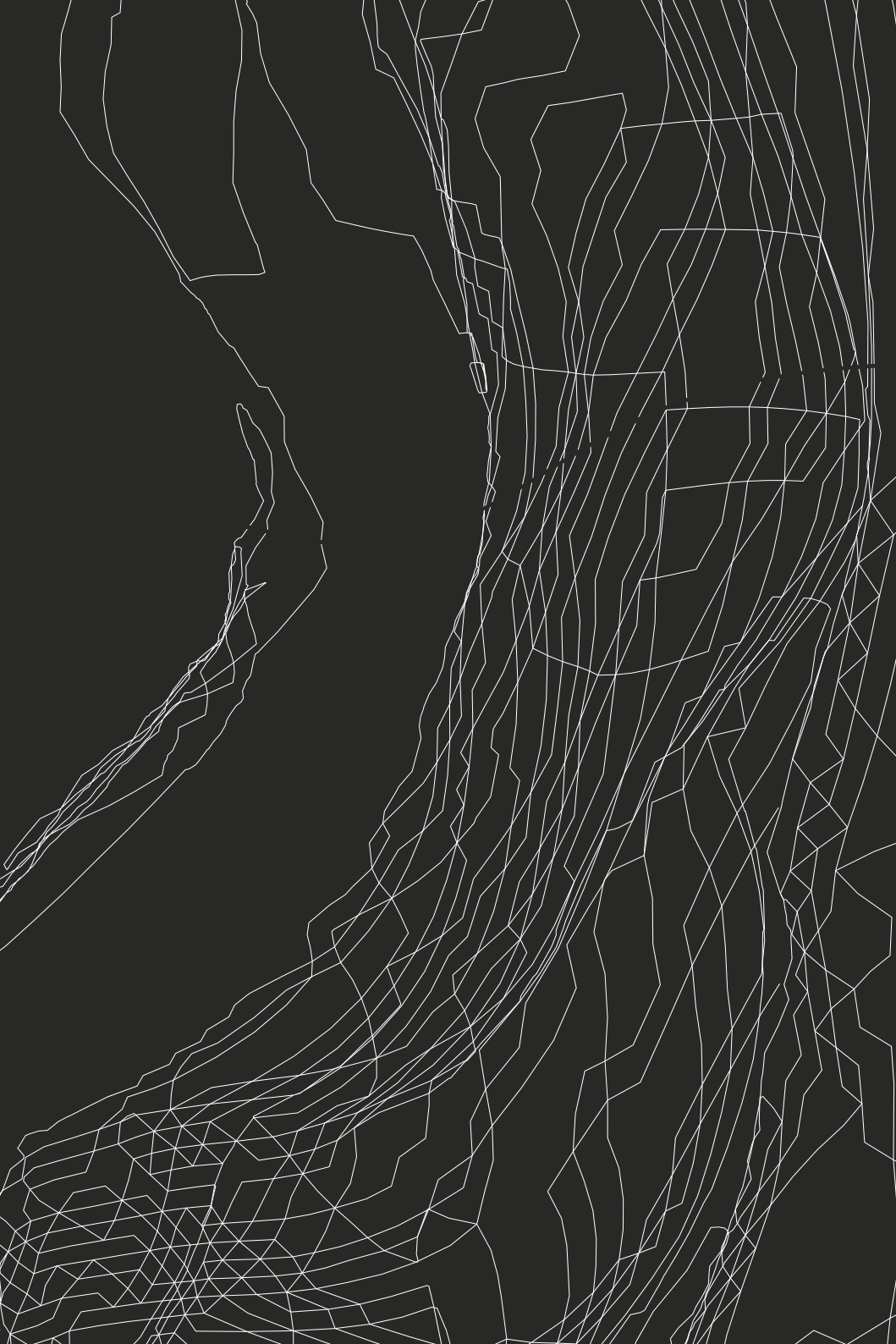


Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

ODISSEIA 116: UMA EPOPEIA DO REAL

Cleilson Queiroz Lopes



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

ODISSEIA 116: UMA EPOPEIA DO REAL

Cleilson Queiroz Lopes

1ª edição | Fortaleza - CE | 2025



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 195/2022).



Universidade Estadual do Ceará (Uece)

REITOR

Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR

Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carolina Costa Pereira

Ana Cristina de Moraes

André Lima Sousa

Antonio Rodrigues Ferreira Júnior

Daniele Alves Ferreira

Fagner Cavalcante Patrocínio dos Santos

Germana Costa Paixão

Heraldo Simões Ferreira

Jamili Silva Fialho

Lia Pinheiro Barbosa

Maria do Socorro Pinheiro

Paula Bittencourt Vago

Paula Fabrícia Brandão Aguiar Mesquita

Sandra Maria Gadelha de Carvalho

Sarah Maria Forte Diogo

Vicente Thiago Freire Brazil



Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult CE)

GOVERNADOR DO CEARÁ

Elmano de Freitas da Costa

VICE-GOVERNADORA DO CEARÁ

Jade Afonso Romero

SECRETÁRIA DA CULTURA

Luisa Cella de Arruda Coelho

SECRETÁRIO EXECUTIVO DA CULTURA

Rafael Cordeiro Felismino

SECRETÁRIA EXECUTIVA DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA DA CULTURA

Gecíola Fonseca Torres

COORDENADORIA DE FORMAÇÃO, LIVRO E LEITURA

Ernesto de Sousa Gadelha Costa

EQUIPE DA COORDENADORIA DE CONHECIMENTO E FORMAÇÃO

Adson Rodrigo Silva Pinheiro

Francisca Maura Isidório

Indira Marcondes Arruda

Jessé Albino Santana

Keila Giulllianna Braga Reis

Kilviany Pereira de Sousa

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Raquel Lopes da Silva

Tainá Oliveira Silva Santos



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do
Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo
(Lei Complementar n. 195/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIR E RECONSTRUIR

Gestão do Programa Territórios de Criação

Mercúrio – Gestão, Produção e Ações Colaborativas e Casa das POC Produções Criativas

COORDENAÇÃO DAS AÇÕES

Camila Guerra
Nádia Sousa
Thyago Ribeiro

PRODUÇÃO

Ana Vieira
Gabriel de Sousa
Lorena Soares
Victor Hugo Leite

COMUNICAÇÃO

Angélica Maia
Carlos Weiber
Cris Maciel
Lucas Benedecti



© Copyright das(es) autoras(es).
1ª edição. 2025.
Direitos reservados desta edição:
Mercúrio Gestão, Produção e Ações Colaborativas

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*
Efetuado depósito legal na Biblioteca Nacional

Coordenação editorial EdUECE

Cleudene Aragão
Nayana Pessoa

Curadoria da coleção

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho, Profa. Dra. Francimara Nogueira
Teixeira, Prof. Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira, Profa. Dra. Renata
Aparecida Felinto dos Santos e Profa. Dra. Tércia Montenegro Lemos

Coordenação executiva Territórios de Criação

Camila Guerra, Nádia Sousa e Thyago Ribeiro

Preparação e revisão

Daniel Johnson Carvalho Costa

Projeto gráfico / Diagramação / Revisão gráfica

Carlos Weiber / Felipe Braga / Nilo Barreto

Bibliotecária: Meirilane Santos de Moraes Bastos CRB-3/785

L864o Lopes, Cleilson Queiroz

Odisseia 116 [recurso eletrônico]: uma epopeia do real / Cleilson
Queiroz Lopes. --1 ed. -- Fortaleza, CE: Editora da Uece, 2025.
(Coleção Territórios de Criação; 11)
PDF.

Inclui bibliografia e apêndice
ISBN: 978-65-83910-37-0

1. Dramaturgia. 2. Memórias. 3. Relatos poéticos. 4. Literatura
brasileira - História e crítica. I. Título. II. Série.

CDD: B869.09

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE
Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi Reitoria
– Fortaleza – Ceará. Cep 60714-903
Tel: (085) 3101-9893 www.uece.br/eduece eduece@uece.br

Territórios de Criação: pesquisa e produção de conhecimento no campo das artes

Com grande diversidade de temas e propostas, a Coleção Territórios de Criação evidencia uma rica pluralidade de perspectivas epistêmicas. Essa produção é atravessada pela experiência dos agentes culturais e enriquecida pela troca de vivências no campo cultural. Tanto a produção acadêmica, como as diversas formulações aqui elaboradas ressignificam as práticas culturais e artísticas, em processo de mútua transformação.

Abrangendo pesquisas em áreas como fotografia, cinema contemporâneo, performance, patrimônio, dança, dramaturgia, arte urbana, artes gráficas, carnaval, o movimento junino e literatura marginal, a coleção reflete a profusão do pensamento e conhecimento formulados a partir dessas expressões culturais. Todos esses campos são atravessados por diálogos com o pensamento feminista, questões de ancestralidade e interseccionalidades, como gênero, sexualidade, raça e etnia. As contribuições vêm de diferentes municípios cearenses, como Crato, Juazeiro, Barbalha, Iguatu, Senador Pompeu, Itapipoca e Fortaleza.

O resultado é este panorama rico e multifacetado de perspectivas e sensibilidades, de olhares e sensibilidades que inundam o nosso campo cultural com o conhecimento produzido pelos pesquisadores selecionados no edital Territórios de Criação,

aos quais agradecemos desde já o interesse nessa partilha, que aqui se materializa em parceria com a Universidade Estadual do Ceará, por meio da EdUece.

Financiado com recursos federais oriundos da Lei Paulo Gustavo, este projeto integra uma série de importantes iniciativas de fomento realizadas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Esta ação fortalece a pesquisa e a produção cultural no Ceará, conectando o estado ao restante do Brasil e do mundo.

A intenção é transformar essas iniciativas em uma ação contínua para que, periodicamente, um grupo diversificado de pesquisadores e pesquisadoras dos municípios cearenses tenha suas publicações financiadas e disponibilizadas nas bibliotecas. Além disso, esta política, ao estimular a visibilidade dessa produção local, contribui para a inserção de nossos agentes culturais em circuitos acadêmico-científicos, oportunizando momentos de troca de experiências e difusão de saberes gestados a partir de dinâmicas da cultura cearense.

Viabilizar e implementar estas ações e estratégias é uma grande satisfação para a Secult Ceará. Isso só é possível graças à confiança e ao engajamento dos pesquisadores e pesquisadoras que apostam nos projetos e parcerias, comprometidos com a execução e sucesso desta política de publicações. Com isso, estamos valorizando cada vez mais a cultura cearense e o trabalho destes atores, destacando a importância da pesquisa, da reflexão e de novas ideias para o setor cultural.

Valorizar a pesquisa e a reflexão sobre o campo da cultura no Ceará é reconhecer a relevância da qualificação dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Esses profissionais desempe-

nham um papel crucial para a reverberação das políticas públicas e, conseqüentemente, para o fortalecimento dos territórios, promovendo suas respectivas identidades e singularidades.

Ao investir nessas políticas, o Governo do Ceará não apenas impulsiona a cultura e as artes, mas também contribui para posicionar o estado como referência nacional na produção de conhecimento e assegurando um acesso mais democrático ao conhecimento acadêmico em torno da cultura e das políticas culturais.

Luisa Cella de Arruda Coelho
Secretária da Cultura do Ceará

Difundindo conhecimento no campo das artes e da cultura

A formação em arte e cultura tem se revelado como um pilar de crescente relevância na política cultural do Ceará, estabelecendo-se, ao longo do tempo, como um dos eixos fundamentais dessa estratégia. A criação de programas governamentais direcionados nos planos plurianuais 2020-2023 e 2024-2027, com enfoque no desenvolvimento do conhecimento, na formação, no livro e na leitura, constitui um testemunho eloquente deste fenômeno. Em paralelo, a expansão e descentralização de programas e ações formativas, impulsionadas pela Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (RECE) e por editais específicos destinados a tal finalidade, conferem uma materialidade palpável a esse processo em curso.

À medida que a política de formação artística e cultural adquiriu relevância e maior escala, vislumbrou-se a necessidade de multiplicar ações e estratégias que ampliassem sua abrangência, entre as quais se destaca a promoção do acesso ao conhecimento produzido no âmbito do campo cultural. Com esse intuito, a Secult e a EdUece uniram esforços para propor a criação do selo Arte, Cultura e Conhecimento, uma linha editorial destinada a difundir saberes e práticas gerados em torno das artes e da cultura. Essa iniciativa valoriza a pesquisa e a construção do conhecimento sobre as dinâmicas que perpassam e constituem esse campo, com especial atenção ao contexto do nosso estado.

A presente coleção se alinha a um dos propósitos fundamentais do selo Arte, Cultura e Conhecimento, que visa disseminar, para além dos muros e repositórios acadêmicos, a produção intelectual que se configura em torno de temas e questões pertinentes ao setor artístico-cultural. De um lado, essa iniciativa busca contribuir para a democratização do acesso a tais conteúdos, favorecendo sua apropriação e instrumentalização por agentes culturais. De outro lado, almeja que essa produção epistêmica infiltre-se nas dinâmicas culturais, concorrendo para qualificar ainda mais os diversos agenciamentos estéticos, poéticos, produtivos e formativos, bem como as esferas políticas que os permeiam.

Marcada, simultaneamente, pela multiplicidade temática e singularidade das propostas autorais, a coleção Territórios de Criação apresenta um rico panorama de investigações realizadas por agentes que tornam suas práticas artístico-culturais porosas a formulações acadêmicas e vice-versa. Evidencia, dessa forma, a potência de pesquisas nutridas pelas vivências pessoais e experiências construídas em distintos contextos, apontando para um processo de retroalimentação entre fazeres do campo cultural e da academia. Nessa tessitura, expressões e linguagens culturais emergem, imbuídas de um pensamento que, de modo entrecruzado, contemporâneo e ancestral, entrelaça-se às problematizações que dialogam com elementos interseccionais como gênero, sexualidade, raça e etnia.

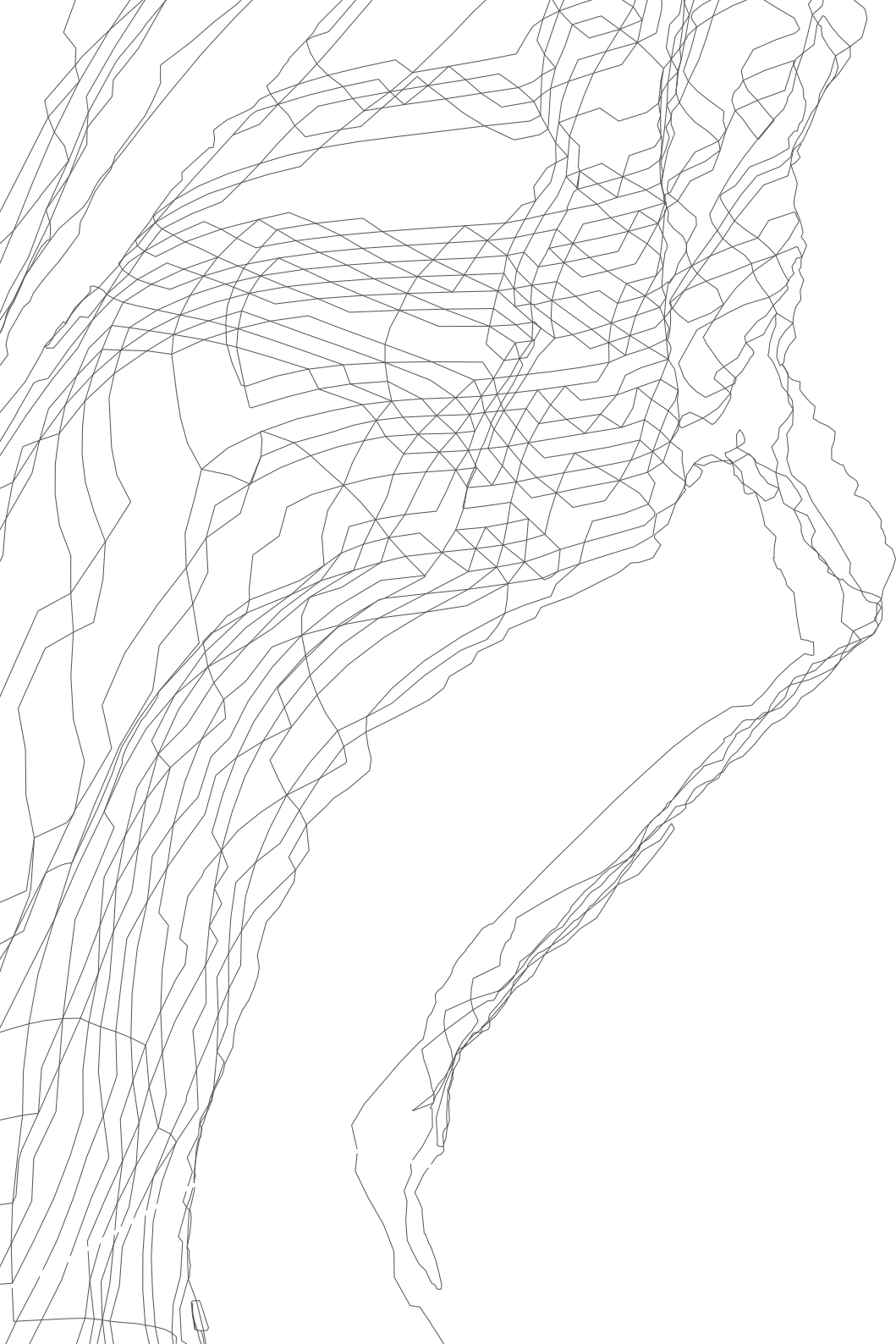
Esperamos, com a publicação da Coleção Territórios de Criação, estar dando mais um importante passo na direção do fortalecimento, ampliação e descentralização das ações

voltadas para a promoção do conhecimento e da formação em arte e cultura. Ao mesmo tempo, desejamos que a riqueza da produção epistêmica presente em seus volumes possa derramar-se sobre o campo cultural como a água que irriga e o adubo que fertiliza, reverberando nos agentes, em seus saberes, fazeres e agenciamentos. Em última instância, trata-se de uma forma de democratizar o acesso ao conhecimento, compartilhar sentidos, provocar o pensamento, movimentar a cultura.

Desejo a todas e todos uma excelente leitura!

Ernesto Gadelha

*Coordenador da Coordenadoria de Formação,
Livro e Leitura da Secult Ceará*



Sumário

19	Prefácio
25	Prólogo
63	Introdução
67	Dramaturgia em crise
111	A impossibilidade de voltar para casa
147	Cartografia e deriva da Odisseia 116: Uma escrita em movimento
189	Fotografias e vídeos: documentos de processo
267	Considerações finais
283	Bibliografia
291	Apêndice
293	Agradecimentos

PREFÁCIO

Em *Odisseia 116: uma epopeia do real*, o pesquisador e dramaturgo Cleilson Queiroz Lopes discorre sobre o processo criativo que findou na elaboração da dramaturgia que leva o mesmo nome do título do trabalho. Fruto de uma viagem de ônibus entre o Rio de Janeiro e o Ceará, pela BR 116, durante 6 dias, numa mescla de elementos autobiográficos, imagens, entrevistas com outros passageiros e referências à clássica Odisseia Homérica, o texto e seu processo descrevem uma possibilidade de se pensar a mudança, um defronte com o sonho produzido ao se decidir por ir e o apinhado confuso que costuma demarcar o voltar. Um mergulho em fragmentos que compõem a difícil e recorrente tarefa de se modificar, de ir em busca de um algo mais; em outra cidade, em outro emprego, em outra rota, em outro modo de pensar. Remete-se ao encontro de muitas histórias numa mescla disforme, porém palpável, de poesia, registro, memória, denúncia e inquietação.

Cleilson aponta para a elaboração dramatúrgica em suas possibilidades mais íntimas com o intento contemporâneo de romper com a linearidade, aparentemente tão assustadora ao propósito de desnudar o íntimo em sua completude. O relato explícito expõe-se tão deslocado do seu entorno, que comunica de modo velado, quase enigmático, instigando (ou afastando) o desejo de se preencher as lacunas deixadas no partilhar das histórias dessa viagem, que parece dizer tão mais sobre o viajante e

suas questões do que o itinerário geográfico de sua passagem/bilhete: RJ-CE-RJ. Através dos seus companheiros desconhecidos de viagem, das paisagens poéticas com filtro da janela de vidro e do próprio escopo do clássico homérico, expressa-se o viajante, buscando dizer sobre si e sobre todo o resto, e, para dizer, rouba de todos esses elementos. Rouba títulos, pensamentos, conflitos, traumas, seu nome próprio se perde. Se por covardia, humildade ou exaltação, cabe ao juízo moral de quem lê.

Dentre as muitas menções ao clássico grego de Homero, Cleilson, em dado momento do livro, destaca a escolha do nome *Ninguém* por Odisseu para escapar do cativeiro do ciclope Polifemo, refletindo acerca de como na negação de seu nome, de seu heroísmo, Odisseu salva a si e aos seus companheiros naquela ocasião. Na contradição entre negar sua existência e seus méritos, o Rei de Ítaca consagra o que há de mais chamativo em seus feitos e que levam a sua exaltação, ele só poderia ser herói, ele só poderia viver, sendo um nada, não existindo, ao menos naquele momento.

De forma similar, em Odisseia 116, vê-se o nome, o mérito, a identidade sendo fragmentada ao ponto de não existir, de se descaracterizar e tornar-se um outro algo, sendo, nesse algo, a exaltação máxima do que aquilo que é deixado para trás poderia ser. É desacoplando-se de ser puramente Cleilson que esse viajante errante se permite ser também as mulheres que entrevistou e observou, as fotos, as lembranças, a estrada, o ônibus, a partida e a chegada. Sendo assim, *Ninguém*, remete a uma infinidade de

signos ocultos, representações sem nome, sem rosto, sem referencial único, se perde, mas salva a quem escuta. Quem ouvir falar dos muitos que passaram pela 116, ainda que não saibam seus nomes, sentirão as possibilidades que lhe conduziram por ali. Tal como o heroísmo de Ulisses, que diante de seu algoz só poderia se manifestar na sua oposição, o mote de Odisseia 116 presentifica-se no enturvecimento de suas raízes mais objetivas. Não há ninguém ali, de fato, e por isso cabe um monte de gente, inclusive, nós.

Ninguém foi

Ninguém voltou

Ninguém sente

Ninguém lembrará

Em uma dramaturgia que trata de estrada e viagem, analisar o processo de sua criação soa como uma metalinguagem exótica. O caminho para se falar de caminhos. Cleilson estabelece um Guia de Mochileiro de sua perspectiva de desbravamento da jornada que se propôs com Odisseia 116, levando seu público e leitores, ora como acessórios de sua bagagem, ora como testemunhas e ora como álibis. A fundamentação e os próprios relatos pessoais apresentados no decorrer do trabalho expõem sem vergonha ou pudor a perspectiva de que não há como sair isento do processo criativo, não há como não sujar as mãos, e se tratando de criar sobre mudança e vivência, não há como não se fragilizar.

A perspectiva de trazer a crise como elemento da própria criação introduz uma possibilidade de pensar a obra fora do clássico molde preciosista, que na atualidade soa, em seu idealismo, como antiquado ou irreal. Ao falar sobre indecisão, descrença e receio, Cleilson, para além de se expor, reitera e fortalece seu discurso, se propõe a ser também analisado junto de sua obra e converte para ela os seus achados, que passam a estar junto de quem lhe aprecia. A premissa de falar sobre caminhos e jornadas, acaba falando do que é trilhado para a sua própria confecção, exalta que tudo nesse processo é mudança, para além do ônibus na estrada. A mudança se expõe na crise, na revolta, na obra não finalizada, nos sonhos catalogados e esquecidos, na possibilidade da diferença, no escopo de uma obra de milênios atrás que se reinventa para falar de um cearense que percorre seu país, não para lutar em guerras, salvar princesas fugidas ou confrontar deuses, mas para galgar a possibilidade de ser ator e, se possível, estar vivo no processo.

Se trata de uma viagem de ida e volta, mas não há volta, não tem como voltar. A estrada já estará diferente, as pessoas também, os espaços, tudo se perde em milésimos de segundo e estar apegado a isso é simplesmente optar pela frustração. Parte do caminho exposto em Odisseia 116 remonta a necessidade de se apreciar o passado estando em consonância com o presente, que é o que existe, o que é possível. A cicatriz na perna de Cleilson, da qual discorre em seu trabalho, não sangra mais como ao ter sido

perfurada em 2017, mas lhe conta uma história que certamente lhe conduz para algum lugar. A viagem também é sobre isso, sobre as múltiplas cicatrizes abertas em todos naquele ônibus que se expõem em medidas e proporções diferentes, mas que contam intrinsecamente sobre quem eles foram e, principalmente, sobre quem são e serão.

Para além disso, remonta sobre como essas cicatrizes dis-
correm, por vezes, de uma mesma violência, ainda que desaco-
pladas no ato de consumação. Refletem uma proporção social
que constitui os viajantes, que lhes instigam e por vezes os ali-
ciam a viajarem, a se descolarem de seus lares e irem por dias a
fio sentados em um ônibus em busca de um algo mais. A cicatriz
de Cleilson, em Odisseia 116, me diz muito sobre mim, ainda que
eu não pretenda nunca ser esfaqueado. Diz sobre mudança, via-
gem, percalços, provas e chegada. Sempre se chega em algum
lugar. A cicatriz provavelmente dirá sobre quem quer que queira
também embarcar nessa viagem pela 116.

Erik Willyam

Ator, psicólogo e um outro viajante cearense

Odisseia 116

Prólogo

Voltar,

Reencontrar imagens, molhar as raízes, olhar em direção ao sol fervente, e num desnorteamento psicodélico se deparar com demônios homônimos, pseudônimos.

Voltar é migrar com,

É tocar nas memórias e mais, é interferir nelas, é romper, reelaborar.

É a licença do poeta, é a licença do migrante, é a licença do nordestino fabulante.

É o caos da pergunta mal pensada, distorcida, a pergunta no corpo vivida.

Quarenta e oito horas de estrada.

Três dias, duas noites, duas noites, três dias, e vez em quando umas paradas.

E nesta epopeia, que para muitos não tem sentido,

Peço aqui uma licencinha para a metáfora. Podemos recriar o percebido.

E aí um caboclo entra, depois outro caboclo, depois outro, e depois mais dois caboclos bem casados com seu alfinim no colo.

Para onde vão?

Por que vão?

Pense numa curiosidade que eu tenho é deste povo que tá e não tá no mesmo lugar.

Do Rio de Janeiro ao Ceará,

É o corpo bem pertinho, mas tão longe em pensamento.

É ansiedade numa curva, é saudade numa parada.

E o ônibus em seu tempo...

É choro no banheiro, é a fila, é o chuveiro.

É a vida e a arte.

Não, desculpa mais uma vez, eu não queria falar isto.

Redigo então:

É fazer da vida, arte.

Voltar é ampliar os limites, é borrar as fronteiras.

É ser o narrador da sua própria história. É o profano e o sagrado, é o seco e o molhado, é o rico e o desgraçado

Fazendo do corpo um documento embriagado.

E quando me perguntam: por que voltar?

Eu paro, penso, olho...

Eu como nordestino, e não nordestinado,

Não penso em seca, morte, terra rachada.

Deixo essa função para o romântico.

Mas aqui mostro minha lacuna, sim, pois aqui parado eu estou desnorteado

Eu me perco nas camadas, dentro das páginas dobradas

De uma forma ou de outra, é este meu cântico.

E pra começar tomo emprestado um passarinho bonitinho
chamado Patativa, que diz: cante lá que eu canto cá.

Eu, que só quero cantar e ser cantado.

Ouvir e ser ouvido.

No caos do entre.

Lá,

E,

Cá.

Cair, lá

Na identidade flutuante.

E nesta saudade arretada, que me faz ir, mais adiante

e me faz voltar.

Na plenitude do inconstante...

Texto escrito antes da viagem ser feita. Vocês perceberam? Texto redondo, delicado, acabado, texto docilizado. Fabricado, texto fabricado, texto vislumbrado, projetado. Eu só não sabia que voltar não mais... Foi o que eu quis dizer, quando eu tentei, quando eu tomei a estrada que... Não havia mais quem, não havia mais onde. As fotografias criaram mofo e eu já tenho que me esforçar muito pra lembrar. Eu escrevi um prólogo de um conto de fadas. Eu, eu estou em crise, à deriva. Não há mais pra quem, não há mais pra onde. Extrair a coluna cervical de um texto é docemente doloroso.

(projeção dos vídeos feitos na rodoviária. Talvez em preto e branco)

Cena 01: Início da viagem

Alguém aqui já sentiu saudade? (*blackout*)

(*luz sobe devagar*)

Desculpa, eu prometo que não vou mais tocar neste assunto.

O Ricardo estava voltando porque a sua cidade deveria estar melhor depois que um ano se passou, as notícias que ele recebia via *whatsapp* eram que em Monsenhor Tabosa, cidade do interior do Ceará, já tinha chegado asfalto e ele estava indo reencontrar a sua esposa. Já a Vanderlane não, mulher do Crato e mãe de um recém-cineasta, se apaixonou pela cidade de Vitória da Conquista, sertão da Bahia, e resolveu morar lá, bem de boa com seu sorriso de canto de boca e seus óculos escuros. Eraldo, pernambucano de Exu, terra de Luiz Gonzaga, voltou depois de 17 anos morando no Rio de Janeiro. Chegou na rodoviária com duas malas, uma em cada lado da mão buscando pela sua família, só que seus irmãos não reconheciam mais o seu rosto. A Maria Fernandes estava voltando para encontrar o seu pai doente e eu sentia que ela estava aflita, mas tentava não transparecer a sua ansiedade. Ele, Denilson, um garoto de 19 anos, boné, muita simpatia e a mania de sempre olhar para baixo quando refletia sobre o que falar, havia passado nove meses morando no Rio de Janeiro, e estava voltando porque a saudade da sua filha Sofia de dois anos falava mais alto.

Alguém aqui já sentiu saudade? Eu quase não lembro mais.

Eu tive saudade de duas coisas: parte delas pode ser comprovada por um documento, uma mensagem, uma carta, fotografia, certidão de nascimento. Neste tipo de saudade existia uma ponte, um caminho, terra vermelha, queijo coalho, uma mãe, um pai, fotos antigas. Existia o Rio Jaguaribe, um sol quente, quente de lascar, um fusca, um fusca laranja. Doce de gergelim. Um outro tipo de saudade esquisita, é uma de que eu não tenho documentos, mas eu estive lá com certeza, como documento eu tenho meu corpo, a minha palavra, a minha franqueza, parte de um lugar que eu não sei explicar, mas era de uma delicadeza capaz de se deleitar com o acaso, com os espaços vazios, com a possibilidade de errar, sabe, com a capacidade de errar, com a grandiosidade do erro. Ela vinha antes de dormir na minha insônia, ela vinha nos meus sonhos. Ela vinha na rua, andando sozinho pelo caos da cidade grande. Quando respirava uma maresia fria com cheiro de peixe de um mar azul, mas que tem vermelho no nome. Eu tinha uma saudade arretada de estar na neve, vendo a aurora boreal. De visitar Júpiter, da casa na árvore de cerejeira que eu construí. De uma época em que eu era cavalo-marinho. Saudade de beijar as nuvens, as nuvens que são leves e corriam com toda aquela delicadeza. Eu parti sem me despedir de ninguém. *(pausa)* Eu peguei um ônibus no interior do Ceará com destino para o Rio de Janeiro sem me despedir de ninguém. Saudades de todos os ninguéns, pessoas de tanta profundidade.

Microfone: Odisseu, pai de Telemaco, marido de Penélope, filho de Laerte que se mete a viajar entre o Rio de Janeiro e o Ceará. Um filho que vai tentar encontrar o pai sem mesmo reconhecer o seu próprio rosto. Um pai que tenta voltar para casa e não lembra o caminho de volta, vagando durante dez anos, à deriva. Uma se-reia, que canta em silêncio. Um olho que tudo vê e nada percebe. Uma deusa próxima, coruja. Uma mãe e esposa, que prepara a mortalha para o seu sogro. Eu estou numa viagem, são três dias e duas noites numa estrada de ônibus, de trem, de barco eu já não sei mais... Então viajo por uma BR, chamada 116, que aqui também é mar. É justamente daqui, sim de onde vocês estão vendo, do meu lugar que eu me perco. (*blackout*)

Cena 02: O ato de voltar

Eu queria dizer que o que eu sinto é que ainda não sei de nada. Quando a palavra começa a se formar na minha boca, ela cai. Eu a vejo no chão e é frustrante. Ela escorre por entre as pedras e a grama, ela evapora, ela entra na terra, ela seca. O líquido das minhas pupilas também seca, a saliva seca, estou seco. Como um cacto na paisagem seca, eu tento reter todo o líquido de palavras dentro de mim. O meu estômago pedra, meus olhos águia, meus poros tentam sorver tudo em 360 graus. Às vezes o sol escaldante sufoca o mundo como uma noite de inverno. Em silêncio, eu olho para todas aquelas pessoas e todas as malas amontoadas no espaço.

Então o meu corpo é puxado com uma força, um impulso inimaginável. Eu ando por vezes com uma câmera na mão, por vezes sozinho, eu giro em torno do meu eixo. Então eu vejo os olhos, eu marco os olhos, eu entro nos olhos e sou fisgado por um misto de curiosidade com aproximação. Aproximação não, identificação seria uma palavra melhor neste caso. Eu entrei no ônibus.

(vídeo do primeiro momento no ônibus)

(em off) O barco saiu da rodoviária Novo Rio, no dia 15 de janeiro de 2017 às 15:30h da plataforma 44. Os três dias de viagem começavam naquele momento e então eu voltei a olhar para os olhos. Temerosos, inquietos, inseguros, chorosos, ansiosos, prazerosos, esperançosos. Todos aqueles olhos foram minha seta, minha bússola, por onde eu poderia caminhar. Estes olhos foram a minha estrada pela BR 116.

Cena 03: Viagem

Oi, boa tarde. Eu sou do interior do Ceará e estou fazendo esta viagem em busca de... Boa noite, tudo bem? Eu sou estudante, estou fazendo uma pesquisa para... Oi, eu sou ator e estou fazendo algumas entrevistas, posso falar com você depois sobre... Bom dia, tudo bem? Eu estou aqui com esta câmera para coletar algumas falas... Desculpa incomodar sua viagem, mas eu poderia falar com você por um minuto? É para um trabalho lá do... Oi, eu sou do Ceará, mas moro no Rio e agora eu estou num momen-

to da minha vida que eu preciso fazer... Boa tarde, tudo bem? Será que depois do almoço você poderia me falar um pouco sobre como tem sido... Claro, eu espero você escovar os dentes.... Com licença, você poderia falar um pouco sobre a viagem... desculpa, você estava dormindo? Não? Ai, que bom. É que eu venho pensando num trabalho que eu acho que... Eu, eu, eu, eu, eu sou, eu estou, eu vou para, eu quero, eu venho de, eu desejo, eu sonho, eu sinto, eu tenho, eu perco, eu esqueço... Perdão, eu estou fazendo esta viagem de volta para minha cidade para ouvir você. Você, você, você, você, você que está, você que vai para, você que quer, você que vem de, você que deseja, você que sonha, você que sente, você que tem, você que perde, você que esquece.... Você poderia falar comigo?

(Câmera)

1ª entrevista – Telemaco na rodoviária de Iguatu: Boa noite, tudo bem? Eu não conheço o meu pai. Ele saiu de casa quando eu ainda era moleque e eu peguei este ônibus para buscar notícias dele. Minto, eu matei o meu pai. Eu o matei com uma flecha no peito. Sempre fui ótimo atirador. Eu não estou aqui para falar de um herói, mas daquele que se foi, porque o que eu sou depende das ações do meu pai. Eu estou em crise. Desculpa, é que enquanto eu busco por ninguém, uma coruja canta sobre a minha cabeça. Eu não era assim, eu tinha uma coluna vertebral, mas acabaram de arrancá-la. Eu juro que não era as-

sim, disto eu lembro. Quando eu tinha dez anos, meu pai me pediu para que eu esperasse ele aqui na rodoviária. Já se passaram 17 anos e ele ainda não voltou. Eu abracei meu pai no décimo oitavo ano. Eu rumino a cabeça do meu pai desde então. Eu impedi meu pai de ir embora em incontáveis projeções. Eu estou viajando porque meu pai está doente e eu não sei mais se vou vê-lo vivo. Eu sou meu pai. Eu sou todas as suas rugas, cicatrizes, eu sou as suas derivas, sou o rastro e a pegada no chão que ele deixou. A fumaça do ônibus sou eu também. Sou o meu abandono, a ausência de mim quando criança. O cheiro dele pela casa, o cheiro de suor pela casa, o cheiro de porcos pela casa, tudo está aqui. Sou um fantasma. Eu não era assim, eu juro, mas arrancaram linhas dos meus braços, das minhas pernas. Sim, eu continuo aqui, mas parte das linhas está correndo lá fora. As minhas linhas lá fora brincam com um menino. Um menino de olhar triste, um menino abandonado pelo pai, um menino sozinho, um menino que corria por todo este teatro. Ele parou, olhou no fundo dos meus olhos e disse: “minha mãe chora todos os dias”... desculpa, eu não queria sair daqui. Dizem que meu pai se perdeu e não acha o caminho de casa... bem, é o que os outros tão falando aí, eu não sei. Caralho, o que eu tô fazendo na porra dessa rodoviária. A gente nunca tem muita certeza né? E você, para onde é que você está indo?

(edição de vídeo, duas ou três pessoas falando sobre esta resposta).

Cena 04: Fotografia

(num movimento do ir e vir – projeção de fotografias)

Eu estou neste movimento porque eu não consigo... Existe uma janela. Um vidro entre mim e o horizonte. Todas as imagens, todas as paisagens são dinâmicas, são móveis. São imagens em devir. Elas vão se transformando com muita velocidade. Há um movimento duplo acontecendo dentro de mim. O primeiro deles me chama a observar as pessoas dentro do ônibus e o segundo me puxa para fora com uma força descomunal, para um horizonte muitas vezes úmido, frio, nebuloso; outras, árido, seco, castigado, engraçado, colorido, obscuro, nostálgico. É então que sem perceber, minha mão tocava a janela do ônibus. Como se através do tato do vidro transparente, eu conseguisse sentir a imagem. Sabe, senti-la se formando, se embaçando, se deformando, deixá-la ficar para trás ou muitas vezes seguí-la até o último suspiro. Era com a mão na janela transparente que se completava meu toque. Era assim que eu conseguia ser parte daquela imagem. Era assim que fazia daquela janela não o meu muro, mas o meu instrumento. Rio de Janeiro, Belford Roxo, Além Paraíba, Muriaé, Leopoldina. Esta era a sina que se dava, que acontecia em viagem. A cada parada uma bagagem ia embora e outra entrava. Mais olhos se aproximando, outros então se distanciavam e neste momento os dois movimentos se encontravam. Sim, porque aquele que antes estava dentro do ônibus sendo entrevistado, agora era parte da

imagem lá de fora, na mesma dinâmica, é difícil lidar com a perda. No último suspiro da imagem, na iminência de se perder, eu via lágrimas, abraços, carinhos... Feira de Santana, Governador Valadares, Teófilo Otonni, Jequié, Taubaté, Tucano, Euclides da Cunha. Se impunha dentro de mim então uma lembrança: ilha de Eolo, terra do deus dos ventos da Odisseia. Esta ilha não se encontra em nenhum mapa, porque está em constante movimento e transformação. Eu percebia então que não somente eu estava em movimento, mas o próprio espaço se movimentava. Tanto dentro do ônibus quanto fora dele, eram poucos os momentos de suspensão. As nuvens se movimentavam tão rapidamente quanto o próprio ônibus, num jogo estonteante de luz e sombra. Sobre riacho, caatinga, chapada, montanha, pedra, cacto, grama, estrada. Talvez aqui a única suspensão possível seja aquela registrada pela fotografia (*pausa – projeção de cinco fotografias devagar*). É então que este eu frustrado, começa a perceber que até as imagens dançam. Algumas vezes, entre uma cidade e outra, a minha garganta começava a pesar, então de repente me vinha um pigarro. Minutos depois eu tossia, só que não estava doente, o que acontecia é que eu engasgava com a poeira das estrelas. Feira de Santana, Santa Barbara, Areias, Petrolina, Canudos, Salgueiro, Exu, Cabrobó. As paisagens davam um nó, um emaranhado de imagens em quarenta e oito horas de viagem. Era em movimento, dentro, fora e entre que a Odisseia de cada um ali se dava. Era num jogo de tensões em que a experiência se colocava e confesso que aqui, a

palavra se movimenta, mas não se basta (*partitura – ilha de eolo*). Chorozinho, Crato, Limoeiro do Norte, Brejo Santo, Jaguaribe, Icó, Iguatu. Eu que venho de, eu que vou para, eu que escuto, eu que danço, eu que me alegro, eu que me frustro agora desço na minha cidade natal. Eu, eu, eu. Eu então sou a última distância desta narrativa, saindo da minha poltrona cativa, de lombar dolorida, de pés inchados, de dores, lembranças, com o amontoado de bagagens se despedindo lá fora da janela. Então o ônibus que também é barco seguiu. Eu olhei para a janela por uma última vez e não vi quem sentou no meu lugar, lembro de ficar curioso. Agora peço licença para citar diretamente o Homero e a Odisseia pela primeira vez nesta peça: abre aspas “Eu de forma alguma conseguiria ver algo mais doce que a terra da gente.” Pode fechar.

Cena 05: Saudade / Transposição do rio

2ª entrevista – Calipso deusa divina na BR 116, km 215: Tá gravando? É difícil se despedir né? Ele acabou de sair daqui. (*pausa*). Desculpa, é que desde que ele foi embora, um rio começou a passar dentro de mim. Eu ainda consigo ver as marcas dos sapatos. As pegadas dos seus dedos tortos na areia do mar. Chegou aqui na cidade faz alguns anos, sensível, fraco. Foi então que eu me apaixonei. Eu, uma mulher independente totalmente encantada pelo viajante. Então ele pegou tudo o que eu havia lhe prometido e jogou fora. Disse para mim que precisava voltar. Voltar

para o seu filho, sua esposa. Ele chorava, se lamentava como uma criança mimada. *(pequena pausa)* Quem, ele? Sim, acabou de sair daqui. Sim, partiu agora, neste instante, me deixou aqui, sozinha, inerte, eterna. Ele? Você quer saber mais dele? E de mim, você não quer saber nada? Ele vai seguir a história dele querido. Já eu fico aqui como a mal-amada, a fodida, a abandonada, a esquecida, a sozinha. Parada nesta rodoviária, exatamente sem ir para lugar nenhum. Lidando com as minhas pernas petrificadas enquanto o viajante segue. Eu estou grávida de um sonho. *(pausa)* Vai querido, leva teu nome. Vai lindo, fala de mim como a mulher não correspondida, sozinha e patética. Vai lá, viaja meu amor, quem sabe um dia você não esbarra aqui novamente? É xuxu, quem sabe este ônibus aí não quebra? Vai ursinho, me nega para tua esposa e para o teu filho, nega nossas noites de amor, porque sim, você também quis meu querido, eu não lhe obriguei. Vai, carrega consigo... que? Oi? Querido, não me interrompa não, eu tô aqui mandando um recado, não sei se você percebeu. Não, não quero mais falar de mim não, eu quero falar é com ele. Vai cigano, some no mundo, à sorte dos outros e esquece da proteção que eu te dava. Vai lá pra tua esposa. Vai lá e nega que gostava dos beijos de uma mulher como eu. E só mais uma coisa, quando você estiver velho e cansado, não me aparece aqui. Vai, vai, vai, vai, morre, vai para o inferno, pega o maldito deste ônibus, desaparece daqui, vai. *(pausa)*. Você acabou de sair daqui, mas eu já sinto tanto a sua falta meu amor. Ai, mudaram o curso do rio e ele

está passando pela minha garganta. É difícil se despedir. A gente nunca tem muita certeza.

(Blackout – somente uma voz): Cuidado, cuidado com as malas. Pode, pode subir sim, mas bem devagarzinho. Devagar cão. Esta aqui você leva com cuidado. Com cuidado. Cuidado com os pão, infeliz. Cuidado que vai amassar. Ai meu deus, vai virar farinha *(luz acende)*. Esta fala foi de uma senhora que subiu no ônibus na Bahia. Ela tinha uns 92 anos. Subiu com um pouco de dificuldades. Minha surpresa foi maior quando logo atrás subia a mãe desta senhora, que pelas minhas contas deveria ter 139 anos, ela mal falava. Vinha subindo com a ajuda do motorista, aquele que há pouco foi chamado de cão e infeliz. Diferente das outras pessoas que foram entrevistadas, eu preferi somente observá-las, não sei o nome delas, a idade real. Sei somente que subiram numa cidade do interior da Bahia e desceram no Rio de Janeiro. Numa das paradas, a senhora que era filha estava fumando um cigarro e eu ouvi quando um dos motoristas perguntou: está fumando aí para não fumar perto da sua mãe, não é? Ela prontamente com uma cara de pouca paciência, respondeu: Hum, ela também fuma! A última lembrança que tenho delas foi à noite. O ônibus estava escuro e eu estava quase dormindo quando vi a pequena luz nas suas poltronas. Estavam com uma caixa de plásticos destas que guardam botões, só que cheia de remédios. Era bonita aquela imagem porque numa penumbra se via somente a silhueta, a cai-

xa de remédios e os cabelos brancos da mãe e da filha. Então, elas se drogaram pela última vez naquela noite e dormiram.

(Uso de um strobo ou projeção de luzes e cores).

Eu desci, e quando cheguei lá, mergulhei dentro de um *iceberg*. Eu desci e quanto mais eu descia, mais eu me distanciava daquele sol quente. Eu desci para assistir aos meus sonhos em duas telas de plasma, que acompanhavam a ribanceira do rio gelado. Desci sim, desci, procurei, encontrei, perdi, desci e olhando para cima eu conseguia enxergar os meus calcanhares. Se eu levantasse as mãos, eu poderia... mas não, eu queria descer ainda mais no meu inferno de gelo, naquele inferno glacial. Eu conseguia tocar as minhas experiências de quase morte. Eu conseguia cartografar as minhas psicodelias. Eu vi todos os fantasmas perambulando pelo lago, pelo barco, ônibus, rodoviária, eu já não sei mais... eu desci. Eu via cruzes durante o percurso, acidentes. Desci mais e vi meus avós, mesmo me recordando pouco do rosto deles. Desci, sim e quanto mais eu descia, menos as palavras faziam sentido. Eu não sabia que uma premonição me custaria tão caro. Sacrifício de merda! Quando eu vi que minha mãe estava lá eu chorei. As minhas lágrimas desrespeitavam a gravidade, subiam pela minha testa e iam embora. Foi então que eu percebi que o barqueiro estava distraído e quando o meu nome foi pronunciado eu abracei-o por trás. No momento em que o ar dos seus pulmões suprimiu e sua cabeça começou a inflar, nós dois voamos juntos. Eu e o barqueiro que agora era meu balão. Usando-o como balão,

eu consegui subir e segurar nos meus dois calcanhares e se fosse me concentrar em tamanha ironia, juro que teria caído e ficado lá, junto com Aquiles. Mas me concentrei, segurei pelos meus próprios calcanhares que formigavam e gritei: Socorro, fogo! Mas o meu eu parado de calcanhares quentes não entendia bem as palavras que vinham do outro lado do mundo. Então eu amarrei as linhas das minhas mãos nos meus próprios calcanhares para sinalizar que estava em crise e que precisava sair dali. A partir daí as minhas mãos também começaram a formigar, coçar e ficar em carne viva, mas num último esforço eu consegui arremessar a mim próprio para cima e logo em seguida me puxar para o outro lado. Desde então guardo cicatrizes nos meus pés e mãos do dia em que minhas mãos e calcanhares formigaram, coçaram e queimaram. Do dia que eu desci.

3ª entrevista – Sereia no Bar Rabo de Peixe da rodoviária de Petrolina: Tá gravando? Ai gente, minha chance, vou arrasar. Não, espera. Antes de a gente começar, por favor conta até três, que aí eu me preparo melhor. Tá pegando o meu melhor ângulo? Ótimo, já estou pronta, 1, 2, 3... (feliz e sorridente como num comercial). Boa noite, meu Brasil. Boa noite, viajantes. Boa noite, meu Rio São Francisco. Este aqui é o Bar Rabo de Peixe, da rodoviária de Petrolina, e é um prazer para nós, passar esta meia-hora de jantar com todos vocês. A primeira notícia boa é que o dono do bar ficou maluco e a primeira rodada de cachaça é por conta da casa amo-

res. A segunda notícia é que hoje em especial, estão fazendo um filme documentário sobre a história do bar, então, antes de cantar qualquer coisa, me pediram para falar um pouco sobre os viajantes que passam por aqui diariamente e a minha história com o bar. Pois bem, não vou me alongar não. Só vou contar a história de uma paixão. Hum, olha ela. É que eu não tô morta. Para quem não me conhece eu me chamo Sereia. Não, não é brincadeira, juro. Maria Sereia Benedito da Silva, registrada em cartório. Trabalho aqui há alguns anos alegrando a casa nas noites de sexta e sábado. Alguém aqui já se apaixonou à primeira vista? *(pequena pausa)*. Ai gente, desculpa, eu nem preparei vocês. Eu não era assim, eu tinha uma coluna vertebral, mas acabaram de arrancá-la e eu ainda sinto os efeitos colaterais. Mas eu posso jurar que não era assim, disto eu lembro. Uma pergunta como esta invadindo de repente o espaço causa embaraço, alvoroço, eu sei. Escuto risadas da plateia, olha que delícia. Eu também, e aconteceu cantando aqui no Rabo de Peixe, sim, cantando num bar, por que não? Artista também ama, amor. Ele sentou com uns amigos na mesa. Já estávamos quase fechando, os amigos dele sem querer entrar, com vontade de ir embora. Ele me viu cantando, me abriu um sorriso largo. Sentou, se despediu dos amigos e disse que ficaria mais um pouco. Ele estava cansado, parecia estar viajando há muito tempo. Me chamou, eu fui meio trêmula. Ele pôs vinte reais na minha mão e fez o pedido da canção no meu ouvido. Eu senti um arrepio descendo pela minha nuca, peito, ombro, braço, mão e

dedos. Eu senti o arrepio caindo. Foi como o afluente de um rio. Então eu fui lá, me posicionei de frente para ele e cantei. *(música)*. Quando eu abri os olhos, o rio secou e ele não estava mais lá. Somente um guardanapo, com uma frase escrita. *(pausa)* É sinceramente uma sacanagem. Eita porra, falei palavrão, sacanagem é palavrão? E porra? Pois então, pois então, é uma sacanagem, porra *(pequena pausa, foco de luz aparecendo no outro canto da cena)*. Senhor? O senhor tá bem? Quer falar alguma coisa com a gente? Aproveita que tá filmando. O senhor tá meio pálido, quer uma água? *(somente a mão em foco, jogando terra devagar)*.

Não, não quero falar nada não, só tô um pouco cansado. Tem cachaca ainda? Me vê duas doses. Eu tô vindo de Iguatu. Iguatu não chove, é seco, cidade quente da peste. Já tô viajando há um dia já, indo pro Rio de Janeiro pra tentar trabalhar de servente porque a minha cidade não presta. Em Iguatu eu trabalhava de agricultor. Mas não chove. Disseram que ia passar um rio por lá. Passou? Hum, o maior rio do mundo. Você sabia? Sabia que o Rio Jaguaribe que passa lá no Iguatu é o maior rio do mundo? O maior rio SECO

do mundo. Ele nem tem o direito de cair no mar e morrer. Cidade quente da peste. Eu queria mesmo era só encontrar uma vida melhor do que a vida que eu vivo. Se eu encontrar eu demoro, eu fico por lá. Quando a gente vê que alguma coisa não tá dando certo, a gente muda. Se eu não encontrar eu volto, porque eu tô deixando uma mulher e seis filhos em casa. E muita conta pra

pagar. Eu tava passando ali pela cidade de Salgueiro e sabe como tava a obra do Rio São Francisco?

PARADA

Deveria já ter acabado, mas está parada. Eu acho que o rio estancou aqui dentro e ficou. Não, ele nem chegou, ele deve ter evaporado antes de chegar aqui. O que chegou tá aqui na minha mão, olha. *(batendo no peito)*. A cidade que tá aqui dentro é quente pra peste. Sobrou cachaça ainda? Traz mais duas doses. Você canta é? Podia cantar uma pra mim? *(música)*

(Vídeo de entrevista do seu Joaquim)

Não estava no ônibus. Para! Nem na ida, nem na volta, somente entre o caminho. Para! Simpático, me recebeu na sua cidade e trocou conversa, sem se importar com quem. Pronto, parei, parei, não tem nada a ver, não é. Como é mesmo que se diz? Necessário. *(pequena pausa)*. Eu nem percebia que o tempo estava passando de trem. Ele, alegria, generosidade. Para, eu já falei. Ele olhava para trás na sagacidade de quem já tinha vivido muito, e quem sabe não tenha mesmo este feito? Apaga a luz por favor. Tá sem condições. Eu tô querendo pular este texto, mas ele tá vindo desconexo, desfragmentado, eu não escrevi isto, eu juro. Lembrança: ele parava uns minutos e vinha sempre com o recorte tão belo, e eu aqui na frente de vocês me desfazendo. *Stop*, porra, nem em inglês funciona. O avião demora três horas, o ônibus três dias, o

trem 18 dias. A lembrança do trem é mais esgarçada, tem mais pausa, mais respiração. A fumaça que se agarra ao corpo é rastro. (*Vídeo do Espedito – 1,50 até 2,30*)... “Passei três dias esperando o trem. O trem se chamava Maria Fumaça. O trem velho à lenha, você tocava fogo nele aqui e ele papocava no meio do mundo, a fumaça tapava assim e a brasa voando... quando eu cheguei em Jequié da Bahia passei mais três dias para esperar o outro trem. O que eu ia, passava em Salvador e o outro passava para... esqueci o nome da cidade. Eu sei que quando eu cheguei em São Paulo, estava com dezoito dias que eu tinha saído da casa do meu pai. Cheguei com a roupa toda queimada daquelas faíscas do trem, só fendendo a fumaça com a roupa toda queimada. Não dava tempo de trocar a roupa nem nada.” Perdão, eu fiquei meio tonto, é que na terra dos outros sempre faz um pouco de frio, para. Quando eu perguntei do que ele sentia falta do Ceará, ele olhou nos meus olhos e disse: de tudo. (*pequena pausa*). Ô terra quente da peste. Menino, nordestino, “franzino assim como tu”, se referindo a mim em suas palavras, cidade grande, trem, pau-de-arara, pinga-pinga, década de cinquenta, voltar. Nordestino, franzino, sem documentos, tira do couro seus fascínios, seus tormentos, seus lamentos. Para, volta pra estrada, pro rio, sintoniza este rádio de novo, é 92,9. Para de se martirizar, sai deste desvio. Você vai se desfazer na frente dos outros. (*Vídeo 4,40 – até 5,0*). Olha, eu sei que se conselho fosse bom a gente vendia, mas às vezes é necessário fingir que é possível voltar só por um momento. (*alternância de gravação dos olhos da minha mãe e do meu pai – foco*)

ansiosos, tristes, rancorosos, esperançosos, inquietos, vívidos, coloridos, experientes os olhos, destruídos, cicatrizados. Tá gravando? Eu não tô conseguindo ver. Corriam os corredores, percorriam as poltronas, cortavam o horizonte, eram atravessados e atravessavam. Paravam entre um gole e outro de um café quente, desvendavam as imagens, cortavam as paisagens em camadas. Encantavam-se pela paisagem, distanciavam-se, destruíam-nas. Piscavam, ainda havia muito tempo para piscar. Os olhos são quilômetros de uma estrada percorrida. Fechados eles são um rio que flui para dentro. Uma lança atravessou o meu olho e um líquido de memórias vazou em pouco tempo. Estas que corriam para fora da janela, que brincavam com um menino por todo o teatro, que se posicionavam atrás de uma câmera, que eram fantasmas. Todo um líquido de memórias que me encharcou de vermelho. Encontro, saudade, esforço, rastro, cansaço, deslocamento. Caiu um cisco. Uma esfera redonda e branca boia na correnteza de um rio. Se umedece em seu percurso, pinga. Miram, por vezes, combatem, se distanciam, passam e encaram a câmera e quando a encaram. Não importa, eu só queria dizer que a força do olho chega antes da palavra. Redondos e fugidios mudam de direção. *(blackout)* Alguém está me vendo? Dilatam-se. *(volta o vídeo)* E quando o rio seca, é ele que retém a última gota. Eu confesso, já tive muito medo de ser engolido por um olho. Já se imaginou tendo uma morte lenta e dolorosa dentro do sonho de alguém? Quando o ônibus parte, os olhos que ficam tentam reconstruir a imagem num mosaico frustrado. A memória dos olhos é só frag-

mento. A narrativa dos olhos é uma linha em pedaços. Os olhos pesam. O acúmulo de olhos pesa. Por vezes eu tive ressaca de olhares. Eu mesmo atravessei uma lança dentro do meu olho e me refresquei com o líquido azul que descia, diminuindo assim a temperatura do meu corpo e tudo por conta deste sol quente da peste. Eu pus um sol no lugar do meu olho furado, e desde então o meu sol tem sentido o peso de olhar para cima e ver meu olho furado jorrando líquido azul com maior ou menor intensidade. O sol sempre mereceu sentir a mesma náusea, tontura que meu olho sentia ao olhá-lo.

Então o ônibus que também é barco seguiu. Eu olhei para a janela por uma última vez e não vi quem sentou no meu lugar, lembro de ficar curioso. Agora eu peço licença para citar diretamente o Homero e a Odisseia pela segunda vez nesta peça: abre aspas “Eu de forma alguma conseguiria ver algo mais doce que a terra da gente”.

Casa, bagagens, cansaço de três dias. Uma das minhas irmãs com a qual eu não estava falando por conta de um conflito familiar era a única pessoa em casa. O portão estava aberto. O portão, a casa vazia e o seu grande olho redondo tentando disfarçar certo ran-cor. Eu entrei, pus a minha bagagem e quando olhei novamente o portão, a chave da casa estava lá junto ao cadeado aberto. O rio não passava mais naquela cidade. Tirei os sapatos e deixei os meus pés respirarem. Lembro de ter montado a câmera para falar

algo. Montei o tripé, pus a câmera, coloquei uma cadeira num dos fundos de parede laranja de gosto duvidoso e me posicionei diante da mesma. Eu não era assim, acabaram de arrancar a minha coluna cervical, mas eu não era assim, disto eu lembro. Enquanto a câmera estava ligada, as linhas dos meus braços e pernas tomavam toda a casa. Um rio passava entre mim e a câmera e embaçava a imagem. Eu estava à deriva dentro de casa. Eu saí do Rio de Janeiro sem me despedir de ninguém, eu peguei três dias de ônibus e não consegui voltar. Eu não consegui falar. Diante da câmera, o rio afogou as minhas palavras.

2º Ato.

Cena 06: Revisitando fotografias

Uma vez uma pessoa me disse que deve ser um inferno ter um artista autobiográfico na família.

Cheguei, eu pus o pé na minha ilha. Cheguei, eu comi terra, areia, farinha. Cheguei, mas antes de chegar, eu mamei nas tetas das vacas sagradas. Cheguei, mas quando eu cheguei não mais me reconheciam, e sempre quando me olhavam parecia que estavam buscando o que havia de diferente em mim. Cheguei e me sentia um campo de arqueologia, cheio de ossos antigos. Cheguei, chorei, eu sei que eu saí, mas eu cheguei, eu voltei, porra. Cheguei,

como se chegar fosse buscar a nascente de um rio seco. Rachadura, buraco, asfalto, praça, farmácia, farmácia, teatro fechado, farmácia, igrejas são várias.

Eu sou o filho mais novo de quatro irmãos. Tenho três irmãs mais velhas, com intervalo entre seis e oito anos de um filho para outro. Um pouco antes de nascer, no ano de 1990, o meu avô, pai do meu pai, já estava muito doente em seu leito de morte. Naquele tempo, no interior do Ceará, era muito caro o teste para saber o sexo da criança, mas minha tia tentando animá-lo, disse: “Você precisa esperar o nascimento do seu neto, desta vez vai ser um menino”. E ele respondeu: “Eu sei que vai ser um menino, mas não vou estar vivo para vê-lo”. Meu avô morreu em janeiro de 1990, eu em nasci em abril do mesmo ano. O menino, o homem que viria para casar e povoar a casa de netos.

Responsabilidade de merda! (*pausa*)

O meu avô, do Iguatu, assim como eu, viajou para São Paulo de ônibus e no momento em que pôs o primeiro pé na rodoviária, ao invés de ver pessoas, começou a ver vacas e bois, ele viu o pasto em todos os lugares. Ele refez a imagem que estava a sua frente. Refez a imagem fora do teatro, com a população que ele mais conhecia, arrumando um jeito de ficar confortável.

Sabe a sensação de tirar as roupas num dia de calor?

Onde meu avô (está faltando alguma coisa aqui?) bois e vacas, outros, palavras, números, poros, fios de cabelo, linhas, sensações. Sensação boa é trazer o que a gente gosta pra perto. A maior parte da minha família, fala que o meu avô neste momento surtou, que ele ficou “ariado”. Eu discordo, eu acho que ele só saiu pra dar um passeio.

Ele gritava na rodoviária: ê boi, ô boi, êia.

– matuto, doido, velho esclerosado.

Êia, e ele só manobrando a boiada.

A gente sempre tenta matar o sonho, mas dentro do sonho, a imagem não tem limites.

Cena 07: Espera na rodoviária

4ª Entrevista – Penelope na Rodoviária Novo Rio: Alguns resolvem palavras-cruzadas, leem um livro, veem um filme. Dormem, há quem adore dormir. Ligam para a família, fazem amigos. Vão a bares alternativos, ao teatro... já eu costuro para matar a minha solidão, para não morrer enquanto espero. Não precisam ter pena de mim, eu estou bem (*mostrando o ponto*). Este é o meu ponto preferido, se chama fuxico. É um ponto que se faz lá no Nordeste. A gente faz um fuxico e depois vai juntando e juntando até formar um grande tecido, mas ele sempre deixa estes pequenos buracos entre um fuxico e outro. Por mais que se queira terminar, ele deixa estes espaços vazios. Nos últimos anos, eu tenho tentado lidar com a espera enquanto costuro, mas posso dizer que não

é fácil. Para isto eu desenvolvi uma técnica: costuro um fuxico e desmancho dois, costuro dois e desmancho três, costuro três e desmancho quatro e assim eu vou seguindo como se estivesse enganando o tempo, como se ele não percebesse.

Espera!

O tempo anda, move-se e eu aqui tentando fingir não ser objeto dele. Eu queria prender o tempo com minhas agulhas em cada uma de suas extremidades. Quando eu percebi que o tempo não parava, eu tentei me matar debaixo de uma mortalha de fuxicos.

Desculpa, eu não perguntei se eu poderia falar sobre a morte.

O que acontece é que a mortalha de fuxicos é cheia de espaços vazios que impediram meu sufocamento. Eu estou entre a matéria e o vazio. Me desculpem, eu não era assim, mas acabaram de arrancar a minha coluna vertebral, mas eu juro que eu não era assim. Eu tinha sangue, eu tinha cor, eu tinha nome. Só que eu estou sendo soterrada de situações inacabadas. Desculpa, desculpa, desculpa mais uma vez, desculpa! É que a cada novo grupo que chega nesta rodoviária, que finge ser teatro, eu ensaio o meu relato, refaço-o tentando fugir do aprisionamento dos meus verbos de ação e com a oportunidade desta entrevista não seria diferente. Alguns até flertam. Você está flertando comigo? Você é uma

graça, um garotão. Desculpa, eu não consigo mais discernir. Eu estou cansada de estar em situações que nunca tem fim.

Então eu faço um e desmancho dois, faço dois e desmancho três, faço três e desmancho quatro... eu já devo estar repetitiva, é que quem espera tem a mania de repetir os mesmos passos. Mas agora ficarei aqui, parada, etérea, calada... enquanto ele não chega, eu continuo aqui, sendo coadjuvante da minha existência. As linhas circulam todo o meu corpo e me aprisionam aqui. Fecham meus olhos e tapam minha boca.

Eu tenho três cicatrizes, são estas: esta é a lindinha, florzinha e docinho, elas hoje não doem mais, só pulsam de vez em quando antes da chuva e ousou dizer que, às vezes, elas têm um tipo de autonomia premonitória. Houve um dia de três primeiras vezes: a primeira vez em que eu viajava do Ceará para o Rio de Janeiro, a primeira vez em que eu viajava de avião e a primeira vez em que eu... Era o dia 02 de junho de 2013, eu lembro bem porque era o dia de Santo Antonio, festa do Pau-da-Bandeira da região do Cariri. Eu estava na cidade de Juazeiro do Norte com uma mala, parado num ponto de ônibus para não esperar sozinho. Esperava algum táxi passar já que não conseguia chamar via celular. Foi quando uma moto parou com dois garotos de capacete que tinham entre quinze e dezessete anos. Um deles me abordou portando um punhal enquanto o outro esperava na moto. As pessoas do ponto de ônibus correram. Sem pensar no que estava fazendo, eu reagi, empurrei o garoto e briguei com ele. Entre

socos e chutes consegui jogá-lo no chão e segurá-lo, foi quando as pessoas começaram a voltar depressa para me socorrer, e ele de forma rápida conseguiu num último impulso me desequilibrar e ficar de pé, na posição que eu estava, só que agora eu que estava no chão e vulnerável. Com o punhal ainda na mão, ele terminou o ciclo e na terceira primeira vez do dia 02 de junho de 2013, um domingo pela manhã, eu fui esfaqueado três vezes. Desculpa, eu não era assim, mas acabaram de arrancar linhas das minhas pernas, mas eu juro que eu não era assim, disto eu lembro. É que desde que me tiraram sangue e que abriram três buracos nas minhas pernas, eu vi as linhas do meu corpo correndo pelo asfalto e para dentro do esgoto e isto me deixava sem força, com aparência de fantasma deitado naquele chão e gritando, mesmo que minhas experiências não conseguissem traduzir tanta dor. Naquele momento eu não era vazio, eu era matéria se decompondo. Eu era a nascente do rio que jorrava vermelho para o esgoto. Sim, pois debaixo daquele sol quente eu era número, estatística do hospital, da polícia... o garoto que me esfaqueou tinha a idade dos meus alunos de teatro: a mesma aparência, o mesmo porte físico, a mesma falta de privilégios. Junto com o sangue, se esvaiu também a memória do seu rosto minutos depois por conta do trauma. A primeira facada pegou aqui em cima, a centímetros da artéria femoral, que se atingida poderia ter me matado em questão de segundos; a segunda perto do joelho, me deixando seis meses sem conseguir dobrá-lo e achando que não conseguiria voltar a fazer coisas como dançar. E a terceira na perna esquerda, na panturrilha.

Você quer tocar? Quando eu vestia calças compridas, as pessoas perguntavam se minha perna estava com gesso, de tamanho inchaço. No dia 02 de junho, eu viajei e ainda conheci o Rio de Janeiro horas depois do acontecido. Tomei vacina antitetânica um dia depois, pois no hospital do Ceará não tinha a vacina. E foi assim que eu conheci o Rio de Janeiro, com três buracos nas pernas, um olho roxo e amparado por um guarda-chuva que eu usava como bengala. Eu ainda não pensava que moraria no Rio de Janeiro, e muito menos que estando no Rio de Janeiro, eu sentiria saudades do Ceará. Eu jurei pra mim mesmo que evitaria tocar neste assunto porque eu tinha uma casa, eu tinha um rio, eu tinha uma cidade... e olha eu aqui, agora, falando sobre isto pra vocês nesta rodoviária que finge ser um teatro... Depois de morar na cidade grande, todos os dias pela manhã eu acorrido, tomo um copo de água com duas colheres de deriva. Desculpa, é que marca de verdade machuca diferente.

Cena 08: A câmera e a atriz

5ª entrevista – Euricleia no interior: Eles chegaram aqui na cidade de ônibus com várias malas. Eram câmeras, refletores, microfones. Diziam eles que iriam gravar um filme. O nome do diretor era Homero, um cara com uns óculos destes fundo de garrafa, intelectual meio metido a escritor, pretensioso. Mas mesmo assim eu me candidatei como atriz profissional que sou. Meu nome é Euricleia, e eu interpretava a empregada do personagem prin-

cial, mas aqui nesta entrevista você pode me chamar de Aura. A proposta de Homero era a seguinte: ele queria viajar para o interior do Brasil de ônibus entrevistando pessoas e fotografando toda a viagem, e quando chegasse ao interior, gostaria de descobrir novos talentos para contracenar com o seu muso inspirador. O nome deste ator que inspirava Homero era Ulisses, mas no filme, ele iria fazer o personagem Odisseu. Era um galã herói, estes garotos de vinte anos e pouca experiência. O *set* de filmagem era um antigo engenho de açúcar e enquanto eu lavava a cicatriz de Odisseu, havia um *flashback* com um ator que interpretava o herói quando criança, correndo por um canavial de baixo do sol quente e sendo perseguido por um porco que logo em seguida o morderia o joelho e faria aquela cicatriz. A cena era linda porque eu reconheceria o meu senhor. O mais interessante era que eu não falava nada, eu teria que mostrar o reconhecimento com o olhar. Então eu disse pra mim mesma: vou dar o nome. Estava olhando para baixo e no que olhei para cima, já estava chorando litros, toda emocionada. Eu engoli o galã naquela cena, eu pisei na cabeça do herói. Dois anos se passaram e eles vieram lançar o filme. E você acredita que minha cena foi cortada? A única cena que teve foco foi uma gravada dias depois, em que Odisseu mata as empregadas da casa e as enforca no engenho. A proposta do diretor foi derramar um balde de melado que ia pingando pelos pés das empregadas em seus últimos espasmos. O foco nos pés balançando (*projeção de imagem-desenho*). Homero dizia que o san-

gue com o melado de açúcar era a energia feminina do filme. A cena sádica das empregadas mortas e nuas teve dois minutos e quarenta e cinco. Minha vontade foi levantar no cinema e gritar (*grita*). Parou. Mas que voz eu teria? A gente nunca tem muita certeza. Depois os diretores foram embora e eu fiquei aqui na rodoviária, as linhas do meu corpo estão naquelas fitas gravadas e eu continuo aqui, à espera.

Em Iguatu não chove, cidade quente da peste. Uma vez, num dia de sol quente, eu vi uma vaca pouco antes de morrer por conta da seca. Estava com alguns dos meus familiares neste momento e é uma imagem que sempre me retorna. Ela estava na beira de um lago, ao contrário do que se pode pensar, ela não estava magra, mas inchada, como se fosse um balão, as veias do seu corpo pulavam na tentativa de falar. Os olhos daquele animal me engoliram. Então fomos somente eu e ela petrificados debaixo do sol quente. Juro, os olhos da vaca me queimavam mais que aquele sol quente. A vaca com olhos de sol queimava meu corpo e eu não podia fazer nada. Eu peguei uma lata, com uma água barrenta que havia no fim do lago seco e joguei sobre suas patas. Neste momento fez um som de água que fervia e um cheiro de queimado tomou conta do espaço. Eu parei, olhei o espaço seco, sépia, barrento, quente, peste (*pausa*). Uma vez me disseram que as vacas sagradas não morrem. No momento em que eu olhei para cima e o sol quase me cegava, eu me vi de cima, eu vi a bendita vaca viva, em pé e com olhos

de fogo queimando todo o meu corpo e a carne que fervia, que borbulhava e queimada agora era minha. Rio Jaguaribe, o famoso rio da onça que passa por Iguatu, que passa por mim, que deveria inundar este teatro. E assim como a onça ele escapa, ele seca, ironia maior não há. Eu senti que o pouco do rio começava a vazar do meu corpo com o gosto salgado. Neste momento em que eu não era ninguém, aprisionado no olho da vaca sagrada, queimando, eu não busquei mais água, eu só assisti meu corpo queimando na tela de cinema que se limitava à perspectiva do meu olho que via de cima. Desde então, eu sinto que falta um pedaço.

Cena 09: Defesa

6ª entrevista – Defesa de Ulisses: Tá foda, a galera não quer facilitar pra mim. Já tentei pagar propina pra Ele, o autor, reescrever o texto, mas ele é irrevogável. Intelectual de merda. É, estão todos contra mim. A casa caiu. Telemaco, o primeiro que falou, disse que não iria tomar partido. Calipso rancorosa, deve estar amando ver tudo isto de longe, Sereia ficou triste porque pedi pra ela parar de cantar, mas era só pra que eu não fosse enfeitiçado, não tinha nada a ver com afinação... E Penélope foi a pior, depois que ficou sabendo do meu caso com Calipso e do meu flerte com Sereia me expulsou de casa e disse que finalmente ia pedir o divórcio. Mas não acaba aqui não, eu fiquei sabendo que ela tá com uma conta no *tinder*. A gente pensa que vai voltar e que vai encontrar tudo

igual. Eu menti, eu enganei, eu traí, mas eu só queria saber se fosse algum de vocês que tivesse que passar pelos caminhos tortos que eu passei. Eu chorei em todos os momentos. De longe eu via a casa sendo destruída. Cantei, narrei, menti, senti, fugi, vi. Eu vi que neste mundo cada pedaço tem uma divindade... todos os meus companheiros de guerra ainda gritam. Eu enforquei, eu atirei, eu matei. Mas eu nunca neguei nada disso e não vai ser agora neste teatro que eu vou negar. Elas estão todas na minha cabeça, as vozes, as vozes estão todas na minha cabeça. Se eu pudesse dizer algo, se eu não fosse um corpo jogado no Hades, eu diria aos homens para nunca matarem uma bruxa. Elas escreveram o meu nome em um papel, o costuraram no bico de uma coruja que me defendia e a jogaram num rio gritando palavras de ordem e justiça. Desde então todos os homens depois de mim sofrem as consequências. Você pode apagar meu nome? Tipo, da sua entrevista? Pode mudar na edição? Diz que eu nem passei por aqui, ou diz somente que eu não sou ninguém. Pode usar como título da entrevista aquela parte da Odisseia em que Odisseu diz assim: “Ninguém é meu nome; ninguém denomina-me a mãe, o pai e todos os outros companheiros”, aí fecha com um ponto final. Principalmente se de agora em diante eu começar a chorar. O choro dos homens é incontrollável e como você bem sabe estão todas contra mim, então com certeza neste teatro eu não vou encontrar ninguém para me consolar. *(pausa)* Ai de mim! É tão difícil a vida de um herói. É como... pensando nos dias de hoje. É como

a vida de um *digital influencer*. Sério, não ri não. É muita cobrança. A sociedade cobra uma postura ética absurda e a perfeição é inalcançável até para os deuses. Ao mesmo tempo, as pessoas querem drama. Por que você acha que eu tenho uma queda para o choro? Quantas experiências não carrega uma pessoa que foi de rei a mendigo? Eu sei, eu tô fudido, eu tô lascado, eu tô cansado. Elas querem minha carne? Meus olhos, meu sangue, meu couro? As linhas do meu corpo.... Não, não, não. É pouco, é pouco, elas querem as palavras, a experiência, a narrativa, elas querem a vivência. Elas querem ter voz, vez... e elas estão pegando, chegando, lutando, amando, gozando (*pausa*). Eu me rendo, eu aceito, eu entendo, eu respeito... eu... não importa, não importa mais... eu, não importa mais, entende? Pelo pouco de sabedoria que me resta, ainda consigo fazer esta reflexão. É, agora chegou a minha vez de esperar aqui, minha vez de pedir perdão. Eu, este banco de rodoviária que finge ser teatro e estas quatro caixas de papelão cheias de memória. (*olha para trás*). Calma, foi só pra conferir se elas já estavam fechadas. A gente nunca tem muita certeza.

Ontem eu tive um sonho. Eu estava de pijamas e descalço no chão batido de terra. No acostamento de uma estrada. Era madrugada e além de um ônibus, não havia mais nada perto. O céu assustadoramente estrelado contrastava com a escuridão da estrada. Eu corria atrás do ônibus que acelerava na minha frente e então eu corria mais. Em meio a esta corrida, eu via imagens, figuras, sombras... aquelas

que só aparecem na estrada de madrugada, só que agora eu estava desprotegido, do lado de fora da janela. O vento gelado. O grito seco. Eu lembro de sentir saudade do sol quente. Eu desisti, o ônibus já estava além. Eu cheguei numa ponte que passava por cima de um rio. O rio estava seco. Eu tinha sede. Eu decidi descer a ponte e subir a ribanceira do rio seco, andando pela areia. Eu andei por muito tempo. Eu ouvia alguns sons que vinham da margem seca do rio, eu tive medo. Parecia um canto de afogamento, logo pra mim que quase me afoguei por duas vezes. O que me dá raiva é que todos os meus sonhos têm uma pulsação de morte, por isto que eu costumo dormir por partes, por capítulos. Se eu ainda tivesse um balão, com certeza eu subiria ao céu estrelado. Se eu tivesse um barco, eu me amarraria no mastro evitando ser atraído pelo canto de morte. Se eu tivesse uma espada com certeza eu iniciaria uma guerra. Se eu tivesse botas, protegeria os meus calcanhares e se eu tivesse voz, mesmo assim eu permaneceria em silêncio (*pausa*). Dois peixes iluminados passaram pelo meu corpo. Uma coruja dava rasantes sobre a minha cabeça, mas não cantava. Eu topei com a nascente. Tinha um pouco de água. Minhas mãos pequenas tentavam retê-la. Eu estava cansado e deitei na areia esperando o dia nascer. Eu percebi uma luz refletindo na pouca água que eu tinha nas mãos. O sol quente que antes me castigava agora desce passando sua língua pelo meu corpo. Quanto mais ele se aproxima mais tesão eu sinto. A peste deste sol ainda vai me deixar maluco. Uma vez me disseram que Deus se comunica com a gente através dos sonhos. Desculpa, eu estou con-

tando este sonho em detalhes porque ele aconteceu ontem. Amanhã com certeza ele vai estar cheio de esquecimentos.

Última entrevista (*atriz convidada*): As caixas já estão guardadas? Ótimo, então eu já posso começar. Eu construí um cavalo que ganhou uma guerra. O primeiro alicerce deste cavalo foi a minha última costela do lado direito. Eu a tirei enquanto todos eles pensavam que eu só queria emagrecer. Ninguém acreditava que uma arma tão pequena seria tão forte. Quando eu era pequena, o meu pai quis me matar porque um outro homem mandou, jogando-me de um penhasco. Ele desistiu, mas eu me joguei do penhasco. Quando eu me joguei, as minhas asas se abriram e eu voei, foi neste dia que eu descobri que era pássaro. Um pássaro de penas e pelos que também amamenta. A minha história é a história de um líquido branco que passa pelo corpo de todos e chega direto nos ossos. Alguns deles dizem que é o ferro que constrói um herói e eu tenho vontade de rir. Eu mergulhei na água do mar e eu percebi que poderia estar em todos os lugares e quando eu fui mãe eu senti que estava em todos os corpos. Um rio passa pelo meu quintal. A minha cozinha tem uma porta dividida em duas que dá para o quintal, onde geralmente só a parte de baixo fica fechada para que os animais não entrem. Meu nome é Francisca, mas todos me conhecem como Nenê, porque eu sou a última filha da minha família. Eu sou mãe de quatro filhos, três mulheres e um homem. O meu último filho é o ator desta peça, mas não estou aqui para falar dele. Eu estou aqui para falar de mim. Eu tenho 65 anos, eu sou mãe, meu signo é de peixes,

eu já fiz algumas cirurgias que marcam o meu corpo e eu também já esperei dez anos pra dar um abraço. Um dos maiores prazeres da minha vida é viajar, inclusive eu também já fiz a viagem de três dias, mas gosto também de ficar em casa e de receber a família aos domingos. O meu pai, o seu Domingos, morreu quando morava comigo no ano de 1999. Eu lembro muito bem que na época todos estavam com medo e achando que o mundo iria acabar no final do segundo milênio. Meu pai morreu em outubro de 1999.

Eu não tive tempo pra pensar no fim do mundo.

Desculpa, eu não queria falar de nada triste. Eu gosto de viajar pra encontrar as pessoas que eu amo. Geralmente as pessoas não me perguntam muitas coisas, o que eu gosto de fazer, de ouvir. Mas uma música que eu sempre canto é uma do Dorival Caymmi que se chama Maracangalha. Tem aí? Coloca um pouquinho pra gente escutar.

(Vozes em off das entrevistas subindo e juntas... até ficar somente uma passagem e terminar.)¹

¹ Texto publicado com o apoio da Lei Paulo Gustavo da cidade de Iguatu, ano de 2023 (Lopes, 2024).

INTRODUÇÃO

Há um desejo, uma vontade que pulsa em mim desde o ano de 2014, quando com algumas roupas e poucos livros carregados em uma mala pequena, deixava o Ceará para estudar teatro no Rio de Janeiro. Esta viagem, feita de ônibus em três dias pela BR-116, envolvia não um deslocamento qualquer, mas um rumo para quem estava à deriva. A mudança, que apontava para a cidade do Rio de Janeiro, não se limitava mais à grande cidade, pois esta já não era mais para mim a cidade de cartão postal, a cidade maravilhosa somente, mas seria uma cidade vivenciada no dia-a-dia. Dentro da cidade maravilhosa, eu tinha que criar estratégias e espaços onde haveria de caber o Ceará, e dentro dele minha cidade Iguatu, e dentro desta eu, sujeito errante e à deriva, que neste trânsito e viagem começa a perceber a própria transformação de seus traços de identidade, sua instabilidade e logo, o movimento dinâmico em que esta se dá.

Não imaginava que a distância da minha terra, amigos, familiares e paisagens que conhecia seria um grande fardo para mim, como em alguns momentos foi. Em 2016, quando elaborei o pré-projeto intitulado *Odisseia 116, uma epopeia do real*, tinha em mente que “voltar poderia ser um caminho possível”. Foi pensando numa narrativa de retorno e de reestabelecimento da paz exterior e interior, que a Odisseia homérica me pareceu uma obra estreitamente relacionada ao meu desejo de voltar.

Confesso aqui que, neste primeiro momento, o desejo de voltar não foi problematizado com a profundidade que merecia. Voltar para onde? Para quem? Seria o voltar para uma mesma imagem deixada há três anos, uma possibilidade? Como fundamentação teórica, é relevante entender que a ideia de voltar enquanto resgate possível não se consolida. Isto porque a viagem, outrora realizada por mim como uma pessoa em mudança para estudar na cidade do Rio de Janeiro em 2014, era substituída pelo retorno de um artista-pesquisador que com uma câmera na mão, pretendia fotografar e entrevistar pessoas durante o percurso.

Imagens, paisagens, pessoas, fronteiras, cartografias estão em constante transformação. Todavia, enquanto projeto teórico-prático, que visa a elaboração de uma dramaturgia em dois atos a partir de uma série de entrevistas e fotografias, confesso que as palavras *voltar* e *retorno* me vinham de forma romântica e docilizada. No entanto, a cada paisagem e entrevista essas palavras se reinventavam em mim, me tirando do conforto de um roteiro estabelecido de perguntas e me impulsionando a sair da minha inércia, me coagindo a afetar e ser afetado pelos mais diferentes discursos e pessoas. Não havia uma lógica pré-estabelecida para a escolha das pessoas que seriam entrevistadas; me interessava abordar diferentes gêneros e idades, mas as entrevistas aconteciam muito mais pela proximidade e oportunidade, tendo em vista que o tempo era curto nas paradas de ônibus, onde estas foram gravadas. As pessoas que demonstravam interesse e curiosidade geralmente foram entrevistadas.

O desejo que começa a tomar forma neste trabalho, é o de criar uma dramaturgia a partir da viagem realizada entre o Rio de Janeiro e o Ceará, contabilizando seis dias de estrada (ida e volta). Paralelo à dramaturgia, esse livro visa explorar conceitos teóricos que surgem no processo de elaboração da mesma.

Logo após a viagem, enfrentei uma crise de elaboração artística. Foram praticamente quatro meses sem conseguir escrever ou mesmo ir ao teatro. Distância, repulsa e medo tomavam conta dos meus dias. A Odisseia homérica, aquela narrativa do retorno tornou-se, nesse momento, um grande fardo. Pois, como eu, aspirante a dramaturgo, iria elaborar uma narrativa a partir de um dos grandes pilares da literatura ocidental em diálogo com narrativas contemporâneas captadas na BR-116? A ideia de filiação, concebida por Roland Barthes, foi de grande ajuda para que me libertasse de certas amarras que boicotavam meu processo criativo. Para Barthes:

A obra deve ser *filial*: entendamos que ela deve assumir (e desde então, como já disse, transformar) certa *filiação*. Nietzsche: não há belas coisas sem *linhagem*. Linhagem $\neq$ herança... A filiação deve ocorrer por *deslizamento*; não se trata de pastichar: é preciso translatar a escrita antiga em sua beleza de vinho velho, sem recusar fazê-la deslizar através de palavras novas, de metáforas novas (Barthes, 2005a, p. 354).

O debate proposto por Barthes me fez compreender a filiação não como a busca por certa imitação dramatúrgica a partir das entrevistas e da Odisseia homérica, mas como a possibilidade de deslizamento entre o *gosto de ler* e o *desejo de escrever*, para usar a expressão de Barthes. No meu caso, logo após a viagem do projeto *Odisseia 116*, foram quatro meses sem nenhum esboço, nenhum rascunho. Compreendia teoricamente a impossibilidade de um retorno para cartografias² já transformadas, entendia tecnicamente a impossibilidade de voltar; no entanto, minha escrita não conseguia acompanhar meus pensamentos e parecia que qualquer elaboração nestes meses ficava aquém do que eu pretendia enquanto dramaturgia. Foi a partir de Barthes que comecei a vislumbrar o que se dava com a estrutura do meu projeto. Começo então a refletir sobre o esboço de um projeto ainda em gestação, sujeito a alterações e edições.

² Entendo cartografia neste trabalho a partir do texto de Suely Rolnik (1989) intitulado *Cartografia ou como pensar um corpo vibrátil*. Neste texto, a autora diferencia a ideia de mapa de cartografia, apontando o mapa como estático e a cartografia como um desenho que se faz na dinâmica de transformação da paisagem. O fazer do cartógrafo estaria, segundo a autora, ligada às práticas de formação e transformação do desejo na sociedade.

Dramaturgia em crise

O projeto: uma dramaturgia aberta.

É possível que o projeto *Odisseia 116*³ seja um fragmento, uma possibilidade de dramaturgia lançada ao espaço. Penso a dramaturgia deste trabalho como lugar ainda aberto, já que esta se relaciona com a possibilidade de encenação. Tal abertura se configurará no encontro e atravessamento com profissionais como: iluminador, sonoplasta, diretor de cena, diretor de movimento e figurinista. Uma segunda possibilidade de abertura é o próprio trabalho que apresento como livro, onde procuro refletir sobre um processo artístico de escrita dramatúrgica ao longo de sua feitura, levando em consideração todas as dificuldades de se analisar um objeto em desenvolvimento. Tal reflexão por vezes influencia a própria dramaturgia, retroalimentando-a.

Neste capítulo, em que começo a refletir sobre o processo de escrita, me aproximo por vezes das temáticas presentes na obra *A Preparação do romance* (vol. I e II) de Roland Barthes, tais como

³ Quando falo no projeto *Odisseia 116*, não estou falando de projeto de romance total como Barthes irá abordar, mas de um projeto acadêmico e artístico que tinha como intenção induzir os primeiros esboços de uma possível dramaturgia. Estas variantes devem ser levadas em consideração na leitura. O que chamarei aqui de esboço dramatúrgico talvez esteja mais próximo da ideia de projeto para Barthes.

filiação, deslizamento, crise e inspiração (2005a, 2005b) para pensar a crise que marcou o período inicial do projeto *Odisseia 116*. Discutindo o inacabamento no campo teatral, Grésillon, Mervant-Roux e Budor, autoras do artigo *Por uma genética teatral: premissas e desafios*, fazem a seguinte afirmação:

Se a hipótese do inacabamento provocou uma reviravolta no plano teórico literário, é porque o texto de um poema, ou o de um romance, podia parecer fechado. Nunca aconteceu o mesmo para o caso da representação teatral, menos ainda para o caso do texto dramático, que a encenação moderna teve paradoxalmente tendência a constituir como um objeto estável, mas que, redigido para a encenação, apresentou-se sempre como um conjunto aberto, que se podia modificar, ampliar ou reduzir (Grésillon; Mervant-Roux; Budor, 2013, p. 392).

O projeto *Odisseia 116*, quando elaborado há um ano, deveria suportar uma viagem que ainda não havia sido feita, o esboço de uma dramaturgia ainda não realizada e todas as influências e bifurcações de uma possível encenação. As paradas, as fotografias tiradas, as pessoas entrevistadas, tudo isto faltava, era ausência no projeto proposto para um mestrado em artes

cênicas; era vislumbre e possibilidade. Grésillon, Mervant-Roux e Budor (2013) refletem sobre a potência da relação que a crítica genética teatral estabelece com outras áreas artísticas e com a literatura, pensando o conjunto das práticas teatrais que inclui o processo e a sala de ensaio em sua gênese. A crítica genética leva em consideração manuscritos, diários de escritos, esboços de cenários e livros de diretores, vestígios estes estudados numa perspectiva mais porosa, extrapolando o binômio texto e cena. De acordo com as autoras:

Sem negar sua validade, esta obra convida a dissociar a transformação propriamente artística do trabalho teatral daquilo que está ligado à evolução dos modos de arquivamento (o desenvolvimento da encenação coincidiu com a invenção das máquinas de registrar: o aparelho fotográfico e a câmera). O verdadeiro elemento permanente não é o texto, é o movimento entre o escrito e o gesto, entre o gesto e o escrito, antes, durante, depois da apresentação (Grésillon; Mervant-Roux; Budor; 2013, p. 381).

Quando as autoras remetem à obra, estão referindo-se ao rascunho interminável que esta busca na crítica genética. A dramaturgia não se configura, portanto, como obra fechada, mas

está aberta às influências, rupturas e edições a partir de sua relação com o processo de encenação e também com os materiais coletados em viagem, como impressões, entrevistas e fotografias. No projeto *Odisseia 116*, a dramaturgia é apenas mais uma etapa dos inúmeros processos teatrais e não tem interesse em se impor hierarquicamente. Ela também não se configura como a primeira etapa desenvolvida, uma vez que a viagem e a crise de escrita a antecedem.

O prólogo da peça apresenta uma fabulação do voltar e é quase mágico justamente por estar ainda no lugar da não-experiência, do *desejo* da viagem não feita. O texto inspira-se no cordel, literatura fortemente legitimada no Nordeste brasileiro, visivelmente acabada e sem muitas problemáticas. Após a viagem decidi manter este prólogo como possibilidade de criar espaços de saída e linhas de fuga em todo o restante da dramaturgia. A partir da primeira cena, portanto, a dramaturgia se desenvolve de maneira totalmente distinta do prólogo, seguindo um caminho que não é o da linearidade, mas sim o do fragmento, da superposição e da transformação das referências.

A exemplo do cinema, trabalho nesta dramaturgia com a ideia de superposição. Ao invés de uma imagem que segue a outra, ou uma cena que sucede a outra, há uma escrita que se superpõe, muitas vezes mostrando rastros, memórias e lembranças de seu processo anterior, tal como o processo de montagem de planos no cinema. Como observa Sergei Eisenstein:

Na realidade, cada elemento sequencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro. Porque a ideia (ou sensação) do movimento nasce do processo de superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto... Da superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada (Eisenstein, 2002, p. 52).

Quando lançamos um balde de tinta branca sobre uma tela pintada, almejamos fazê-la retornar ao seu estado inicial, mesmo com a certeza de que sombras aparecerão como fantasmas da imagem anterior. A intenção aqui foi fazer com que esta dramaturgia tivesse no seu prólogo acabado, a possibilidade de bifurcar os relatos como sombras, fantasmas de uma base que não foi totalmente suprimida pelo interesse de uma fidelidade à narrativa ou mesmo aos depoimentos.

A primeira cena, intitulada *Início da viagem*, mescla a descrição de situações e sensações de pessoas em trânsito e aquilo que eu, enquanto entrevistador, ator e dramaturgo neste projeto, sinto falta da minha terra natal. O que impulsiona esta cena é o rastro. Rápidas informações são dadas — mas não desenvolvidas — sobre alguns passageiros e sobre mim. Informações que poderão (ou não) ser utilizadas no decorrer da dramaturgia, servindo por

vezes de textualidade fragmentada que interrompe o texto em sua possibilidade de linearidade. É pela ausência de informações mais profundas que busco incompletudes dentro da dramaturgia. A ideia de rastro, de apontamento, está fortemente presente na Odisseia homérica. Nela, os rastros de Odisseu apresentam-se como pistas narradas nos quatro cantos iniciais, como sugestões sobre o destino do herói – se este estaria morto ou perdido, ou mesmo se desejava ou não voltar para casa. O herói não aparece senão como rastro, pegada.

O rastro se estabelece no esboço da dramaturgia *Odisseia 116* como o fantasma de um caminho de retorno outrora delimitado. Um mapa de retorno autobiográfico que com o tempo vai ficando envelhecido, fazendo aflorar assim incerteza e desconfiança. Este papel de mapa envelhecido, este apagamento, é cenário para a deriva que se estabelece na escrita. São três os exemplos de rastro mais evidentes na dramaturgia: um deles é a pegada como a marca de sapato ou a marca dos dedos na areia; o outro é o rio que atravessa os “personagens”⁴ em maior ou menor grau, em sua força, correnteza, calmaria, mudança de fluxo ou, até mesmo, em sua estagnação; e o terceiro são as três cicatrizes presentes no meu próprio corpo que apontam para experiências pessoais que

⁴ Opto pela palavra “personagem” entre aspas, por acreditar que, apesar de terem nomes que os caracterizam, são vozes entreouvadas, desmontadas e refeitas durante todo o processo, com desejos e por meio de materiais diversos para compor uma narrativa fragmentada.

me induziram a fazer o meu êxodo em 2014. Tais cicatrizes são a origem das linhas que correm do meu corpo e dos corpos dos “personagens” deixando rastros pela rodoviária. Aqui mesclam-se fatos de viagem e memórias aguçadas pelo retorno.

O rastro também está presente em muitos momentos da Odisseia nos quais Odisseu é o próprio narrador da história, momentos em que se evidencia a qualidade de sua forma discursiva mesmo quando ele se faz passar por outro personagem, como acontece por vezes na epopeia homérica. Há, nestes momentos, uma indicação pelo discurso de que não se trata de um homem comum. Todavia, é interessante notar que não é o discurso que revela Odisseu, mas o rastro e a marca no próprio corpo do herói, como vemos no canto XIX, em que sua ama Euricleia o reconhece por meio da cicatriz, provocando a evocação do passado. Como observa Erich Auerbach:

A interrupção, que ocorre justamente no momento em que a governanta reconhece a cicatriz, isto é, no momento de crise, descreve a origem da cicatriz, um acidente dos tempos da juventude de Ulisses, durante uma caça ao javali por ocasião de uma visita do seu avô Autólico (Auerbach, 2013, p. 2).

Na narrativa homérica, o rastro emerge das sombras para esclarecer ao leitor o passado evocado, o que para muitos torna

a obra homérica lenta, já que a ação no presente é interrompida para dar lugar à narrativa, muitas vezes por longas páginas, de alguma memória. Para Auerbach, “a verdadeira causa da impressão de retardamento parece-me residir precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado” (Auerbach, 2013, p. 3).

Neste sentido, distancio-me da obra homérica, pois a partir da primeira cena, que já não visa mais a forma acabada, utilizo-me do rastro não para completar a história, mas justamente para inserir bifurcações, linhas de fuga e criar inacabamentos na dramaturgia. Na *Odisseia 116* as narrativas em viagem se articulam por meio da superposição de rastros que não são aprofundados em razão de fatores concretos, tais como a presença da câmera, o fato de a pessoa saber que está sendo entrevistada e o curto tempo disponível para fazer as entrevistas, visto que as mesmas eram realizadas nas paradas para almoço e banho durante a viagem. Os rastros aludidos não são necessariamente recuperados em sua totalidade e têm como função, a partir da primeira cena, serem evocados como citações nas cenas que se seguem, criando interrupções e tornando o texto ainda mais fragmentado em sua relação com a viagem.

A segunda cena, *O ato de voltar*, se constrói a partir das primeiras impressões e frustrações da viagem. A tentativa de escrever algo em viagem, um esboço, apontamentos para uma dramaturgia possível ou mesmo um caderno de bordo, mostrou-se

inviável. Pude apenas observar e escrever alguns acontecimentos de forma bem objetiva. Algumas notas de celular feitas em tópicos e também alguns áudios gravados mostraram-se muito importantes posteriormente.

A cena estabelece o ponto de partida da viagem, a rodoviária Novo Rio, na cidade do Rio de Janeiro. A observação dos primeiros olhares alternava-se com o desejo de iniciar a viagem. Escrevendo sobre o movimento inerente ao trabalho do cartógrafo, Suely Rolnik, afirma:

Implicitamente, é óbvio que, pelo menos em seus momentos mais felizes, ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a *existencialização*. **Ele aceita a vida e se entrega** (Rolnik, 1989, p. 3, ênfase do original).

Há aqui uma primeira impressão e reconhecimento do espaço de trabalho, do ônibus e das pessoas que nele estarão, em diálogo com o prazer de iniciar a viagem. Este prazer, para mim, se aproxima do *prazer de ler*, antecessor do *desejo de escrever*, discutido por Barthes em *A preparação do romance*, volume I. Assim como abrir um livro, eram as experiências e as narrativas das pes-

soas em viagem que se apresentavam como rastros a partir de gestos, pequenas ações e diferentes sotaques.

A terceira cena, *À Deriva*, mantém a relação com o rastro presente na cena anterior, além de inserir como citação alguns fragmentos pontuais da memória desta viagem. Um roteiro de entrevista havia sido previamente preparado.⁵ No entanto, certas perguntas e principalmente as abordagens mudavam a cada entrevistado. A cena se constrói a partir das minhas abordagens como entrevistador e aponta para o fato de que sem os viajantes e os entrevistados, esta experiência não teria sentido, então ela também desliza das minhas questões para a fala e escuta do outro como real necessidade. Na dramaturgia, o eu sem o outro, o eu isolado não existe. Algumas pessoas recusaram-se a ser entrevistadas alegando timidez e medo da câmera, outras alegavam que o tempo das paradas de ônibus era curto. Contudo, certas abordagens foram bem-sucedidas. A cena se configura como um compilado destas situações.

A quarta cena, intitulada *Fotografia*, elabora-se a partir de cartografias possíveis resultantes da minha relação com a fotografia e a rápida sucessão das paisagens vistas do ônibus em movimento. A relação com o foco buscado com a câmera e praticamente impossibilitado nesta experiência, me faz buscar na

⁵ As perguntas serviram como norteadoras de um diálogo possível. Outras perguntas surgiram a partir delas a depender da disponibilidade do entrevistado (APÊNDICE).

fotografia momentos de suspensão. A viagem revelava as identidades das pessoas como instáveis e dinâmicas. A mudança das paisagens também. Foi na fotografia que eu por vezes encontrei, não pausas, mas suspensões de tempo na minha relação direta com a imagem. Em *A Câmera Clara*, Barthes (2015) diz:

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana (Barthes, 2015, p.14).

A suspensão da fotografia em meio a todos os movimentos — de viagem, identidade, paisagem e cartografia —, me interessa particularmente. Na dramaturgia, a fotografia se coloca como suspensão destes movimentos, e não como pausa. A intenção não é transformar as fotografias em mapas com seus limites, mas pelo contrário, é por vezes desacelerar o movimento de um ônibus que viaja em média a 80 km por hora. A fotografia suspende, imobilizando por instantes ínfimos o movimento da viagem. Para Barthes: “como *spectator*, eu só me interessava pela fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um

tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (Barthes, 2015, p. 26). A fotografia como ferida atravessa os esboços da dramaturgia *Odisseia 116* criando rastros possíveis, assim como as cicatrizes presentes no meu corpo.

Minha impotência diante da escrita nesses quatro meses de crise criativa configura-se como o cicatrizar de uma ferida que marca a dramaturgia *Odisseia 116*. A ferida aberta na crise torna-se a cicatriz adquirida e o rastro deixado na dramaturgia. Assim como Barthes, para quem a nomeação de uma fotografia é problemática — “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (Barthes, 2015, p. 49) — eu também tenho dificuldade em nomear o que estou fazendo.

Na escrita do esboço de dramaturgia *Odisseia 116*, até mesmo a nomeação de “personagens” específicos foi sendo apagada ao longo do seu desenvolvimento, tendo em vista que meu desejo não era o de sublinhar características precisas da *Odisseia* homérica. Na tentativa de me distanciar das referências para escrever com maior liberdade e elaborar estas vozes como disparadoras de uma experiência que já aconteceu, mas que não se fecha por ter acontecido, pelo contrário, reverbera a partir da escrita dramática, os “personagens”, surgidos principalmente da relação com os entrevistados e com a *Odisseia* homérica, foram perdendo gradualmente sua nomeação característica. O que me fere e o que não posso nomear também me impulsiona a escrever. Optar por

uma forma ou estrutura textual específica é também uma maneira de encerrar esta liberdade, por isto a dramaturgia caminha por estruturas diversas de forma fragmentada.

A fotografia tem uma relação direta com a morte, com o luto. O instante que não volta mais é capturado pela fotografia e nela pulsa a memória de um fantasma. Penélope na Odisseia homérica, mesmo sem ter certeza do paradeiro do esposo, vive seu luto, ao mesmo tempo que costura uma mortalha para seu sogro. A personagem tem uma relação com a morte tão acentuada quanto a fotografia. Ela vive o luto pelo tempo perdido, pela espera angustiante. Já o cinema, como Barthes observa, se legitima não numa imagem estática, mas em uma sequência de imagens, distanciando-se assim da fotografia:

Na foto, alguma coisa *se pôs* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre; mas no cinema, alguma coisa *passou* diante deste mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira (Barthes, 2015, p. 68).

Barthes nos fala que há, no cinema, um *deslizamento*, tendo em vista que o seu referente não reivindica sua realidade e não

declara sua antiga existência, ou seja, não é um espectro ou mesmo fantasma, lugar que a fotografia por vezes ocupa (Barthes, 2015). A figura de Odisseu também *desliza* e revela-se como um fantasma. Na dramaturgia *Odisseia 116*, interessa-me esta dualidade, das imagens e das pessoas que ficam na rodoviária, que permanecem e que esperam, assim como aquelas que deslizam, que se movimentam pela BR-116. Portanto, fotografia e cinema são importantíssimos não só para a cena, onde projeções de fotografias e vídeos estarão presentes, elaborando outros significantes e por vezes indicando tais pausas e *deslizamentos*, como para a própria dramaturgia, onde imagens e vídeos servem como material direto e são também projetados por meio da palavra.

Na quinta cena, intitulada *Saudade / transposição do rio*, utilizo o recurso de gravação ao vivo de depoimentos dos “personagens” criados a partir das narrativas em viagem e de sua projeção, juntamente com a projeção de partes de entrevistas feitas durante a viagem e da entrevista com o mestre de cultura popular Espedito Seleiro, gravada em Nova Olinda, interior do estado do Ceará.

As projeções de vídeos acrescentam mais uma camada de ficção a esta dramaturgia. O cinema, como observa Barthes, difere da fotografia na origem quanto à sua camada de ficcionalidade. Para o autor, “a fotografia começou, historicamente, como uma arte da pessoa: de sua identidade, de seu caráter civil ... o cinema (ficcional) mistura duas poses: o ‘isso-foi’ do ator e do papel” (Barthes, 2015, p. 69). Na dramaturgia *Odisseia 116* há intenção de

construir uma superposição entre duas imagens, a do ator que faz os diversos depoimentos para serem filmados e sua projeção ao vivo em cena, buscando um deslizamento na relação entre a dramaturgia e o audiovisual. Ainda segundo Barthes:

A imagem fotográfica é plena, lotada: não tem vaga, a ela não se pode acrescentar nada. No cinema, cujo material é fotográfico, a foto, no entanto, não tem essa completude (felizmente para ele). Por quê? Porque a foto, tirada em um fluxo, é empurrada, puxada incessantemente para outras vistas; no cinema, sem dúvida, sempre há referente fotográfico, mas esse referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um *espectro* (Barthes, 2015, p. 77).

A ideia do *deslizamento* do referente no cinema me parece pertinente porque o deslizamento também deixa rastros. A relação entre as projeções de vídeo na dramaturgia *Odisseia 116* é de deslizamento, do mesmo modo como desliza também a relação que tento construir entre os depoimentos e impressões da viagem e a Odisseia homérica, que esta dramaturgia toma como inspiração e possível disparador. As referências da Odisseia homérica deslizam por todo o primeiro ato, sendo o rastro pulsante como imagem fu-

gídia. Assim também se dá o deslizamento dos vídeos e da própria elaboração estrutural da dramaturgia *Odisseia 116*. A fotografia opera aqui como suspensão de ambos os deslizamentos.

Estas considerações sobre as cinco primeiras cenas que formam o primeiro ato do esboço de dramaturgia *Odisseia 116*, além de estabelecer um panorama sobre o primeiro ato, são importantes para pensar algumas questões que serão discutidas, retornadas e aprofundadas nos subtítulos e capítulos que irão se seguir, tais como: rastro, fotografia, viagem, crise, esboço e retorno.

O segundo ato tem como motivação inicial o retorno, a chegada na minha cidade natal e as questões que daí surgem. Este ato dá maior ênfase às questões estruturais do Nordeste, como a falta de desenvolvimento e o acesso limitado aos bens culturais, estabelecendo uma relação direta com o êxodo. Frequentemente, os viajantes sentem o peso de terem partido apenas no retorno, tomando assim uma maior consciência dos verdadeiros motivos da partida.

Neste ato aparecem questões autobiográficas com maior ênfase, porque tais questões na dramaturgia estão intimamente ligadas às estruturas sociopolíticas. É aqui que começo a desenvolver a escrita tentando aprofundar-me em características de situações que vivi em contraponto a coisas que me contavam quando eu era criança e que me atravessavam profundamente: histórias do meu avô fazendo esta mesma viagem, um assalto com fim quase trágico que sofri meses antes de me mudar para o

Rio de Janeiro, a morte de uma vaca vista de perto devido à falta d'água e problemáticas com o fato de ser homossexual.

Sou viajante antes mesmo de ser artista e estas eram as imagens que povoavam meu percurso de retorno, relacionando-se em maior ou menor grau às temáticas e simbologias da Odisseia homérica. Foi com esta premissa que dei continuidade ao fluxo de escrita.

A vontade de encontrar quem fica é sincera. É por isto que opto em pôr no segundo ato a entrevista da “personagem” Penélope, que insiste em esperar tentando lidar com o tempo e a saudade. Esta entrevista é inclusive a maior de todas, tendo em vista que ao fazer seu relato, a “personagem” tenta criar dispositivos de fuga como a repetição e o esquecimento a fim de enganar o tempo. Como se também tentasse fugir da situação em que se encontra, onde todos chegam e conseguem retornar, menos quem ela mais espera.

Do prazer de ler ao desejo de escrever: uma crise.

Em *A preparação do romance, volume I*⁶, Roland Barthes (2005a) discorre sobre seu projeto de romance *Vita Nova*, que seria a sua verdadeira obra inacabada, pois o autor realiza a arquitetura da

⁶ Os dois volumes aqui citados são ambos cursos elaborados para o *Collège de France*.

obra apenas em forma de curso. Barthes assinala que para alguns autores a *Vita Nova* se concretizava como a percepção da metade da vida, do vislumbre da morte. No seu caso, esta percepção se dá com uma reconfiguração do seu estatuto de filiação, que é a morte de sua mãe.

Vita Nova defende uma camada de filiação que se legitima na passagem do *prazer de ler* as grandes obras para o *desejo de escrever*. Não como imitação, mas inspiração e transfiguração da mesma a partir da escrita. “O grande autor não é aquele com quem nos comparamos, mas com quem podemos nos identificar” (Barthes, 2005a, p. 4).

Barthes não tenta explicar de onde vem o seu desejo de escrita, não mergulha no inconsciente, mas dedica-se à relação entre o *prazer de ler* e o *desejo de escrever*, suas problemáticas e bifurcações, para estruturar seu projeto *Vita Nova*. Neste projeto, há a necessidade de *escrever* como verbo *intransitivo*, ou seja, a necessidade não de escrever algo, mas apenas de escrever (Barthes, 2005a).

Esta é uma questão que tem me inquietado, pois também tenho passado por uma crise e talvez meu erro esteja na tentativa de tentar escrever *algo*. Fazendo uma relação com o meu projeto *Odisseia 116* – onde uma dramaturgia deveria ser escrita após uma viagem – buscava escrever algo que fizesse sentido, que me representasse e não me tirasse o sossego, me colocando em conflito. Este lugar outrora cômodo que eu acreditava ser possível encontrar, me causou um bloqueio criativo de semanas, meses.

Uma crise da efetivação de um projeto que se ampliou a uma crise pessoal em relação à arte que eu produzia. No entanto, foram nestes meses de impotência que vislumbrei os primeiros esboços entre as fotografias, entrevistas e a Odisseia homérica recortadas em vários fragmentos, pedaços.

Eu não conseguia *escrever algo*, muito menos escrever como verbo *intransitivo*. A sensação neste período era de que minhas projeções, meus esboços e meus rabiscos me boicotavam, tendo o poder de denunciar em mim um fazer que estava inoperável. A filiação me assombrava, a Odisseia homérica durante este tempo deixou de ser uma inspiração para tornar-se um peso sobre minhas costas. A relação com as entrevistas feitas em viagem e a questão sobre que direitos eu teria de fabular, elaborar e criar a partir da epopeia de quem quer que fosse também se colocava. Para afundar ainda mais no caos, me questionava também a respeito do que a volta à minha terra natal significava para mim, ciente de que a possibilidade de voltar como um resgate é inoperável nesta experiência.

Foi na crise, que se consolida a partir da lida com o material após a viagem, que a necessidade de outras abordagens sobre este esboço de projeto surgiu. Barthes defende que no processo de escrita, há um tipo de amor que é necessário, que não se legitima como o falar de si como apaixonado, mas dos outros que se ama (Barthes, 2005a). Refletir sobre dramaturgia a partir das possibilidades de elaboração contemporânea, remete-me ao que vem

sendo pensado com *teatros do real*⁷, onde a escuta da narrativa do outro deve estar disponível, aguçada e sensibilizada para somente a partir daí, servir como disparador de uma escrita possível. É possível que este também seja um ato de amor.

O projeto, por sua vez, configura-se como um lugar confortável para se estar, pois é justamente lá que se está seguro com as referências das grandes obras e as boas leituras, sem a necessidade de se identificar ou mesmo de trair alguém. A carta de Gustave Flaubert a Louise Colet ilustra bem essa questão: “não escrever nada e sonhar com belas obras (como faço agora) é uma coisa encantadora. Mas como se paga caro mais tarde, por estas voluptuosas ambições. *Que fossas*!” (Flaubert, 1853 apud Barthes, 2005b, p. 271). A preparação do romance, na medida que lida com as crises da escrita, acaba sendo um elogio à leitu-

⁷ A edição da Revista Sala Preta que tem como temática “Teatros do Real” traz em alguns artigos debates pertinentes às questões e discussões sobre este termo. No artigo *Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do Real*, de André Carreira e Ana Maria de Bulhões-Carvalho, os teatros do real estão ligados a experiências cênicas e textuais, onde a relação com o real ficcional, no sentido político, social, coletivo ou individual se dá. Este termo engloba uma variedade de modos de criação que partem de fontes documentais, experiências, transcrições, gravações, dentre outros, que têm como função produzir o ‘efeito de real’, que busca a legitimidade e a veracidade dos fatos e informações. Este teatro deve então evidenciar a relação da arte com o real verdadeiro, ou pelo contrário, que seja verdadeiro o que se tome como arte. (Carreira, Bulhões-Carvalho, 2013).

⁸ Gustave Flaubert, carta a Louise Colet, 28 de agosto de 1853, in Barthes, Roland (2005b).

ra, ao encontro com as grandes obras e às inspirações que dali podem surgir.

Este é apenas um de vários exemplos que Barthes cita para sinalizar as dificuldades de se começar a escrever uma obra, um romance, entendido aqui de forma total, ou seja, capaz de transcender a própria escrita. A passagem do *prazer de ler* ao *desejo de escrever* não acontece, para o autor, sem sobressaltos. Projetar, neste sentido, ajuda a perceber estratégias espaço-temporais, pensar em caminhos, em materiais e a visualizar rastros a seguir. A ideia de projeto permite sair de um lugar-comum, por vezes um lugar de inércia, e encontrar um impulso que literalmente te arremessa, te faz *desejar*. Logo no início de seu segundo curso sobre a preparação do romance, Barthes faz a defesa do desejo:

Por que escrevo? – Poderia ser, entre outras coisas por dever: por exemplo para servir a uma causa, uma finalidade social, moral, instituir, edificar, militar ou distrair. Essas razões não são negligenciáveis, mas eu as vivo pouco como justificativas... Sei que escrevo para contentar um *desejo* (no sentido forte): o *Desejo de Escrever*. Não posso dizer que o *Desejo* é a origem do *Escrever*, pois não me é dado a conhecer inteiramente o meu *Desejo* e esgotar sua determinação: um desejo sempre pode ser o substituto do outro,

e não compete a mim, sujeito cego, mergulhado no imaginário, explicar meu desejo até seu dado original (Barthes, 2005b, p. 11).

Não pretendo aqui pensar o que move o meu desejo; se a saudade da terra natal, a tentativa de falar sobre o retorno, a curiosidade em relação às pessoas em trânsito, as potências no âmbito da obra homérica. Todas estas características que em algum momento fizeram muito sentido, rapidamente diluíram-se. O desejo acaba sendo, nesta passagem do projeto para o esboço (entendendo aqui o projeto como anterior aos primeiros esboços, como ideia e estrutura do que seriam os primeiros esforços), uma variante sempre dinâmica e é na constância de sua mudança que eu, assim como Barthes, coloco-me como cego.

A cegueira potencializa-se também quando lembramos que a Odisseia era cantada por poetas *aedos* e é anterior à invenção da escrita, o que faz com que a obra homérica opere entre duas forças: a da estrutura da narrativa que busca um acabamento e a do seu contexto histórico e espacial pleno de interferências e de releituras possíveis a partir da oralidade.

Há, no caso da Odisseia homérica, um estatuto de filiação de uma obra acabada que sofre provocações durante os séculos. A maior parte dos estudos sobre a obra afirma a impossibilidade de comprovar que existiu um Homero em si, apontando para um grupo de *aedos* que cantava a Odisseia até sua escrita sécu-

los depois⁹. Esta camada inerente às leituras sobre a Odisseia, me fez estabelecer uma outra relação com a obra clássica que resulta em maior movimento e fruição desta narrativa. O fato de não haver a imposição de um autor sobre a narrativa permite que minha inspiração flua de forma mais livre, e me remete ao debate sobre a autoria da obra literária, levantados por Michel Foucault e Roland Barthes.

Em *A Morte do autor*, texto publicado no livro *Rumor da Língua*, Roland Barthes (1988) questiona quem fala numa obra literária: se um personagem, se o próprio autor¹⁰, ou mesmo a sabedoria universal sobre determinado tema. Logo em seguida, desmistifica esta preocupação afirmando que a escrita é a destruição da voz. A escrita seria o espaço neutro no qual a identidade se perde (Barthes, 1988). Neste sentido, tentar compreender a obra através de quem a escreve não mais se faz desejável. Para Barthes o que importa não é a origem, mas sim o destino da escrita, não mais o autor e sim o leitor:

⁹ Segundo Pierre Vidal-Naquet (2002) e Christian Werner (2014), apesar de manter uma forma fechada e de obra acabada, a escrita foi inventada apenas séculos depois, então esta narrativa oral sofreu alterações durante séculos antes de ser realmente escrita, tendo mudanças significantes durante o seu percurso.

¹⁰ Barthes não distingue autor de escritor neste texto. Michel Foucault faz esta diferenciação, salientando que o autor estaria mais próximo da cisão entre a figura do escritor e seu eu-ficcional (Foucault, 1969).

Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. [...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino (Barthes, 1988:69-70).

A escrita começaria então, paradoxalmente, com a morte do autor: O processo de escrita estaria intimamente ligado à desconstrução da autoridade do autor como origem:

Desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz

perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (Barthes, 1988, p. 1).

No projeto *Odisseia 116*, é já nos primeiros esboços que o estatuto de autoria começa a se desfazer. A dramaturgia é elaborada paralelamente à morte do dramaturgo, que se desfaz sob o texto, se identificando e estranhando, sendo parte de algumas figuras fantasmagóricas elaboradas no processo de escrita.

Por mais que eu esteja desenvolvendo um processo de escrita com traços autobiográficos, tento desautorizar este domínio com citações, inspirações, ficcionalidades e identificações, mantendo a *Odisseia* homérica, as entrevistas e fotografias como disparadores dramatúrgicos. Atravessada por tantos caminhos, aberta e porosa, a dramaturgia *Odisseia 116* não remete a um sujeito ou mesmo a uma identidade *una*. E por mais que eu esteja em cena, a dramaturgia enquanto obra não se fecha, se basta ou mesmo se explica pela minha presença. Enquanto ator, sou somente mais um corpo fantasma, a lembrança de quem escreveu um dia, mas se desfaz na cena, cedendo espaço para citações e vozes que surgem, cada vez mais um figurante distante na dramaturgia. O ator neste processo indica a impossibilidade de sustentação do autor, a sua falência e morte. Essa característica tem no *teatro do real* um dos únicos espaços de visualização e concretude, tendo em vista que a figura do autor geralmente é revelada em cena, por vezes criticada e apagada, o que não é tensionado

no teatro realista, onde a autoria não é revelada em benefício da ilusão de realidade.

Há na contemporaneidade e nos chamados *teatros do real*, experiências de espetáculos, sendo alguns autobiográficos e documentais, que questionam o estatuto de autoria na encenação e no próprio texto. O apagamento do ator/autor e a voz em *off*, podem ser considerados alguns destes. No espetáculo *Festa de separação*, de Janaina Leite, dependendo do lugar onde a plateia escolhe para sentar, o espectador verá e ouvirá com maior clareza e intensidade a versão de um dos atores/autores. Para Carreira e Bulhões-Carvalho:

O pressuposto do que hoje se convencionou chamar ‘teatro do real’ ou ‘cena do real’ é que tudo o que ocorre na cena pode ser documentado e foi baseado em pesquisa de arquivos e registros, ainda que possa resultar em espetáculos que tomem diferentes formas, perspectivas, formas e métodos (Carreira; Bulhões-Carvalho, 2013, p. 35).

O apagamento do ator/autor numa estética que percebe e está aberta para narrativas outras e corpos outros que não sejam os de heróis ou mesmo ídolos, põe em cheque o dramaturgo que foi a principal figura da linguagem teatral no teatro realista ilusionista.

O fato também de serem espetáculos que partem de um documento ou “fato real” para logo em seguida serem reelaborados para a cena, mostra que a figura deste autor não mais se apresenta como inerte, anterior ou incorruptível, mas vai sofrendo camadas de apagamento na própria dinâmica do espetáculo e da vida do artista ou coletivo. Para Carreira e Bulhões-Carvalho “[é] central refletir se tais propostas constituem um material que efetivamente desestabiliza os modelos teatrais estabelecidos, como parece ser o objetivo principal dessas experiências cênicas” (Carreira; Bulhões-Carvalho, 2013, p. 36). Penso que refletir e questionar sobre o estatuto de autoria é uma das principais formas de desestabilizar este teatro. No projeto *Odisseia 116*, o estatuto de autoria é quebrado desde a sua forma. Os depoimentos biográficos são construídos ao mesmo tempo em que se relacionam diretamente com as temáticas presentes na *Odisseia* homérica e em sua ficcionalização, além de um conjunto de imagens expandidas que não visam à busca pela realidade, mas que beiram a estética fantástica. Neste sentido, o *eu* ator/autor desliza, dinâmico e fluido, numa tentativa de tentar fugir e apagar-se durante praticamente toda a dramaturgia.

O uso frequente do pronome em primeira pessoa no presente do indicativo na dramaturgia *Odisseia 116* vem por vezes para fortalecer o enunciado, outras para rompê-lo, atravessá-lo de forma abrupta causando desconforto, silêncio, pausa. No entanto, tal enunciado não carrega um valor fechado, mas se tor-

na um espaço de dimensões múltiplas. Barthes (2004) concebe o texto como um tecido de citações, no qual sempre há um gesto anterior imitado e o único poder do escritor é o de misturar as escritas. Minha escrita assume como anterioridade em seu esboço, a Odisseia homérica e as entrevistas e fotografias feitas ao longo da viagem. Estas são anterioridades constituintes do projeto. No entanto, várias outras escrituras, conscientes ou não, formam o tecido da minha elaboração dramaturgica.

Não estabelecer um estatuto de autoridade na dramaturgia e para a dramaturgia é possibilitar movimento aos significantes desta obra, ao seu poder de metáfora. É fazer nascer o leitor e o espectador.

Também Michel Foucault, em *O que é um autor* (1969), trata do apagamento do autor como tema corriqueiro da crítica contemporânea. O paradoxo teria início na autoridade do nome, pela dupla impossibilidade de tratá-lo como descrição definida ou mesmo como nome próprio comum (Foucault, 1969). Tanto o nome autor quanto o nome próprio não mais conseguiriam dar conta de quem escreve e também da escrita.

O filósofo afirma que o autor não é o proprietário do seu texto, nem mesmo seu produtor ou inventor. A seu ver, até mesmo a atribuição do que é escrito ou dito, se dá através de um conjunto complexo de operações críticas não justificadas (Foucault, 1969). Este pensamento aproxima-se do debate que Barthes (2004) propõe sobre a impossibilidade de um sujeito e de uma identidade

fechada para aquele que escreve e sua visão do processo de escrita como um conjunto de citações diversas e vindas de todos os cantos, constituindo-se como uma rede, um tecido.

Como dramaturgo da *Odisseia 116*, tenho certas referências como inspiradoras e disparadoras, mas por vezes distancio-me delas para não correr o risco de ser aprisionado pelas mesmas, de ser aprisionado por uma ortodoxia da escrita. Assim, busco por vezes me distanciar das referências, esquecê-las, e, porque não dizer também, profaná-las.

Diferentemente da *Odisseia* homérica, na *Odisseia 116* não me interessa eternizar a figura do herói, nem muito menos a do autor. Tampouco me interessa uma narrativa linear dos grandes feitos. As vozes que me interessam na elaboração dramaturgica não são as dos grandes heróis nem as dos grandes intelectuais, mas as vozes historicamente invisibilizadas, as vozes em sua relação com o êxodo, vítimas de um apagamento histórico. A fragmentação destas histórias, seus percursos e percalços, encontros e desencontros constitui a base de uma dramaturgia que para mim funciona como um duplo que em determinados momentos revela a presença do autor e em outros o distancia como imagem borrada e fantasmagórica. O que antes ligava a escrita à morte nas grandes epopeias, destinadas a perpetuar a imortalidade do herói, é compreendida agora como a relação da escrita com o sacrifício voluntário, apagamento voluntário do sujeito, a obra como assassina do seu autor (Foucault, 1969). Na elaboração da

dramaturgia *Odisseia 116*, o rio que atravessa o espaço e os corpos cumpre esta função de desestabilizar, sufocar e apagar qualquer possibilidade de encerrar-se em um significado.

O desejo que surge a partir da leitura da *Odisseia* homérica expressa-se no projeto *Odisseia 116* não como tentativa de reescrever ou imitar a obra clássica, mas de encontrar outras leituras, outras narrativas e oralidades cotidianas na BR-116 que, a meu ver, são potentes em seu aspecto narrativo, mas estão sujeitas a uma invisibilidade histórica. A *Odisseia*, assim como a viagem, são disparadores que me inspiram a perceber o que posso encontrar do outro e de mim mesmo no processo de retorno.

É oportuno perceber a dinâmica deste desejo, tendo em vista que o mesmo também não se configura numa linearidade, mas que, recalçado, germina de tempos em tempos, provocando distanciamentos do projeto e gerando até mesmo possíveis crises de escrita. Uma obra clássica, neste sentido, pode ser um disparador, uma inspiração, mas também pode ser um fardo de recalque; capaz, inclusive, de encerrar o projeto.

Barthes (2005b) liga, como vimos, o *desejo de escrever* ao *prazer de ler*. No meu caso, tanto quanto no prazer de ler, está na *viagem* e na possibilidade de conhecer outras narrativas minha motivação para elaborar o projeto *Odisseia 116*. Os instrumentos mudaram: os cadernos de bordo foram substituídos por áudios do celular. As perspectivas de como as entrevistas deveriam ser feitas também mudaram: ao invés de dentro do ônibus, foram realizadas nas paradas. As formulações igualmente mudaram,

já que as entrevistas e abordagens deveriam responder às individualidades de cada entrevistado. No entanto, o que eu lutava para não ser mudado, o que em certos momentos foi um fato e em outros um pesado fardo, era a possibilidade da viagem. Barthes, vale notar, cita o exemplo de Rimbaud, que substitui o desejo de *escrever* por outro igualmente “violento, radical e eu diria, louco: *viajar*” (Barthes, 2005b, p. 54). A partir dos exemplos de Barthes, percebo que meu fazer pode estar num duplo esquizofrênico que tenta mesclar os desejos de escrever e viajar ou, pelo contrário, que esses dois desejos possam gerar algum tipo de lucidez num jogo de espelhos em movimento.

Em *Literatura, Teatro e Cinema: O Mahabharata de Peter Brook* (2015), Gabriela Lírio Monteiro oferece um ótimo exemplo da adaptação de Peter Brook para o teatro e posteriormente para o cinema, do poema indiano em 12 volumes *Mahabharata*, um dos livros mais antigos da humanidade e o maior poema épico da literatura mundial.

Duas questões se colocavam para Brook e Claude Carrière, cineasta e companheiro neste processo, questões muito próximas às já colocadas aqui. A primeira delas é como se inspirar numa obra tão distante, numa obra clássica de certa cultura, sem produzir a tentativa de uma aproximação, mas buscando inspirar-se ou mesmo identificar-se com a mesma. De acordo com Monteiro:

Saindo da casa de Lavastine, na Rue Saint André des Arts, em Paris, às 3h da manhã de uma madrugada de 1973, Brook e Carrière, entusiasmadíssimos, decidiram encenar *O Mahabharata*. Prometiam encontrar um meio de introduzir a obra no mundo ocidental, partilhando as histórias preciosas que tinham acabado de ouvir. Desse dia até o da primeira apresentação, em 1985, de *O Mahabharata*, no Festival d'Avignon, foram doze longos anos de pesquisa. Nos últimos três anos que antecederam a estreia, eles trabalhavam todos os dias. No início, era uma cegueira – “*nós estávamos cegos pela obra...*” (Brook, 1985) – como iriam dar conta de centenas de personagens, distribuídos pelos doze volumes de *O Mahabharata* (Monteiro, 2015, p. 41).

A percepção da cegueira em relação à montagem de uma epopeia clássica indiana para o teatro e o cinema ocidental foi constatada após o retorno de uma das inúmeras viagens feitas por Brook e Carrière à Índia, onde perceberam que a tentativa de uma reprodução ou transposição desta epopeia seria impraticável (Monteiro, 2015). A segunda questão é a própria viagem, tendo em vista que encenador e cineasta substituem, após a crise de sua viagem, a ideia de imitação pela evocação do poema indiano.

Evocar é para mim, neste sentido, uma forma clara de se inspirar na obra a fim de transformá-la. Brook afirma ainda que seu interesse como encenador seria o de revelar o não-dito pelo poema. Esta é uma forma também de, através da encenação, cavar não-acabamentos dentro de um poema acabado. Nas inúmeras viagens feitas para a Índia, Brook e Carrière mesclam os desejos de escrever e viajar.

É na viagem que percebo cada vez mais o que uma obra clássica como a Odisseia homérica tem a me dizer. Não há como prever o que irá acontecer em trânsito, mas há como constatar em trânsito o que fica na pele, no corpo. E quando se chega, quando se efetiva a aproximação, a distância da imitação da obra homérica se consolida. Foi nesse momento que comecei a perceber o que buscava da obra homérica e o que a obra homérica buscava de mim. Refazer minha própria epopeia, meu retorno, foi um momento crucial para entender a essência do material com o qual estava lidando. Isso foi me distanciando de uma leitura clássica da narrativa homérica, e, ao mesmo tempo, me responsabilizando por uma criação dramatúrgica que tivesse a Odisseia homérica como disparadora.

Barthes usa o conceito de Simulação: “introduzir no ‘verdadeiro’, o ‘falso’, introduzir no ‘mesmo’, o ‘outro’” (Barthes, 2005b, p. 24). A simulação coloca o projeto num lugar de maior atividade, tendo em vista que não somente me inspiro, mas ajo a partir desta inspiração, simulando, ou, no meu caso, esboçando uma

dramaturgia. Esta possibilidade de simulação está ligada à possibilidade de lidar com a Odisseia homérica de forma evocativa ou disparadora no projeto *Odisseia 116*:

Esse homem – meu herói muito pouco heroico – será, evidentemente, um homem composto, um homem pseudonímico, pois ele terá vários nomes próprios: ele se chamará Flaubert, Kafka, Rousseau, Mallarmé, Tolstói ou Proust – e para não enfatizar demasiadamente o êxito final que representam estes nomes, ele também se chamará: *eu*. Como posso, como poderei misturar-me com esses nomes, autorizar-me em nome deles? ... O que é pretensioso: *comparar-se com*; mas eu não me comparo, *eu me identifico*: meu imaginário não é psicológico, ele é desejante, amoroso; é, precisamente, um imaginário, e não uma paranoia (Barthes, 2005b, p. 95).

Identificar-me com, e não me comparar. Como então escrever uma dramaturgia tendo como inspiração a Odisseia? Esta empreitada seria possível? Seria eu capaz? Estas perguntas foram por vezes os principais impedimentos que assombraram o meu processo criativo. Mas a partir dos primeiros esboços, as necessidades de respostas possíveis para tais perguntas foram se dissipando.

A crise então, antes castradora, foi se apresentando como última saída naquele momento. Segundo Barthes, “a vida de quase todos os escritores é articulada por uma *crise* central (mesmo se ela não se situa no meio da vida), crise da qual decorre uma renovação das obras. Isto é, de onde a Obra triunfante parte, regenerada” (Barthes, 2005b, p. 259). Tais crises se manifestariam geralmente por conta da morte de um ente, por uma doença pessoal, ou ainda, a partir de uma viagem. Encaixo-me no último conceito. Minha crise criativa e artística manifestou-se logo após a viagem, quando me deparei com a função de transformar os materiais que tinha em mãos. A viagem me trouxe certo medo de agir sobre o material, de não saber lidar com o mesmo.

Não somente o fato de viajar, mas o retorno para o lar, assim como o que se dá na Odisseia homérica, carrega aqui um peso especial. O retorno por uma rota que já conheço. Um retorno para o meu endereço, minha casa. Um retorno de ônibus, mesmo meio utilizado quando, com bagagem acumulada, mudava minha vida para o Rio de Janeiro. Uma viagem em que, a partir do retorno, eu pretendia observar o que acontecia com as pessoas que partiam, que passavam três dias na estrada.

É difícil delimitar os pontos de tensão entre projeto, viagem, crise, até mesmo porque todas as relações dessas experiências com as primeiras palavras do esboço são perceptíveis. No projeto *Odisseia 116* tenho como interesse perceber o rascunho de uma dramaturgia identificada aqui como processo aberto e dinâmico, de acordo com a genética textual:

Os intensos debates suscitados pela genética textual no campo literário fundavam-se na recusa de levar em consideração os rascunhos por si mesmos. Essa rejeição não diz respeito aos estudos teatrais, disciplina ainda recente, em que a dificuldade de captar realizações cênicas não captáveis por natureza conduziu a utilizar os vestígios dos ensaios nos quais elas poderiam ser acessadas (Grésillon; Mervant-Roux; Budor; 2013, p. 382).

Recorro então aos meus próprios vestígios, rastros presentes tanto nos primeiros esboços quanto nas fotografias, entrevistas e sensações acerca da viagem, para vislumbrar possibilidades de uma dramaturgia aberta também às camadas de uma encenação e que toma como origem a tríade projeto-viagem-crise. Ressalto também o esboço como potência e possibilidade de uma experiência estética. Como lembra Jean-Claude Bernardet:

A estética do esboço não é recente na história da arte. Lembremo-nos do comentário do crítico Fénéon sobre os impressionistas: “No entanto, quanto à técnica, nada de preciso: as obras desses pintores se apresentavam com um jeito de improvisado; suas paisagens eram pedaços de natu-

reza vistos de relance, como através de um postigo rapidamente aberto e fechado: era sumário e aproximativo. Essa técnica rigorosa...” (1887) Simplesmente a apresentação dos materiais propõe uma área de atuação ao espectador, cujo trabalho pode lhe proporcionar intensa emoção estética, bem como discursos, falas a respeito. E, como não há conclusão a que chegar, esse relacionamento entre espectador e obra a rigor não tem fim (Bernardet, 2003, p. 4).

A dramaturgia, portanto, como dito no início do texto, não se apresenta como tentativa de obra a ser acabada, finalizada, como produto. Penso que entre o esboço e a dramaturgia, e a dramaturgia e a encenação, paira muito mais uma estrutura de álbum, de fragmentos justapostos, de pedaços, do que uma obra fechada e completa, uma busca por uma unidade estrutural. Neste sentido, a multiplicidade de caminhos me interessa mais.

Filiação

O filme *Os renegados* (1985) da documentarista francesa Agnès Varda, é um excelente exemplo para refletir sobre a relação da entrevista com o estatuto de filiação, sobre como uma mesma história é ressignificada a cada novo depoimento e a cada olhar lançado sobre ela.

Neste filme, a atriz Sandrine Bonnaire interpreta Mona, uma ex-secretária que larga seu emprego para viajar sozinha pelo interior da França. O filme inicia-se com sua morte. É então que uma investigação começa e a trajetória da personagem até sua morte é contrastada com os depoimentos de pessoas que a conheceram e atravessaram seu caminho. É interessante notar como cada depoimento acrescenta ao filme uma nova camada indicativa sobre a personagem central, desde especulações muito vagas até indicações bem próximas do que realmente aconteceu. E neste entremeio a epopeia de Mona vai sendo revelada no filme. Os depoimentos não se dão apenas como entrevistas diretas, mas também por chamadas de telefone, onde as percepções sobre Mona vão sendo construídas durante as conversas.

Outro ponto interessante do filme é que Mona não revela seu nome. Somente no final do filme ficamos sabendo que seu nome é Mona, negando assim qualquer busca de parentesco ou mesmo de filiação. Essa negação também ocorre na Odisseia, quando na ilha de Polifermo, Odisseu, para sobreviver, nega seu estatuto de herói, anunciando-se como *ninguém* e negando assim, ainda que temporariamente, seu laço de parentesco com seu pai Laerte e seu filho Telemaco. Esta filiação, que desliza tanto na Odisseia homérica quanto no filme de Agnès Varda, me remete diretamente a outra referência, encontrada no filme *A destruição de Bernardet* (2016), onde o filósofo e crítico Jean-Claude Bernardet define a palavra bastardo a partir de Jean-Paul Sartre, ao escutar uma fita na qual um áudio de sua própria voz dizia o seguinte:

Insatisfeito por viver no Brasil porque eu queria viver na França, mas vivia no Brasil em francês, com a cultura francesa, etc., eu descobri o conceito de bastardo do Sartre e me identifiquei absolutamente com isto, pois foi quase que uma bússola para mim: ‘nunca pertencer completamente a nada. Nunca estar completamente integrado...’ então estou constantemente inserido e desinserido (A Destruição, 2016).

Bernardet trata aqui de uma relação de (des)territorialização, do sentimento de não pertencimento ao Brasil e do desejo de estar na França. A definição de bastardo de Sartre o ajuda a perceber a potencialidade de distanciar-se do lugar-comum, o que, a meu ver, dialoga diretamente com a ideia de Barthes de filiação como deslizamento e, antes disto, com o princípio de viagem como possibilidade de crise. Estar constantemente inserido e não-inserido.

Quando pensei na cena cinco, intitulada *Saudade / transposição do rio*, que se relaciona mais diretamente com as entrevistas, minha intenção foi escrever a partir do que percebia como ausência na Odisseia homérica, que era o relato do outro, um outro que não se apresenta como personagem acabado na *Odisseia 116*, mas como fantasma ou mesmo citação, uma lembrança distante se relacionando com as entrevistas feitas em viagem. Isto me in-

interessava. Então este eu viajante, que se coloca nesta cena como entrevistador, tenta aqui ser uma ausência e como não consegue, tenta anular o máximo possível seu estatuto de presença para que as vozes em viagem se coloquem, a fim de elaborar depoimentos que têm como influência não um rebuscamento, tão presente na Odisseia homérica, mas certa estrutura coloquial influenciada pela forma e força de como o discurso é colocado em viagem, nas entrevistas e em estreita relação com a oralidade.

Assim como a imagem de Penélope costurando a mortalha para seu sogro Laerte, tenho agido sobre este material como quem se mete à costura, numa estrutura que beira a urdidura de um rapsodo. Para Barthes, “poderíamos também dizer o Rapsódico, o costurado (Proust: Obra feita como que por uma costureira). O rapsódico afasta o Objeto, magnifica a Tendência, o *Escrever*” (Barthes, 2005b, p. 39). Talvez eu atue no esboço destas cenas como um rapsodo que costura e desfaz constantemente a relação entre a Odisseia clássica e a oralidade percebida em trânsito, na viagem. Nesta tentativa, busco, assim como Penélope, estar inserido e não-inserido em certo contexto. A sensação é a de estar em determinada situação e querer a todo momento fugir dela.

Estas passagens desenvolvidas na quinta cena não foram escolhidas por acaso, mas estão ligadas à ideia de deriva, de perda. Tentava estabelecer relações onde a partida se estabelecia como força, pensando em narrativas possíveis sobre saudade, ódio, rancor, sentimento de incompletude. Neste sentido tento re-

cuperar a possibilidade destas falas se fazerem como quem puxa um fio, ou mesmo como quem cola uma gravura no papel.

Barthes (2005b) liga ainda a ideia de rapsódico a um último conceito muito relevante para este debate, que é o álbum. Penso que o que venho propondo em termos de dramaturgia, como esta se identifica com a Odisseia clássica e repensa o depoimento do outro concomitante à minha experiência, aproxima-se bastante do conceito de álbum colocado por Barthes. Para ele, “a forma antagonista – isto é, que gera a necessidade de uma escolha –, é o Álbum – opõe-se ao *Livro*.” (Barthes, 2005b, p. 123). A seu ver, o Álbum é composto por dois elementos; um deles é circunstancial e se caracteriza pelo interesse em recolher a circunstância do dia-a-dia e da forma do diário, primando pela ausência de uma estrutura fixa. Segundo o autor, uma folha de álbum pode se deslocar ou ser acrescentada ao acaso. O segundo elemento é a própria rapsódia como uma sucessão de pensamentos comandada pelo acaso e pelas circunstâncias do mundo exterior (Barthes, 2005b).

As cenas abordadas neste livro seguem uma lógica de organização muito mais sujeita ao acaso e bifurcações que me fizeram escrevê-las em *insights* e lapsos da memória em momentos específicos da lida com o material, do que a uma busca cronológica dos fatos de minha epopeia ou mesmo da cronologia da Odisseia homérica.

Os pensamentos desordenados também influenciam o esboço da quarta cena, *Fotografia*, onde me aproprio dos nomes das cidades atravessadas pela BR-116 para tratar das minhas impres-

sões sobre o olhar das pessoas em trânsito e as imagens vistas da janela. A estrutura de álbum, de fragmento, foi a possibilidade encontrada por mim para trabalhar esta cena, onde, em dinâmica, desorganizam-se cidades, paisagens e impressões. Para Barthes (2005b), o álbum se diferencia do livro por ser atonal e sem cadência. Percebo que o esboço da minha estrutura dramatúrgica tem estreita relação com a forma do álbum, que se distancia da ideia de livro como uno e hierarquizante. Como um universo não-uno, sem hierarquias e disperso, o álbum apresenta-se como um tecido de contingências sem transcendências.

É assim então que tento agir, mover-me e escrever a partir do material selecionado. A mortalha de Laerte, costurada e desfeita por Penélope no decorrer da Odisseia homérica, se revela aqui como possibilidade de estrutura, como costura, que aproxima para logo depois desfazer. A imagem da mortalha surge como vislumbre poético deste fazer dramatúrgico. Para Barthes, o álbum é germen assim como o livro é a soma, por mais grandioso que seja (Barthes, 2005b). Seria necessário então despedaçar o livro e torná-lo retalho. Este é um fazer necessário que tenho buscado não somente em relação à Odisseia homérica, mas às entrevistas e fotografias na estrada para a composição dramatúrgica.

A dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116* trabalha com o conceito de álbum de Barthes apesar de rejeitar o entendimento do álbum como algo “assim, do jeito que vem”, pois não me interessa utilizar uma fala somente do jeito que vem, mas reelabo-

rá-la para a cena. Todavia, há na forma do álbum características totalmente pertinentes e utilizadas na minha escrita, tais como a organização das cenas e a forma de construí-las.

O álbum, diferentemente do livro, revela um não-acabamento, a possibilidade de acréscimo e uma estrutura aberta, da mesma forma como uma dramaturgia se relaciona com uma encenação.

A impossibilidade de voltar para casa

Experiência

Neste capítulo discuto a elaboração da dramaturgia *Odisseia 116* a partir dos conceitos de experiência, memória, narrativa e identidade, presentes em alguns ensaios do filósofo e crítico alemão Walter Benjamin (2012) no livro *Magia, Técnica, Arte e Política*. Dialogo também com alguns ensaios da filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2009), autora do prefácio do livro citado. Analisarei a escrita da dramaturgia *Odisseia 116*, mas levarei em consideração o projeto, a viagem e o esboço, discutidos no primeiro capítulo, além de tentar dialogar com uma escrita da cena a partir de agora.

O prefácio de Jeanne Marie Gagnebin para *Magia, Técnica, Arte e Política* é bastante elucidativo quanto a alguns posicionamentos essenciais sobre os conceitos de história e de experiência para Walter Benjamin. De acordo com Gagnebin, a escrita da história ou historiografia se colocava em dois polos essenciais na Alemanha: o primeiro deles seria a história “progressista”, que defendia o progresso científico como inevitável, amparado na social-democracia, e o segundo a historiografia “burguesa” ou historicismo, que tinha como intenção reviver o passado a partir de uma identificação direta, afetiva, do histo-

riador com o objeto. Para Walter Benjamin, tanto a historiografia burguesa quanto a historiografia progressista eram alicerçadas sobre a mesma concepção de um tempo “homogêneo e vazio”, que é também cronológico e linear. De acordo com o autor, o historiador materialista encontra uma outra história no passado e elabora um outro conceito de tempo, o “tempo de agora”, que tem como característica a sua “intensidade e brevidade”. Para Gagnebin: “em lugar de apontar para uma ‘imagem eterna do passado’, como o historicismo, ou dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o historiador deve construir uma ‘experiência’ com o passado” (Gagnebin, 2012, p. 8).

O debate sobre o modo de olhar para o passado e como compreender a forma dinâmica do presente é pertinente para pensar a elaboração de uma dramaturgia que também se legitima e se dá em trânsito. A literalização de uma viagem revela-se um espaço propício e oportuno para pensar a experiência, a narrativa, a memória e a identidade como também dinâmicas. Tais pontos no projeto *Odisseia 116* por vezes se calam e se resguardam, não deixando por isto de movimentar-se, e por vezes também se fazem e se refazem através da arte, do esboço, de uma possibilidade de dramaturgia. O trânsito, sua potência e efemeridade me interessam em várias camadas desta pesquisa. O projeto foi elaborado para ouvir, perceber e se deixar atravessar pelas pessoas que estavam em viagem. Para que esta experiência fosse reelaborada como dramaturgia, seria necessário um outro tipo de narratividade que se reconfigura para a

cena. Tal característica tem relação direta com os preceitos filosóficos de Walter Benjamin. De acordo com Gagnebin:

O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da experiência e o fim da arte de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de que uma reconstrução da experiência deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade (Gagnebin, 2012 p. 9).

Esta outra forma de narrar interessa ao campo da história, assim como interessa também a uma escrita dramatúrgica que se ampara na história oral. A experiência reelaborada para a dramaturgia se estabelece na *Odisseia 116* muito mais pelo fragmento, edição e inspiração a partir destas histórias do que pela busca de uma escrita que visa a linearidade de uma obra fechada. Neste sentido, os preceitos filosóficos de Benjamin servem muito ao campo artístico. De acordo com Gagnebin: “a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (Gagnebin, 2012, p. 10).

O ancião detentor de experiências imprescindíveis para a sua comunidade como o aconselhamento, a sabedoria, a tomada

de decisões, e tão respeitado na antiguidade e na Odisseia homérica, tornou-se hoje, na sociedade capitalista, um velho inútil, cujas funções não são mais valorizadas.¹¹ Segundo Gagnebin, as experiências mais comuns aconteciam entre o narrador e o ouvinte, entretanto, a possibilidade de tal experiência foi destruída pelo capitalismo. Para a autora, é no ensaio “*O narrador*” de Benjamin que se encontra a primeira percepção de *obra aberta* e *profusão de sentidos*, numa busca pelo não acabamento essencial. Sobre o conceito de história, afirma: “cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.; essa dinâmica ilimitada é a da memória, é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos” (Gagnebin, 2012, p. 10).

A história não é, portanto, uma linha reta a seguir, mas constrói-se a partir de linhas concomitantes que se bifurcam e se atravessam. Em se tratando de um processo dramatúrgico, me interessa perceber como este é constituído não sobre um relato individual que tem um herói específico como protagonista, mas sim observar como todos os relatos, experiências e percepções atravessam a escrita em maior ou menor grau. Benjamin cita a experiência do romance para exemplificar a transformação do conceito de experiência no tempo: “a experiência vivida por Proust,

¹¹ Os pretendentes de Penélope, na tentativa de desarticular a ilha de Ítaca, distanciam do palácio o ancião Laerte, pai de Odisseu e sogro de Penélope. Mesmo com tal ação, o rito de costura de sua mortalha deveria ser respeitada.

particular e privada, já não tem nada a ver com a grande experiência coletiva que fundava a narrativa antiga” (apud Gagnebin, 2012, p. 15). Para Proust, o acontecimento vivido é finito, mas o acontecimento lembrado é infinito. É no relato e nas entrevistas feitas na viagem do projeto *Odisseia 116* que se percebe, por meio do vídeo, o relato no presente e a evocação do passado. A partir do vídeo é possível perceber como o acontecimento vivido e o acontecimento lembrado se tocam. Anotações, vídeos, fotografias, lembranças, cada um destes materiais reproduz o encontro entre presente e passado de maneiras distintas.

Para Benjamin, a experiência deve lidar com o esquecimento, com a tentativa de rememorar. O esquecimento é uma das linhas que perpassa toda a dramaturgia *Odisseia 116*. Primeiro porque lido cada vez mais com o fato de esquecer: nomes, datas, lugares. Minha memória aproxima-se neste sentido da de Barthes, uma memória de fragmentos (Barthes, 2005a). Nas entrevistas era também visível que as pessoas estavam lidando com uma linha muito tênue entre lembrança e esquecimento, eram perceptíveis algumas lacunas e tempos espaçosos em algumas entrevistas. Parece que a memória, principalmente da terra deixada, vai ficando cada vez mais distante. E, por último, meu esquecimento logo após a crise, quando tentava decifrar em qual cidade determinada fotografia foi realizada, onde determinada entrevista foi feita, em qual dia da viagem determinado vídeo foi gravado e por vezes me frustrava por não conseguir rememorar-las. O esquecimento pulsa também na *Odisseia* homéri-

ca. Em *A imagem de Proust* (2012), Benjamin liga o esquecimento ao tecer de Penélope, relacionando-a com a obra de Proust:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o principal para o autor que rememora não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração. O trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar o trabalho de Penélope do esquecimento? (Benjamin, 2012, p. 38).

Há aqui duas forças tensionadas. Uma delas é a narrativa que evoca a experiência do passado, em que Penélope relembra os feitos do marido Odisseu, vinte anos após sua partida. Assim como a mortalha que é costurada e desfeita, ela tenta paralisar o tempo, e em sua reminiscência vai lidando com o esquecimento, com o distanciamento das experiências vividas. A segunda se caracteriza pela experiência presente, onde a personagem vai se entregando a seu destino e desacredita que Odisseu possa ainda existir. A primeira dessas forças é precisamente a mais forte. Neste sentido, segundo Cristian Werner (2014) o heroísmo feminino, na Odisseia, é tão importante ou mais que o masculino.

O trabalho de Proust é o oposto ao de Penélope. Enquanto essa desfaz seus fios à noite, em Proust o dia desfaz o trabalho da noite, optando por dormir somente de dia para conseguir produzir. Proust não queria contar com a semiconsciência do início do dia para trabalhar. Para Benjamin:

Em cada manhã, ao acordarmos, em geral, fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da exigência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Mas cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas lembranças intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. Foi por isto que Proust transformou ao final, seus dias em noites para dedicar todas as suas noites ao trabalho, sem ser perturbado (Benjamin, 2012, p. 38).

Quando me deparei com uma viagem de seis dias (entre ida e volta), no intuito de colher material para compor uma dramaturgia, tive que contar com estas duas camadas de percepção, a do início do dia e sua semiconsciência que vai sendo forçosamente aguçada ao passar das horas, e também com o trabalho que se dava à noite, quando as luzes do ônibus estavam apagadas e o silêncio pairava. Nesse momento muitos pensamentos, ideias

e sensações eram sussurrados no gravador do meu celular. Era angustiante o receio de dormir sem os arquivar.

Gaston Bachelard (1993), em *A poética do espaço*, estabelece um contraponto ao lidar com o passado na elaboração artística do poema. Para o autor:

Não há nada de geral e coordenado que possa servir de base a uma filosofia da poesia. A noção de princípio, a noção de “base”, seria arruinante nesse caso. Bloquearia a atualidade essencial, a essencial novidade psíquica do poema... a filosofia da poesia deve reconhecer que o ato poético não tem passado – pelo menos não um passado no decorrer do qual pudéssemos seguir a sua preparação e o seu advento (Bachelard, 1993, p. 183).

Pensando a partir desta citação sobre uma elaboração dramática que não é poema, mas ainda assim uma elaboração artística, poética, pode-se perceber que todas as referências dos primeiros rascunhos – Odisseia homérica, viagem, entrevistas, fotografias, impressões e minha autobiografia – não se legitimam no processo artístico como o passado da obra, como a organização fechada de um compilado deste passado, mas que estas experiências se refazem, se negam, se justapõem e se desorganizam na

dramaturgia, legitimando-se assim, como possibilidades disparadoras de textualidades, impressões e oralidades repensadas para a cena. O autor continua: “a imagem poética não está submetida a um impulso, não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar” (*Ibid.*). A ideia de eco, para mim, vem funcionando em alguns outros conceitos já expostos aqui. Repercute no conceito de deslizamento, pois o eco desliza, se move no espaço e no tempo; na superposição de imagens para Eisenstein na montagem do cinema, tendo em vista que as imagens se superpondo ecoam na imagem posterior; mas, principalmente, ecoam no meu processo criativo, onde tomo para mim, cada vez mais a responsabilidade artística de elaboração, superposição, edição, criação e construção de eco sobre o material no qual venho me inspirando. O eco reverbera e desestabiliza, assim como o episódio em que o ciclope Polifermo lança uma pedra ao mar para matar Odisseu e o eco das ondas do mar impulsionam o seu barco ao mesmo tempo em que quase o afunda.

Narrativa e memória

Discuto a seguir o ensaio de Benjamin intitulado *O Narrador* (2012), para pensar se, a partir de seus preceitos filosóficos, me aproximo ou me distancio do narrador tal como autor o concebe. Benja-

min afirma que: “O narrador – por mais familiar que nos soe esse nome – não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva. Ele é para nós algo distante e que se distancia cada vez mais” (Benjamin, 2012, p. 213). Penso que a dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116* tem também esta função de se distanciar de uma ideia de narração. São perceptíveis as características autobiográficas do prólogo, onde eu, como autor e narrador, exponho minhas experiências, meus desejos e anseios de forma redonda, fechada. Porém, no decorrer das cenas, busco me distanciar da ideia de primeira pessoa e de narrador a partir dos relatos e impressões de viagem na tentativa de inspiração e deformação da *Odisseia* homérica. O caráter autobiográfico surge mais fortemente no segundo ato, mas com a intenção de dialogar com as questões político-econômicas responsáveis pela migração nordestina.

Para Benjamin, a narração está associada à experiência, uma experiência grandiosa que é deformada por uma guerra mundial:

Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum

com uma experiência transmitida de boca em boca (Benjamin, 2012, p. 214).

O trauma da guerra destruiu certa ideia clássica de experiência. A incapacidade de narrar a guerra impulsiona uma outra narrativa que se dá dez anos depois em forma de memória distante. A cicatriz de Odisseu, apesar de não ser resultante de um trauma de guerra, é uma marca que possibilita o reconhecimento do seu disfarce na Odisseia. A partir deste reconhecimento, sua ama Euricleia rememora a caçada do javali vivida por Odisseu em sua infância¹². O trauma é perceptível nos depoimentos de alguns entrevistados ao longo da BR-116. Principalmente no que se relaciona ao tempo fora de casa, à distância dos familiares e ao medo da morte. Tais traumas, de difícil acesso, são indicados a partir de algumas falas e gestos. A passageira Maria Fernandes, por exemplo, estava viajando para encontrar o pai que se encontrava muito doente no interior do estado do Ceará. Ela não o via há anos. Era perceptível sua preocupação e ansiedade de chegar, ao mesmo tempo em que sempre atrasava a saída do ônibus porque estava carregando a bateria do celular para saber notícias do pai.

O trauma resultante do êxodo ou de mudança entre o Rio de Janeiro e o Ceará, não se compara à força de um trauma causa-

¹² Voltarei a este episódio no decorrer do texto.

do por uma guerra mundial e sua capacidade de impor silenciamento. No entanto, quando penso na migração forçada dos nordestinos, estou refletindo sobre um trauma cotidiano e coletivo que cresce e se estabelece com a viagem, percebido por meio de algumas pausas e engasgos durante a entrevista.

Há ainda traumas específicos e pessoais que tento reelaborar como narrativas possíveis na dramaturgia *Odisseia 116*. Um deles foi a morte de uma vaca vista de perto em razão da seca no interior do Ceará; o segundo trauma, sobre o qual irei me deter com mais detalhe, relaciona-se a três cicatrizes no meu corpo decorrentes da reação a um assalto no mesmo dia em que iria conhecer o Rio de Janeiro pela primeira vez, no ano de 2013. Estas cicatrizes são também a lembrança na pele de um dos motivos pelos quais eu realizaria meu êxodo. De acordo com Márcio Seligmann-Silva:

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção. Daí Freud destaca a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado”, da

cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real. (Em grego vale lembrar, “trauma” significa ferida.) A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade” (Seligmann-Silva, 2002, p. 1).

Durante alguns anos, o assalto ocorrido no Ceará, poucos meses antes de me mudar para o Rio de Janeiro, foi motivo de dor ao ser contado e recontado para amigos e familiares. Era difícil tocar no assunto. Às vezes ver as cicatrizes, ou mesmo senti-las pulsando, me transportava diretamente para o mesmo espaço, quase como um pesadelo que me atormentava, repleto de incompletudes. Com o tempo, consegui refletir sobre o evento com menos peso. Em 2017, quatro anos depois do ocorrido e escrevendo uma narrativa que também atravessa as minhas motivações de viagem, esse evento ressurgiu no interesse de uma narrativa para a cena, onde o fragmento, os lapsos de memória e o esquecimentos a partir da experiência do trauma não são impedimentos, mas possibilidades reais de assumir esses vazios ou mesmo tentar preenchê-los com ficções possíveis.

A repetição da narrativa do trauma, reelaborada na dramaturgia, ao mesmo tempo em que aponta características auto-

biográficas, marca também o meu desconforto com o real escrito como textualidade possível. O desejo da não repetição desta narrativa é assumido na própria dramaturgia. As cicatrizes neste sentido escrevem uma história no meu corpo. Elas nunca mudam, mas certamente a história sim. Acredito que a narrativa do trauma seja a minha forma de lembrar que ainda estou vivo. Para Seligmann-Silva:

Aquele que testemunha sobreviveu – de modo incompreensível – à morte: ele como que a penetrou. Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua. Nele a morte – o indizível por excelência: que a toda hora tentamos dizer – recebe novamente o cetro e o império sobre a linguagem. O simbólico e o real são recriados na sua relação de mútua fertilização e exclusão (Seligmann-Silva, 2002, p. 3).

Justamente porque o trauma não pode ser revivido em sua completude, é que há a necessidade de repetição e reedição da narrativa, que se transforma ao contato com o outro, com o passar do tempo, com mudanças de espaço e com as próprias mudanças dos indivíduos. Neste sentido, o simbólico e o real se hibridizam cada vez mais.

Cathy Caruth, em *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996) assinala que para Freud, a ferida (trauma) não era inscrita no corpo, mas na mente. Constitui-se como uma brecha na experiência do tempo e do sujeito com o mundo. A ferida da mente se concretiza a partir de uma experiência traumática que acontece cedo demais para ser totalmente compreendida pelo indivíduo (Caruth, 1996).

Na dramaturgia *Odisseia 116* é a experiência traumática que dispara uma narratividade possível, que tem na cicatriz a sua memória, lembrança e comprovação. Quando escrevo na dramaturgia que “o meu corpo não conseguia traduzir tanta dor”, essa frase extrapola a dor física. O trauma é “sempre a história de uma ferida que grita, que se dirige na tentativa de falar sobre uma realidade ou verdade que não está disponível de outra forma” (Caruth, 1996, p. 15)¹³.

Para Caruth, a experiência traumática induz a uma crise que é marcada não pela forma de se lidar com o conhecimento, mas pela maneira como a mesma exige o nosso testemunho. Este testemunho preserva uma camada de incompreensibilidade da vítima, pois o que volta para assombrá-la não é apenas o evento violento, mas também a forma como esta violência ainda não é totalmente compreendida (Caruth, 1996). Percebo então, que a crise no projeto *Odisseia 116* é marcada não somente por uma

¹³ Tradução do autor.

viagem de retorno ou mesmo pelos rascunhos de dramaturgia, mas também pela forma como testemunho na cena uma situação traumática e pessoal. Este testemunho é percebido como uma memória que apagou muitas informações para me proteger e provavelmente reelaborou outras. A narrativa do trauma é um espaço totalmente sensível, que expande os espaços vazios da memória, fragmentando o evento em micronarrativas recortadas para além de uma narrativa linear.

A cicatriz, além de estimular a memória na dramaturgia *Odisseia 116*, assume também um caráter de repetição, característico do trauma segundo Caruth, vislumbrado mais diretamente no segundo ato, mas que se movimenta poeticamente durante todo o primeiro ato, onde os “personagens” por vezes perdem linhas que literalmente esvaziam seus corpos ou mesmo os aprisiona.

Aqui o conceito de trauma dialoga com o de experiência já citado por Gagnebin e por Benjamin, onde a mesma deveria ser reelaborada a partir de uma nova forma narrativa em sua relação com o esquecimento na tentativa de rememorar. O trauma, assim como a crise, também induz à repetição e ao fragmento na narrativa do projeto *Odisseia 116*.

Segundo Benjamin (2012), a narração está à beira de se extinguir porque a sabedoria como o lado épico da verdade também está à beira da extinção. A dramaturgia *Odisseia 116* não visa uma

busca pela sabedoria, tendo em vista que tal busca empobrece a elaboração dramatúrgica, tornando-a por vezes panfletária ou mesmo banal. Para Benjamin: “o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 2012, p. 217). Neste sentido, meu fazer no projeto *Odisseia 116*, aproxima-se da experiência do narrador, quando elaboro um relato pessoal e também quando o fricciono e me deixo afetar pelo relato do outro. Mas se distancia quando não me interessa pela elaboração de uma verdade a ser transmitida, mas me utilizo da narrativa como material de inspiração para a cena, reformulando-a.

Benjamin nos fala da longa duração da forma épica. “Poucas formas de comunicação humana desenvolveram-se mais lentamente e extinguiram-se mais lentamente” (Benjamin, 2012, p. 218). A seu ver, tal declínio se deve muito fortemente à difusão da informação. Ao passo que recebemos informações de todas as partes do mundo, somos fracos em grandes histórias (Benjamin, 2012). Dito isto, a narrativa da *Odisseia 116* não tem a preocupação de elaborar uma grande história de viagem, a exemplo da *Odisseia* homérica, e sim perceber como diversas histórias se atravessam, como elas me instigam e me inspiram para a elaboração dramatúrgica. Estas histórias são potências cotidianas, ou melhor, têm no cotidiano – e não nos grandes feitos – a sua potência.

Para Benjamin, a ideia de morte está intimamente associada à narrativa e sua transformação no tempo interfere decisivamente na dinâmica do narrado. Ele escreve:

Valéry conclui suas reflexões com as seguintes palavras: “É como se o desaparecimento da ideia de eternidade coincidissem com a crescente aversão ao trabalho prolongado”. A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu (Benjamin, 2012, p. 223).

A pomposidade do grande evento da morte é dissipada da vida do indivíduo. A importância da morte heroica, ou mesmo digna, na velhice, é uma das principais forças que faz com que Odisseu sobreviva na sua epopeia. A possibilidade da morte do ancião Laerte sem encontrar o seu primogênito Odisseu, é uma preocupação. Há uma relação de hereditariedade na obra que se distancia em razão da deriva de Odisseu ou mesmo dos anos passados na ilha de Calipso e se aproxima quando o mesmo retorna à Ítaca, reencontrando o pai e o filho. A morte

é vislumbrada como episódio grande e digno. Para Benjamin, a burguesia se distancia e retira da morte a sua potência, deslegitimando a experiência dos anciãos e depositando-os em asilos e sanatórios (Benjamin, 2012).

Benjamin afirma que a ligação entre a narrativa e o ouvinte se ampara no desejo de conservar o que é ouvido. “A memória é a faculdade épica por excelência. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro, com o desaparecimento do curso das coisas, com a violência da morte” (Benjamin, 2012, p. 227). O projeto *Odisseia 116*, mesmo com a sua licença poética enquanto dramaturgia, busca conservar a memória das pessoas em trânsito, ou em menor medida, conservar traços de memória individual e de identidades que se elaboram e se dinamizam em trânsito.

Percebo que as grandes viagens Brasil adentro não têm despertado o interesse da arte e, principalmente, da dramaturgia contemporânea. É a partir desta premissa que tento atuar. Jeanne Marie Gagnebin (2009) ressalta que Benjamin insiste na *perda* da experiência, como algo que se distancia de certa filiação ou mesmo da ideia de hereditariedade. Para a autora, “a perda da experiência acarreta um outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narrativa, de narração, que têm sua fonte nessa comunidade e nessa transmissibilidade (Gagnebin, 2009, p. 50).

A ideia de perda da experiência e logo também das questões de hereditariedade, conduzem Benjamin à percepção do

narrador como sucateiro. A imagem do sucateiro, sobre a qual o historiador também deveria se amparar, não se legitimaria como aquele que recolhe grandes feitos, mas aquilo que é posto de lado como desimportante ou mesmo sem significação, algo que a história oficial descartaria justamente por não saber o que fazer. Para Benjamin, os elementos de sobra da história seriam em primeiro lugar o sofrimento da Segunda Guerra Mundial e em segundo lugar aqueles que não têm nome, “o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste” (Gagnebin, 2009, p. 54).

No Brasil, a narrativa de pessoas em trânsito sofre um tipo de apagamento, tendo em vista o pouco interesse pela história oral e pelas narrativas cotidianas. Escuto e sou atravessado pelo desejo de ir embora, de viajar, desde criança, onde no sertão do interior do Ceará, uma das únicas oportunidades de bom trabalho e emprego era a mudança para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Nas três vezes em que fiz esta viagem, o desejo de mudança de vida se encontrava fortemente presente e acredito que tal desejo mobiliza, de forma muito concreta, os viajantes que se encontram no ônibus. No projeto *Odisseia 116* não me proponho a agir como historiador, mas sim tentar me inspirar e reelaborar as narrativas em trânsito para a cena a partir do vislumbre da possibilidade de narrativa como sucata e da figura do narrador sucateiro, que permite que as narrativas o atravessem diretamente. De acordo com Benjamin, este narrador sucateiro não segue uma narrativa

linear ou contínua, tendo como premissa a impossibilidade de uma experiência comum, da transmissão e do lembrar. Neste sentido me permito, ao criar a partir destas histórias, misturá-las e justapô-las na elaboração dramatúrgica. A memória viva é oral, comunitária e coletiva.

A viagem, o retorno para a elaboração de uma dramaturgia leva em consideração também o espaço da casa. O espaço da minha casa revisitada, o espaço onde nasci e que está para além de um espaço geométrico, mas se coloca como vivo, pulsante em narratividade e memória. Ao pensar sobre o espaço da casa, Bachelard (1993, p. 197) escreve: “nosso inconsciente está ‘alojado’. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem os dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas”. As narrativas que se fazem a partir das entrevistas, evidenciam também o desejo de voltar para a casa, de reencontrar este espaço. A saudade de cheiros, sabores, do clima, da casa. Sentir que está voltando para casa era uma constante para os nordestinos que estavam em viagem. O desejo de retornar era um dos disparadores das narrativas, dos depoimentos. De acordo com Bachelard:

Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos, um cosmos em toda a

sua acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. Os escritores de “apostos simples” evocam com frequência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é sucinta demais. Tendo pouco a descrever no aposento modesto, tais escritores quase não se detêm nele. Caracterizam o aposento simples em sua atualidade, sem viver na verdade a sua primitividade, uma primitividade que pertence a todos, ricos e pobres, se aceitarem sonhar (Bachelard, 1993, p. 200).

A sensação é que os três dias de viagem dinamizam as subjetividades a partir de memórias, conversas e trocas em relação ao desejo de voltar para casa. A este respeito, Bachelard (1993) coloca que o espaço da casa é uma dialética entre a realidade e a virtualidade, entre o pensamento e o sonho. Neste sentido, a casa não evoca a memória do passado de forma contínua, mas fragmentada. Para o autor, é pelos poemas, muito mais que pelas lembranças, que tocamos no espaço da casa. “É necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (Bachelard, 1993, p. 201).

Para Bachelard, a memória não registra uma duração concreta, logo não se poderia reviver uma memória. A linha do tempo

em que se pensa a memória seria então abstrata. Neste sentido, o espaço da casa se associa também a certo onirismo. As casas ricas em onirismo são avessas a descrições possíveis. “Descrevê-las seria *fazê-las visitar*: do presente pode-se talvez dizer tudo, mas do passado! A casa primeira e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra” (Bachelard, 1993, p. 205). Bachelard considera que tais lembranças da casa estão inscritas no nosso corpo, estão para além das lembranças, estão em nós como hábitos orgânicos.

O ato de voltar para casa toma potência numa gestação de três dias de ônibus. Tudo vai sendo rememorado na poltrona de um ônibus. Trocas, conversas, confidências elucidam tal fato o tempo todo. Assim como o desejo de Odisseu de retornar à Ítaca, o desejo de retorno pela BR-116 era uma constante na viagem das pessoas em trânsito. Como observa Bachelard:

As casas sucessivas em que habitamos mais tarde tornaram banais os nossos gestos. Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisseia. Como que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar (Bachelard, 1993, p. 207).

A casa vivida neste sentido não é um espaço geométrico e estático, mas sim um espaço habitado que transcende qualquer geometria. Para Bachelard (1993), a casa como valor vivo necessita integrar uma irrealidade. Na dramaturgia *Odisseia 116*, a quinta cena *Saudade/transposição do rio* promove o reconhecimento desta relação com a casa para além do espaço geométrico, como espaço de memória e autobiografia. Quando falo que as linhas do meu corpo atravessam toda a casa enquanto estou sentado, é um momento de projeção do espaço da casa que não se impõe de forma estática, e sim tão dinâmica quanto a própria viagem. Quando remeto à relação de deriva dentro de casa, a minha incapacidade de gravar algum depoimento no final da viagem e o conflito com minha irmã, misturo a deriva com características autobiográficas por meio da dramaturgia.

Identidade e autobiografia

Lembrar, escrever, esquecer, de Jeanne Marie Gagnebin (2009), traz um conjunto de ensaios sobre Homero. A autora se debruça sobre algumas passagens da *Odisseia* para pensar a obra homérica e suas implicações para a literatura e filosofia ocidentais. Uma discussão interessante proposta pela autora, e que se relaciona com o narrador para Walter Benjamin, diz respeito ao fato de Odisseu, em alguns momentos da obra, autodenominar-se como “ninguém”, a fim de salvar a si e a seus companheiros, averiguar

espaços, e de se disfarçar. A anunciação do herói é por vezes o seu pior carrasco. Segundo Gagnebin:

Ulisses só consegue salvar a sua própria vida porque aceita ser identificado com a não-existência, com a ausência, com a morte, com “ninguém”. Esse gesto prefiguraria então, a dialética fala da constituição do sujeito burguês esclarecido: só consegue estabelecer sua identidade e sua autonomia pela renúncia, tão paradoxal quanto necessária, à vivacidade mais autêntica e originária da própria vida, de sua própria vida (Gagnebin, 2009, p. 32).

Uma questão que tento trabalhar na dramaturgia *Odisseia 116* aproxima-se desta perspectiva. Não me anuncio como “ninguém”, mas como *Eu*. Este eu em primeira pessoa tem um caráter assumidamente autobiográfico, mas vai se deformando a partir do contato com as entrevistas e se distanciando da autobiografia em relação às narrativas e personagens homéricos. Neste sentido, ator e dramaturgo expandem seus limites na cena.

Um segundo ponto colocado sobre a não anunciação do nome de Odisseu pode ser visto no episódio das sereias. É somente por não se anunciar como herói e devido à sua sagacidade que Odisseu pode passar pelo canto das sereias como *ninguém*, tornando-se assim o único herdeiro do canto, o homem

que sobreviveu para narrar sua beleza. Pensando na experiência da viagem, é interessante perceber como, sem a câmera na mão, eu podia observar cantos, falas tão potentes ou mais, do que seguindo um roteiro de entrevistas. É então depois da viagem que tento mesclar esses dois cantos, essas duas falas possíveis para estruturar a dramaturgia.

Este eu que flutua, em certos momentos com nomes distintos, em outros como *ninguém*, vai sendo diluído na anunciação do próprio texto *Odisseia 116*, onde a identidade transita entre os espaços dinâmicos da viagem. Como observa Gagnebin: “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (Gagnebin, 2009, p. 32).

Mas, o momento em que a cicatriz aparece na obra homérica enquanto marca de identidade e rastro, é na cena em que a ama Euricleia lava os pés do mendigo viajante pelo qual se passa Odisseu. Para Gagnebin: “com efeito, não devem ter decorrido dez segundos entre a primeira apalpada de Euricleia e seu grito de susto e alegria. Homero porém, encaixa um longo episódio de 73 versos entre o primeiro toque da velha escrava e sua reclamação de regozijo” (Gagnebin, 2009, p. 32). Nestes versos, Homero narra como Odisseu adquiriu esta cicatriz, em sua aventura na caça de um javali. A cicatriz faz com que o narrador estabeleça mais um traço de sua identidade, além de denunciá-lo para Euricleia. Para a autora, “na história da ferida que vira cicatriz

encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade de narração” (Gagnebin, 2006, p. 109).

As cicatrizes enquanto marcas no corpo são feridas que despertam a memória tanto na Odisseia homérica quanto na *Odisseia 116*. Tais marcas fazem parte da identidade do indivíduo que soma experiências no decorrer de sua vida. A cicatriz é, nas duas obras, um código sujeito a apontamentos ou mesmo decifrações possíveis. Estes apontamentos e decifrações acontecem por meio da escrita que atravessa o corpo do personagem, no caso da Odisseia homérica, ou mesmo o corpo do próprio autor, no caso da *Odisseia 116*.

Para Gagnebin, a escrita se distancia cada vez mais da ideia de rastro privilegiado, como o mais duradouro em relação a outras experiências e marcas humanas. Os rastros não são criados, mas sim deixados ou esquecidos, tendo em vista que não são intencionais. De acordo com a autora, hoje assistimos a mais uma transformação do rastro, que distante da escrita e entregue à caducidade e clandestinidade, se aproxima também dos restos, da sucata e do lixo (Gagnebin, 2006). Na *Odisseia 116*, o rastro está presente muito além da palavra narrada na entrevista, nas impressões e indicações que o corpo em viagem, os gestos e as fotografias constroem no espaço, constituindo assim o que compreendo como identidade dinâmica.

Apesar de buscar não acentuar os estereótipos na dramaturgia, é importante ressaltar aqui que sou brasileiro, e dentro

desta imensidão territorial que é o Brasil, sou nordestino. A dramaturgia *Odisseia 116* se desenvolve a partir de identificações e não de identidades. Essa é uma forte característica pela qual caminho dramaturgicamente. Neste sentido, não legítimo uma identidade possível como fundadora, mas identificações possíveis que, como traços de experiência, atravessam e são atravessados pela dramaturgia. Tento perceber isso desde as entrevistas, e estabelecer na dramaturgia características da cultura nordestina que inspiram o percurso de desenvolvimento dramático, fugindo da folclorização destes imaginários.

Em se tratando de uma dramaturgia autobiográfica, é oportuno para mim ter consciência que este *Eu*, tão repetido na dramaturgia *Odisseia 116*, é carregado de atravessamentos que surgem a partir de duas perguntas, que são: o que me vem de proposições com a máxima “ser nordestino”? Sobre essas memórias e percepções, o que me serve para a elaboração da dramaturgia *Odisseia 116*?

É importante deixar claro também que tais perguntas não são respondidas a partir de uma linearidade narrativa e que as próprias perguntas servem aqui como disparadoras na minha elaboração simbólica e reinterpretação para a cena. Para quebrar com a linearidade, busco na dramaturgia não definir personagens nem mesmo evocá-los, trabalhando com uma superposição de narrativas.

Refletindo sobre autobiografia na literatura, suas implicações em algumas obras desde o século XVIII e como essas se desen-

volvem fortemente no século XX, a autora Linda Anderson (2001) pensa o gênero autobiográfico – ou “não gênero”, segundo alguns teóricos – a partir da divisão entre o factual e o real. Para isto, analisa a obra de alguns estudiosos e suas implicações autobiográficas tanto em obras literárias quanto no que se refere ao desenvolvimento da psicanálise e das teorias da identidade de gênero.

A autora cita Philippe Lejeune, por exemplo, que defende que a obra autobiográfica sofre de uma certa indefinição entre *autor*, *narrador* e *protagonista* (Anderson, 2001). Esta indefinição é uma característica presente na dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116*, principalmente em se tratando do autor e do narrador, onde ambas as figuras vão diluindo-se na dramaturgia, o autor na constante lembrança de sua morte e o narrador pela forma estrutural do texto, que não se faz apenas por meio da narrativa, mas como texto fragmentado. A ideia de protagonista não se estabelece na dramaturgia, a não ser como lembrança ou evocação de Odisseu em momentos pontuais. Tais momentos lembram o protagonista da obra homérica, mas não desejam estabelecer nenhum tipo de centralidade para sua figura na dramaturgia do espetáculo.

Lejeune entende que tal ligação entre *autor*, *narrador* e *protagonista* teve como intenção estabelecer um elo crucial entre as três figuras. No entanto, caminhou também como intenção “honesta” que buscava garantir a “verdade” da escrita (Anderson, 2001). Com o aprofundamento dos estudos no campo autobiográfico, os conceitos de honestidade e verdade começam a cair, tendo em vista que a memória é fragmentada,

um recorte reelaborado a partir do presente, sujeito à fantasia e ficções. No campo do teatro, essa definição se faz perceber em parte dos *teatros do real*, onde tanto a narrativa quanto o estatuto de autoria são reelaborados para a cena, vislumbrando um olhar crítico e atualizado, a partir do presente, para o que se decidiu abordar sobre o passado.

De acordo com Carreira e Bulhões-Carvalho (2013), são considerados *teatros do real* aqueles que buscam o real como elemento; são exemplos o biodrama e o teatro autobiográfico. No entanto, este teatro funcionaria no duplo que parte de um real como elemento, mas que no teatro se estabelece como convenção e signo entre espectadores e atores. O teatro do real não visa reproduzir a realidade, mas promover efeitos de realidade (Carreira; Bulhões-Carvalho, 2013). Neste sentido, a autobiografia é elaborada num espaço performativo que tem como premissa a convenção. A autobiografia funciona para a cena e em favor da cena. Ela é reelaborada de acordo com cada desejo, cada processo criativo e cada coletivo interessado em pesquisa de arquivos, entrevistas, documentos e experiências vividas. De acordo com os autores:

O simples fato de estar ocorrendo ali, naquele lugar denominado “espaço teatral”, compromete e determina a natureza daquele real. Ainda que provoque uma experiência verda-

deira, essa experiência tem valor de signo, é convencionalizada, ainda que esse signo nasça do contato com o real (Carreira; Bulhões-Carvalho, 2013, p. 36).

Os *teatros do real* desestabilizam os modelos teatrais predominantes a partir do seu material, por isto são objetos de análise para além de seus efeitos imediatos (Carreira; Bulhões-Carvalho, 2013). Neste sentido, assumem um caráter político que surge não somente por meio da palavra, mas por meio da estética e do pacto estabelecido entre atores e espectadores. Há então uma possibilidade de, a partir do teatro, minar o próprio cotidiano como real absoluto. De acordo com os autores:

Em se tratando do teatro, a impossibilidade da completa ilusão de realidade reafirma a teatralidade como instrumento da irrupção do real. Nesse caso, para que o real surja é preciso que o espectador perceba como o procedimento ficcional o conduz à experiência da realidade e, como isso, transforma o ato da recepção. Ainda que essa percepção não seja de todo consciente como processo, o espectador percebe o seu efeito (Carreira; Bulhões-Carvalho, 2013, p. 37)

Na dramaturgia *Odisseia 116*, essas características surgem a partir das camadas autobiográficas manifestas por meio da palavra. Já na cena, a irrupção do real por meio da teatralidade acontece com o uso de fotografias e entrevistas que não ilustram a cena, mas funcionam como camadas justapostas de significantes que têm na experiência do real cotidiano a sua origem.

De acordo com Anderson (2001), para alguns críticos, a autobiografia era vista como prova de validade, onde a autoria se relacionava à ideia de autoridade sobre o texto. Se pensarmos num texto dramático que vislumbra uma encenação, esta ideia de autoridade se torna inoperável já nos primeiros contatos com a cena.

Ainda segundo Anderson, os críticos do século XIX defendiam certa hierarquia da escrita autobiográfica. Existia uma “classe autobiográfica”, uma classe de intelectuais que excluía qualquer manifestação periférica. De acordo com essa perspectiva, a autobiografia deveria pertencer somente a pessoas de alta reputação e que teriam algo importante a dizer (Anderson, 2001). Contrariamente a essa hierarquia, as características e atravessamentos autobiográficos no espetáculo *Odisseia 116* servem para descentralizar qualquer linearidade ou unicidade ao texto, além de se inspirar no relato do outro como dispositivo disparador, reelaborando a fala do viajante como potência justamente em sua dinâmica e caráter periférico.

Em sua discussão sobre autobiografia e ficção, Anderson cita o filósofo Paul de Man, que compara o debate à sensação de entrar

numa porta giratória, pois não se consegue sair do dilema, sofrendo assim com os efeitos crescentes da vertigem. De Man entende a autobiografia não como gênero, mas como dilema linguístico, repetido todas as vezes que o autor se faz sujeito de sua compreensão (Anderson, 2001). Na dramaturgia *Odisseia 116*, não há o desejo de situar limites entre ficção e autobiografia. Não há dispositivos que se interessem por estas passagens, mas uma construção que visa a inserção de temas autobiográficos numa elaboração dramatúrgica que busca cada vez mais o fragmento e a incompletude, como um sonho. De acordo com Linda Anderson, para De Man, autobiografias não produzem autoconhecimento, mas ficções e figuras. Não há então a possibilidade de um rosto original que mascara as próprias ficções do autor de uma autobiografia (Anderson, 2001).

Anderson aborda alguns conceitos usados por Sigmund Freud, como a ideia de que o presente pode alterar retroativamente o passado. Essa ideia é visualizada desde o processo de escrita do esboço de dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116*, sua gradual passagem para uma dramaturgia e futura encenação. Neste processo, a atualização do passado a partir do presente como textualidade possível, é meu desejo no lugar de dramaturgo. Para Anderson: “lembrar não é restaurar algo anteriormente perdido para encontrar um link ou uma cadeia com o que estava faltando”¹⁴ (Anderson, 2001, p. 61). Neste sentido, tento lidar com

¹⁴ Tradução do autor.

o passado na consciência e certeza de sua fragmentação, sendo as entrevistas, enquanto fato concreto, apenas o plano de fundo para a elaboração da dramaturgia.

Linda Anderson cita ainda a tentativa de Barthes de escrever uma autobiografia *contra si*. Para Barthes, o uso do *eu* era dispensável. O autor substituiu a primeira pessoa do singular por *ele* ou mesmo *você* para distanciar o escritor do texto. Ele evita a profundidade da subjetividade e afirma o seu lugar na superfície, tendo em vista que para o autor, um assunto que espera para ser revelado é uma ilusão. Como para Barthes o autor está morto, o sujeito autobiográfico na sua escrita não pode autenticar sua realidade; o que escreve sobre si próprio nunca é a última palavra e, assim como Freud, pensa que não se pode restaurar o passado (Anderson, 2001). Na dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116* tal autenticidade autobiográfica é diluída quando os relatos, impressões, fotografias e vídeo atravessam minha fala que é autobiográfica, mas elaborada para a cena. A autobiografia é mais um elemento e não pretende se impor hierarquicamente sobre os demais.

Barthes, assim como Lacan, percebe a subjetividade como difratada através de um espelho, identificando-se com seu próprio olhar e refletindo delirantemente. Para o autor, o que é refletido são os seus fantasmas. Já Lacan critica a relação do reflexo com o *self*, que estaria associado à imagem de si, ou da criança interior, que o sujeito fantasia como real e que tem implicações diretas na escrita autobiográfica, mas é uma imagem ilusória, já

que o reflexo acontece de forma desconfigurada. Para o autor, o inconsciente não se fecha, mas é uma lacuna que desaparece antes de qualquer conclusão (Anderson, 2001). As duas imagens: a do fantasma para Barthes e a do reflexo embaçado da criança no *self* lacaniano, são coincidentemente duas constantes na dramaturgia *Odisseia 116*. Assim como o ciclope da Odisseia homérica, por vezes tento furar meus próprios olhos na tentativa de, ao cegar-me, quebrar o próprio espelho, impossibilitando, ao mesmo tempo, o fantasma e a criança, aproximando-me desta forma do delírio. A tentativa é, no entanto, frustrada. Por vezes também chego a cogitar a possibilidade de que os fantasmas e as crianças pudessem sucumbir às minhas palavras.

Cartografia e deriva da Odisseia 116: Uma escrita em movimento

Cartografia

Em *Cartografia ou de como pensar o corpo vibrátil*, Suely Rolnik (1989) separa o conceito de cartografia do de mapa. Para a autora, a cartografia, diferentemente do mapa, é um desenho que acompanha a dinâmica de transformação da paisagem. O mapa, pelo contrário, seria a paisagem estatizada. Neste sentido, o conceito de cartografia é muito mais pertinente para o projeto *Odisseia 116* do que o de mapa. O intuito do projeto é o de acompanhar as transformações das paisagens, sejam elas espaciais, sociais, afetivas ou artísticas. As fotografias não visam mapear, mas captar o acaso da imagem na dinâmica da viagem, da mesma forma que as entrevistas também não visam mapear identidades, estagnando-as ou limitando-as, mas sim cartografar o percurso. Por último, a dramaturgia não pretende mapear a viagem, não busca a visão *una* de uma realidade possível sobre o viajante, mas inspira-se e identifica-se no movimento, no percurso entre a viagem e a elaboração artística.

De acordo com Rolnik, para o cartógrafo, a teoria é sempre uma forma de desenhar uma cartografia, sendo assim, a teoria se faz na cartografia na dinâmica de elaboração da paisa-

gem. Esta dinâmica é, portanto, mútua e complementar (Rolnik, 1989). Essa é uma outra camada da cartografia que também se faz presente no projeto *Odisseia 116*, tendo em vista que viagem, crise e esboço de dramaturgia vêm sendo analisados concomitantemente à elaboração dramatúrgica, por vezes editando, mudando a dinâmica de transformação do próprio objeto, no caso, a dramaturgia. Aqui os aprofundamentos teóricos interferem diretamente na dramaturgia.

Discutindo o trabalho do cartógrafo, Rolnik considera que todas as entradas são boas se houver múltiplas saídas (Rolnik, 1989). Penso então na viagem pelo rio, onde os afluentes por vezes nos distanciam de um eixo, e por vezes o trazem de volta, pois o interesse da cartografia não é o de criar uma hierarquia intelectual, mas estar aberto a esta dinâmica que pode parecer distanciar, mas que, na verdade, transforma a paisagem e logo, o objeto. A cartografia não descarta esses distanciamentos, pelo contrário. Entender as mudanças de fluxo da paisagem é função do cartógrafo.

Rolnik define o cartógrafo como “um verdadeiro *antropófago*: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, *transvalorado*” (Rolnik, 1989, p. 2). A mistura de referências e materiais fazem parte do trabalho do cartógrafo, sem que esse esteja preocupado com uma hierarquia sobre esses. Para Rolnik:

[...] “**entender**”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com re-

velar. Para ele não há nada em cima – céus da transcendência –, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão (Rolnik, 1989, p. 3, ênfase do original).

Essa relação aproxima a cartografia dos processos de elaboração artística, onde por muitas vezes explicações e revelações não são o interesse do artista. No projeto *Odisseia 116*, meu desejo nunca foi o de mapear uma viagem ou mesmo circunscrever a crise dentro do projeto a ponto de limitá-la, mas ter consciência destes dois processos para lidar com eles dentro do projeto e usá-los como disparadores de criação. Para a autora, a cartografia:

É, em si mesma, um espaço de exercício ativo de tais estratégias. Espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de incubação de novas sensibilidades e de novas línguas ao longo do tempo. **A análise do desejo, desta perspectiva, diz respeito, em última instância, à escolha de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, o real social.** Em outras palavras, ela diz respeito à escolha de novos mundos, sociedades novas. **A prática do cartógrafo é, aqui, imediatamente política** (Rolnik, 1989, p. 4, ênfase do original).

Rolnik discute ainda a prática do cartógrafo enquanto posicionamento político diante do mundo. Um trabalho que é, assim como o artístico, movido por uma inquietação, por uma insatisfação, um desconforto que o faz fabular, pensar e tentar descobrir novas formas, novos mundos. Neste exercício ativo de pesquisa, novas práticas, problemas e questões vão aparecendo (Rolnik, 1989). No caso da *Odisseia 116*, a transposição do Rio São Francisco para algumas cidades do Ceará, que estava completamente abandonada, era com certeza algo que eu não esperava ver e que influenciou diretamente a elaboração dramaturgica. O rio que não chega na terra seca acaba afogando o corpo das palavras na dramaturgia. Alguns exemplos deste recurso são percebidos na quinta cena:

Não, não quero falar nada não, só tô um pouco cansado. Tem cachaça ainda? Me vê duas doses. Eu tô vindo de Iguatu. Iguatu não chove, é seco, cidade quente da peste. Já tô viajando há um dia já, indo pro Rio de Janeiro pra tentar trabalhar de servente porque a minha cidade não presta. Em Iguatu eu trabalhava de agricultor. Mas não chove. Disseram que ia passar um rio por lá. Passou? Hum, o maior rio do mundo. Você sabia? Sabia que o Rio Jaguaribe que passa lá no Iguatu é o maior rio do mundo? O maior rio SECO do mundo. Ele nem tem o direito de cair no mar e

morrer. Cidade quente da peste. Eu queria mesmo era só encontrar uma vida melhor do que a vida que eu vivo (Lopes, 2024, p. 61).

Esse fragmento é de uma cena baseada em uma das entrevistas feitas em viagem. O entrevistado era um agricultor que repetiu algumas vezes que Iguatu não prestava por ser quente. Falava também que não chovia, coisas que atravessavam seu cotidiano. A intenção foi fazer com que o rio inundasse essa fala, mesmo em sua ausência. Este recurso é empregado de forma diferente em toda a dramaturgia. Por vezes o rio é a ausência de estrutura que faz migrar, outras ele é a metáfora que afoga as palavras e por último o rio seco, a terra seca sublinhando o vazio e a espera constante da água.

BR3, do Teatro da Vertigem, grupo teatral de São Paulo, é um espetáculo cartográfico que tem na viagem um de seus impulsos de criação. Preocupados a princípio com uma elaboração dramática que partisse do trânsito, escolheram Brasileia, Brasília e Brasilândia, cidades que compartilham o prefixo BR em seus nomes, para uma elaboração teatral de influência cartográfica partindo da construção identitária destes três locais. Em entrevista cedida para Silvia Fernandes na revista Sala preta (2005), sobre o processo de construção do espetáculo em sua relação com as três cidades e o Rio Tietê, local escolhido para a encenação desse, o diretor Antônio Araújo observa:

Se você pensa a identidade nesse diálogo com o rio, está criando uma relação. Mas eu me lembro que, na fala da Suely Rolnik, era menos em relação a algo e mais em relação ao outro que não é você, mas uma outra pessoa. Nesse sentido, em relação a essas múltiplas identidades, eu sinto isso mais forte no encaminhamento do texto de BR3 do que nas questões da encenação. Se a gente pensa no Jonas, por exemplo, é um personagem que vai se modificando à medida que entra em contato com o outro e absorve coisas... É desse choque com o outro, dessa ida de encontro ao outro que a identidade se mobiliza. Nesse sentido, ela se torna móvel em relação ao outro (Araújo, 2005, p. 170).

Assim como os personagens se movimentam ao contato com o outro, na encenação proposta por Antonio Araújo e principalmente na dramaturgia proposta por Bernardo Carvalho, movimenta-se também a elaboração de um espetáculo pautado não pelo desejo de um mapeamento das três cidades, mas sim pela intenção de agir em viagem como um artista que cartografa paisagens, entendendo-as como dinâmicas. Uma característica que aproxima o projeto *Odisseia 116* do espetáculo *BR3*, é não somente ter a viagem como característica, mas o fato desta característica – o trânsito –, influenciar diretamente a elaboração dramática.

BR3 propõe uma viagem literal, onde o encontro entre os personagens vai transformando suas características e traços identitários, pois para o encenador, a identidade é dinâmica. No projeto *Odisseia 116*, a viagem funciona muito mais como evocação, como citação que acumula camadas de referências diversas na dramaturgia, sendo disparadora desta dramaturgia.

Para Araújo, o mapeamento do rio é compreendido como lugares dentro de lugares – o rio dentro da marginal, que por sua vez está dentro de São Paulo (Araújo, 2005). Se o próprio mapeamento da peça já tensiona a ideia tradicional de mapa, posso dizer que a cartografia em *BR3* se estabelece a partir de paisagens dentro de paisagens. Já na dramaturgia *Odisseia 116*, a cartografia do rio constitui-se como justaposição de imagens que atravessam o corpo do texto: pelos pés, dentro de casa, correndo pelo espaço, dentro dos corpos. A correnteza do rio inunda a dramaturgia e quando esse não chega, é a sua ausência que elabora novos espaços.

A fim de pensar sobre os lugares do trânsito, da cartografia, das identidades e da viagem do espetáculo *BR3*, realizei entrevistas com o encenador Antônio Araújo e o dramaturgo Bernardo Carvalho, fazendo praticamente as mesmas perguntas para perceber o que foi o processo para cada um deles, após mais de dez anos de estreia do espetáculo.¹⁵

¹⁵ As duas entrevistas estão publicadas *on-line* na Revista O Percevejo – Periódico de Pós-graduação em Artes Cênicas do PPGAC/Unirio.

Ambas entrevistas trazem perspectivas muito interessantes para a discussão cartográfica no teatro. As duas falas são bem francas e reconhecem as dificuldades em se trabalhar com a viagem e o processo cartográfico como metodologia teatral. Revelam assim uma camada que não é nem doce, nem dócil, o que acaba sendo raro em se tratando da escrita sobre os processos colaborativos no Brasil. Neste sentido, as entrevistas foram uma grata surpresa.

O espetáculo *BR3* parte dos três locais com o prefixo BR para a elaboração artística como citado anteriormente. O espetáculo *Odisseia 116* também parte da viagem entre duas cidades, Rio de Janeiro e Iguatu, minha terra natal. Ambas as cartografias são dinâmicas. Se movimentam e percebem paisagens e identidades que também se deslocam. De acordo com Antônio Araújo:

Quando a gente começou a observar estes três lugares, percebemos alguns contrastes que nos pareceram interessantes: Brasilândia, por exemplo, é zona norte; ali você já está na serra da Cantareira, então é muito engraçado porque há lugares em Brasilândia em que parece que não se está em São Paulo, mas na mata, que é o oposto da percepção de São Paulo; no caso de Brasília, o fato de ser uma cidade criada a fórceps, imposta por um projeto, dá um caráter artificial para ela. Portanto, os elementos da contradição

e da artificialidade estavam nos interessando na discussão de identidade. Por fim Brasileia, que é uma cidade de fronteira entre Brasil e Bolívia. Ela está no Brasil, mas é separada da Bolívia por um rio que se pode atravessar a pé, andando por uma ponte. Muitas pessoas de Brasileia trabalham na Bolívia e pessoas da Bolívia também vêm para Brasileia, então é uma zona de fronteira onde se tem muita coisa em espanhol e em português (Araújo, 2016, p. 245).

Apesar de algumas questões no próprio traslado terem também atravessado escrita e encenação, como a utilização do Santo Daime e o desmatamento de boa parte da floresta amazônica, o interesse cartográfico no espetáculo *BR3* se estabelece muito mais fortemente em relação aos três locais e aos traços identitários que os formam, predominando nesse espetáculo, características e influências das cartografias dos três lugares. Na dramaturgia *Odisseia 116*, pelo contrário, o trânsito me influencia tanto quanto os pontos de partida e de chegada. Interesso-me pelas identidades e cartografias em movimento possíveis de serem elaboradas para a cena.

O cineasta Karin Aïnouz (2009), após a gravação do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, define Iguatu, minha cidade natal, como uma “cidade de passagem”. Acrescento então

algumas leituras possíveis: uma cidade de passagem estrutural, já que fica entre a capital do estado Fortaleza e o berço cultural do mesmo, o Cariri cearense; uma cidade de passagem pessoal, pois há grande êxodo em razão do desemprego e de questões climáticas, e, por último, uma cidade de passagem devido à sua espacialidade, pois sua formação extremamente plana faz com que vislumbremos o céu de forma ampliada, tecendo quase uma relação próxima à que se tem com o mar, pois apesar de não ser uma cidade litorânea, o céu acaba se tornando um convite, um vislumbre do porvir. Neste sentido, a forma como utilizo a cartografia no projeto *Odisseia 116* tem estreita relação com esses traços identitários que atravessam meu corpo. Uma cartografia da passagem, da dinâmica, do deslocamento.

Antônio Araújo usa a palavra construção para falar sobre o espetáculo *BR3*. O movimento é de constante construção. Eu prefiro chamar esse movimento de viagem no projeto *Odisseia 116*, não perdendo de vista a crise que se dá posteriormente à mesma. Sobre o trabalho de campo, Araújo comenta:

Quando estou em campo, eu procuro ser atravessado, antes de mais nada. Eu não penso qual é o personagem da peça, qual a situação que vou usar, ou mesmo se determinado lugar parece com um possível espaço em que possa acontecer o espetáculo. Talvez depois sim, mas enquanto vivo

a experiência de campo não, porque a impressão que tenho é que posso deixar de viver a experiência e de ser atravessado por ela para ficar planejando o futuro, uma peça que ainda virá. Na verdade, a ideia é estar lá, estar naquele lugar, entrar no ritmo, habitar aquele lugar, mesmo que temporariamente (Araújo, 2016, p. 245).

Para Araújo, a cartografia do espetáculo acontece a partir de impressões, sensações, e não de uma cena possível reproduzida a partir de uma experiência de campo, justamente para habitar aquele espaço num primeiro momento livre de qualquer fabulação artística, pois o contrário, segundo o encenador, poderia boicotar o processo e este não era o interesse do grupo. Neste aspecto, meu processo se aproxima também do trabalho do Teatro da Vertigem, tendo em vista que evitava até ver os vídeos de entrevistas repetidas vezes após a viagem, para não cair no risco de uma *mimesis* e sim criar a dramaturgia a partir de inspirações, indicações e sugestões da viagem. Esses traços me interessam mais neste processo, apesar de não silenciarem a presença das entrevistas. Quando perguntado sobre as outras cidades atravessadas em viagem e sua influência com o *BR3*, Araújo afirma:

Influenciaram, porque não eram somente os pontos principais, mas a ligação entre eles. Eu

lembro que um dos momentos que marcou muito foi atravessando Rondônia e Mato Grosso. A gente via muito fortemente a questão do agro-negócio, da soja, do boi, da pecuária e, ao nos aproximarmos da Amazônia e do Norte, víamos claramente a floresta devastada. Castanheiras enormes em áreas desmatadas. Esta impressão da destruição e da devastação foi muito marcante, isto me pegou muito. Acho que a todos, mas a mim especialmente. Quando optamos pelo Tietê como lugar de encenação do *BR3*, tem muito a ver com isso. É um elemento da natureza que em nome de um projeto de modernização, rico e progressista, em nome destes mitos, vai sendo destruído (Araújo, 2016, p. 246).

Há então, certa interferência das cidades em trânsito que também perpassa a encenação e a dramaturgia do espetáculo *BR3*. Depois da longa viagem e de um retorno cansativo, o grupo não passa por uma crise como aconteceu no processo de elaboração dramatúrgica do projeto *Odisseia 116*, mas vive uma pausa. Passam quase um mês sem se encontrarem. Segundo Araújo, esta pausa foi extremamente necessária para friccionar o vivido em viagem com a cidade de São Paulo. A imagem da poeira que fica é também um rastro, uma marca no corpo de todo o grupo (Araújo,

2016). Penso então que esta marca de poeira é uma boa metáfora para cartografias de corpos em trânsito, tanto no espetáculo *BR3* quanto no projeto *Odisseia 116*. Uma metáfora que coincidentemente se repete nos dois projetos.

Em entrevista com Bernardo Carvalho (2017), são ressaltados os conflitos dentro do próprio coletivo. É possível vislumbrar as dificuldades de se trabalhar com uma cartografia no campo das artes que projeta uma dramaturgia e o modo como esta dramaturgia deve dialogar com um processo que é colaborativo:

Eu só comecei a escrever na volta da viagem. Até essa viagem, não havia escrita, texto, foi um longo processo de pesquisa que durou quase um ano. Quando eu voltei, o Antonio Araújo pediu que eu me recolhesse e fizesse uma proposta de texto, uma espécie de sinopse com personagens, uma proposta de dramaturgia. Quando apresentei essa proposta para o grupo, houve uma espécie de revolução ali dentro, o grupo se cindiu, metade rechaçou totalmente minha proposta de texto e a outra metade me acolheu. A partir daí, deu-se um processo de criação muito violento, de guerra, com traições e tentativas de outros membros do grupo de criar um texto paralelo, alternativo, para derrubar a minha proposta de

dramaturgia. Isso fez parte e talvez ainda faça do processo criativo do Teatro da Vertigem. Há uma certa violência, uma instalação do caos que talvez funcione para algumas pessoas lá dentro de uma forma produtiva, mas para mim foi muito ruim (Carvalho, 2017, p. 255).

A fricção entre a figura do dramaturgo e a sua presença no processo me interessa em especial, tendo em vista que em sala de ensaio não só estarei como dramaturgo, mas também como ator que dialoga e busca se afinar com todas as pessoas que possam vir a colaborar no processo de elaboração cênica. Neste sentido, acho que nos dois processos, *BR3* e *Odisseia 116*, há três cartografias potentes que se encontram, se distanciam e se reencontram. A primeira delas é a cartografia da viagem, a segunda delas é a cartografia da dramaturgia e a terceira é a da sala de ensaio.

O Teatro da Vertigem trabalha de forma colaborativa e neste tipo de processo há uma assinatura para cada função, apesar do diálogo constante. O dramaturgo assina a dramaturgia assim como o iluminador a luz. Há, então, uma necessidade de diálogo ou de escuta para uma compreensão artística e colaborativa desta cartografia da cena e para que também nenhuma função seja alienada. De acordo com Carvalho:

Por alguma razão, os atores achavam que podiam interferir no texto de uma forma que eles não interferiam na luz, nem no cenário, nem na música e muito menos na direção. A dramaturgia passou a ser uma espécie de puta, em quem todo mundo queria passar a mão (Carvalho, 2017, p. 256).

Bernardo Carvalho discorda em certa medida de Antônio Araújo em relação ao modo como o grupo percebe a impossibilidade de uma identidade nacional frente às identidades múltiplas e dinâmicas. Para o dramaturgo, Araújo compreende bem esta identidade que se movimenta, porém o grupo, principalmente parte dos atores, tem dificuldade de compreender essas especificidades pelas próprias características coletivas e ritualísticas do teatro. Para Carvalho:

A impossibilidade da essência era um dado para mim *a priori*, um elemento com o qual eu iria trabalhar. O que me impressionou é que, conforme eu ia conversando com o grupo, fui percebendo que eles tinham uma ideia completamente oposta à minha e que de fato acreditavam na possibilidade de uma essência identitária nacional. Isso começou a me incomodar, a me deixar desconfia-

do. Mas acabei me afinando muito com o diretor. A gente acabou pensando coisas muito próximas (Carvalho, 2017, p. 261).

Esta impossibilidade de essência, que se revela até na mudança de nome dos personagens, é um dos maiores desencontros entre o dramaturgo e os atores, causando inclusive a saída de alguns dos atores do grupo. Acredito que o reconhecimento da impossibilidade de uma essência facilita uma metodologia cartográfica, e não dá espaço para uma metodologia que deseja apenas um mapeamento. Neste sentido, o processo cartográfico do espetáculo *BR3* acontece em colaboração, mesmo aceitando a individualidade de cada artista-criador. O desencontro ideológico não acarretou somente a saída de alguns atores, mas levou também ao distanciamento do dramaturgo Bernardo Carvalho do processo ainda nos primeiros ensaios do Rio Tietê, apesar desse reconhecer a importância do projeto para sua carreira e vida pessoal. A crise de Bernardo Carvalho não se revelou da viagem para a escrita, mas da elaboração e contato destes primeiros esboços de dramaturgia com os atores do grupo, onde discordâncias ideológicas, artísticas e conceituais começam a tomar forma.

Em *Social Performance Studies (in China): Between the Real and the Virtual*, William Huizhu Sun e Faye Chunfang Fei (2009) aludem à ruptura que ocorreu com o surgimento do termo Estudos da Performance na década de 70 nos Estados Unidos, cunhado prin-

principalmente por Richard Schechner. Como notam Sun e Faye, “desde o seu início, os estudos da performance começam a dissolver a separação mais tradicional da prática e da pesquisa” (Sun; Faye, 2009, p. 70).¹⁶ A estrutura dos estudos teatrais amplia-se no contato com rituais, tribos e performances de rua e de gênero. O espaço se abre também ao diálogo com outras metodologias, tais como a pesquisa-ação e a cartografia, assim como a compreensão e assimilação do fragmento e do trauma advindas de novas perspectivas históricas como, por exemplo, a história oral.

A relação entre cartografia e história oral é especialmente importante para o projeto *Odisseia 116*. A história oral é vislumbrada com mais facilidade nas entrevistas, mas as falas em *off* que ocorrem na viagem entre o Rio de Janeiro e o Ceará, suas indicações, sugestões e citações são partes imprescindíveis nas composições das paisagens e reverberam como camadas também de composição dramática.

No projeto *Odisseia 116*, este interesse surge com a pulsante questão do êxodo e seu aumento significativo, principalmente num momento de crise econômica e seca na região Nordeste. No decorrer do processo, a não transposição do Rio São Francisco foi uma variante inesperada que tomou grande proporção dentro da escrita dramática. As fotos revelam a obra de transposição parada e essa é uma das possíveis razões do aumento do êxodo.

¹⁶ Tradução do autor.

A pesquisadora Kim Yasuda trabalha no artigo *Action Research*¹⁷ (2009) o termo *Media-Space*, cunhado pelo artista norte-americano Tony Oursler, significando um conglomerado de espaços virtuais, cujos limites e identidades são múltiplos, permeáveis e contraditórios. Para a autora, o uso de multimídias na cena amplifica sua multiplicação e instabilidade, como demonstra o trabalho do *Wooster Group*, onde arte e multimídia se cruzam e se espelham em sobreposições entre o gravado e o ao vivo (Yasuda, 2009). A dramaturgia *Odisseia 116* também sugere para a cartografia da cena este espelhamento/sobreposição. As fotografias e vídeos gravados anteriormente dialogam com a cena ao vivo, que por vezes também é projetada, desestabilizando o ator, aumentando as possibilidades de significantes. A ideia de entrevistas também dilui-se na dramaturgia, assim como na cena e nos vídeos projetados, me ajudando a tensionar duas temporalidades.

Tony Oursler trabalha com projeções em superfícies tridimensionais para produzir imagens “estranhas”; seu interesse é produzir uma “deslocalização” da imagem. Para o artista, o vídeo não deve atuar como uma janela de onde se pode olhar através, mas como um efeito físico (Yasuda, 2009). A imagem/vídeo, mesmo “real”, projetada num espaço tridimensional como o corpo do ator, cria uma distorção e certa estranheza, dinamizando assim a cartografia da cena, evitando uma *mimesis* da paisagem cotidiana ou mesmo um plano de fundo. Para Yasuda, disjunção

¹⁷ Pesquisa-ação (tradução do autor)

é a palavra-chave entre a cena e o espaço multimídia, onde a falta de correspondência acontece entre espaços que estão vinculados um ao outro (Yasuda, 2009). Começo a pensar então nesta disjunção como proposta dentro do projeto *Odisseia 116*, onde a imagem não figura o que está sendo dito pelo texto, mas pelo contrário, constrói uma cartografia outra, onde a multimídia em alguns momentos pode estar relacionada ao texto e à cena, mas é também independente.

Deriva para a desterritorialização

Em *Walkscapes, o caminhar como prática estética*, Francesco Careri (2013), propõe o caminhar como forma de criar a paisagem e não somente de vê-la. Apropria-se assim da deriva, pois percebe a errância como arquitetura da paisagem e o caminhar como forma de intervenção urbana. Caminhar seria, na visão do autor, uma prática de arte e de intervenção estética. O autor faz um grande passeio histórico, percorrendo desde as primeiras civilizações nômades até a *Land Art* 1960/1970, e tendo como recorte viagens a pé ou de carro (Careri, 2013). Refletirei aqui sobre a minha escrita a partir de alguns exemplos citados pelo autor.

Careri aborda uma ruptura importante para o ato de caminhar como prática estética, que é o fazer do grupo *Stalker*, um grupo de jovens parisienses que decide romper as barreiras dos trajetos tradicionais e turísticos da cidade para ca-

minhar por ruas marginalizadas de Paris, espaços esses que seriam mutantes, em constante transformação (Careri, 2013). Acredito que meu interesse na dramaturgia *Odisseia 116* também caminhe pelas margens do que se compreende como espaço turístico no Brasil. Digo isto pelo fato de que, apesar das belas paisagens e fotografias e além da relevância que a BR-116 tem para o Brasil, o viajar pela BR não se configura como uma viagem reconhecidamente turística. Isto se deve aos altos índices de assaltos na estrada e partes esburacadas da mesma, além da falta de estrutura de muitas rodoviárias. Essa viagem é empreendida predominantemente pelas pessoas em êxodo. Realizar essa viagem, enquanto dramaturgo, me tira do eixo cotidiano que é o Rio de Janeiro e me desestabiliza na tentativa de retorno. Perceber-se em dinâmica, assim como as paisagens que se constroem e se desfazem em frente aos meus olhos, desloca também meu modo de escrever.

Ocupar o lugar de viajante me faz estar intimamente ligado aos pontos de partida (Rio de Janeiro) e chegada (Iguatu). Estar entre dois lugares me proporciona maior dinamismo, haja visto que neste momento não estou circunscrito a esta ou àquela cidade, ao ponto final ou inicial, mas a ambos. O trânsito borra as fronteiras da minha espacialidade. No lugar de passagem sou uma coisa e outra. Neste sentido, tanto eu quanto os entrevistados somos partida e chegada, mas somos além disso, trânsito.

Para o grupo *Stalker*, as ruas não conduziam a lugares, elas mesmas eram lugares. Os percursos de caminhada escolhidos por esses eram também lugares às margens das artérias das cidades e da comunicação (Careri, 2013). Essa é uma grande questão para mim no desenvolvimento da dramaturgia. Estabelecer o trânsito como lugar potente e possível para a elaboração de escrita dramática. Um espaço com traços e características que o tornam único, assim como os espaços arquitetônicos, tradicionalmente estáticos. De acordo com Careri:

Foi só no último século que o percurso, ao se desvincular da religião e da literatura, assumiu o estatuto de puro ato estético. Hoje se pode construir uma história do caminhar como forma de intervenção urbana que traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário: a errância como arquitetura da paisagem, entendendo-se com o termo paisagem a ação de transformação simbólica, para além da física, do espaço antrópico (Careri, 2013, p. 28).

A transformação do espaço antrópico acontece quando a reelaboração da paisagem se dá pelo ato artístico, tanto na intervenção que o artista faz no espaço, quanto na paisagem elaborada

como utilização ou mesmo inspiração da obra artística. Esta dinâmica também está ligada ao fato de que, ao se fazer uma grande viagem, não há como reconhecer todas as paisagens, característica que nos faz sair do espaço de conforto:

Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar. São momentos da vida em que aprendemos a aprender do espaço que nos circunda [...] já não somos capazes de atribuir um valor, um significado à possibilidade de perder-nos (La Cecla, 1988, apud Careri, 2013, p. 48).

Ser dominado pela paisagem é uma constante na viagem. Os espaços reconhecidos são apenas uma distante lembrança. Na dramaturgia, tento fazer com que esta oposição entre o reconhecimento e o não reconhecimento, descrição e distorção da imagem, fique cada vez mais presente e pulsante, atravessando assim o horizonte, aproximando-se do meu olhar e logo em seguida atravessando o meu corpo em maior ou menor proporção. As paisagens, neste sentido, me encantam e me inspiram em sua potência estética, antes mesmo de qualquer esboço de dramaturgia. Na Odisseia homérica, são

as paisagens que muitas vezes fazem com que Odisseu siga um caminho determinado ou mesmo mude a sua rota. No seu encontro com as sereias (sirenas), Odisseu vive a contradição de se apaixonar por uma paisagem ao mesmo tempo em que não pode seguí-la, tendo em vista que isso causaria seu afogamento. Ele se torna então um espectador amarrado no mastro apaixonado pela paisagem e, ao mesmo tempo, temendo-a. Para Careri: “com as visitas do dada e com as subsequentes deambulações dos surrealistas, a ação de percorrer o espaço será utilizada como forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar fortemente o sistema de arte” (Careri, 2013, p.71). Ao mesmo tempo que o caminhar se afirma como ação estética, ele também se elabora como anti-arte.

É à deriva que Tony Smith viaja em seu carro numa estrada em construção em dezembro de 1966. Essa experiência é considerada por muitos como o início da arte minimalista norte-americana. Smith, a partir dessa experiência, denomina sua sensação de êxtase incontrolável de “o fim da arte”. Uma questão se colocava para Smith: a estrada é ou não uma obra de arte? Duas possibilidades são então colocadas: a estrada como objeto de atravessamento e o próprio atravessamento como experiência e atitude que toma forma (Careri, 2013). Na minha dramaturgia, tendo a ser mais suscetível à possibilidade de uma escrita que toma o atravessamento como atitude e forma; podendo, ao mesmo tempo, reelaborá-la. Nas palavras de Smith:

A estrada constituía uma grande parte da paisagem artificial; mas não se podia qualificá-la como obra de arte... a experiência que eu tinha vivido na estrada, por mais precisa que tivesse sido, não era reconhecida socialmente. Eu pensava comigo: claro que é o fim da arte. A maioria dos quadros parecia petrificadamente pictóricos depois disso. Era impossível pôr aquilo num quadro, era preciso vivê-lo (Wagstall, Samuel, 1966, apud Careri, p. 115, 2013).

Há um impulso, um desejo de sair dos espaços tradicionais, e por esse desejo se reconhece a estrada como lugar estético. Valorizar a experiência de viagem e mais, valorizar a experiência em si, é um ato político que permite criticar os espaços artísticos predominantes e o discurso vigente que privilegia artistas e intelectuais específicos. A possibilidade de sermos dominados pelas paisagens em viagem como objeto estético é também uma possibilidade de enfrentamento no mundo das artes, ressaltando o espaço público e comum. Tendo como exemplo a experiência de Smith, posso afirmar que antes mesmo dos primeiros esboços de dramaturgia, já a partir da viagem eu vivia uma experiência estética.

Assim como Careri, Merlim Coverley (2014) ressalta o valor estético do ato de caminhar em *A arte de Caminhar: o escritor como caminhante*. No entanto, Coverley volta-se mais para a relação en-

tre o caminhar e o ato de escrever, diferentemente de Careri, cujo foco é a arquitetura e as artes visuais. De acordo com Coverley:

O ato de caminhar assume um papel altamente significativo, na verdade, essencial, tornando-se o meio pelo qual os seres humanos aprendem a entender o mundo a sua volta enquanto passam por ele, e a marca que deixam atrás de si não é registrada apenas nos caminhos que deixam em suas esteiras, mas também nas histórias orais e nos textos por meio dos quais essas ações são registradas (Coverley, 2014, p. 13).

Tanto para Coverley quanto para mim na elaboração dramática, o rastro não se consolida apenas como pegada, mas se expande através da palavra, da narrativa, da entrevista. O interesse de captar e de me inspirar nos depoimentos de pessoas que também estão em viagem, dinamiza no meu fazer outras formas de compreensão e entendimento desta viagem que antes era tão individual para mim. Estas compreensões diversas aparecem na dramaturgia recriadas, justapostas e fragmentadas.

Para Careri (2013), o fato de se estar na estrada e em trânsito configura-se já como um ato estético. A seu ver, cada caminhar pode ser compreendido como a narrativa elaborada pelo caminhante (Careri, 2014). Na *Odisseia 116*, parto de um ato estético

que é o ato de viajar, para a elaboração de um segundo ato estético, que é a dramaturgia. Como já foi dito, não me interessa mapear a viagem ou mesmo elaborar uma narrativa tradicional, mas tentar compor artisticamente a partir dos dois atos estéticos, que são a estrada e a escrita dramatúrgica. Assim como na *Odisseia* homérica, as viagens estão permeadas de narrativas. Estas narrativas ouvidas, expostas ou percebidas são potentes em criatividade, imaginação e ver como cada pessoa relata e edita sua fala é um dos grandes interesses no projeto *Odisseia 116*.

Coverley remete à *Odisseia* homérica como um dos grandes cânones clássicos do ato de caminhar. Na obra, o caminhar ocupa um papel que serve muito mais à funcionalidade literária do que às questões filosóficas. Questões como o ritmo de caminhar são mais importantes e dinamizam o texto (Coverley, 2014). Não somente o ato de caminhar, mas as tentativas de retorno de Odisseu, suas caminhadas na ilha de Calipso e o constante apagamento de seus rastros na areia do mar, suas derivas e o reconhecimento de sua identidade por meio de uma cicatriz que o associa a uma caçada de javali. Todas essas são diferentes formas em que o caminhar se estabelece no texto. A viagem e o movimento na narrativa são quase incessantes. Na dramaturgia *Odisseia 116*, meu desejo é que o ato de viajar seja uma questão filosófica, então a vivo ao mesmo tempo em que penso sobre, confronto a viagem, desmitifico o retorno e por vezes deixo que a paisagem seja o meu próprio corpo, onde há espaço para uma estrada e para um rio.

Pensando sobre a biografia de Rousseau e seu insistente ato de caminhar e de se colocar em movimento, Coverley (2014, p. 24) escreve: “num ato de extraordinária impulsividade, deu as costas à sua cidade natal e abandonou a vida que levava até então para começar um longo período itinerante... Enquanto caminhava e trabalhava, passou por experiências que moldariam o seu caráter e a sua obra”. Minha biografia também carrega traços itinerantes, pois quando decidi vir para o Rio de Janeiro morar e estudar teatro, tomei essa decisão em menos de um mês. Distanciei-me de família e amigos, mudando de cidade sem me despedir de ninguém. O fato que também reverbera na dramaturgia é um ponto-chave da minha viagem, já que minha mudança se tratava exatamente disso, pois queria viver a autonomia e sentir o peso das minhas escolhas. Aquele era o momento em que eu precisava partir sozinho e acredito que esse fato tenha sido essencial para que eu optasse em refazer a viagem como objeto de pesquisa estética anos depois. Segundo Coverley (2014), Rousseau nutria constante desejo de fuga. No meu caso também há um desejo de fuga. Não como paranoia, mas como tentativa de desterritorializar-me, sair da minha zona de conforto, entrar num lugar de desequilíbrio, de instabilidade, a fim de possibilitar novas elaborações pessoais e estéticas.

Coverley debruça-se ainda sobre o caminhar imaginário. Para ele, este tipo de viajante ultrapassa os limites de espaço e tempo. A viagem na poltrona, é também um tipo de caminhada.

A caminhada pode ser feita dentro do próprio quarto, como no caso da prisão domiciliar de De Maistre, que deu origem ao livro *Viagem em volta do meu quarto*. Para De Maistre, o prazer da viagem estava mais na atitude mental do que no destino de viagem (Coverley, 2014). A viagem que ocorre em *Odisseia 116* relaciona-se com o deslocamento de três dias de percurso, mas, ao mesmo tempo, boa parte desse deslocamento é feito na poltrona, tendo um espaço mínimo de locomoção, que se resume praticamente a um corredor e um banheiro. A viagem trazia o movimento, mas, ao mesmo tempo, a poltrona me lembrava o fato de estar também submetido à certa passividade no percurso do ônibus. Por fim, chego em casa com certa liberdade, porém, os traços de experiência me prendem por instantes àquele espaço a ponto de eu não conseguir falar. Meu espaço de liberdade e fabulação se torna também, por alguns instantes, uma prisão domiciliar.

Na relação do espaço e da caminhada com a identidade, é Virginia Woolf quem percebe o deslizamento da identidade com o ato de caminhar. Segundo Coverley, em 1931 “Woolf volta à ideia de sua identidade como algo maleável e transitório. Em que o ato de caminhar incita um processo pelo qual o observador se torna uma tela na qual podem então ser registradas impressões das ruas de Londres” (Coverley, 2014, p.155). Tal deslizamento se dá sempre, neste caso, na relação entre identidade e espaço. Havia um interesse em perder a identidade na multidão, mesmo que por um curto espaço de tempo. Estar sozinho na multi-

ção. Anular-se para absorver a experiência da rua. Na viagem do projeto *Odisseia 116*, este apagamento para ouvir o outro foi constantemente necessário e é interessante pensar que para além das narrativas em entrevista, as próprias impressões, indicações e sugestões da viagem estão muito presentes na dramaturgia.

O termo *psicogeografia*, defendido por Guy Debord, surge no campo da geografia em 1955 e é um dos termos mais utilizados para tratar da caminhada como prática estética e política. Para Debord:

A *psicogeografia* poderia estabelecer para si o estudo das leis precisas e dos efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente organizado ou não, sobre as emoções e os comportamentos dos indivíduos. O adjetivo “psicogeográfico”, conservando uma vagueza bastante agradável, pode assim se aplicar às descobertas a que se chegou com esse tipo de investigação, à sua influência sobre os sentimentos humanos e até, de modo mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareça refletir o mesmo espírito de descoberta (Debord, Guy, 1981, apud Coverley, 2014, p. 174).

No percurso do projeto *Odisseia 116*, seis estados brasileiros e inúmeras cidades têm suas linhas geográficas delimitadas em

qualquer mapa do Brasil. A BR-116, que atravessa tais estados, também está no mapa. No entanto, na experiência de que trato aqui, este mapa dança. No movimento do ônibus, os limites são borrados entre uma e outra entrevista, entre uma e outra observação. Não somente os espaços, mas as pessoas são igualmente borradas, profundas e complexas: nordestinos com sotaque do Sudeste, nordestinos que nunca foram a uma cidade grande ou mesmo estiveram em um *shopping*, pessoas que moram no Sudeste e voltam para matar a saudade de sua terra natal, trazendo alegria e tristeza na complexidade de suas experiências como a forte imagem do retorno de Odisseu para Ítaca. Por fim, eu enquanto artista nesse processo também me complexifico para além de uma dramaturgia a ser elaborada, conseguindo perceber no meu retorno, uma amplidão de possibilidades. Antes de qualquer elaboração dramática, a viagem já se consolida como uma experiência estética em si.

Segundo Coverley, a *psicogeografia* necessita da *deriva* como ferramenta, pois há uma necessidade de desterritorialização do espaço comum para que zonas emocionais comecem a comunicar-se com o mesmo. Neste aspecto, acredito que a psicogeografia aproxima-se da arte, na tentativa de desestabilização dos indivíduos a fim de causar-lhe sensações e emoções. De acordo com Coverley:

A principal ferramenta à disposição do psicógrafo, afirma Debord, é o deslocamento sem ob-

jetivo, ou *deriva*, que capacita seu participante a averiguar a verdadeira natureza do ambiente urbano enquanto passa por ele. Por conseguinte, zonas emocionais que não podem ser determinadas apenas pelas condições arquitetônicas ou econômicas devem ser reveladas pela deriva (Coverley, 2014, p. 174).

No entanto, a deriva não se configura como completa subjetividade e submissão ao acaso, “o *dériveur* realiza uma investigação psicogeográfica, e se espera que ele volte para casa tendo observado o modo como as áreas atravessadas ressoam com estados de espíritos e ambiente particulares” (Coverley, 2014, p. 175) Por mais que a dramaturgia do projeto *Odisseia 116* seja um processo estético, percebo como as áreas atravessadas ressoam no meu corpo e na minha escrita. A necessidade de voltar como fim da viagem me demanda um tempo para entender esta deriva e reelaborá-la em função da minha escrita, tempo este que classifico como caótico e de crise, mas de extrema relevância para encontrar novas formas de criar dramaturgicamente.

A deriva sustenta um desejo, uma experiência e um retorno. Para contrapor o desejo de derivar como instrumento psicogeográfico, pode-se pensar na *migração*, que na maior parte das vezes é movida não pelo desejo de viagem, mas por sua necessidade. Apesar da deriva se aproximar da migração em alguns

aspectos, esta última é informada por questões de ordem econômica, social e política.

No ensaio *Migrants: Workers of Metaphors*, Néstor García Canclini (2011), aborda a migração não como desejo ou mesmo experiência, mas como um ato radical, onde estão implicadas não somente mudanças estruturais e do próprio espaço, como também da língua, onde até dentro de um mesmo país atribuem-se novos significados a palavras conhecidas ou elaboram-se novas palavras. Esta mudança não é somente estrutural e espacial, mas também simbólica (Canclini, 2011). A migração enquanto desterritorialização é uma forte prática das populações do Nordeste brasileiro. Por ser de lá, convivo com tal prática e acompanho-a de perto desde criança. Uma das minhas irmãs, inclusive, saiu de casa aos quinze anos para trabalhar em São Paulo. A necessidade e não o desejo a fez sair, pois o clima, as dificuldades no campo da educação e a empregabilidade escassa não são garantias de um futuro estável e são as principais razões para que a migração ocorra. Essa questão será retomada em maior profundidade no quarto capítulo.

Canclini tenta então perceber as características e implicações da migração para além de sua estrutura econômica e política, partindo da viagem como metáfora para ir além dos conceitos unívocos geralmente relacionados aos aspectos científicos da migração. Neste sentido, interessa-se pelo que poderia ser transmitido no contato das artes com o processo migratório (Canclini, 2011). Tento

na dramaturgia *Odisseia 116* articular as informações e experiências migratórias não como uma elaboração histórica, mas na polissemia significativa em que me inspiro com a viagem. Tento aproximar-me dos processos migratórios para uma escrita dramatúrgica, inspirando-me a partir das observações e entrevistas.

Canclini interessa-se em borrar as fronteiras entre duas lógicas: a dos fatos e da ficção, partindo do pressuposto que cientistas se utilizam de metáforas na sua prática de elaboração, assim como artistas utilizam-se de conceitos para organizar suas representações, transformando suas intuições em linguagem, contrastando-as com as experiências. O fazer artístico, diferentemente do científico, interessa-se pela incerteza (Canclini, 2011). A lógica de inteligibilidade factual se reelabora na estética. Neste sentido, a metáfora é o instrumento para salientar a impossibilidade das fronteiras espaciais e a sua diluição. A estética, além de reelaborar novas percepções da realidade, denuncia a impossibilidade de uma percepção fechada, tendo em vista que os espaços são porosos e dinâmicos.

Canclini discute o exemplo de migração dos mexicanos para os Estados Unidos, refletindo sobre seus efeitos econômicos e políticos, mas reflete também sobre a troca de informações e de experiências entre os que migram e os que ficam, ressaltando o valor das comunidades transacionais, comunidades essas que estão em comunicação constante (Canclini, 2011). Esse processo de maior proximidade se dá pela crescente popularização tec-

nológica. Na viagem do projeto *Odisseia 116*, mesmo sendo uma viagem realizada dentro do mesmo país, esta relação de ligação entre diferentes comunidades também se dá. As constantes ligações e videochamadas dos passageiros durante o percurso para seu local de origem ou para seu destino final, demonstra a troca de experiências durante o percurso, além de intimidade quase que cotidiana entre os passageiros e seus familiares.

Para Canclini, a passagem do moderno para o pós-moderno pode ser pensada no campo da arte como a passagem de uma identidade estética profunda e localizada para uma estética nômade. Segundo o autor, não há espaço na pós-modernidade para uma estética localizada e folclórica, uma identidade ou mesmo a ideia de cultura nacional perdem espaço. Para a pós-modernidade, o desfoque dos limites preenchia o caráter ordinário das sociedades, surgindo então uma poética do trânsito (Canclini, 2011). O fazer estético do projeto *Odisseia 116*, aproxima-se assim de uma corrente que se coloca como nômade na arte contemporânea, que percebe potência, narrativa e experiência nos processos de migração e busca criar a partir desta dinâmica. Mesmo com estes dados, os artistas que tomam como referência a migração, o êxodo e a viagem no teatro contemporâneo brasileiro ainda são poucos, fator que contribui para certa invisibilidade histórica e estética dessas manifestações.

Outros campos como a literatura, o cinema, a performance e as artes visuais já demonstram um interesse bem maior para

este tipo de criação artística que surge a partir da viagem como prática estética. Um estudo bem oportuno sobre tais práticas foi realizado por Caren Kaplan no livro *Questions of Travel* (2000), onde a autora busca perceber o deslocamento de significado dos conceitos: êxodo, imigração, turismo, exílio e viagem na modernidade e na pós-modernidade, não como um período que segue o outro, mas como períodos justapostos. A autora é influenciada por questões autobiográficas para estabelecer a justificativa da pesquisa deste livro. Com familiares em três continentes diferentes, a viagem e a comunicação por cartas fez parte de sua formação. A viagem era necessária para estabelecer o amor, a amizade e o trabalho. A autora tinha familiares argentinos, sul-africanos e israelenses (Kaplan, 2010).

Kaplan argumenta que a distância é uma perspectiva e que a diferença pode levar ao *insight*. A época moderna era atraída pela experiência de distância e do estranho. Os europeus e americanos buscavam o exílio como forma de produzir arte. Para a autora: “Na crítica literária, o modelo de autor ou crítico era o do homem que se exila sozinho, que se coloca em deslocamento” (Kaplan, 2010, p. 8)¹⁸. Segundo a autora, o exílio relacionava-se às práticas artísticas, enquanto o turismo, que surge como conceito mais fortemente na pós-modernidade, atribui-se às intenções comerciais:

¹⁸ Tradução do autor.

As definições coesas do exílio e do turismo sugerem que elas ocupam pólos opostos na experiência moderna de deslocamento: o exílio emprega coerção; o turismo celebra escolhas. O exílio conota o estranhamento do indivíduo de uma comunidade original em escala global. Desempenha um papel nas narrativas de formação política da identidade cultural na cultura ocidental que se estendem desde a era helênica. O turismo anuncia o pós-modernismo. É um produto da ascensão da cultura do consumidor, do lazer e da inovação tecnológica. Culturalmente, o exílio está implicado nas formações artísticas modernistas. Enquanto o turismo demonstra as posições muito observadas, a marca de tudo o que é comercial e superficial (Kaplan, 2000, p. 2)¹⁹.

Talvez aqui os imigrantes estejam mais próximos do sujeito exilado, pois são forçados a deixar seus lugares natais devido às questões estruturais e políticas que os fazem partir sem saber ao certo quando ou mesmo se irão voltar. O trânsito em que tanto o exilado quanto o imigrante estão, possui características de deriva, quando ambos, na maior parte das vezes, perdem a autonomia

¹⁹ Tradução do autor.

do seu processo de viagem. Quando proponho que a viagem no projeto *Odisseia 116* é também uma prática estética, é possível que eu me aproxime de um discurso que é modernista, mas somente a fim de subvertê-lo através das fragmentações, das rupturas, justaposições e reedições das narrativas presentes na dramaturgia. Como artista em trânsito, como migrante, me interessa perceber os pontos de tensão, de modificação e de conflito que ocorrem a partir do ato de escrever após a viagem de retorno. Ao passo que transito, também experimento e percebo.

Segundo Kaplan, para os artistas modernistas, o exílio ocupava um lugar de privilégio. O desapareço e o deslocamento eram ritos de passagem para o bom escritor. Exilar-se era uma forma de entrar em certos grupos profissionais. Os escritores que retornam do exílio transformam o que era ruptura em conexão. Geralmente estes artistas e escritores eram grupos formados por homens jovens e rebeldes. No entanto, parte da história e literatura feminista pós-estrutural tem desafiado este domínio predominantemente masculino (Kaplan, 2010). Acredito que a dramaturgia *Odisseia 116* toque também em aspectos feministas. Apesar de ser uma peça feita por mim, a maior parte dos entrevistados em viagem eram mulheres e as temáticas de interesse que surgem a partir da *Odisseia* homérica, também são as temáticas que dizem respeito às mulheres da obra: a força de Penélope, o desapareço de Calipso, a confiança de Euricleia e a sensibilidade da sereia são ampliadas e desenvolvidas na dramaturgia. O relato destas “personagens”

da *Odisseia* 116 demonstra que a força não surge necessariamente ao se declarar uma guerra, mas na tomada de decisões, na espera e na permanência. Nesses momentos, me interessa muito mais a força de quem espera do que mesmo o deslocamento do herói. Homero pouco se interessa nas sensações e opiniões das personagens femininas depois que o herói Odisseu parte. A minha ação e escrita acontecem a partir daí.²⁰

A última cena é, na verdade, uma crítica à minha presença, onde uma atriz convidada toma meu lugar para interpretar o último texto da peça, imprimindo assim sua voz, interpretação e presença que atravessam o percurso que até então o meu corpo vinha desenhando. Para a autora:

Os modernistas euro-americanos celebram a singularidade, a solidão, o estranhamento e a alienação e as excisões estéticas da localização em favor da localidade – isto é, o “artista no exí-

²⁰ A minha intenção é, no entanto, pequena, se comparada aos esforços de Margaret Atwood na sua obra *The Penelopiad* (2008), onde a autora cria a voz de Penélope ao narrar sua história antes de seu casamento com Odisseu e a tentativa de afogamento por parte do seu pai a partir de um presságio dos deuses. Nesta narrativa, Atwood descreve com muita sagacidade o lugar da mulher na era de Penélope, suas obrigações e as possibilidades limitadas de subversão dos costumes. Outras passagens são igualmente belas, como as falas e questões de Euricleia e principalmente o coro fantasmagórico das criadas mortas por Odisseu voltando para assombrá-lo, tendo em vista que a traição colocada por Homero era, na verdade, uma obrigação das criadas de servir os hóspedes sexualmente.

lio” nunca está “em casa”, sempre existencialmente sozinho e chocado com a tensão do deslocamento. Em experimentações e percepções significativas (Kaplan, 2010, p. 3)²¹.

Este artista moderno, predominantemente representado pela figura do homem viajante, é também a figura que entra em desequilíbrio e cria potência por estar longe. Também na *Odisseia* homérica é o homem viajante que interessa. É o homem guerreiro, que fica à deriva. Todos os personagens femininos encontram-se em lugares e locais específicos e não se deslocam deles. A única exceção é a deusa Atena, que viaja por muitos espaços da *Odisseia*, mas apenas para proteção do herói Odisseu. Na dramaturgia *Odisseia 116*, busco por vezes representar estas vozes femininas em deslocamento, e mesmo quando estão em espaços mapeados, me interesso enquanto dramaturgo em ouvir suas falas, impressões e vivências, ao invés da fala do viajante que segue.

Por mais que a relação da viagem com a estética tenha sua origem na modernidade e que eu perceba algumas das características modernistas no meu trabalho, estou também tentando subvertê-las a todo momento; exemplo disto é que a saudade de casa não é tratada de forma romantizada, mas problemática e repleta de me-

²¹ Tradução do autor

mórias ruins que se justapõem às boas lembranças na *Odisseia* 116.

Os pensamentos sobre modernidade e pós-modernidade de Canclini e Kaplan se aproximam em algumas instâncias. A desconstrução de uma identidade fechada e a busca por uma estética nômade na pós-modernidade são sublinhados pelos dois autores.

Canclini refere-se ao estrangeiro como o sujeito que, além de vir de outro lugar, não possui acesso a redes estratégicas, não participando inclusive do controle de tais redes, ficando, portanto, dependente das escolhas e atribuições dos outros (Canclini, 2011). Para Kaplan, cerca de 24 milhões de pessoas vivem como cidadãos em estado de deslocamento interno por conta da falta de moradia e fome crônica: “o século XX pode ser caracterizado como uma época em que um número cada vez maior de pessoas tornou-se distanciado de locais ou identidades nacionais, regionais e étnicas” (Kaplan, 2010, p. 2)²².

Estas características são muito visíveis na migração dos nordestinos para a região Sudeste. Na verdade, o que seria uma busca por oportunidades, acaba se tornando um sistema de exploração da força de trabalho. Algumas pessoas se deparam com essa realidade ao chegar, outras, no entanto, já sabem que não terão maiores oportunidades, mas mesmo assim decidem partir. É o caso de um dos entrevistados que deixava para trás seis filhos, uma esposa e muitas contas a pagar, mas estava indo tentar a vida de servente de pedreiro no Rio de Janeiro. De acordo com Canclini:

²² Tradução do autor.

Grandes setores das sociedades latino-americanas se sentem estrangeiros em relação à ordem formal; eles veem os discursos dos políticos como desconectados da realidade e as decisões que afetam sua sobrevivência governadas por poderes externos sujeitas a poucas regras duradouras. Por esse motivo, muitos atuam como estrangeiros em relação às instituições. Eles podem fazer isso através de um comportamento transgressor individual ou em redes coletivas (Canclini, 2011, p. 31).

É cada vez mais perceptível no contexto brasileiro, que a brevidade dos direitos conquistados pelos trabalhadores interfere diretamente em como o cidadão brasileiro sente-se pertencente à sua nacionalidade. A corrupção dos diferentes cargos políticos afeta diretamente os serviços públicos, onde os privilégios são disseminados entre poucos, por questões como a fragilidade educacional, a insustentabilidade ética e o descrédito no próprio país e nas pessoas que nele habitam.

Fotografias e vídeos: documentos de processo

Este capítulo discute as questões teóricas e práticas que fotografias, vídeos e a sala de ensaio suscitam para o projeto *Odisseia 116*, tais como: a relação entre o vídeo e a fotografia, sendo ambos considerados também dramaturgia; as questões que esses dispositivos levantam em sala de ensaio para uma futura encenação; o modo como fotografias e vídeos me direcionam a temáticas da Odisseia homérica e minhas motivações de mudança; como apontam para questões estruturais que se tornam temáticas para o projeto; e de que forma lido com esses materiais em sala de ensaio. Levo em consideração, em primeiro momento, o fato de fotografias e vídeos serem ambos documentos imprescindíveis para a realização do projeto em suas potencialidades de arquivo material do processo. Em um segundo momento, reflito sobre formas dramatúrgicas no teatro contemporâneo que extrapolam a palavra, apontando que, no projeto *Odisseia 116*, fotografias e vídeos ultrapassam suas especificidades de arquivos, sendo também dramaturgia.

Fotografia e paisagem.

Passo agora às fotografias que integram o projeto *Odisseia 116* e a forma como essas interferem e constroem a dramaturgia e a

encenação. É necessário esclarecer antes de tudo que não sou fotógrafo profissional. Meu primeiro contato com a câmera se deu com o projeto. Comprei uma câmera fotográfica semiprofissional especificamente para o projeto, mas essa só chegou em minhas mãos dois dias antes da viagem. Foi na viagem que descobri coisas como tempo de disparo, obturador, manuseio do *zoom* e o sistema da câmera. Por essa razão tive que resolver problemas técnicos rapidamente em percurso, diferentemente do processo dramaturgico. Apesar de já ter certa experiência com a escrita, resolvi que a dramaturgia, ou mesmo seu esboço, não seria feita em percurso, mas logo após a viagem e inspirado pelas fotografias, paisagens e entrevistas.

As dificuldades com a câmera foram resolvidas relativamente rápido, ao contrário da dramaturgia escrita, marcada por meses de crise. Todavia, a relação da fotografia com a palavra neste projeto é muito próxima. Algumas fotografias funcionaram como o disparador para a escrita de cenas inteiras. As paisagens e sua rápida mudança abriam dentro de mim um mundo de possibilidades na inocência de alguém que viaja descobrindo uma câmera fotográfica.

Ao mesmo tempo que a câmera puxava meu olho para um recorte específico da paisagem em dinâmica no ônibus, ela também o projetava para fora. Era através das fotografias que eu me percebia neste percurso.

A possibilidade de rever a imagem não pela janela, mas por um recorte específico da fotografia, me faz pensar na capacidade de

sua infinita reprodutibilidade, ou mesmo de sua edição. Neste sentido, tenho nas mãos dois tipos de materiais: a memória da paisagem em si e o recorte feito pela câmera naquele instante, suscetível a inúmeros tipos de reprodução e utilização tanto para a cena quanto para a dramaturgia.²³ Compreendo o termo *paisagem* neste trabalho, não como lugar delimitado ou mesmo como natureza estática, mas como uma elaboração que também é simbólica, sensível e dinâmica, construída culturalmente, conforme aponta Javier Maderuelo:

A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, mas um conceito inventado ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem [...] reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade. [...] A ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla como na mirada de quem contempla. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê (Maderuelo, 2005 apud Guimarães, 2016, p. 40).

²³ As imagens aqui utilizadas não passaram por um processo de edição.

A paisagem no projeto *Odisseia 116* é também um caminho que percorro para elaborar um discurso dramatúrgico e cênico a partir das minhas percepções, sensações e vivências em viagem. São paisagens percebidas em dinâmica não somente pela velocidade do ônibus, mas pela minha presença e meu corpo que também é singular e único no percurso. Minha tentativa é então ensaiar narrativas possíveis entre estes dois espaços: o das fotografias expostas e o das paisagens, na tentativa de perceber os caminhos possíveis que as essas apontam, tanto para a dramaturgia, quanto para a cena.

Tanto a fotografia quanto a paisagem são dispositivos usados na estrutura da dramaturgia *Odisseia 116*, pois a viagem é citada, seus pontos são por vezes localizados e as pessoas entrevistadas estão em espaços escolhidos e concretos do percurso feito entre o Rio de Janeiro e o Ceará. Logo, as paisagens interferem na dinâmica das ações e sensações das pessoas, mudando seu estado. Por último, meu próprio corpo em viagem, sofrendo ações do percurso, é também uma questão para o texto e para a cena.

As imagens aqui analisadas serviram como disparadoras da dramaturgia. Foram tiradas mais de quinhentas fotografias em seis dias de viagem e as fotografias comentadas produziram, pela sua forma ou dinâmica, questões que aparecem fortemente na dramaturgia e que poderão ou não integrar uma futura encenação. Neste sentido, nenhuma fotografia aqui comentada estará obrigatoriamente presente na encenação, mas funciona como es-

boço e, assim como a palavra, está sujeita à mudança e redirecionamento. No entanto, o seu estatuto de fantasma dentro da dramaturgia é irremediável, levando em conta que estará sempre retroalimentando-a, sem estar necessariamente presente em cena.

Walter Benjamin (2012), em seu ensaio *Pequena história da fotografia*, diferencia a prática do pintor da do fotógrafo, afirmando que enquanto no quadro pintado o interesse desaparecia duas ou três gerações depois, ficando apenas o interesse no talento do pintor; a fotografia não se limitaria ao talento do fotógrafo, mas reclamaria algo que não pode ser silenciado, algo que realmente esteve ali e que não se extingue no campo da arte (Benjamin, 2012). A fotografia no projeto *Odisseia 116* também prevê o caráter de testemunho e posterioridade, uma relação direta com o real do instante fotografado, mas utilizado na cena. Há então uma tentativa de apropriação e captura do instante que é defendida por Susan Sontag (2004), em seu livro *Sobre Fotografia*. Para Sontag:

As fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno. As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva. Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo (Sontag, 2004, p. 7).

Em *Odisseia 116*, a fotografia funciona como esta tentativa de capturar um instante, uma experiência, ainda que a fotografia não seja uma experiência em si, mas uma interpretação da mesma, um traço com recorte e foco específicos. Dito de outra forma, as fotografias não são a experiência da viagem, mas a seleção, o recorte e direcionamento que faço enquanto fotógrafo, tentando capturar algo incapturável para em seguida projetar enquanto texto e cena.



Imagem 01 - Acervo do autor.

A foto nº 01 inspirou a quarta cena de *Odisseia 116*, *Ilha de Eolo*. Eolo é a ilha do deus dos ventos citada na *Odisseia* homérica, uma ilha impossível de ser mapeada por estar em constante movimentação. Imagens como essa, em que as nuvens sombrea-

vam a vegetação, me remetiam a esta ilha presente na Odisseia homérica. Eolo é o deus que por vezes direciona Odisseu e por vezes faz com que ele se perca com seu sopro. Essa fotografia é isto: o clique de um instante que se perde rapidamente dentro de um percurso preciso, que é o da viagem. Neste sentido, ela é uma paisagem à deriva dentro do movimento que é viajar pela BR-116.

Não somente eu estava em movimento dentro do ônibus, mas a própria imagem se movimentava. Devido ao sopro de Eolo, as nuvens eram muito dinâmicas e produziam diferentes sombras sobre as regiões que iam cobrindo ou desvendando. A repetição exata de uma fotografia se tornava impossível, não somente pelo fato de o ônibus estar em movimento, mas também porque a própria paisagem se movimentava, com nuvens que nunca cobrem ou desvendam a vegetação da mesma forma. Então as paisagens não mudavam apenas em razão do movimento do ônibus ou da mudança de cidade e vegetação, mas a própria ação do tempo transformava-as delicadamente. O acaso acaba, então, sendo grande companheiro da fotografia. Como salienta Walter Benjamin:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar na imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem (Benjamin, 2012, p. 94).

Para Benjamin (2012), o olho não capta aquilo que a câmera percebe no instante congelado. Esta natureza outra vista apenas através da câmera, me fez perceber a dinâmica dessas paisagens e como o acaso opera em sua relação direta com a câmera.

Outros instantes, porém, foram fisgados pelo olhar, mas perdidos pela câmera. A possibilidade de rever a imagem foi de extrema relevância para o processo, pois me permitiu analisar concretamente as questões das paisagens e utilizá-las como disparadoras na elaboração dramatúrgica.



Imagem 02 - Acervo do autor.

Essa é uma das primeiras fotos em preto e branco. A imagem me interessa por alguns motivos específicos. O mais impor-

tante deles é desvendar o vidro da janela do ônibus através da chuva, situando assim o meu lugar atrás de duas películas de vidro, sendo a primeira a lente da câmera e a segunda a janela. É uma fotografia que não somente recorta uma paisagem fora da janela, mas que me situa como fotógrafo atrás do vidro.

O vidro da janela é um objeto importante para a dramaturgia: o toque na janela e a sensação de por vezes ultrapassá-la manifestam-se de forma salientada na cena quatro (*Ilha de Eolo*). A janela denuncia minha localização no percurso em boa parte das fotografias. Não sou somente o fotógrafo, mas o fotógrafo que realiza suas fotos perto da janela. Em seu livro *Land Matters*, a pesquisadora Liz Wells (2011), cita o exemplo de uma imagem de Lynn Silverman, intitulada *Horizon n.º. 09*. Esta imagem, também em preto e branco, produz uma reflexão sobre a posição do fotógrafo em relação à paisagem. Trata-se da fotografia de um deserto onde se vê na parte inferior da imagem as botas do fotógrafo e algumas pegadas. A relação da paisagem com o posicionamento do fotógrafo revela outros vestígios para além da paisagem capturada. No caso da fotografia n.º 2, é um clique que projeta o olhar para fora, ao mesmo tempo em que me situa atrás de uma segunda película de vidro, que é a janela do ônibus, uma operação que evidencia meu posicionamento, ao mesmo tempo em que desvenda a paisagem pelo olhar da câmera. Nesse momento o vidro reflete a paisagem, revela a chuva e aponta meu posicionamento den-

tro do ônibus e em relação à estrada. Em qualquer outro momento, a depender da luz, o vidro poderia apagar esta imagem e apenas me refletir por completo como espelho. Se levarmos em consideração a relação sujeito/objeto, essa fotografia contempla ambas as partes. Ela obriga a reconhecer não somente o “lá” da fotografia, mas também a presença do fotógrafo.

Philippe Dubois (1998) considera a fotografia como o primeiro dispositivo do campo artístico que reivindica o lugar do *sujeito* que produz a obra no *processo de sua criação*, neste caso específico, o lugar de quem fotografa no espaço. Percebe o *sujeito em processo* no ato de fotografar e não a fotografia como meio mecânico e impessoal.²⁴ Ao refletir sobre o trabalho de Michael Snow²⁵, em sua série de fotografias polaroide, com foco no modo como as fotografias foram feitas e em sua recepção, o autor afirma:

As cinco fotos polaroide restituem-nos a história da obra ao mesmo tempo em que a fazem. São ao

²⁴ Segundo Dubois: “Toda foto implica que haja, bem distintos um do outro, o *aqui* do signo e o *ali* do referente. É até possível considerar que tudo o que faz a eficácia da fotografia está no *movimento* que vai desse *aqui* até aquele *ali*. São essas passagens, esses deslocamentos, essas idas e vindas que constituem literalmente o *jogo*, de mil maneiras diferentes” (Dubois, 1998, p. 88) .

²⁵ A obra em questão se chama *Authorization* e foi realizada em 1969 (Dubois, 1998).

mesmo tempo o próprio ato e sua memória. Por isso, pela simples observação das fotografias, o espectador pode desmontar a fabricação da obra (a recepção é aqui a inversão exata da produção: reversibilidade dos processos) (Dubois, 1998, p. 16, ênfase do original).

Na fotografia nº02 há uma consciência do espaço que não foi planejada, na qual me adiantei e me posicionei da melhor forma possível para tentar capturar a profundidade da estrada através da chuva na janela. Selecionei uma parte da placa no canto direito da foto e a estrada sumindo dentro do sertão que recebia as primeiras chuvas. Uma relação que também se afina com uma questão de gosto pessoal quando opto pelo preto e branco para fazer essa fotografia, pois aqui estou decidindo que aspecto deveria ter essa imagem e o que a própria paisagem já estava criando dentro de mim. Neste sentido, apesar de todas as características que aproximam a fotografia do real, ela é antes de tudo uma interpretação possível que tenho dessa paisagem. Não somente minha posição é denunciada, mas também as minhas escolhas.



Imagem 03 - Acervo do autor.

Essa imagem, de um dos afluentes da obra de expansão do Rio São Francisco, é de grande importância para o projeto *Odisseia 116*. Quando me mudei para o Rio de Janeiro no ano de 2014, essa obra estava em pleno andamento, com máquinas e escavadeiras enormes transformando a paisagem. Já em janeiro de 2017, quando realizei a viagem do projeto, a obra encontrava-se completamente parada. Essa fotografia foi tirada em Salgueiro, interior do Estado do Ceará e cidade próxima a Iguatu.

A obra – e sua interrupção – constitui uma situação bem complexa, com implicações sociais diretas e indiretas. As questões vão desde problemas respiratórios causados pela obra às popula-

ções das proximidades, até o próprio êxodo, pois se não há água para a agricultura familiar, também não há trabalho e subsistência para essas famílias. De acordo com Pedro Henrique Barreto:

A história das secas na região Nordeste é uma prova de fogo para quem lê ou escuta os relatos que vêm desde o século 16. As duras consequências da falta de água acentuaram um quadro que em diversos momentos chega a ser assustador: migração desenfreada, epidemias, fome, sede, miséria (Barreto, 2009, p. 1).

Essa situação reflete diretamente nas estatísticas sobre migração, tendo em vista que, como exposto acima, a seca sempre foi um dos principais motivadores dos processos migratórios no Nordeste. O Rio São Francisco também passa por longos períodos de seca e esse fator traz medo para a população ribeirinha. Por essa razão a disputa política entre os estados pela água torna-se acirrada, pois parte da população não quer sofrer o risco de perder o rio na justificativa de abastecer outras regiões. A disputa que até meados do século XX na região Nordeste do país acontecia pela terra, agora passa a acontecer judicialmente pela água, impedindo e/ou atrasando a obra de transposição.

Ao longo do século XX, várias medidas foram pensadas para sanar os problemas que a seca causa na região Nordeste,

mas infelizmente, como observa Barreto, nenhuma delas teve um poder realmente efetivo, revelando-se antes como “remédios paliativos, não soluções” (Barreto, 2009, p. 2).

Todavia, ao se pensar na transposição do Rio São Francisco e em seu contexto político em relação ao êxodo, deve-se levar em conta as ações realizadas nos últimos quinze anos, como as políticas assistenciais criadas pela plataforma de governo do Partido dos Trabalhadores – PT, e dos presidentes do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. Tais projetos auxiliaram visivelmente a diminuição da migração de nordestinos para a região Sudeste, ainda que as questões relativas à seca ainda persistam. De acordo com Lucas e Rigotti:

O aumento da participação dos programas sociais de transferência de renda nos orçamentos familiares, pode ter também atuado no sentido de produzir impactos nas tendências à migração intra-regional e inter-regional e devem ser descritos empiricamente. Diversos autores como Lima e Braga (2013), Gama (2012), Oliveira et al. (2015) e Ojima et al. (2014) constataram que a concessão de programas de transferências de renda como o Programa Bolsa Família atuam no sentido de reduzir a propensão migratória de indivíduos e famílias. Percebe-se que, de uma maneira geral a tendên-

cia à emigração inter-regional de nordestinos tem seguido uma trajetória de queda. Em relação à população residente total nordestina, a proporção de emigrantes era de 2,95% em 1991, caindo para 2,67% em 2000 e finalmente para 2,08% em 2010. Em termos absolutos, houve um pequeno aumento entre 1991 e 2000, e diminuindo substancialmente em 2010 (Lucas; Rigotti, 2016, p. 4).

A recente diminuição do fluxo migratório deveu-se às políticas sociais tais como o Programa Bolsa Família, a popularização universitária, a criação de escolas federais de ensino médio-técnico e um dos mais importantes, o Projeto Garantia-Safra, que assegura os pequenos produtores em casos de perda parcial ou total de suas plantações por conta da seca, atingindo diretamente a camada menos favorecida da população. Tais políticas também incentivaram nos últimos anos um movimento de retorno dos nordestinos para a sua região, tendo em vista que com mais dinheiro, mais Universidades, mais escolas federais e maior desenvolvimento comercial, a região voltou paulatinamente a ser também mais atrativa, com maior geração de renda e criação de emprego. De acordo com Soares:

As metrópoles não são mais o principal destino do fluxo migratório entre as regiões brasileiras

e essa mobilidade diminuiu na última década, aponta pesquisa divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Entre as principais mudanças, estão a perda de capacidade de atração populacional da região Sudeste, que apresentou saldo negativo no período, e a diminuição no número de pessoas que deixam o Nordeste. Os dados mostram que o número de migrações entre regiões vem apresentando queda. De 1995 a 2000, 3,3 milhões de pessoas deixaram a região em que viviam. O número caiu para 2,8 milhões, entre 1999 e 2004, e chegou a 2 milhões no intervalo de 2004 a 2009. A região Sudeste, entre 2004 e 2009, teve mais gente partindo do que chegando (saldo negativo de 12,4 mil) e o Nordeste de onde saía boa parte de pessoas em busca de melhores condições de vida em outros estados do país, a perda de população ocorreu em escala mais de três vezes menor (Soares, 2011, p. 1).

Isto acontece porque a agricultura, apesar de ainda ser a principal fonte de renda das famílias pobres, não é mais a única. Todavia, estes programas assistenciais – que vêm sendo abandonados e/ou extintos pelo Governo Temer – e oportunidades de

emprego e estudos não conseguem contemplar todos os casos e famílias. É o caso de um dos entrevistados no projeto *Odisseia 116*, que em viagem apontou a seca como motivo para deixar Iguatu e morar no Rio de Janeiro, partindo sozinho e deixando para trás a esposa e seis filhos. Pensando nesse rio que não chega nunca, elaborei uma cena inspirada nesse depoimento, onde a imagem da Sereia se apresenta no Rio São Francisco. Na dramaturgia, um rio também corre dentro dos entrevistados. Esta cartografia do rio que corre dentro do corpo por vezes é manifesta em palavra. O mesmo rio que corre, também seca este corpo por dentro.

Esses foram os recursos encontrados por mim para tornar o rio vivo, para que água escorresse mesmo debaixo do sol quente. Minha forma de vivenciar a ânsia, espera e saudade, não somente da pessoa que vai chegar, mas da água, mudando assim toda a vegetação e vida no sertão. Como observa Wells:

A paisagem resulta da ação humana, da intervenção direta para fazer mudanças na terra (cidade, arquitetura paisagística, jardinagem...), ou de explorar como a terra pode ser representada (por escrito, arte, filme, fotografia, ou jornalismo diário e conversa casual). A “paisagem” impõe uma certa ordem (Wells, 2011, p. 2)²⁶.

²⁶ Tradução do autor.

A fotografia nº 3 é, ao mesmo tempo, um recorte do instante que revela a obra parada e a projeção efetiva de uma mudança na paisagem e de seu entorno no futuro, que, muito infelizmente, esbarra em questões políticas da má utilização de recursos, tão corriqueiras no Brasil. Projetos urbanos que ficam no meio do caminho fazem, cada vez mais e com maior intensidade, parte das nossas paisagens, repercutindo diretamente nos processos de mudança e permanência das comunidades menos favorecidas.

O rio que não chega reverbera na dramaturgia *Odisseia 116* e por ser uma questão estrutural, aproxima-se e demonstra aspectos da relação que os migrantes têm com a viagem e com o ato de voltar. De acordo com o estudo do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA:

Muitos migrantes voltam. Outros mantêm comunicações por palavras com parentes, amigos e familiares. Há ainda os que estendem essas comunicações ou as reduzem ao envio de recursos econômicos, silêncio motivado pelo sofrimento das saudades, pela vergonha, pelo orgulho duro das atividades e das situações de vida experimentadas, pela expectativa de reencontro. Em todo caso, o migrante nem sempre é um sem lugar, inclassificável. Ele ocupa posições no mundo do trabalho; é objeto de especulações como “nordes-

tino, nortista, paraíba”, “é feito para trabalhar na construção civil como pedreiro ou ajudante de pedreiro”; ou simplesmente suscita, como nos designativos citados, reações de rejeição e preconceito (Barbosa; Araújo; Araújo, 2010, p. 3).

Algumas dessas características são perceptíveis no projeto *Odisseia 116*. O medo do novo e a vontade de ficar, muitas vezes, são traduzidos em frases do tipo: “não tem o que fazer, ou se não tem outro jeito, a gente muda”. Na *Odisseia* homérica, o desejo de retornar de Odisseu é justamente o contraponto ao fato de também não ter desejado viajar em guerra, tendo buscado alternativas para fugir dessa responsabilidade, muito embora sem sucesso. Na *Odisseia 116*, a vontade e o desejo de ficar mostram-se como uma constante na vida dos migrantes que atravessaram o projeto e cederam seus depoimentos.

É importante ressaltar que o projeto *Odisseia 116* apresenta também uma outra característica, movida pelo sentimento de me sentir *estrangeiro*²⁷ no meu próprio local por motivos diversos e de buscar alternativas ou formas de visualizar a situação através de outras perspectivas. As formas que encontrei neste projeto foram a fotografia e a dramaturgia. Para Canclini: “nós também nos sen-

²⁷ Nestor Canclini defende algumas formas de ser estrangeiro, para além de migrar de um país para outro, o não reconhecimento do seu espaço no ato de retornar é uma delas.

timos estrangeiros em um mundo movido por conflitos bélicos, ecológicos e financeiros, onde parecem prevalecer as lógicas de destruição” (Canclini, 2009, p. 2)²⁸. A paisagem que deveria ter se transformado entre a primeira viagem em 2014 e a segunda, em 2017, mas que se encontra estacionada em razão da obra parada, talvez seja o momento no qual, dentro do projeto *Odisseia 116*, eu me veja como estrangeiro, pois mesmo antes de chegar em casa, não consigo suprir as expectativas das melhoras que esperava encontrar. Foi nesse momento que me senti estrangeiro dentro da paisagem. De acordo com Canclini:

Os migrantes são 3% no mundo, mas a experiência estrangeira é muito mais vasta: em alguns casos tem a ver com a necessidade e o projeto de viver em outro país, em outros com o regresso ao próprio, o descobrimento do que mudou e a simples discrepância entre o país real e o que idealizou. Em outros casos, a experiência dos estrangeiros deriva das segregações que nos excluem e nos fazem sentir estranhos na terra natal, ou mesmo pelo descontentamento com as modificações da nossa sociedade e do entorno que convivemos (Canclini, 2009, p. 5).

²⁸ Tradução do autor.

O rio e por onde ele passa, onde deságua, é uma questão do projeto que vai de encontro a esse pensamento, quando constatamos mais uma vez que a qualidade de vida da população é suprimida pelo descaso político, como é caso da interrupção do projeto de transposição do Rio São Francisco para estados como o Ceará, que necessitam dessa água. Sentir-se estrangeiro neste sentido motiva um lugar de discurso elaborado pelo texto e pela fotografia no projeto *Odisseia 116*. Para Canclini, ser estrangeiro ou migrante é um campo propício para pensar em como nos comunicamos e representamos, tendo em vista que se está num lugar radical de experimentação da paisagem. Tal radicalidade acontece porque o estrangeiro em sua dinâmica experimenta a incerteza da paisagem, renomeando-a em constante experimentação (Canclini, 2009).

Também nas paisagens urbanas a intervenção humana e suas implicações podem ser percebidas com facilidade. Em seu artigo *El paisaje urbano* (2010), Javier Maderuelo diz:

Quero deixar manifesto que compreendo que a paisagem não é uma construção objetiva, mas se trata de um constructo mental que cada observador elabora a partir das sensações e percepções que apreende durante a contemplação de um lugar, seja ele rural ou urbano... Da

mesma maneira que a paisagem não é o território, a paisagem urbana não é a cidade nem nenhum de seus enclaves, senão a imagem que dela se tira, seja ela individual ou coletiva (Maderuelo, 2010, p. 575)²⁹.

A paisagem urbana é construída no Brasil em parte por meio de grandes articulações políticas, onde prevalece a ausência de bom-senso, já que os políticos aproveitam-se do não acompanhamento dos projetos por parte da sociedade civil e utilizam-se de total arbitrariedade para decidir que projetos serão executados e quais interrompidos. Em geral, a maior parte dos projetos é interrompida logo após as eleições, quando as legendas partidárias mudam na gestão do poder. O desejo de novas e visíveis intervenções na paisagem por parte de quem se encontra no poder, desarticula e deslegitima os projetos anteriores, que ficam esquecidos e acabam com o passar do tempo. Isto acontece com escolas, hospitais, pontes, praças, ruas e bairros com certa grande frequência.

A elaboração da paisagem urbana constitui-se, portanto, como um discurso de poder, onde ruas, avenidas, hospitais, comércio e espaços culturais são construídos e até mesmo redirecionados para privilegiar classes média e alta, caracterizando-se assim como um discurso que ultrapassa a palavra e se estabelece

²⁹ Tradução do autor.

na paisagem. Quando tento desconstruir o estatuto de cidade na dramaturgia *Odisseia 116*, confundindo cidades como Iguatu e Rio de Janeiro, por exemplo, cidades antagônicas em relação a acesso, clima, tamanho e desenvolvimento, estou tentando também bifurcar esta hierarquia de poder.



Imagem 04 - Acervo do autor.

A fotografia nº 04 revela como a arquitetura das cidades do interior também vai se decompondo, se desfazendo e se deixando influenciar pela chuva na janela. Nela, o colorido das casas contrasta com o céu nublado. Tanto esse colorido quanto a arquitetura de telhados altos são característicos de casas do sertão. A altura

ajuda a diminuir o calor e o colorido vem da estética regional de cores fortes. Como observa Wells:

A fotografia não é apenas mais rápida que o esboço; isto é compreensivo, permitindo acesso a detalhes que, de outra forma, não seriam observados... a fotografia possui capacidade reveladora; observa mais do que aquilo que inicialmente poderia ser percebido e facilita análise e contemplação (Wells, 2011, p. 39)³⁰.

Neste projeto, poder voltar às paisagens urbanas, analisá-las e reinterpretá-las, se dá pelo uso da câmera que tem uma forma única de ver, insubmissa ao olhar humano. Em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (2015), reflete sobre as especificidades da câmera e como se dá a relação desse dispositivo com o campo artístico, percebendo a mudança iniciada na própria forma de ver e fruir da população a partir da fotografia e do cinema.³¹ O autor formula o conceito-chave *inconsciente óptico*, afirmando que a natureza que se comunica diretamente com a câmera difere daquela que se comunica diretamente com

³⁰ Tradução do autor.

³¹ Benjamin ressalta uma crise no campo artístico que buscava estabelecer o discurso de “arte pela arte” de forma quase teológica.

o olhar (Benjamin, 2015). Isto para dizer que a fotografia, como primeiro meio de reprodução revolucionário, tem o poder de captar, recortar, pontuar e selecionar de formas diferentes das outras artes, formas essas que passariam despercebidas por outras linguagens artísticas como o teatro. Para Benjamin:

Embora sejam familiares, *grosso modo*, um gesto de pegar um isqueiro ou uma colher, pouco sabemos do contato real entre a mão e o metal, para não mencionar como os nossos diferentes estados de espírito são capazes de mudar este contato. Aqui intervêm a câmera e seus acessórios, subindo e descendo, cortes e closes, sequências longas e rápidas, ampliações e reduções, ela nos abre pela primeira vez o inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos revelou o inconsciente pulsional (Benjamin, 2015, p. 28).

Esta possibilidade que só a câmera nos dá de selecionar e ampliar, de ver de novo e de forma diferente, de reproduzir até o cansaço, é decisiva para a história da arte, pois a possibilidade de reproduzir representa também a possibilidade de maior acesso, tendo a consciência de que a pintura era produzida até então apenas para a contemplação de alguns.

Já no projeto *Odisseia 116*, a possibilidade de recortar uma natureza diferente, possível apenas por meio da câmera, aponta-me muitos caminhos no ato de escrever a dramaturgia. A fotografia é um fragmento de tudo o que vejo e da minha vivência, ao mesmo tempo em que é precisamente o material ao qual posso voltar para discorrer sobre, elaborar com a dramaturgia em justaposição entre texto e imagem, ou mesmo reproduzi-la de diferentes formas, e até o meu esgotamento pessoal na encenação, já que a imagem nunca se esgota. É o dispositivo mais interessante que tenho nas mãos para, no lugar de dramaturgo em processo, extrapolar minha própria palavra colocando uma lupa sobre um cotidiano que só se dá na BR-116, tentando ampliá-lo em seu limite.

A fotografia no projeto também narra e a câmera busca uma natureza outra, diferente daquela que meu olho capta. Ela traz para o projeto a possibilidade de olhar novamente, só que de forma mais lenta, na ilusória tentativa de buscar tudo aquilo que já escapou. A fotografia também me auxilia no esboço pela sua característica de arquivo e pela sua própria especificidade no projeto, levando-se em conta que não é posada. A viagem de ônibus torna o domínio sobre a fotografia ainda mais instável, tendo em vista que eu não posso parar a viagem pela minha vontade, diferentemente da viagem de carro, por exemplo, na qual se tem a alternativa de parar e fotografar. A viagem de transporte coletivo segue um fluxo determinado e a fotografia me ajuda a cartografar esta experiência. Posso dizer que neste

caso, existe um esboço da imagem que no projeto *Odisseia 116* se apresenta antes do esboço da palavra. Um esboço duplo de imagem, sendo o primeiro capturado a olho nu com as experiências dentro do ônibus e o segundo que me joga para a paisagem fora do ônibus, filtrado por duas películas de vidro, a lente da câmera e a janela transparente. Dubois, sublinhando a condição de traço da fotografia, nos diz:

É que a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro* (Dubois, 1998, p. 61).

Estas imagens já conhecidas e agora revisitadas com o olhar da câmera, não são congeladas em significados fechados, pelo contrário, abrem outras possibilidades de significação.

A ausência de certa autonomia na viagem, principalmente no que diz respeito às paradas e continuidades, é perceptível praticamente em toda a estrutura da dramaturgia. Todas as vozes do texto buscam se adaptar ao fluxo da viagem, assim como os corpos dos viajantes também tentam se adaptar a este fluxo e tempo específicos. Este tempo rápido que a leitura da *Odisseia*

116 demonstra, é com certeza uma indicação desse fluxo. O início da *cena 03: Viagem*, na qual me baseio nas entrevistas em percurso para elaborar a dramaturgia de forma reticente e descontínua, indica esta agilidade necessária para lidar tanto com a paisagem quanto com as entrevistas.

Essa fotografia é formada e deformada como paisagem urbana, pela justaposição da água no vidro da janela no primeiro plano e das casas do interior nordestino no plano de fundo, elaborando uma composição na qual se misturam a cidade pequena do sertão recebendo as primeiras chuvas, a tranquilidade das pessoas dentro de suas casas observando a chuva chegar e na rua um motoqueiro sem capacete recebendo a chuva em seu corpo. Para Maderuelo:

Uma vez que é possível reivindicar o conceito paisagem como um fenômeno cultural e não como mero produto casual da natureza ou uma construção física, uma vez que compreendemos que se trata de um fenômeno subjetivo, podemos pensar na ideia de cidade como lugar que, ao ser capaz de provocar sensações estéticas e sentimentos afetivos, reclama a capacidade de ser interpretada como paisagem (Maderuelo, 2010, p. 575)³².

³² Tradução do autor.

A reivindicação da cidade como paisagem coloca a cidade em um lugar de elaboração que também é subjetiva. Quando penso em uma viagem e na elaboração de uma dramaturgia que tem como ponto de partida duas cidades – Iguatu e o Rio de Janeiro – e entre essas, outras tantas, não há como fugir da incapacidade de apreender, mapear ou mesmo cartografar todos os espaços para que esses sirvam de material disparador posteriormente. No entanto, é possível deixar levar-se pelo ônibus como estando num barco em um rio que flui, percebendo as cidades pela BR, a incapacidade de guardar todas as informações e as possibilidades de elaboração a partir destas incompletudes, além da possibilidade de voltar às duas cidades iniciais como pontos de referência, toda a memória, afetividades e conflitos que a elas também se agregam. Esta confusão entre barco, ônibus e teatro é também assimilada pela dramaturgia *Odisseia 116*. Por vezes é necessário parar, tirar os sapatos, e assim como na *Odisseia* homérica, pisar na areia da praia.

A cidade como paisagem elaborada e reatualizada coloca-se como uma questão para a dramaturgia. Quando no segundo ato da peça, retorno à cidade de Juazeiro do Norte – CE, para relatar um caso de um assalto ocorrido em 2014, busco uma forma de voltar à paisagem da cidade para desenvolver a cena em questão. Penso em sua dinâmica não somente geográfica, mas sobretudo política e afetiva.



Imagem 05 - Acervo do autor.

Essa fotografia é uma justaposição de olhares. Do meu olhar de fotógrafo que parte em direção a uma senhora olhando o reflexo do pôr-do-sol na lataria do ônibus e a composição das nuvens. O olhar da pessoa fotografada também projeta. No entanto, tal projeção não acontece somente para um futuro próximo de chegada, mas aponta também para memórias ressignificadas de alguém que acabou de partir.³³ A forma de rememorar, arquivar e usar este material para elaboração artística, diz respeito ao tempo em que o artista se insere.

³³ Esta imagem do olhar que projeta ao mesmo tempo em que rememora, me remete ao olhar de Odisseu para o horizonte e seu choro derramado no quarto canto da Odisseia, quando fica preso na ilha de Calipso.

A sensação é que os viajantes encontravam-se imersos nesta tríade de apego entre o passado recente, a compreensão do presente como espaço da viagem e projeção para o futuro de chegada. Encontravam-se sensibilizados pelo processo de transição e de viagem que extrapolava o próprio ato de viajar e por essa via eram mais porosos.

Era nas paradas da rodoviária que geralmente aconteciam os diálogos, conversas e entrevistas, mas ainda sobrava tempo para contemplação e reflexão. Para onde as pessoas olhavam era algo que me inquietava durante toda a viagem, e que me mobiliza na elaboração da dramaturgia *Odisseia 116. A cena 05: Saudade, transposição do rio*, surge a partir de uma tríade de referências: os olhares dos viajantes, o olho furado do ciclope Polifermo da Odisseia homérica, e o olho desnordeado pelo sol quente. Olhos que revelam sentimentos e sensações, para além das palavras. O olhar contemplativo, ansioso, esperançoso, revela muitas camadas de uma viagem de vários dias. Esperança e medo misturam-se à mudança da luz e à passagem do tempo no pôr do sol. O olhar contemplativo que revela traços e características dos viajantes, mais visíveis possivelmente por estarem em trânsito. Apesar de não ter sido entrevistada para o projeto, a imagem dessa senhora indica várias possibilidades interpretativas no simples ato de sentar-se e olhar.

Todavia, deve-se evitar reduzir esse olhar a algo doce e sensível somente. O olhar para o passado é também repleto de confli-

tos estruturais, políticos, afetivos. É cheio de marcas e cicatrizes. Na dramaturgia *Odisseia 116*, as camadas autobiográficas de arquivo e memória nunca são doces. Não são memórias fáceis de acessar.

É importante lembrar que a dramaturgia *Odisseia 116* não busca estabelecer uma hierarquia entre entrevistas e fotografias. Ambas produzem significantes igualmente, direta e indiretamente, e são editadas e reeditadas em prol do texto e da cena. A fabulação a partir de uma fotografia é tão importante quanto uma fala específica que aborda sensações e impressões de viagem gravadas em vídeo.



Imagem 06 - Acervo do autor.

Essa fotografia borra os limites do real, mergulhando-nos no ambiente do sonho. Apesar de podermos visualizar com clareza do que se trata – uma placa na estrada na qual está escrito: atenção, curva acentuada –, ela extrapola e borra todos os espaços. Assim como a fotografia nº 01 da nuvem que mostra que a paisagem dança, a fotografia da placa aponta que também a estrada pode dançar. Ela não é o registro do que foi visto a olho nu, mas a comprovação de que a câmera tem sua individualidade na forma de ver, como teorizado por Walter Benjamin (2015) em sua reflexão sobre o *inconsciente óptico*.

Ela opera de forma dupla: indica um local – a curva acentuada que se aproxima –, ao mesmo tempo em que ela própria se desfaz. Vai contra a palavra e seu estatuto, uma vez que ela mesma não é nada acentuada, mas desnorteada e psicodélica.

Este instante é possível apenas com a câmera e com certa autonomia de suas configurações. Apesar de conseguirmos ver placas psicodélicas em alta velocidade na estrada, não conseguimos captar esta sensação a olho nu. Dialogando com as primeiras constatações de Benjamin sobre fotografia, Wells aponta que:

As fotografias não reproduzem diretamente o ato fisiológico de olhar; sejam pinturas ou fotografias elas são seletivas, constroem imagens. Fotografia em efeito constrói a imagem atra-

vés da seleção; apenas uma parte daquilo que pode ser visto panoramicamente é enquadrado na imagem, e dispositivos focais replicam o ato concentrando-se em um elemento ou seção da paisagem retratada (Wells, 2011, p. 125)³⁴.

A imagem é traduzida pela lente da câmera e visualizada em seguida em seu *display*. A câmera selecionou a placa dentro de seu campo de foco e a reelaborou em velocidade, tornando-a não somente um aviso, mas um sonho em sua dinâmica.

A fotografia revela também um instante exato de passagem rápida pela placa. Ela quase escapa. É possível afirmar então que aqui acontece somente uma experiência, que é a da fotografia. Não há tempo para a experiência de ver a placa a olho nu para em seguida fotografá-la. Como observa Sontag: “um modo de atestar a experiência, tirar fotos é também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir” (Sontag, 2004, p. 11). É certo que nessa fotografia eu perco a experiência – entendido aqui como o olho e o objeto sem a mediação da câmera –, para conseguir fazer a foto. É um sonho mediado em sua origem.

³⁴ Tradução do autor.

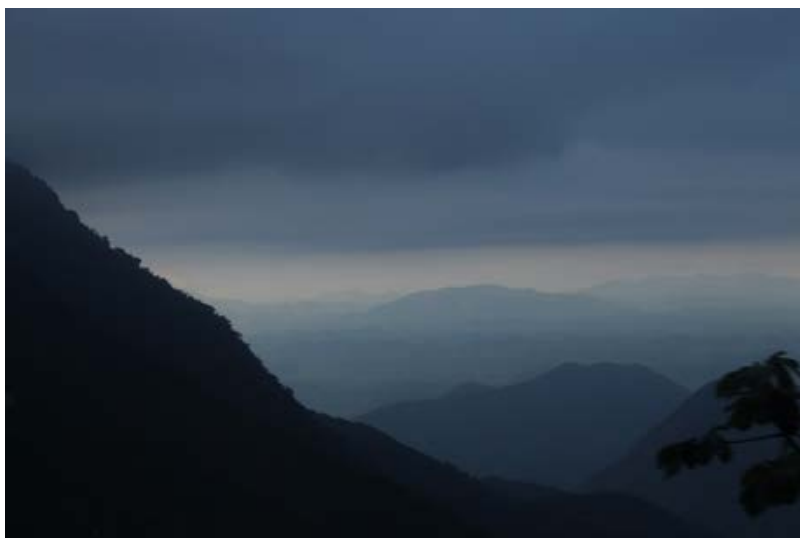


Imagem 07 - Acervo do autor.

Essa foto, tirada na subida de uma montanha, é muito forte devido ao jogo de cores e as camadas de justaposição construídas entre céu e montanhas. Ela foi tirada em um fim de tarde um pouco nublado, situação que para mim dificultava o ajuste da câmera. De acordo com Wells:

Experimentar uma fotografia não pode ser o mesmo que experimentar o lugar real. A fotografia ambiental transmite algo de como os lugares olham, e, através da atenção à textura, como as coisas podem sentir... a memória traz tais sensa-

ções em jogo associativo. Fotografias não conseguem replicar a realidade multi-sensual, mas nos oferecem alguma forma de substituto imaginário dentro do qual as memórias da experiência física real e da experiência mediada são complexa e intrinsecamente entrelaçadas (Wells, 2011, p. 45)³⁵.

Essa é a grande sensação que a fotografia nº 07 me provoca. A sensação de uma imagem que, de tão expandida, olha para mim de volta. Ela é, ao mesmo tempo, plena e complexa. Se eu pudesse sintetizar esta viagem, muito possivelmente não o faria em palavras, mas com essa imagem. Ela é dinâmica e mantém neste fim de tarde e início de noite o recorte dos meus olhos cansados por meio da câmera. Nesse momento, a imagem me olhou de volta.³⁶ E este olhar retornado se deve ao seu estatuto de morte, à sua iminência de acabar. O pôr do sol é também uma temática presente e sublinhada pela Odisseia homérica, onde por inúmeras vezes a aurora se movimenta, dinamizando a temporalidade da epopeia.

³⁵ Tradução do autor.

³⁶ Dubois aborda a relação da fotografia indicial ligada ao mito da *Medusa*, dialogando diretamente com o pensamento proposto nessa passagem. O autor disserta: “Se a fotografia tem algo a ver com a *Medusa*, se, se assemelha à Górgona, ela petrifica, capta e imobiliza tudo o que recai sob o golpe (o corte) do seu olhar, não devemos esquecer que esse estupor pode ser feito graças à distância. O referente que nos sidera é de fato o *intocável* da imagem fotográfica, mesmo que a última emane fisicamente do primeiro” (Dubois, 1998, p. 88).

Na *cena 05: Saudade – transposição do rio*, traço relações poéticas entre o olho e o sol quente, e tento trazer à tona sensações muito próximas às provocadas pela fotografia nº 07, ainda que em situações distintas, uma vez que nessa fotografia o sol está se distanciando, reivindicando sua ausência. Já na dramaturgia ele vem forte, central, o sol do meio-dia, aquele que queima, que dói e que mata, que desnorteia e também cansa.

Todas as imagens que na dramaturgia me puxam para fora da janela, me fisgam, me fazem querer capturá-las, são imagens em sua pulsação de morte e a fotografia sublinha esse fato. É possível que o próprio ato de voltar para minha terra tenha como motivação o espectro da morte. O espectro das paisagens afetivas que podem desaparecer sem uma última miragem.



Imagem 08 - Acervo do autor.

Por último, há essa imagem. Curiosamente, quando eu estava chegando no Ceará, começou a chover muito forte. Era a primeira chuva em quase um ano de seca e sol quente. Essa foto mostra exatamente o ponto da viagem onde a mata do sertão ainda seco recebe a primeira chuva. Para quem conhece o Nordeste e sua vegetação, sabe que a flora não está morta, somente seca, guardando suas energias para a primeira chuva que está por vir. São árvores e plantas que aguentam o calor extremo e a falta de água. Dois dias depois dessa chuva, o sertão e sua paisagem árida transformaram-se completamente em uma paisagem verde e de vegetação florida. A fotografia em questão adianta e denuncia a mudança da paisagem quando molha o vidro da janela. A sensação é de que a fotografia mostra não somente a paisagem capturada, mas o seu percurso histórico e cíclico. A paisagem como construção cultural e as sensações que ela provoca, reproduzidas por meio de uma fotografia.

A força da paisagem encontra-se também na força do nordestino que, em sua maior parte, precisa enfrentar situações de escassez extremas para ter uma vida digna, por ser uma das regiões historicamente menos privilegiadas e com poucas políticas públicas voltadas às suas especificidades. Os períodos extensos de seca dificultam e por muito impossibilitam a agricultura familiar e os programas assistenciais não são suficientes para a subsistência das famílias. Um investimento estrutural

em processos de irrigação, transposição do Rio São Francisco e construção de reservatórios seria mais satisfatório. Como o Ricardo, morador de Monsenhor Tabosa, diz em sua entrevista: “eu tenho certeza de que se os nordestinos ganhassem um terço do salário e tivessem um terço das oportunidades que as pessoas da cidade grande tem, eles com certeza não iriam embora.” Geralmente as pessoas mudam-se da sua terra por algum motivo estrutural. As questões que atravessam o indivíduo que deseja migrar não são banais. No caso desta migração em específico, o clima e as oportunidades são decisivos.

A paisagem que muda radicalmente relaciona-se diretamente com as características migratórias do nordestino. A seca que faz ir embora e a chuva que faz com que os nordestinos voltem para sua terra foram cantadas por Luiz Gonzaga, escritas por Patativa do Assaré e tantos outros artistas da região que usaram a relação entre clima e migração como disparadora.

Tanto a seca quanto a falta de emprego encontram-se presentes nas narrativas migratórias no Ceará e em sua literatura. Quando a chuva chega, a seca é inibida e os empregos começam a aparecer, tanto na agricultura quanto no comércio. A lavoura e a água são fatores que interferem diretamente na relação entre as pessoas e seu trato com as paisagens. A sensação é de que quando o medo da seca é deixado para trás, a região consegue respirar novamente.

Vídeo e Dramaturgia

Reflito agora sobre os vídeos do projeto *Odisseia 116*, sua relação com a dramaturgia e as possibilidades de projeção em uma encenação futura. A maior parte dos vídeos são de entrevistas cedidas por passageiros e gravadas por meio de duas câmeras: minha câmera pessoal que captava um plano aberto com o áudio da entrevista e uma segunda câmera, focada no rosto dos entrevistados³⁷. Há também vídeos de paisagens da viagem e de momentos diversos nas paradas das rodoviárias entre o Rio de Janeiro e o Ceará. E, por último, vídeos construídos com documentos e objetos em sala de ensaio para a encenação

Foram gravadas ao todo dez entrevistas. As pessoas que se dispuseram a dar depoimentos assinaram uma declaração cedendo os direitos de uso de imagem para o projeto *Odisseia 116*. É importante ressaltar que os diálogos anteriores e posteriores às entrevistas também atravessam a dramaturgia de forma subjetiva, no entanto, não cito nomes ou mesmo exponho falas que o/a entrevistado/a não gostaria que fossem vinculadas à sua imagem. Assim como a fotografia, o vídeo é também um documento do projeto *Odisseia 116*. É a partir dele que posso decupar partes da experiência e organizá-las, retroalimentando

³⁷ A segunda câmera foi manipulada pela fotógrafa, atriz e estudante de Teoria e Estética do teatro Ana Raquel Machado, que me acompanhou em viagem participando ativamente do projeto.

a dramaturgia e usando o material gravado de formas distintas. A possibilidade de reproduzi-lo infinitamente ressalta algumas questões já debatidas em relação ao ensaio de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2015). Todavia, tanto a fotografia quanto o vídeo são utilizados na cena contemporânea e têm o poder de atualizá-la – questões como justaposição de imagens, estatuto de presença, relação entre o ao vivo e o gravado e as possibilidades infinitas de edição e reedição que satisfaçam os desejos da encenação são levantadas, problematizadas e participam ativamente do processo de criação.

As possibilidades de projeção do vídeo e da fotografia presentes na cena contemporânea almejam o diálogo direto – relação e fricção – com os demais elementos do espetáculo, atualizando-os em decorrência do uso desses dispositivos. Tal uso muitas vezes é intenso e tenta chegar ao esgotamento em sua relação com o ator, com o espectador e com o espaço, por exemplo. Este uso, geralmente, tem sido pensado em diálogo com o processo de elaboração dos demais elementos espetaculares e não simplesmente como uma adição ao fim do processo de encenação.

Exemplos da relação do teatro com a técnica incluem o uso da luz elétrica e a utilização de vídeos e projeções em cena. O teatro dialoga com as novas tecnologias para criar efeitos, estímulos e sensações, estabelecendo colaborações inovadoras em comparação às estéticas teatrais predominantemente realistas que tam-

bém utilizavam-se dos dispositivos técnicos, mas a serviço da ilusão da realidade.³⁸ De acordo com Bulhões-Carvalho:

Abala-se irremediavelmente a natureza do teatro compreendido como lugar de representação e imitação do real, extensão de uma vida fora dali. A crise da representação coincide com o entendimento da cena como instauradora de um real presentificado pelo conjunto de signos constitutivos, atores ou elementos cenográficos, que convidam o espectador a apreciar os signos cênicos em sua literalidade, ou, como já previra Artaud em sentido ainda mais radical, a participar de um teatro que confesse que é teatro (Bulhões-Carvalho, 2011, p. 66).

Percebe-se aqui o diálogo que o teatro começa a estabelecer com as demais linguagens artísticas, em busca do hibridismo que, ao mesmo tempo em que aponta e revela os dispositivos utilizados na cena, consegue deslocá-la do espaço de ilusão da realidade

³⁸ De acordo com Marta Isaacsson: Foi graças à luz elétrica que se consolidou a cultura da ilusão no teatro, a virada do século XIX para o XX. E dentro dessa cultura da ilusão se impôs a busca do efeito de real que viria ser definitiva para o surgimento da mais importante investigação sobre a arte do ator até então desenvolvida, aquela liderada pelo ator e encenador russo Constantin Stanislavski (Isaacsson, 2011, p. 10).

para o de criação de novos reais possíveis. Os reais possíveis são afirmados aqui pelo retorno à teatralidade que Artaud defendia em sua crítica ao teatro realista. A ilusão realista é abalada pelo desvendamento de dispositivos técnicos e midiáticos na cena contemporânea. Neste sentido, os dispositivos também demonstram ser signos da arte teatral.

De acordo com Bulhões-Carvalho (2011), a relação entre o teatro e as novas tecnologias movimenta-se como um pêndulo entre polos opostos. Para a autora:

A história do espetáculo ocidental apresenta um movimento pendular em relação à rejeição ou adesão ao uso de tecnologias na cena. Uso ou recusa de tecnologia jamais são opções aleatórias: a proposta cênica deve revelar uma poética que emana do que é apresentado ao público, ou nada faz sentido. Um estudo sobre a relação entre arte cênica e tecnologia vai revelar as proposições que conduzem encenadores e cenógrafos na direção de um pólo ou de outro desse movimento pendular (Bulhões-Carvalho, 2011, p. 61).

É importante ressaltar que parte das novas estéticas teatrais que surgem a partir da década de 90 são possíveis somente devido ao encontro com as novas mídias, tendo nelas parte

de suas especificidades, dando lugar a outras possibilidades de cena a partir do diálogo com as artes visuais e o cinema, por exemplo. Até mesmo a negação das novas tecnologias – o momento em que o pêndulo busca distanciar-se dessas – fez com que grupos de artistas e intelectuais refletissem sobre a utilidade de tais dispositivos.

Saliento que no projeto *Odisseia 116*, a utilização de vídeos e fotografias são também a própria dramaturgia, indispensáveis em toda a sua feitura, e não dispositivos anexados ao texto ou mesmo à cena do espetáculo. Mais do que isso, as fotografias e vídeos são inerentes ao projeto *Odisseia 116* e estão presentes antes mesmo do rascunho de uma dramaturgia possível. Está no depoimento cedido e na fotografia feita em viagem o verdadeiro início de escrita. Como observam Felisberto Sabino da Costa e Ipojuca Silva: “podemos falar de um dispositivo dramaturgicamente contemporâneo em que a tecnologia se situa não somente no manejo de objetos eletrônicos, mas no modo como a dramaturgia é composta” (Costa; Silva, 2016, p. 81).

Em *Odisseia 116* os vídeos funcionam a partir de dois registros possíveis, não hierárquicos entre si. O primeiro diz respeito ao vídeo como um dos alicerces do projeto, que inspira, interfere e dialoga como voz na dramaturgia, podendo ser utilizado na encenação. O segundo diz respeito à especificidade do vídeo enquanto tecnologia e meio de captação que interfere de forma ativa, comunica e elabora imagens por meio de indicações na dra-

matúrgia e através da cena no processo de sala de ensaio. Todas as manipulações e mudanças da câmera em cena serão vistas pela plateia. A ideia de ilusão da realidade não é buscada pelo projeto.

Segundo Ana Bernstein (2017), em seu artigo *Performance, tecnologia e presença: the Builders Association*, uma das principais questões que surge com o uso das novas mídias relaciona-se à presença do ator. De acordo com a autora, o que se coloca nesse debate é “o esvaziamento da [presença] em decorrência da mediação imposta ao ator. Em outras palavras, o debate revolve entre a (aparente) oposição entre o ‘ao vivo’ e o ‘mediado’” (Bernstein, 2017, p. 403).

Bulhões-Carvalho (2011) usa o termo *semi-presença* para falar do ator e do espectador da cena contemporânea teatral em sua relação com as novas tecnologias. Para a autora:

Em contraposição ao teatro da exclusiva presença carnal e concreta do ator, tornou-se real e factível, a partir da incorporação das inovações tecnológicas próprias às linguagens digitais, a possibilidade de se tornar semi-presencial ou totalmente virtual a participação do ator e do público num espetáculo, impensável antes da instalação de uma cultura digital que afeta, de algum modo, todos os campos da criação (Bulhões-Carvalho, 2011, p. 63).

No projeto *Odisseia 116*, há presenças que estão sendo questionadas o tempo todo e tentando se estabelecer como semi-presença: a primeira delas é a minha como ator com indicações de um corpo fantasma e sem linhas na própria dramaturgia ou buscando formas de apagamento por meio de falas durante *blackouts*, textos projetados, gravados e voz em *off*, a segunda é o apagamento da fala original dos entrevistados reelaborada para a cena como dramaturgia ou ainda a edição e corte de vídeos para a cena, numa busca que, ao mesmo tempo em que aponta para o documento, o embaça a partir dos significantes teatrais; a terceira questão de presença é a fotografia, que é justamente a captura e lembrança de um instante que passou e que não existe mais. É então que um fantasma em forma de semi-presença passeia por entre as três instâncias, mesmo com suas possibilidades de repetição na linguagem teatral.

Em seu artigo intitulado *Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective*, Philip Auslander (2012) argumenta que a própria ideia de “ao vivo” não se configura como conceito ontológico, mas é antes uma condição historicamente variável que resulta dos próprios efeitos de mediação. Segundo o autor, foi somente a partir do desenvolvimento da gravação que se tornou possível e necessário pensar sobre as representações ao vivo (Auslander, 2012).

Ao refletirmos especificamente sobre o teatro e a relação da presença, sobre o ao vivo e o mediado dentro da própria lin-

guagem, a fricção pode ser ampliada para além do trabalho do ator, tendo em vista outros campos técnicos como, por exemplo, a luz. Uma tela de LCD no palco que projeta um vídeo ou uma imagem funciona também como luz na cena que é gravada e mediada, transmitida por outro meio que não o tradicional refletor ou a lâmpada.

No que tange ao estatuto da presença e sua mediação em relação à dramaturgia e encenação do projeto *Odisseia 116*, acredito que suas características autobiográficas, seu trato com arquivos, documentos, e sua relação com as novas mídias fazem com que o trabalho se aproxime de questões debatidas sobre performance, fotografia e vídeo.

A presença do vídeo, sua mediação, se dá de formas distintas na dramaturgia *Odisseia 116*. Na cena 01, *Início da viagem*, misturo fatos narrados nas entrevistas gravadas com sensações e impressões que tive destas entrevistas e com a observação dos entrevistados em momentos distintos da viagem. A possibilidade de voltar ao vídeo durante todo o processo me permite acesso a gestos e intenções que em certos momentos aprofundam a fala dos entrevistados e em outros as negam objetivamente. O que se escondia por trás da palavra muitas vezes era revelado pelo vídeo por meio de gestos, emoções, olhares e silêncios.

Ainda nesta cena, há uma voz em *off*, ampliada por meio de um microfone que seleciona o primeiro fragmento em que misturo de forma objetiva a *Odisseia* homérica com as questões da viagem.

A cena é realizada no escuro. Esta escolha estética é inspirada na voz em *off* do teatro grego, mas não busca os mesmos efeitos.

Segundo Costa e Silva (2016), a relação da ausência/presença no teatro contemporâneo dialoga diretamente com a virada sociocultural e com a globalização no final do século XX. Para os autores:

A manipulação/utilização/produção de dispositivos tecnológicos propõe múltiplos jogos de onde podem advir experiências lúdicas ou aventar outras questões ainda não vivenciadas. A incorporação de tablets, celulares, laptops, telas, projetores e demais aparatos compõem paisagens sonoras e visuais que se convertem em materiais intrínsecos de uma dramaturgia, atuando não apenas como objetos cenoplásticos (Costa; Silva, 2016, p. 80).

A ideia de paisagens sonoras e visuais intrínsecas à dramaturgia, como defendem os autores, está diretamente relacionada com a forma como entendo e trato os diversos materiais do projeto *Odisseia 116*, compreendendo que fotografias e vídeos são também dramaturgia. Esta presença então não se estabeleceria somente com a ação desses dispositivos em cena, mas com a forma como eles vão se reeditando e se reestabelecendo junto aos demais ele-

mentos do espetáculo. Fotografias e vídeos são experiências vivas e dinâmicas que apontam para o conflito entre presença e ausência no projeto *Odisseia 116*. De acordo com Bernstein:

A crescente midiatização do teatro e da performance, especialmente ao longo da década de 1990, sinalizou para a crítica uma estratégia pós-moderna de desconstrução da presença, por meio do descentramento do sujeito, da fragmentação narrativa que esvazia a autoridade do texto, do questionamento do ator e também da personagem (Bernstein, 2017, p. 406).

Ao propor um monólogo no qual o único sujeito em cena é apagado, retiro o foco da presença do meu corpo como ator e transfiro-o para a palavra e a voz. Um dos efeitos buscados a partir da fragmentação narrativa do projeto *Odisseia 116* é justamente a possibilidade de relacionar-me e afetar-me por esta fonte que é o vídeo na escrita, direcionando-me para uma dramaturgia possível. Entre impressões e fatos narrados é que esta cena vai sendo elaborada, com um foco específico na distância e na saudade dos viajantes.

Na cena 02, *O ato de voltar*, o próprio uso da câmera como objeto que invade o espaço da viagem em relação às paisagens captadas e pessoas entrevistadas coloca-se como uma problemá-

tica na dramaturgia. Então eu, com a câmera na mão, danço com esse dispositivo que tenta se infiltrar no processo. A câmera invadiu a viagem e a dramaturgia fazendo com que sua presença na cena também fosse essencial. Para Marta Isaacsson (2011), o ator pode “ser ele mesmo o gestor da imagem virtual, quando se torna um ator-cameraman, empunhando câmeras de vídeo” (Isaacsson, 2011, p. 20).

Em *Odisseia 116*, coloco-me também no lugar de ator-cameraman reposicionando a câmera, ao mesmo tempo em que faço dessa um objeto vivo em seu contato com a plateia e em sua própria forma de revelar-se, tendo em vista que os dispositivos serão afirmados não somente como possibilidade de se apontar para uma imagem, capturá-la ou projetá-la, mas como imagem em si em sua relação com o ator e com a plateia.

Na cena 03, *Viagem*, a câmera é uma indicação de presença na própria cena, onde eu como ator serei gravado ao vivo e projetado durante a performance, criando assim uma justaposição de imagens. Esta gravação tem o intuito de trabalhar e reformular as entrevistas feitas em viagem não de forma a indicar ou expor a entrevista realizada, mas de reelaborá-la como poética na cena. O desejo não é selecionar partes do vídeo e reproduzi-los simplesmente, mas ter total liberdade poética para trabalhar com as referências do que foi documentado na pesquisa, com as minhas questões pessoais e objetivas e com as temáticas presentes na *Odisseia* homérica.

A alternativa foi a de me colocar no lugar de entrevistado como “personagem” atravessado por todas essas referências. O vídeo gravado ao vivo é a forma possível para tais entrevistas acontecerem na peça, só que agora reformuladas para a cena. Ao analisar o trabalho do grupo teatral norte-americano *The Builders Association*, Bernstein (2017) observa que o uso do vídeo ao vivo confere maior complexidade à atuação, justamente porque a presença ao vivo depende do uso da câmera, suas possibilidades de gravação e de *replay*. Para Costa e Silva (2016), a relação das novas tecnologias na cena contemporânea “[e]ntra numa zona ambígua em que operar dispositivos é também ser operado por eles” (Costa; Silva, 2016, p. 80). No projeto *Odisseia 116*, a mesma câmera que outrora foi apontada por mim para capturar imagens e depoimentos em viagem, agora aponta novamente, só que desta vez para o seu manipulador, que na cena encontra-se em estado distinto de elaboração sensível.

A presença do meu corpo mediado pelo vídeo é uma questão para esta cena proposta pela dramaturgia *Odisseia 116*. Essa questão vem desde as minhas incertezas e inseguranças em como tratar com a fala do outro na dramaturgia, passando também pelas relações com a *Odisseia* homérica e minhas questões pessoais enquanto artista que migra e que tem nos dispositivos midiáticos uma forma de estar mais próximo dos amigos e familiares. Steve Dixon (2007), faz um apanhado sobre a relação do corpo como conceito para logo em seguida pensá-lo em sua relação com as novas mídias. Para Dixon:

Mas na fetichização do corpo percebido por parte da teoria social e da performance recentes, devemos lembrar que nem sempre é o corpo em si que está sendo discutido. É possível que seja a mente (Foucault); as hierarquias políticas; as inscrições de gênero (Butler); o humanismo e a matéria (Hayles); ou a metafísica (Deleuze e Guattari). Quando o corpo é “transformado”, composto ou telematicamente transmitido para ambientes digitais, também devemos lembrar que, apesar do que muitos dizem, não ocorre uma transformação real do corpo, mas da composição pixelada de sua imagem gravada ou gerada por computador (Dixon, 2007, p. 212)³⁹.

Nos momentos em que as cenas do espetáculo *Odisseia 116* indicam as entrevistas e que me proponho enquanto performer a encenar os depoimentos, há uma justaposição de imagens possível somente pelo auxílio da câmera e do projetor. Há uma mudança de chave e uma descentralização da minha imagem, que devido ao vídeo se torna dupla: ao mesmo tempo o corpo presente é também reproduzido através da técnica. Nessa cena, crio através da mídia o meu corpo virtual visando desestabilizar

³⁹ Tradução do autor.

todos os elementos do espetáculo. No entanto, este corpo duplo não se resume ou se fecha no número dois, mas explora as subjetividades subjacentes do sujeito em corpo físico e do sujeito intermediado. Este duplo é capaz de sustentar muitas possibilidades e devires. De acordo com Isaacsson (2011, p. 9), “a expansão do emprego de recursos tecnológicos sobre a cena, a hibridização hoje percebida sobre a cena, reflete o surgimento da tecnologia digital e a nova paisagem cultural, onde o homem está mergulhado em uma realidade de interferências midiáticas”.

Os depoimentos surgem de forma ainda mais complexa na cena 05, *Saudade, transposição do rio*. Na primeira entrevista da cena, a “personagem” Calipso questiona o interlocutor que está atrás da câmera, no lugar de entrevistador que direciona suas perguntas para as temáticas que são de seu interesse. A entrevistada resiste a isso e sua fala acaba tomando força de manifesto sobre a situação.

Na segunda entrevista da cena, em que a “personagem” Sereia está no bar Rabo de Peixe, crio outra forma de lidar com o depoimento, quando indico que a “personagem” está realizando aquela fala porque naquele dia estão filmando um documentário no bar. Neste momento assumo que essa “personagem” tem uma justificativa para dar a entrevista, buscando criar assim um filme dentro da peça de forma metalinguística. A fala da plateia, que intervém ao responder algumas perguntas, também transforma o espaço do teatro num bar de estrada, tornando todos os espectadores presentes em clientes do bar.

A relação metalinguística/metateatral também está presente na cena 08, *A câmera e a atriz* (segundo ato), com o depoimento da “personagem” Euclídea. A “personagem” é uma atriz do interior convidada para gravar um filme. A justificativa deste filme de ficção é praticamente a mesma justificativa e impulso que eu tenho para realizar o projeto *Odisseia 116*. Neste sentido, entrevisto uma atriz que foi convidada para fazer um filme de um diretor que está viajando pelo interior do Brasil coletando material para o seu longa. Essa entrevista é uma reedição do percurso de feitura da peça explorado na própria peça.

Quase ao fim do primeiro ato há uma conversa entre a Sereia e um “personagem” chamado seu Joaquim. Um vídeo editado com o depoimento desse será projetado. O depoimento dado antes por mim na cena é uma elaboração a partir da fala do entrevistado. Já o depoimento projetado funciona como lembrança da relação da dramaturgia com os depoimentos na viagem, como se a entrevista em si não fosse somente material a ser sublinhado, mas um fantasma que atravessa de formas diversas a dramaturgia e encenação.

Odisseia 116 tem como forte característica uma relação com o documental, com os apontamentos que surgem a partir da experiência da viagem, mas me interessa também pensar como o meu fazer artístico interage e age a partir dessas documentações, criando uma cena do real com características documentais, mas que é antes de tudo específica ao espaço teatral.

Em *Odisseia 116*, o político é a própria estética que quebra a linearidade, fragmenta a narrativa e desvenda os dispositivos. Busco o político nesta pesquisa não como discurso submisso à dramaturgia, mas como investigação estética que persegue a metáfora e os significantes nos diversos elementos do espetáculo. A câmera, o projetor, as fotografias e os vídeos não têm como intenção me ajudar a contar uma história, mas revelam por meio do seu uso que a poética na dramaturgia como imagem virtual pode extrapolar as palavras. Além disso, o projetor e a câmera não são dispositivos estáticos, mas em movimento, justamente por não apontarem para alguma coisa a ser vista, mas reivindicarem de maneiras diversificadas o seu estatuto de presença na cena.

Steve Dixon (2007) sublinha a pluralidade de formas de lidar com as novas tecnologias na cena contemporânea. Para o autor:

A aplicação de novas mídias às artes performativas é extremamente diversificada, e a *Internet* revelou-se particularmente significativa no seu desenvolvimento, não apenas como um banco de dados ativo, mas também como meio de colaboração e distribuição de desempenho (Dixon, 2007, p. 3)⁴⁰.

⁴⁰ Tradução do autor.

Segundo Dixon, para muitos artistas as tecnologias digitais permanecem como ferramentas de aprimoramento, enquanto que para outros, essas tecnologias transformam fundamentalmente a ontologia de suas criações estéticas, reencaminhando-as para outras direções e modos de operação (Dixon, 2007). Muito mais do que ferramentas a serviço de algo, em *Odisseia 116* a fotografia e o vídeo são literalmente parte da dramaturgia, de maneira formal, estética e temática. Atravessam o texto em vários momentos e de formas diversas, indicando cenas, direcionando “personagens” e influenciando as rubricas. Dixon denomina a performance digital como *via positiva*. Para o autor:

O desempenho digital é, em geral, o oposto polar: via positiva. Em vez de se despir para revelar essências, como a imagem clássica de Michelangelo martelando e esculpindo pedras para revelar e criar algo que já existe, mas escondido por baixo; a performance digital é, por definição, um processo aditivo (Dixon, 2007, p. 28)⁴¹.

A seu ver, este processo de adição tem como intenção aumentar o desempenho, os efeitos estéticos e o senso do espetacular em sua relação direta com o audiovisual, seu jogo

⁴¹ Tradução do autor.

sensorial e o jogo de significados e associações simbólicas para a cena (Dixon, 2007). Em *Odisseia 116* este processo de adição começa com a diversidade de fontes usadas no início do projeto e se estende ao uso e dinâmica dessas fontes em sua relação com a dramaturgia e encenação. No entanto, tal adição não visa um processo acumulativo simplesmente, mas busca pulverizar os significados, fragmentar as imagens e aprofundar o projeto esteticamente.

As referências ao uso de novas tecnologias aparecem na cena 05 também quando afirmo que pude visualizar os meus sonhos por meio de duas telas de plasma que acompanham um rio. De acordo com Isaacsson:

Essa é a realidade contemporânea, as tecnologias multiplicam, em uma velocidade vertiginosa, o número de recursos de comunicação e informação, tornando nossa existência rodeada por monitores de todos os tamanhos, com resoluções cada vez mais perfeitas que tornam quase impossível distinguir o real e o virtual, deslocam nosso olhar para espaço onde nossa visão naturalmente não poderia alcançar e nos tornam presentes onde na verdade não estamos (Isaacsson, 2011, p. 9).

A mistura entre a natureza e as novas tecnologias que a mediam é um recurso que utilizo na dramaturgia para tornar as imagens mais complexas e de difícil deglutição. Então as referências do digital são postas desde formas específicas como a presença da câmera até formas mais poéticas como as alusões presentes na dramaturgia.

Ainda nessa cena, vemos a última imagem criada com a câmera e narrada pela dramaturgia, onde a mesma é posicionada e ligada em um momento em que não consigo falar nada quando chego em casa. Neste instante em que estou em silêncio, um rio passa entre mim e a câmera, e começa a inundar toda a casa ao mesmo tempo em que sufoco, não mais com a água, mas com um depoimento que não consigo dar.

Em conversa com colaboradores em sala de ensaio, pensamos na proposta de um espetáculo que é simultaneamente uma instalação audiovisual.⁴² Quando se depararam com o material, perceberam nele a possibilidade de expandir essas imagens e sonoridades na cena. O espetáculo então contaria de início com uma instalação sonora e logo em seguida com várias projeções de fotografias e vídeos por todo o espaço da cena.⁴³ De acordo com Isaacsson:

⁴² Alguns destes colaboradores são: Raquel Tamaio, Carlos Cardoso, Laura Samy, Paulo de Melo, Sara Magalhães e Carla Costa. Trabalham comigo atualmente numa residência chamada Casa Rio, que fica no Bairro de Botafogo, Rio de Janeiro.

⁴³ A ideia de instalação está muito ligada à cenografia e sonoplastia quando

Dentre tantos outros fatores que poderiam aqui ser arrolados como motivadores da mudança de comportamento do teatro em relação à tecnologia, destaca-se um em especial: o fortalecimento da importância concedida à comunicação sensorial da cena com o espectador... Novos modelos cênicos, surgidos nos anos 70 e considerados, pela crítica, como expressões de um “teatro de imagem”, vieram fortalecer a importância do diálogo sensorial com o espectador. Nesse teatro, a cena não é trabalhada como simples lugar de transposição de um texto, mas acha-se explorada como lugar de construção de uma escrita visual e sonora (Isaacsson, 2011, p. 19).

Acredito que o sensorial compreende desde a revelação dos dispositivos que vão capturar e projetar imagens na cena como a câmera e o projetor; passando pela disposição das caixas de som no espaço, que permitem determinar o lugar do qual determinada sonoridade irá surgir; até a possibilidade de mover os dispositivos audiovisuais de espaço, lidando diretamente com o aparato técnico e com suas possibilidades múltiplas de despertar sensibilidades para além do aprisionamento no palco italiano.

pensamos no teatro e em sua relação com as novas tecnologias, mas também em sua interação com o ator/performer. Bulhões-Carvalho (2011) defende que a cenografia pode se tornar um performer assim como os atores.

Imaginamos este espaço como um galpão, salão ou mesmo uma arena, tendo em vista a necessidade de maior aproximação e interatividade com o público. Ao pensar o espaço teatral em contato com as novas mídias, Dixon chama a atenção para o fato de que:

A inclusão de telas de mídia ou projeções digitais introduz ainda um outro sistema codificado de sinais no espaço do palco, o que estimula e complica ainda mais a atividade de decodificação do espectador. O quadro de mídia adicional sugere um diálogo semiótico entre a imagem da tela e a ação do palco, ao qual membros da audiência possivelmente (mas não certamente) se esforçam para tentar dar sentido: isto é, decodificar cerebralmente (Dixon, 2007, p. 336).

As fotografias seriam projetadas em lugares diversos do espaço cênico, com proporções e velocidades distintas, por vezes como paisagem e por vezes intencionalmente como uma poética distinta da cena que se segue, visando alcançar um maior número de justaposições e fugindo das associações óbvias. Além das projeções, fotografias impressas também seriam utilizadas.

Já os vídeos das entrevistas seriam previamente editados e projetados. Os vídeos ao vivo seriam gravados e projetados também em espaços distintos do galpão com relação ao “persona-

gem” e à cena. Dois ou três vídeos de animação também seriam elaborados para o espetáculo.

Pensamos também na possibilidade de entrevistar alguns espectadores sobre viagens e que de alguma forma essas entrevistas continuassem retroalimentando a peça. Como observa Dixon: “Através da integração de telas de mídia dentro da *mise-en-scène*, os artistas experimentam técnicas que às vezes fragmentam e deslocam corpos, tempo e espaço, e em outras unificam significações físicas, espaciais e temporais” (Dixon, 2007, p. 336)⁴⁴. A intenção no projeto *Odisseia 116* é fragmentar as unidades de ação, tempo e espaço ao invés de tentar unificá-las. As justaposições buscadas no trabalho são de imagens distintas.

Bonnie Marranca em seu artigo *Performance como design: a midiaturgia de Firefall de John Jesurun* (2013), desenvolve o conceito de *mediaturgia* para analisar o trabalho de John Jesurun. A autora explica:

[...] distanciei-me do uso familiar de “dramaturgia” devido a suas ligações históricas com o drama, e prefiro usar agora “mediaturgia”, que situa a mídia como centro do estudo, embora esteja agudamente consciente da tensão entre estes dois termos. Propus o conceito pela primeira

⁴⁴ Tradução do autor.

vez em uma entrevista com Marianne Weems, diretora artística de *The Builders Association*, em referência ao uso de texto e imagem e de performers vivos e virtuais em *Super Vision*, um trabalho que embute mídia na performance ao invés de usá-la simplesmente como ilustração e decoração (Marranca, 2013, p. 3)⁴⁵.

Não considero que as mídias do projeto *Odisseia 116* constituam o centro da pesquisa, mas considero que o uso de imagens elaboradas a partir das mídias e os próprios dispositivos citados na dramaturgia e indicados na encenação têm forte peso para os demais elementos do espetáculo, tendo a capacidade de aproximá-lo desse termo. Marranca (2013) afirma que em *Firefall*, os espectadores têm acesso a um grande número de informações, chegando à sua saturação. Tal saturação de informações é também uma saturação de mídias no teatro contemporâneo (Marranca, 2013). Acredito que a saturação, reprodução, edição e dinâmica das imagens são características que aproximam os espectadores do teatro contemporâneo. As novas mídias diversificam as fontes de distribuição das imagens em relação direta com os outros elementos do espetáculo, como o próprio texto. Para Marranca:

⁴⁵ Tradução de Ana Bernstein.

Na impermanência deste mundo, qualquer pessoa, imagem ou texto está a uma tecla de ser apagado. Descorporificação é a condição permanente de ser uma personagem ou uma imagem. Se “busca” é o termo operativo, certamente existe tanto no sentido existencial quanto digital. O processo, no entanto, não reflete a busca de autoconhecimento da literatura dramática (Marranca, 2013, p. 13)⁴⁶.

A utilização de mídias diversas no projeto *Odisseia 116* constitui mais um dispositivo de horizontalização dos demais elementos do espetáculo, ao mesmo tempo em que os invade, criando assim novos e abertos significantes.

De acordo com Arlindo Machado em seu livro *Arte e mídia* (2010), o conceito “Artemídia” se refere a expressões artísticas que se utilizam dos recursos tecnológicos e do mercado de entretenimento para propor caminhos alternativos e qualitativos de difusão. Para o autor, as experiências de artemídia incluem todas as experiências que se utilizam das novas tecnologias, principalmente no campo da informática e da eletrônica (Machado, 2010). Neste sentido, o projeto *Odisseia 116* é também um projeto de artemídia, tendo em vista que o vídeo no espetáculo dialoga

⁴⁶ Tradução de Ana Bernstein.

de forma plural em toda a sua feitura, sendo projetado, citado, editado e por vezes criado. Para o autor:

A apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade, como a indústria dos bens de consumo. Em geral, aparelhos, instrumentos e máquinas semióticas não são projetados para a produção de arte, pelo menos não no sentido secular desse termo, tal como ele se constitui no mundo moderno a partir mais ou menos do século XV. Máquinas semióticas são, na maioria dos casos, concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala (Machado, 2010, p. 10).

Arlindo Machado sublinha aqui o que já foi discutido em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin (2015), sobre a relação das novas tecnologias com as artes. No entanto, retomo esse debate, pois acho importante pensar no uso de tais tecnologias na cena como ato político. Utilizar-me de vídeos, fotografias e recursos tecnológicos como câmera, projetor e computador em uma peça de teatro, não significa render-se ao

mercado e à política de difusão em massa, mas pelo contrário, utilizar-me dos seus próprios dispositivos para subvertê-los. Essa subversão não ocorre somente quando não busco a ilusão da realidade, mas quando desvendo os dispositivos para criticá-los ao passo que crio novos reais possíveis na *Odisseia 116*.

Para o autor, o que deve diferenciar um verdadeiro criador em artemídia é a forma como esse utiliza os dispositivos tecnológicos em seu processo criativo. Neste sentido, se recusa o uso tradicional do mercado tecnocrático deste dispositivo (Machado, 2010). Posso citar dois momentos em que tento subverter o dispositivo no espetáculo *Odisseia 116*: o primeiro deles é quando danço com a câmera na mão como se essa fosse o meu par em uma valsa. O segundo deles é quando eu mesmo me entrevisto na frente da plateia e me projeto ao vivo. Essa cena causa certo estranhamento, tendo em vista que não haveria uma necessidade primeira, já que estou sendo visto por quem realmente me interessa, que são os espectadores da peça. Então ao mesmo tempo em que remeto à difusão em massa e reprodutibilidade da imagem, a distancio de sua função primeira no sistema vigente, em um vídeo que começa e acaba ali, aos olhos dos espectadores. Sobre o artista artemídia, Machado ressalta:

Longe de se deixar escravizar pelas normas de trabalho, pelos modos standardizados de operar e de se relacionar com as máquinas; longe ainda de se deixar seduzir pela festa de efeitos e

clichês que atualmente domina o entretenimento de massa, o artista digno desse nome busca se apropriar das tecnologias mecânicas, audiovisuais, eletrônicas e digitais numa perspectiva inovadora, fazendo-as trabalhar em benefício de suas ideias estéticas (Machado, 2010, p. 16).

Apesar de acreditar que a palavra inovação é perigosa neste contexto, tendo em vista que a ideia de ineditismo é também um eco das práticas consumistas de mercado, acredito sim que há uma subversão que, a meu ver, se dá por meio de combinações, justaposições e negações do sistema vigente, que não busca o novo na arte, mas que dialoga, cita e critica o seu tempo. Os novos dispositivos, neste sentido, liberam-se para novas percepções sensíveis, metafóricas e abertas.

Há certa dicotomia entre a imagem e a palavra presente em alguns discursos nas artes contemporâneas. No teatro, muito provavelmente com o surgimento da encenação do início do século XX e com o teatro da imagem na segunda metade do século, houve a necessidade e crescimento de um teatro muito mais sujeito à imagem do que à palavra. O encenador Robert Wilson é um dos grandes expoentes do teatro da imagem. No entanto, ao remeter-se ao vídeo-arte, Arlindo Machado em seu artigo, *O vídeo e sua linguagem* (1993) lembra que:

Uma das conquistas mais interessantes do vídeo-arte foi justamente a recuperação do texto verbal, a sua inserção no contexto da imagem e a descoberta de novas relações significantes entre códigos aparentemente tão distintos. O gerador de caracteres, não o esqueçamos, é uma invenção da tecnologia do vídeo. Com ele, é possível construir textos iconizados, ou seja, textos que participam da mesma natureza plástica da imagem, textos dotados de qualidades cinemáticas e que, sem deixar de funcionar basicamente como discurso verbal, gozam também de todas as propriedades de uma imagem videográfica (Machado, 1993, p. 8).

Pensando que palavra também é imagem, o vídeo-arte consegue sintetizar essas duas naturezas por muito colocadas em polos opostos. Para o autor:

O vídeo logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ele assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collage* (Machado, 1993, p. 15).

No caso do espetáculo *Odisseia 116*, a recorrência do vídeo está nas entrevistas, que funcionam quase como um refrão em que ao mesmo tempo que se repete enquanto forma, é fragmentado e isolado enquanto conteúdo. A dispersão também se dá, quando em alguns vídeos em sala de ensaio utilizo fotografias, cartas, objetos, alimentos, desenhos, cores, texturas e sonoridades.

O pesquisador Eli Borges Júnior em seu artigo *Viagem a um real desfamiliarizado: performatividade da tecnologia na cena contemporânea* (2013) aponta a tecnologia como dramaturgia a partir do trabalho do Wooster Group. O autor defende a performatividade da tecnologia na cena como possibilidade de desestabilizar a teatralidade (Borges Júnior, 2013). Segundo o autor:

[...] em nenhum momento – ou em poucas e breves situações – a tecnologia que permeia os espetáculos está a serviço da tarefa da *mimesis*. Não há, pois, a obrigação, por parte da tecnologia, de reproduzir efeitos de um real ou de adornar a ficção com o máximo possível de referências de um real (Borges Júnior, 2013, p. 69).

No espetáculo *Odisseia 116*, o uso de novas tecnologias tem a finalidade de subverter algo que é predominantemente utilizado como estatuto de verdade, que são as entrevistas gravadas e os depoimentos das pessoas na viagem. A tentativa é a de assumir a

manipulação e edição de todos os materiais da cena. Não busco, com o espetáculo, constatar ou comprovar algo, mas migrar entre caminhos misturando política e metáfora.

A Odisseia 116 em sala de ensaio

Dentro da perspectiva limitada de verbas, eu e uma equipe de sete pessoas entramos em sala de ensaio em março de 2018 na tentativa de construir um espetáculo teatral, apesar da falta total de recursos.⁴⁷

Felizmente, pude contar com a sensibilidade e confiança de alguns amigos artistas que toparam realizar o projeto, mesmo sem pagamento num primeiro momento. Um outro incentivo, foi a contemplação no processo de residência da Casa Rio⁴⁸, que demonstrou interesse pela proposta do projeto, tornando-se uma parceira do processo de montagem do espetáculo *Odisseia 116*. A Casa Rio conta com uma sala pequena, porém bem equipada com luz e projetor, necessários para os ensaios do espetáculo.

⁴⁷ A equipe é formada por: Carlos Cardoso, Laura Samy, Paulo de Melo, Mickael Veloso, Raquel Tamaio, Sara Fagundes e Carla Costa.

⁴⁸ A Casa Rio é uma residência artística sediada no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. A casa mantém-se por meio de uma parceria entre Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura, FUNARJ e *Queen Mary University of London*, recebendo artistas que trabalham com arte contemporânea, nas linguagens de: teatro, dança, artes visuais, cinema e literatura.

Devido a esta situação de falta de verba, acredito que o processo sofre consequências de continuidade. Por mais que as pessoas acreditem no projeto, muitas vezes essas (e até mesmo eu), tiveram que desmarcar encontros e ensaios em razão de trabalhos remunerados e que tiveram que ser prioridade por questões de sustento.

Mesmo com todos os empecilhos citados e as tentativas frustradas de captação de recursos, acredito que há um desejo que pulsa – em mim e na equipe – de materializar esta pesquisa na cena. Diante disto, iniciamos encontros por vezes semanais, por vezes quinzenais, na segunda semana de março de 2018, para investigar caminhos possíveis de uma montagem.

A primeira reunião contou com a presença dos artistas Paulo de Melo e Mickael Veloso. Conversamos um pouco sobre espaço cênico, a dramaturgia foi lida e algumas ideias que vinham surgindo eram divididas e anotadas. Discutimos com mais ênfase as questões de espaço.

Na segunda reunião da Casa Rio, contamos com um número maior de pessoas: Carlos Cardoso, Sara Fagundes, Carla Costa e Raquel Tamaio, que são no projeto respectivamente: sonoplasta, cenógrafa, figurinista e diretora de atuação. Nesta oportunidade, li a dramaturgia e mostrei uma seleção de fotografias e vídeos. Surgiram muitas ideias também referentes à espacialidade, em meio a outras provocações, como a possibilidade de o espetáculo ser também um tipo de instalação, onde

vozes em *off* estivessem sendo reproduzidas e repetidas antes mesmo da entrada da plateia.

Outras questões apareceram, tais como: a possibilidade de a plateia também poder manusear as imagens, projetá-las, optar onde e como essas imagens seriam reproduzidas em diálogo com o espetáculo, considerando que esse tipo de intervenção pudessem ser uma característica do trabalho, onde a cartografia da cena não seria elaborada apenas pelo ator e autor, mas também pelos espectadores, numa experiência que se busca conjunta e sujeita a atravessamentos. Neste sentido, parte das cenas teria que lidar com a possibilidade de intervenções possíveis, onde o imprevisto seria também uma forma de desconstrução do estatuto de autoria. Nesta configuração, ao mesmo tempo em que sou ator e autor, sou também um indivíduo dinâmico e poroso, conduzindo uma narrativa e por vezes afastando-me da mesma para dar espaço às possibilidades indicadas pelos espectadores.

Logo após essa produtiva reunião, encontrei-me mais especificamente com Raquel Tamaio, para fazer um trabalho de elaboração de partituras corporais pautado em algumas sensações da viagem, tanto abordadas pelo texto quanto não.⁴⁹ Começamos a pensar sobre qual seria a roupa usada em ensaio e como eu me

⁴⁹ Raquel Tamaio foi atriz da Casa Laboratório, dirigida por Cacá Carvalho durante dez anos. Realizou pesquisas sobre os métodos de pedagogos como Jerzy Grotowski. Nesta premissa, busca trabalhar com a memória como potência e possibilidade na elaboração artística.

prepararia para começá-lo tendo em vista uma roupa confortável, mas que, ao mesmo tempo, imprimisse algum significado na minha relação com o êxodo. Começamos a perceber como seria então uma preparação possível para a sala de ensaio.

Trabalhamos com objetos e materiais que poderiam incentivar partituras corporais ou mesmo marcações de cena. As memórias foram necessárias na construção de partituras, como, por exemplo, a memória de dores na lombar decorrentes do tempo em que eu teria que permanecer sentado na poltrona. Esta dor que surge como sensação na coluna, mas que reverbera por todo o corpo, acabou se transformando em uma partitura de contagem das quarenta e oito horas ininterruptas na estrada entre o Rio de Janeiro e o Ceará. A viagem não é um fardo, mas o peso da gravidade no corpo que se configura como esmagado. Um corpo que, assim como a terra, é batido, surrado, coberto pela areia de suas vivências.

Tal busca é também a tentativa de encontrar outros registros corporais que não sejam apenas os registros cotidianos. A ideia era experimentar outros lugares para além da dramaturgia na tentativa de descobrir e se surpreender, pesquisando alternativas e detalhes nas margens das experiências já apontadas pela dramaturgia.

Um dos objetivos era o de usar a materialidade do espaço para a cena. Para além dos dispositivos tecnológicos, tentar dialogar com portas e janelas do espaço, entrada e saída de luz, atra-

vessamentos e interferências de carros e ônibus que surgiam na rua. Este trabalho em específico foi iniciado pela Raquel Tamaio e retomado com a chegada da Laura Samy.

Qual seria o peso da bagagem e o que a gente leva? O que nos acompanha no momento de viagem? Quais músicas, objetos e memórias? Qual seria a minha música de viagem? Perguntas como essas têm servido como disparadoras do processo criativo. Elas investigam a viagem em seu lugar de concretude, na busca constante de características documentais e autobiográficas.

Como objetos disparadores, além da câmera e do projetor, trabalhamos com malas e roupas como símbolo de viagem e peso presentes no processo. O que a gente carrega de peso material e simbólico era uma questão nos debates e conversas sobre o processo.

Os dispositivos presentes em cena seriam a câmera, um projetor e um *tablet*. Todos os dispositivos seriam móveis e manipulados por mim durante o espetáculo, projetando e captando imagens durante o processo. Mais que dispositivos tecnológicos e parte integrante da dramaturgia, esses materiais configuram-se como companheiros de cena, pois é com eles que eu também me relaciono. É com a lente da câmera, com a seleção do que projetar através do *tablet* e com a própria relação do meu corpo em diálogo com a imagem reproduzida pelo projetor. A relação com a câmera é afetiva, tendo em vista que é a mesma câmera utilizada para realizar a viagem. Com as fotografias e vídeos projetados também, pois são arquivos de uma experiência reelaborados para a cena.

Com a chegada da Laura Samy no processo⁵⁰, começamos um trabalho de direção de cena que sempre retornava ao texto. Começamos a desenhar uma cartografia da cena, onde a palavra teria que atravessar o meu corpo antes de buscar uma marcação ou mesmo partitura específica. Esse trabalho mostrou-se extremamente importante, tendo em vista que o último espetáculo que fiz – o monólogo *Sofia-35* – tinha como proposta uma partitura muito fechada de movimentos e interpretação. Muito provavelmente eu estava carregando vícios dessa minha última referência de trabalho ao falar o texto e propor as partituras. O trabalho com Laura Samy me proporcionou uma liberdade que é assustadora e oportuna. Descobrir a cada ensaio uma forma de ser atravessado por este texto, fazendo-o novo, é um lugar ao mesmo tempo inquietante e produtivo. Isso não quer dizer que o espetáculo não venha a ter partituras fechadas, no entanto, essas não são o interesse motor do projeto *Odisseia 116*, mas sim se surpreender a cada vez que este texto é dito.

Para mim, interpretar um texto sempre foi a ação mais fácil e o trabalho com Laura Samy me fez acessar outros registros para além de uma ação prévia. A sensação é a de uma memória de sala de ensaio que é também mais aberta e que se permite perder-se, ficar à deriva, dando espaço a novas informações e influências.

⁵⁰ Essa se encontrava em viagem nos três primeiros meses.

Pesquisamos também alguns refrões. Frases ou sentenças que se repetem na dramaturgia *Odisseia 116*, tais como: “alguém aqui já sentiu saudade?”, “a gente nunca tem muita certeza”, “sol quente da peste”, “tá gravando?” e como elas funcionam e se reatualizam na encenação. A repetição por vezes pode se tornar um vício no espetáculo ou mesmo uma saída cômoda. Então temos trabalhado no sentido de não estabelecer chaves, formas de dizer e de se movimentar de maneira a não fechar as possibilidades do corpo na cena. Os refrões se estabelecem e se encontram como corpo, palavra e imagem na cena. As possibilidades de colagem e justaposição são inúmeras e percebidas a cada ensaio.

Dependendo do ritmo que alguma frase ou fragmento é dito, adaptações no texto precisam ser feitas. Às vezes, a sensação é que a frase pesa ao ser dita em determinado contexto ou dentro de determinado fragmento, precisando ser recolocada ou mesmo excluída. Passar por este processo de desconstrução em sala de ensaio seguido de um processo de escrita dramática também em crise é muito interessante. Ver como as crises se reestabelecem no ensaio e interferem diretamente na dramaturgia também retroalimentando-a a partir de novas combinações.

O fato de negar praticamente todas as rubricas da dramaturgia em sala de ensaio é também uma chance de criar novos caminhos para que o desenho desta cartografia da cena possa ser concretizado. Este desenho que vem sendo timidamente realizado se interessa pelos lugares da evocação, das lembranças e das reme-

morações. Tais características têm a intenção de fazer com que esta dramaturgia esteja cada vez mais próxima da plateia, na busca de dizê-la da maneira mais direta possível. Há uma tensão em que, ao mesmo tempo em que falo o texto, o rememoro, o evoco.

Em algumas cenas, como na *Cena 01: início da viagem*, testamos a elaboração de um vídeo com documentos, fotografias antigas e fotografias da viagem, objetos pessoais e desenhos como possibilidade narrativa. A forma como os materiais são apresentados e retirados no vídeo aproxima-se do ritmo com que falo o texto, onde os objetos aparecem para logo em seguida serem retirados. Este vídeo mudo encerra-se com uma fotografia de viagem que segue como imagem de referência, um plano de fundo do texto que virá posteriormente. Este texto não fala diretamente da imagem, mas a mesma me serve como inspiração. Os documentos me auxiliam no processo de rememoração e evocação das questões de retorno, fazendo com que por alguns momentos, tais materiais e lembranças estejam um pouco mais próximos. O texto é falado ao vivo enquanto o vídeo é projetado.

Experimentamos também fazer o mesmo texto de diferentes formas na mesma passagem (ensaio). Tenho falado o texto repetidas vezes: uma seca, uma mais objetiva, uma mais despojada e relaxada, uma mais sentida. Mudamos também os posicionamentos: mais próximo, mais distante, no centro do palco, fora dele.

No início da *Cena 03: à deriva*, o fragmento que inicia a cena é falado de forma improvisada. Como é um texto criado para ser

confuso, pensamos que seria interessante responder a essa indicação da dramaturgia da forma mais viva e presente possível, para em seguida pegar o fio da dramaturgia novamente que foi propositalmente solto. Esse momento é bem interessante, tendo em vista a concentração necessária para realizar um texto que é improvisado, mas que a forma, o ritmo e a intenção das palavras continua conduzindo.

Nas partes das entrevistas da dramaturgia, as experimentações voltam-se à como falar esses textos de forma mais sincera e próxima possível. Ao mesmo tempo em que o redescubro enquanto falo, há um tipo de rememoração que me causa sensações no ato de lembrar. Tais sensações, lembranças e memórias são trocadas com a plateia de forma muito pessoal. O interesse está mais na maneira de como esse texto atravessa o meu corpo do que na concepção de um personagem com características específicas e fechadas.

O texto, por vezes, tem um tom de sarcasmo. Esse sarcasmo está sendo excluído, pelo menos em um primeiro momento, para que eu não comece a julgar o texto ou a situação antes de vivenciá-la. O sarcasmo por vezes encontrado na minha escrita tem a tendência de querer ir à frente da sensação ou estado real e pode ser compreendido como busca de um riso fácil ou mesmo de uma crítica irônica. Essa não é a minha intenção, neste sentido tenho também que criticar minha dramaturgia.

Até o momento em que escrevo este livro, a pesquisa segue em sala de ensaio. Não há uma data de estreia prevista ou mesmo

espaço pensado para estreia. É possível que outros profissionais juntem-se ao processo futuramente. Os profissionais já citados aqui vêm acompanhando os ensaios e propondo ativamente em relação ao espaço, luz, sonoplastia e figurino. No entanto, concordamos em ainda não fechar nada, esperar que os ensaios sigam mais um pouco e continuem comunicando e apontando caminhos. Talvez essa seja uma outra crise, uma crise da sala de ensaio, uma crise cartográfica, mas uma crise que é também coletiva na qual consigo passar com maior leveza, compreensão e maturidade.

Posso dizer que este trabalho de análise dramatúrgica tem início e finaliza-se com crises, que, na verdade, me impulsionam a continuar buscando, escrevendo, questionando, ensaiando, tentando, me submetendo, me apaixonando, odiando e sentindo um processo que está cada vez mais interiorizado no meu percurso como artista e pesquisador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este livro tratou de um processo artístico contínuo e inacabado, tanto em relação à cena quanto à própria dramaturgia. Assim como ocorre com a genética teatral em sua relação com o objeto artístico abordada no capítulo Dramaturgia em crise, posso afirmar que ainda estou mergulhado e em processo com os materiais que envolvem este trabalho, dentre eles: dramaturgia, viagem, crise, vídeos, fotografias, entrevistas, autobiografia e encenação.

O livro buscou analisar o percurso da minha elaboração artística, suas interrupções e continuidades, levando em consideração que a cada novo conceito abordado, a cada novo dispositivo acrescentado e a cada nova proposição feita, o trabalho modifica sua configuração na constante busca de encontrar formas diversas de construção de um corpo em sua dinâmica, defendido aqui como objeto artístico e em processo. Recorro à concepção de rizoma, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995):

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até

animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma (Deleuze; Guattari, 1995, p. 4).

Esse conceito dialoga, em certos aspectos, com a genética teatral na sua relação com o objeto artístico em processo e com a dinâmica de escrita deste livro, que tem como uma das principais especificidades o fato de ser estimulada e editada em relação direta com um processo de criação dramatúrgica.⁵¹ Neste sentido, as temáticas que surgem na dramaturgia fazem com que os conceitos do livro também apareçam e sejam estimulados, retroalimentando o processo de escrita e fazendo com que novas combinações, temáticas e intenções surjam na dramaturgia. As fotografias

⁵¹ O sistema rizomático vai contra qualquer eixo genético, que vislumbra uma sucessão e estrutura profunda (Deleuze; Guattari, 1995, p. 4). No entanto, acredito que há aqui uma aproximação possível quando se trata da genética teatral, pois não há uma relação de sucessão, mas de constante edição, transformação e retorno aos materiais e arquivos no processo de elaboração da obra.

e as entrevistas gravadas em vídeo, além de serem dramaturgia, são documentos possíveis sobre os quais eu posso retornar, cartografar outras memórias e propor novas combinações.

De acordo com Deleuze e Guattari, a configuração do rizoma se manifesta como aspectos positivos e negativos. Tenho consciência de que, para além de uma crise de escrita, as questões negativas do projeto *Odisseia 116* resultam em sua maior parte da opção de lidar com materiais e dispositivos muito diversos.⁵² Neste sentido, o desenho de uma cartografia de criação, por mais aberta e porosa que seja, se apresentou, por vezes, como difícil de ser realizada. É difícil acompanhar um corpo em constante transformação. Por vezes sentia que o processo caminhava à minha frente e por vezes o contrário também ocorria. Quanto mais este corpo amadurece, maiores são os seus desejos. Sua autonomia e independência tornam-se incontroláveis. É um corpo que pulsa na vontade de ser visto, de ser apresentado e de atuar.

Este corpo que vai descobrindo e sendo atravessado por questões como o êxodo dos viajantes nordestinos e suas motivações, constrói também um discurso dramatúrgico que aponta para questões estruturais, tais como: falta de oportunidade, emprego, educação, saúde, explorações das mais diversas, falta de comida, de água e de chuva nas cidades do Nordeste; em contra-

⁵² Chamo aqui de questões negativas, mas que ao mesmo tempo foram imprescindíveis para que a configuração deste projeto se desse como tal.

ponto à falta de afeto, de contato, empatia e a falta de sensibilidade nas cidades do Sudeste, fazendo com que muitos nordestinos permaneçam em constante deriva, efetivando a migração e, por vezes, o retorno. A partir desses recortes, tomo partido em minha relação com o mundo. Os obstáculos, imprevistos e acasos também assumidos na dramaturgia, são uma escolha estética que leva em consideração as crises desta experiência de viagem.

Deslocamentos, evasões e rupturas, característicos dos sistemas rizomáticos, também estão presentes no projeto *Odisseia 116* como ações responsáveis pela modificação deste corpo. A fotografia desloca-se da simples projeção na cena como plano de fundo para ser citada no texto, por vezes analisada, por vezes problematizada, tendo como princípio a capacidade de ser também dramaturgia, de ser narrativa neste projeto.

As evasões acontecem de diversas formas: na autorização por vezes negadas das entrevistas em viagem, nas perguntas não respondidas pelos entrevistados; na dramaturgia, onde, por exemplo, na *Cena 02: O ato de Voltar*, a partir dessas fugas, elaboro uma cena também fragmentada e que foge de sua continuidade em relação ao primeiro contato com os entrevistados em viagem, voltando-se sempre para uma outra situação também sem continuidade, reeditando-me enquanto entrevistador. Uma terceira evasão é a própria fuga da autoria, por vezes disseminada entre os “personagens” entrevistados em viagem, por vezes apagada a partir da citação da obra homérica ou ainda apagada pelo próprio autor em

cena, que se apresenta em momentos como corpo fantasma, como corpo que perde suas linhas e as vê correndo pelo espaço.

As rupturas são talvez as ações mais utilizadas em todo o projeto. Busco romper com uma narrativa linear que tem seu início e seu fim na palavra, procurando estabelecer a fragmentação narrativa a partir de diferentes dispositivos; rompendo com a ideia de personagem fechada, procurando vozes, personas ou mesmo “personagens” atravessados e criados a partir de fontes múltiplas, onde as temáticas homéricas surgem em diálogo com as temáticas contemporâneas de êxodo entre as regiões Nordeste e Sudeste; e rompendo também com a obra fechada como única forma possível de produção estética, apontando caminhos outros em que a obra continua retroalimentando-se a partir do contato com seus espectadores. O uso dos dispositivos tecnológicos em cena como parte elementar, companheiros ou mesmo “personagens” que figuram na cena, também é uma forma de romper com o uso habitual e pragmático desses equipamentos.

O processo de deslizamento exemplificado pela imagem dos ratos que deslizam uns sobre os outros (Deleuze; Guattari, 1995), me remete à reflexão sobre a *Preparação do Romance* de Roland Barthes (ver capítulo *Dramaturgia em crise*), onde o autor leva em conta o deslizamento para que se dê o processo de *filiação* na escrita, em sua translação e beleza de vinho velho, absorvendo as novas metáforas (Barthes, 2005a). Ambos são deslizamentos que ocorrem em situações de difícil acesso, investigação e, por-

tanto, em situações-limite. Saídas encontradas, mas que são de difícil percepção. Os ratos não encontram outra forma de se organizar, tentando buscar outros espaços de atuação neste sistema rizomático. Já a obra de referência, que por vezes é uma inspiração, pode também ser uma âncora para o processo, impossibilitando que a relação apaixonante com a leitura acabe, para que se consiga escrever. Nos dois exemplos, os autores apontam o difícil caminho a ser percorrido a partir das escolhas de um processo dinâmico, tendo em vista que novas e por vezes inéditas configurações e formas surgirão, formas essas antes inimagináveis.

Ainda assim, com todas as novas configurações e combinações, tendo muitas vezes a boicotar o processo, sujeitando-me a formas racionalizantes e cartesianas de criar artisticamente. Essas formas são geralmente de fácil acesso por serem formas que já conheço. Como tento fugir das formas, buscar o deslizamento foi uma constante em todo o percurso do projeto *Odisseia 116*, tendo em vista que se isso não ocorresse, a obra artística estacionaria ou mesmo sucumbiria em sua relação com os diferentes materiais, configurações e paixões. Persigo então a multiplicidade e não o múltiplo, seguindo a distinção feita por Deleuze e Guattari:

Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou

como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito. Inexistência de unidade ainda que fosse para abortar no objeto e para “voltar” no sujeito (Deleuze; Guattari, 1995, p. 5).

É pela multiplicidade que tensiono em vários momentos os documentos citados e as questões autobiográficas na dramaturgia, percebendo que nesse processo compreendo meu corpo em viagem como dinâmico e poroso. As questões autobiográficas, de retorno e êxodo, que em muitos casos são a origem de um processo dramático e que geralmente se colocam como hierarquicamente superiores às demais camadas, no projeto *Odisseia 116* configuram-se como mais uma camada apresentada, mas não se impõem em relação às demais. Essa escolha deve-se ao desejo de manipulação e edição de todos os materiais da cena na tentativa de elaboração de uma realidade única, possível apenas no espaço teatral.

A multiplicidade apresenta-se também no movimento concomitante entre escrita dramática e reflexão teórica sobre essa, onde ambas escritas contaminam-se e reeditam-se.

Os fragmentos buscam a diversificação de referentes, formas e gêneros, mas o que mais me interessou na reflexão deste

livro, foi a diversidade temática apresentada em cada cena e em cada fragmento. Neste sentido, tentei dialogar com os diferentes conceitos suscitados pela dramaturgia e em seu processo de escrita, além dos dispositivos que utilizei na sua elaboração.

A reflexão sobre uma obra em processo, aberta e fragmentada, me possibilitou caminhar por espaços muito diversos que em certos momentos distanciavam-se e em outros convergiam, sem a obrigatoriedade de seguirem juntos. Dito isto, julgo dizer que se eu já tivesse um esquema de dramaturgia ou mesmo a sinopse de uma peça e optasse por uma escrita textual que desejasse a linearidade, provavelmente tantas questões aparentemente diversas não teriam surgido e se encontrado. Em meio ao caos de informações, me perder e me reencontrar na lida com diferentes materiais e reflexões possíveis teve muito valor no projeto. A cada instante percebia mudanças significativas na minha escrita e maneira de pensar a cena. Este projeto vem despertando em mim outros registros do meu fazer artístico.

Essa busca de uma escrita superposta e que ocorre a partir da lida com diversos materiais, pode ser observada na forma como Karim Ainouz e Marcelo Gomes, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) desenvolvem o roteiro do filme. No longa-metragem, estabelece-se um jogo de superposições de materiais e estilos entre cena ficcional, cena documental, fotografias, mapas, cartografias, relevos e paisagens. Todos esses documentos narram, todos eles se movimentam entre realidade e ficção,

onde o protagonista, vivido pelo ator Irandir Santos, não aparece em nenhum momento do filme, apenas registra, com sua câmera, os depoimentos, sensações e impressões do sertão quente, além das suas saudades.

A justificativa do longa-metragem aparentemente simples, sobre a viagem de um geólogo que mapeia a formação rochosa do interior do Ceará e Pernambuco, suas relações com o clima, o espaço e a saudade de sua ex-companheira Galega, é bifurcada por boa parte dos materiais que compõem, alimentam e, por vezes, justificam o filme. Os diretores seguem o roteiro desta relação amorosa ao mesmo tempo em que seguem com a viagem, aproximando as sensações do personagem com os elementos geográficos das paisagens.

Assim como no filme de Ainouz e Gomes, todos os documentos são roteiro, na dramaturgia *Odisseia 116*, fotografias, vídeos e experiências de viagem são também dramaturgia. Uma dramaturgia viva e porosa de um corpo que não somente produz em quarto fechado, mas que viaja e se afeta.

O filme de Ainouz e Gomes faz ainda referência à água que vai chegar e desterritorializar cidades. Essa referência também está presente no filme *Oh Brother Where Art Thou*, de Joel Coen e Ethan Coen (2000), longa-metragem inspirado na Odisseia homérica, no qual uma enchente literalmente invade a cidade natal do viajante. Os dois filmes, o primeiro de forma poética e o segundo de forma literal, lidam com o retorno como correnteza de um

rio descontrolado que leva tudo o que vê pela frente. Na *Odisseia 116*, o rio se estabelece de duas formas, a primeira atravessando o corpo dos personagens em suas saudades, angústias e esperas. A segunda delas é a forma literal que se estabelece a partir das questões autobiográficas, pois o Rio Jaguaribe que deveria passar na minha cidade natal, Iguatu, não consegue chegar. Este rio é atualmente o maior rio seco do mundo e neste sentido a minha memória de retorno é também uma memória de ausências.

Em *A poética do espaço*, Bachelard (1993), postula o ambiente da casa para além de abrigo. A casa é também o lugar de afeto, de memória e extrapola sua estrutura material (ver capítulo A impossibilidade de voltar para casa). Nos dois filmes, a casa levada pela correnteza é representada como uma casa idealizada e desconstruída com o retorno do viajante. Neste sentido, os dois filmes materializam a impossibilidade de voltar, dialogando assim com a Ítaca do retorno de Odisseu, uma ilha e uma casa visivelmente diferentes de como esse reconhecia, em suas estruturas políticas e simbólicas.

Já minha casa e minha cidade no Ceará são assombradas pelo rio que não chega. Uma casa que na dramaturgia *Odisseia 116* é desconstruída por um rio interno, um rio que não existe em sua materialidade, mas que se movimenta dentro dos corpos. Esse rio também afoga e faz engasgar. É um rio que se movimenta justamente por sua contradição. Dentro dos corpos, ele corre aprisionado, como a água que dificilmente vai chegar no sertão.

Deleuze e Guattari (1995), caracterizam como mapa o que Suely Rolnik (2017) aborda como cartografia, temática que desenvolvo no capítulo Cartografia e deriva da Odisseia 116: Uma escrita em movimento. A ideia de mapa como estrutura fechada e delimitada defendida pela autora é classificada por Deleuze e Guattari como decalque. Para os autores:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas... Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida “competência” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 8).

Defendo nesse mesmo capítulo que tanto o processo do espetáculo *Odisseia 116*, quanto o processo do espetáculo *BR3* do Teatro da Vertigem, são formados por três cartografias possíveis: a cartografia da viagem, a cartografia da dramaturgia e a cartografia da sala de ensaio. Aproximo aqui o conceito de cartografia abordado por Rolnik do conceito de mapa de Deleuze e Guattari.

A cartografia de viagem do espetáculo *Odisseia 116*, por mais que tenha um percurso relativamente igual, sofre interferências de rotas, em razão de assaltos, atrasos, ou mesmo pelo perigo de se viajar à noite. Pontuar todas as cidades, escrever sobre, ou mesmo quantificar a viagem era uma empreitada impossível para o projeto. Neste sentido, o meu mapa de viagem era feito a partir de informações e imagens abertas, fragmentadas e que passavam por edição constante no processo de escrita. Penso que a cartografia de viagem do espetáculo *BR3* sofreu maiores interferências e elaborações, tendo em vista que os mesmos tinham maior liberdade e autonomia em sua viagem, podendo optar por paradas e visitas em lugares específicos.

A cartografia da dramaturgia do projeto *Odisseia 116* tem como arquitetura de escrita a cartografia de viagem. Digo isso, pois nela já se encontra boa parte das minhas indicações de viagem em relação às temáticas da *Odisseia* homérica e em relação também a temáticas autobiográficas que me fazem realizar a viagem de retorno. Ainda que aberta e porosa, é esta cartografia primeira que funciona como rascunho das duas próximas carto-

grafias que se seguirão. Penso que no projeto dramatúrgico de *BR3* isso funcione de modo um pouco diferente, se levarmos em consideração que essa dramaturgia foi realizada em um processo colaborativo, mas iniciada em gabinete com os primeiros rascunhos do dramaturgo Bernardo Carvalho, que seriam em seguida apresentados ao grupo. As múltiplas entradas, características de um sistema rizomático, causaram certo desconforto no processo de autoria de Bernardo Carvalho, o que o levou, por vezes, a não reconhecer sua criação e a compreender o processo de interferência dos atores como abusivo em algumas circunstâncias.

A terceira cartografia, da sala de ensaio, para o projeto de montagem de *BR3*, acontece um mês após a viagem, onde as reuniões e ensaios de montagem são realizados. É no momento de desenhar este mapa que há uma fricção no grupo, que tem como consequência, a saída da metade dos atores discordantes da dramaturgia. Nesse período, Bernardo Carvalho também se distancia do grupo, participando apenas esporadicamente e reaparecendo nos primeiros ensaios abertos. No projeto *Odisseia 116*, esta cartografia ainda está sendo esboçada. Confesso que é um dos momentos mais bonitos do projeto de montagem de uma peça, mas também o que mais me assombra, pois se eu já sou um ser complexo, cheio de dúvidas e incertezas no processo criativo, como este caos vai chegar e reverberar no outro? Desta forma, as parcerias devem estar muito afinadas, tendo em vista que a terceira e última cartografia é a mais colaborativa, onde também

devo lidar com o distanciamento da minha autoria para ouvir, contemplar e ser atravessado pela equipe de trabalho.

Esta cartografia da sala de ensaio é também o momento em que posso pensar de forma mais concreta e experimentar a relação das fotografias e vídeos com o espaço. As fotografias e vídeos enquanto dramaturgia são manipulados e até produzidos na sala de ensaio para a cena. Perceber esses materiais em cena, numa projeção maior e em sua relação com o espaço me informa questões não pensadas antes na dramaturgia. Uma foto de qualidade diminuída ou mesmo uma foto muito clara pode ficar muito apagada quando reproduzida em uma parede. O áudio dos vídeos também pode se perder no espaço da sala.

Algumas dessas questões me fizeram voltar a outras fotografias e outras entrevistas que antes eu achava que não seriam utilizadas para a cena. É interessante porque cada vez que olho as imagens da viagem no meu computador, consigo assimilar questões diferentes colocadas por imagens distintas. Percebo que esta relação vai se dando a partir do material com o qual eu estou me envolvendo, o que estou lendo, com quais dos inúmeros signos da Odisseia homérica estou ligado naquele momento. Tudo isso vai fazendo com que eu reveja possibilidades no uso da fotografia para a cena. Penso que futuramente a mesma expansão que ocorreu com a dramaturgia pode ocorrer com o espetáculo, onde fotos e vídeos sejam não somente materiais, mas também cena, assim como são dramaturgia, mas esse seria um outro debate.

Esta nova busca através da imagem, que surge a partir de fotografias revisitadas, me faz lembrar o caminho percorrido por Agnès Varda em seu filme *Ulysse* (1982). No filme documentário em que a cineasta também inspira-se na Odisseia homérica, é bonito perceber o caminho de retorno percorrido a partir de uma fotografia revisitada. A foto é de uma cabra morta, um menino chamado Ulysse e um homem, ambos nus numa praia deserta. Estas pessoas são modelos de ensaios fotográficos realizados pela cineasta trinta anos antes do filme. No filme, Varda se interessa pelo retorno a partir de uma fotografia, tentando reencontrar seus dois modelos, assim como Odisseu na obra homérica tenta voltar para Penélope e como também eu tento retornar para casa na *Odisseia 116*.

Os dois modelos não se lembram da foto em específico, mas sim da situação e dos ensaios. Ulysse, no filme de Varda, chega a duvidar que tenha feito um desenho apresentado pela documentarista e salienta que cada pessoa tem a sua narrativa e a sua verdade. É interessante o esforço que a documentarista faz para cartografar, roteirizar e pensar sobre a fotografia, reeditando sua interpretação durante todo o processo do filme. Às vezes, no projeto *Odisseia 116*, as muitas fotos de paisagens me confundem em relação ao seu espaço geográfico ou mesmo às sensações experimentadas ao tirá-las. Estas sensações de esquecimento diminuem drasticamente quando se trata de fotografias de pessoas. Os corpos são bons em sinalizar memórias.

Agnès Varda retorna, assim como na Odisseia homérica. Retorna perseguindo uma imagem. Minha questão em sala de ensaio tem sido essa. Como retornar às imagens? Como descobrir novas formas de viajar e de retornar? Como desvendar coisas antes não vistas? O que tenho compreendido é que não há uma metodologia fechada ou mesmo uma estética a ser perseguida. A cada dia em que escrevia a dramaturgia e os dias em que entrei na sala de ensaio apresentaram formas e chaves muito diferentes e específicas.

Na dramaturgia *Odisseia 116*, uma autonomia inquietante surge em suas últimas páginas. A escrita, que num primeiro momento quase não se inicia, parte à minha frente em sua finalização. Pega as rédeas de seus desejos e vai embora ao mesmo tempo se criticando, me criticando e se expandindo cada vez mais.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Linda R. **Autobiography**. The New Critical Idiom. I Title. II Series, 2001.

ARAÚJO, Antônio. Entrevista concedida a Silvia Fernandes. São Paulo, 9 de outubro de 2005. **Revista Sala Preta** – USP. Vol. 5, p. 169-173.

ATWOOD, Margaret. **The Penelopiad**. Digital edition. Canon-gate Books Ltd. 2008

AUERBACH, Eric. A cicatriz de Odisseu. In: AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 1 - 20.

AUSLANDER, Philip. Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, Vol. 34, Number 3, September 2012 (PAJ 102), pp. 3-11 (Article). Published by The MIT Press.

BARRETO, Pedro Henrique. História – Seca: fenômeno secular na vida dos nordestinos. **Revista Desafios do Desenvolvimento SBS**. Ano 06. Ed. 48. 2009.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**: da vida a obra. Tradução de Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance II**: a obra como vontade. Tradução de Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. Prefácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora brasileira, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; BUCKMORSS, Susan; HANSEN, Miriam. **Benjamin e a obra de arte - técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 9-40.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNSTEIN, Ana. Performance, tecnologia e presença: The Builders Association. **Revista Sala Preta**, vol. 17, n. 1, 2017, p. 400-419.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Longe é um lugar que não existe: discussão de portas abertas entre (novo) teatro e (novas) tecnologias. **Revista Moringa artes do espetáculo**. João Pessoa, vol. 2, n. 1, 61-70, jan./jun. de 2011.

CANCLINI, Néstor García. Migrants: Workers of Metaphors. **Revista: Thamyris/Intersecting**. n. 23, 2011, p. 23-36.

CANCLINI, Néstor García. Introducción: los muchos modos de ser extranjeros. In: CANCLINI, Néstor García. **Extranjeros en la tecnología y en la cultura**. Coleção Fundação Telefônica. Lima: Ariel, 2009, 1-11.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. Tradução de Frederico Bonaldo. 1ª ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Entre mostrar e vivenciar: Cenas do Teatro do Real. **Sala Preta - PPGAC**. 2013. p. 33-44.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed experience: trauma, narrative and history**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

COSTA, Felisberto Sabino da; SILVA, Ipojucan Pereira da. Olhares sobre a ausência/presença: teatro e tecnologia. **Art Research Journal. Revista de pesquisa em Arte ABRACE**. ARJ. Brasil. v. 3, n. 1. jan. / jun. 2016. p. 80-91.

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar**: o escritor como caminhante. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** (Capitalismo e Esquizofrenia). vol. 1. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIXON, Steve. **Digital Performance**: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. Massachusetts: The MIT Press Cambridge, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas – SP: Papirus Editora, 1998. Coleção ofícios de arte e forma.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. **Folha de São Paulo**: Mais! Arquivos como obra. São Paulo, 2003.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III**: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p 254-296.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7-20.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre. v.3, n.2, maio/ago. 2013. pp. 379-403.

GUIMARÃES, Hernani. Acerca da paisagem. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 6, n. 11, ano 6, julho de 2016.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA - IPEA. **Comunicado nº 61 - Migração interna no Brasil**. 17 de agosto de 2010. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/comunicado/100817_comunicadoipea61.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos Históricos: Teatro e tecnologia de imagem. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 7-22, jul.-dez. 2011.

JÚNIOR, Eli Borges. Viagem a um real desfamiliarizado: performatividade da tecnologia na cena contemporânea. **Revista Aspas PPGAC USP**. Vol. 3. nº 1. 2013, p. 61-73.

KAPLAN, Caren. **Questions of Travel: postmodern discourses of displacement**. 3ª ed. Livro eletrônico. Londres: Duke University Press, 2000.

LOPES, Cleilson Queiroz. **Odisseia 116**. Dramaturgia. O Barong Edições. Araras- SP. 2024. Link: <https://www.obarong.com/cleilson-odiss%C3%A9ia-116>.

LUCAS, Leonardo Azevedo Pampanelli; RIGOTTI, José Irineu Rangel. Análise das migrações inter-regionais e intrarregionais nordestinas: novos paradigmas. **Anais do XX Encontro Nacional de Estudos Populacionais**. 2016.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. **Revista USP – Dossiê**. São Paulo, Brasil, n. 16, p. 6–17, 1993.

MADERUELO, Javier. El paisaje urbano. **Estudios Geográficos**. Vol. 71, nº 269, pp. 575-600, jul./dez. de 2010.

MARRANCA, Bonnie. Performance como Design: A midiaturgia de Firefall de John Jesurun. **Revista O Percevejo**, Vol. 5, n.1, janeiro/julho 2013. Tradução de Ana Bernstein.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Literatura, teatro e cinema: o Mahabharata de Peter Brook, um encontro multicultural. **Revista Moringa**. Vol. 6, n.1. João Pessoa. 2015.

QUEIROZ LOPES, Cleilson; ARAÚJO, Antônio. Entrevista cedida a Cleilson Queiroz Lopes. São Paulo, 10 de dezembro de 2016. **Revista O Percevejo – UNIRIO**. Vol. 9, n.1, p. 242-251.

QUEIROZ LOPES, Cleilson; CARVALHO, Bernardo. Entrevista cedida a Cleilson Queiroz Lopes. São Paulo, 26 de junho de 2017. **Revista O Percevejo – UNIRIO**. Vol. 9, n.1, p. 252-263.

ROLNIK, Suely. **Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. **Proposições**: vol. 13, n 03. 2002.

SOARES, Nicolau. **IBGE mostra queda na migração entre regiões do Brasil**. Rede Brasil Atual. Publicado em: 15/07/2011 e disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidades/2011/07/migracoes-entre-regioes-caem-no-brasil-diz-ibge>. Acesso em 07 de mar. de 2018.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUN, William Huizhu; FEI, Faye Chunfang. Social Performance Studies (in China): Between the Real and the Virtual. In: RILEY, Shannon Rose; HUNTER, Lynette (orgs). **Mapping Landscapes for Performance as Research**. Londres: Palgrave MacMillan, 2009.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **O mundo de Homero**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WELLS, Lis. **Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity**. London: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2011.

WERNER, Cristian (tradução, introdução e posfácio). **Odisseia: Homero**. 1ª ed, São Paulo: Cosac Naify, 2014.

YASUDA, Kim. Action Research. In: RILEY, Shannon Rose; HUNTER, Lynette (orgs). **Mapping Landscapes for Performance as Research**. Londres: Palgrave MacMillan, 2009.

FILMES

A DESTRUIÇÃO de Bernardet. Direção: Claudia Priscilla, Pedro Marques. Brasil. Duração: 72 min. 2016.

OH BROTHER where art thou. Direção: Joel Coen e Ethan Coen. Estados Unidos. Duração: 96 min. 2000.

OS RENEGADOS. Direção: Agnès Varda. Produção: Oury Milshthein. França. Duração: 105 min. 1985.

VIAJO porque preciso volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Produção: João Vieira Jr. e Daniela Cape-lato. Duração: 75 min. 2009.

ULYSSE. Direção de Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. França. Duração: 22 min. 198.

APÊNDICE

ROTEIRO DE ENTREVISTA:

1. Você pode falar um pouco sobre você? (nome, idade, cidade natal)
2. Para onde você está indo?
3. É a primeira vez que você está indo para este destino? Se não, como era lá e quanto tempo você ficou longe?
4. O que você está indo fazer?
5. O que você espera encontrar?
6. Você perdeu ou encontrou alguma coisa na sua cidade, nos últimos tempos?
7. Do que você sente saudade?
8. Por que fazer uma viagem tão distante?
9. Se uma música pudesse resumir a sua vida, qual música seria?
10. Você pode cantar um pouco dela para mim?

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por incentivarem o meu percurso académico.

A esta Universidade, seu corpo docente, direção e administração pelas oportunidades.

A orientadora Prof.^a Dr.^a Ana Bernstein pela amizade, orientação, dedicação e material compartilhado.

A fotógrafa e companheira de viagem Ana Raquel, pelas conversas, disponibilidade e pela produção de parte do material fotográfico e videográfico do projeto.

Aos entrevistados no percurso da viagem: Ricardo, Vanderlane, Eraldo, Maria Fernandes, Denilson, Joaquim, Nilda e Maria Albino, como também aos entrevistados fora desta viagem: Antonio Araujo e Bernardo Carvalho do Teatro da Vertigem e o mestre de cultura popular Espedito Seleiro pela generosidade dos depoimentos.

Aos artistas que desenharam comigo os primeiros rabis-cos de uma possível encenação: Laura Samy, Raquel Tamaio, Paulo de Melo, Sara Fagundes, Carla Costa, Carlos Cardoso E Mickael Veloso.

E a todos que direta e indiretamente fizeram parte do meu processo de formação, meu muito obrigado.

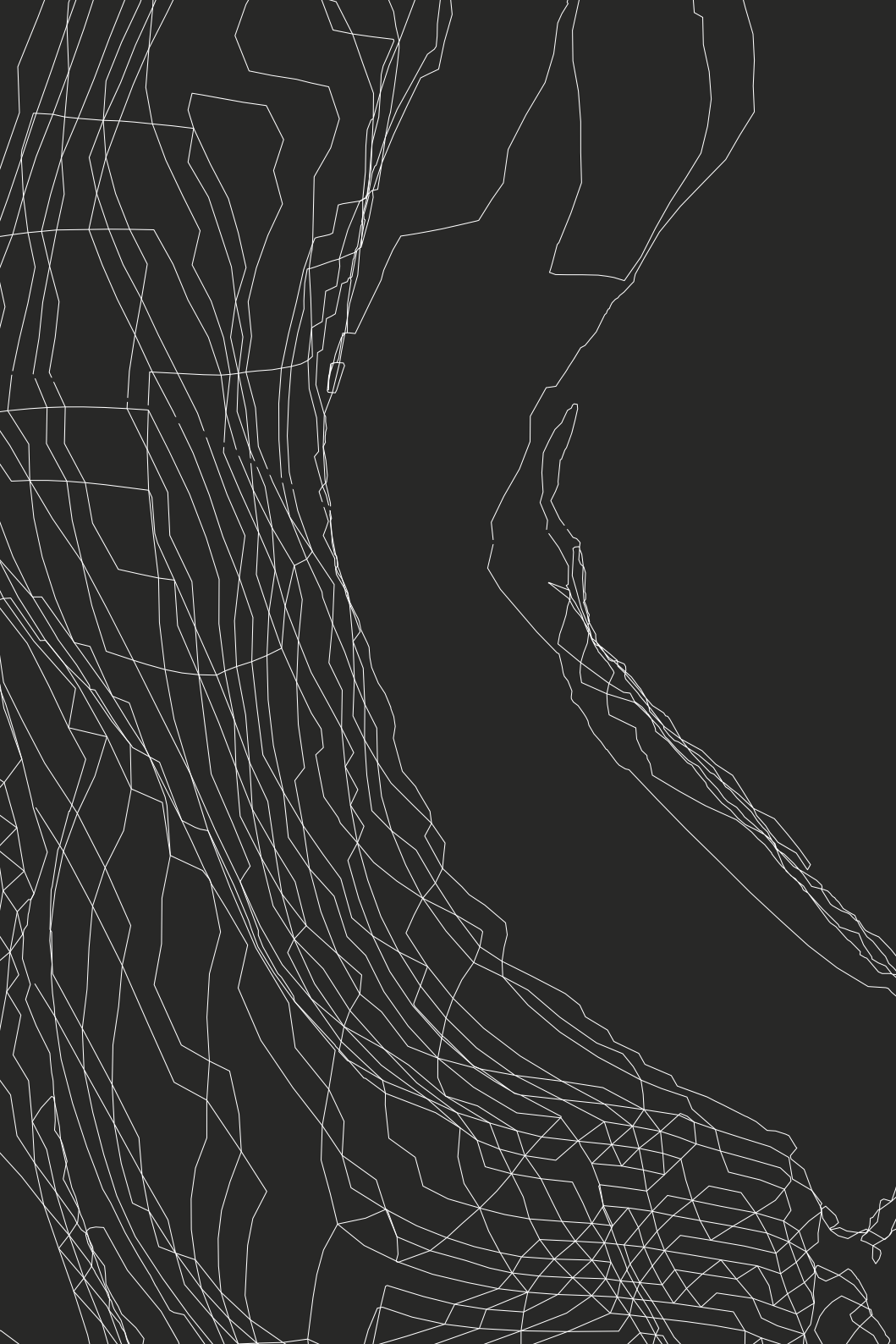
Este livro foi composto nas tipografias Book Antiqua e Source Sans/Code.
Miolo impresso em papel Pólen Soft 80 g/m2, capa em
Cartão Triplex 250 g/m2. Impresso pela Gráfica LCR.

SOBRE O AUTOR

Créditos: Erik Willer



Cleilson possui experiência na área de Artes Cênicas e Literatura, com ênfase em direção, dramaturgia, atuação e produção. Trabalha com teatro desde 2008, quando entrou na Cia Ortaet de Teatro, um dos grupos de teatro mais antigos do estado do Ceará em atuação. Graduado em Licenciatura em Teatro e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Doutor em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Escreveu as dramaturgias “Odisseia 116” e “Alugam-se luas”. Dramaturgo do espetáculo “Chorume”. Dentro da Companhia Ortaet, assume ainda a proposição dos espetáculos “Alugam-se Luas” e “Chorume”. Professor, curador e parecerista. Atualmente realiza estágio pós-doutoral em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas -UNICAMP.



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

A Editora da Uece acredita no poder da arte e da cultura como direitos básicos do ser humano. Por isso, tem investido na publicação de obras que disseminam as riquezas do pensamento e da criação artística do Ceará e, para permitir cada vez mais o acesso e a difusão desses temas, criou, em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará, o selo Arte, Cultura e Conhecimento. Agora celebramos a publicação da coleção Territórios de Criação, com vinte estudos sobre arte e cultura, selecionados por meio de edital, para que essas vozes do sonho, da diversidade, das identidades, dos encantos, do hoje e das tradições sejam preservadas e difundidas.

Cleudene Aragão
Diretora da Editora da UECE



EDITORA

PARCERIA



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 135/2022)

