecendo e que não corresponde a uma situação corriqueira, cotidiana. Pelo menos não de maneira literal, o que nos reforça o sentido de perceber aquela dada situação de maneira alegórica.

A única definição objetiva possível da consciência é de ordem sociológica. A consciência não pode derivar diretamente da natureza, como tentaram e ainda tentam mostrar o materialismo mecanicista ingênuo e a psicologia contemporânea (...). A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso e de suas relações sociais. (BAKHTÍN, 1981, p.35).

Os textos lírico e épico são textos que não se propõem a imitar a vida e esperando que a obra seja contemplada de forma a causar identificação ou emoção, mas que atribuem cores e formas a sentimentos, procurando dialogar com outros sentimentos para que a vida possa assumir-se em toda a sua complexidade. “Viver é, antes de mais nada, sentir. As ações se articulam com os sentimentos. Não se trata de representá-los ou imitá-los, mas de vivê-los.” (GUÉNOUN, 2014, p.90).

Ou seja, ao nos afastarmos da ideia de reproduzir a vida conforme a vemos (e a partir da classe hegemônica), nos aproximamos da ideia de falar da vida expressando aquilo que vivemos, o que causa maior proximidade com as subjetividades e com aquilo que compõe o imaginário de quem aprecia a obra, seja lendo-a ou assistindo-a.

Não há um documento cultural que não seja também um registro de barbárie. Mesmo em sociedades que, à semelhança da nossa, conforme nos lembra Marx, não disponham de tempo para a cultura, há momentos e lugares em que ela subitamente adquire uma relevância nova, é revestida de uma significação que a transcende. Quatro desses grandes momentos são evidentes em nosso próprio mundo. A cultura, na vida das nações que lutam pela sua independência do imperialismo, tem um significado muito distante das páginas de resenhas de livros dos jornais dominicais. O imperialismo não é só a exploração da força de trabalho barata, das matérias-primas e dos mercados fáceis, mas o deslocamento de línguas e costumes – não apenas a imposição de exércitos estrangeiros, mas também de modos de sentir que lhes são estranhos. Ele não se manifesta apenas nos balanços das companhias e nas bases militares, mas pode ser identificado nas raízes mais íntimas da fala e da significação. Nessas situações, que não estão muito longe de nós, a cultura está vitalmente ligada à identidade comum, não havendo necessidade de se mostrar a sua relação com a luta política. Tentar mostrar a inexistência dessa relação é que seria incompreensível (EAGLETON, 2006, p.323 – 324).

Ainda assim, é necessário que percebamos que a Lírica, como forma relacionada ao teatro ou a outras linguagens, não possui caráter político por ela mesma, mas sim sua possibilidade de trabalho com assuntos diferenciados, dependendo de quem os propõe. As subjetividades envolvidas podem encontrar espaço formal, tanto para manifestações narcísicas e domésticas, quanto para discussões contextuais que entrem em embate com suas expressões subjetivas.

No caso do que foi escrito no citado tríptico, a inspiração do autor (que partiu da necessidade de analisar o que seriam os extremos possíveis ao corpo e sua ritualização), faz, desse mesmo corpo-investigação, um campo performativo de experimentação que transborda, por meio da experiência, para aquilo que é vivido enquanto compartilhado.

Segundo Moreno (2016), nada do que foi trabalhado enquanto tema das peças citadas acima e algumas outras a serem apresentadas foi experimentado ou presenciado por ele, mas a sensação de ritualização do corpo em seu sentido mais expandido, sim.

Aqui, podemos perceber o caráter mais detalhado do que é uma relação subjetiva com a obra. Mesmo sem ter vivenciado em sua carne aquilo que escreve em relação ao que chama de ritualização do corpo levado ao extremo, Newton captou a essência da situação, baseado inclusive em relatos de situações semelhantes e a descreveu de maneira imagética a partir de seu próprio imaginário e suas referências práticas.

2.2 As formas nas peças de Newton Moreno

Conforme apontado anteriormente, a Dramática, como objeto literário, segue uma forma de escrita influenciada pela *Poética* de Aristóteles e as unidades que ela propõe (ação, tempo, espaço), o que acaba por determinar a forma também da encenação e sua relação de criação a partir do texto.

O autor Victor Hugo, uma das grandes influências de Newton Moreno, ilustra: “Não é com a permissão de Aristóteles, mas com a da história, que o autor assim organizou seu drama; e porque, com qual interesse, prefere um assunto concentrado a um assunto disperso” (2010, p.90).

Mais para frente na história da literatura dramática (e conforme já citado anteriormente), essa forma pré-determinada passou a servir aos interesses de uma determinada classe social, a burguesia, que percebeu nas formas clássicas de arte uma maneira útil de moralizar uma sociedade.

Enquanto a ‘opção preferencial pela burguesia’ do teatro realista determinou que a ‘convenção teatral’ (tragédia em versos e eloquência na interpretação) fosse definitivamente superada pela convenção dramática (texto em prosa e interpretação realista), a ‘opção *mais ou menos* preferencial pelos trabalhadores’ do teatro naturalista (cujos militantes, como Antoine, apreciavam muito o realista, é bom que se diga) significou, por um lado, a ‘convenção dramática’ intensificada no plano da interpretação, com destaque para a quarta parede e a total identificação entre ator e personagem de modo a produzir empatia no público e, por outro, a progressiva *destruição* da forma do drama realista (ou burguês, ou peça-bem-feita) – segundo Brecht e especialistas em sua dramaturgia, o primeiro passo em direção ao teatro épico. (COSTA, 1998, p.91).

Considerando que também é um “lucro” simbólico para a classe hegemônica fazer uma sociedade identificar-se com um tipo de comportamento uniforme, a ponto de perceber-se da forma representada e entendê-la como costume e verdade absoluta, nesta pesquisa entendemos o conceito de utilidade como sendo referente àquilo que serve ao Capital.

Mas os humanistas liberais têm razão em ver uma *finalidade* no estudo da literatura que não é, afinal, finalidade literária. O que eles argumentam, embora esta forma de colocar o problema lhes fira os ouvidos, é que a literatura tem uma utilidade. Poucas palavras são mais ofensivas aos ouvidos literários do que “utilidade”, que evoca objetos de uso como grampos de papel e secadores de cabelo. A oposição romântica à ideologia utilitária fez de “uso” uma palavra impossível de ser usada: para os estetas, a glória da arte é sua total inutilidade. (EAGLETON, 2006, p.314).

Contemporaneamente falando, depois de entendido o caráter moralizante do Drama Burguês, existe também o teatro que utiliza a estrutura do drama para lidar com outros contextos e realidades.

As peças *As Centenárias* (2007), *Memória da Cana* (2009), *Maria do Caritó* (2012) e *Imortais* (2017), de Newton Moreno, por exemplo, são todas peças lineares, fabulares (no sentido de possuírem um conjunto de acontecimentos que são levados de um até o outro formando uma história), com personagens definidas, que se colocam em relação e cujos acontecimentos se desdobram em mais acontecimentos, gerando conflitos e, por fim, um clímax que leva ao final da história.

Esses são todos textos que seguem a estrutura do drama, sem que sejam necessariamente peças dramáticas, explorando expedientes como o *flashback* (épico), as canções (épico dialético), as metáforas simbolistas (lírico) e alguns outros expedientes que promovem o hibridismo das obras. Todas possuem inspiração no teatro popular nordestino, além de comentarem costumes populares do imaginário místico cristão sertanejo, demonstrando,

assim, a influência da origem do autor em sua escrita e outro foco de seu interesse.

Nenhuma dessas peças trata, então, da vida burguesa ou pretende retratar pequenos trechos da vida de uma determinada classe social, utilizando a forma como um expediente de escrita para melhor compor a história, permitindo, ao mesmo tempo, que o discurso do autor viesse à tona, seja pelo regionalismo nordestino, pelo conhecimento dos costumes dessa região do Brasil, seja por uma crítica à família ou à religião. A estrutura do drama foi utilizada, mas de forma a abrigar expedientes fora do drama.

Sobre *Maria do Caritó*, mais especificamente, disse Newton Moreno (2016, caderno de campo da pesquisadora):

E tem uma coisa que é da *Maria do Caritó*, que é uma peça super circo-teatro, ela foi feita pra ser circo-teatro. Essa sim tinha dispositivo e tinha a estética de teatro lírico no meio, até porque ela (Maria) estava louca, apaixonada. Só que a peça tinha estrutura, as tipologias todas, o drama. Ela estava toda dentro, muito bem formatada, mais convencional. O texto era uma discussão sobre o ídolo, a fé do povo brasileiro pouquíssimas pessoas chegavam nessa discussão, a questão toda estava aí no campo da dinâmica do afeto, a política regionalista, da solteirona, tem tudo isso. Tudo isso está lá, mas ela era pra mim a metáfora da utilização da fé do povo brasileiro ela, a personagem Maria do Caritó, era usada por todo mundo do pai ao coronel... todo mundo usava a fé da Maria do Caritó.

E sobre *As centenárias*, o autor diz (2016, caderno de campo da pesquisadora):

As Centenárias, essa peça foi escrita de uma forma muito colaborativa, muito baseada numa amizade, numa irmandade, na questão que envolveu crises das atrizes, que tem a ver com crises desejando a morte da peça. Para mim tinha muita conexão com o que eu sabia, uma parte que do eu sabia da história delas, da parceria delas, mas quando eu escrevi, pra mim a grande questão era fazer uma brincadeira com a morte e eu via muito mais nichos do teatro lírico, uma reflexão mais dolorosa de perder o outro, sobre a saudade, sobre quem vai, sobre o que eu não disse, o que eu disse, não era tão engraçado assim, entendeu? Era uma hora de suspensão e depois voltava para a gague, pra brincar com a morte mesmo, e na encenação que eu vi, a que eu vi, o ritmo ficou muito circense, ficou muito intenso.

Ambas as peças citadas se relacionam com a forma de maneira a intercalar aquilo que podemos atribuir ao que chamamos de drama, lírico e épico, uma vez que trazem expedientes de todos os gêneros literários que preenchem uma função adjetiva aos textos teatrais citados.

Em situação semelhante, *Imortais* e *Memória da Cana* (sendo a última a adaptação de um texto de Nelson Rodrigues, *Álbum de Família*, reescrito de forma a comportar o ponto de vista das personagens femininas) são peças que, pela forma do drama, criticam a estrutura familiar conservadora em relação aos costumes (sertanejos, nordestinos) que, ao mesmo tempo em que

normalizam situações de abandono parental, abuso parental ou incesto, rejeitam comportamentos sexuais considerados “desviados” como a homossexualidade e a transexualidade. O espaço dado aos expedientes de outros gêneros literários é aquele que compreende o discurso do autor.

O teatro lírico, por estar construído de acordo com outros aspectos e seguindo outras características, com outros objetivos, não cria a ilusão de que o público assiste à vida e pode até mesmo reforçar (assim como na forma épica) que, o que o público assiste é à uma obra de teatro, ainda que possa deparar-se com o seu próprio contexto no que ali se apresenta. A vida não é o foco, mas como os artistas envolvidos a percebem a partir de quem são.

Por este motivo, e por termos encontrado um talvez sentido político na expressão lírica, podemos perceber que o lirismo enquanto lacuna possível para discurso pode se demonstrar de diferentes maneiras aliadas às formas dramáticas mais convencionalmente tradicionais ou, ainda, mais convencionalmente políticas.

É preciso, porém, entender que o que é sugerido nesta pesquisa como lirismo político não é a subjetividade doméstica, ou narcísica e sim aquela que entra em conflito com o seu meio. Ainda uma vez adotando o olhar de Terry Eagleton: “[...] nem é adequado *identificar* o pessoal e o político: indubitavelmente é certo que o pessoal é político, mas há um sentido importante no qual o pessoal é também pessoal, e o político é político. A luta política não pode ser reduzida ao pessoal ou vice-versa.” (2006, p.224).

O teatro lírico propõe uma subjetividade que possui apenas um começo e tem o propósito de comunicar a si mesma, trilhando um caminho que acaba por dialogar com outras subjetividades, com sentidos abertos, oferecendo espaços ou lacunas para serem completadas por aquelas e aqueles que as interpretam. “Na lírica o *eu* engloba o ser objetivo do mundo, na dramática é como se os fatos, os acontecimentos, a ação existissem objetivamente, tornando-se inútil tudo o mais” (PALLOTTINI, 1988, p.54).

Um exemplo disso enquanto estrutura é a peça *O Livro*, também de Newton Moreno. Ela é uma peça curta em que mais uma vez orbita o tema do extremo relacionado a algum ritual que envolva o corpo. Nela, passamos pela experiência de vivenciar a agonia do eu lírico em busca de cumprir um ritual de família: ler um livro passado de geração para geração que lhe revela segredos, mas, ao mesmo tempo, o cega. É preciso que a figura (que não é uma personagem, por cumprir um papel específico no movimento que vivenciamos, e nada além disso), precisa descrever a agonia que vive para que possamos também vivê-la e somente o consegue porque expressa o embate daquilo que precisa fazer, o que é esperado que ele faça e que de certa forma deseja, mas que traz um sofrimento inevitável. Não poderíamos perceber o sofrimento se ele não fosse dividido. Ao mesmo tempo, o texto tem ares de imagem que é olhada e sentida uma única vez, deixando uma tatuagem efêmera em nossas pálpebras, mas por um tempo que é dilatado, diferente do real. Existem, na verdade, dois tempos: o da peça e o da sensação.

Aqui, cabe abordar as questões que concernem às mudanças promovidas na arte teatral escrita (e consequentemente na cena). As referidas mudanças aconteceram pela necessidade que os autores tinham de tratar, em cena, de assuntos múltiplos, ou diferentes daquilo que era proposto até então.

Especificando para a crise do drama essas determinações, na Teoria do drama moderno, Peter Szondi lembra que todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma. Enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo às formas pré-existentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o enunciado formal [...] Neste caso, o conteúdo põe a forma em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Neste momento histórico, a forma entra em crise. Um importante sintoma da crise pode ser percebido quando os críticos rejeitam uma obra por suas “dificuldades técnicas”. Como ficou dito, dificuldades técnicas são problemas históricos, isto é, novos conteúdos da experiência que têm direito a encontrar sua forma. (COSTA, 1998, p.55-56).

Se a necessidade de tratar de diferentes assuntos foi percebida, uma vez que o único assunto contemplado, para o qual a forma adotada era “perfeita”, era necessário que se mudassem a forma e a sua abordagem, para que as múltiplas subjetividades pudessem ser contempladas.

Entidade radicalmente nova que se insinua entre as arquibancadas sem que ninguém se aperceba: o espectador. Não os espectadores, evidentemente, que estão lá há muito tempo, sob nomes diversos. Nem mesmo um espectador, um dado espectador que, timidamente, aparece aqui e ali nos textos. Mas o espectador. Quer dizer: a coletividade do público condensada e redeterminada na generalidade monofisista do indivíduo típico, testemunha do particular geral, considerado, a partir de então, como uma essência unitária, da qual todos os espectadores singulares são manifestações acidentais. (GUÉNOUN, 2014, p.71).

Assim, se pensarmos que a forma por ser histórica e atender a certos interesses, sobretudo de classe, se transmuta de acordo com a necessidade de conteúdos diferentes, nos sentimos impelidos a pensar: qual é o conteúdo que transmuta a forma e como ela se relaciona com o conteúdo?

As características da palavra enquanto signo ideológico, tais como foram ressaltadas no primeiro capítulo, fazem dela um dos mais adequados materiais para orientar o problema no plano dos princípios. Não é tanto a pureza semiótica da palavra que nos interessa na relação em questão, mas sua ubiquidade social. Tanto é verdade que a palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de

colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTÍN, 1981, p.41).

As peças citadas acima (*As Centenárias*, *Maria do Caritó*, *Memória da Cana e Imortais*) são exemplos de textos com predominância dramática que se valem de expedientes épicos como a narração, épicos dialéticos, etc, justamente para possibilitar a tratativa de determinados aspectos subjetivos e sociais dos assuntos que abordam.

Além disso, pensando que a relação com a arte em si mudou de um contexto para o outro, devemos analisar o que significa sua necessidade agora.

O mercado, no entanto, continua funcionando da mesma maneira, no sentido de cooptar a arte e moldá-la, a fim de refletir um tipo de pensamento e uniformizá-la, mesmo que isso não signifique seguir as regras do drama.

O espectador, em sua solidão essencial, é, portanto, indissociável do dispositivo de ocasião no qual o teatro se ausente de seu espaço público, de assembleia, para recolher-se em domicílio, no lugar-rei da vida privada, doméstica, familiar: em um salão. Os salões, na obra de Diderot, não são desprovidos de consequências. (Guénoun, 2014, p.75).

A arte, ao longo da história, tem buscado seus sentidos e razões de ser, tentando, inclusive permanecer necessária em um mundo onde tudo deve ser útil (no aspecto mercadológico como definido por Dennis Guénoun).

Em uma de suas manifestações, o pós-estruturalismo tornou-se uma maneira conveniente de fugir totalmente dessas questões políticas. A obra de Derrida, e outros, lançou graves dúvidas sobre as noções clássicas de verdade, realidade, significado e conhecimento, todas denunciadas como baseadas em uma teoria ingenuamente representativa da linguagem. (EAGLETON, 2006, p.215- 216).

Compreender a capacidade de transformação das formas de expressar as artes ao longo do processo histórico amplia nossa percepção, o que nos faz desconfiar que mesmo as propostas lacunares podem acabar se perdendo em uma teia estrutural de mão única que parte de uma

proposta central.

Todos os processos, de criação e fruição, necessitam da criação de lacunas em todos esses processos, para que as estruturas sejam flutuantes e para que eles se completem enquanto objeto artístico incompleto ou completo. “O estruturalismo e a fenomenologia, por mais diferentes que sejam quanto a aspectos centrais, nascem ambos do ato irônico de afastar o mundo material a fim de esclarecer melhor a consciência que dele temos” (EAGLETON, 2006: 164 - 165).

Por outro lado, muitos textos teatrais contemporâneos, influenciados fortemente pela forma lírica não obedecem a regras restritivas de comunicação, mas encontram-se no processo de encontrar-se enquanto sugestão de leitura ou fomentador de discussões de contexto importantes para quem escreve. Afinal, se a pretensão é que a comunicação se dê de forma aberta, como “garantir” que o aspecto social, ou discussão, consiga falar tão ludicamente de uma subjetividade para outra?

Não há, porém, possibilidade de lidar com as questões aqui expostas sem lidar com qualquer afirmação de ordem paradoxal. Isso, além de ser demonstrado por Derrida em suas definições, também é, como exposto, uma característica própria do teatro como forma de expressão.

[...] há duas maneiras heterogêneas de apagar a diferença entre significante e significado: uma, a clássica, consiste em reduzir ou em derivar o significante, isto é, finalmente em submeter o signo ao pensamento; a outra, a que aqui dirigimos contra o precedente, consiste em questionar o sistema no qual funcionava a precedente redução: e em primeiro lugar, a oposição do sensível e do inteligível. Pois o paradoxo é que a redução metafísica do signo tinha a necessidade da oposição que reduzia. A oposição faz sistema com a redução. E o que aqui dizemos do signo pode estender-se a todos os conceitos e a todas as frases da metafísica em especial ao discurso sobre a “estrutura”. (DERRIDA, 2005, p.249).

Ou ainda, nas palavras de Eagleton comentando Derrida:

Derrida está claramente interessado em ir além de desenvolver novas técnicas de leitura: a desconstrução é para ele uma prática política, é, em última análise, uma tentativa de desmontar a lógica pela qual um sistema particular de pensamento e, por trás disso, todo um sistema de estruturas políticas e instituições sociais mantêm sua força. (EAGLETON, 2006, p.222).

Isto posto, podemos tirar duas importantes conclusões, pautadas paradoxalmente nos mesmos comentários relacionados aos autores e autora citados neste capítulo, agora complementadas por Bourdieu:

[...] o insulto, assim como a nomeação, pertence à classe dos atos de instituição e de

destituição mais ou menos fundados socialmente, através dos quais um indivíduo, agindo em seu próprio nome ou em nome de um grupo mais ou menos importante numérica e socialmente, quer transmitir a alguém o significado que ele possui de uma dada qualidade, querendo ao mesmo tempo cobrar de seu interlocutor que se comporte em conformidade com a essência social que lhe foi assim atribuída. (BOURDIEU, 1996, p.81-82).

A primeira conclusão é que, uma vez que a palavra por si pode ser celebrada como um rito de nomeação, qualquer texto que se pretenda dramaturgia, isto é, que se pretenda parte material de criação de algum processo ou obra teatral o será, tão logo o seja considerado desta forma, o que alivia a obrigação de se desenvolver uma escrita respeitando determinados formatos.

A segunda conclusão é que, observando textos variados de um autor que cria com tamanha versatilidade, como é o caso de Newton Moreno, é possível perceber exemplos de forma e como as mesmas características podem corresponder ao momento histórico em que surgiram visando abarcar um ponto de vista e necessidades de classe. Ao mesmo tempo, por meio da observação, nos cabe constatar que os textos sempre estiveram presentes de maneira híbrida em momentos históricos diferentes servindo a outros propósitos, bem como lidando com a expressão de maneira tão coerente quanto em outros tempos.

Essa situação não é diferente agora em relação ao ajustamento de formas para servir aos discursos e necessidades de criação, embora a forma tenha entrado em crise justamente no que diz respeito ao seu ajustamento ao tempo e às consciências.

O conteúdo que transmuta a forma é aquele que busca existir como discurso e a forma que sobrevive aos tempos é aquela que consegue se relacionar com os novos conteúdos.

3 UM TEATRO POLÍTICO – DEFINIÇÕES CONTEMPORÂNEAS

SOBRE O OFÍCIO DE CONSTRUIR ESTRELAS E OS RISCOS DAS VERRUGAS (Mauro Iasi)

Eis minhas mãos:
 não tenho porque esconde-
 las,
 ainda que, por teimosia,
 tragam verrugas nos dedos
 por apontar estrelas.
 Este é o nosso ofício:
 cavalgar verdades cadentes,
 eternos/caducos presentes
 que comem a si mesmos
 mastigando seus próprios
 dentes.

(...)

Este é o nosso ofício,
 este é o nosso vício.
 Cego enlouquecido,
 visão por trevas tomada
 insiste em apontar estrelas
 mesmo em noites nubladas.

Ainda que seja por nada
 insisto em aponta-las
 mesmo sem vê-las
 com a certeza que mesmo
 nas trevas
 escondem-se estrelas.

Enganam-se os que creem
 que as estrelas nascem

prontas.
 São antes explosão
 brilho e ardência
 imprecisas e virulentas
 herdeiras do caos
 furacão na alma
 calma na aparência.

Enganadoras aparências...

(...)

Eis aqui minhas mãos:
 não tenho receio de mostra-
 las,
 antes com verrugas que
 em bolsos guardadas.

Eis minhas verrugas,
 orgulho-me em tê-las,
 é parte do meu ofício
 de construtor de estrelas.

Gastarei as verrugas
 na lixa da prática,
 queimarei as verrugas
 com o ácido da crítica
 e aprenderei com as marcas
 que as estrelas se fazem ao
 fazê-las.

[...] por ‘político’ entendendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica. (EAGLETON, 2006, p.294).

Trago novamente a citação de Terry Eagleton (2006) de forma a reforçar o entendimento de política aqui trabalhado, uma vez que percebemos que tratar do que é político é, mesmo que de maneiras indiretas, tratar de nossa sociedade.

Quando Eagleton (2006) sugere que isso diz respeito à maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, ele quer dizer também tudo o que diz respeito a ela e nossa interação enquanto indivíduos e com o nosso meio.

Falar de interações entre pessoas e contexto em nosso tempo, não nos descola das questões de classe e identidade com as quais convivemos. Eagleton cita relações de poder, sugerindo que não é possível que exista uma sociedade sem que isso gere tais relações, por consequência, em uma sociedade capitalista; o que nos faz observar diariamente questões referentes à luta de classes e demandas efervescentes dos nichos identitários (mulheres, negras e negros, pessoas trans, etc).

Ao mesmo tempo, o que define um teatro como político?

Muitas foram as definições ou mesmo as características de um teatro político ao longo da história.

Se nos ativermos à definição de política referente à maneira como nos organizamos enquanto sociedade, talvez seja possível dizer que todo teatro é político. Porém, como discutimos anteriormente, não necessariamente na arte teatral que conhecemos até então, a sociedade era retratada enquanto sociedade, incluindo as relações de poder que sempre existem nela.

Portanto, respeitando inclusive o tempo em que foram escritas as obras aqui discutidas, vamos pensar em definições de arte e política contemporâneas.

A palavra: público. Mas também a palavra: teatro. Lembremos que, no lugar teatral grego, de onde nos vem o termo, ‘teatro’ – *théatron* – não designa a cena – que é designada pelo termo *skênê* -, mas sim as arquibancadas onde se senta o povo. Isso mudará: mais tarde, a palavra passa a denominar, realmente, a área de representação, o francês clássico vê os atores “sur le théâtre”. E este deslocamento de um espaço a outro é signo de uma história. Para nós, “teatro” designa por extensão, o prédio em seu conjunto. Mas, no começo, o teatro é o lugar do público – do público reunido. (GUÉNOUN, 2003, p.14)

O teatro é referente à arte da cena, ao “lugar de onde se vê” na estrutura teatral grega, o que ganha caráter de reunião de pessoas para ver algo que está acontecendo em outro lugar,

mais especificamente, a cena.

Lidando, porém, com mais um aspecto proposto nesta pesquisa, é necessário frisar que aqui trataremos do teatro, enquanto lugar, de maneira simbólica, uma vez que nossa análise diz respeito à literatura dramática referente a uma forma específica.

Teatro é lugar de reunião e o texto é uma das formas de expressão envolvidas no fazer teatral. Ou seja, ele foi escrito para compor a obra que será exibida em um momento específico, ou seja, em seu acontecimento (ou fenômeno) teatral.

[...] a convocação de forma pública, e a realização de uma reunião, seja qual for seu objeto, é um ato político. Pela reunião, em si (que, sendo uma assembleia, contém todos os germes desenvolvidos, ou não, do político), e por sua publicidade (“público” designa, antes de mais nada, segundo o dicionário Robert, o que concerne ao povo tomado em seu conjunto, à coletividade social e política, ao Estado). [...] O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido – embora tudo seja ligado – mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembleia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem. (GUÉNOUN, 2003, p.15).

Se nos apegarmos totalmente ao que propõe Dennis Guénoun (2003) no excerto acima, estaremos de certa forma contradizendo o que diz Terry Eagleton (2006), para o qual a natureza da reunião, ou seu conteúdo, são fundamentais para o nosso entendimento do que é político e o que não é.

Porém, pensando no que diz Guénoun como uma outra forma de pensar política especialmente no que diz respeito ao teatro, é possível ampliar nosso pensamento ou mesmo encontrar uma conjunção das duas proposições.

De maneira não absoluta, pensar que a reunião, ou assembleia, convocada pelo teatro enquanto fenômeno, de fato reúne uma série de pessoas em um mesmo local e hora pelo mesmo propósito, com o objetivo comum de presenciar uma obra sendo apresentada. Isso é político se pensarmos que nosso momento histórico não é convidativo a tais eventos entre pessoas teoricamente desconhecidas, ainda mais em tempos de sucateamento de políticas públicas voltadas à arte e cultura, como o que estamos vivendo.

E também a gente está vivendo um desmanche um dismantelo (não sei qual é a

palavra) geral, porque, difícil num processo de crise como esse, manter um elenco de quase dezesseis, dezessete pessoas. Então os grupos parecem que estão diminuindo os componentes ou então a gente está participando de vinte grupos pra poder sobreviver. Ou tem um plano ou tem outro. (MORENO, 2018, caderno de campo da pesquisadora).

Outra coisa que não nos é convidativa enquanto sociedade é o fato de presenciar a vida enquanto ela acontece, ou seja, nos reunirmos para experienciar uma proposta viva, vinda de seres que estão vivendo em nossa frente. Mesmo que seja flagrando um processo ensaiado, estamos sim nos propondo a uma respiração conjunta e uma troca de olhares com outras pessoas desconhecidas. Isso é a política da presença do ser humano, vivendo o presente e ocupando um espaço em conjunto.

O ato, político, de convocar uma representação pode chamar o público para uma rua, um edifício – raramente para um descampado. Na rua, é uma aglomeração: é política a escolha do lugar (afastado ou central, cidade ou vilarejo), da hora (dia, noite, horário de lazer ou de trabalho), bem como da composição e da forma da assembleia. Cada uma destas características traduz uma relação muito precisa com a organização da cidade e formula uma espécie de discurso em relação a ela – consciente, deliberado, explícito ou não, o que, neste momento, não tem qualquer importância. Todas estas posições são assumidas publicamente – e se instalam fisicamente – no espaço do político. (GUÉNOUN, 2003, p. 16).

A convocação de tal reunião também evoca as nossas relações de poder enquanto sociedade.

Fazer teatro na cidade de São Paulo, neste momento histórico é, por exemplo, conviver com um progressivo sucateamento dos projetos culturais públicos, o que gera diferenças entre os próprios artistas, divididos entre os que já criam há mais tempo e são mais conhecidos; os que vieram de diferentes escolas e universidades; os artistas periféricos; os artistas autônomos; os que fazem teatro de grupo de maneira colaborativa ou coletiva; os que possuem sedes e espaços próprios e os que não possuem; os que se organizam a partir de nichos oprimidos; os artistas que se autopromovem e auto sustentam sem contar com editais públicos; os que ainda estão se organizando, etc.

Se é possível observar toda essa gama de diferenças entre as pessoas que trabalham com o teatro criando obras diferentes a cada dia, também é possível perceber que o público que se sente convocado para tantas reuniões diferentes também há de ser diferente. Começando pelo fato de que nem todas as classes sociais possuem acesso à arte teatral e demais bens culturais, ainda que os poucos editais públicos que restaram promovam em seu discurso um maior acesso dessas pessoas às obras produzidas. Mesmo que em algum momento alguma obra

fomentada por dinheiro público passe pelas periferias da cidade de São Paulo, por exemplo, não é possível afirmar que o público que estará reunido em um determinado lugar vai se sentir convidado à mesma reunião que também acontece, com o mesmo formato, em outro lugar da cidade.

Num geral, o que ocorre é que o público habitual do teatro tende a se agrupar também, o que pode gerar certa fragmentação, deixando a reunião teatral um pouco menos diversa do que deveria.

Isso, por si, já expõe algumas de nossas relações de poder, sobretudo se entendermos o teatro como um bem cultural e observarmos que tipos de artista conseguem enriquecer com sua produção ou tornar-se parte de uma elite.

Isto posto, o poder da reunião de que fala Guénoun pode ser observado desta maneira. O fato de ser coletivo é político. O fato de ser fragmentado a ponto de expor outras relações de poder, mais ainda. Ainda assim, por mais que a proposta de reunião teatral possa ser um ato político diante do que vivemos hoje, se tivermos que analisar o que é político em relação ao seu conteúdo, é necessário que ele compartilhe e difunda discussões a respeito de nossa sociedade e relações de poder conseqüentes. Esse envolvimento emprestaria à arte um papel social, mesmo que seja de retrato da sociedade ou observação da mesma, no sentido de expor seu funcionamento, para que seja possível a apreciação crítica de espectadoras e espectadores. Uma outra forma de definir teatro político em nosso tempo é aquela comentada por Iná Camargo Costa (1998). Em seu livro *Sinta o Drama*, Costa, expõe a complexidade da arte contemporânea no sentido de que ela, por não poder compactuar com a administração mercadológica da vida, ficou relegada a um lugar incerto em nossa sociedade.

Isso aconteceu justamente porque a arte não se encontra mais em um papel imprescindível em nossa vida social, como já aconteceu na história. Hoje, arte é um bem cultural, pouco incentivado e pouco difundido perto de seu potencial de difusão e exibição. A sociedade contemporânea brasileira (pelo menos a paulistana) possui outras demandas de vida, todas elas relacionadas à nossa condição de trabalhadoras e trabalhadores vivendo em uma metrópole que exhibe um dos maiores índices de desigualdade social.

Como é possível definir um teatro político, sem pensar nos aspectos econômicos que nos envolvem, os que produzimos, e as pessoas que o assistem? O que Iná Camargo Costa (1998) comenta, diz respeito exatamente ao nosso processo de encontro com o papel social da arte. É incerto porque, enquanto trabalhadores da arte, não encontramos apoio ou sequer espaço, motivação e público e, enquanto espectadores, não encontramos acesso ao que é produzido.

É possível, então, afirmar que a grande capacidade que o teatro tem de convocar pessoas

para um objetivo comum e lidar com aquilo que se refere à nossa forma de organização social em forma de expressão de uma ou mais subjetividades, é o que o faz potencialmente político. Mesmo que tendo que lidar com contradições para a sua própria sobrevivência e ainda que precise se valer do mercado que muitas vezes critica.

Porém, apesar da potencial capacidade do teatro (e das demais artes) neste processo político social, não é possível afirmar que todo e qualquer teatro busca desenvolver sua capacidade política. Existe também o teatro que não é político apesar de reunir pessoas. Esse é um teatro ao qual a real sociedade e nossas relações de poder não interessam, servindo melhor aos interesses mercadológicos em relação à “arte” que se torna, na verdade, entretenimento.

Afirmando que a verdadeira natureza política da arte aparecerá assim que não for buscada diretamente, Guénoun (2003) também afirma que o teatro possui uma natureza de ordem política, no sentido de promover a reunião e o encontro. Ou seja, o que há de político nessa modalidade artística é a capacidade de centralizar as pessoas, mas não de formá-las, uma vez que não buscará expor a sociedade ou suas contradições. Afirmar é isso é descolar-se automaticamente do proposto por Eagleton.

Seguindo essa proposta, toda e qualquer obra teatral pode ser considerada política apesar de seu conteúdo, unicamente por ser teatro.

Percebo que tal pensamento nos leva a explorar de maneira muito superficial a capacidade política do teatro que, como argumentam autoras e autores como Costa (1998), Betti (2009) e Eagleton (2006), possui uma capacidade de formação social, além da capacidade política exposta por Guénoun (2003), relacionada, principalmente ao seu conteúdo e, em seguida, à sua forma, uma vez que como foi detalhado no capítulo I desta pesquisa, as mudanças da forma como fazemos teatro se devem, principalmente às mudanças da sociedade na qual a arte é produzida.

O trabalho sobre as condições sociais da arte sobrepõe-se, evidentemente, a estética geral e a alguns ramos da psicologia, bem como à história. Há, de fato, dentro desse tipo de trabalho, uma divisão teórica importante entre, por um lado, abordagens primordialmente estéticas e psicológicas e, por outro, abordagens primordialmente históricas. Certos trabalhos do primeiro tipo abstêm-se totalmente de considerações sociais e passam ao largo do nosso contexto atual. Há, porém, tendências significativas, baseadas primordialmente em dados “estéticos” e “psicológicos” que (a) introduzem condições sociais como modificadoras de um processo humano, no mais relativamente constante, ou (b) estabelecem períodos gerais da cultura humana dentro dos quais florescem determinados tipos de arte. (WILLIAMS, 2000, p.21).

Afinal, as formas e a criatividade foram se abrindo para outras possibilidades, o que fez

com que o interesse dos artistas por obras que tenham maiores chances de relacionar suas expressões subjetivas com o mundo como eles enxergam, os despertassem, também, para a opção de fazer teatro de maneiras diversas, de acordo com a forma como nossa sociedade muda. Nas palavras do autor Raymond Williams:

Em sua maior complexidade, a análise dos elementos sociais em obras de arte estende-se até o estudo das relações sociais. Isso se dá especialmente quando a ideia de “reflexo” – Segundo a qual as obras de arte incorporam diretamente material social preexistente – é modificada ou substituída pela ideia de “mediação”.

A mediação pode referir-se primordialmente aos processos de composição necessários, em um determinado meio; como tal, indica as relações práticas entre formas sociais e artísticas [...]. Em seus usos mais comuns, porém, refere-se a um modo indireto de relação entre a experiência e sua composição. A forma desse modo indireto é interpretada diversamente nos diferentes usos do conceito. Assim, por exemplo, o romance de Kafka, O processo, pode ser lido a partir de diferentes posições, como (a) *mediação por projeção* – um sistema social arbitrário e irracional não é diretamente descrito, em seus próprios termos, mas sim projetado, em seus traços essenciais, como invulgar e estranho; ou (b) *mediação pela descoberta de um “correlato objetivo”* – compõem-se uma certa situação e personagens para produzir de forma objetiva, os sentimentos subjetivos ou concretos – uma culpa inexprimível - de que se originou o impulso para a composição; ou (c) *mediação como função dos processos básicos de consciência*, nos quais certas crises, que de outra forma não se podem captar diretamente, são “cristalizadas” em determinadas imagens e formas de arte diretas – imagens que, então, iluminam uma condição (social e psicológica) básica: não apenas a alienação de Kafka, mas uma alienação generalizada. Em (c), essa “condição básica” pode referir-se, de maneira variável, à natureza de uma época como um todo, de uma determinada sociedade num período determinado, ou de um grupo determinado dentro daquela sociedade daquele período. (Williams, 2000, p.23-24).

3.1 A arte teatral política na obra de Newton Moreno

[...] a Dramaturgia hoje se caracteriza como uma busca de compreensão e representação aberta da realidade, através de projetos artísticos próprios e, nesse sentido, pode-se dizer que cada artista, ou melhor, cada indivíduo possui sua própria dramaturgia em potencial, seu próprio mecanismo de trabalho e de criação de sentidos, sua própria rede de estratégias criativas e produtivas, sempre de acordo com sua apreensão do mundo, e de si próprio em meio a esse mundo. (REWALD,

2009, p.290).

Nas palavras de Rubens Rewald, roteirista, dramaturgo e professor de audiovisual da USP, a Dramaturgia contemporânea trabalha com maiores aberturas. Especificamente em relação ao teatro que estamos investigando, é possível afirmar que tais condições de criação dizem respeito principalmente à representação e compreensão de uma realidade, ainda que subjetiva.

O próprio Rubens Rewald em seu artigo *Dramaturgia: o texto e tudo o mais ao redor*, publicado em 2009, relembra fases da dramaturgia teatral paulista e brasileira a partir de 1970 quando os processos teatrais colaborativos e coletivos passaram a ser mais comuns no contexto do teatro. O autor comenta brevemente algumas obras específicas, a fim de traçar uma linha do tempo a respeito deste tipo de produção, segundo a qual a dramaturgia, depois de passar por uma fase textocêntrica (textos como elementos centralizadores do acontecimento teatral, sendo, portanto, seu foco), na qual os textos eram produzidos pelos dramaturgos antes do início do processo de encenação dependendo somente de sua subjetividade, passou por uma outra fase, bem diferente, na qual o texto muitas vezes sequer era escrito, mas improvisado a partir de outros tipos de procedimento.

Segundo o que propõe Rewald no citado artigo, a dramaturgia que hoje é produzida, possui muitas características deste período da década de 1970.

O processo colaborativo abre também novos espaços de ação ao dramaturgo. Pois a ideia de dramaturgia sempre esteve ligada à escrita e à produção do texto dramático. Hoje, no entanto, há um leque amplo de leituras e compreensões do conceito. A dramaturgia não só se refere ao texto como também às estratégias, aos procedimentos, e aos processos de criação do texto. É o grande movimento dos últimos vinte anos. No teatro contemporâneo, o dramaturgo não está só interessado na escrita do texto, mas também na proposição do jogo dramático do grupo. A dramaturgia tem como uma de suas novas qualidades o pensamento de uma estratégia de ação. Novas questões vem à tona: “Como vou conduzir o jogo da criação com esse grupo para produzirmos um texto dramático interessante? Através de workshops? Através de laboratórios? Leituras? Propondo um jogo de improvisações? Como abordar o tema? Qual a estratégia de ação para a proposição da criação dramática?”. (REWALD, 2009, p. 284)

Essa nova forma de criação, no que diz respeito à literatura dramática, pode representar a busca de uma representação aberta da realidade, como sugere o autor. A representação aberta, no caso, seria aquela que expõe a subjetividade de quem escreve. Isso ocorre tanto juntamente com a colaboração do grupo para quem o texto é escrito, ou somente partindo de uma subjetividade (a de quem escreve), cada maneira de escrita com seu contexto. Ou seja, não

existe o compromisso de lidar com o mundo segundo formas pré-determinadas. O mundo é a representação subjetiva de cada um, podendo ser um mundo diverso e diferente para cada pessoa, a partir da forma que cada um o sente.

A concepção de escrita como uma exposição da subjetividade do criador, independente das regras e formas pré-determinadas é uma ideia que remete ao início do século XX, que vem com muita força a partir das chamadas Vanguardas Históricas Europeias. As Vanguardas foram movimentos relacionados à arte na Europa que, no caso do teatro, possuíam premissas justamente relacionadas ao fato de o autor poder “ser visto” por meio de sua obra, a diminuição da ilusão de realidade no teatro somada ao teatro assumindo-se como teatro e algumas outras características que contribuíram para que o Drama (absoluto, como nomeia Peter Szondi e rigoroso, como nomeia Anatol Rosenfeld) se encaminhasse para uma crise entre a forma e o conteúdo. O Expressionismo, inclusive, vanguarda histórica surgida na Alemanha (e com qual Bertolt Brecht se relacionou no início de seus escritos dramáticos), é o que mais relaciona a visão de mundo a partir da relação subjetiva de quem escreve, tendo, portanto, enorme carga de lirismo em sua estrutura.

O próprio Newton Moreno, autor foco desta pesquisa, quando de sua formação na Unicamp, agrupou-se junto a companheiros e companheiras no coletivo Os Fofos Encenam. Neste coletivo, Newton começou a desenvolver sua escrita que, por mais que fosse escrita de maneira individual e separada do ambiente do ensaio do grupo (método de escrita apelidado de “peça de gabinete”), estava sempre vinculada a um trabalho de seu coletivo.

Se uma obra, então, é um retrato ou uma mediação da sociedade na qual foi produzida, então é perfeitamente compreensível o fato de que as obras contemporâneas estejam em um contexto de criação cada vez mais coletiva, o que permite a influência de diferentes pontos de vista.

Também é compreensível o fato de que haja cada vez mais a tentativa de alcançar um teatro híbrido, ou seja, um teatro que também seja composto por outros gêneros literários como função adjetiva. Dessa forma, as obras teatrais podem ser desenvolvidas com lacunas que podem ser preenchidas pela experiência dos espectadores, por exemplo, ou espaços que possam se relacionar com a expressão de quem contribui para o texto ou a encenação.

Como citado anteriormente, Newton Moreno é um autor de escrita híbrida (escrita que envolve características de diferentes gêneros literários), movido por múltiplos interesses, todos relacionados à sua vida e sua forma de habitar o mundo. Mesmo sua forma de escrever, segundo ele, remete ao fato de que é um ator antes de ser um dramaturgo, o que gera, também, hibridismo em relação à forma.

Eu tenho essa teoria, acho que a gente faz mais a peça quando escreve. A gente fica tentando resolvê-la. Ela atravessa mais a gente, que é ator, que tem essa musculatura. Nesse terreno a experiência de passar pela história, nos deixa ir mais por dentro. (MORENO, 2016, caderno de campo da pesquisadora).

Lidando com lacunas (espaços de entendimento existentes na obra que permitem que sejam completados pela subjetividade de quem a lê ou assiste), o teatro possui espaço para nos surpreender enquanto relato do meio (ou mediação do tempo em que foi criada a obra). Podendo lidar com o imprevisível, nos abrimos às possibilidades dos fatos, nos aproximando da realidade, muito mais que nos afastando. Sobre como a obra se relaciona com seu contexto, diz Raymond Williams (2000):

O estudo de elementos sociais em obras de arte tem sido muito amplo e com frequência é entendido, apenas, como todo o conteúdo de uma sociologia da cultura. Na verdade, grande parte dele é mais propriamente histórica, mas contém uma formulação ou pressuposto sociológico importante. [...] Dentro dessa tendência, os “fatos” básicos ou a “estrutura” básica de uma dada sociedade e/ou período são aceitos ou são estabelecidos por análise geral, e seu “reflexo” nas obras concretas é mais ou menos diretamente identificado. Assim, tanto o conteúdo quanto a forma do novo romance realista do século XVIII podem ser apresentados como dependentes dos fatos, já conhecidos, da crescente importância social da burguesia comercial. (p.23).

Assim, percebendo as lacunas (fissuras, espaços) ou criando com elas, o teatro passa a ter, também, a possibilidade de se transformar enquanto forma e criar novas combinações que levam a novos significados e, portanto, transformações estéticas. Ainda sobre o assunto:

É evidente, em primeiro lugar, que a análise sociológica da cultura tem muitas vezes, e até mesmo primordialmente, que trabalhar com o sentido (a). Esse modo principal pelo qual a produção cultural pode ser relacionada, frequentemente com muita precisão, com classes sociais ou outros grupos que podem, também, definir-se em outros termos sociais, mediante análise política, econômica ou ocupacional. Mas logo fica evidente também que a análise cultural não pode estar limitada ao nível das crenças formais e conscientes.

É preciso que ela se estenda em dois sentidos. Primeiro, para aquela área mais ampla de sentimentos, atitudes e pressupostos que comumente marcam, de maneira muito característica, a cultura de determinada classe ou outro grupo. Essa área mais ampla e menos palpável é importante também para revelar a cultura em mudança daquilo que, visto de outro modo (em termos econômicos, digamos), e uma classe que perdura e persiste. Em áreas como essa, descobrimos uma “coloração” global vívida e uma ampla área de prática social concreta, que são culturalmente

específicas e, pois, analiticamente indispensáveis. A seguir, em segundo lugar, há necessidade de ampliação até aquela área de produção cultural manifesta, a qual, pela natureza das formas, não é, ou não é primordialmente ou apenas, a expressão de crenças formais e conscientes: não filosofia, ou religião, ou teoria econômica, ou teoria política, ou direito, mas teatro, ficção, poesia, pintura. (WILLIAMS, 2000, p.26).

Neste sentido, a leitura (ou encenação) das obras de Newton Moreno pode funcionar como um retrato da época em que viveu o autor, relacionando-o ao seu próprio contexto e desigualdades que presenciou ou sentiu, trazendo um sentido de imagem/retrato/documento daquilo que nossa contemporaneidade vai deixar para as próximas gerações. É uma forma de o futuro enxergar nossa barbárie, através do olhar de quem a descreveu.

A obra *Deus sabia de tudo...* primeira obra de Newton Moreno, escrita em 2001 em processo de gabinete, também lida com lacunas no sentido de ter sido escrito a partir da inspiração do autor em uma imagem relacionada à transfobia que sofreu uma travesti por parte dos gays enquanto tentava entrar em uma boate gay. É um texto que se propõe a estar no mundo e lidar com ele e com suas lacunas e incoerências, enquanto sua forma também é lacunar, destinada ao grito da travesti.

LOCUTOR - Bom dia, aqui é Célio Cruz com mais uma edição do programa “Deus sabia de tudo e não fez nada”.

(Música)

Bom, a carta que recebemos hoje é de Irineu, uma carta comovida e sincera em que Irineu conta a trágica história de seu amigo... amiga, Valdeci.

(Música)

Célio, nem me lembro qual a loja de conveniência, dessas badaladas, em que Valdeci trabalhava. Acordava cedo, descia o morro e pegava três conduções : ônibus, trem, ônibus e, obviamente, muita canela. Poderia trabalhar mais perto, mas Valdeci adorava a zona sul e aquela sensação realizadora de ser iluminada por tanto neon. O que a bicha não sonhava, Célio : Miss Jardim Guedala, chacrete e estrela do VOCÊ DECIDE. Queria ser eterna Valdeci.

Nasceu no morro, preta, pobre, bichinha sem chance. Analfabeta de mãe, Célio, não conheceu o pai (tampouco a mãe dela : não deu tempo), mas e daí ? Valdeci era sonho. Forrara o chão do barraco com fotos de artistas famosos.

Quase tudo homem, poucas atrizes foram escolhidas.

Toda noite, Valdeci cobria a única lâmpada de seu barraco com papel celofane . Verde, azul, lilás, queria um sonho de cor diferente a cada noite. Usava uma leve maquiagem para realçar a sobrancelha, grossa e insinuante, e um batom para aumentar seus lábios, estes sim, seu grande trauma. Nada lhe incomodava mais – e havia muito em Valdeci que justificava uma plástica – os lábios eram finos, um

risco, uma frágil linha no poderoso vulcão de sedução que se supunha.

Mas havia um porém, Célio : Quais as reais chances de Valdeci ? Se ela amava quase dolorosamente Djalma, pedreiro, bronco, analfabeto e o maior garanhão do morro. Djalma já tinha espancado umas bichinhas só porque ousaram olhar para o seu saco. E Valdeci?

Deus sabia de tudo e não fez nada.

(Música)

O que eu sei é que Valdeci se escondia atrás do barraco de Djalma para ouvi-lo transando com suas donas. E cada noite era uma. E Valdeci estava lá. Louca de tesão, mas quieta, muda, imóvel. Imóvel, imóvel, não, porque Valdeci se tocava, não conseguia resistir. Desejava com força de beata ser amante de Djalma. Uma madrugada, ela se exaltou e soltou um gemido. Djalma notou, pôs a cabeça para fora. Djalma nada encontrou e regressou ao seu ofício até o dia raiar. Valdeci, sim, era fiel. Quando decidia se tocar, concentrava-se em Djalma. Se algum artista se insinuasse em seus pensamentos, ela parava tudo e pegava seu único bem de valor: as cuecas de seu homem. Valdeci as colecionava: rasgadas, coloridas, justas, samba- canção, suadas, perfuradas de seus pelos, com nódoas de sua uretra, catalogadas, fichadas, uma a uma. Sabia a data em que tinha roubado, na surdina da noite, cega de excitação, pulando cercas, destruindo flores, assustando galinhas, arrastando-se na lama. A cada nova cueca, tinha mais certeza: amava aquele homem. Sua preferida era a preta de linha, larga, a que melhor definia o peso do seu membro. Esculpido exato no tecido gasto. Desfilava-a inteira pelo corpo. Todos os pontos cardeais, suave, áspera, dentro e fora. Implorava pelo que restava da pele de seu dono. Vez em quando, Valdeci as vestia e imprimia um sorriso que a promovia a funcionária do mês na loja.

Valdeci era bonita como quem ama. Djalma não sabe o que ela faria por ele.

Nem sabia onde morava, seu nome, profissão, nada. Nem desconfiava da existência apaixonada de Valdeci. Só bramia, com bafo cultivado, para o morro inteiro ouvir: “ eu mato quem roubou minha cueca...”. Quando de bom humor, ainda descia a ladeira assoviando na intenção da música “ ...para fazer pano de prato .”

A primeira coisa que Valdeci modificaria era a bebida. Era beber e espancar a vadia que estivesse na cama. Valdeci mesma testemunhou, acuada no jardim, pancadas com som de sangue. O que Valdeci não faria por amor! Tinha consciência que estava aqui para melhorá-lo. Não poderia sossegar. Mandou uma amiga da Igreja de Jesus Cristos dos santos dos Últimos Dias tentar converter Djalma. Ela relutou, premonitoriamente, em ajudar Valdeci, mas foi. Crente não foge da missão. Recebeu uma cantada de desvirtuar Madre Teresa; Valdeci perdeu a amiga, a Igreja, mais um dízimo.

As fêmeas se sucediam, nenhuma durava mais que uma semana. Valdeci não se abalava, sabia que era a escolhida. Às vezes, não se aguentava de ansiedade, pensava

como chegar perto, fazer amizade, ganhar confiança. Tinha até um porta-retrato para o dois. Amava a incongruência das figuras justapostas: dois metros de homem revestido de um gramado de pelo, volatizando meio metro de pinta e maquiagem barata.

Mas, no morro, Célio, todos sabiam que Djalma era violento. Corria o boato que teria matado sua mulher com as próprias mãos, por ciúmes. Valdeci não tinha a menor intenção de acreditar nestas bobagens, mas se assim fosse, morreria feliz. Sentindo o peso daquelas mãos talhadas de cimento e cal, a textura seca e calejada daquela pele, o suor curtido a perfume de bofe, a gravidade daquele homem acontecendo sob ela.

Célio, nos últimos dias, Valdeci já não suportava todo o amor que os céus lhe mandaram. Tinha medo de enlouquecer, perder o sono, cortar-se toda, ficar sem fome, perder a fé. Já ficara difícil dormir uma noite inteira sem gritar seu nome. Febre, tesão tiravam-lhe o sono. Fora assim que sua vizinha, ratazana trambiqueira, ouviu os gritos de Valdeci, violando os seus segredos.

“Djalma.” bradava em delírio, noite sim, noite não.

Mas a ratazana, Célio, a ratazana... contou tudo para Djalma, a ratazana. Levou um bofete que lhe modificou a cara e, para não morrer, combinaram um bote. Bastava ir até a toca da ratazana e esperar pelos gritos. Nesta noite, justamente, Valdeci celebrava com as mãos no corpo, no sexo, seu amor por Djalma. Dançava na cama, forrada com suas cuecas. Nua, sob a luz azul do papel celofane, maquiada, sozinha, completamente senhora do seu afeto.

Djalma arrombou a porta e viu Valdeci, tomada, sussurrando seu nome: “Eu te amo, Djalma.”

Assim Valdeci fora assassinada. Estrangulada pelas mãos do homem que amava. Num acesso de raiva, enojado, bêbado, fedido, massacrava a maior prova de amor que já tivera. Valdeci desencarnou amando e, no morro, todos a admiram por isto. (MORENO, 2001, versão não publicada de Deus sabia de tudo...)

Aqui cabe frisar novamente a quantidade de grupos e contextos diferentes existentes mesmo entre as e os artistas. Vivemos em um tempo no qual é profundamente relevante a identidade que a/o artista constrói ao longo de sua vida e de onde ela/ele vem, uma vez que isso conta para entender a escolha da arte que está sendo produzida, em que espaço o faz, para quem, em que parte do país, em que parte da cidade, com que verba etc. Essas são maneiras de perceber indiretamente a quem serve a expressão da subjetividade daquelas pessoas que estão produzindo aquela obra, escrevendo de que maneira e o motivo para isso, ou seja, é dessa maneira que percebemos se aquela pessoa que está se expressando serve a si mesma ou ao mercado.

Porém, como está exposto no excerto acima, não podemos limitar a análise

cultural às crenças formais e escolhas das pessoas que produziram a obra. Existem muitas coisas que não escolhemos na hora de produzir e ainda assim, querem dizer muito sobre a subjetividade que está retratando, ainda que de forma inconsciente. Nem sempre será escancarado todo o contexto social de quem produz, ainda que haja engajamento. Muitas vezes deixamos explícitos, inclusive, nossos preconceitos somente pela forma como produzimos e nos expressamos.

Em outras palavras, é necessário que, para avaliar uma cultura de maneira sociológica, entendamos que, se a política se trata da maneira como nos organizamos enquanto sociedade, e as relações de poder que nos cercam não dizem respeito somente àquilo que se refere diretamente à maneira como nos organizamos, mas também à forma como as pessoas que se expressam se sentem em relação ao contexto que percebem, da maneira como seu contexto e suas relações as permitem perceber.

Além disso, embora “ideologia” conserve, pelo peso do uso linguístico, o sentido de crenças organizadas (quer formais e conscientes, quer difusas e indefinidas), pode-se muitas vezes supor que tais sistemas constituem a origem verdadeira de toda produção cultural (e, de fato, de toda a demais produção social). No caso da arte, isso seria muito gravemente redutor. Excluiria, por um lado, os processos diretamente físicos e materiais [...] em que tantas artes se baseiam. Por outro lado, excluiria aqueles processos fundamentais de elaboração e reelaboração que constituem os elementos específicos, à diferença dos elementos abstraíveis, da arte importante. Esses processos distribuem-se desde (a) ilustração ativa (ainda relativamente simples) até (b) tipos de reinvenção ativa e de descoberta exploratória e, essencialmente, (c) tensão, contradição ou o que, alhures, se chamaria de divergência. (WILLIAMS, 2000, p.27).

As obras principais escolhidas para serem analisadas nesta pesquisa, *Agreste* e *A Cicatriz é a Flor*, orbitam exatamente esta galáxia de opções. A primeira, escrita em forma de narração, pretende de forma empática narrar o que sente uma mulher que, viúva, no velório de seu marido, descobre que ele possui uma genitália feminina. Estando no contexto do sertão nordestino, sofre agressões por parte daqueles que foram seus vizinhos por mais de vinte anos. A segunda, escrita em forma de um diálogo (por vezes não dialogado) e com escrita de predominância lírica, trata do momento de rompimento de relacionamento de duas mulheres, uma que domina e uma que é dominada. Na peça, conhecemos ambas as sensações e sentimentos conflitantes.

Essas peças, alvos principais deste estudo de caso, serão analisadas mais detalhadamente no próximo capítulo.

O engajamento no saber de si talvez seja a resposta ou talvez uma das formas de se

perceber de maneira mais ativa em um processo de criação. Afinal, a subjetividade é muito mais complexa do que aquilo que envolve nossa visão de mundo. A visão pode ser algo superficial, relegada àquilo que vemos mas não enxergamos do mundo, bem como a audição pode estar orientada por aquilo que nos contam ou nos é imposto por mídias como a televisão e as redes sociais, que trazem informações de maneira curta e superficial, buscando informar mais do que gerar reflexão.

O periodismo destrói a experiência, sobre isso não há dúvida, e o periodismo não é outra coisa que a aliança perversa entre informação e opinião. O periodismo é a fabricação da informação e a fabricação da opinião. E quando a informação e a opinião se sacralizam, quando ocupam todo o espaço do acontecer, então o sujeito individual não é outra coisa que o suporte informado da opinião individual, e o sujeito coletivo, esse que teria de fazer a história segundo os velhos marxistas, não é outra coisa que o suporte informado da opinião pública. Quer dizer, um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião, um sujeito incapaz de experiência. E o fato de o periodismo destruir a experiência é algo mais profundo e mais geral do que aquilo que derivaria do efeito dos meios de comunicação de massas sobre a conformação de nossas consciências. (BONDÍA, 2002, p.22).

O que está no mundo, ou seja, a ideologia é a hegemônica. E como podemos perceber a todo o momento, a hegemonia dos comportamentos é o que nos orienta a existência e tenta nos engessar as escolhas e percepções.

É preciso que a realidade seja abstraída ao mesmo tempo que percebida, para que nos seja permitido divergir ou olhar criticamente a realidade em que estamos mergulhados. A crítica pode se dar por meio mesmo da repetição daquilo que é enxergado ou mesmo por meio de uma releitura do que é visto na qual deixa-se “escapar” o verdadeiro pensamento a respeito. Tudo isso é abstração e nos permite questionar o mundo com o qual estamos acostumados para, então, expressar como nos sentimos em relação ao que vivemos e questionamos.

Uma das escolhas de Newton Moreno em relação à sua pesquisa estética é a de observar e se inspirar em experiências de ritualização dos extremos da carne, do corpo, dos limites ao que o corpo se permite. Isso é, para o autor, um lastro de pesquisa sobre como nossos corpos lidam com o mundo e de que forma que o mundo (e certos contextos) lida com certos corpos, marginalizados por regra. O corpo e seus extremos (ou limites) variando conforme qual é o corpo e ao que ele se submete (ou já se submeteu) historicamente.

Agreste, A Cicatriz é a Flor, Dentro, A refeição, Deus sabia de tudo. Todos estes trabalhos, dizem respeito ao corpo, marginalizado ou não. *Agreste* tratando do corpo trans em seu estado definitivo; *Cicatriz*, tratando de cortes na pele do corpo para cravar a memória,

com consentimento; *Dentro*, sobre o momento da invasão permitida no corpo do outro que cria mais cumplicidade que o amor e a confissão de sentimentos; *A refeição*, tríptico que trata do canibalismo literal e simbólico e *Deus sabia de tudo*, que versa sobre o corpo trans criminalizado por parte de quem também o é.

Uma maneira de explicar isso, do ponto de vista de quem escreve é:

O dramaturgo, mais do que exercer a função de autor da obra, constitui-se como o intérprete textual das experiências vividas durante o processo. Para tanto, é fundamental um exercício de escuta incessante, afinal, ele, o dramaturgo, é a própria “antena” do processo, vislumbrando erros, problemas, descobertas, acasos, achados, que podem ser incorporados ou eliminados do texto. (REWALD, 2009, p.283).

Aqui, por mais que Rubens Rewald esteja falando especificamente de como o dramaturgo deve se colocar em um processo colaborativo, tomo o excerto como exemplo da forma como o dramaturgo deve se portar no mundo enquanto artista. Newton Moreno escreve, ainda que seja em gabinete, de forma a absorver não somente o contexto do grupo que cuidará da encenação de sua peça, mas também o contexto em que está escrevendo enquanto ser humano em relação ao mundo.

Dito isso, e analisando o proposto exercício de escuta, supostamente dado como responsabilidade à pessoa que escreve a peça teatral, podemos dizer que essa é uma das situações que podemos perceber como analogia para o movimento cada vez mais crescente de arte política. Isso pode funcionar como analogia, se pensarmos que todas as etapas da criação, começando pela escrita, devem acontecer como se quem cria tivesse uma antena capaz de captar os mínimos detalhes, não somente das demais criações envolvidas no processo, mas também de suas subjetividades e, principalmente, do mundo.

Ter uma antena é deixar-se afetar por tudo o que nos cerca enquanto estamos criando, deixando o universo da criação ir além da sala de ensaio, do papel, do gabinete de escrita. Escrever com esse sentido aguçado e perceber o aqui e o agora, relacionando o que estamos sentindo com aquilo que compõe a trajetória de vida de quem cria, sua classe, gênero, privilégios, preconceitos que reproduz, com qual relação de poder envolve-se enquanto ser humano e, por consequência, enquanto artista.

Mais uma vez, é preciso que se reitere: não se trata de apenas possuir essa antena, sem que ela esteja sintonizada ou que passe por manutenções periódicas. Existe algo que precisa acontecer para garantir seu funcionamento e sua relação com o que está acontecendo agora e que é consequência do que já aconteceu. Nossa estrutura social tem uma relação direta com a estrutura social do passado.

Partindo do pressuposto de que a arte engajada vai na contramão da utilidade no sentido mercadológico do que é considerado útil (o que gera lucro), podemos afirmar que da parte de quem faz esse tipo de arte há, mais que o desejo de um dia tornar-se útil, o fato de ser necessário.

Atualmente, o conhecimento é essencialmente a ciência e a tecnologia, algo essencialmente infinito, que somente pode crescer; algo universal e objetivo, de alguma forma impessoal; algo que está aí, fora de nós, como algo de que podemos nos apropriar e que podemos utilizar; e algo que tem que ver fundamentalmente com o útil no seu sentido mais estreitamente pragmático, num sentido estritamente instrumental. O conhecimento é basicamente mercadoria e, estritamente, dinheiro; tão neutro e intercambiável, tão sujeito à rentabilidade e à circulação acelerada como o dinheiro. Recordem-se as teorias do capital humano ou essas retóricas contemporâneas sobre a sociedade do conhecimento, a sociedade da aprendizagem, ou a sociedade da informação. Em contrapartida, a “vida” se reduz à sua dimensão biológica, à satisfação das necessidades (geralmente induzidas, sempre incrementadas pela lógica do consumo), à sobrevivência dos indivíduos e da sociedade.

Pense-se no que significa para nós “qualidade de vida” ou “nível de vida”: nada mais que a posse de uma série de cacarecos para uso e desfrute. (BONDÍA, 2002, p.27).

Newton Moreno fala de escrever peças já a partir da experiência de ser ator, relacionando a escrita com a musculatura de palco que os atores tem. Para ele, o ato de escrever é o ato de se permitir uma experiência.

Obviamente, por sermos trabalhadores, nós, artistas, temos que nos encaixar de alguma forma na lógica do mercado (o ciclo de trabalho remunerado, venda de mão de obra ou de nossa criação) para podermos viver. Hoje, também devido ao já citado e crescente sucateamento de editais públicos voltados à cultura, observamos cada vez mais artistas que escolhem entrar nessa lógica de alguma outra forma que não seja relacionada à criação. Isso significa que, para essa gama de artistas, o processo de criação acaba por se tornar algo a ser feito em conciliação com o trabalho remunerado, enquanto o mesmo salário é usado para sustentar, além das despesas de suas vidas, sua arte, podendo deixá-la autônoma para servir à sua expressão apenas.

Se estamos falando de uma metrópole como a cidade de São Paulo, então, as condições que encontramos para fazer arte também esbarra em questões de mobilidade devido ao transporte caro e de má qualidade, grandes distâncias entre os destinos, aluguéis altos, falta de espaço para treino e apresentação, necessidade de mais de uma jornada de trabalho para

sustentar nossa vida e objetivos, etc.

Conforme há ainda a vontade de resistir aos obstáculos e continuar produzindo algo necessário como a arte, há também a consciência do quanto nos afeta essa realidade, ainda que tenhamos formação universitária, acesso ao conhecimento e não moremos em bairros periféricos, como é o meu caso (mulher, branca, classe média, educadora, artista). Isso nos leva também à consciência de nossos privilégios, uma vez que estamos resistindo junto a colegas que estão em posição de maior vulnerabilidade.

Conforme aumenta o privilégio do indivíduo, maior a possibilidade de fazer arte, ainda que como um *hobby*. Se há distância entre a produção e a lógica do mercado, há maior liberdade para que o artista se expresse e coloque em choque aquilo que ele vive e presencia. Quanto maior a necessidade de fazer arte enquanto meio de ganho de vida, maior a necessidade de se encaixar na lógica sucateada dos editais públicos e privados, ainda que a arte produzida seja política.

Há pouco tempo, por exemplo, Os Fofos Encenam, coletivo teatral do autor, lançou uma campanha na internet para ajudar o grupo a salvar sua sede, localizada na Bela Vista, em São Paulo. Vítima de todo o contexto, o grupo não estava conseguindo pagar seu aluguel e sofria ameaça de despejo. O final desta história, inclusive, não foi feliz.

O que aconteceu na verdade foi que não tinha dinheiro. (risos) Eu acho que não faltou vontade de manter a sede, nem de... houve várias tentativas de tentar recursos, teve uma época que a gente conseguiu um apoio de um ano e meio, quase um mecenato, de contatos, amigos, enfim... acho que foi até o Ivam Cabral dos Sátiros, da SP Escola que conseguiu uma ponte. Então tinham várias pessoas que estavam no movimento de conseguir manter esses espaços, alguns encontros aconteceram. É muito difícil pra eu falar, porque quem estava mais a frente disso eram outras pessoas do grupo que foram em todas essas reuniões, que batalharam mais do que eu, então é meio esquisito eu ficar falando, mas enfim. O Eduardo Reyes, o Fernando Neves, enfim. Até porque o Fernando estava dirigindo mesmo o grupo, nessa época ele começou a dirigir. Aí entrou essa recessão, esse recesso agora esse... (como chama?), esse ano sabático que virou dois anos sabáticos, não sei ainda pra onde que a gente vai, está meio confuso isso. Porque a sede realmente desarticulou. Perder a sede, desarticulou. Agora talvez seja quase um teste pra gente sabe? De... se tiver que voltar, volta como? Quem volta? Quando? Em que condições? Acho que está todo mundo se fazendo essas perguntas e está todo mundo trabalhando em outros projetos juntos. As parcerias não acabaram. Acabou foi esse espaço físico e um projeto que reúna todo mundo.

[...]

A sede a gente alugava de um cara. A gente conseguiu manter durante muito tempo

porque ganhava muito edital felizmente e o Edu administrava esse valor pra gente. Então investimento, e tudo o que a gente vendia de espetáculo tinha uma parte que já era pro caixa do grupo... então, foi caminhando super bem, com os fomentos, Petrobrás que a gente ganhou da Memória (da cana), a coisa foi caminhando... O fomento do Baú da Arethuzza... Aí chegou num estágio limite e a gente não sabia o que fazer. Mas também pode abrir outro espaço daqui a pouco se quiser voltar sabe? Ou faz teatro de rua ou faz... Sabe? (MORENO, 2018, caderno de campo da pesquisadora).

Fazer uma arte necessária em detrimento daquela que é útil é, ao mesmo tempo, saber das condições muitas vezes precárias e desfavoráveis, escolhendo a criação coletiva e o teatro de grupo, combatendo hierarquias e priorizando a forma que nos permita lidar com as nossas vidas e aquilo que nos afeta, também, como agentes de criação. Além disso, esse tipo de arte também é aquele cuja forma não pré-definida permite que o público entre em um vórtice de troca em que nos permitimos afetar, também, pelas subjetividades das e dos espectadores. Uma arte necessária é aquela que recusa a afirmação de não ser uma potência formadora e se coloca exatamente desta forma. Ela recusa as relações de trabalho e aplica em seus processos de criação uma lógica de igualdade que é quase utópica em nosso momento histórico, em nosso país pós-golpe e retomada local de conservadorismos.

A arte política de agora se preocupa com o mundo e denuncia o que sentimos em relação a ele, ao mesmo tempo em que é feita em outra lógica e prioriza a experiência.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.

Em primeiro lugar pelo excesso de informação. A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma anti-experiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituírmos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça. (BONDÍA, 2002, p.21-22)

Assim como explicado por Jorge Larrosa Bondía neste artigo de 2002, a experiência é

aquilo que nos acontece. Isso significa que, viver uma experiência, nos exige a paciência de esperar que o tempo das coisas propostas aconteçam em nós.

A mais genuína resposta, assim, pura de uma afetação interna, de necessidade de expressão, de articular um discurso, de devolver uma coisa, fazer uma resposta a... foi com “deus”. Todas vieram de uma imagem, na verdade não era nem a imagem, era a sensação da coisa e aí criando as duas atmosferas que depois eram pesquisadas. *O Dentro* e a *Cicatriz* eles eram dessas histórias, mas que eu pensei aqui essas experiências eu preciso viver isso... até as meninas que fizeram a peça faziam escarificação. (MORENO, 2016, caderno de campo da pesquisadora).

Uma arte que prioriza a experiência é aquela que, além de contar com o jogo próprio do fazer artístico num geral (aquele segundo o qual o jogo é algo que acontece de maneira lúdica, com regras pré-estabelecidas, visando um objetivo), também propõe que ele aconteça com regras mutáveis ou com algumas dessas regras inexistentes, lidando, assim com o imprevisto de se estar em um jogo e buscar algo sem que todos os detalhes sejam de conhecimento prévio.

Segundo Bondía, também, a experiência é algo que nos afeta e não algo que apenas acontece, o que faz, também, com que aquilo que vivenciamos como experiência é algo pessoal e intransferível, sendo que cada indivíduo possui um tipo de experiência na vida. A experiência nunca se repete.

Se pensarmos, também, que informação não é experiência, a arte que se pretende totalmente planejada também não pode sê-lo. Se a arte que não é política é aquela que não olha para seu tempo e nem se deixa afetar por ele, também cabe entender que esta é a arte que possui recursos para controlar o sentido daquilo que quer discutir. Não podemos dizer que o fato de ela controlar o jogo a faz não-política se ela expressa o olhar consciente de mundo de uma pessoa que a criou, mas me parece que este é um exemplo de quando o pensar artístico também se reflete na forma. Se a arte se afeta e pretende afetar, ela também se pretende experiência no sentido de oferecer algo que aconteça a alguém e não apenas algo que ocorra em algum lugar. A arte experiência é aquela que transforma quem participa do momento de sua exibição/leitura e não apenas aquela que coleciona olhares, leituras e apreciações.

O que eu digo é assim. O quanto me transformou, por exemplo, ver um amigo meu “virar” trans. Sabe? É físico. A experiência dele é mais física que a minha. E a minha experiência de entrar em contato com aquele corpo me modifica tb. E o ato político que foi para ele colocar pra fora quem ele realmente é. Isso não é político, sabe? Isso não tem uma força de transformação, de consciência, luta? De uma voz ativa que se dá por meio de uma política do corpo mesmo. (MORENO, 2016, caderno de campo da pesquisadora)

Parafraseando Bondía em uma das frases de seu texto *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* (2002): “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível”, acredito que podemos dizer que, se substituirmos na frase acima a palavra sociedade pela palavra arte, com certeza veremos que uma arte que somente informa é aquela que não oferece experiência.

[...] o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. [...] Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre. (BONDÍA, 2002, p. 24-25).

É incapaz de gerar experiência a arte que não se preocupa em afetar-se pelo meio na qual é produzida, fazendo eco com aquilo que sentem as subjetividades que a compõe enquanto obra, porque ela não é feita de experiência.

Somente é possível iniciar o ciclo do afetar-se e ser afetado, quando o primeiro passo é dado pelo artista que se arrisca em sua própria experiência recusando-se a informar-se apenas e criando com aquilo que lhe acontece.

Em tempo, tudo pode nos acontecer, independente do contexto em que vivemos, desde que compreendamos aquilo que sofrem nossos semelhantes humanos. Isso não nos coloca, porém, em seus lugares. Devemos lembrar que cada experiência é algo pessoal e intransferível, o que não nos impede de vivenciar as dores outras com alteridade, nos permitindo afetar por elas.

É possível, então, perceber que a diferença entre uma arte que é lírica e uma que é lírica e política ao mesmo tempo, é a consciência.

Se o eu lírico tem consciência sobre seu contexto e se enxerga inserido no mundo, ou se sua compreensão vem da proposta de uma subjetividade que é consciente de si nesse mundo pelo qual se afeta, a expressão é de quem escreveu, mas também é do meio que o (a) autor (a) habita.

Newton Moreno, autor foco desta pesquisa, é um dramaturgo da experiência quando propõe palavras que nos conectam a sensações, escrevendo de forma híbrida aquilo que é passível de ser visto como imagem, ao mesmo tempo que sentido, a partir de algo familiar e

com as quais somos levadas e levados a lidar com o material de maneira metafísica para alcançar um entendimento sensorial. Exemplos disso podem ser encontrados, inclusive, nas peças que são, junto com o autor, estudos de caso neste trabalho: *Agreste* e *A Cicatriz é a Flor*.

Conforme veremos de maneira mais específica adiante, *Agreste*, que é uma peça predominantemente narrativa, lida com uma situação narrada a partir de um ponto de vista. Este ponto de vista é crítico quando analisa o que observa e o faz da maneira sensorial comentada, lidando com as paisagens e as relações descritas de maneira sinestésica (figura de linguagem que descreve o que acontece em nossa língua quando falamos de algo de forma a misturar os sentidos pelos quais observamos o fenômeno).

CONTADOR (A) – Incertos. Fingiram não vê-lo. Era um buraco enorme como o sertão. Fingiram por uma semana. Duas. Um mês. A dúvida. Mas o buraco crescia, como querendo se exhibir. Amostrado. A cada vez que voltavam, estava maior. E eles de butuca no furo. Parecia um açude, tentando-os com sua água escura, escura, cor de enigma. Se ele tocasse nela? Se ela aceitasse ele? As vez, é preciso muita coragem para dar um passo. (MORENO, 2004, p.20)

Veio lenta feito a justiça. Aproximou-se. Falava com eles, mas eles não ouviram uma só palavra. Em lugar das palavras, só conseguiam escutar os sons das águas. Da sua boca tudo soava gostas de chuva, barreiros cheios, açude vazando, água da calha. Os sons dela eram todos molhados. Ela falava como um rio, aquosa. Foi essa mulher quem os salvou. (MORENO, 2004, p.22)

As escolhas sinestésicas dos trechos da peça *Agreste* acima estão por conta de expressões como “cor de enigma” e “os sons dela eram todos molhados”.

A primeira remete ao sentido humano da visão para poder formular a imagem do que seria uma cor de enigma e, em relação à segunda, precisamos utilizar aquilo que entendemos por som, além de nossa memória do tato, para acessar o que entendemos por molhado. Somente assim podemos realizar enquanto imagem como a voz da mulher soava, por exemplo.

As escolhas sinestésicas ocorrem também na peça *A Cicatriz é a Flor*, que apesar de ser menos narrativa, também oferece passagens nas quais podemos observar as relações e aquilo que foi visto ou vivido pelas figuras conscientes que aparecem no texto, utilizando a mesma figura de linguagem.

Quando a personagem Tatoo sugere que “a língua perfura a toca, aguando a memória por dentro” (MORENO, 2004, p. 39), ou quando a Namorada declara que “nos meus banhos, desço minha mão para ouvir tua voz na minha virilha” (MORENO, 2004, p.40), sugerindo que os ouvidos podem ter acesso àquilo que se percebe pelo tato, o texto assume um caráter

de mistura de sentidos, necessária à formulação das imagens sugeridas. Somos colocadas e colocados em uma relação ativa e observadora em relação ao que é falado/escrito, por meio do emprego da subjetividade e do corpo com sentidos.

O autor, ao mesmo tempo, olha para a vida para buscar seus temas, mais especificamente para a sua vida e aquilo que observa das relações de poder que o cercam. Essas relações de poder são, para Newton Moreno, aquelas que habitam o mundo de um homem gay nordestino que é artista e cria em uma metrópole chamada São Paulo, lidando com a especulação imobiliária que trouxe para seu coletivo de teatro a consequência de perder sua sede, com uma cidade ameaçada pelos interesses dos mais ricos enquanto é cheia de miseráveis. Sua subjetividade é a reflexão de alguém com este contexto, mas que está, ainda assim, enfrentando os desafios de se fazer teatro neste agora de um país pós-golpe, conservador, cheio de incongruências e inóspito para a arte e tudo que se pretende “inútil”, ainda que necessário.

O mundo de Newton Moreno é o mundo de muitos de nós.

Nenhum signo cultural, quando compreendido e dotado de um sentido, permanece isolado: torna-se parte da unidade da consciência verbalmente constituída. A consciência tem o poder de abordá-lo verbalmente. Assim, ondas crescentes de ecos e ressonâncias verbais, como as ondulações concêntricas à superfície das águas, moldam, por assim dizer, cada um dos signos ideológicos (Bakhtin, 1981, p.38)

3.2 O teatro lírico e a política, juntos na obra do autor

Newton Moreno é um autor que escreve de maneira híbrida, alternando em sua vida diferentes formas de escrita, acumulando experiências múltiplas e experimentações em relação ao jeito com o qual escreve.

O autor gosta de variar sua escrita de acordo com a demanda e conforme aquilo que o está tocando afetivamente no momento em que está escrevendo, sempre partindo daquilo que observa no mundo com sua subjetividade nordestina, artista e homossexual. Uma observação simples de seus trabalhos pode nos ajudar a perceber isso, sendo ele uma pessoa que, apesar de ter se criado em coletivos teatrais, também escreve textos por encomenda de outros grupos (as peças *Maria do Caritó*, de 2008 e *Justa*, de 2018, são exemplos disso); sendo ele um autor daquilo que vive, também gosta de exercitar a empatia e a possibilidade de escrever a partir do que vive o outro, ou a outra (*Deus sabia de tudo...*, de 2001, *Dentro, Agreste* e *A Cicatriz é*

a *Flor*, de 2004); sendo ele um autor cuja escrita é um exercício livre de formas definidas, também se desafia a escrever textos mais próximos do drama (*As Centenárias*, de 2008).

Moreno, é um autor dotado de curiosidades e porosidades que o levam, acima de tudo, a escrever, perceber o mundo e lidar com ele.

Ao mesmo tempo, Moreno também é um autor que, pode-se dizer, é lírico por excelência, uma vez que sua essência criativa gira em torno de sua subjetividade gay e nordestina, seus principais alimentos para escrever.

Seja compondo textos de forma dramática, ou textos que tenham implodido a forma buscando lacunas e formas mais abertas, é flagrante nos projetos do autor aquilo que o compõe como referência acadêmica e de si mesmo.

Quem está no lírico é meio poeta frustrado, né? Como não confia só no papel, no sentido de que o poeta confia no papel, né?! Está tudo ali. Ele organiza o mundo dele ali e a relação é com aquilo que a gente vai ler. A gente fica um poeta da cena, no sentido de tentar trazer um pouco disso e entender que jogo que tem ali, que imagens que tem ali, que emoções têm ali. Eu não sei. Eu me sinto muito inapto pra fazer um teatro... sabe um texto de Plínio Marcos? Eu acho genial. Eu acho aquilo, assim... não sei nem dizer o quanto que eu acho aquilo genial! De concisão, de objetividade, de fluxo (quando você vê a peça acabou), de dinâmica, a qualidade dos diálogos, gente! Eu acho aquilo genial, mas, eu não sei fazer aquilo, entendeu? Não é um lugar que eu consigo... que eu alcanço! É alcançar a palavra porque eu não acho que só porque é lírico que está acima, não é isso, não tem nada a ver, o que a gente quer é histórias e personagens e uma visão de mundo que te comova e muito do teatro dele tem, pelo menos tudo o que eu conheci dele, não vi tudo, não li tudo, mas eu estou usando o ponto de vista dele quase como uma antítese sabe? Uma antítese não... é quase o outro lado: o Japão. Eu sou Brasil ele é o Japão. Nesse sentido. Os dois têm as suas qualidades e tem seus problemas, mas o fato é que eu não opero nesse lugar, eu tenho que fazer um esforço pra isso. Quando eu tenho que fazer algo que se aproxime disso, então é um esforço. “Então, vamos lá, vamos tentar aprender esse idioma”. É aprender esse idioma, porque eu fico procurando essas palavras que provoquem mesmo, que explodem... uma palavra que exploda. (MORENO, 2018, caderno de campo da pesquisadora)

Por mais que não possamos falar em identidade criativa em relação à forma de sua escrita, podemos classificar os assuntos dos quais o autor trata.

Em entrevistas concedidas a mim, nos anos de 2016 e 2018, Newton Moreno muitas vezes afirmou que aquilo que ele presencia na comunidade LGBT, sendo um membro desta comunidade, vinculado à sua origem nordestina é aquilo que mais permeia seu imaginário na hora de criar, além de citar muitas vezes um caminho de construção do texto intuitivo e

interativo com o público que parta daquilo que o afeta como a pessoa que é.

Eu me interessou muito por seus caminhos pessoais, o que eu posso usar que para o público não chega. Tua história, onde afeta você, mas só você sabe. De alguma forma isso pra mim, quando eu consigo esse lugar, fico assim, ensandecido de alegria, porque eu me sinto acessando isso, porque não tem outro jeito. É difícil acessar, mas enfim, te darei exemplos depois. E o outro é minha afetação. (MORENO, 2016, caderno de campo da pesquisadora).

Isso demonstra o constante emprego de sua subjetividade como material para criação, o que traz à tona um expediente lírico de criação que, em alguns exemplos, culmina em escritos dramaturgicos também líricos em relação à sua forma. Algumas peças que podemos citar são *Dentro*, *A Cicatriz é a Flor*, a trilogia de peças curtas que compõe a série chamada *A Refeição*, *O Livro*, *Agreste*, dentre outras.

Ao mesmo tempo, existem ocasiões nas quais o autor não necessariamente parte de uma imagem ou vislumbre social para escrever suas peças. Alguns de seus escritos partiram de encomendas, imagens, relatos vividos por seus amigos ou até mesmo de sua vontade de trabalhar com as referências que sempre permearam seu imaginário como uma criança no nordeste brasileiro.

A grande questão envolvida talvez seja como é possível identificar ou mesmo flagrar com mais segurança os momentos nos quais o lirismo ocorre ao mesmo tempo em que a subjetividade é a principal válvula de criação.

Talvez o caminho mais simples seja a identificação dessas duas lacunas que ocorrem ao mesmo tempo: a que compõe a subjetividade e vem dela e aquela que surge porque o mundo afeta o autor e nos leva a nos relacionarmos com a obra de forma a termos uma experiência, muitas vezes questionadora, com o que a obra me leva a ver.

Observar as lacunas e, então, entender que elas estão acontecendo ao mesmo tempo, querendo deixar ver de onde veio aquele texto e o que levou o autor a escrevê-lo, é uma forma didática de demonstrar que o que é preciso para que isso ocorra é a autoconsciência do artista-indivíduo que submerge da obra.

Essa autoconsciência, porém, foi uma inovação formal que acompanhou os tempos contemporâneos no teatro, podendo ser rastreada como uma contribuição relativamente recente em termos de dramaturgia.

Quando Raymond Williams (2000) disserta sobre o teatro burguês e as formas que se adaptaram de modo a acomodar o que afeta a subjetividade de quem escreveu textos, a partir da crise do drama, ele cita, dentre outros, o exemplo das estéticas simbolista e expressionista (em uma de suas variações).

O expressionismo subjetivo e o expressionismo social foram, ambos, rupturas para além do naturalismo. A abstração simbólica, ao contrário, foi um ensaio de rompimento para trás. Por quase toda parte associado à reação política e cultural explícita, ele procurava anular não só a ênfase naturalista, como também a maioria das ênfases burguesas gerais. O que buscava, com vigore era uma efetiva restauração de uma dimensão metafísica: por vezes, como em algumas das obras de T. S. Elliot, pela inserção explícita de elementos religiosos; e mais amplamente, pela restauração do “mito” e da “lenda” em seus sentidos modernos, como substitutos metafísicos para a religião num mundo predominantemente secular [...]. Contudo, em obras desse tipo, usavam-se muito as modalidades de um teatro anterior, claro que de maneira seletiva, como uma forma de restauração: máscaras, coro, certos tipos de verso; enredos e personagens de peças antigas (ou destas e dos “mitos”). Por meio desses recursos, esse movimento buscava retornar para antes do mundo burguês (“comercial” e “materialista”), mas até mais especificamente procurava oferecer alternativas ao mundo de abertura social, enfatizado pelo teatro burguês, e aos valores da democracia e da racionalidade que àquele se haviam seguido. Essas eram, pois, alternativas, políticas e culturais, levadas a efeito sob forma teatral: especificamente as alternativas do misterioso, do inexplicável e do inatingível.

Em diversos exemplos, esse movimento rejeitou cada um dos cinco fatores do teatro burguês; nos casos mais evidentes, todos eles. Porém, havia aí uma sobreposição complexa com uma área que estava sendo desenvolvida de maneira diferente pelo expressionismo subjetivo: o novo simbolismo de uma área oculta e mistérios, que não estava, como a de ordens anteriores, fora do homem, em alguma dimensão sobrenatural, mas sim dentro dele, no “inconsciente”. É necessário que aqui e faça uma distinção bem clara entre essas formulações do “inconsciente”, que estão no espírito da análise e da explicação (como no impulso original de Freud) – modalidades que, na verdade, são quase sempre compatíveis com o naturalismo –, e aquelas outras formulações em que “forças inconscientes” atuam como uma metafísica moderna: as forças inexplicáveis que, em nível “muito mais profundo que a sociedade” determinam as vidas humanas e só são atingíveis como símbolos, sob forma teatral, ou sob alguma outra forma artística.

Assim, embora o movimento fosse explicitamente antiburguês, em sentido tanto geral quanto formal, era também, em nível mais profundo, o auge da mais fraca tendência da época burguesa: a almejada estabilização, em novo nível de abstração da sociedade e da história, do mistério dos processos humanos em geral: mistério agora, finalmente, localizado – e eis aí seu caráter burguês, em oposição às formas metafísicas anteriores – dentro do indivíduo. (WILLIAMS, 2000, p. 171-173).

Sobre a mesma categoria estética, porém se atendo à imagem do indivíduo no expressionismo subjetivo, Williams enfatiza:

O indivíduo está radicalmente isolado e é incapaz, a priori, de compreender o

próprio mundo. Assim, o que pode começar como uma condição específica - tal indivíduo é um estranho para si e para os outros - é apresentado no teatro como uma condição geral. Isso é, então, recebido em vários níveis, numa ampla gama que vai do reconhecimento sério da condição de alienação - fenômeno que pode, pois, mas não dentro dessa forma, ser estudado social e culturalmente - ao que é realmente, e bastante comum, o consumo habitual e até mesmo divertido de outros dramaticamente alienados. (2000, p.174).

Esse excerto, que trata da consciência de si na categoria estética apontada no excerto anterior, destaca a consciência como um dos principais objetos de mudança em relação à forma quando aliada ao que se pretende dizer com ela. A consciência aqui especificada é aquela com a qual a autora ou autor escrevem e que aparece nas figuras ou personagens, por consequência. Ao mesmo tempo em que percebemos que o Expressionismo possui semelhanças formais com o aqui denominado teatro lírico (no sentido de ambos tratarem de embates subjetivos com o mundo), aponta também as diferenças entre Expressionismo e teatro lírico.

Em uma diferença específica em relação à consciência da personagem (ou figura) sobre ela mesma, é possível observar que, enquanto o Expressionismo subjetivo demonstra um sujeito apartado de si, mas em processo de busca, o teatro lírico político é campo para um sujeito que possui autoconsciência e por isso mesmo se afeta com o que presencia no mundo.

Tomando como base de estudos o tríptico *A Refeição - ensaios dramáticos sobre o canibalismo*, podemos observar três peças curtas de estrutura lírica (curta duração, que flagram momentos que estão acontecendo nesse momento e que explicitam as dores e pensamentos de subjetividades que estão envolvidas nas situações) e que lidam com um grande tema de interesse do autor, Newton Moreno. Nesse tríptico, Moreno analisa de três diferentes formas o canibalismo como metáfora para o alimentar-se do outro, e o que levaria indivíduos, do nosso tempo e sociedade, a isso.

Quando as personagens Moça e Rapaz da primeira peça de *A Refeição*, intitulada *1º Movimento*, estão conversando no hospital após o ato de canibalismo cometido pelo Rapaz ter levado a Moça ao local, percebemos a dualidade existente entre o desejo de ambas as personagens por aquele ato extremo e as consciências, também de ambos, do que acarretaria aquele ato em suas vidas como pessoas viventes de nossa sociedade. Eles sabem que preenchem os papéis sociais de homem e mulher, casados, em um país cujo índice de agressão à mulher está entre os campeões mundiais e até mesmo conversam com urgência sobre isso, sem se ater, porém, à preocupação com este fato enquanto resolvem repetir o ato, desta vez praticado pela Moça que engole um pedaço do Rapaz.

MOÇA – Eu contei a verdade. Ninguém acreditou na minha estória. Achar que um cachorro me mordeu, que eu inventei tudo porque você me traiu, que é tudo por ciúmes...Eu já disse tudo que tinha pra dizer. Eu pedi para perguntarem para você. Perguntaram se mantinha meu depoimento. Disse que você não me agrediu em nenhum outro lugar. Não espancou, não usou nenhuma arma, nada. Só isto.(mostra a mão enfaixada)

RAPAZ – Eles vão te mandar para o médico legista.

MOÇA – Sei.

RAPAZ – E chamar a polícia. Me perguntaram se houve prática ou abuso sexual.

MOÇA – Nós estávamos na cama.

RAPAZ - ...estávamos...

MOÇA – Mas você é meu marido.

RAPAZ – Mesmo assim. Eles querem exames de resíduos, líquidos, fluídos em você e depois na minha boca. (MORENO, 2004, p. 63)

Paralelo a isso, sabemos da vontade do autor, Newton Moreno, de escrever a partir de atos carnais extremos em situações rituais que permeiam seu imaginário, sendo ele quem é e também escrevendo do ponto de vista da mesma sociedade na qual as personagens foram retratadas.

Podemos ver, então, que a imagem oferecida na peça é a metáfora daquilo que o autor tem urgência em falar, do ponto de vista subjetivo de criação, mas contextualizado neste agora, nesta nossa realidade tão violenta para mulheres. Aqui, a subjetividade que escreve não fala necessariamente de suas sensações como um ser humano, mas sobre aquilo que o move enquanto artista que traz para a escrita uma experiência extrema como tema, algo imaginado por ele.

MOÇA – “Posso te morder? Posso arrancar um pedaço seu?”

O rapaz cede lentamente o dedo para a moça. Quando o dedo do rapaz está em frente à boca da moça, ela morde o dedo. Uma música suave acompanha o movimento. Luz baixa calmamente. (MORENO, 2002, p. 66)

Outro exemplo de situação parecida é a segunda peça do mesmo tríptico, *Na selva...* na qual a personagem Homem dialoga com um morador de rua, com o qual costuma transar em troca de artigos de sobrevivência como comida e dinheiro. A relação exposta é uma relação de abuso que se aproveita das fragilidades de um ser humano em detrimento de outro ser humano que detém o poder da posse (de bens, de corpos). Ao mesmo tempo, Homem expõe para o morador de rua sua própria vida que, apesar de rica, também é vazia e hipócrita por não poder se relacionar com a realidade e sim com o universo de pessoas ricas como ele.

A peça é praticamente um monólogo da personagem Homem, a não ser por uma pequena

contribuição da personagem do morador de rua, quase em seu final, em forma de uma pequena fala e alguns silêncios apontados em seu desenrolar. No texto, é possível perceber as críticas à classe social de Homem feitas pelo autor (subjetividade que escreve e que está se afetando pelo mundo). O Homem também tem consciência de sua existência miserável do ponto de vista da humanidade, já que não consegue estar no mundo sem consumir coisas e pessoas (tratadas como coisas). O morador de rua, também consciente de seu papel no mundo, reconhece que se encontra subjugado ao Homem pelo fato de ser marginalizado enquanto pessoa, invisível enquanto ser que vive e respira e dependente das mínimas ajudas para continuar existindo da maneira mais básica possível. Ele vende seu corpo ao Homem porque não o reconhece como sendo seu. Aqui, a crítica do autor ao nosso sistema social também se faz evidente e, na esteira de *1º Movimento*, também sugere um ato de canibalismo do mais forte em relação ao mais fraco. O morador de rua cede, falando seu único texto, um pedido de socorro ao fato de ter que ceder, para que tudo termine rápido.

Na selva... é um texto que foi escrito como num fluxo de confissão. Homem e Mendigo, ambos conscientes e afetados pelo mundo em consonância com o autor, homem e gay, que oferece para suas bocas textos que querem dizer imagens, dor em formato de palavras e uma aceitação quase trágica de seus supostos destinos vinculados a um desejo sexual que ele conhece e um desejo canibal que ele imagina, porém sem um ranço determinista. Um destino que critica o que se passa em uma sociedade conservadora, hipócrita e capitalista.

A estrutura do texto, que começa com a fala contínua do Homem flagra um momento. Homem e Mendigo ali, naquela rua, na noite. Homem escondido, torturado por seu desejo que nasceu de seu egoísmo e sua crença de possuir tudo e todos, age como se discordasse daquilo, mas como se tivesse que fazê-lo para ser compatível com a manutenção de quem ele é em seu papel social de burguês herdeiro. O texto funciona como uma confissão e o tempo só passa quando fatos de sua vida são narrados (a infância limpa e cristalina, a juventude de impunidade por seus atos, a higiene constante e opressora), porém, quando as narrações terminam, quem lê encontra o homem e o morador de rua na exata posição de antes. O expediente Épico da narração, inclusive, é o que nos faz perceber a consciência que a personagem tem de si.

HOMEM – [...] Eu te amei na primeira vez que você me pediu esmolas. Logo depois que você abordou o carro- forte do banco e pediu um dinheiro para o pão. E o motorista disse que não tinha trocado. (Beijá-lhe o outro pé) Você me pediu uns trocados e eu te dei. Posso te pedir uma coisa agora? [...] Falta o teu pedaço. Esse beijo é definitivo. Essa foda é definitiva. Cada beijo que eu te dei foram ensaios desta mordida. Mapeei minha fome na tua pele. A primeira refeição. (O mendigo

oferece o dedo) O teu dedo mindinho! Confie em mim. (Prepara-se para a mordida)
A boca da noite mastiga em silêncio os restos do mundo.

Ele morde o dedo do mendigo que geme de dor. O Homem com a boca suja de sangue mastiga o pedaço. Em êxtase.

MENDIGO (Ninguém entende o que ele diz. Embriagado de dor e álcool. Balbucia as palavras, incompreensível) – Não quero dormir em mais uma vala de vômitos seus. O que eu faria com a parte minha se você a vomitar? Se sou alimento, me devora. Me devora rápido antes que eu comece a sentir algo, antes que eu comece a me sentir gente, antes que eu comece a me sentir vivo. (MORENO, 2004, p.73)

A partir dessas demonstrações, é possível reiterar que o lírico político nada mais é que o lírico autoconsciente, ou consciente do contexto em que se encontra. A autoconsciência aqui pode ser demonstrada tanto pela personagem ou figura, a partir da visão do autor que a escreveu com aquelas características e aquele contexto (quando a personagem/figura sabe quem é e conhece seu papel social, podemos perceber que o autor também o conhece), quanto pela autoconsciência, ou consciência de mundo do autor quando demonstrada de maneiras diferentes que não pelas personagens/figuras (uma personagem/figura pode não ser consciente de seu papel social e exercê-lo ainda assim, de modo a oferecer o choque ou o embate que geraram a motivação de o autor expressar-se em relação àquilo).

Para que a (auto)consciência (de quem escreve, da personagem/figura) seja percebida, porém, é preciso o emprego de expedientes Épicos, tais como a narração ou mesmo a citação de coisas que existem no aqui e no agora, geralmente relacionadas ao contexto social, político e econômico que vivemos. Em outras palavras, o Lírico torna-se político quando possui o caráter Épico de se saber do mundo.

...*Das cidades*, terceira peça do citado tríptico, segue com as mesmas escolhas estéticas em relação à forma. O texto, que não é um grande monólogo inicial, supostamente é um diálogo entre o Homem (homem branco, cientista) e Poru (último indígena da tribo Araweté). O diálogo entre eles é um visível embate de interesses em relação aquilo que o Homem está tentando preservar (a língua falada pela tribo Araweté) e aquele que viveu a cultura pesquisada e que não tem o interesse de preservá-la, Poru (sendo este embate aquele que é sugerido pelo texto, não necessariamente traduzindo com perfeição ou total realismo aquilo que diz respeito à tradição indígena dos Arawetés). O fato de haver um embate de interesses nos lembra, inclusive, os textos dramáticos. Porém, o diálogo que as personagens vivem nos lembra, em muitos momentos, monólogos em que nenhum escuta, mas em que os dois falam.

À beira da morte e interessado em passar pelo mesmo rito que seus antepassados

vivenciaram em momentos como esse, porém sendo o último sobrevivente, Poru faz um acordo com o Homem em troca de ajudar a preservar sua língua e, portanto, sua cultura. Ambas as personagens têm consciência de quem são, o que as levou ao encontro e mais, da inutilidade dos esforços do Homem. Decidem, porém, manter o pacto em nome de uma talvez empatia mútua.

O acordo consiste em Poru falar algumas palavras de seu povo e seus significados para serem gravadas pelo Homem que as estuda, desde que ele canibalize seu corpo após sua morte. O pacto que preserva exatamente aquilo que o Homem diz querer preservar depõe, mutuamente, contra a suposta civilidade de onde o Homem vem, contradizendo assim sua cultura. Essa situação nos faz ficar em dúvida sobre quem está canibalizando quem, afinal de contas o que nos faz pensar duas vezes sobre quem é o mais forte nesta situação.

A própria narrativa de vida de Poru, nos indica que o mais forte é o homem branco e o sistema capitalista em que vivemos. Isso contribui para que sua consciência o faça voltar para a selva de onde saíra para que pudesse morrer junto aos seus, enterrando assim sua cultura, também cooptada pelo mesmo sistema. O Homem, no entanto, não parece querer admitir a consciência que tem, cedendo em algo que acredita (no fato de que canibalismo é algo errado) para salvar a todo custo algo que admira (a língua da cultura Araweté), mesmo que saiba que a realidade da selva em que topa praticar o ato é diferente da cidade para onde voltará. O fato de o espaço em que a terceira cena ocorre é diferente das outras duas, também nos metaforiza o maior equilíbrio entre as relações e chega a nos fazer duvidar, na prática, de quem é o mais forte naquilo que está colocado.

HOMEM – Eu honro sua memória e nosso sangue comum. Consagro a carne irmã, alimento a nossa mesma estória. No dia de minha morte, quem me devorará é a fraca memória dos vermes. Mas hoje, eu te como as partes em louvor. Como o bravo, como o último a sustentar tantos fantasmas. Hoje morre uma tribo sem caravelas, sem febre, nem gripe, nem escravidão. Uma história do homem morre comigo.

Homem beija-lhe a boca morta. Grita, enquanto mastiga-lhe a língua ou enquanto prepara-se para cortar-lhe a língua.

The End.

Uma árvore desaba. Sons de árvores a cair e cantos de índios ganham força até ensurdecer enquanto a luz cai. (Moreno, 2004, p.87)

Além disso, o fato de o terceiro “ensaio dramático sobre o canibalismo” (subtítulo dado ao tríptico, quase como um comentário) se passar na selva, mas ser chamado de ... *Das cidades*, enquanto o segundo se passa na cidade mas é chamado de *Na selva...* deixa mais que explícito

o discurso do autor que por ser um homem branco da cidade consegue falar a mesma língua subjetiva do Homem da terceira peça. Não à toa, a personagem Homem transparece uma grande angústia pelos fatos e uma negação constante da consciência de si enquanto tenta segurar o fio de vida do indígena entre suas mãos, impedindo, de maneira inconscientemente colonizadora, que ela escape.

As peças de *A Refeição* foram todas escritas segundo a estrutura lírica de uma peça de teatro, ainda que lidando com expedientes de outras categorias literárias.

A autoconsciência dos sujeitos envolvidos (personagens ou figuras, quando existem, e autor) exposta por expedientes épicos é o que nos faz vislumbrar as lacunas que envolvem as subjetividades e também o caráter político deste tipo de categoria.

Sujeitos autoconscientes podem afetar-se pelo mundo em que vivem, porque se percebem como sendo de um mundo organizado de forma a expor as relações de poder envolvidas. Dessa maneira, a exposição de tais subjetividades que se percebem passa a ser relevante para a mesma sociedade que é criticada porque o embate entre o eu e o mundo, ganha um caráter macropolítico justamente por se encontrar na intersecção que supostamente existiria entre o macro e o micropolítico.

Assim, “eu”, enquanto sujeito indefinido, personagem ou figura, preencho o texto com a minha função social e eu, enquanto autor(a), não sou somente aquele que escreve mas aquele que escreve sendo um ser de determinado gênero, sexualidade, origem, classe social e visão de mundo. Isso pode, ou não, significar uma arte que é militante ou engajada em grupos que reivindicam e lutam por determinadas pautas, porém, não necessariamente.

O ser político, para todos os efeitos, é o ser consciente. A partir daí podemos escolher o que fazer com essa consciência, inclusive naquilo que diz respeito à epistemologia ou à estética.

Uma outra pista do envolvimento entre o lírico e o político nas peças citadas (e por consequência, na obra de Newton Moreno) é o subtítulo do tríptico “ensaio dramático sobre o canibalismo”. Este subtítulo comenta e aponta do que se trata aquilo que será lido, não somente em relação ao conteúdo, como na forma.

Ensaaios são textos literários que funcionam como uma confissão de quem escreve e observa algo. Quando o autor se propõe a fazer um “ensaio dramático” ele vincula as duas ideias (de ensaio, de escrita pessoal sobre algo, de expressão de um ponto de vista do mundo e de drama, teatro). Este subtítulo, cai como uma luva naquilo que se propõe o autor que já se coloca como ser crítico e, portanto, consciente, em relação ao que será escrito. Isso faz com que a possibilidade de escrever sobre aquilo de maneira completamente deslocada de seu

olhar seja menor e, como suas escolhas envolvem imagens e metáforas, a forma acaba por envolver, também, a subjetividade de quem lê.

Uma escrita crítica requer, portanto, uma responsabilidade e engajamento de mundo. Os textos citados e os demais a serem estudados mais detalhadamente compõe uma gama de obras que são orientadas por esta opção. O autor, Newton Moreno, opta por isso em seu trabalho, o que o deixa engajado com o mesmo e transfere a ele a responsabilidade de ser, nada mais, nada menos, que consciente em sua alquimia com palavras.

4 NEWTON MORENO E AS OBRAS ESCOLHIDAS

AMOR – CORAGEM

(Pedro Bomba)

O nome que se dá ao amor
 Seja ele qual for,
 Ou qual tipo seja
 No primeiro gole de cerveja
 Molha e mergulha as palavras
 Talvez você saiba
 Que arame que fura farpado
 Mata o amor de infarto,
 Que não é brincadeira
 Cerca cercando
 Gaiolando prendendo
 Os braços abafando
 O amor se encolhendo
 Quase se convencendo
 De que é assim sempre
 O amor abafa a gente
 Que nem polícia faz,
 o amor é isso e nada
 mais?
 corrente,
 que prende
 e
 para.
 Parem!
 A minha boca fala de outro amor
 amor coragem
 Que é alicate
 Torando a cerca
 De qualquer pastagem
 Amor Coragem
 Que age
 Sem máscara, sem disfarce,
 Que escreve na própria face

As marcas da vida
 Essa ideia fudida
 De propriedade
 Vai deixar de existir
 Coragem, amor, coragem
 Pois as pernas são pra caminhar
 Pular catraca,
 correr da repressão,
 dançar na rua, subir
 ladeira,
 chutar bomba de opressão
 as suas pernas amor,
 podem se confundir com as minhas
 quando nessa estrada
 tu caminhas e vai longe
 e vai porque carrega
 de monte
 o movimento
 das coisas
 Coragem amor, coragem
 Pra derrubar as dores que perseguem
 esses dias
 Derrubar a apatia,
 E claro, o presidente
 Sentir o que sente
 Eu sei que nessa cidade tem um monte
 de gente
 Que não liga para nada do que se diz
 Eu ouvi,
 Mas é que a coragem é assim
 Rebelde, ousada,
 Não respeita nada
 E quando se junta com amor
 Ela é o que há de mais revolucionária
 CORAGEM AMOR, CORAGEM!

Newton Moreno é um dramaturgo que diz escrever com o olhar de quem atua e dirigir com o olhar de quem escreve.

Nascido na cidade de Recife, Pernambuco, o autor se formou em Artes Cênicas pela Unicamp em 1995 e foi mestre e doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Arte da USP, com orientação da Prof. Dra. Silvia Fernandes Telesi.

O autor, que veio de um meio em que a criação era coletiva e colaborativa, escreveu seu primeiro texto em 2001, chamado *Deus sabia de tudo...*, texto que também dirigiu já como integrante do coletivo teatral Os Fofos Encenam que teve por um certo tempo uma sede na cidade de São Paulo.

Desde sua primeira peça, Newton escreve a partir de sua subjetividade: o ponto de vista de um homem gay que se permite afetar pelo lugar em que vive e pelo lugar de onde veio.

Esse primeiro material que você está olhando, que é esse começo, *Deus sabia de tudo...*, *Dentro*, *A cicatriz*, *o Agreste*. Por mais que tenha um elemento ou outro fora, eles são muito do imaginário, de dentro. Principalmente na organização de um pensamento artístico com um discurso político LGBT. Um posicionamento como membro desta comunidade e as questões que me afetavam dentro dela e como é que isso virava expressão, poesia, teatro, como é que eu fazia isso por mim. (MORENO, 2016, caderno de campo da pesquisadora).

Sua busca pelo extremo da carne (ou o que seria isso), juntamente com os processos ritualísticos que envolvem o trato com o corpo e o efeito que isso teria em relações que beiram ao cotidiano, foram temas recorrentes em seu trabalho e um grande foco de seu interesse quando da publicação das peças *Agreste* (encenado pela Cia. Razões Inversas e que lhe rendeu o prêmio Shell e APCA em 2004), o tríptico *A refeição* e o díptico *Body-art* (escrito em 2002, sendo a peça *A Cicatriz é a Flor* uma de suas partes), textos estes encenados por coletivos teatrais diferentes.

Voltar o olhar para o universo LGBT também foi uma escolha do autor em alguns trabalhos e por relacionar este universo aos temas relacionados à carne ele acabou por categorizar-se (em seu trabalho acadêmico de mestrado, defendido em 2003) e ser categorizado como um autor homoerótico por outros autores.

Os textos de Moreno ofertam amplas leituras do ponto de vista teórico. Seus personagens estão reduzidos apenas à genitália e às questões subjetivas das emoções? Que novos aspectos esse dramaturgo pernambucano acrescenta? Se considerar o tom pejorativo que a palavra “pornográfica” adquiriu no decorrer da história, como olhar para as cenas escritas por Moreno em que o ato sexual, ou o próprio órgão sexual, é protagonista, ou mesmo coadjuvante, sem fazer valer rótulos reducionistas e limitadores? Se levarmos em conta a perseguição do politicamente

correto que pretende banir gírias, dialetos e bordões do universo gay, como fazer ser reconhecido um trabalho acadêmico cujas idiossincrasias, hábitos e costumes de gays tenham seu espaço garantido, justamente no lugar de desconforto em que se encontram. A pertença de uma obra entrelaça-se num co-dependência íntima entre as dimensões estéticas, artísticas e socioculturais (GARCIA, 2004, 151, apud LIMA, 2015, p.13)

Em seus textos, também podemos encontrar influências de sua origem nordestina, como superstições, lendas e arquétipos com as quais Moreno tem contato desde a infância.

Não é uma coisa distante, ao contrário, a ideia era assim: “a gente quer justamente que você continue navegando no mesmo rio que você está”. Que tinha a ver com a cultura popular do nordeste, que tinha a ver com essa palavra (essa prosódia nordestina), que tinha a ver com essas figuras populares em cena, que tinha a ver com a figura da mulher com uma voz feminina protagonizando... entendeu? Então todas essas coisas estavam, eu já queria. A ideia era trabalhar a morte, a figuras das carpideiras com essa figura performativa. Então assim, eu sou ligado, eu venho também dessa cultura popular. Eu não sou um brincante, eu não sou um artista popular, mas a minha apreensão de arte vem deles. Então, apesar de eu não ser de uma família de repentista, nem sou de uma família de não sei o que, de contador, de cantador, de sei lá o que. Mas foram essas pessoas que mais me encantaram como artista, então assim, eu me sinto adotado, eu adotei isso. (MORENO, 2018, caderno de campo da pesquisadora).

Newton Moreno sempre demonstrou ser um autor muito aberto ao diálogo e disposto a compartilhar sua obra com o mundo e artistas de diferentes núcleos e coletivos. Mesmo quando o conheci, sendo eu uma estudante do segundo ano da graduação de Licenciatura em Arte-Teatro na UNESP, acabei por me deslumbrar por sua simpatia e sua disposição em permitir a mim e mais três colegas fazer uma montagem universitária de um dos seus textos.

O texto em questão era *A Cicatriz é a Flor*, que nos foi apresentado por um colega de turma que estava disposto, inclusive, a dirigir esta montagem. Ele, homem gay, ainda que paulista, havia se encantado pelos textos de Newton Moreno e decidiu nos mostrar tudo aquilo que conhecia sobre o, até então desconhecido por nós, autor.

O ano era 2011 e nossa montagem serviu ao propósito de avaliação de uma disciplina na graduação. Tão logo apresentamos o texto, nos sentimos tão apaixonadas por ele que decidimos, na medida em que Newton autorizasse, nos inscrever em festivais e rodar com esse projeto que tanto nos instigou. Não demorou para que sua autorização fosse concedida e assim pudemos desfrutar um breve tempo deste trabalho que foi apresentado diversas outras vezes na Universidade (Unesp) e em dois festivais no estado de São Paulo, tendo sido premiado em um deles como o terceiro melhor espetáculo.

Este foi o primeiro passo para a completa absorção pela obra de Newton Moreno, que me levou a ler quase todos os seus textos e assistir a todos os seus espetáculos desde então e foi essa verdadeira maratona do universo do autor que me levou a conhecer *Agreste*. Naquela ocasião eu não tive a chance de assistir a nenhuma versão do texto transformada em espetáculo, mas me encantei por ele de tal forma que, um dia, no ano de 2012, quando fazia estágio como professora de teatro em uma escola do ensino médio do Governo do Estado de São Paulo, levei o texto para que fosse lido pelos educandos como exercício de identificação do teatro Épico e estudo de narração. Foi como um contágio de poesia a paixão que aqueles adolescentes sentiram por aquele texto, eleito para ser estudado pela turma como referência para sua montagem de final de ano.

A Cicatriz é a Flor e *Agreste* foram, portanto, escolhidos primeiro de maneira afetiva.

Depois, porém, como acontece com textos tão líricos, pude observar o que daqueles textos dialogaram com minha subjetividade de uma maneira que nenhum dos outros dialogou. Isso aconteceu porque ambos os textos tratam de mulheres. Tattoo e Namorada, Etevaldo e Maria, vivendo seus corpos com o desafio de quem sabe demais e de quem não sabe de nada respectivamente, me trouxeram lacunas a serem preenchidas por aquilo que eu vivi e por mais alguns aspectos que não é possível explicar.

Em tempo, é preciso frisar que muito há o que ser estudado ainda na obra do autor, pois é grande o ecletismo de suas escolhas. Existem trabalhos escritos sobre o aspecto homoerótico de seus escritos, trabalhos do próprio Newton Moreno abordando aspectos da cultura nordestina encontrada em seus textos e muitos outros trabalhos provavelmente serão desenvolvidos sobre aquilo que ele escreve.

O caminho de investigação traçado por esta pesquisa e a escolha por entrevistas possuem uma conexão que opta pela experiência, compatível com aquilo que os textos do autor provocam, ou, ao menos, esta é a tentativa. Em alguns momentos as palavras do próprio Newton serão resgatadas para que possamos preservar o sentimento e a motivação de seus pensamentos originais.

Esta pesquisa se pretende um compartilhamento.

4.1 Agreste - a obra, o lirismo e a política

- **A obra – semente, inspirações, enredo.**

Agreste surgiu em 2003 como uma ideia de Newton Moreno e passou a ser uma obra do autor em 2004, exatamente quando nasceu também enquanto peça encenada.

A inspiração para sua escrita veio do compartilhamento de experiências de uma amiga do dramaturgo que trabalhava com orientação sexual para mulheres camponesas no interior de Pernambuco. Ela dizia o quanto lhe assombrava o desconhecimento que as mulheres tinham de seu corpo, de sua sexualidade.

[...] eu encontrei uma amiga minha em Recife e ela começou a fazer um trabalho que era de orientação sexual para mulheres do nordeste, e aí ela começou a contar os casos, anotava e contava pra gente. Foi importantíssimo porque as mulheres não se conheciam, aquelas mulheres não se sabiam mulheres. As mulheres não satisfaziam seu corpo, não se tocavam, não se viam, nunca tinham visto a xana, muito menos o prazer, o direito ao prazer. Elas tinham ignorância de si e essa ignorância que virou um catalisador pra mim também, que é essa ideia da ignorância de si, quer dizer, aquela que não sabe e que às vezes está até além da ideia de gênero, qual é a ideia do travestimento hoje? (MORENO, 2016, caderno de campo da pesquisadora).

Sua inspiração partiu da situação comentada, mas também da grande influência que existe na cultura popular nordestina sobre a mulher travestida e o ato de travestir-se,

[...] até pela coisa cênica e subversiva que ele tem. Não deixa de ser um lugar, principalmente pelo feminismo, muito delicado, mas muito poderoso né? Da mulher se travestir pra estar num lugar que ela não pode estar socialmente se ela não estivesse travestida. (MORENO, 2016, caderno de campo da pesquisadora).

O mote do travestimento como atrevimento de existir, seu caráter ritualístico, vinculado à ignorância de si enquanto gênero e ser desejante, além do extremo desse desconhecimento do próprio corpo, foram grandes focos do desenvolvimento da ideia que o autor tinha sobre o que viria a ser o *Agreste* enquanto obra. Isso e a soma de diversas referências literárias nordestinas que Moreno já possuía em seu corpo, quase como que fazendo parte de seu processo de escrita.

[...]eu tinha essa ideia do contador do nordeste, eu tinha ideia do travestimento, então levei isso às últimas consequências. A coisa da forma que era uma questão nessa peça *Agreste*, a casca, me mostrar outro, sei lá, travestir-se. A primeira parte da peça toda era um épico, a coisa da contação, até que, a personagem revela sua verdadeira forma e aí a peça também mudaria de forma e aí ficaria toda diálogo. Mas ficou híbrido, porque a gente vai no épico, mas aí começa um pouquinho de diálogo, aí depois tem diálogo mas depois tem um pouco de épico. (MORENO, 2016, caderno de campo da pesquisadora).

[...]eu fui pra um evento agora e me fizeram uma pergunta lá: “Que peça ou que exemplar que te motivou ou que você admira”, alguma coisa assim. E aí, é claro, eu dei mil respostas né, maravilhosas pra impressionar. Mas na verdade eu lembrei do

Morte e Vida Severina. Eu comecei a lembrar de tudo o que vi e que eu ouvi na escola, lá trás, até onde a memória alcança também né? Mas eu realmente lembrei do *Morte e Vida* e falei: “caramba! Gente, como o João Cabral ainda está aqui, comigo...”! Sabe assim? A experiência desse texto, sabe? Ele como um horizonte mesmo, é lá que eu quero chegar, sabe? Ali tem uma métrica, tem o nordeste, tem o lírico, tem a questão social, é político aquilo. Tem jornada, tem amor, tem tudo naquele texto! Tem uma coisa sofisticada, o cara é sofisticadíssimo. Estudado, vocabulário uma loucura, mas ao mesmo tempo é muito popular. Tem uma sofisticação do popular, dentro de um lirismo, e um lirismo que é contundente na sua crítica social (vamos usar a palavra “crítica social”) e que é uma jornada absolutamente humana, de sobrevivência, de uma luta contra a morte, enfim. Gente, tem tudo! Esse texto é o que eu acho que é muito organizador dos meus desejos escrevendo. (MORENO, 2018, caderno de campo da pesquisadora).

Toda essa experiência de observação em seu próprio corpo e trajetória foi, portanto, decisiva para que Newton Moreno lidasse com a mistura de tudo isso como influência. No texto é possível sentir todas essas camadas que se acumulam: a realidade, a experiência, a origem nordestina do autor e os autores, admirados por ele, que o precederam na mesma missão estética. Em *Agreste* existe a simbiose entre o recurso do contador de histórias do nordeste, o corpo extremo e ritualizado e a cultura popular nordestina, a realidade poetizada, a subversão, o não saber-se subversivo e o hibridismo do corpo e do texto.

Antes de ater-se ao momento congelado liricamente no texto (que corresponde ao final), em sua porção Épica, *Agreste* conta a história de Etevaldo e Maria, um casal que vive na região árida de algum ponto do nordeste do Brasil e se conhece timidamente enquanto uma cerca os separa. Aos poucos, pelo desejo do encontro dão um jeito de ir vencendo a cerca, até que encontram um buraco cuja existência lhes dá coragem suficiente para o encontro, seguido de uma fuga pelas terras áridas do sertão. Fogem por um tempo, até encontrar uma cidade onde se estabelecem por 22 anos. Todo o momento do conhecimento dos dois, contado pela figura que narra, é evocado como um passado que prepara o que está por vir e que possui um grau elevado de importância. Até aqui, este momento, não é o agora o que fica nítido pela forma como se dá a narração.

O hoje, o que está acontecendo no texto agora, é a morte de Etevaldo, o marido, de quem só conhecemos o nome neste momento quando nos é dito que ele morreu, ainda com suas roupas de trabalho. Sua morte causa solidariedade a princípio. A casa fica cheia de mulheres que oferecem comida, reza e alento para a viúva, a quem chamam de Maria. Todas as tradições de morte locais são honradas, até que chega a hora de trocar a roupa do defunto para que o mesmo seja enterrado. Há, então, a primeira quebra do curso do rito uma vez que Maria,

que nunca vira seu marido nu porque somente se relacionavam no escuro e com ela de olhos fechados, aceita a ajuda das vizinhas para a troca. Até aqui, nesse momento da peça, tudo se passa como em uma corriqueira fábula nordestina. Morrem pessoas em todos os pedaços de chão e naquela terra de *Agrete* as diferenças talvez se estabelecessem por seus costumes e regionalismos.

É, porém, nesse ponto que descobrimos que Etevaldo possui uma vagina. A descoberta, feita pelas vizinhas idosas e carpideiras, apresentada de maneira quase cômica, não nos antecipa o trágico dos fatos futuros ao mesmo tempo em que já nos sugere o total desconhecimento que Maria tem de sua situação. Aqui sabemos também que o que é novidade para as vizinhas e para nós e também para a viúva, ainda que inserida neste contexto por 22 anos.

VE 1 – Maria de Deus, cadê a trouxa?

CONTADOR (A) – Assustou-se a velha.

VE 1 – Faz tempo que eu não vejo um, mas isso aqui não é peru.

VE 2 – Não se avexe não. Espie melhor. Procure direito.

CONTADOR (A) – De costas, a viúva se perguntava...

VIÚVA – Que trouxa?

VE 2 – Deve de tá escondido. Às vez tem que ajudar pro bichinho florescer.

VE 1 – Mulé, ou eu perdi a vista de vez ou a piroca dele é do tamanho de um cabelo de sapo.

VE 2 – Deixe eu lhe ajudar...

VE 1 – Menina, cadê a bilola?

VE 2 - ... a bilunga?

VE 1 - ... a bimba?

VE 2 - ... o ganso?

VE 1 - ... a macaca?

VE 2 - ... a peia?

VE 1 - ... o maranhão?

VE 2 - ... a manjuba?

VE 1 - ... a macaxeira?

VE 2 - ... a pomba?

VE 1 - ... o pororó?

VE 2 - O quiri? Olhe ali.

VE 1 - Não, não tá.

VE 2 - Creio em Deus Pai todo Poderoso...

VE 1 - Olhe a teta.

VE 2 - Menino, isso parece uma quirica.

VE 1 - Creio em Deus Pai, mulher. É um tabaco.

VE 2 - É mulher. É mulher!

CONTADOR (A) – Disse e saíram correndo casa a fora.

AS VELHAS – O MARIDO DELA É FÊMEA!!!

VIÚVA – Posso me virar? (Moreno, p. 27- 28, 2004)

O fato deixa a vizinhança horrorizada e não demora quase nada até que Maria, que não entende a comoção da descoberta até o final da peça, seja rechaçada por todos e rejeitada pelo padre, pelo coronel e pelos vizinhos, antigos amigos e amigas. São essas figuras que lidam com a situação, incendiando o casebre do casal com Maria e o corpo de Etevaldo dentro. No exato momento em que ela encara um espelho e percebe o que todos dizem quando repetem a palavra “mulher”, as chamadas ganham força de destruição e os olhos da viúva passam a enxergar-se. Maria e Etevaldo viram cinzas que se espalham com o vento por “lavouras e gerações”.

O texto começa com a seguinte rubrica:

A ideia deste texto é servir como exercício da narrativa para um ator-contador (atriz). Preferencialmente, sozinho em cena.

O narrador pode assumir todas as outras personagens, viúva, o padre, o delegado e as vozes dos moradores.

Ou dispor de outros(s) ator(es) que cria(m) uma partitura física para determinados momentos da história. Da união destas duas linguagens - a oralidade e a dança-teatro; verbo e movimento-será feito o espetáculo.

Um(a) narrador(a).

Velho(a) contador(a) de histórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona, pontua suas histórias com as músicas e acordes que saem de seu instrumento. Ele(a) recebe o público, dá o clima de cada passagem do texto, pausas, enfim, é o grande condutor da cena. (MORENO, p. 18, 2004)

Muito do discurso do autor está contido nesta rubrica inicial que dá instruções sobre como montar o texto, ou melhor, nos deixa ver como ele foi imaginado pela pessoa que o escreveu.

A característica narrativa dominante adotada para a escrita do texto também pode ser vislumbrada por tais instruções de montagem. Uma pessoa, no caso o contador de histórias da cultura popular nordestina, detém o conhecimento da história, quem participou dela, como ela termina, quem se envolve em qual parte e etc, cabendo a esta contadora ou contador, inclusive, lidar com pausas e o tempo, a fim de criar o clima ideal para os acontecimentos.

A narração, como exposto anteriormente, é um traço estilístico da Épica que permite que o tempo possa ser evocado do passado e que a história seja contada a partir do ponto de vista de

alguém que esteja inserido em um determinado contexto. Tal ponto de vista pode ser o de uma subjetividade que tenha ou não um olhar crítico para aquilo que está narrando.

No caso de Agreste a narração é híbrida, sendo que o início do texto, aquele que evoca a história da fuga do casal apresentado em forma de flashback (forma de remeter, dentro do texto, a um episódio anterior àquele que vem sendo contado; muito utilizado em textos narrativos que precisam resgatar fatos do passado), possui, portanto, uma função descritiva para elucidação dos fatos, traço estilístico da Épica.

A partir do momento em que a descoberta da genitália de Etevaldo vem ao nosso conhecimento, a contadora de histórias assume um olhar crítico, próprio do Épico dialético. Não há mais a evocação de um tempo muito anterior (começado há vinte e dois anos, por exemplo), mas a narração ainda se estabelece, mesmo que a contadora (ou contador) nos diga que a história está se passando agora. Ela diz que é agora, mas continua narrando, ou seja, tudo o que presenciamos passa pelo filtro daquilo que ela divide com o público/ leitores. Não há de fato o ato de presenciar a cena, ainda mais tendo contato com seu ponto de vista crítico a respeito do que conta.

Isso se estabelece pela forma com que ela passa a narrar determinadas partes da história com frases como “é muito triste uma mulher comendo e chorando” (2004, p.24), “a viúva não entendia nada. Não entendia a morte. Não entendia homem. Naquele momento só entendia a perda.” (p.29), “fê ninguém toca, nem se mede. Mas juro: acontecia livre cada centímetro de Jesus, na voz dela.” (p.34). Isso fica mais nítido no final da peça, quando tomamos ciência dos últimos fatos e o que ficou reservado para Maria e Etevaldo:

Foi só o delegado sair latindo pela caatinga, e os gritos voltaram. Um grupo velou a madrugada inteira com impropérios, xingamentos, escárnios, maldições, pragas. Criaram um ódio.

Desenterraram a pior parte deles.

Desenterraram as piores palavras da língua.

Nem bem a madrugada se punha, trancaram portas e janelas da casa delas. Envergonhavam-se delas. Queriam apagá-las de suas memórias. Cercaram a casa. Enterravam-nas vivas.

Não se sabe quem foi, quantos eram. Nem quem acendeu o primeiro fósforo.

Começaram a incendiar o casebre. (MORENO, p.35, 2004)

A partir do momento em que a problemática se estabelece, o texto é narrado com emprego de adjetivos por parte de quem está contando a história, o que nos remete ao esforço empregado pela narradora ou narrador no sentido de tentar elucidar o que se passou, ao mesmo tempo em que tenta definir (principalmente quando a história passa da narração

daquilo que aconteceu há um tempo para aquilo que está acontecendo agora, que é o que deflagra o casal como “diferente” e culmina nos atos de violência). Todos os adjetivos empregados deixam nítido o ponto de vista adotado pela narração, um ponto de vista que se opõe aos horrores narrados, e que, talvez por isso, não deixa de apresentá-los com toda a ênfase na crueldade do que aquelas pessoas pretendiam.

O aspecto crítico da narração também pode ser percebido, quando ao final da peça, ao utilizar novamente *flashback* e metáforas, o texto procura gerar um ambiente em que a experiência do que Maria sente pode ser percebida melhor de forma a remeter a situações comuns às vidas de muitas outras pessoas. A narração resgata momentos símbolo da vida daquela mulher, gerando comparações e aproximações para que haja não somente o entendimento daquela dor, mas a percepção dela e o alcance da indignação sentida pelos fatos passados.

CONTADOR (A) – Lembrou da dor e do alívio.

A única imagem era a da mãe. Que fechava feridas com um sopro e ervas. Lembrou quando sangrou de chico da primeira vez. Ela gritava: “mãe, tô vazando sangue”. E a mãe dizia: “É assim mesmo, fia. Crescer dói, de vez em quando.” Era a imagem de ninho que precisava para dar-lhe forças. E parecia que tinha o rosto da mãe desenhado na parede interna da pálpebra. Sua mãe cuidando da prole. Morrendo de fome, mas alimentando a cria. Sabia que ela cortaria uma mão se lhes faltasse carne para comer. Amor? O que seria isso? Dor e alívio?

[...]

Queria estar com a mãe, queria ter ido no lugar dela quando morreu. Assim como trocava de lugar com Etevaldo agora. (Moreno, p. 34, 2004).

O hibridismo em relação à forma com que o texto foi escrito, gira de fato em torno daquilo que constitui o épico (ou o épico dialético) e o lírico, ambos em suas funções adjetivas. O drama se apresenta não somente enquanto traço estilístico, quanto como função substantiva, já que *Agreste* é uma peça de teatro.

Aquilo que nos remeteria à Dramática, enquanto função adjetiva, no texto é predominantemente aquilo que nos é apresentado a partir da narração. O início do texto e da história do casal é totalmente narrado, evocado do passado. Não podemos, portanto, no início do texto, falar em ações que levam a outras ações, tempo presente, linearidade ou qualquer coisa que demonstre autonomia enquanto texto. Tudo é trazido do passado em forma de narração, para que possamos tomar parte da situação que passamos falsamente a presenciar, lidando com um “agora” que é inaugurado também pela voz da contadora (or).

Uma semana depois, eles se tocaram. Antes disso, só as mãos no meio da correria.

Ouvia-se uma pele rachando na outra, acostumando-se um ao outro, deixando o

tempo passar. Um dia, ela se escondeu embaixo do lençol; ele apagou o candeeiro. Por anos, este foi o sinal, o código. Sumir-se embaixo do lençol. Cobrir a luz com o escuro. E ele apagou muito aquele pavio. Como marido e mulher, viveram por vinte e dois anos.

Até hoje. (MORENO, 2004 p.23).

Esse “até hoje” é o que nos transporta de um passado mais longínquo a um mais recente, cujo tempo exato é indefinido e que poderia ser de fato o nosso agora, dando a sensação de um “flagra” de algo que acontece conforme nos é apresentado, como aconteceria em uma peça cuja função adjetiva fosse predominantemente drama. Porém, uma vez que os fatos são evocados a partir de um determinado olhar, contados por uma pessoa que conhece todos os acontecimentos, não estamos de fato presenciando as ações envolvidas no texto e sim somos ofertados a perceber o que ocorre a partir do filtro de quem já conhece tudo, inclusive os pensamentos das figuras envolvidas. Esse “até hoje”, então, além de separar a peça em dois momentos (entre uma suposta parte Épica e outra dialogada, como era a vontade inicial do autor), denota uma experiência de tempo muito mais lírica que dramática, por ser indefinida e ter sua indefinição reforçada na última parte da peça que nos conta que as cinzas de Etevaldo e Maria queimaram por um longo tempo, até viajarem pelas lavouras através de gerações (Moreno, 2004).

Os diálogos que se sucedem possuem, sim, uma leve autonomia em relação ao todo que ocorre (como o diálogo entre as velhas vestideiras e depois, delas com Maria; entre o Padre e a viúva; e aquele que é apontado entre Maria e o delegado, embora a mulher jamais responda a ele), mas isso caracteriza um expediente dramático em meio a uma estrutura híbrida, não sendo tais diálogos suficientes para que as ações se estabeleçam por todo o tempo da narrativa. Também há uma espécie de diálogo não verbalizado de Maria com Etevaldo no começo da narrativa, quando seu encontro se estabelece, mas tal diálogo não segue a proposta dramática por ter sido completamente narrado, bem como as paisagens, sensações e pensamentos que envolveram este encontro.

CONTADOR (A) – Ele andava muito para encontrá-la. Mas quando se viam, ficavam, no mínimo, a cinco metros de distância. Nem um centímetro a mais ou a menos. Exatos 5 metros. Sempre. Uma cerca os separava.

Ela sorria de um lado, ele, do outro.

Ele deixava uma flor na cerca, ela ia buscar.

Ela deixava seu perfume na cerca, ele ia buscar.

Eram tímidos como caramujo. Precavam-se.

Se chegassem muito perto, Deus sabe o que aconteceria. Tinha alguma coisa no amor deles que não devia acontecer. Mas aconteceu. (MORENO, 2004, p.19).

Em relação às figuras que compõem a história, não se pode falar que sejam personagens. Etevaldo, Maria, as velhas vestideiras, o padre, o delegado e as vozes surgem a partir de um relato, o que as faz vir de uma matriz que conta quem são e dessa forma nos são apresentadas (Rosenfeld, 1985). Nenhuma destas figuras possui autonomia em relação à história, uma vez que só existem porque foram narradas.

São figuras, uma vez que se caracterizam levemente a partir da função que cumprem. As velhas vestideiras são vizinhas velhas que vestem o morto e que, por esse mesmo motivo, são aquelas que descobrem quem é Etevaldo, cumprindo a função de espalhar maldosamente o boato, ainda que não fossem exatamente castas:

CONTADOR (A) – Pediu que ficassem. Virou de costas e instrumentalizou-as com o terno. Recolhida. Como se houvesse alguma indecência em ver o marido nu. As velhinhas vestideira começaram a descascá-lo com técnica e indiferente contentamento. (MORENO, 2004 p.26).

O padre é aquele que existe para fazer valer as leis da instituição Igreja Católica, o que de fato faz depois de supostamente interceder por Maria e com quem falsamente estabeleceu diálogo antes de declará-la herege em alto e bom som, fomentando o ódio do povo contra ela:

CONTADOR (A) – Facções se formavam e a notícia galopava. Nisso o padre chegou e foi direto cobrir o defunto, ou melhor, a defunta. Expulsou a todos. Trancou-se mais ela. Ressuscitou um candeeiro. Tomou coragem várias vezes para falar algo. Ponderado, começou:

PADRE – Minha filha, você dormiu com uma mulher. (Moreno, p.31, 2004).

E o delegado, que existe para decretar a participação da força no exercício moral, principalmente quando entra na casa enlutada dizendo que veio da parte do coronel, dono das terras onde vive o casal, ou seja, aquele que estabelece as leis a serem seguidas (baseadas, no caso, no moralismo religioso):

CONTADOR (A) – O delegado apeou na porta dela.

VOZES – “Filhas do Demo!”

CONTADOR (A) – Disparou uns três tiros pro alto para tanger o gado revoltado.

VOZES – “Mulesta da peste!”

CONTADOR (A) – Mugiram contrafeitos, mas desmilinguaram-se para dentro das moitas. Entrou chutando a porta. Arrastava-se e trazia uma nuvem de muriçoca/mosquito em torno do seu cheiro. Sentou-se de frente para a viúva. Nem olhou o defunto. (MORENO, 2004, p.32).

A maneira como cada figura é colocada na história, já faz parte da caracterização de cada uma e reforça a função que exercem. Cada uma das citadas, além das vozes, são também evocadas, assim como os passados mais distantes, de forma a guiar a narrativa até o seu fim. Cada figura ou voz aparece por meio da narração para criar o contexto em que se passaram os

fatos, não importando, depois de um tempo, o que veio antes e o que veio depois ou em qual intensidade veio.

Além disso, apesar de Etevaldo e Maria terem um nome, isso não os define enquanto seres completamente autônomos na narrativa. Os vizinhos, aliás, chamavam o casal de Zé e Maria, tendo sido corrigidos em relação ao nome do marido pela viúva que jamais confirma ou desconfirma o seu próprio. Os nomes dão uma maior proximidade dessas figuras aos seres humanos, justamente para que possamos colocá-las neste lugar que lhes foi tirado enquanto foram objetificadas por todos ao redor e reduzidas uma à sua genitália e outra à sua suposta heresia.

Em tempo, é preciso citar a suposta controvérsia em relação ao gênero de Etevaldo, mulher que passa a vida travestida de homem. Autores têm sugerido recentemente que Etevaldo não seria, então, uma mulher, mas sim um homem-trans. Conversas com o autor da peça, Newton Moreno, me levam a acreditar que a figura não tem, por exemplo, conflitos com seu gênero uma vez que ela o desconhece. Etevaldo foi imaginado a partir do relato verdadeiro de uma pessoa que trabalha com mulheres sertanejas que não sabem o que significa ser mulher em relação ao corpo que têm, não sabem a sua diferença em relação aos que vivem no mundo, não se percebem. Mulheres que são como Etevaldo: apenas são, apenas amam. Também há, no imaginário do autor, uma figura recorrente do Universo nordestino que é a mulher que se traveste de homem para poder habitar lugares sociais negados a ela. Como sabemos que ser trans não necessariamente consiste em possuir conflitos em relação ao próprio gênero, não podemos negar que ela é uma pessoa com genitália feminina que “performa” em vida o que supostamente um homem faria no contexto em que vivem ela e sua esposa Maria (vestir roupas ditas masculinas, trabalhar fora, etc). Não há, portanto, como saber o que sente Etevaldo em relação ao seu corpo ou se, assim como Maria, ela/ele nunca soube o que vinha a ser o conceito de homem ou mulher.

No entanto, para a vizinhança que lincha Maria, aquela relação é vivida entre duas mulheres, que, com seu casamento, “enganaram a todos”. A ideia da criação e composição do texto, bem como o conhecimento da inspiração do autor, remete intuitivamente em mim à ideia de que a grande questão gira em torno de duas mulheres, violadas em vida e na morte, em seu direito a seus próprios corpos.

Última coisa a citar no texto *Agreste* é justamente sua enorme carga regionalista. Não somente pela escolha estrutural narrativa que remete à figura da (o) contadora (or) de histórias nordestina (o), mas também pela constante referência aos costumes religiosos e morais desta região do Brasil, bem como o uso de expressões regionais e formas de falar, escritas de modo

a enfatizá-las. A descrição da paisagem árida nos ambienta, assim como a referência às cercas, ao sol, ao cuscuz (comida típica nordestina), à seca, ao mandacaru etc. Encontramos, também, expressões como “tímidos como caramujo” (2004, p. 19), “butuca” (p. 20), “avexaram-se no passo” (p. 21), os muitos típicos sinônimos da palavra “pênis” empregados e também os singulares sendo escritos ao lado de plurais “às vez” (p. 20), “incelenças” (p. 23), que remetem ao uso de linguagem coloquial.

O regionalismo também é exposto pela escolha das figuras existentes no texto (a mulher travestida, as carpideiras/ vestideiras, o delegado, o padre), além, da grande participação religiosa: a descrição dos ritos de morte, a condenação do casal por meio da culpa cristã, a demonização da sexualidade, ainda que esses últimos sejam parte de uma cultura moralista generalizada, mas talvez não a forma como isso ocorra.

Não posso me furtar de citar o trecho da peça *Agreste* que dialoga com a religião. Em *Agreste*, há uma mulher que trabalha travestida de homem, exercendo as funções de um “macho”. A descoberta de sua genitália feminina, escondidas nas vestes culturalmente associada ao gênero masculino, desemboca no ato de repúdio e homofobia a que as personagens são submetidas. A simples menção surgida no imaginário dos outros personagens, do ato sexual entre as duas mulheres é a fagulha necessária para se acender o fogo inquisidor em que as mesmas são postas. Já que o corpo das duas mulheres são incendiados pela população, enquanto VIÚVA sozinha, vela a companheira dentro de casa. Antes do referido desfecho, o encontro com o padre revela que a personagem tem na igreja católica sua maior decepção. Muda na presença do Delegado, tenta se defender na presença do Padre. [...] *Agreste* remete a um sertão arcaico e não muito distante de nós. (LIMA, 2015, p.14)

Tudo isso também permeia e faz parte do mote principal do texto, inclusive se a tentativa for investigar os motivos que levaram aquelas figuras ao ato bárbaro do linchamento que não é diferente dos motivos pelos quais a sexualidade diferente da heteronormativa ainda é combatida em nossa sociedade. Tudo isso faz parte, não só do esforço de nos localizar enquanto leitores ou espectadores desta obra, mas também funciona como um aviso de boas maneiras e um manual baseado em uma chantagem milenar que nos acompanha até na morte e que pode ser vislumbrado por meio da canção das velhinhas vestideiras.

VE 1 e 2 – Veste esta mortalha
 Quem mandô foi Deus;
 Quem mandô vestir
 Foi a mãe de Deus [...].
 (Moreno, 2004, p. 26).

- **O lirismo em *Agreste***

Agreste é uma peça híbrida. Em relação à sua estrutura podemos perceber, não somente diferentes expedientes que remetem ao Épico, mas também ao Lírico.

O Lírico, enquanto estrutura, começa pelo fato de a peça ser a expressão de uma subjetividade que, ao se relacionar com o seu meio, acabou por inspirar-se em um fato que chamou sua atenção. Há a fricção entre o “eu” que habita o seu mundo e o olha a partir do próprio filtro.

O fato real que serviu de mote veio da conclusão da ignorância do próprio corpo em que algumas mulheres nordestinas se encontram ainda hoje, apartadas que são de sua sexualidade, passando também pela realidade de rejeição heteronormativa a que estão sujeitos todos os indivíduos que performam suas sexualidades ou gêneros de maneira diversa. O autor, por mais que não seja uma mulher, identificou-se, portanto, de maneira empática com essa realidade uma vez que é nordestino (originário do mesmo ambiente em que a peça acontece) e gay.

É possível ver o material de inspiração que serviu ao autor, percebido justamente nos momentos em que a narradora expressa seu ponto de vista (que é o ponto de vista de quem escreveu) enquanto narra os fatos e acontecimentos. A contadora (or) presencia novamente tudo aquilo que conta, ao mesmo tempo em que nos permite perceber que já conhece os fatos e onde termina a história. Uma enorme gama de sentimentos e imagens nos são oferecidos como que num compartilhamento de experiências que se repetirá toda vez em que a história for narrada, ou seja, aquele “eu” do autor que é o ponto de vista de quem conta, entrará neste processo de fricção a todo momento em que houver evocação daquele passado tão presente.

O tempo que nos é oferecido em forma de narrativa também não é somente um tempo passado, evocado pelas palavras. Quando termina o *flashback* que conta a forma como o casal se conheceu e passou a viver sua vida, a contadora (or) inaugura uma nova relação temporal com a fala “Até hoje” (2004, p.23). Logo em seguida sabemos da morte do marido em uma situação que dura, originalmente, uma noite inteira, mas que acaba por ser resumida em poucas páginas narradas. É, porém, a narração de um tempo supostamente presente, ao mesmo tempo em que é um tempo passado.

Fala-se em “hoje”, mas deixando nítido que a história já aconteceu, ainda que aconteça agora. Há a expressão que nos diz que é agora que aquilo ocorre, mas também o emprego de verbos e expressões no passado (“dormia”, “as vizinhas foram adentrando”, “empregavam palavras”, “era o mais elaborado de seu vocabulário”, “construiu”, “comeu”, “beijou”, etc).

Ainda em relação ao tempo, a narração dos fatos é feita em um tempo curto em uma peça curta, o que é típico de um jorro de ideias que nos são apresentadas em um arroubo de inspiração e afetação pelo meio, o que nos remete também a um traço lírico da estrutura. Como bem lembra Rogério Toscano (2004), sobre a narração encontrada no texto:

Pois estes elementos – carga lírica incomum, palavra de impacto sensorial, abstracionismo narrativo, imagens simbólicas incongruentes: “Ele desapareceu a ela” – não permitiam que se firmassem, como parte de sua ossatura dramatúrgica, os valores categóricos de uma narração teatral – ou, ao menos, daquilo a que se acostumou chamar de teatro narrativo: fragmentário, distanciado, político etc. (p.106)

A carga lírica citada por Toscano, diz respeito justamente à maneira como a contadora (ou o autor) traduz ou descreve aquilo que se passa, porém lidando com a palavra em forma de experiência em alguns momentos, como o citado no trecho acima.

A experiência diz respeito à forma como alguns fatos não são contados, mas descritos, em forma de imagem e sensação, trazendo a ideia de tal maneira sinestésica que antes que o leitor ou espectador compreenda o que está sendo dito, ele o sinta, perceba e muitas vezes, se identifique de maneira a recorrer à própria subjetividade, para preencher essa lacuna de entendimento. Essa aplicação lírica nas sensações pode ser conduzida tanto no que configura uma fala, quanto no que configura uma rubrica.

Era lavrador no Nordeste do país. Reino de areia e de sede. Era honesto. Forte. De pele marcada. Não dá pra saber a idade. Eram como rochas velhas secando na espera. Sua cultura era o sol. Sua família era o sol. (MORENO, 2004, p. 19)

[...]Pensaram: chegariam no mar de tanto passo. Chegariam, se tivessem corrido esse tanto de chão pro outro lado. Avexaram-se no passo com medo de mudar de ideia. O medo deu pressa. As lágrimas dela tentavam marcar no chão um caminho de volta. (MORENO, 2004, p. 21)

[...]Música para. O texto segue com a poeira ainda alta. (MORENO, 2004, p. 22)

Aqui cabe lembrar que Agreste não lida com personagens, mas subjetividades narradas e vistas de maneira crítica por quem narra, chamadas aqui de figuras. As figuras também são, em alguns casos, um traço estilístico lírico, cabendo aqui, como exemplo, as personagens principais: Maria e Etevaldo. Diferentemente das outras figuras que cumprem papéis sociais na história, há, por parte da narração, a investigação e o conhecimento dos sentimentos e pensamentos do casal. Tudo aquilo que é sentido por ela e por ele importa, compondo o texto da mesma maneira que a paisagem também é composta.

CONTADOR(A) – Naquela manhã, ela foi sozinha. Firmou-se frente ao buraco.

Tomou coragem e cruzou. Acalmou-se aos poucos. Respirou, deu um passo, dois. Parecia um astronauta movimentando-se pela primeira vez na Lua. O ar é o mesmo. O Sol é o mesmo. O coração era outro. Uma criança brincando onde não devia. Trelosa. O que ele não sabia era que ele estava lá. Olhando-a boquiaberto detrás do arbusto. Ela dançava, grunhia, sujava-se de terra. Ele sorria. Quando se perceberam, paralisaram. Mas muito, mas muito tempo. Ele ultrapassou o limite dos 5 metros aos poucos. Alcançou o hálito nervoso dela. Talvez 45 centímetros. Atravessaram! (MORENO, 2004, p. 20)

Desviavam olhares, cabisbaixos. Não queriam mostrar a dúvida passeando dentro dos seus olhos. Pior: não queriam ver nos olhos do outro a dúvida. Voltar? Mesmo se quisessem, não saberiam como. As pegadas úmidas já nem existiam; foram sorvidas com força por aquela terra saudosa de água. (MORENO, 2004, p.21)

Neste sentido é que nos deparamos com as primeiras lacunas oferecidas pela forma lírica de escrever teatro. A maneira como os fatos, sensações e sentimentos são descritos muitas vezes, não entram na categoria do objetivo, transformando a apreciação do que está posto em uma experiência estética percebida por outros sentidos além do racional, que podem funcionar ou não como uma proposta de relação entre duas ou mais subjetividades. A palavra, quando metaforizada, se torna imagem e não há maneira certa de se ler uma imagem. Ela deve ser percebida de acordo com o que cada pessoa já possui em seu repertório de vida, de modo que os significados são múltiplos e variados para cada público, para cada leitor, para cada pessoa.

Nesta atividade lúdica, em que o sujeito deveria ser chamado sensualmente pela obra de volta a uma espécie de paraíso perdido para reconstruir a trajetória de Adão e de Eva, é que está a grande armadilha forjada por Newton Moreno. Porque o dramaturgo dá corda à identificação e permite, pela participação ativa na criação de imagens apenas sugeridas pelo processo narrativo, que o leitor interfira com o seu próprio erotismo na recuperação do pecado original que mancha com culpa o mundo primevo das criaturas do texto. (Toscano, 2004, p.108)

O autor Rogério Toscano (2004) comenta da ausência de um caráter narrativo político (pelo menos no que concerne ao que ele chama de ossatura dramatúrgica narrativa). É preciso que fique nítido que o político ao que o autor se refere é o político remetido à forma Épica que, de fato, não é encontrada no texto analisado já que seu caráter político manifesta-se de maneira diversa.

A narração, que aqui funciona como um expediente de ordem Épica (não compondo um texto totalmente épico ainda que definindo sua predominância), é proveniente da memória, recurso de tempo explorado de forma a fazer o passado acontecer novamente, em nossa frente. Em *Agreste*, a memória é carregada do ponto de vista crítico da contadora(or), fruto de

uma subjetividade que está nitidamente afetada por aquilo que foi escrito (a do autor da peça).

Este espaço-tempo abstrato – interno, múltiplo e fragmentário como a memória; pura invenção ou documento de identidade para quem narra; mito; deslocamento poético em que a “cultura era o sol”, em que “a família era o sol” – nunca se mostrava imediato, pois enlaçava compromisso com o componente épico, para que somente ele realizasse a sua mediação até a realidade cênica. (TOSCANO, 2004, p.108).

Portanto, a maior carga lírica de *Agreste* está para além de sua estrutura, contida em seu conteúdo e na forma como são descritos os fatos e seus contextos. O autor faz questão de lidar com os sentimentos envolvidos naquilo que narra, descrevendo isso de maneira sinestésica e imagética, com palavras transformadas em uma experiência que veio de alguém que se sentiu afetado por aquilo que o levou a escrever a peça em questão.

É possível, então, dizer que o lirismo em *Agreste* está predominantemente no fato de ele ser fruto da expressão de alguém que está no mundo e o enxerga, afetando-se de forma a se sentir um “eu” em combate com o meio em que vive de tal forma, que precisa jorrar o anseio em palavras.

- **A política em *Agreste***

Um ponto de partida importante para podermos pensar a política em *Agreste* é justamente sua forma. Predominantemente Épico, seu caráter narrativo pode ser, inicialmente, uma pista daquilo que nos direciona o olhar.

O texto teatral assumiu um caráter narrativo no passado para que fosse permitido trazer à cena aquilo que a forma de fazer teatro até então não abarcava enquanto possibilidade. Essa escolha, então, já assume um compromisso formal com os processos políticos no teatro enquanto forma.

Além disso, se política diz respeito a como organizamos a sociedade e as relações de poder que surgem desta organização, pode-se dizer que *Agreste* é um texto que expõe e comenta relações de poder, principalmente no que diz respeito às relações provenientes dos pensamentos e desigualdades de gênero e da sociedade em relação às pessoas que performam sua sexualidade de maneira extraordinária.

A história, contada com ponto de vista crítico, é sobre duas pessoas que se tornaram párias por estarem fora da condição normativa de amor e casamento, ainda que tenham sido respeitadas pelos vinte e dois anos em que pareceram encaixar-se nos mecanismos moralistas da sociedade. É a morte de uma delas que revela a natureza extraordinária de sua relação e tudo o que vem junto desta história: o completo desconhecimento do próprio corpo que o

casal tem; a compreensão pura do sentimento mútuo entre as duas pessoas, sem que tenha havido a necessidade de nomeá-lo; a aproximação gradual e depois urgente dos dois corpos desejantes que sabiam estar quebrando alguma regra ainda que não soubessem qual; a vida em “pecado” pela ausência de cerimônia de matrimônio consumada pela Igreja; a rejeição e exposição pública da viúva, que culminou em agressão verbal dos vizinhos, reprovação do padre e ameaça de estupro por parte do delegado, confirmando assim o não direito ao seu próprio corpo; tudo isso que fez parte da história e que é comentado e rechaçado por quem narra faz parte do caráter político da peça. Escolher falar sobre isso, escolher a forma de fazê-lo e como os fatos são organizados também faz parte das escolhas políticas.

A forma híbrida da peça oferece uma constante fricção entre aquilo que se percebe e o que somos capazes de compreender, entre a forma e o discurso, entre a imagem lírica e a brutalidade da realidade, entre o que o corpo é e aquilo que ele acaba sendo em contato com a sociedade. As palavras e suas variadas formas de compreensão e experiência também oferecem embate e fricção, dando a liberdade de uma interação (dos leitores, espectadores, artistas criadores), tanto com seu discurso, quanto com sua forma.

O *Agreste* muito mais gente quer e quando eu vou ver a maioria são jovens e coletivos que se identificam com a questão LGBT, quer dizer, é quase que um discurso, sabe? A peça em algum sentido cabe num discurso de luta, de representatividade, de ativismo. Eu fui ver uma lá em Campinas, uma montagem, porque eu fiz Unicamp e um professor que dá aula lá montou com os meninos o *Agreste* e o *Dentro*, não a *Cicatriz*. E era incrível porque a maioria era ou Bi ou Trans ou Lésbica ou sei lá o que, ou não sabia o que era, estava tentando saber o que ia ser, todo mundo nesse lugar (acho que com a exceção de uma menina) o resto, todo mundo tinha essas questões, convivia com essas questões e eles usaram a peça pra isso, até pra expor o corpo deles. Tinha uma menina trans que mostrava o corpo dela no meio do espetáculo. [...]

O *Agreste* tem um monte de coisa que interessa politicamente ali, graças a Deus, mas assim, lá está muito mais claro o percurso de uma violência que vem de um lugar que você não imaginava, uma violência que vai se organizando, uma ignorância que vai tomando conta. Tem uma indignação, ela termina num lugar de um estado de choque, então, ela tem uma outra construção que eu entendo que ela seja mais acessada pra que essas discussões sejam politicamente colocadas ou recolocadas. Por exemplo, esse pessoal de Campinas, eles interrompiam a peça e na hora em que eles despem a morta, a defunta, elas também se despiam e aí apareciam esses corpos. Aparecia, por exemplo, o corpo dessa atriz trans ainda em processo, então era muito fácil ver aquilo configurado, ela se colocou através, é uma intervenção. A peça não pede: “atores fiquem nus ou atores, trans tem que fazer”,

não pede nada disso. Mas é uma intervenção na obra, nesse sentido de potencializar o que eles queriam mostrar, eles queriam se mostrar, se discutir, se propor, se problematizar ali [...]. (MORENO, 2018, caderno de campo da pesquisadora)

A experiência está, portanto, naquilo que a forma propõe premida pelo discurso ao mesmo tempo em que busca colocá-lo e levá-lo adiante. As palavras propostas, por mais que carreguem significados e lidem, neste caso, com regionalismos (de significado e pronúncia), também entram em atrito quando retratam o belo e o leve para demonstrar o horror e o ódio, o abandono, o linchamento, a solidão, ou quando retratam o horror para demonstrar o leve, a alegria, a euforia. Esta contradição causa o estranhamento de quem recebe o texto, provocando deslocamento e abrindo lacunas no processo de relacionar-se com a obra.

A sala povoou de mosquito e de mulher. Nunca tão farta. Nem de um, nem de outro. Os homens explodiam seus sentimentos em rojões. Segredavam às estrelas saudades e estima. Desenhavam lágrimas de luz no céu. O padre estava a caminho para a extrema-unção. Amuada e com fome, a viúva remendava o terno puído para o enterro. O que deveria vesti-lo no casamento. Alguém lhe trouxe um pedaço de cuscuz com leite. Estacionou agulha e linha e comeu. Construiu uma figura triste. Do nada, irrompeu numa careta grotesca e chorou. É muito triste uma mulher comendo e chorando. Ainda mais viúva. Comeu até a última gota. Levantou-se e caminhou até Jesus. Beijou o quadro na altura do coração. A vela apagou-se, só se via a luz no coração de Cristo. (MORENO, 2004, p.24-25).

[...] Nem bem a madrugada se punha, trancaram portas e janelas da casa delas. Envergonhavam-se delas. Queriam apagá-las de suas memórias. Cercaram a casa. Enterravam-nas vivas. Não se sabe quem foi, quantos eram. Nem quem acendeu o primeiro fósforo. Começaram a incendiar o casebre. Mal sabiam que, dentro, a viúva agradecia a bênção de morrer com Etevaldo. Temia muito mais viver sem ele, por certo. Tinha cantado bonito, Deus tinha lhe ouvido afinal. O fogo já empenava as paredes. Mesmo assim, a viúva acendeu o candeeiro. Viu-se por inteiro pela primeira vez. Descobriu então o que era mulher. Pôs-se ao lado de Etevaldo. Beijou-o. Na boca. O que nunca tinha feito. Abriu-lhe os olhos no meio do beijo, enquanto o fogo ganhava a casa inteira. (MORENO, 2004, p. 35).

O fato de tudo ter sido escrito por um autor que nos propõe experiências com as palavras (oferecendo a comunhão entre as forças, o uso de expedientes de todos os gêneros literários, rubricas de sugestão poética) para que possamos perceber tudo o que ocorreu antes mesmo de procurar entendê-lo, potencializa o contato de nossa subjetividade com a de quem escreveu, nos deslocando e propondo que nosso repertório de vida seja utilizado para se relacionar com a obra. O caráter lírico nos oferece a chance de nos afetar por aquilo que estamos lendo ou

vendo em formato de história narrada, colocando aquilo que vivenciamos na apreciação da escrita ou da cena, juntamente com o que foi expresso.

Não à toa a peça não vai muito adiante após a descoberta do detalhe fisiológico que nunca havia sido empecilho para que Etevaldo estabelecesse sua vida normalmente na mesma sociedade que o/a condenou. Sabemos do passado do casal (de forma a perceber sua aproximação como um processo legítimo, poético e de ordem subjetiva) e logo em seguida nos conscientizamos daquilo que os coloca em embate com as pessoas que o cercam. A peça termina enquanto temos a chance de acompanhar a trajetória dos corpos interditados de Maria e Etevaldo, não muito depois de descobrirmos todos que se trata de interdição.

Seus corpos-objeto e memórias são reduzidos a cinzas. Temos, por meio do senso crítico da narradora, a oportunidade de acreditar que suas histórias não foram esquecidas, mas não no sentido de buscarem justiça e sim, como sugere a última frase da peça, no sentido de que isso se repetiu por muitas vezes e ainda se repete:

O dia amanhecia e as fagulhas resistiram queimando por dias. Cinzas. Silêncio.
As fagulhas, em suspenso, como um eco, pairavam, sobre lavouras, varais e
gerações. (Moreno, 2004, p. 35)

O final absoluto do texto nos remete aos tempos de hoje e finalmente nos conecta de fato ao presente. As gerações sobre as quais as cinzas de Maria e Etevaldo pairam são, inclusive, as mais recentes, que continuarão a reafirmar padrões que garantem mais assassinatos e linchamentos de pessoas como o casal.

Mais que nunca o leitor/espectador tem lacunas a serem preenchidas com a própria substância e um espaço a percorrer dentro de si em direção à sua consciência de mundo. Sobretudo se o “mundo” for o Brasil, país campeão do ranking de assassinatos de pessoas LGBT (segundo pesquisa publicada pela ONG europeia TGEu -Transgender Europe- em novembro de 2016), ocupante do 5º lugar do ranking que analisa dados sobre feminicídio (segundo publicação da ONG Artigo 19, em março de 2018) e em cujo território acontece um estupro a cada 11 minutos (fonte Mapa da Violência, 2016).

4.2 A *Cicatriz é a Flor* - a obra, o lirismo e a política

A obra – raízes, discussões, investigações

O texto *A Cicatriz é a Flor*, escrito em 2002 em um chamado processo de gabinete (processo de escrita feito pelo dramaturgo sozinho, desenvolvendo sua escrita sem a participação de um coletivo ou de nenhum tipo de colaboração dos outros artistas da cena), é uma das partes de um díptico denominado *Body-art*. Inicialmente, o díptico era um texto, encomendado pelo ator e diretor Renato Borghi, cujo interesse era trabalhar o homoerotismo que ele sabia ser parte da obra do autor.

Aquilo que Renato Borghi encomendou, deu origem ao texto *Dentro*, obra que trata da relação de dois homens, um mais velho e um mais novo, que não se conhecem previamente e que têm interesses diferentes um do outro. Os homens falam de seus sentimentos em um texto aparentemente dialogado, o que na verdade não acontece, uma vez que não há entendimento ou tentativa de entendimento e a conversa não evolui a partir do que ambos falam e trocam. A peça toda é uma cena, que acontece no momento em que os dois homens fazem o *fisting* ou *fist fucking*, prática sexual na qual uma pessoa introduz o punho no corpo da outra, ao mesmo tempo em que não conseguem abrir seus sentimentos um para o outro.

Esse primeiro material que você está olhando, que é esse começo, *Deus sabia de tudo...*, *Dentro*, *A cicatriz*, o *Agreste*. Por mais que tenha um elemento ou outro fora, eles são muito do imaginário, de dentro. Principalmente na organização de um pensamento artístico com um discurso político LGBT. Um posicionamento como membro desta comunidade e as questões que me afetavam dentro dela e como é que isso virava expressão, poesia, teatro, como é que eu fazia isso por mim. Isso foi se organizando melhor, acho que o Deus, por exemplo, ele começou como um vômito, ele não tinha essa coisa da forma também tava muito longe, no começo era tudo afetação e discurso e raiva e violência, tanto que a gente falava que era um pequeno exercício sobre a crueldade no mundo homo-afetivo. Mas, o que eles vêem. Na verdade uma primeira imagem que é de uma travesti no bairro nobre na cidade e que ela foi impedida de entrar por ser uma travesti de origem humilde. Tinha uma violência nesse micro, dentro da comunidade reproduzindo uma homofobia que sofria fora da comunidade, reproduzindo a violência que sofre. Isso gerou a peça, não está na peça, mas a gerou. Que foi o que gerou esse primeiro texto, então eu começo pela imagem. E eu acho que essa questão da política do corpo, eu levei isso pra *Cicatriz*. Que pra mim o que era, a palavra como experiência como você fala, a relação com o ritual, a relação extremada com a carne, no caso, o *fist fucking* do *Dentro* e o da escarificação da *Cicatriz*. E eu acompanhei esses rituais. Eu não participei de nenhum dos dois, mas os acompanhei. E tinha uma atmosfera no lugar, que era uma suspensão que parecia teatro. Era um ritual mesmo, então tinha um espetáculo, uma coisa. Papeis muito definidos “você faz isso, você faz aquilo, você observa.” Tinha uma confiança, tinha um acordo sobre corpos sendo invadidos... eu não sei eu só sei que pensava, gente isso aqui é uma peça. Isso aqui é uma peça. Isso

aqui não é a vida como ela é (risos). (Moreno, 2016, caderno de campo da pesquisadora).

A imagem como mote, assim como o ritual e a relação extremada com a carne, inclusive em uma investigação em busca do que é possível dizer com isso, foram pontos de partida para a escrita dos dois textos que compõe o díptico, ainda que somente um deles tenha sido encomendado diretamente pelo ator, houve uma situação que contribuiu para que o contexto ideal fosse criado, surgindo, assim, a necessidade de escrita de um segundo texto.

Todas vieram de uma imagem, na verdade não era nem a imagem, era a sensação da coisa e aí criando as duas atmosferas que depois eram pesquisadas. O *Dentro* e a *Cicatriz* eles eram dessas histórias, mas que eu pensei aqui essas experiências eu preciso viver isso... até as meninas que fizeram a peça faziam escarificação. A Georgette (Fadel), a Alessandra... a *Cicatriz* parece que não terminou pra gente... a gente fez primeiro o *Dentro* e a *Cicatriz* veio depois. Fiz o dentro porque o Renato (Borghi) me pediu que fizesse uma dramaturgia para um determinado grupo de atores, que fosse qualquer tema. Eu estava com o tema do *Dentro* na cabeça. Só que eram quatro atores: dois homens e duas mulheres. E a história que eu escrevi para eles foi a do DENTRO. (MORENO, 2016, caderno de campo da pesquisadora).

A *Cicatriz é a Flor*, surgiu, então, da necessidade de contemplar o trabalho de duas atrizes que trabalhavam com Renato Borghi no momento da encomenda, para que os quatro atores (dois homens, duas mulheres) pudessem entrar em cena. A escolha pelos dois eu líricos femininos foi, portanto, algo incentivado pela situação, complementado porém, pelo fato de um autor se dizer um artista com uma “loucura por escrever para mulheres”, dotado inclusive de uma “energia feminina”, ambas frases e termos usados por Newton Moreno na entrevista que fizemos em 2016.

A questão do gênero das figuras não era mesmo a questão central de *Body Art*, uma vez que o trabalho foi idealizado para ser, inicialmente, um tríptico, sendo a última parte, uma cena ocorrida entre um casal heterossexual, ideia depois abandonada. O maior interesse de Newton, nesta obra, é questionar os limites do corpo, de que forma faz sentido que os limites sejam rompidos e como funcionaria isso de forma ritual.

Eu não sei se a sensibilidade feminina em um homem gay transforma esse olhar. Aproxima, ou você tem um tema maior pra isso ou o que que é. Eu não sei. Essa parte eu não sei te dizer. Isso é uma coisa que eu nunca consegui entender. Porque as personagens femininas chamam mais a minha atenção. Pedem passagem. Mesmo que esse projeto tenha um jeito meu. Isso tudo é uma peça, a mulher que é retratada, o gênero como mulher, então vai ser um personagem feminino mesmo, essa lógica. Eu não sei te dizer. Eu posso te dizer que são muitas. Muitas. Às vezes eu fujo porque gente eu preciso trabalhar com homem! Nos processos colaborativos isso

muda, porque aí eu tô convivendo com todo mundo e isso não é uma questão. [...]

Olha, o *Cicatriz é a Flor*, eu acho que é autobiográfico na medida em que ele fala sobre uma afirmação do corpo. Faço com ele o que quero. A topografia do corpo, essa questão política, mas, ele tinha uma demanda que eu acho que... não era um processo de minha experiência com escarificação ou minha relação que acabou. Então era isso. Tinha uma coisa que era uma demanda de um ritual mesmo. Tinha alguma coisa nessas relações, tanto que eu queria fazer um terceiro que era um homem e uma mulher. Mas eu não consegui fazer esse terceiro. Porque eu ia fazer o casal, dois homens e duas mulheres, pra quebrar isso também. Pra trabalhar essa relação desse ritual, desse corpo, desse corpo-político na chave do teatro lírico, mas todas as combinações possíveis. Nem são só essas as possíveis, mas digamos que as três clássicas que a gente tem por enquanto majoritárias. Ficou me faltando isso. Eu não alcancei esse lugar, que pudessem pertencer a um mesmo sistema: casal; alguma relação extremada com a carne; o teatro lírico; esse campo do ritual do pacto, de uma certa solenidade... eu fiquei muito seduzido, um tempo, na *Cicatriz* por isso também. (MORENO, 2016, caderno de campo da pesquisadora).

Em *A cicatriz*, podemos vislumbrar o momento, acontecido em um estúdio de tatuagem, em que as figuras de Tatoo e Namorada, casal que pratica a escarificação (hábito de provocar arranhões e incisões na pele voluntariamente) sempre da primeira em relação à segunda, rompem seu relacionamento e também seu acordo de dominação. Isso acontece por iniciativa de Namorada, exausta da situação de submissão em que seu corpo se encontra, o que é recebido com surpresa por Tatoo que tenta, a todo momento, defender a existência de seu relacionamento e também a prática de ambas, que julga poética e inofensiva.

O texto foi construído de tal maneira, que chega a ser difícil perceber qual é na verdade a tese construída por Tatoo em defesa de sua prática. O que fica nítido, porém, é o cansaço da namorada em submeter seu corpo ao ritual de demarcação de ideias de sua companheira, sendo esta prática recorrente: uma delas escreve com o bisturi, a outra tem o corpo escrito. Nenhuma delas reveza o posto.

NAMORADA – Este corpo é uma sombra, aparentemente imperceptível, mas ainda assim uma marca forte. Esta forma. Marca de nascença, uma masmorra fofa e definitiva. Quando penso em beleza, um músculo me pede poesia. Mas tem que obedecer à esta métrica, triste e flácido. Não serei mais que essas fronteiras? Tenho medo deste ataúde que me foi imposto, tenho medo que não haja outra aresta por baixo, que eu não possa ser outra pessoa, que eu comece e termine nessa cor. (MORENO, 2004, p.47).

O momento do rompimento é, ao mesmo tempo, aquilo que nos é permitido vislumbrar e também o que é dilatado em forma de desabafo de ambas as figuras. Nada em

relação à determinação de Namorada muda do início ao fim: ela propõe o último ritual enquanto revela que está indo embora e, apesar de ambas lembrarem sua relação por todo o texto, Namorada de fato vai embora, afirmando não ter escolha senão levar as lembranças com ela, demarcadas em sua pele. A rememoração de momentos de ambas, porém, convence mais ainda Tatio da beleza e necessidade de seus atos, o que deixa, mesmo que de relance, nítido que aquele rompimento envolve mais do que as emoções de duas pessoas que se relacionaram, mas a liberdade de existência de um corpo que fora interditado e que, naquele momento, é retomada, apesar de levar consigo as cicatrizes da submissão.

A Cicatriz é a Flor é uma peça curta, escrita em forma de diálogo entre as duas figuras femininas e, em alguns momentos, o público.

A estrutura dialogada é um traço estilístico do drama, bem como o fato de que os diálogos ocorridos entre Tatio e Namorada são aquilo que conduz o texto de seu início para o seu final. É o uso deste expediente que nos demonstra o que está acontecendo e as falas trocadas entre ambos levam aos acontecimentos, que se desenrolam para outros acontecimentos, num desencadeamento de ações.

TATOO – Você está pronta?

NAMORADA – Você tem algo para me dizer hoje?

TATOO – Pensei numa frase.

Elas trocam um longo beijo. Triste, melancólico e intenso.

NAMORADA (Tirando a roupa) – Diz. Minha pele quer te ouvir.

TATOO (Pega um bisturi. Desliza o bisturi pelo roupão) – Posso gravar em seu ventre?

NAMORADA – Diz!

TATOO (Aproximando-se) - Deixa eu falar no ouvido?

NAMORADA – Não. (Afastando-se. A namorada com o peito nu). No meu peito, você nada escreveu.

TATOO – Você me disse: “A carne mais preciosa está por sobre o coração”. A ela está reservada a frase mais bela.

NAMORADA – E a última? (Pausa)

TATOO – Sua voz cai nos meus ouvidos como gotas esparsas que inauguram a tormenta. (MORENO, 2004, p. 39-40)

Assim como o diálogo que funciona como expediente nesta peça, fundamentalmente lírica, existe a inserção da narração para rememoração do passado e o diálogo com o público, ambos recursos Épicos.

A narração, empregada principalmente quando uma figura ou outra resgata o passado,

existe como numa forma de evocar os sentimentos e o encontro que levaram as figuras a chegar até aquele momento de rompimento. A evocação dos fatos passados contribui para que a relação de ambas possa ser visualizada e apoia o emprego da subjetividade de quem entra em contato com a obra no sentido de complementar as lacunas imagéticas criadas pela narração.

TATOO (Pega o bisturi de volta) – Lembra quando te vi pela primeira vez? Eu quis me apresentar e você me disse: “Por que não escreve teu nome na memória da minha boca com um beijo?”

NAMORADA – Parei na sua frente e me despi inteira. No meio da chuva por alguns minutos. Sem me mexer. Para mostrar que eu era sua. Para te dar algo.

TATOO - Eu te colhi para dentro da minha loucura. Precisava tocar uma pele ainda capaz de aceitar.

(Toca a pele dela)

NAMORADA – Fui eu quem te disse o que fazer com minha carne. Eu. As palavras eram suas, o sangue era meu. (MORENO, 2004, p. 43)

O diálogo com o público, recurso épico dialético, está presente em uma fala de Namorada, no final da peça, que existe de forma a buscar a cumplicidade das e dos leitores/ espectadores em relação àquilo que a figura se propõe a fazer, ainda que depois de constatado seu cansaço com sua escolha e a submissão nociva de seu corpo. O fato de este diálogo direto com o público estabelecer-se somente no fim, no ritual que precede o rompimento definitivo, deve-se à questão de que o autor primeiro instaura a experiência do rompimento, do extremo do corpo, da escarificação, da cumplicidade e do pacto entre elas, para depois buscar as mesmas coisas em outras relações. Buscar a cumplicidade do público, levando-o a lidar com a sua subjetividade.

NAMORADA (Em off. Olhando o público enquanto é cortada) – Se eles pudessem ver o que eu sinto.

Ver minha vontade,

ver para fora da armadilha dos limites,

ver que nasço outra com seu toque de lâminas. Outra. (MORENO, 2004, p.46-

47)

Essa fala, uma das últimas de Namorada, antes que se retire para sempre, não é um diálogo com o público, mas a consciência da presença dele, como espectador de sua dor e desejo. Enquanto olha para o público, Namorada deseja que, ao mesmo tempo, seja compreendida e não julgada, bem como espera que o mesmo julgamento não atinja Tatoo, apesar de tudo. Há, aqui, o reconhecimento do ritual e da existência do pacto, bem como a apreensão de sua condição. Aqui, Namorada nos mostra seu desejo de não ter de se explicar,

mas expor o que sente na tentativa de nos ajudar a sentir.

- **O lirismo em *A Cicatriz é a Flor***

Apesar de o texto em questão se utilizar de expedientes próprios de outros gêneros literários (épico e drama) em sua estrutura, ele é predominantemente lírico.

A peça se passa toda em um momento, que se dilata para que fique nítido aquilo que é sentido pelas figuras envolvidas na história, Tatoo e Namorada. A curta duração da peça (aproximadamente dez páginas) diz respeito à efemeridade do que é retratado. É literalmente um momento, que se desenrola para um ritual previamente acordado e assim termina, deixando a sensação de que experienciamos algo que aconteceu conosco e não com alguém em cena. Isso pode ser sentido, inclusive, nas rubricas que oferecem experiências de nudez e corte de modo a gerar estranhamento no que diz respeito à realidade e que nos afasta da situação, ao mesmo tempo em que nos oferece uma gama de sentimentos envolvidos, tão comuns a todas as pessoas, que nos aproxima.

TATOO – A frase que eu tinha para ti. Posso escrever o que eu te disser agora?

NAMORADA – Ainda fala comigo? (Pausa) Qual a frase?

TATOO (Baixo no ouvido) – A cicatriz é a flor.

(Pausa)

A namorada desce o roupão, oferecendo-lhe a mama.

NAMORADA – A carne mais preciosa está por sobre o coração. (MORENO, 2004, p. 45-46)

A experiência do tempo é lírica (ou lacunar, se chamarmos de modo a enfatizar a ausência de dados seguros e determinantes de tempo e duração do diálogo, já que não há nenhuma informação concreta sobre isso no texto). É nítido, pela forma com que a peça foi escrita, que o que é visto tem uma duração muito curta, mas o que é sentido dilata aquilo que é flagrado. Em relação ao que “acontece” na peça podemos dizer que nela, a Namorada informa que está indo embora, Tatoo tenta dissuadi-la rememorando fatos da relação, mas Namorada, que já havia se decidido, vai ainda assim. É breve e simples, mas o tempo é experiência a tal ponto que, as subjetividades envolvidas nos levam a dividir com elas aquilo que elas confessam que sentem (mais para o público do que para a outra), nos fazendo esquecer que o tempo de tudo é muito próprio e muito outro. É um segundo que pode durar horas.

No que diz respeito à Namorada e Tatoo, também é possível observar que elas não são personagens propriamente ditas, mas também aquilo que Anatol Rosenfeld (1985) chama de figuras. Jamais sabemos seus nomes, somente seus papéis naquela situação que nos é

mostrada. Uma, a submissa, é a namorada, a companheira, a que entrega o corpo para o ritual para perpetrar com seu sangue as juras de amor que partilham. A outra, a que age, a que fere, a que domina é a Tatóo, tatuadora, dona do espaço e de ambos os corpos. Além disso, a única coisa que nos é dada a conhecer, além da relação entre as duas, é aquilo que ambas sentem no momento do rompimento e aquilo que sentiram e que as levaram ao que vivem agora, ou seja, seu passado que traz consequências para o presente.

O texto foi escrito em linguagem metafórica e imagética, tendo como predominância a construção de falas que remetam a sensações, priorizando a experiência sensorial com as mesmas em detrimento à compreensão objetiva do que está sendo dito. Todo o texto foi escrito com predominância de palavras de impacto sensorial (ou frases com efeito sinestésico), abstracionismo narrativo (narração feita no sentido de descrever o que sentem as subjetividades envolvidas, ou aquilo que elas veem ou acreditam) e imagens simbólicas incongruentes, ou seja, paradoxos e metáforas no ato da descrição. Tudo isso está posto de forma a aumentar as lacunas do que é inteligível, buscando priorizar um outro tipo de entendimento: perceber antes de entender.

TATOO (*Brincando com o bisturi no corpo dela*) – A tua pele, tímida, como se não conhecesse textos de amor não dito na tinta quente de seu sangue. Acendi labaredas com minha caligrafia de lâminas. Seixos, azulejos, pedras encravadas no corpo, escritos cor de rubi, um livro em vermelho. Descarnado verbo, língua da pele. Na tua nuca eu escrevi a data de nosso primeiro dia juntas.

NAMORADA (*Passando a mão na nuca*) – 02 de março de 2003.

TATOO – Nas tuas pernas, escrevi;

NAMORADA (*Passando a mão nas pernas*) – “que o tempo seja nosso cúmplice”.

TATOO – Na planta dos pés, lá...

NAMORADA (*Passando a mão nos pés*) - ... na raíz...

TATOO - ... poema sobre seivas, sementes e frutos. Para germinar dia a dia, passo a passo. Você movimenta o nosso afeto. Minhas palavras andam, caminham pelo teu corpo. Nossa história ganha o mundo. Tuas pegadas têm a minha medida. Seus passos falam de mim, Quando você brigou comigo, na palma da tua mão, eu escrevi:

NAMORADA (*Alisando a palma da mão*) – “paz”

TATOO – O sangue secava em paz. E eu dormi no teu colo, sonhando com teu perdão. (MORENO, 2004, p.44 – 45)

O texto trata, intimamente, dos embates que as duas mulheres travam em relação ao meio em que vivem e do embate entre as duas subjetividades. Não é uma construção escrita que nos permita entender quem está “certa” e quem está “errada”. Existe a complexidade humana que

o tempo todo pode ser percebida, uma vez que não há a tentativa de complexificar a situação e sim a necessidade de expurgar os sentimentos todos (de quem escreve, de quem foi escrita).

Mesmo que o texto seja escrito em forma de diálogo, muitas vezes as figuras apresentadas no texto falam sozinhas ou para si mesmas, ainda que na presença da outra. Não há a intenção de ignorar a presença de uma ou de outra, já que sempre há reação às presenças, mas há a nítida intenção de que ambas tenham espaço para abrir-se solitariamente, sem a participação da outra e, às vezes, com a participação do público.

Os momentos de solilóquio das personagens não existem no sentido de dialogar entre elas e com o público a partir do que elas sentem, mas para nos expor aquilo que elas sentem, sem a preocupação de se fazer entender objetivamente. Um exemplo disso é a fala que inaugura o texto que funciona quase como uma introdução ao que será visto em seguida, ainda que ela tenha sido escrita para Tatoo que, ironicamente, não sabe do rompimento próximo, a ser proposto por Namorada:

TATOO (*Enquanto organiza mesa com objetos de trabalho - imagem do sangue*) - Na galáxia do ouvido existem segredos em estufa, desconhecidos do senso. A língua perfura a toca, aguando a memória por dentro. E voa, depressa, uma imagem, elétrica, nos fios da carne, madrugando nos mantos do corpo, o que o corpo já sabe. (MORENO, 2004, p.39)

Essa fala nos faz antever o que está por vir, além de nos apontar a sensibilidade de Tatoo, alguém que descobriremos ser capaz de algo tão extremo como a escarificação. Podemos perceber sua preocupação poética e genuína, demonstrando saber algo que não sabe. Neste ponto, a estrutura do texto enquanto sequência de acontecimentos também se torna lacunar (ou lírica): seria este início um final ou um sinal de repetição de uma memória dolorosa para Tatoo?

Outros exemplos de momentos de solilóquio compartilhado são:

TATOO (*Em off*) – Sou quem rezo ajoelhada à sua frente, quem crava oráculos na tua pele. Espero o sol se guardar para fora de nosso lugar para entoar balidos, afiar minhas armas santas, e acender incensos com o aroma de teu sangue. (Moreno, 2004, p.46).

TATOO (*Olhando o santo sudário em que marcou o corte da namorada*) – Quantas peles eu tenho que rasgar para te ver nua? Quem beijou teus dentes? Quem te tirou a mordida, a presa morna, a fome úmida? Onde perdeste a possibilidade do amor? Em qual mentira? Em qual mentira? Em qual mentira? (*Beija-o*). (MORENO, 2004, p.48)

O texto *A Cicatriz é a Flor* é, portanto, lírico por excelência, tendo predominância de características deste gênero, apesar de o mesmo cumprir uma função adjetiva no texto.

Há a priorização das sensações e da instauração de um processo emocional e subjetivo compartilhado, melhor percebido quando da leitura ou observação da peça em sua totalidade. Ler/ ver esta peça é uma experiência teatral pela existência poética de dois corpos em embate, dois “eu” em fricção com o mundo e entre si.

- **A política em A Cicatriz é a Flor**

A grande questão política deste texto é a relação de poder entre as duas mulheres. Aquela que possui o espaço é também dona dos instrumentos para a escarificação e a dominante que marca o corpo da outra.

Apesar de o interesse do autor não ter sido expor uma relação de poder entre duas pessoas, por este ser um texto lírico, foi construído de maneira porosa, potente para estar sujeito às leituras contemporâneas daquilo que ele propõe inicialmente. O tema do qual Moreno partiu para escrita do texto era o da exploração daquilo que ele chamou de “rituais para extremo da carne” entre duas pessoas e o sentido político do corpo como posse, identidade, propriedade, objeto.

Depois também veio a *Refeição*, aquela coisa meio extrema do canibalismo. Foi numa época em que o corpo me interessava. [...] Isso (o extremo da carne), e também essa coisa do corpo político. Meu corpo é minha propriedade, é meu discurso, é minha voz. E a natureza do corpo é um ato político, né? Meu corpo é meu ato político.

[...]

Cicatriz é a Flor, eu acho que é autobiográfico na medida em que ele fala sobre uma afirmação do corpo. Faço com ele o que quero. A topografia do corpo, essa questão política, mas, ele tinha uma demanda que eu acho que... não era um processo de minha experiência com escarificação ou minha relação que acabou. Então era isso. Tinha uma coisa que era uma demanda de um ritual mesmo. (MORENO, 2016, caderno de campo da pesquisadora).

Eu fico só com certo receio, nesses tempos de muito ativismo, que a gente vai pra certa literalidade e a gente não consegue uma abstração, não consegue entender outras políticas e fica só no megafone. Só o teatro do megafone, eu não sei, por que tem a sua poética, que tem as suas, enfim. Mas eu fico um pouco preocupado porque a sua pergunta, pra mim, ela tem a ver diretamente com isso, porque eu acho a *Cicatriz* também muito... eu acho talvez até mais política, pela radicalidade do encontro daquelas mulheres, pela representatividade daquele tipo de lugar, de afeto, diferente de uma heteronormatividade, pela relação com os corpos que elas têm, pela autonomia do próprio corpo, da exploração e da doação do corpo. Então, ela pra

mim, a *Cicatriz*, é um tipo de política que me interessa até mais porque, por estar ali, por ser aquilo, ela já é uma atitude. (MORENO, 2018, caderno de campo da pesquisadora).

O corpo político, conforme o compreendido pelo autor, no entanto, foi justamente o que impulsionou a relação de poder exposta pelo texto. Enquanto que *Dentro* também expõe uma relação de dominação por meio da penetração, que se dá por comum acordo entre os dois homens, em *Cicatriz* presenciamos o resultado de uma outra relação extrema de dominação que, no caso, não é efêmera e gera marcas com as quais uma das partes terá que conviver por toda a sua vida.

Até pela maneira com que as figuras são chamadas (Tatoo e Namorada), percebemos que, apesar de essa não ter sido a intenção do autor e ainda não corresponder à leitura que ele faz de sua peça, há uma relação de desigualdade entre ambas que pode ser entrevista ao longo do texto, principalmente quando Namorada se refere ao seu corpo sem conseguir desvinculá-lo da companheira, ou quando o mesmo acontece quando Tatoo refere-se ao corpo de Namorada, trazendo a propriedade do mesmo de maneira, no máximo, compartilhada entre ambas.

NAMORADA – E a última palavra que você me disser? E se a palavra mais bela for a última? (*Pausa. De repente, agarrando-a forte*). Você jurou me obedecer. Quando eu disser ‘acabou’, você escreve o fim no meu peito ou nos meus pulsos ou no meu pescoço? Quando chove, tuas palavras acordam; latejam de lembranças (poderia mostrar algumas cicatrizes no corpo dela). Nos meus banhos, desço minha mão para ouvir tua voz na minha virilha.

TATOO – Diz.

NAMORADA – Posso abraçar tua voz, ensaboando minha pele, eu posso beijar as palavras que você me diz. Acariciar. Arranhar como um grito desesperado. Fazer cócegas como num sussurro.

TATOO – Diz.

NAMORADA – Carrego comigo cada sílaba tua. Eu nunca vou perder a memória da tua voz. (MORENO, 2004, p.40).

TATOO – Para me tocar, é preciso destruir a casca, cortar a muralha, sangrar a prisão. Você me pediu para desenhar em você algum sentimento. Para cavar em você algum sentimento. E eu arei toda a extensão de suas terras devastadas. Se te embalsamarem hoje, você será o monumento, nossa estátua de carne e afeto. (MORENO, 2004, p.43).

Tatoo reforça com frequência a função de obra de arte de Namorada, confirmando ainda o estado poético que, antes em comum acordo, era também um estado de objeto de seu corpo. Namorada recebe o pacto, se oferece ao ritual e, com isso, se destitui de sua humanidade.

Por mais que inicialmente de acordo (algo a ser percebido com frases como “diz, minha pele quer te ouvir”, ditas pela mesma Namorada que romperá com o acordo e a relação, logo no início da peça), em um determinado momento, Namorada começa a sentir que seu corpo não lhe pertence mais, mas que acabou por servir para sempre como uma tela de guardar lembranças, tantas são as marcas feitas por sua companheira.

NAMORADA (*Sem forças, ameaçando um corte em Tatoo com o bisturi*) - Você não tem lembrança alguma gravada na sua pele, você se lava e fica limpa. E fica outra. Eu me lavo e deságua sempre em mim mesma. Sempre. Eu me lavo para dentro do mesmo cheiro. Eu me armazeno. Vocação para gaveta, álbum, arquivo. Eu fico para testemunho. (MORENO, 2004, p.42).

Essa é a fala que inaugura a consciência da Namorada de sua própria situação. Como a peça já começa com o rompimento entre as duas, praticamente, faz sentido imaginar que Namorada já se fazia consciente há mais tempo ainda que não muito, mas essa é a fala em que este estado de consciência fica explícito, tanto para leitores e espectadores, quanto para sua companheira Tatoo.

A consciência da própria situação, no caso de Namorada, é o que empresta o caráter político principal ao lirismo desta peça, levando a relação de dominação se elevar a um nível social quando lembramos da condição de objeto do corpo feminino ainda vigente em nossa sociedade e reforçada pelas mídias, propagandas, personagens existentes ainda de modo a reforçar antigos padrões. É esta consciência, também, que nos revela o desconforto que Namorada tem com sua situação, estabelecendo o embate entre as subjetividades das duas companheiras.

NAMORADA (*Em off*) - Quando o sol se guarda para fora do teu lugar, lanço os balidos escuros das noites do meu sacrifício, torno-me a presa que se oferece alegre para o rito. Sou a virgem a ser imolada e vim com as minhas próprias pernas, com a minha vontade. (MORENO, 2004, p.46)

Namorada está consciente e não pretende mais aceitar ser tela para escritos de sangue, ainda que tenha sugerido isso (“fui eu quem te disse o que fazer com minha carne. Eu. As palavras eram suas, o sangue era eu” (2004, p.43)). O fato de ela ter sugerido não diminui a sensação de abuso de seu corpo, quase como se não fosse mais seu. Ela chama o ato de sacrifício e lamenta que isso tenha durado tanto tempo, a ponto de possuir marcas por todo o seu corpo. O aspecto aparentemente libertário do pacto firmado entre ambas desmorona mais ainda quando, ao final da conversa e tendo defendido a liberdade de suas escolhas, Tatoo acaba, em uma confissão, expondo ainda mais a desigualdade da relação e do emprego da suposta liberdade do corpo.

TATOO – Eu fingi não ler os outros poemas, mas havia versos e versos escondidos em cada dobrinha do seu corpo. Posso recitar o mapa inteiro como quem fotografa o poema com a visa embaçada. Eu encosto a cabeça em teu ventre e escuto os gemidos de todos que o beijaram. Todos. Quantas frases de outros eu não apaguei com as minhas? Eu não escondi sob minhas palavras? Outros vão ler meus versos e eu vou continuar minha escrita de novo e de novo e de novo. E terei que escrever esta dor em outra carne. (MORENO, 2004, p. 45).

Esta fala evidencia, ao mesmo tempo, o caráter metafórico das cicatrizes promovidas pelo pacto entre as duas mulheres e a posse do corpo de Namorada que foi concedida a Tatoo. Na contemporaneidade, o fato de uma mulher ser privada da posse de seu próprio corpo, ainda que com consentimento inicial e ainda que tenha sido vitimada pelas ações de outra mulher, tende a trazer a leitura política das relações de poder que culminaram na objetificação do corpo feminino (refletido em toda a homofobia e misoginia que sofrem pessoas que não necessariamente sejam deste sexo). Namorada é sexualmente ativa e livre, mas carrega marcas que a identificam para sempre como pertencente a alguém ou como se partilhasse de memórias vividas com somente uma pessoa.

NAMORADA - Acabou (*Pausa longa*) Lasciva, abri nosso diário, membro a membro, beijo a beijo, letra a letra. Eu me pus nua para outros. Vários. Ofereci tua delicadeza. Rompi o silêncio por baixo de minhas vestes. (*Chorando*) Como se me lançasse numa suruba de cegos. Eles percorriam em êxtase nossas palavras e entendiam nossas trocas em cada parte minha. Reconheceram o amor por suas pegadas, diziam: “por aqui passaram amantes”. Marcando a ferro sua jornada. Beijavam o meu corpo com o dedos. Dedos rápidos como o prazer que engoliam, como se devorassem nós duas pelo tato. Um exército de cegos me penetrando com seus dedos. Me fizeram gozar. Tremer. Desmaiar. Línguas ásperas e mornas me lendo com gula. Rasgaram nossa pele, machucando rimas e borrando a caligrafia estudada de nossas horas. Ardiam metáforas de sangue em cada corte. Sofri minhas lágrimas e as tuas, enquanto me embriagava em cada gozo. (*Pausa*) Perdão. Mas... quando o outro leu você no meu corpo... eu te amei tanto. (Moreno, 2004, p.41).

O que o autor pretendia quando se propôs a escrever sobre o corpo político era o de estudar os extremos como meio de libertação e exercício de posse do próprio corpo e sexualidade. É curioso como Namorada parece se sentir ferida com as próprias escolhas e com o ato extremo em questão, a escarificação promovida por Tatoo em seu corpo. O fato de este ato ser algo definitivo e repetido à exaustão pelas duas sem nunca revezar as posições, pode ter feito com que ela se sentisse destituída de sua liberdade em longo prazo, ainda que no início não tivesse sido essa a relação.

Quando eu conversei com as pessoas da escarificação, não tinha só essa coisa da

dominação no sentido do “eu me submeto, não é o meu desejo, não é a minha vontade, não há prazer, não há realização nisso.” Ela tinha o prazer de ser obra, ela tinha o prazer de dizer: “Eu quero que você me escreva, eu aceito o pacto, eu aceito o jogo”. Sabe? Só que agora apareceu uma outra pessoa, e eu quero a liberdade para. E nós vamos fazer aquele pacto: última palavra. Vai ficar impresso em mim, vai ficar impresso em você. É o fim de algo né, realmente. O fim de uma relação. Tem esse fantasma da posse né? Principalmente para um homem escrevendo é muito complicado porque é uma relação que se dá de domínio do corpo do outro, subjugar o corpo do outro. Pra mim isso está muito mais claro na Refeição. Na Refeição tem uma cena do mendigo com um... Que ali é assim: “eu estou dominando, você não tem direito nem a fala aqui”. Então assim, ali tem uma relação de classe e de escravidão. Ali tem uma herança escravocrata da nossa relação com o corpo do outro. Nela, do *Cicatriz*, não vou te dizer que é par e par né? Porque uma fala é de um jeito, a outra é de outro, mas pra mim é uma entrega, é consensual, é um jogo, é um pacto, tem um prazer de ser inscrita. Não acho que é só uma violação no sentido de: “nossa ela me estuprou com esse corte! É a metáfora de um estupro!”. Eu não acho que é uma metáfora de um estupro, isso eu não acho. E eu acho que realmente o gênero é onde está a grande questão política. Eu não vejo nessa chave da dominação de uma pela outra sabe? Eu vejo na Refeição. Na Refeição é muito claro pra mim. Em toda a Refeição. Porque a coisa do canibalizar uma cultura, por exemplo, eu acho mais violento do que o *Dentro* e *A Cicatriz*. O que eu mais gostava do que eu observei do fist-fucking e da escarificação era o consensual, era um ritual com etapas definidas que todos sabiam o que ia acontecer que havia uma relação de risco mais também de segurança naquilo sabe? Tinha uma coisa de: “eu brinco disso, meu papel no jogo é esse. Mas eu sei qual é o meu papel. Eu não estou fazendo ele porque você me obrigou, eu não tenho uma alternativa...”. Eu não sei se eu estou viajando, mas é como eu vejo e acho que a questão da liberdade dessas pessoas todas de viver o corpo desse jeito é que é a grande questão política, de atitude. (MORENO, 2018, caderno de campo da pesquisadora).

O que empresta a política ao lírico é como visto anteriormente, a autoconsciência e a consciência de mundo.

Nestes termos, não só o autor deve ser consciente da promoção de um embate entre um determinado “eu” com o mundo em que este “eu” vive (o “eu lírico”), mas também as figuras que habitam o Universo do texto devem apresentar consciência.

A Cicatriz é a Flor é um texto escrito para suprir a necessidade de colocar duas mulheres em cena e o gênero não foi determinante para a escrita do texto, assim como a camada social referente ao corpo-objeto de uma mulher não foi. Porém, uma consequência do fato de uma

das figuras ter entrado em embate com as suas escolhas que a levaram a habitar um determinado lugar social é a sua consciência.

O abuso em relação à posse é uma camada que aparece quando entendemos que o texto é lacunar de tal forma que pode ser lido com a bagagem subjetiva de uma mulher que vive neste mundo, colocando-se em relação com esta sociedade.

O aspecto político relacionado à liberdade do corpo e das escolhas do que se fazer com ele, além da própria liberdade de relação entre duas pessoas do mesmo sexo (e gênero) também pode ser percebido. As figuras são duas mulheres e ambas escolheram aquela relação, construída daquela forma pelas duas. Em todos os momentos em que o texto recorre ao passado, ficam nítidas as escolhas. A representatividade de duas mulheres em uma relação de amor, em cena, é aquilo de mais obviamente político, ainda mais se entendermos que ainda não há espaço nas artes e na mídia para este tipo de relação com tanta frequência quanto para relações heterossexuais.

Se os personagens reverenciados por mim são corpos desejantes, que oferecem pouco para sua apreciação além do que seus órgãos sexuais e seus sentimentos fraturados esboçam, o que fiz foi simplesmente aceitá-los, com uma suposta pobreza do olhar. Nesse campo de problematização que são os desejos, a representação dos corpos e as formas de se retratar o desamor e supostas consequências. Esse embate “corpo a corpo” com o texto me ofertou ciladas inimagináveis. Portanto não posso me furtar de revelar os questionamentos que me surgiram em função da aproximação com o tema; em função de ter uma formação como artista; de produzir obras cênicas de conteúdo homoerótico; embora goste de dizer que algumas produções são gays e ponto. E de ser homossexual e me identificar com o drama dos personagens retratados. Amores impossíveis, sexo esvaziado de sentido, uma sexualidade e um corpo não juvenil, a promiscuidade, o HIV, a violência, são temas que dialogam com minha vida e são impossíveis de serem deixados de lado, nessa imersão na obra de Moreno. O vivenciado por mim, meu referencial das situações surgiam como imagens cristalizadas em confrontos com as imagens suscitadas pelo autor. (LIMA, 2015, p.115).

O texto *A Cicatriz é a Flor* é, portanto, político em camadas de significação adquiridas (no que diz respeito à autoconsciência e às relações de poder que se tornam abusivas quando repetidas e não conscientes de sua posição de poder exercido repetidas vezes a ponto de gerar um desequilíbrio sem volta nas relações) e, também, naquilo que propõe o autor.

5 CONCLUSÕES OU UM EPÍLOGO

N – Olha se eu pudesse mostrar o recorte de algo, que seja surpreendente. Que você possa dizer: nossa eu nunca tinha pensado nisso. A gente faz assim? Nossa, é assim que é o comportamento. O público tem um pouco desse estranhamento no bom sentido. De fazer com que ele veja algo que ele não estava vendo. Então fazer algo nesse sentido existe. Pra que ele tenha outra compreensão do mundo de uma maneira geral. Que ele saia com algo, que contribua para que o olhar dele amplie minimamente um pouco. Essa é uma vontade. (LIMA, 2015, p.166)

O trecho acima é de uma outra entrevista de Newton Moreno, concedida ao autor Rodolfo Lima, em 2015.

Analisando as entrevistas concedidas a mim e essa de 2015, uma questão acaba por ser gerada em mim: houve mudança ou amadurecimento de olhar a respeito do que o autor pensa sobre seu trabalho de 2015 a 2016 e, finalmente, agora no ano de 2018?

Quando escrevi meu projeto para ingressar no programa de pós-graduação, existiam algumas perguntas em minha cabeça: é possível ser lírico e político ao mesmo tempo? Como pensa Newton Moreno em seu processo criativo? Será que ele racionaliza sua poesia e a leva por um caminho político, manipulando a forma, ou será que a forma é consequência daquilo que sente e o fato de estar no mundo o faz sentir? Quais foram as questões, externas e pessoais, que motivaram a escrita de *Agreste* e *A Cicatriz é a Flor*?

Dois anos e meio depois, porém, percebo que estou à beira de algumas “inconclusões”, que fazem parte do processo de concluir.

Estamos em meio a um processo político de desmonte e descarte da arte em relação às políticas públicas necessárias ao seu sustento. Artistas de extensa carreira não têm encontrado formas de se manter na ativa de forma sustentável, sedes de coletivos vêm sendo fechadas, editais sucateados, grupos desmantelados, etc.

Parte importante dos componentes dos nossos grupos faz teatro por duas razões básicas. A primeira, e certamente mais importante, é a subjetiva: o desejo de ser artista. Legítimo, mas comum dado que poucos examinam, porque não se fazem perguntas básicas como: por que não escolher outra profissão? Com tantas como que as que existem por aí e seguramente mais imediatamente úteis à sociedade, como bombeiro, lixeiro, pedreiro, alfabetizador, agricultor, médico, etc., etc., por que escolher justamente a profissão de artista? Uma das razões raramente invocadas para essa escolha é de ordem econômica num sentido que pouca gente reconhece: até descobrir as dificuldades que envolvem o exercício desta profissão, todos que a escolhem acreditam que o trabalho é leve e, em caso de sucesso, que garante uma

vida boa (dinheiro e todos os bens decorrentes do poder aquisitivo). Como essa crença é mais ou menos generalizada, não há razão para espanto quando nos olham com a ligeira (ou pesada) suspeita de que somos vagabundos. E, pensando bem, do ponto de vista de um pedreiro ou qualquer outro trabalhador que pega no pesado, há mesmo um quê de opção pela vagabundagem (sinônimo de trabalho leve) em nossa escolha. Se ela se exerce, são outros quinhentos...

Mas a outra razão para fazermos teatro de grupo pode estar na falta de escolha. Pode muito bem ser o caso de só estarmos neste barco porque ainda não conseguimos entrar no mercado de trabalho. Por falta de capacidade de investir ou de levantar patrocínio para produzirmos peças de sucesso ou, mais provável ainda, por falta de interesse do mercado (*showbiz* e indústria cultural) em explorar a nossa força de trabalho que, como todos sabemos, é altamente qualificada (no sentido matemático: um ator não se forma em menos de onze anos de estudo, se computarmos o ensino fundamental). Num país como o Brasil, que reconhece oficialmente a existência de 70% de analfabetos funcionais na população adulta, onze anos de escolaridade quase configuram alto nível de especialização (e não estou falando em estudos superiores). (COSTA, 2006, p. 182)

O contexto fica ainda pior quando analisamos a situação de coletivos novos, compostos por profissionais de carreira recente e que tem procurado encontrar na arte a maneira de se colocar no mundo e expressar suas angústias.

Uma existência coletiva, em nosso contexto, na maneira de fazer teatro e escrever é, por si, uma existência lírica. Isso se torna realidade, na medida em que é preciso conciliar as possibilidades de criar com a criação, as diferentes subjetividades enquanto a criação coletiva é uma insistência teimosa, o afetar-se pelo mundo na medida em que não há ilusão na escolha de integrar um coletivo teatral. Ser artista de teatro coletivo, neste agora, é um processo gerador de lacunas, que produz obras que sofrem direta ou indiretamente as consequências do contexto de forma impossível de ignorá-las tendo que ser agregadas à obra, é uma realidade transformadora da forma, transmutadora de discurso que se impõe como característica e faz com que tudo fique insustentável para muitas e muitos.

Newton Moreno, autor que teve sua obra e ponto de vista investigados nesta pesquisa, hoje já não cria completamente em coletivo, embora goste de se relacionar com aquelas e aqueles para quem escreve. Moreno cria sozinho, cria em grupo e vem de uma tradição de grupo, de coletivo. Uma prática que talvez o tenha deixado com certa dificuldade de criar completamente sozinho, ou a partir de seu ego, sem a relação de si com o mundo.

O criar coletivamente, então, ganhou a conotação de criar em compasso com a

existência, com os contextos, com aquilo que estamos inseridos. Isso empresta aos artistas um hábito coletivo e uma vida lírica.

Uma existência lírica (ou lacunar) é uma existência em que a expressão vomita o que a afeta, em que o olhar para o mundo é sufocante e essencial, em que a felicidade deve ser sofrida e sorvida até a última gota dos instantes, é a realidade em que o expressar-se não deve durar muito, porque a possibilidade disso dura um instante, um breve e poético instante.

Ser artista de teatro, trabalhador, mulher, pessoa negra, pessoa trans, homossexual, pessoa periférica, muitas vezes mais de uma dessas coisas ao mesmo tempo é lidar com a arte da maneira em que ela hoje existe e persistir no abismo de criar sem saber como, sem saber onde, sem saber para quem. É como imaginou a dramaturga mineira Grace Passô (autora que tanto dialoga com Newton Moreno quando falamos em textos que deixam lacunas para serem preenchidas de subjetividade), em sua peça *Por Elise*: ter um infarto, ao mesmo tempo em que tem um ataque de lirismo.

DONA DE CASA – E há outras histórias sobre moradores daqui... como dizia o Valico: “histórias vitalícias!” Oh! Valico.

Ela se lembra de Valico.

DONA DE CASA – Ele teve um enfarte no coração e durante o enfarte começou a dizer, me dizer uma porção de palavras bonitas e espontâneas. A vida dele se enfartou e ele teve um ataque de lirismo. Eu juro. (PASSÔ, 2012, p.14)

A vida justa enfartou-se há muito tempo. Um tempo que talvez diga respeito aos primórdios do que é a vida como conhecemos, em todos os sentidos.

Nós, artistas, estamos em processo de infarto. Coração explodindo, muitas vezes depois já de arrancado, tentando bater na mão, fora do peito, para que não vire pedra, ou antes que seja expelido pela boca no momento mesmo em que escolhemos parar de sentir. Estamos sofrendo a dor do rompimento da artéria que não se rompe nunca, mas que nos obriga a conviver com o beliscão da incerteza, a angústia do não encaixar-se, a falta de escolhas até que os sonhos sejam finalmente negociados.

Há um abismo de dor.

É nele que nos obrigamos a criar o lírico no momento do infarto.

Cai outro abacate. Dona de Casa sente medo.

DONA DE CASA – Está vendo? É que tem coisa que espanca, mas espanca doce. É por isso que eu peço: cuidado com o que planta no mundo. Cuidado com o que toca; com a capacidade que gente tem de se envolver com as coisas. Não adianta fingir que não sente. Gente sente tudo, se envolve com tudo! Sou que estou pedindo isso. Façam isso por mim. (PASSÔ, 2012, p.17)

Se o lírico é o retrato de um instante em que algo ocorre e em que o artista expressa seu embate com o meio em que vive, como é possível, na verdade, separar a obra criada da política?

Política é o que vemos no mundo, a partir da forma como o organizamos e nossa organização é falha em termos de igualdade. Não há espaço seguro quando buscamos o lugar em que a desigualdade não tocou. Nossa organização a gerou de forma tão perfeita que ela sofre a manutenção sem que seja preciso organizá-la de novo para confirmar e restabelecer isso. Há desigualdade. E quem possui mais (dinheiro, chances, acesso) possui mais poder. Quem possui poder, o usa. Principalmente de forma a massacrar quem não tem.

Recorrendo aos clássicos como Rosa Luxemburgo, que se valeu do conceito de barbárie para entender a primeira guerra mundial e a Marx e Engels, que em mais de uma oportunidade definiram barbárie como o “anacronismo das relações sociais diante do desenvolvimento das forças produtivas” e como “epidemia de superprodução que leva à destruição de parte das forças produtivas”.

[...]

Em vista do fenômeno da exclusão de milhões da simples possibilidade de exercer qualquer tipo de trabalho remunerado ou, o que é a mesma coisa, de vender a sua força de trabalho, cabe, por exemplo, repor na ordem do dia um clássico da literatura socialista como *O direito à preguiça*, de Paul Lafargue. Nesta obra, escrita num momento em que os trabalhadores lutavam pela redução da jornada de trabalho para 8 horas, o médico Lafargue, avisando que o trabalho e sua moral ascética produzem almas aprisionadas e corpos fracos e corrompidos, recomendava que, assim como acontece com outras mercadorias em períodos de extrema escassez, o trabalho fosse racionado, de modo a ser distribuído equitativamente para todos e, assim, todos pudessem em seu dia-a-dia “entregar-se a um tempo de realização desta bela obra que é viver a vida entre homens livres e associados” (LAFARGUE, apud MENEGAT, 2006, p. 348). Como militante do partido socialista, ele sabia que este racionamento do pouco trabalho disponível não aconteceria por iniciativa dos beneficiários da super-exploração dos empregados, mas como resultado de muita luta envolvendo tanto os empregados como os desempregados...

Com Paul Lafargue introduzimos este outro aspecto da barbárie, que é tema da literatura de esquerda desde o século XIX: como o segredo do capitalismo é a exploração da força de trabalho, não importa o nível que o desenvolvimento das forças produtivas alcance, seus benefícios jamais se universalizam. (COSTA, 2006, p.181)

Vivemos, portanto, num tempo de barbárie, buscando formas de friccionar nossas subjetividades com isso, sobrevivendo ao mesmo tempo em que criamos, o que acaba por inaugurar o ofício do fazer artístico profissional como um quase privilégio. Cria, em exclusividade, sem precisar buscar outras profissões, quem pode, quem consegue. É privilégio ou talvez teimosia, já que não somos úteis e nosso grito, por denunciar isso, não interessa.

Parafraseando uma avaliação de Augusto Boal de fins dos anos 60, se

encerrássemos definitivamente as nossas atividades de um dia para o outro, não se registraria um único gesto de protesto. Esta é a nossa maior precariedade: só existimos porque somos teimosos. Tal como está organizada, a sociedade não precisa de nós. (COSTA, 2006, p. 183)

Há a barbárie e fica a pergunta: tal como está organizada, a sociedade realmente não precisa de nós ou acredita que não precisa? Que ciclo mercadológico é este que pretende-se invencível, enquanto nos separa entre úteis ou inexistentes, excluindo as tantas outras necessidades?

Existe no mundo uma lógica assassina que atribui valor ao que é mais imediatamente útil e a maior resistência, talvez seja assumir-se como parte da inutilidade.

Aproveito para frisar um importante aspecto social existente em todos os setores de nossa sociedade e perpetrado inclusive por pesquisadoras como eu. Quando falamos de desigualdades precisamos expor, inclusive, a desigualdades de gênero ao acesso à criação e difusão das obras.

Faz parte de uma escolha política colocar foco naquelas e naqueles que pouco puderam dizer ou produzir enquanto artistas, que vieram de classes sociais menos abastadas e que se colocaram em um caminho de criação justamente por não terem acesso às formas mais fáceis de fazê-lo.

Eu enquanto pesquisadora percebo, inclusive por este trabalho, que há reflexos disso até mesmo na academia quando não escolhemos dramaturgas na hora de pesquisarmos temas relacionados à literatura dramática, por exemplo. Muito disso se deve, inclusive, ao fato de que nós mulheres, que sempre escrevemos, estivemos por mais tempo em uma espécie de ostracismo da escrita e criação, até cavarmos historicamente nossas possibilidades de sair dele, uma vez que espaços em todos os campos nos eram negados. Temos também dificuldades para trabalhar como dramaturgas e encontrar obras de dramaturgas, tanto no ambiente acadêmico como fora dele.

Penso que nosso espaço e o dos demais grupos oprimidos tenderão a ser cada vez maiores até que de fato haja uma igualdade neste sentido e que pesquisadoras, artistas, dramaturgas terão as mesmas chances de se colocar enquanto subjetividades criadoras que tanto são afetadas, para que possam falar, denunciar, se fazer notar. Porém, ao lembrarmos do estado de barbárie, de que forma poderemos alavancar nosso espaço na sociedade, quando alavancamos nosso espaço no fazer artístico?

A forma, juntamente com a necessidade de dizer, muda. A necessidade de criar muda. Não há, portanto, a possibilidade de a pureza dos gêneros acontecer de fato, uma vez que o campo das ideias não pode existir naquilo que podemos acessar. Há um paradoxo: ou as

formas são puras, ou existem.

Por fim, se uma das perguntas era a possível existência de uma lírica política, posso hoje perceber que elas andam de mãos dadas, assim como qualquer expressão artística que grita em direção aos ouvidos surdos do mundo. Existem as possibilidades (infinitas) de nos descolar e produzir o belo enquanto estética, enquanto mantemos o coração fechado no peito, blindado, sorrindo para a indústria cultural. Há a necessidade de ser útil quando o inverno chega e vemos que as cigarras passam fome, enquanto as formigas lambem os beijos em um bem protegido e farto formigueiro.

Newton Moreno, porém, escolheu o grito e colheu os frutos da escolha.

Quantas e quantos de nós podemos dizer o mesmo?

CÃO – CUIDADO, CUIDADO COM O QUE TOCA. COM A CAPACIDADE QUE GENTE TEM DE SE ENVOLVER COM AS COISAS. COM O AMOR, QUE ESPANCA DOCE. FAÇA ISSO POR MIM. POR MIM! POR MIM! POR MIM! POR MIM!

Blackout. Fim da peça.

(PASSÔ, 2012, p.57)

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Alberto de. *O dramaturgo e suas funções*. In: Rebento – Revista de Artes do Espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes nº2. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2010.
- ANDRÉ, Carmina Mendes. *Dramaturgia em jogo*. In: Rebento – Revista de Artes do Espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes nº2. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2010.
- _____. *Artes como mediadoras de afetos*. In: Rebento – Revista de Artes do Espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes nº4. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- AURÉLIO, Márcio. *A tragédia contemporânea – ignorância*. In: Revista Sala Preta, n4. São Paulo: ECA – USP, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARBA, Eugenio. *O céu do teatro*. In: Revista Sala Preta, n9. São Paulo: ECA – USP, 2009.
- _____. *Burning the house: on directing and dramaturgy*. USA and Canada: Routledge, 2010.
- _____. e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

- BEZERRA, Antonia Pereira. *Narrativa, estados de choque e suspensão da consciência: construções dramáticas*. In: Ensaio em cena, 1ª ed. Salvador: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010.
- BOAL, Augusto. *Quando nasce o bebê: o pensamento sensível e o pensamento simbólico no Teatro do Oprimido*. In: Revista Sala Preta, n.6. São Paulo: ECA – USP, 2006.
- _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas públicas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of the identity*. EUA: Routledge, 1990.
- _____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2012. CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1997.
- CARVALHO, Sérgio de. *Questões sobre a atualidade de Brecht*. In Revista Sala Preta, n.6. São Paulo: ECA – USP, 2006.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- _____. *Provocando o redemoinho*. In Revista Sala Preta, n.6. São Paulo: ECA – USP, 2006.
- _____. *Teatro na luta de classes*. In Rebento – Revista de Artes do Espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes nº1. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2010.
- _____. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa. *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador 1*. São Paulo: Zahar, 1994.
- ENGELS, Friedrich e MARX, Karl. *Manifesto comunista*. São Paulo: Hedra, 2010.
- FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, Jacó (orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- _____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GOMES, André Luis e MACIEL, Diógenes André Vieira. *Dramaturgia e teatro: intersecções*. Maceió: EDUFAL, 2008.
- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) de teatro*. São Paulo: Teatro do pequeno gesto, 2003.
- _____. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GUINSBURG, Jacó. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- IASI, Mauro Luis. *Meta amor fases: coletânea de poemas*. São Paulo: Expressão popular, 2011.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an assey on abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- LEHMANN, Hans-Thyes. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. In: *Sala Preta*, v. 3, p. 9-19 (Nov. 2003).
- LIMA, Mariângela Alves de. *Agreste*. In: *Revista Sala Preta*, n.4. São Paulo: ECA – USP, 2004.
- LIMA, Tatiana Motta. *Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória*. In: *Revista Sala Preta*, n.9. São Paulo: ECA – USP, 2009.
- LIMA, Rodolfo Pereira de. *O homoerotismo na dramaturgia nacional – um olhar obsceno para a dramaturgia de Newton Moreno*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas,

- Laboratório de estudos avançados em jornalismo, 2015.
- LYRA, Luciana. *Bodas de Sinhá: processo de f(r)icção sob a máscara ritual de Dona Senhorinha*. In: Revista Sala Preta, n.9. São Paulo: ECA – USP, 2009.
- MARCIANO, Márcio. *Brecht em cheio*. In: Revista Sala Preta, n.6. São Paulo: ECA – USP, 2006.
- MATE, Alexandre. *O ator e o trabalho em grupo*. In: Rebento – Revista de Artes do Espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes nº1. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2010.
- MORENO, Newton. *Agreste: uma nostalgia das origens*. In: Revista Sala Preta, n.4. São Paulo: ECA – USP, 2004.
- _____. *Agreste; Body art; A refeição*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2004.
- _____. *As centenárias & Maria do Caritó*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009.
- _____. *Memória da Cana*. In: Revista Sala Preta, n.9. São Paulo: ECA – USP, 2009.
- _____. *Entrevista concedida a Lissa Augusta Duarte Santi*. Caderno de Campo da Pesquisadora, São Paulo: dezembro, 2016.
- _____. *Entrevista concedida a Lissa Augusta Duarte Santi*. Caderno de Campo da Pesquisadora, São Paulo: junho, 2018.
- NICOLETE, Adélia. *Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho colaborativo*. In Revista Sala Preta, n.2. São Paulo: ECA – USP, 2002.
- NETO, João Cabral de Melo. *Morte e Vida Severina*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.
- NETO, João Leite Ferreira. *Micropolítica em Mil Platôs: uma leitura*. Psicologia USP, vol. 26 – número 3. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v26n3/1678-5177-pusp-26-03-00397.pdf>
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.
- PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Para alimentar o desejo de teatro*. In: Revista Sala Preta, n.9. São Paulo: ECA – USP, 2009.
- REBOUÇAS, Evill. *Dramaturgias em cena: trajetórias em busca de depoimentos poéticos e*

- ideológicos. In *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”*, Instituto de Artes nº1. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2010.
- REWALD, Rubens. *Dramaturgia: o texto e tudo o mais ao redor*. In: *Revista Sala Preta*, n.9. São Paulo: ECA – USP, 2009.
- ROMANO, Lúcia. *Performance feminista e performatividade de gênero: relato da oficina mulheres performers*. In *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”*, Instituto de Artes nº4. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SARRAZAC, Jean- Pierre. *O futuro do drama*. Portugal: Campo das Letras, 2002.
- _____. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. In: *Educação & Realidade*, v.15. Porto Alegre: UFRGS, 1990.
- SOARES, Luiz Cláudio Cajaiba. *Disposição palco/plateia ao longo da história: lugar e papel do espectador*. In: *Ensaio em cena*, 1ª ed. Salvador: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TOSCANO, Antônio Rogério. *Agreste: uma dramaturgia desejante*. In: *Revista Sala Preta*, n.4. São Paulo: ECA – USP, 2004.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ZOLA, Emile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

APÊNDICE 1

Entrevista com Newton Moreno, feita em um simpático café da cidade de São Paulo, próximo à casa do autor em 05/12/2016.

Nota sobre a transcrição: Newton e eu havíamos nos encontrado brevemente durante minha graduação, quando eu e o coletivo de que fazia parte na época, estávamos em montagem com nossa versão de *A Cicatriz é a Flor*. Na ocasião, o procuramos para que assinasse papéis de autorização para uso de seu texto em um festival de teatro estudantil. Retomei o contato com o autor somente quando, depois de já aprovada no programa de pós-graduação para o mestrado, sabia que ele seria foco de minha pesquisa acadêmica. Por causa disso, tive a oportunidade de acompanhá-lo em dois dias de um workshop de quatro dias dado por ele no SESI da Avenida Paulista destinado à oitava turma do Núcleo de Dramaturgia daquela instituição. Fui recebida com muito afeto pelo Newton em ambas as ocasiões anteriores, mas ainda assim, receava que nosso contato mais direto, agendado especialmente para a seguinte entrevista, teria um tom mais formal de diálogo. Fico feliz, porém, em constatar que me enganei. Newton mostrou-se aberto desde o início, então não demoramos muito a adotar um tom informal para a entrevista, que conduzimos como uma conversa. Para preservar este tom, portanto, mantive a transcrição o mais próximo possível do áudio original.

Lissa - Basicamente o que eu falo no meu mestrado é sobre o estofo político do texto lírico. Mais especificamente dois textos seus o *Agreste* e *A Cicatriz é a Flor*.

Newton - Terra de Santo foi um trabalho que a gente fez, que eu considero o mais político. A gente como grupo (*referência ao coletivo Os Fofos Encenam*), falando de uma coisa maior, pensamento coletivo, ele não é da lírica, mas por ser do sagrado, do religioso, ele não é entendido assim. Ele não foi recebido assim, quem gostou do trabalho, gostou dele, mas por outras questões. Não pelo embasamento político do trabalho. Ele fala sobre resistência, história das opressões, apropriação, história do Brasil. E é muito engraçado como, só porque a religião estava dentro, era uma personagem importante, ele já era menor, menos guerreiro, menos combatido.

L - Mas eu sinto que a Lírica, ocupa um pouco esse lugar do rebaixamento. O que o épico ocupa como um arauto político de discurso, a lírica não. Mas eu acho tão importante quando a coisa significa pela subjetividade porque é assim que o mundo funciona. Então, eu entendo que a Lírica é performativa por essência, por exemplo,

porque não tem como a Lírica não ser performativa, já que ela lida com a experiência. Não tem bibliografia especializada sobre isso, temos que ir catando.

N – A Silvinha (*Sílvia Fernandes*) é ótima pela discussão do simbolismo. Eu não sei se ela tem muita intimidade com a *Cicatriz*... ela tem intimidade mesmo com o *Dentro*. Mas não sei, talvez ela simpatize. Ela tem uma defesa do simbolismo como algo muito mais subversivo, potente, aguerrido, transformador, que afeta por outros caminhos...

L- Afeto é a palavra. Eu gosto de falar de criação afetiva. É essa a investigação, é a de falar da subjetividade que reverbera o todo. Nós somos sujeitos históricos e os sujeitos históricos são indivíduos, como podemos dizer que não é político um grito de alma de alguém que está colocando a sua subjetividade? Como atriz, por exemplo, acredito na rubrica como experiência.

N – Isso é uma proximidade nossa já. Eu tenho essa teoria, acho que a gente faz mais a peça quando escreve. A gente fica tentando resolvê-la. Ela atravessa mais a gente, que é ator, que tem essa musculatura. Nesse terreno a experiência de passar pela história, nos deixa ir mais por dentro.

L – Parece que ao invés de dar forma para a essência, vamos da essência para a forma e aí vamos aprender sobre a forma depois.

N – É que ela quer se contar um pouco, isso quando ela já não vem junto.

L – Qual é o caminho do seu processo de criação? Você falou em uma ocasião em que eu estava presente que algumas coisas que você escreve são pensando já nas pessoas e algumas coisas você escreve meio autobiograficamente. Eu acho que os dois jeitos são caminhos afetivos, mas ia ser muito legal se você me contasse, de repente até dando exemplos, dizendo quais peças têm mais de autobiografia, quais não.

N – Eu acho que você já sinalizou aí quais são os dois caminhos que mais me afetam, ou interessam. Eu me interesso muito por seus caminhos pessoais, o que eu posso usar que para o público não chega. Tua história, onde afeta você, mas só você sabe. De alguma forma isso pra mim, quando eu consigo esse lugar, fico assim, ensandecido de alegria, porque eu me sinto acessando isso, porque não tem outro jeito. É difícil acessar, mas enfim, te darei exemplos depois. E o outro é minha afetação. Esse primeiro material que você está olhando, que é esse começo, *Deus sabia de tudo...*, *Dentro*, *A cicatriz*, o *Agreste*. Por mais que tenha um elemento ou outro fora, eles são muito do imaginário, de dentro. Principalmente na organização de um

pensamento artístico com um discurso político LGBT. Um posicionamento como membro desta comunidade e as questões que me afetavam dentro dela e como é que isso virava expressão, poesia, teatro, como é que eu fazia isso por mim. Isso foi se organizando melhor, acho que o *Deus*, por exemplo, ele começou como um vômito, ele não tinha essa coisa da forma, também tava muito longe, no começo era tudo afetação e discurso e raiva e violência, tanto que a gente falava que era um pequeno exercício sobre a crueldade no mundo homoafetivo. Mas, o que eles veem. Na verdade uma primeira imagem que é de uma travesti no bairro nobre na cidade e que ela foi impedida de entrar por ser uma travesti de origem humilde. Tinha uma violência nesse micro, dentro da comunidade reproduzindo uma homofobia que sofria fora da comunidade, reproduzindo a violência que sofre. Isso gerou a peça, não está na peça, mas a gerou. Que foi o que gerou esse primeiro texto, então eu começo pela imagem. E eu acho que essa questão da política do corpo, eu levei isso pra *Cicatriz*. Que pra mim o que era a palavra como experiência, como você fala, a relação com o ritual, a relação extremada com a carne, no caso, o *fist fucking* do *Dentro* e o da escarificação da *Cicatriz*. E eu acompanhei esses rituais. Eu não participei de nenhum dos dois, mas os acompanhei. E tinha uma atmosfera no lugar, que era uma suspensão que parecia teatro. Era um ritual mesmo, então tinha um espetáculo, uma coisa. Papéis muito definidos “você faz isso, você faz aquilo, você observa.” Tinha uma confiança, tinha um acordo sobre corpos sendo invadidos... eu não sei, eu só sei que pensava, gente isso aqui é uma peça. Isso aqui é uma peça. Isso aqui não é a vida como ela é (*risos*)

L – Mas isso já premido um pouco pelo seu interesse pelos rituais, de repente?

N – É... a mais genuína resposta, assim, pura de uma afetação interna, de necessidade de expressão, de articular um discurso, de devolver uma coisa, fazer uma resposta a... foi como *Deus*. Todas vieram de uma imagem, na verdade não era nem a imagem, era a sensação da coisa e aí criando as duas atmosferas que depois eram pesquisadas. O *Dentro* e a *Cicatriz* eles eram dessas histórias, mas que eu pensei aqui essas experiências eu preciso viver isso... até as meninas que fizeram a peça faziam escarificação. A Georgete (*Fadel*), a Alessandra... a *Cicatriz* parece que não terminou pra gente... a gente fez primeiro o *Dentro* e a *Cicatriz* veio depois. Fiz o *Dentro* porque o Renato (*Borghi*) me pediu que fizesse uma dramaturgia para um determinado grupo de atores, que fosse qualquer tema. Eu estava com o tema do *Dentro* na cabeça. Só que eram quatro atores: dois homens e duas mulheres. E a história que eu escrevi para eles foi a do *Dentro*. Depois também veio a *Refeição*, aquela coisa meio extrema do canibalismo. Foi numa época em que o corpo me interessava.

L – O corpo relacionado com esse extremo da carne que você falou...

N – Isso, com o extremo da carne.

L – Independente da relação entre as pessoas?

N – Exatamente!

L – Isso vira uma camada de repente?

N – Isso, e também essa coisa do corpo político. Meu corpo é minha propriedade, é meu discurso, é minha voz. E a natureza do corpo é um ato político, né? Meu corpo é meu ato político. É engraçado falar sobre isso agora porque eu estou me revendo para outras coisas e isso tá em outro lugar. Tá comigo aqui, mas sabe? E aí, ficaram as duas meninas. Então eu pensei, a gente precisa escrever alguma coisa, mesmo que não vá para a mostra. Eu escrevi e a gente ficou em cartaz com *Dentro* e com *Cicatriz*. Também tem uma coisa nesse lírico que é essa demanda desse dramaturgo encenador. Ator, dramaturgo e encenador. Por mais que eu tenha um currículo mais de dramaturgo do que dos outros dois, eu acho que carrego os dois comigo. Então, num certo sentido, não dá pra escrever dissociando. E como encenador, eu acho que eu tava buscando nesses campos de corpos expandidos, uma cena diferente, uma cena mais incomodada, realista, quase que provocando o ator ou o diretor. Como que é esse corpo pra dar conta disso. Como que fala isso? Porque que não tá coloquial, não tá.

L - Um dos argumentos é que a lírica se distancia do político por não ser coloquial, mas isso se a gente for pra forma, pro racional, pro significado das coisas. Eu penso que se você for pra experiência é um outro lugar. E a palavra também pode ser isso. O que você acha?

N - O que eu digo é assim. O quanto me transformou, por exemplo, ver um amigo meu “virar” trans. Sabe? É físico. A experiência dele é mais física que a minha. E a minha experiência de entrar em contato com aquele corpo me modifica também. E o ato político que foi para ele colocar pra fora quem ele realmente é. Isso não é político, sabe? Isso não tem uma força de transformação, de consciência, luta? De uma voz ativa que se dá por meio de uma política do corpo mesmo. Por isso que eu falo não põe poema dramático. Quando você fala poema dramático, eu falo “já sei vou ficar recitando... 3 horas de recitação”.

L - Acho que tem a ver com gosto, talvez. Eu prefiro a expressão teatro lírico porque como termina a expressão tem muito a ver com a relação que ela define. Então, quando eu falo poema dramático parece que eu tô fazendo o contrário, que eu tô querendo pegar

um poema e encaixar no drama. E o drama tem mil questões. Quando eu falo teatro lírico, pra mim parece que é o contrário, eu tô querendo explodir o teatro e ir pro lírico.

N - Eu acho que você tem razão. Poema dramático já deu muito trabalho pra mim. Eu vou começar a usar esse termo. O Estado do corpo é dramático, a entrega, o fluxo, o tempo de pensamento do corpo em ebulição, o transe, o processo de mudança, a crise. Pra mim ele já é um drama, algo que tá se transformando diante de mim. Agora tem essa negociação também. O recurso dramático que seja muito simples: a separação. Um ritual de separação. A curva é “vamos passar pela última noite juntos”. E aí como foi prometido eu vou escrever, fizemos um acordo lá trás...

L - Então o fato de serem duas atrizes, na verdade, influenciou totalmente a escolha das personagens serem duas mulheres. Isso foi uma necessidade que se apresentou no processo?

N - Sim. Não foi um processo de sala de ensaio. Foi um processo de gabinete mesmo. Porque não era uma encomenda delas. A encomenda foi do (*Renato*) Borghi e a produção que veio foi do *Dentro*. E o segundo que já tava processando em algum lugar. Foi uma necessidade minha. Porque eu tenho uma loucura pra escrever para mulheres.

L - Isso pra mim é ótimo. Até que ponto a sua subjetividade, na verdade, independe do gênero? Porque uma vez que seu nicho é um nicho LGBT, a questão do gênero acaba por ser secundária, ou não? Ou isso independe? O que te faz gostar de escrever para mulheres como personagens?

N – Lá no *Cicatriz*, pra mim, a questão do gênero, apesar de ser tanta palavra colocada na boca de um personagem feminino, era muito mais de uma energia feminina do que do gênero, sabe?

L - Isso também faz parte da experiência?

N - Essa parte eu não sei te clarear.

L - Não tem problema.

N - Porque assim, eu não sei se a sensibilidade feminina em um homem gay transforma esse olhar. Aproxima, ou você tem um tema maior pra isso ou o que que é. Eu não sei. Essa parte eu não sei te dizer. Isso é uma coisa que eu nunca consegui entender. Porque as personagens femininas chamam mais a minha atenção. Pedem passagem. Mesmo que esse

projeto tenha um jeito meu. Isso tudo é uma peça, a mulher que é retratada, o gênero como mulher, então vai ser um personagem feminino mesmo, essa lógica. Eu não sei te dizer. Eu posso te dizer que são muitas. Muitas. Às vezes eu fujo porque gente eu preciso trabalhar com homem! Nos processos colaborativos isso muda, porque aí eu tô convivendo com todo mundo e isso não é uma questão.

L - Mas até que grau o *A Cicatriz é a Flor*, por exemplo, é autobiográfico? Existe isso ou não tem nada de autobiográfico além das demandas do nicho LGBT?

N- Olha, o *Cicatriz é a Flor*, eu acho que é autobiográfico na medida em que ele fala sobre uma afirmação do corpo. Faço com ele o que quero. A topografia do corpo, essa questão política, mas, ele tinha uma demanda que eu acho que... não era um processo de minha experiência com escarificação ou minha relação que acabou. Então era isso. Tinha uma coisa que era uma demanda de um ritual mesmo. Tinha alguma coisa nessas relações, tanto que eu queria fazer um terceiro que era um homem e uma mulher. Mas eu não consegui fazer esse terceiro. Porque eu ia fazer o casal, dois homens e duas mulheres, pra quebrar isso também. Pra trabalhar essa relação desse ritual, desse corpo, desse corpo-político na chave do teatro lírico, mas todas as combinações possíveis. Nem são só essas as possíveis, mas digamos que as três clássicas que a gente tem por enquanto majoritárias. Ficou me faltando isso. Eu não alcancei esse lugar, que pudessem pertencer a um mesmo sistema: casal; alguma relação extremada com a carne; o teatro lírico; esse campo do ritual do pacto, de uma certa solenidade... eu fiquei muito seduzido, um tempo, na *Cicatriz* por isso também. Eu acho que o encenador faltou nessa escolha política, sabe? Fiquei pensando em escrever pra provocar uma cena diferente. Eu acho que talvez sejam umas três coisas que vão caminhando junto. Tem um ator que quer fazer teatro de outro jeito. Tem o dramaturgo que tem umas palavras como ferramenta, uns personagens, um percurso, tem “meu deus o que elas falam?”, “pra onde elas vão”, “o que elas vão se dizer”, “o que é que vai acontecer aqui” e tem a encenação que eu acho que pensa essa... eu vejo a Georgette (*Fadel*) e até hoje... A gente fez uma coisa lá naquele, acho que ela é uma pessoa boa de você falar porque ela, acho que, é a pessoa mais inquieta - mais do que eu - com o *Cicatriz é a Flor*. Porque assim, ela fez um filme, foi diretora da peça e ela diz que quer fazer de novo.

L – Vou tentar falar com ela!

N – A gente fez a peça lá naquela casa no SESC Ipiranga, sabe quando compraram aquela casa e fizeram uma série de eventos?

L – Sei.

N – A gente fez lá uma semana. Só que aí o elenco era a Mariana Senne, que tava na Alemanha e a e a Luah (*Guimarães*) também não sei onde que ela tava, mas ela tava num processo com outra companhia. Então a Georgette remontou com a Janaína Leite e com a Silvia Lourenço que é uma atriz mais de cinema.

L – Sei quem é.

N – E ela montou com as duas. E a gente foi lá de novo. E ela experimentou outras coisas que não tinha experimentado antes com as duas e não venceu pra ela sabe?

L – É muito lindo ouvir você falar do que te inquietou para escrever o Cicatriz. Porque quando eu o li, foi para mim um contexto de um relacionamento abusivo, porque eu tava saindo de um relacionamento abusivo. Então olha como funciona a subjetividade? E eu também li um contexto de mulheres se apropriando do seu relacionamento de uma maneira normal, não normativa. E muitas mulheres lésbicas que assistiram se sentiram representadas no palco por serem mulheres lésbicas, apenas e tão somente, mesmo que isso não tenha sido discutido.

N – Entendi. Isso você fala da montagem de vocês?

L – Não, quando eu li o texto.

N – Essa foi sua primeira impressão.

L – Isso, minha impressão.

N – E as mulheres disseram isso pra você?

L – Isso, algumas mulheres me disseram isso. Nossa peça sempre recebia muitos retornos, até porque a gente buscava essa interação, buscava saber o que as pessoas sentiram. E o que eu acho incrível é que a subjetividade do teatro lírico funciona pra tudo isso. Então teve casais hétero e pessoas hétero que se reconheceram em relacionamentos abusivos, ponto. Essa é a discussão pra eles. Tem pessoas que se identificaram com a questão do corpo, tem pessoas que se identificaram com a questão da representatividade, pessoas que se sentiram tocadas pelas possibilidades poéticas do amor e suas memórias e que nem sequer se ativeram ao fato de ter um ritual de escarificação. Então, existe um sentido plural em tudo que você propôs. Na verdade, você não pensou em um relacionamento abusivo.

N – Taí, essa é a única palavra que eu posso dizer que não. A demanda lésbica estava ali, o fim do relacionamento estava ali. Isso tá lá dado. Relacionamento abusivo não. Claro que tem a ruptura do pacto... o que tá fora do pacto é que é o problema, sempre. É um tema que eu retomo depois lá na Refeição. Mas eu também não vejo problema também não. Eu to até fascinado por abrir mais essa janelinha.

L – No meu caso, era um relacionamento hétero... e quando eu saí desse relacionamento hétero abusivo, era exatamente assim que eu me sentia. Eu me sentia cheia de cicatrizes. Então é muito maravilhoso falar sobre esse processo. Porque, pra mim, eu descobri um pote de ouro agora, de verdade.

N - Ah, que bom! Eu vou te dizer que eu preciso... acho tão rico esse “me sistematizar”, eu falo, como que é que essa pessoa que quer sistematizar e a pessoa não sistematiza assim?

L – Isso, pra mim, é um exemplo de tudo que eu tô falando.

N – Entendi.

L – Você, quando escreveu, propôs, sei lá, duas coisas. Eu li outras duas coisas. As pessoas leem outras coisas. E é tudo político.

N – É verdade, é tudo político. Essa sua chave, pra mim, também me abriu várias portinhas. Só pra dizer que é uma via de mão dupla. Porque eu fico com uma angústia das pessoas não perceberem. Desculpa. *I'm sorry*. Eu tô querendo lembrar o nome da teórica que fala do corpo político. Não sei o que Butler, né?

L – Judith Butler.

N – Uma coisa que era muito engraçada também quando a gente fez o *Dentro* e a *Cicatriz* que é: o que os casais lésbicos diziam da cena dos homens e o que os homens diziam das cenas das lésbicas! Eu tinha, isso não sei se vai te ajudar mas uma curiosidade pra você, sei lá, uma nota de rodapé. Eu não tenho isso anotado, é uma sensação que pra muita gente é óbvio que eu tenho uma demanda que é mais da sensualidade feminina, que a pele diz muito e uma sensibilidade mais invasiva que no *Dentro* tem um estado, é mais fálica. Tinha essas duas demandas, mas que tinham mulheres, casais lésbicos que se viam um no outro e o contrário. E era muito bom.

L - É maravilhoso. É a beleza da subjetividade de novo.

N - A superfície é mais profunda.

L - Deixa eu anotar isso: “que a superfície é mais profunda”... E o *Agreste*?

N - Então, aí o Agreste mistura um bando de coisas. Realmente ele é mais confuso que o *Cicatriz* e o *Dentro*. Porque o *Agreste* é anterior a tudo o que eu escrevi. É uma ideia que está aqui há muito tempo, só depois eu fui organizando, de 2003 para 2004, quando ele estreou. Porque assim, o mote do travestimento sempre me fascinou em tudo, em tudo, em tudo. Até pela coisa cênica que ele tem e até pela coisa subversiva que ele tem. Não deixa de ser um lugar, principalmente pelo feminismo, muito delicado, mas muito poderoso né? Da mulher se travestir pra estar num lugar que ela não pode estar socialmente se ela não estivesse travestida. Mas esse mote está na cultura popular em todo o nordeste, na cultura oral; a mulher que se travestiu de homem pra virar delegado; a mulher que se travestiu de homem pra brigar com o diabo; a mulher que... Não é a toa que tem no *Grande Sertão: Veredas*, porque isso é arcaico. Acho que depois que entrou a era do patriarcado, matriarcado, superou o título até do Yentl. É um conto do escritor de um escritor judeu chamado Isaac Bashevis Singer, o garoto Yeshiva... deixa eu explicar... O conto desse cara que é tipo lindo, lindo, o conto é de morrer, o cara é premiado e tal. E ela adaptou pro filme chamado Yentl. Que é isso: a menina judia que quer estudar a Torá, lá trás, e aí não pode né?! Então virou um menino chamado Yentl pra poder estudar a Torá. Só que ela é o máximo na Torá, é um gênio e se apaixona por um dos meninos que estuda com ela, e é louca pelo menino, pira no menino e o menino gosta de meninos, pra ele é uma irmã, uma amiga, sei lá o que. Aí tem aquelas coisas judaicas que eu não entendo, mas em um determinado momento, ele e a noiva não podem ficar juntos porque o irmão tem um suicida na família, uma coisa assim, porque ele tem um irmão suicida o casamento não dura, não sei o que, eu não sei se é isso tá? Tem uma regra deles que impede esse casamento... é bem legal...

L - Tanto o *Cicatriz* pra mim trata de questões muito ricas socialmente eu olho muito pro *Agreste* como um olhar que investiga o machismo e é um assunto que me move muitíssimo.

N - O *Agreste* é político.

L - O *Agreste* ainda tem envolvimento com alguns aspectos do Épico, ele é contado...

N – Verdade. Porque eu tinha essa ideia do contador do nordeste, eu tinha ideia do travestimento, eu não levei isso às últimas consequências, a coisa da forma que era uma questão nessa peça *Agreste*, a casca, me mostrar outro, sei lá, travestir-se. A primeira parte da peça toda era um épico, a coisa da contação, até que, a personagem revela sua verdadeira

forma e aí a peça também mudaria de forma e aí ficaria todo diálogo. Mas ficou híbrido, porque a gente vai no épico, mas aí começa um pouquinho de diálogo, aí depois tem diálogo mas depois tem um pouco de épico...

L - Me lembra tanto cordel.

N - É. Porque essa mistura do popular é muito mais...entendeu? Eles não estão nem aí. O Cavalo Marinho começa no diálogo mesmo: “E aí, não sei o que, não sei o que...”. Daqui a pouco ele tá narrando, daqui a pouco ele tá cantando um lírico, uma letra de um poema, daqui a pouco está dançando, daqui a pouco ele volta pro épico, daqui a pouco ele volta pro drama, aí volta pra cantar, depois ele volta a dançar, depois ele põe a máscara, depois ele tira a máscara, depois o público participa, depois não participa, aí eles bebem, depois é o intervalo, é muito fluido esse trânsito de forma, de gênero, sei lá o que... já é tudo quebrado, já é pensado todo assim, ninguém quebra a relação com a obra porque “Ai gente, começa épico e termina lírico?! Que incoerência!”. O povo já está nesse...

L – E, o *Agreste* também é de gabinete, também foi uma iniciativa mais...

N - Tem isso que eu te falei, que o *Agreste* já é este mote, de cultura popular mesmo. Que é uma questão pra mim, o travestimento também. Tinha a coisa do Shakespeare, dos atores travestidos, tinha toda essa viagem. E aí eu encontrei uma amiga minha em Recife e ela começou a fazer um trabalho que era de orientação sexual para mulheres do nordeste, e aí ela começou a contar os casos, anotava e contava pra gente. Foi importantíssimo porque as mulheres não se conheciam, aquelas mulheres não se sabiam mulheres. As mulheres não satisfaziam seu corpo, não se tocavam, não se viam, nunca tinham visto a xana, muito menos o prazer, o direito ao prazer, elas tinham ignorância de si e essa ignorância que virou um catalisador pra mim também, que é essa ideia da ignorância de si, quer dizer, aquela que não sabe e que às vezes está até além da ideia de gênero, qual é a ideia do travestimento hoje? Existe uma *Drag king*, existe uma trans, existe alguém que está lá travestida, transfigurada numa imagem masculina.

L – Performando inclusive como masculino porque desligava a luz, ela que conduzia o ato sexual.

N - Exatamente. Disse tudo. Provedora, aquela que trabalha fora, aquela coisa toda, esse lugar. Assumi esse lugar e ok. Era ela. Mas tem uma outra que fica e que diz pra todo mundo que é Etevaldo, que ela não se importa, só que a grande pergunta que as pessoas fazem e que

eu adoro é essa, ela é realmente, essa ignorância de si, nunca percebeu ou ela percebeu mas não... ela se dizia Etevaldo, ela vai ser Etevaldo pra mim a vida inteira pode menstruar na minha frente. “Etevaldo, você menstruou?”. Era esse campo que pra algumas pessoas era impossível achar que ela não sabia. Mas tinha esse campo e o que importa é o que elas sentiam uma pela outra e acabou, mas essa pergunta sempre ficava, sempre vinha na peça, o tempo todo, mas finalmente, “Ela sabia ou não sabia?” Eu não sei, pergunta pra ela (*risos*).

L - Deixa eu voltar só um pouquinho no *Cicatriz*. Falando em questão de sensação. O discurso esse extremo do corpo que também é biográfico e tudo o mais... em relação às sensações. Quando você escreveu *Cicatriz* você estava pensando em que sensação? Em que temperatura? Porque eu lembro que você usava bastante esse termo no Sesi. Em que atmosfera, porque quando eu olho, por exemplo, as rubricas do *Cicatriz*, tem muito uma questão com o silêncio, tem uma questão de troca com o público, de choro, de pequenos arroubos, que me parecem que têm mais haver com uma sensação de ambientação pras atrizes e pra direção do que até pra história mas qual é a sensação que você imagina, que você queria ter criado?

N - Dor.

L - Dor? Dor é bom.

N - Aí eu já não tenho uma palavra abusiva para te dar. É de uma coisa consensual. Eu vejo dor, eu vejo sacrifício, pra mim tem uma relação sacrificial e a dor do fim e a dor não só do corte, mas a dor do fim, que é um corte. E ao mesmo tempo eu tenho essa imagem da superfície e do profundo. É uma imagem, uma sensação, uma ideia de que está tudo na pele, tudo na superfície, tudo o que pudesse sentir está no toque. É questão mais de dor e sacrifício mesmo...

L – Então, talvez fosse essa a experiência. Eu tô perguntando por que assim, me chamou muito a atenção o último monólogo da namorada.

N - Ao mesmo tempo tem uma construção de uma metáfora pra tentar quase que seduzir para o mergulho, pro escuro, seduzir para a dor. Porque tem um jogo, “nossa essa frase...acho que tira medo, da gente!” e elas estão falando de cisão, de ferida.

L - O último monólogo da namorada que é o que ela fala e sai, ela fala muito da forma corporal e ela fala muito de idade também.

N - Nossa, é verdade. Tá me trazendo uma coisa que eu não...

L - Ela fala muito de idade, parece que ela está se sentindo pra trás, mas pra mim isso foi sempre nebuloso porque se era consensual...

N - Elas têm um pacto e o pacto foi rompido. E agora que o pacto se rompeu elas precisam fazer o ritual que elas combinaram, da última palavra... mas, você quer saber? Eu tô falando isso, mas não é o que eu recebi: a dor, o sacrifício, o corte e o sagrado, enfim, sabe? Eu recebo mais uma transição épica, térrea. Temos que aprender, a saber, terminar. Aquela coisa, por exemplo: “Ah! A poética do fim”. Saber aceitar a cicatriz. Ritual, eu vou lendo no corpo da próxima e tudo parece ser uma coisa que as pessoas veem como um ritual doce, um ritual poético (não sei se essa palavra é boa), teatral, um ritual belo, sabe? Tem uma sensação do belo, o povo recebe uma sensação do belo e eu pensei na sensação do belo, claro, nessa temperatura, mas ao mesmo tempo tinha a imagem da dor e sacrifício. Eu não sei se ó, entendeu? Que a harmonia está nos opostos que é o caso desse livro, então não sei se é isso, dá um negócio entendeu? Mas pera aí. É pra levar pra baixo ou para cima? São duas coisas ao mesmo tempo, não sei se é isso... no *Dentro* também tinha uma coisa que acho que tinha a ver, também tinha um pouco esse retorno que é um lugar muito escuro, ainda mais com a *Cicatriz*. Um é mais problemático que escarificação. Tirar o coração como imagem, que na verdade uma imagem de potencializar, validar o amor homoafetivo, sabe assim?

L - Cicatriz também é a validação do amor homoafetivo?

N - Pra mim é. Os dois são. É que os dois também têm o fim, o *Dentro* também tem, não exatamente o *happy end*...

L - A última trepada né?

N - Eu não sei, mas acho que tem essas oposições, essas contradições. Eu fui percebendo, apesar de ser consciente disso, eu fui percebendo mais claro o tom do fim, percebendo mais o sacrifício, e tinha uma outra relação na *Cicatriz* que é mais forte até do que a do *Dentro*, que no *Cicatriz* tinha uma relação com o artista e sua obra, em algum lugar ali tinha um pensamento de que ela está construindo uma obra mais... o criador e a criatura?! Tinha uma coisa meio Frankenstein e tinha gente que perguntava: “Você está fazendo na verdade um discurso sobre estética? Sobre dor da criação? A obra que vai e não fica com você? Você cria pro mundo? Você escreve pro outro a tua obra e o outro carrega a sua obra e você nunca mais vai por as tuas percepções?”. Depende então ainda tinha essa outra... eu acho que tô te complicando mais do que te ajudando... (*risos*)

L - Não, imagina, tá super ajudando. A minha pergunta é só porque eu também já mudei porque eu já estou pensando em outras coisas...

N - Maravilha. Se for pra ajudar eu também acho ótimo. E tem aquele texto todo da porcelana chinesa. Eu fui ampliando, ah não sei...

L - Você tem o discurso dentro de você, é dentro mesmo de uma maneira essencial em você e você quer gritar esse discurso então todo o seu processo afetivo, ele também já vem carregado de discurso, certo? Minha pergunta é: você cria dispositivos pra fazer esse discurso ou você pega escreve e depois você edita? Como aconteceu no *Cicatriz* especificamente?

N - Essa *Cicatriz* já veio inspirada no *Dentro*, quase que uma resposta, um gênero, um díptico, uma coisa que veio junto. Acho que foi crescendo pra mim o criar algo. Que servisse um ritual cênico de sacrifício. E eu fui usando a dramaturgia pra conduzir isso, que eu queria essa tomada lírica, de teatro lírico e contraposição com algo que é violento, que é uma violência, um corte, uma quebra de um pacto, um fim, algo que vai embora, uma dor que separa, tem ali o sangue, tem um “anjinho”, sei lá, um índice só pra tentar te polarizar e aí eu fui trabalhando essa linguagem nesse sentido pra chegar nesse momento do ritual, que é o momento do sacrifício e doído. Precisava construir desse jeito, entendeu? Eu precisava contar esse conteúdo desse jeito, valorizando as possibilidades de ferramenta, isso tudo, mas com muita consciência. Eu queria fazer esse travestimento da forma. Pensar nesse trabalho como ferramenta, como responsabilidade, um acordo, trabalhar esse texto para as pessoas lerem, seduzir com dor, trabalhar com os opostos, trabalhar com sacrificial. Quase que, tragédia grega... que, pelo amor de Deus, são outras questões, não quero nem entrar nisso, mas assim sabe? Tem uma fala “Eu sou aquela que escolhe o sacrifício, não sei o que...”. Tinha essa vontade desse rito. É tão engraçado porque é a palavra ritual quase que antropológicamente falando, sagradamente falando. Por mais que eu tenha a questão do corpo, a questão homoafetiva de afirmação, essa é a palavra mais próxima de mim na *Cicatriz*. Eu queria construir pra mim um ritual cênico de outra ordem e aí com certeza quebrou com tudo, isso eu tenho absoluta convicção, consciência dos riscos, mas que era o caminho. Não sei se eu te ajudo muito com a questão do dispositivo.

L - É incontrolável. Esse é o corpo, não importa o ponto de partida talvez esse se torne mais ou menos político depende da maneira... sempre é político. Talvez esse se torne mais ou menos discursivo, depende de quem entra em contato com o material.

N - Exatamente, agora você falou tudo, porque o próprio *Dentro* não foi... tinha um povo que achava que... você viu a montagem, não né?

L - **Nem do *Dentro*, nem do *Cicatriz*, eu só vi o vídeo, o filme do *Cicatriz*.**

N – Acho que a *Cicatriz*, a primeira versão, a Georgette tinha um milhão de crises, a Luah tinha, todo mundo tinha crise... eu me sentia, eu vou presenciando. O *Dentro* foi o Nilton Bicudo que dirigiu, a primeira montagem no Sesi. E ele pediu pra ser muito *clean*. Ele falou: “vou fazer *clean*, no estilo Bortoloto”. Sabe umas coisas assim, sem nenhuma atmosfera ou filtro ou estado, ou quebra, ou realismo, nada. Ele via tudo e falava e quase simulava uma coisa que não era a coisa em si, o ato, mas era de um jeito que se podia até imaginar e até quando ele tirava, as propostas de...sabe assim? Era tudo muito cru, tinha outras coisas, tinha nudez... era tudo cru, ele fez de um jeito cru.

L - **O Renato Borghi estava em cena?**

N - Tava em cena. O Renato é corajoso, nossa, como ele é corajoso. O teatro do Sesi lotado e ele fazendo aquilo. Então, pra muita gente esse cru potencializou e pra muita gente esse cru, enfraqueceu. Porque não se procurou uma embocadura cênica. Toda. Cena, ator, voz, corpo, tudo, cenário, tudo, que fosse pra um outro...sabe? Uma outra moldura.

L - **Talvez porque lembra menos drama né?**

N - Aí eu não sei... Silvinha (*Fernandes*) talvez fosse uma boa articuladora pra falar sobre isso, porque ela viu e escreveu sobre, mas isso foi muito forte na recepção, as pessoas falaram: “Nossa o Newtinho acertou em cheio, porque ele não quis sublinhar poesias.” Ele tornou crível, humano, baixo sabe? Pele. E pra outras pessoas era o contrário, isso tinha que estar em outro lugar pra gente poder entrar nessa viagem e ir pra não sei aonde... não sei por que eu nunca vi o texto de outro jeito pra te falar. É isso que você falou da coisa da embocadura de virar mais discursivo, menos discursivo, depende de quem faz.

L - **E de quem vê?**

N - Mas assim uma coisa que eu preciso te dizer é o seguinte: tanto o *Dentro* quanto o *Cicatriz* e a *Refeição*, na verdade essa primeira etapa: *Dentro*, *Cicatriz*, *Agreste* e *Refeição*. Eu ainda acho que até hoje que eles são os textos mais provocadores que eu escrevi, porque eles sempre trazem algum tipo de questão, formal, poética, lacunas aqui, lacunas acolá, parece que eles pedem uma intervenção maior. Todo texto pede uma intervenção do encenador, da interpretação do ator, mas esses, parece que pedem, parece que precisam, eles chamam pro

jogo mesmo! Você tem que me jogar. Você tem que me jogar um pouco, entrar no nível de provocação que eu tenho pra te dar. Não dá pra ficar no... a minha sensação é de não acomodação. Eles tiram um pouco o eixo de algum jeito, não que o outro não tenha entende? Cada um com o seu jeito. Não sei se é porque eles vieram muito juntos no começo.

L - Tá me vindo agora que de repente essa relação performativa ela não é nem só com relação ao expectador, eu quando montei o *Cicatriz*, sentia que o texto me fugia toda hora e eu estava sempre buscando o texto porque foi uma relação performativa minha com o texto até por ser um sentido muito aberto, cada hora ele me parecia uma coisa. Então a gente ficou ao longo de 3 anos fazendo ele em algumas situações, então antes do relacionamento abusivo era uma coisa, depois do relacionamento abusivo era outra coisa, antes era não sei o que, depois era... então toda hora era uma relação muito performativa até pra quem faz, eu acho que isso explica até as crises da Georgette, e acredito que ele nunca vai ser completo, fechado.

N - A Luciana (*Lyra*) que trabalha comigo fala que os textos que eu trago... ela fala muito dessa expressão das lacunas, no melhor sentido, pra ela. Pode não ser, mas pra ela é. Precisa de uma intervenção, ele pede. Por onde que você vai me...quando que você vai me comer? É de ponta cabeça, é pra cá? Pensa um pouco...

L - E você sabendo disso, sabendo que seus textos são assim propostos, toda vez que você vai pra uma sala de ensaio como dramaturgo, como que você lida com isso? Por que assim, de repente não faz sentido trabalhar tanto de uma determinada forma, não sei. Sou dramaturgo e estou na sala de ensaio, estou aqui pra falar com o diretor, com os atores, como que você identifica que uma coisa está muito fora ou está muito dentro?

N - Eu vou tentando ir por essa questão performativa que você fala das pessoalidades. Eu acho que é a melhor maneira que eu consigo fazer com que eu pertença que venha algo que pertença a mim, mas que pertença a ele que está fazendo... eu acho que eu mais ilumino. Mas é difícil porque se eu estou num processo colaborativo que eu estou dirigindo é uma coisa, se eu estou num processo colaborativo que o diretor é outro é mais uma negociação né?! Então assim, tanto que eu estava cada vez menos em processos colaborativos, eu comecei a ficar em crise mesmo com esse lugar porque é difícil. É difícil equilibrar essas vozes. É difícil.

L - Eu fiquei pensando em uma situação que você traz um discurso, por exemplo, e esse discurso desaparece. Até que ponto isso te incomoda? Por que se o sentido é aberto

de repente a pessoa pode ter uma outra leitura, mas até que ponto te incomoda não ter o discurso que você está propondo, como discurso mesmo?

N - Incomoda muito. Eu vou ser bem honesto com você, não é diplomacia, nem dourar pílulas. Eu nunca tive algo tão gritante assim, de não reconhecer nessa proposta a base do discurso. Tem escolhas às vezes que vão mais pra um lado do que pra outro, por exemplo, As Centenárias, essa peça foi escrita de uma forma muito colaborativa, muito baseada numa amizade, numa irmandade, na questão que envolveu crises das atrizes, que tem a ver com crises desejando a morte da peça, tinha toda uma coisa ali que era... pra mim tinha muita conexão com o que eu sabia, uma parte que do eu sabia da história delas, da parceria delas, mas quando eu escrevi, pra mim a grande questão era fazer uma brincadeira com a morte e eu via muito mais nichos do teatro lírico, uma reflexão mais dolorosa de perder o outro, sobre a saudade, sobre quem vai, sobre o que eu não disse, o que eu disse, não era tão engraçado assim, entendeu? Era uma hora de suspensão... e depois voltava pra gague, pra brincar com a morte mesmo, e na encenação que eu vi, a que eu vi, o ritmo ficou muito circense, ficou muito intenso. Então eu acho que se tem a intenção de quando eu escrevi, ela aparece só no final, um pouquinho, tá lá, mas tá equilibrado de outro jeito entendeu?

L - Mas não chegou a te ferir como proposta assim tipo, “meu discurso desapareceu”?

N - Não, não acho. Honestamente eu não acho. Porque inclusive, a grande questão pra mim era essa, a de brincar com a morte na teoria da relação da cultura popular com a morte que eu pesquisei na *Assombrações do Recife Velho*. Então era isso que eu queria, essa relação mais festiva, mais delicada também, mas poética mas sem justificar um pouco o “bicho morte”. E já acontecia, a morte mais caricata, entendeu? Estava lá. Mas eu pensei nesses nichos, eu tenho um outro texto que também isso aconteceu, aconteceu no *Livro...* aconteceu tanta decepção na encenação, e eu comprei essa ideia, eu vesti junto com eles e a gente tentou... o diretor principalmente, tentou fazer algo que fosse muito performativo então, aquele desafio do menino, do personagem descobrindo no livro que ia se transformar na cegueira, era o desafio do ator “startando” seu primeiro monólogo. Tinha um jogo ali do artista, tateando, sem saber o que fazer em cena, o desespero da realização daquilo, “aquele livro vai me transformar”, tinha uma coisa muito especial pra ele receber aquela peça, ele “se cagou” de medo, o primeiro monólogo, ele tava inseguro, o texto também tem um monte de clímax, depois tem um monte de coisas que você não sabe o que vai acontecer e como isso vai acontecer?

L – É biográfico?

N - Um pouco. Porque tem a questão do glaucoma, a gente fala do glaucoma que não tem dor e vai aumentando. Só que o glaucoma você sabe né? Então a gente vai pondo colírio, pondo colírio, pondo colírio... é um dos maiores casos de cegueira porque as pessoas não cuidam e ele não dói, então quando você vai ver ele já está afetadíssimo. Eu nem sabia desse problema, eu nem sabia desses dados, descobri outro dia, mas enfim... esse fantasma da visão já estava lá, é tudo misturado essas coisas, religiosas... mas aí já é um balaio de gato, aí já tem um monte de coisa...

L - Última pergunta, eu acho: Até que ponto você acha que a metáfora como um instrumento desse lirismo, contribui para transformar o discurso em experiência?

N - Assim, eu fico pensando... é porque eu não sei... a poesia é menor se ela é experienciada na relação cênica, porque ela lida como literatura?

L - É uma questão né...

N - Porque assim, eu leio Adélia Prado, aí eu falo: “nossa...cara desacreditei!”. Aí eu vou ver a peça da Fernanda Montenegro fazendo Adélia Prado, essa peça chama Dona Doida que acho que é interessante correr atrás, porque *Dona Doida* é simplesmente os poemas de Adélia Prado que ela roteirizou. Tudo bem que só a presença daquela mulher transforma tudo, mas ela recita, ela vai recitando um estado de poesia e coisas acontecendo com aquela mulher louca... vixe, uma viagem...eu achei um espetáculo!

L - Estela do Patrocínio, me lembra.

N – A minha pergunta é um pouco essa assim: em que medida essas poesias, essas metáforas lidas... eu tô te respondendo com uma pergunta, tá? Porque é a minha pergunta até pras pessoas que tem um certo embate com isso, e aí que eu estou te falando do teatro simbolista, ou mesmo o teatro medieval ou mesmo com o teatro que é controverso, mesmo Shakespeare!

L - Cordel. Não é teatro mas é carregado de discurso.

N- *Morte e Vida Severina* (texto teatral de João Cabral de Melo Neto). Tem um percurso...mas gente, o que que é aquilo? Ele é um texto bem chave nesse quesito porque umas pessoas queriam poema, outras pessoas queriam teatro. É um cruzamento bem poderoso esse texto, dentro da sua questão... então não sei, é menos poesia? A poesia perde a força? O

teatro perde a força? E também a gente tem outra questão que é o domínio do coletivo. Isso forma uma sensibilidade também né? Tem uma estrutura coletiva da favela que educa um país. Então eu já não sei se é rejeição, não só ao teatro lírico mas outro tipo de teatro, aí vem o privilégio sobre o teatro lírico, mas eu não sei...

L – Você sempre escreve rubricas propondo um movimento interno a quem está lendo ou interpretando, quase como uma abstração da realidade do texto, ou da nossa própria realidade. Você acha que faz parte do teatro lírico lidar com a rubrica como experiência? Como ela influencia a linguagem teatral e o acesso do ator ao texto?

N – Quando eu comecei a escrever as rubricas assim, eu pensava nos atores. Tinha uma construção, de repente a rubrica tava assim. Aí era tipo, “que isso, você tá louco, pirou? Isso é a técnica e a técnica tem que pegar e tem que ler: nessa hora tem que fazer um close nas costas e só isso”. Mas gente, porque que a gente não pode ler dessa forma? Porque que é que tem que ser escrito? Isso foi um choque tão grande pra mim. Eu acho que lidar com a rubrica como somente uma instrução é objetificar demais o ator, tirar dele, não pode ter acesso a essa literatura, tudo bem que é a literatura da rubrica, mas ainda é a literatura, é uma tentativa.

L - E a abstração pode ser libertadora me parece, até pra discutir política quando você coloca tudo de uma maneira antagônica, tipo: o PT contra o resto do mundo. Isso é falta de abstração. Quando você não consegue enxergar espectros na sociedade você não consegue abstrair a sociedade. Eu sou uma educadora de arte, sou uma professora de artes e eu defendo o ensino da arte porque eu defendo a abstração. Se eu defendo a abstração na educação como que eu posso não defender a abstração num processo criativo? Então pra mim é tudo parte de uma grande coerência e eu acho que abstrair é ousar. Eu sentia falta de encontrar mais coisas assim no mundo, coisas que viessem nesse sentido e aí quando eu encontrei o seu texto e a forma como você escreve suas rubricas eu disse “gente, é isso! É assim que a gente tem que lidar com a arte. A palavra tem que ser sugestão, a metáfora tem que funcionar”, enfim, aí eu vi todo esse sentido da abstração aí eu fiquei com vontade de falar sobre ela...

N - Sempre parece que a abstração pode mais porque ela permite mais, leituras, releituras, dúvidas. Na dúvida já abriu uma janela. Se for muito literal, tipo assim, “você vai morrer”, aí não tem dúvida. Eu tô falando de algo muito básico. Não abre mais janelinhas, mais dúvidas mas, tem isso também. E tem uma coisa que é da *Maria do Caritó*, que é uma peça super

circo-teatro, ela foi feita pra ser circo-teatro. Ela tinha uma estética super...essa sim, tinha dispositivo e tinha a estética de teatro lírico no meio, até porque ela tava louca, apaixonada...

L - Foi a Lilia Cabral que fez?

N - Foi a Lilia Cabral. Só que ela tinha estrutura, as tipologias todas, o drama, ela tava toda dentro, muito bem formatada, mais convencional. Mas ela era uma discussão sobre o ídolo, a fé do povo brasileiro, pouquíssimas pessoas chegavam nessa discussão, a questão toda tava aí no campo da dinâmica do afeto, a política regionalista, da solteirona, tem tudo isso... tudo isso tá lá mas ela era pra mim a metáfora da utilização da fé do povo brasileiro ela, a personagem Maria do Caritó, era usada por todo mundo do pai ao coronel... todo mundo usava a fé da Maria do Caritó. Eu tenho esse tema... se dois falaram comigo sobre isso, eu fiquei feliz, percebe?

L - As nuances né...

APÊNDICE 2

Segunda entrevista com Newton Moreno, feita na Avenida Paulista entre a Casa das Rosas e o novo Sesc em 26/06/2018.

Nota sobre a transcrição: neste segundo encontro, nossa familiarização um com outro enquanto artistas e pesquisadores era tamanha que a conversa começou logo antes de ser gravada. Encontramo-nos e não pudemos ficar em silêncio enquanto procurávamos um lugar tranquilo para tomar café e chá, driblando o barulho de uma britadeira que insistia em furar o asfalto e dificultar a comunicação nos arredores de onde estávamos. Conversamos sobre os tempos que se seguiram ao encontro de 2016. Falamos do sucateamento da cultura, do golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff, da situação política brasileira. Havia muita angústia em cada fala, mas conseguimos desenvolver o conteúdo da pesquisa, naquele ponto, muito próxima do fim. Pela forma como a entrevista foi realizada (mudando de lugar, em busca de outro) também é importante que se mantenha a descrição do áudio o mais próximo possível, além do tom informal de nossa segunda conversa.

Newton – Porque hoje as pessoas felizmente ainda querem montar um monte a Cicatriz e o Agreste, mas muito mais o Agreste do que a Cicatriz. Mas, tem algo que está ligado a... é como se identificasse de uma maneira mais clara, uma questão ativista no Agreste, de

colocação, de representatividade, de luta contra homofobia, de corpo que está ali exposto, enfim... do que na *Cicatriz*.

É como se a *Cicatriz* fosse mais etérea, é como se a *Cicatriz* fosse menos política, é como se a *Cicatriz* fosse mais onírica. As pessoas que querem, querem por isso. São poucas que querem fazer a *Cicatriz*. O *Agrete* muito mais gente quer e quando eu vou ver a maioria são jovens e coletivos que se identificam com a questão LGBT, quer dizer, é quase que um discurso, sabe? A peça em algum sentido cabe num discurso de luta, de representatividade, de ativismo. Eu fui ver uma lá em Campinas, uma montagem, porque eu fiz Unicamp e um professor que dá aula lá montou com os meninos o *Agrete* e o *Dentro*, não a *Cicatriz*. E era incrível porque a maioria era ou Bi ou Trans ou Lésbica ou sei lá o que, ou não sabia o que era, estava tentando saber o que ia ser, todo mundo nesse lugar (acho que com a exceção de uma menina) o resto, todo mundo tinha essas questões, convivia com essas questões e eles usaram a peça pra isso, até pra expor o corpo deles. Tinha uma menina trans que mostrava o corpo dela no meio do espetáculo. Então assim sabe, achei interessante isso, essa reaproximação, mas me parece que com o *Agrete* ela está mais identificada com um lugar de teatro que hoje muita gente está promovendo, do que a *Cicatriz* que tem as suas questões também de representatividade, mas ela é tratada mais num outro lugar sabe? Simbolista, mítica, onírica, qualquer um desses adjetivos, mas é menos aguerrida sabe? É menos assim: “com isso aqui eu vou provocar esse público e vou me colocar...”, não tem essa política da coisa em si, sabe? A política daqueles corpos, a política daquele amor, a política daquela...sabe?

Lissa – É interessante porque você acabou já adiantando uma questão que eu ia fazer o que é maravilhoso porque o tempo todo, a minha grande questão é justamente aproximar: como eu aproximo esse discurso daquilo que eu... porque lendo essas peças eu sempre encontrei um aspecto muito político em ambas e é isso. As minhas questões eram basicamente assim, eu vou ler a pergunta. Você já respondeu uma que é: Lendo o *Agrete* hoje do que essa peça trata? Qual é o universo dela? E a mesma coisa o *Cicatriz*. Você comentou do *Agrete* que as pessoas o procuram mais por ter um discurso com uma aproximação mais militante, aparentemente, e eu acho curioso você ter indicado até o extremo do corpo sendo que o extremo do corpo foi uma investigação sua pra escrever a *Cicatriz*, né? Então, já que você já comentou do *Agrete*, e em relação à *Cicatriz*? Lendo essa peça hoje, do que ela trata? Qual é o caminho político, o caminho subjetivo dela?

Sem pensar naquilo que te motivou, como se você fosse ler ela agora de novo, quatorze anos depois, pensando e refletindo esse tempo nosso.

N – Eu fico só com certo receio, nesses tempos de muito ativismo, que a gente vai pra certa literalidade e a gente não consegue uma abstração, não consegue entender outras políticas e fica só no megafone. Só o teatro do megafone, eu não sei, por que tem a sua poética, que tem as suas, enfim. Mas eu fico um pouco preocupado porque a sua pergunta, pra mim, ela tem a ver diretamente com isso, porque eu acho a *Cicatriz* também muito... eu acho talvez até mais política, pela radicalidade do encontro daquelas mulheres, pela representatividade daquele tipo de lugar, de afeto, diferente de uma heteronormatividade, pela relação com os corpos que elas têm, pela autonomia do próprio corpo, da exploração e da doação do corpo. Então, ela pra mim, a *Cicatriz*, é um tipo de política que me interessa até mais porque, por estar ali, por ser aquilo, ela já é uma atitude. Não que o *Agreste* não seja. O *Agreste* tem um monte de coisa que interessa politicamente ali, graças a Deus, mas assim, lá está muito mais claro o percurso de uma violência que vem de um lugar que você não imaginava, uma violência que vai se organizando, uma ignorância que vai tomando conta, tem uma indignação, ela termina num lugar de um estado de choque, de indignação, então, ela tem uma outra construção que eu entendo que ela seja mais acessada pra que essas discussões sejam politicamente colocadas ou recolocadas. Por exemplo, esse pessoal de Campinas, eles interrompiam a peça e na hora em que eles despiam a morta, a defunta, elas também se despiam e aí apareciam esses corpos, aparecia, por exemplo, o corpo dessa atriz trans ainda em processo, então era muito fácil ver aquilo configurado, então ela se colocou através. É uma intervenção, a peça não pede: “atores fiquem nus ou atores, trans tem que fazer”, não pede nada disso. Mas é uma intervenção na obra, nesse sentido de potencializar o que eles queriam mostrar, eles queriam se mostrar, se discutir, se propor, se problematizar ali, então entendo que tem isso, mas eu fico me perguntando e aí é essa questão que tem me rondado, como é que a gente pode (por isso a sua pesquisa do lírico me interessa nos tempo atuais, do lírico ou do simbolismo ou sei lá eu, outros campos) como a gente pode continuar sendo político sem ser num ativismo talvez mais direto, num bombardeio assim tão... como é que a gente consegue operar com isso e criar outra poética? Eu não sei também, eu estou me perguntando, por eu acho que fazer a *Cicatriz* como ela é hoje pra mim já é uma atitude, mas eu não sei se ela seria lida assim por muita gente hoje, sabe? Como ela foi quando a gente fez.

L – O que faz parte do universo da sua escrita, no momento com todo esse contexto agora? Porque você é uma pessoa que escreve liricamente e eu acho que você defende bastante bem esse aspecto político na lírica, assim, sem querer. Acho que você defende bastante bem porque você é uma pessoa que escreve politicamente com a sua existência, com o seu corpo... enfim. Então, o que está fazendo parte da sua escrita nesse contexto de agora? Você está escrevendo? Você não está escrevendo? Como que está sendo a sua produção neste período pós-golpe, com todas essas dificuldades que a arte está enfrentando, com todo o sucateamento da cultura, com todo o contexto pelo qual a gente está passando como artista e os coletivos e tudo o mais? O que está fazendo parte da sua escrita?

N – Tem um tema que está me perseguindo um pouco, que ele estava nos *Imortais*. Acho que nos *Imortais* ele estava mais presente, que era essa questão do diálogo e da escuta. (*som de britadeira e risos*) Desculpa, mas é que eu achei engraçado porque eu fui falar de escuta e veio esse barulho todo! Então, a possibilidade que a gente ainda tem de diálogo e de escuta. Na verdade ele está nessas ultimas três peças que é: *O Berço de Pedra*, *Imortais* e *A Justa* (que vai estreiar essa semana). *A Justa* é talvez a mais óbvia, mais anárquica, mais crônica dessas três e ela é uma resposta mais clara a estes tempos que a gente está em que a gente não sabe de onde vem a justiça, onde é que a justiça foi parar. Como é que a gente se reencanta e reenamora por ela. A gente problematizou esse espaço e na verdade isso vem através dessa história que a gente criou que é meio que um filme *noir* que um policial investigador de políticos que estão sendo assassinados por um *serial killer*. As pistas levam até um bordel e o cara passou por esse bordel e provavelmente é cliente deles lá e lá ele encontra várias putas e uma dessas putas é uma puta justa, tem uma ética irrepreensível e ele se enamora dela por ter a justiça... enfim. Aí ficou uma brincadeira que foi por aí. Eu acho que dessas peças, ela talvez seja a mais direta na relação com uma resposta, ainda que a gente metaforize essa questão, essa paixão pela justiça, ainda que eu continue na minha pesquisa com aquela palavra que vem nos outros textos que você conhece, que tem essa coisa da metáfora dela ser uma alegoria da justiça, de ser uma metáfora de que a gente quer aniquilar essa justiça velha pra criar um novo paradigma, enfim... então tem essas metáforas que organizam, mas ela é talvez uma comunicação mais direta, mais rápida, por tudo que a gente está vendo, por este esgotamento com a política, com a ideia de política. Agora, ela também tem essa violência, como tem nas outras também. Então assim, essa violência também é um lugar que tem me assustado porque fica essa tentativa de escuta e diálogo, mas vem uma violência que parece que não permite

que a coisa se configure, fica uma tensão entre essas duas. É isso que eu fiquei pensando agora nessas últimas peças, que são as três que vieram nessa produção desde que a Dilma foi eleita e começou toda a questão, ela foi eleita e começamos um outro Brasil e aí a gente está sofrendo até hoje as consequências desse lugar que a gente não sabe qual é, então essas peças vêm nesse caminho, elas vão se organizando nesse período.

Nesse momento eu não estou escrevendo nada, eu estou só organizando. Mas eu estou fazendo um trabalho, que é de encomenda, uma biografia musical de uma pessoa (que eu não posso falar), mas é biografia musical, tudo bem que é uma figura muito forte no nordeste, então tem uma coisa de falar do nordeste que é legal, mas assim...

L – Que é um presente né?

N – Pois é. Por isso que eu topei, porque eu precisava trabalhar, mas também porque que eu senti que dava pra falar do nordeste através dessa pessoa então por isso me interessou, mas eu estou mais é planejando, tentando entender pra onde é que eu vou agora, o que é que eu vou escrever porque eu ainda estou perdido no meio desse tiroteio (desse tiroteio que a gente está ouvindo aqui e desse tiroteio desse país). Então, não sei nem que tom, sabe assim? Se essa lírica está tão presente, entendeu? Na verdade assim, eu tenho uma ideia mais clara, que é uma ideia de uma adaptação do *Sonho de uma noite de verão* (de William Shakespeare). Outro território, né? Mas não o sonho, é um sonho nosso, um sonho aqui, um sonho-pesadelo. Como também é o do Shakespeare, sei lá eu...

L – A próxima pergunta seria: O que mais tem te movimentado a escrever nos dias de hoje? Aí você já adiantou que na verdade você não está escrevendo, está organizando e os últimos trabalhos têm a ver com a escuta e tudo mais. Mas, puxando um pouco pra essa linha: existe algum processo racional de como você escolhe essas palavras? As palavras mesmo, então, por exemplo, quando você está compondo uma frase como essa do *Cicatriz*: “Na galáxia do ouvido existem segredos em estufa desconhecidos do senso”.

Eu percebo, por exemplo, lendo, ouvindo, falando, uma musicalidade aí, mas quando você escreve e você está escolhendo essas palavras, também aliado com essa questão do que tem te movimentado a escrever, você tem um processo racional ou é uma coisa mais intuitiva, do tipo: “Estou escrevendo e as palavras estão vindo?”

N – Elas podem vir até intuitivamente, mas depois vai ter uma hora de ter uma responsabilidade sobre elas e fazer as escolhas pra mostrar. Aí agora não sei qual das duas perguntas eu começo a responder...

L – Qual você quiser, fica à vontade.

N – Mas, tem sempre um cuidado com a palavra porque eu acho que a gente acaba virando... quem está no lírico é meio poeta frustrado, né? Como não confia só no papel, no sentido de que assim, o poeta confia no papel, né?! Está tudo ali. Ele organiza o mundo dele ali e a relação é com aquilo que a gente vai ter. A gente fica um poeta da cena, no sentido de tentar trazer um pouco disso e entender que jogo que tem ali, que imagens que têm ali, que emoções têm ali. Eu não sei. Eu me sinto muito inapto pra fazer um teatro... sabe um texto de Plínio Marcos? Eu acho genial. Eu acho aquilo, assim... não sei nem dizer o quanto que eu acho aquilo genial! De concisão, de objetividade, de fluxo (quando você vê, a peça acabou), de dinâmica, a qualidade dos diálogos, gente! Eu acho aquilo genial, mas, eu não sei fazer aquilo, entendeu? Não é um lugar que eu consigo... que eu alcanço! É alcançar a palavra porque eu não acho que só porque é lírico que está acima, não é isso, não tem nada a ver, o que a gente quer é histórias e personagens e uma visão de mundo que te comova e muito do teatro dele tem, pelo menos tudo o que eu conheci dele, eu achei, não vi tudo, não li tudo, mas eu estou usando o ponto de vista dele quase como uma antítese sabe? Uma antítese não... é quase o outro lado: o Japão. Eu sou Brasil ele é o Japão. Nesse sentido. Os dois têm as suas qualidades e tem seus problemas, mas o fato é que eu não opero nesse lugar, é como se a cabeça... sabe? Eu tenho que fazer um esforço pra isso. Quando eu tenho que fazer algo que se aproxime disso, então é um esforço. “Então, vamos lá, vamos tentar aprender esse idioma”. É aprender esse idioma, porque eu fico procurando essas palavras que provoquem mesmo, que explodem... uma palavra que exploda. O ator tem que organizar um corpo pra poder dizer aquilo, isso, já sai de um cotidiano, já sai de um estado de comodidade, então assim, ele já pressupõe que o corpo não é um corpo coloquial, entendeu? Não é um corpo neutro, não é um corpo em estado de inércia, tem uma ebulição, tem um fora do eixo, tem um sublime, tem alguma coisa nesse corpo aí pra poder chegar nesse lugar, nesse estado. Aí eu acho que entra o teatro, aí entra a cena, entra outra coisa, entra um trabalho sobre o ator, né? Escrever pra provocar a cena (eu sempre fico pensando nesse lugar). Claro que também que você tem que provocar no discurso, assim: “Vou falar sobre isso dessa forma”. Estou tentando que a gente reflita sobre algo que eu acho que é importante a gente refletir, mas tem essa coisa da

construção também da cena, do trabalho do diretor com o ator e a palavra, fazer um triângulo aí que seja, vamos ter que... parece que eu tenho um problema com um super drama realista. É maravilhoso! Não tenho nenhum. Mas assim, eu acho que não é o meu filtro. Então, nesse sentido, eu fico pensando nas palavras mesmo. Eu fico tentando eleger palavras que ajudem esse efeito, que criem esse efeito mesmo regional porque quando eu vou pra esses lugares do nordeste o que eu mais gosto não é só porque eu sou de lá, por ser a minha memória... “eu lembro o meu tio”, não! Tem tudo isso, é verdade! Mas assim, porque eu acho que lá eles já brigam com a palavra também, eles já tomam liberdades, eles já abrem janelas dentro das palavras, né? Tudo isso que tanta gente já pesquisou, dos mais brincantes, repentistas, até gente de literatura alta como Guimarães, entendeu? Todo esse povo ligado, de um lado ou de outro, na família pobre ou na família rica, primo pobre ou primo rico, mas todo mundo está ligado nisso porque entende esse colorido. É uma relação de liberdade com a palavra, de surpresa com a palavra. Poesia, né? É muito inspirador, acho muito vivo. Parir a palavra é muito mais... usá-la de uma maneira, casá-la de uma maneira inteligente e surpreendente é maravilhoso quando você consegue, mas, parir uma palavra é muito bom! Então não sei, é muito difícil. Eu tento pensar que a palavra, não é uma palavra morta, é uma palavra que está num corpo e esta acontecendo coisas com essa pessoa que está nesse corpo, nesse espírito, nessa alma e nesse desejo, pra que ela não vire só enfeite, mas, é uma luta árdua nesse sentido porque é aquilo que eu te falei (que a gente não gravou e eu vou falar aqui), porque pessoas não querem trabalhar com esse meu texto justamente por isso, elas falam assim: “Nossa, mas não dá pra gente fazer, vamos criar uma história legal e vamos aqui”. Super possível, super incrível, pra mim é muito difícil. Não vou te dizer que eu nunca fiz ou que eu nunca farei, mas é mais difícil e acho até que eu me coloco num desafio maior também, né? Procurar esse lugar não é tão... e parceiros que queiram esse lugar, por exemplo, aquela coisa que eu falei da Denise (*Weinberg*) como atriz e como diretora (porque ela fez a *Refeição*, ela que dirigiu *Refeição*). E ela fez agora *Imortais*. E ela foi a primeira pessoa que leu o *Berço*, a Medéia do *Berço* (o *Berço de Pedra* tem uma Medéia no meio né... Que foi a Luciana Lyra que fez). Ela foi a primeira pessoa que leu, então assim, ela tem uma curiosidade, ela é uma pessoa que aceita essa provocação, ela aceita várias, de vários dramaturgos porque é uma atriz incrível, poderosa e faz. Mas assim, ela gosta desse lugar, então: “Como é que eu vou pegar essa palavra agora e vou junto com ela ou além e entro nela e como e devolvo?”. É legal, isso é muito legal!

L – Por mais que você não esteja escrevendo agora, (junto com a questão temática de contexto e tudo o mais), você está se sentindo curioso pra experimentar alguma coisa em relação à forma? Você começou a falar em roteirizar o seu trabalho, mas, além disso, existe algum outro experimento ou alguma coisa interessante que você esteja fazendo ou que talvez não seja nada de novo, mas que seja interessante pra você?

N – Tem uma coisa que é teatro infantil. Tem uma história que na verdade foi inspirada numa historia do meu namorado com os pais dele, mas enfim. A gente está começando a trabalhar. E eu estou achando interessante porque de novo a palavra vem (não nesse mesmo lugar, porque é pra crianças de 5, 6, 7 anos), mas, tem uma palavra que não é tão cotidiana, só papá e naná, tipo assim: “vamos papá? Vamos naná?”, entendeu? Tem uma coisa ali, tem uma tentativa de lírico, de onírico (o que facilita porque a criança viaja, mais rápido do que a gente às vezes, ela vai embora, então nesse sentido é um ganho), mas tem essa outra questão, como é que a gente vai elaborar essa palavra? Qual é a medida dessa palavra pra também não virar um bloqueio? Porque tem uma cognição, tem um vocabulário que está num estágio, tem um monte de coisa aí, então você não pode também: *(imitando um som de metralhadora)* “ta ta ta ta ta. Na galáxia do ouvido existem segredos de estufa...” e a criança já dormiu, já foi pra algum lugar... mas ao mesmo tempo como a gente consegue algo, então? Isso traduzido pra uma de seis, sabe? Então, esse desafio eu estou achando interessante. A gente tá começando a costurar, pegar essa história que a gente tinha lá pra virar um texto pra crianças nessa faixa. Fala de um menino, na verdade, que perdeu os pais e faz uma jornada pra poder ter coragem, pra vencer o medo e descobrir a coragem. Na verdade, é sobre isso. Na verdade, é um lugar que se trabalha bastante no universo infantil que é essa relação do luto também. Tem uma coisa legal aí eu acho. Até porque, a gente vive numa sociedade de tanto medo, então discutir esse lugar de menos medo pra criança. Fazer uma criança mais corajosa, gente! Por que tem criança deprimida aí, né? Você está trabalhando em escola, você está vendo, né? Então as pessoas estão deprimidas, elas estão “o que é que eu vou fazer com isso aqui?”.

Mas voltando à sua primeira pergunta. De forma eu acho que o desafio mais louco que eu estou me colocando agora é esse: do infantil. Porque acho que é uma responsabilidade por si só, é uma formação de público, é um ser humano em desenvolvimento, não é qualquer coisa, né? Então assim, como que trabalha com esse público-alvo? Tem também essa ideia do Sonho, eu acho interessante porque eu comecei interessado no sonho, ponto. Fazer o Sonho de uma noite de verão. Só que, depois eu acho que esse entorno foi se aproximando tanto, a nossa realidade, a encruzilhada que a gente está, o desencanto, a distopia, que aí me deu

vontade de pensar essa adaptação, ou seja, emprestar desse sonho, dessa potencia desse sonho do Shakespeare pra falar um pouco mais, aproximar ele um pouco mais da gente, sabe? Trazer um pouco mais pra perto nesse momento, eu acho que eu não estou conseguindo fugir do momento. Como é que a gente fala de algumas questões que estão aqui, pegando esse princípio do sonho que ele propõe? Esse jogo, alguma célula do sonho (porque são várias), mas alguma coisa do sonho como mote, mas não fugir disso aqui. Você poderia fazer isso como diretor, claro, você encena com a leitura “x” ou “y” mas, eu estava querendo ver se com a dramaturgia a gente conseguia... não sei também, tá? Você perguntou e eu estou te falando, mas não sei onde vai dar. Esses dois lugares são dois lugares bem desafiadores, mas o lírico está nos dois.

L – Sim. E o lírico faz parte de você.

N – O lírico está nos dois. Até onde eu fui já deu pra ver que eu falei: “ih, caramba...!”. Bom, só de escolher pegar *Sonho de uma noite de verão*, né? Vai ser difícil...

L – Fadas, elfos... você também comentou que faz peças por encomenda, que é muito distante você pegar uma peça por encomenda do que você estar inserido ou numa pesquisa muito forte pessoal ou numa formação, num teatro de grupo. Como você define isso? É uma escrita de gabinete? Você usa esse termo? Faz sentido? Como que você define uma escrita de gabinete? Como que é isso pra você?

N – Pra mim é difícil demais o “gabinete” porque como eu venho de grupo, fui ator, essa coisa toda, eu gosto de estar de alguma forma, envolvido, nunca dá pra estar sempre tão envolvido assim, mas eu gosto. Agora as encomendas... é complicado porque, por exemplo, a Justa foi uma encomenda, mas, como eles são um grupo, porque a companhia Odeon de Teatro é uma trupe que começou em Minas, o diretor melhor amigo da atriz, aí o ator que veio fazer é melhor amigo deles, aí começaram a fazer teatro juntos, sabe? Tem ali uma família, tem uma ideia de teatro ali com aquela família, né? Aí, fica mais fácil porque você está numa relação (claro, você tem que descobrir um pouco a linguagem deles), mas, você está numa relação de estar dentro de um grupo, de pessoas que estão pensando teatro há muito tempo juntas, já têm algumas ideias de teatro que interessa pra elas fazerem, entendem um pouco como elas funcionam melhor, sei lá... é diferente. E também receptivas à sua loucura, é uma troca. A Justa foi diferente. Agora, essa questão, por exemplo, com As centenárias, Maria do

Caritó, por quê? Primeiro porque não foi pedido que eu fugisse da minha pesquisa em nenhum dos dois casos, tipo: “escreva sobre os pampas e o teatro político de Porto Alegre...” Sabe assim?

L – Não é uma coisa distante, então...

N – Não é uma coisa distante, ao contrário, a ideia era assim: “a gente quer justamente que você continue navegando no mesmo rio que você está”. Que tinha a ver com a cultura popular do nordeste, que tinha a ver com essa palavra (essa prosódia nordestina), que tinha a ver com essas figuras populares em cena, que tinha a ver com a figura da mulher com uma voz feminina protagonizando... entendeu? Então todas essas coisas estavam, eu já queria. A ideia era trabalhar a morte, a figura das carpideiras com essa figura performativa. Então assim, eu sou ligado, eu venho também dessa cultura popular. Eu não sou um brincante, eu não sou um artista popular, mas a minha apreensão de arte vem deles. Então, apesar de eu não ser de uma família de repentista, nem sou de uma família de não sei o que, de contador, de cantador, de sei lá o que. Mas foram essas pessoas que mais me encantaram como artista, então assim, eu me sinto adotado, eu adotei isso.

Então, foi tudo nesse lugar, eu não me senti desviando o fluxo. Eles tinham muitas ligações da época que eu estava fazendo *Assombrações do Recife Velho*, enfim. Eu senti que era tudo o mesmo rio com vários braços assim. Não sei como é que chama, ramificando. Mas não era uma água diferente, era a mesma água. O mais difícil, eu acho, que é na questão do audiovisual, porque você não faz nada sozinho. Daí tem várias estancias aí de análise e de parceria, de qual escrever, de qual roteirizar, então é um diálogo que eu acho que é mais difícil pra você. É um ofício, um emprego, uma encomenda (mesmo que seja sob a sua obra), mas daí você não está sozinho, você está em relação com. Aí você tem que aprender a jogar e ver o que é que dá pra negociar. Quando eu vendo o meu texto, é mais fácil. Quando é uma coisa que não tem nada a ver, é uma nova descoberta. Eu acho legal, porque eu tenho que me forçar a fazer esse exercício, sair um pouco da zona de conforto também né? Narrar com as imagens (imagens mesmo, não as imagens do texto). A informação visual, aí tem uma outra coisa, mas é legal. Acho que isso tudo vai aprendendo o vocabulário. Não vou sair do meu poeta frustrado. E outra coisa, eu fui pra um evento agora e me fizeram uma pergunta lá: “Que peça ou que exemplar que te motivou ou que você admira, alguma coisa assim. E aí, é claro, eu dei mil respostas né, maravilhosas pra impressionar, mas na verdade eu lembrei do Morte e Vida Severina. Eu comecei a lembrar de tudo o que vi e que eu ouvi na escola, lá trás, até

onde a memória alcança também, né? Mas eu realmente lembrei do *Morte e Vida* e falei: “caramba! Gente, como o João Cabral ainda está aqui, comigo...”! Sabe assim? A experiência desse texto, sabe? Ele como um horizonte mesmo, é lá que eu quero chegar, sabe? Ali tem uma métrica, tem o nordeste, tem o lírico, tem a questão social, é político aquilo. Tem jornada, tem amor, tem tudo naquele texto! Tem uma coisa sofisticada, o cara é sofisticadíssimo, estudado, vocabulário uma loucura, mas ao mesmo tempo é muito popular. Tem uma sofisticação do popular, dentro de um lirismo, e um lirismo que é contundente na sua crítica social (vamos usar a palavra “crítica social”) e que é uma jornada absolutamente humana, de sobrevivência, de uma luta contra a morte, enfim, gente! Tem tudo! Esse texto é o que eu acho que é muito organizador dos meus desejos escrevendo. É muito louco isso. Claro, que é um texto que está aqui comigo, mas com essa pergunta foi que veio quase que uma epifania, sabe assim? Mas e aí, falei? (*risos*)

L – Falou. Tudo. Acho que você falou tudo, de verdade. Mas, tem uma questão que, na verdade, talvez fuja um pouco do que a gente está discutindo até agora, mas que tem tudo a ver, como eu disse, com aquilo que eu estou pesquisando em relação à sua trajetória. Eu estou defendendo um ponto de que a gente se afeta por absolutamente tudo que acontece com a gente, né? A gente cria uma cama subjetiva que é como o *Morte e Vida* está junto com você, está dentro do seu corpo, e aí, recentemente, não foi segredo para todos nós, coletivos de artes, os Fofos (*Encenam, coletivo do qual Newton faz parte*) enfrentaram essa questão com a sede que houve uma tentativa de salvar a sede e no fim não foi possível e eu queria saber se você poderia narrar minimamente o que foi que aconteceu? Qual foi a situação? O que estava envolvido nessa situação? E o que aconteceu no fim que vocês decidiram entregar a sede?

N – Eu acabei depois de *Terra de Santo*. O grupo precisava voltar pra pesquisa do circo-teatro, porque o grupo começou comigo, mas depois ele se bipartiu, né. O Fernando (*Neves*) tinha uma busca muito clara da linguagem do circo e eu tinha essas outras provocações nordestinas aí. Então a gente foi, foi, foi, foi... só que aí eu acho que a gente avançou muito pro nordeste (o que a gente chama hoje de uma Trilogia, que a gente nunca conseguiu apresentar as três, mas que eram *Assombrações*, *Memória da Cana* e o *Terra de Santo*) aí, estava na hora de voltar um pouco pro circo, pra ele respirar porque as pessoas (não só o Fernando), muitos artistas do grupo, também estavam sentindo falta desse lugar. Então a gente voltou pra isso, aí eu me afastei um pouco até para que isso pudesse acontecer

plenamente, porque primeiro que já era uma dramaturgia que existe, porque era uma dramaturgia da família de “circo-teatro” do Fernando, da Barracão da Aretusa, Santoro Neves, enfim, todo um legado que era do baú dele, baú de textos da família. Então já tinha uma coisa ali. E depois uma outra elaboração que era um circo, mas um circo tentando conversar com algo mais contemporâneo, mas enfim, eram dois caminhos: um mais “tradicionalzão” e outro menos. Então foi pra esse lugar. Só que o que aconteceu na verdade foi que não tinha dinheiro. (*risos*) Eu acho que não faltou vontade de manter a sede, nem de... houve várias tentativas de tentar recursos, teve uma época que a gente conseguiu um apoio de um ano e meio, quase um mecenato, de contatos, amigos, enfim... acho que foi até o Ivam Cabral dos Satyros, da SP Escola que conseguiu uma ponte. Então tinham várias pessoas que estavam no movimento de conseguir manter esses espaços, alguns encontros aconteceram. É muito difícil pra eu falar, porque quem estava mais à frente disso eram outras pessoas do grupo que foram em todas essas reuniões, que batalharam mais do que eu, então é meio esquisito eu ficar falando, mas enfim. O Eduardo Reyes, o Fernando Neves, enfim. Até porque o Fernando estava dirigindo mesmo o grupo, nessa época ele começou a dirigir. Aí entrou essa recessão, esse recesso agora esse... (como chama?), esse ano sabático que virou dois anos sabáticos, não sei ainda pra onde que a gente vai, está meio confuso isso. Porque a sede realmente desarticulou. Perder a sede desarticulou. Agora talvez seja quase um teste pra gente sabe? De, se tiver que voltar, volta como? Quem volta? Quando? Em que condições? Acho que está todo mundo se fazendo essas perguntas e está todo mundo trabalhando em outros projetos juntos. As parcerias não acabaram. Acabou foi esse espaço físico e um projeto que reúna todo mundo. E também a gente está vivendo um desmanche um dismantelo (não sei qual é a palavra) geral, porque, difícil num processo de crise como esse, manter um elenco de quase dezesseis, dezessete pessoas. Então os grupos parecem que estão diminuindo os componentes ou então a gente está participando de vinte grupos pra poder sobreviver. Ou tem um plano ou tem outro. Esse projeto do Sonho que eu te falei tem gente dos Fofos que está envolvida. Ele não é dos Fofos, mas tem gente dos Fofos envolvida. No projeto do infantil tem gente dos Fofos envolvida, no projeto do *Berço de Pedra* que você viu, tinha gente dos Fofos envolvida, (tinha até mais gente que não pôde fazer depois). Então quer dizer, as parcerias estão aí, mas não sei. Eu não sei te dizer como me afeta assim, nessa escrita, porque eu penso tanto neles em tudo, que só não tem o nome e o teto.

L – A sede era um espaço privado que vocês alugavam?

N – A sede a gente alugava de um cara. A gente conseguiu manter durante muito tempo porque ganhava muito edital felizmente e o Edu administrava esse valor pra gente. Então investimento, e tudo o que a gente vendia de espetáculo tinha uma parte que já era pro caixa do grupo... então, foi caminhando super bem, com os fomentos, Petrobrás que a gente ganhou da memória, a coisa foi caminhando... O fomento do baú da Arethuzza... Aí chegou num estágio limite, aí a gente não sabia o que fazer. Mas também pode abrir outro espaço daqui a pouco se quiser voltar sabe? Ou faz teatro de rua ou faz... Sabe?

L – Vai se adaptando...

N- É...

L – Última questão. Para a gente fechar de uma vez a questão em relação ao *Cicatriz é a Flor*. Acho que eu já te falei sobre meu ponto de vista em relação a este texto que eu vejo uma enorme questão de dominação de uma mulher sobre o corpo e a vontade da outra, o que me lembra não só a minha subjetividade que contribui e muito para esta leitura, mas também esta discussão que vem ficando cada vez mais vigente sobre a liberdade feminina, sobre as nossas vontades e sobre nosso corpo. Você pode comentar isso?

N – Quando eu conversei com as pessoas da escarificação, não tinha só essa coisa da dominação no sentido do “eu me submeto, não é o meu desejo, não é a minha vontade, não há prazer, não há realização nisso.” Ela tinha o prazer de ser obra, ela tinha o prazer de dizer: “Eu quero que você me escreva, eu aceito o pacto, eu aceito o jogo”. Sabe? Só que agora apareceu uma outra pessoa, e eu quero a liberdade para. E nós vamos fazer aquele pacto: última palavra. Vai ficar impresso em mim, vai ficar impresso em você. É o fim de algo né, realmente. O fim de uma relação. Tem esse fantasma da posse, né? Principalmente para um homem escrevendo é muito complicado porque é uma relação que se dá de domínio do corpo do outro, subjugar o corpo do outro. Pra mim isso está muito mais claro na Refeição. Na Refeição tem uma cena do mendigo com um... Que ali é assim: “eu estou dominando, você não tem direito nem a fala aqui”. Então assim, ali tem uma relação de classe e de escravidão. Ali tem uma herança escravocrata da nossa relação com o corpo do outro. Nela, do Cicatriz, não vou te dizer que é par e par, né? Porque uma fala é de um jeito, a outra é de outro, mas pra mim é uma entrega, é consensual, é um jogo, é um pacto, tem um prazer de ser inscrita. Não acho que é só uma violação no sentido de: “nossa ela me estuprou com esse corte! É a metáfora de um estupro!”. Eu não acho que é uma metáfora de um estupro, isso eu não acho.

E eu acho que realmente o gênero é onde está a grande questão política. Eu não vejo nessa chave da dominação de uma pela outra sabe? Eu vejo na *Refeição*. Na *Refeição* é muito claro pra mim. Em toda a *Refeição*. Porque a coisa do canibalizar uma cultura, por exemplo, eu acho mais violento do que o *Dentro* e *A Cicatriz*. Porque eu acho que ali realmente é dominação, é escravidão, é um corpo que... o que eu mais gostava do que eu observei do *fist fucking* e da escarificação era o consensual, era um ritual com etapas definidas que todos sabiam o que ia acontecer que havia uma relação de risco, mas também de segurança naquilo sabe? Tinha uma coisa de: “eu brinco disso, meu papel no jogo é esse. Mas eu sei qual é o meu papel. Eu não estou fazendo ele porque você me obrigou, eu não tenho uma alternativa...”. Eu não sei se eu estou viajando, mas é como eu vejo e acho que a questão da liberdade dessas pessoas todas de viver o corpo desse jeito é que é a grande questão política, de atitude.