

MEMÓRIAS FORJADAS: Um documentário dramatúrgico

FORGED MEMORIES: A dramaturgical documentary

Thiago Mota

thiagotorres@021@gmail.com

Mestre em Artes (UFC)

Andrei Bessa

andreibessa@gmail.com

Mestre em Artes (UFC)

Thereza Rocha

thereza-rocha@hotmail.com

Doutora em Artes Cênicas (UNIRIO)

Professora do PPGARTES e dos cursos de dança (UFC)

Resumo:

Será que a gente conta? Será que a gente não conta? Precisa explicar o souvenir ou deixa que as pessoas entendam no decorrer? Eu prefiro que as pessoas entendam no decorrer. Cada um narra como sendo seu o que narra. Narra como sendo seu e narra também o que de fato é seu. Este ensaio é resultado de uma escrita a seis mãos produzida entre os organizadores do grupo de estudos “Dramaturgia: o que quer e o que pode o corpo?” sediado na cidade de Fortaleza. O grupo, criado no emblemático ano de 2018, emerge enquanto espaço para discutir dramaturgias do corpo e processos de criação nas múltiplas linguagens de arte. Este ensaio convoca uma escrita que traz em seu próprio modo de funcionamento, um pensamento do/no dramaturgismo do corpo operante no grupo.

Palavras-chaves: corpo, dramaturgismo, narrativa.

Abstract:

Do we tell them? Do we not tell? Does it need to be explained as a souvenir or do we let people understand in the process? I prefer people to understand it along the way. Each one narrates as your own: narrates as being yours and also what it is really yours. This essay is the result of a six-hand writing produced by the organizers of the “Dramaturgy study group: what does the body want and what can it do?” based in the city of Fortaleza. The group, created in the emblematic year of 2018, emerges as a space to discuss dramaturgies of the body and creative processes in multiple languages of art. This essay calls for a writing that brings in its own mode of functioning, a thought of/in the dramaturgism of the body operating in the group.

Keywords: body, dramaturgism, narrative.

Andrei comendo Thereza que come Thiago que come Andrei que comem todo mundo.

* * *

Escrevo permutando jornadas longas de trabalho e todo um caos pessoal, insônia crônica, imunidade baixa, exames de sangue por fazer, um frio dentro desse ônibus e calor da perna imobilizada. Preciso reorganizar meu corpo nessa tentativa de reescrever. As ideias caem entre as poltronas, rolam em sentidos diferentes a cada curva. Já estou dentro do carro anotando palavras soltas a caminho de casa. Agora estou no chão de madeira, agora estou na cadeira de escritório, agora estou em um café sentindo a brisa de Fortaleza.

Propusemos a cada um de nós reescrever o texto do outro, que guardamos de memória apenas de sua leitura em voz alta no encontro. Ao mesmo tempo estou me reescrevendo em um caminho de ir e voltar das palavras que tento organizar agora na cama na qual durmo quando desabo sem forças.

Desabar. Tinha alguma coisa sobre desabamento no texto que tento reescrever. Não lembro. Um corpo em queda, um percurso do desabamento, um processo de derribamento. Reorganizar o corpo que escreve, desorganizar o corpo ao escrever. Abandonar o peso ao chão.

Quando pensamos em montar encontros abertos para o grupo de estudo Quintal¹, tantas e tantas perguntas vieram. O que estava se impondo ali era a ideia preconcebida do que é um grupo de pesquisa, como ele opera, que ações lhe cabem. Escolher o Porto Iracema² como casa para esse encontro acontece através das possibilidades existentes, ainda que uma das primeiras perguntas tenha sido: “fazemos em uma sala teórica ou uma sala prática?”. Como se existisse uma sala para uma coisa e uma sala para outra. E se pensássemos que seria uma sala ao mesmo tempo? Ao mesmo tempo teórica e prática. Ou, talvez, uma sala nem teórica e nem prática?

Escolhemos a Sala de Teatro Sidney Souto apostando na sua maleabilidade. Uma sala por dentro preta, que contrasta com o invólucro do prédio branco – branco que reflete todo o sol de Fortaleza. Uma sala preta que permite um *blackout*, um escuro erótico, uma caverna. (Lembro que aqui tinha uma piada filosófica com a caverna de Platão, sobre repensar que o embrenhar-se pela

¹ Grupo de pesquisa QUINTAL: dança, pensamento, outras dramaturgias e regimes de dizibilidades, gerido pela profa. Dra. Thereza Rocha, e que agregava pesquisadores das graduações em Dança da Universidade Federal do Ceará.

² Escola de criação cultural, formação e difusão de cultura e artes vinculada ao Instituto Dragão do Mar —, onde funciona o grupo. Além disso, o espaço é de grande relevância no cenário nacional e internacional por abrigar diversos programas de formação em Dança, Teatro, Audiovisual, Artes visuais, Fotografia, Games e outras formações como o Curso Técnico em Dança e os Laboratórios de Criação.

caverna também pode ser um caminho de descoberta, de pensamento, de reflexão, de ‘verdade’ – provavelmente não tinha o termo verdade –, e não apenas o exterior da caverna. Um interior que não exclui o exterior, uma coisa que não exclui a outra. A piada filosófica era bem construída, não me arrisco aqui a repetí-la.)

Pensamos que dramaturgia é uma ação de sentido(s), que ao mesmo tempo em que está dentro também está fora da ‘obra’, ou da ‘coisa’ se preferirmos chamar assim. E, assim, o dentro-fora da ‘coisa’ nos faz perceber que o enquadramento dramaturgicó também é um enquadramento social.

O enquadramento social foi uma discussão que esteve presente em todos os encontros (cada qual a seu modo), mas que ganhou um espaço próprio no dia 30 de outubro de 2018. A pauta era discutir as ‘coisas’ apresentadas na 6ª Bienal de Par em Par que findara dois dias antes, no dia 28 de outubro, mesmo dia que marcara o fim do segundo turno das eleições presidenciais. Sabíamos que a pauta a discutir carregaria o enquadramento social das tensões causadas pelas eleições, encontro que chamamos de ‘Depois desse dia’. Tentávamos fazer ressoar, rebater, os regimes internos das ‘coisas’ com as questões coletivas que enquadravam as leituras, as apresentações. ‘Depois desse dia – dramaturgias em tempos de...’, um subtítulo que não fica abaixo, mas ao lado.

O texto que reescrevo antropofagicamente apresenta a forma como Luíza, uma filósofa em seus quatro anos, refere-se ao que vem – seja um amanhã, mês que vem ou próximo ano – como ‘depois desse dia’. É um porvir, mas um porvir sem o peso de ser futuro. Friccionar essa percepção de Luiza com uma fala de Mia Couto: o autor explica que em diversos dialetos de Moçambique existem palavras que poderiam ser traduzidas para ‘no dia seguinte’, um dia seguinte que também não é um futuro, mas um novo dia, um novo hoje. Moçambicanos e Luizas buscam na linguagem uma outra percepção de tempo.

Voltamos ao grupo, se é que saímos dele, para pensar que enquanto tal ele se tece e retece no próprio grupo. Esse é o acordo: renovar e atualizar o acordo a cada dia. Um fazer estrábico, que olha dois planos de trabalho ao mesmo tempo. Dois planos de trabalho que não acontecem paralelamente, nem um após o outro. Um plano sobre dramaturgia e um plano em dramaturgia. O desafio que nos damos, e reatualizamos, é o de estudar dramaturgia dramaturgicamente.

Assumir a dramaturgia dramaturgicamente é entender que a mesa já é o chão e o chão é a própria mesa de trabalho. É entender que esse texto é nossa mesa-chão. Um texto ruminado.

Alimento antropofágico, um tempero para nosso refazer, para reatualizar. Aqui não está Thereza. Aqui não está Thiago. Aqui não está Andrei. Aqui não estão as tantas e tantas pessoas que foram ao grupo. Aqui não está.

* * *

Não se tem início nem mesmo um fim, só o meio. Não se sabe de onde eles chegam e quantos aparecerão no encontro. Não se sabe o que os traz para aquele espaço e até mesmo quem os trouxe. Neste caso, sabe-se apenas que eles irão se reunir em algum local do Porto Iracema das Artes. A partir dessas suposições, outra questão surge antes mesmo do início dos encontros: reservar uma sala ‘teórica’ ou ‘prática’? Uma sala com cadeiras, mesa, projetor, quadro ou uma sala com piso de madeira, pé direito alto e equipamento de som? Vai ser teórico? Prático? Teórico-prático? Ou nem teórico nem prático, mas outra coisa que ainda vai ser nomeada. Não se sabe. Só se irá saber quando estiverem no encontro e pela necessidade que surgirá a partir desse encontro. Já dissera André Lepecki (2016) que a dramaturgia convoca ser pensada como esse lugar da dúvida, da desconfiança do trabalho, mas que se deve insistir na sua feitura continuamente, “Errar. Errar. Errar. Fazer. Fazer. Fazer. Não saber. Não saber. Não saber” (LEPECKI, 2016, p. 77). E é por esta maneira, um pouco desconfiada, que trabalha o grupo de estudos “Dramaturgia: o que quer e o que pode o corpo?”³ formado para discussão *em* dramaturgia contemporânea emergente do encontro entre os integrantes do Quintal e a coordenação de teatro do Porto Iracema das Artes, todes seus proponentes criadores.

Não se sabe definir muito bem o que é o grupo, como o seu próprio nome sugere, mas, reconhece-se que o mesmo não deseja se apresentar como algumas proposições já conhecidas, sendo estas, uma aula expositiva ou um seminário acerca do tema, por exemplo. O que se pode dizer até hoje do grupo é que **um dia** se lê, **outro dia** faz-se aula de dança, **outro dia** assiste-se a um vídeo, **outro dia** comentam-se fotografias, **outro dia** assiste-se a um ensaio aberto, **outro dia** tiram-

³ O grupo de estudos entende-se como um grupo de trabalho *em* dramaturgia agregando artistas e pesquisadores em encontros semanais e abertos a toda a comunidade. Funciona através de uma parceria entre o grupo de pesquisa QUINTAL: dança, pensamento, outras dramaturgias e regimes de dizibilidades, os cursos de Bacharelado e de Licenciatura em dança da Universidade Federal do Ceará e as coordenações de dança e de teatro do Porto Iracema das Artes. Link do grupo aberto criado no Facebook para quem desejar saber dos nossos fazeres e participar, a seu modo, da confabulação sobre o assunto: <https://www.facebook.com/groups/2059349970945388/?ref=bookmarks>

se fotografias, **outro dia** só se conversa, **outro dia** volta-se às leituras, **outro dia** se lê dançando, **outro dia** se fala sobre ‘depois desse dia’. Lá é constantemente **outro dia**.

Pegar o bonde andando, até mesmo para quem o frequenta desde o suposto começo, é a impressão oferecida pelo funcionamento do grupo. Agarra-se a conversa no seu meio. Algumas palavras das conversações entre os integrantes presentes no dia são capturadas e, a partir delas, tenta-se confabular um novo sentido ao grupo: surge uma nova cabeça na hidra. Outro sentido acerca da palavra Dramaturgia é reconfigurado em grupo, assim, a gigantesca hidra – animal mitológico de sete cabeças – acaba por criar mais uma. Ana Pais (2004) vai estabelecer essa relação como sendo uma ação pela contemporaneidade cujo conceito apresenta-se como polissêmico e tentacular e do qual podem irromper suas múltiplas cabeças.

A dramaturgia em suas inúmeras variáveis do que pode ser uma ação. O que se apresenta para cada integrante naquele dia do encontro acerca do termo Dramaturgia? Para Pais (2004), cada impulso reformula este conceito; inventa-se outro sentido sem anular o que já foi colocado. Neste caso, não se anula o sentido de Dramaturgia posto ao grupo, não se cortam as cabeças, não se anulam os sentidos do/no corpo.

Ao se aproximar do contexto problematizado coletivamente, a cada encontro reconfigura-se a licença inventada para o uso da palavra, quer dizer, já não se sabe mais se é preciso pedir licença para por na roda. O que podemos pensar acerca da dramaturgia hoje?

* * *

Desde o aparecimento do cinema, mais especificamente da mesa de montagem, o tempo — essa abstração tanto menos incômoda quanto e quando desaparecida — tornou-se materialidade. (É Santo Agostinho cuja brilhante síntese define bem o problema: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei mais.”) Voltando ao cinema, curiosamente, foi da ilusão de movimento preconizada por quadros parados (fotos), animados mecânica e externamente por uma máquina, que pudemos não apenas supor, mas, antes, ex-por, melhor dizendo, dis-por a matéria do tempo⁴.

⁴ Esta passagem do texto está correta ao dizer “dispor a matéria do tempo” e não “dispor da matéria do tempo”, por motivos que, assim esperamos, o próprio texto opere.

Justamente ao visualizarmos a sua manufatura, ou seja, a sua manipulação e construção na mesa de montagem cinematográfica, aquilo que supúnhamos ser a própria natureza do tempo decaiu da condição de essência à de possibilidade. Um tempo que passa — transcorre, discorre, decorre — não é mais o tempo. O tempo que (agora apenas supostamente) passa deixou, em seu lugar, a possibilidade de o tempo ser sempre uma hipótese, tão plástica tanto menos real, isso sob a condição de a manufatura implicada no processo recusar-se a fabricar a ilusão, pregnante ilusão, da perpétua e regular ou métrica decorrência (sucessão) do tempo sob a égide de verdade.

Com isso, não queremos dizer que o tempo que passa, transcorre, discorre (e aqui estou propositadamente me recusando a dizer “que dura”) é mentira, numa inversão tanto boboca quanto desinteressante. Não são as múltiplas temporalidades possíveis e passíveis de fabricação, a verdade, agora, do tempo frente à mentira um bilhão de vezes anteriormente repetida. Não se trata da verdade do tempo o que aqui interessa, mas da matéria do tempo, do tempo como matéria. A manipulação do tempo na *moviola*⁵ nos permite entrever nele, não a sua natureza, mas as diversas temporalidades passíveis de suposição. A fabricação **do** (suposto) tempo cedeu lugar à fabricação **de** tempo. Nasce a arte da montagem no cinema e correlatamente as múltiplas dramaturgias do corpo na dança.

São agora passíveis de suposição, diversas temporalidades, diversas sensações de tempo — contínuas, descontínuas, elípticas, fragmentárias, incompletas, suspensivas, lacunares, intensivas, insuportavelmente eternas, insuportavelmente instáveis, repetitivas, inescapáveis, incapturáveis, agora.só.agora, *raccordáveis*, *false raccordáveis* etc. ao infinito e além —, de quê? Da ação (do desencadeamento da ação). E, com ela, daquilo que nos faz supor nela, o sentido. No tempo como matéria: a dança como política, uma vez que transcorrer, discorrer, decorrer não é necessariamente sinônimo de acontecer. Suspende-se a certeza da sucessão do tempo naturalizada pelo hábito e a política do gesto dançado tem chance de aparecer, melhor, tem chance de *materiar*⁶. Tal na dança, como na vida. Dispõe-se a matéria do tempo como materialismo de corpo (dramaturgia).

⁵ Desnaturalizado o caráter bombril da palavra, poderíamos dizer da moviola, tão bem quanto da prevost, da steenbeck, da oldelft, da kem, ou das tantas outras marcas de mesa de montagem cinematográfica que surgiram mais ou menos na mesma época.

⁶ Neologismo para o trocadilho em inglês da palavra *matter* operado em textos de Judith Butler e de Karen Barad. Ver BARAD, Karen. Performatividade Pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20451>.

E é essa desnaturalização do tempo e sua *materiação*⁷ como corpo, uma pergunta política sobre o sentido da ação reiteradamente posta, que o ardil do filósofo Thales, no auge de seus sete anos de idade, dramaturgista de seus próprios modos de viver, reivindica.

* * *

“Mãe! Me diz um motivo pra eu ir pro colégio, hoje?!”, disse Thales, de 7 anos, antes de ir à escola. Essa mesma frase foi, por ele, repetida durante cerca de uma semana. Só para continuar um pouco a história, a mãe dizia algo como “Ah! É porque é importante, Thales”, e no outro dia às sete horas da manhã lá estava Thales fazendo a mesma e irritante pergunta à sua mãe.

Thales opera, nesse sentido, como se fosse um dramaturgista-criança cuja função é interrogar todos os dias o motivo pelo qual essa ação precisa ser realizada: Por que precisamos ir à escola? É preciso arrancar um motivo todos os dias para fazer sentido aquilo ser feito na vida. Assim, proponho pensar o motivo pelo qual também o grupo se estabelece em encontros semanalmente planejados para discussão da tão insuportável e amável dramaturgia: Por que precisamos criar um grupo para conversarmos acerca de dramaturgia?

É preciso interrogar para percebermos o caminho – ainda a ser criado – pelo qual estamos tecendo os encontros. Neste sentido, estabeleço uma íntima relação com o termo dramaturgia e este me convoca então a reunir pessoas que também se interessam pelo assunto para falarmos dele. Simultaneamente, incluo aqui o tempo que dedico ao estudo da dramaturgia na dança em leituras e escritas no meu atual processo de Mestrado. Este, também, já não suporta a solidão (temporária) em um processo de sentar em frente ao computador e concatenar uma série de palavras e pensamentos acerca da dissertação.

Em todos os encontros estamos vasculhando os nossos motivos a tal ponto de já não sabermos nem se são mais nossos. É aí que a dramaturgia do grupo também opera: vasculhar, mexer, futricar, dentre outros verbos de ação que você pode dar. Olhar as entranhas, deslizar na superfície da obra, desconfiar do corpo – são por essas vias que caminhamos juntos até aqui ou até mesmo antes daqui. Como diz Ana Pais (2004), é como um ato de cumplicidade, nós somos cúmplices de um crime: a dramaturgia é criminosa. Ana Pais pode estar certa. Eu fico imaginando

⁷ Idem nota anterior.

que somos foragidos da lei e que nos reunimos às escondidas no nosso reduto secreto para tramar algo e pegar a todos de surpresa. Um estilo: “Ahaaaa, vocês não estavam esperando por isso hein?!”.

Neste momento, precisamos ser ‘Thales’ na vida e ficarmos nos perguntando o motivo pelo qual algo deve ser feito. Essa interrogação dele muito me inquieta, Thales provoca uma espécie de movimento do ‘passo atrás’. No caso de Thales, sua mãe teria que inventar todos os dias um motivo pelo qual ele acreditasse que ir à escola faz todo sentido para a vida dele. Mas se levássemos isso a fundo nos perguntaríamos: o que faz uma pessoa ir à escola? Pra que serve a escola? Quem foi que chamou escola de escola? Quem está ganhando por trás disso? Quem vai me ensinar? O que vou aprender? O que pode ser uma escola... Você pode não acreditar, mas, o que Thales interroga é uma dramaturgia da educação.

Agora e se Thales fosse visitar um ensaio? E se ele perguntasse ao diretor, ensaiador, coreógrafo, intérprete-criador: Por que você ensaia? Por que é dentro de uma sala de ensaio? Por que essa música? Por que essa roupa? Por que você ensaia assim e não de outro jeito? Chato, né? É por esses motivos que nos encontramos em grupo. Acredito que não é somente sobre ser chato, é ser cúmplice, pois algo está em troca nesse encontro e é justamente esse algo, o motivo pelo qual continuamos incomodados feito crianças.

* * *

Escrevo este texto permutando jornadas de produção e períodos de cochilos inevitáveis desde que uma forte gripe abateu-se sobre mim. Abatimento é palavra com peso, implicando queda, desabamento, debilitação, derrocada. No presente caso, um percurso descensional de pé à posição sentada e desta inevitavelmente ao deitar-se. É o mesmo processo de derribamento que leva a espinha ereta e animada sobre os ísquios, organizando os dedos no teclado das letras, ao abaixar-se do peso da cabeça sobre a mão que apoia o queixo, por sua vez sustentada pelo cotovelo do mesmo braço desabado em cima da mesa de trabalho, essa prestes a ser deixada em favor do abandono do peso ao chão de madeira sensível da sala de trabalho. De dança? Sim, de dança. Entre a madeira do chão e a madeira da mesa há mais intercâmbios do que pode supor a nossa vã filosofia.

Talvez seja por isso que a sala de (aula de) dança poucas vezes atenda em termos espaço-funcionais adequada e inventivamente às demandas de fazeres expandidos. O Porto Iracema nos oferece, pois é o que lhe é dado oferecer dentre as possibilidades existentes,— e pelo quê somos muito gratos e gratas —, **ou** uma sala prática **ou** uma sala teórica. Um espaço de trabalho ao mesmo tempo prático e teórico — ainda não seria esse o nosso objeto de desejo e, sim, algo mais próximo da lógica do *nem|nem*⁸: **nem** prático, **nem** teórico. Dentre as opções vigentes, optamos pela assim denominada Sala de Teatro, utilizada tanto para ensaios quanto para apresentações, apostando em sua maleabilidade para atender aos usos multifuncionais do grupo. Mesmo que lá fora as paredes brancas da fachada estalem com a excessiva luminosidade do sol cearense, um blecaute completo pode existir dentro dela. Possivelmente estejamos interessados em certa erótica evocada pelos *dark rooms*, ou apostemos que o escuro da caverna, ao revés de Platão, abriga sim o saber, ou, ainda, que uma coisa não exclui a outra, muito pelo contrário.

Curiosamente, o(a) nosso(a) *dark room* guarda saberes-fazeres de alcova e não contraditoriamente é um espaço de criação artística arreganhado pelo social. Não poderia ser diferente, uma vez que estamos interessados pelas poéticas do corpo e pela dramaturgia. A dramaturgia, no caso, responde por um lado pela *ação de sentido* pertinente a cada trabalho, obra, programa, estudo, procedimento, coisa, ou que nomenclatura seja cabível para intitular o fazer em questão; por outro, pelo *enquadramento*, este, de maneira bem ampla, compreendendo todas as condições que compõem entre si o encontro das pessoas com o trabalho, a obra, o programa, estudo, procedimento, coisa, ou que nomenclatura seja cabível para intitular o fazer em questão. E a esse enquadramento dramaturgicó importa sobremaneira a *sensação social* implicada na obra, não como invólucro ou exterioridade, mas nela e dela constituinte.

Por isso mesmo, e fatalmente, o encontro do grupo marcado para 30/10/2018 foi tão marcante. Como estava previamente agendado, neste dia teríamos como pauta de trabalho as obras, programas, estudos, procedimentos ou coisas que compuseram a programação da sexta Bienal Internacional de Dança De Par em Par⁹, festival que findara no domingo imediatamente anterior, justamente no dia da realização do 2o turno do pleito eleitoral brasileiro. Seguimos com a

⁸ Um *indecedível* à la Derrida.

⁹ Festival em formato de grande mostra de caráter não-competitivo que acontece em algumas cidades do estado do Ceará alternando sua realização, nos anos pares, com a Bienal Internacional de Dança do Ceará, realizada nos anos ímpares, e que completou dez anos de existência em 2018.

pauta agendada, artistas participantes do evento confirmados para virem ao grupo, mas era totalmente impossível discutirmos qualquer dramaturgia sem levar em conta o ressoar, o rebater, o percutir entre os regimes internos de composição das obras e a sensação social que as atravessava e que também as compunha. Não há qualquer leitura em-si que possa ser feita de uma obra artística que interesse à dramaturgia a despeito do modo como ela rebate, ressoa, percute o meio, e isso se tornava mais do que nunca evidente neste dia.

Por isso mesmo, e fatalmente, intitulamos assim o encontro de 30/10/2018: “Depois desse dia: dramaturgias em tempos de...”, em franca remissão ao texto presente em *Dança e dramaturgia(s)* (2016), livro que nos serve de objeto de estudo, onde encontra-se a seguinte passagem:

A minha amiga e filósofa Luiza Poppe Taborda, aos quatro anos de idade, refere-se ao *que vem*, seja ele qual for, na conta que for, quer para referir-se ao amanhã, ou ao mês que vem, mesmo ao ano que vem, abstração por ela desconhecida e responsável pela inteligência da formulação, dizendo: “Depois desse dia”. Há em sua pronúncia uma noção de porvir, mas nela o porvir não foi colonizado (ainda) pela noção de futuro. (ROCHA, 2016 p. 299, grifos da autora)

Noção de porvir que encontra ressonância, me parece, com uma passagem do escritor Mia Couto citada no texto logo a seguir (tanto lá quanto aqui) que diz assim:

Não quero perder-me em meandros filosóficos. Mas grande parte dos moçambicanos (e imagino dos angolanos) lida com categorias de tempo bem diversas daquela que norteia uma empresa de seguros. Para essas culturas, o futuro não só não tem nome como a sua nomeação é interdita. Na maior parte das línguas moçambicanas há palavra para dizer “amanhã” — no sentido literal do dia seguinte (*monguana, mundjuku, mudzuko*). Mas não há equivalente para o termo “futuro”, nomeando o tempo por inaugurar. [...] Antever o futuro é uma heresia, uma visita não autorizada. (COUTO *apud* ROCHA, 2016, p.299)

Diferente de Mia Couto, eu quero perder-me em meandros filosóficos, pois a minha sensação é a de que ‘esse dia’ (28/10/2018) marca todos os dias subsequentes de um modo bastante peculiar: cada dia é depois desse dia, dia a dia, a cada dia, e assim sucessivamente, sem sucessão (progressão) entretanto. Dia a dia, a cada dia: será assim que vamos inventar não o futuro — visita não autorizada —, mas o dia seguinte, cada amanhã de depois desse dia.

O caso descrito acima, apesar de especial, é só um exemplo de procedimento que caracteriza nossos trabalhos: também o grupo se tece e retece pelo objeto o qual supostamente aborda. (Digo

supostamente, pois a dramaturgia, me parece, de fato, um fazer sem objeto.) É assim o acordo, desde o primeiro encontro, realizado em 6/3/2018, renovado e atualizado a cada dia: a escolha por um fazer, digamos, estrábico, com um olho no padre e outro na missa, prestando atenção, a cada dia, nos dois planos de trabalho que se sobrepõem, deslizam um sobre o outro, um na frente do outro, um empurrando o outro, mas, mais grave e complexo, são, na verdade, planos compossíveis, imanentes um ao outro, e por isso mesmo, sem relação entre si de anterioridade ou de causalidade. Que planos? O plano de trabalho *sobre* dramaturgia e o plano de trabalho *em* dramaturgia, ou seja, o fato de estarmos interessados em estudar dramaturgia dramaturgicamente, com um olho no assunto posto no centro da roda de conversa e outro no campo que dela e nela se compõe.

É por isso também que qualquer análise que aborde dramaturgicamente o longuíssimo processo que levou ao êxito da extrema direita no pleito eleitoral brasileiro de 2018 deixará, em primeiro lugar, de ser análise em favor de uma narrativa corajosamente autoimplicada na complexa composição do que eu chamaria de *dramaturgia do fascismo* em sua visagem século XXI. Uma que ali se operou sem a necessidade de grandes estádios, organização de desfiles, sequer de discurso inflamado dependente da presencialidade do palanque para ‘pegar’. Neste contexto, cabe pensar, entre outros fatores, por exemplo, a performance (e não a encenação) dos algoritmos e dos robôs marcados com a *brand* da *Cambridge Analytica: data drives all we do*¹⁰, robôs entretanto sem número de chassi gravado na lata. É John Connor quem manda mensagem dizendo: 2022 será tarde demais. Mas, como disse genialmente Arnaldo Antunes, aqui em 2018, ‘ainda é tarde de menos’, por isso deixemos esse assunto que exige fôlego para outro texto já em preparação.

Voltando ao grupo (será que saímos dele em algum momento?): abordamos dramaturgia dramaturgicamente, ou seja, aí nessa própria frase que acabo de dizer deixo de dizer que abordamos ‘a’ dramaturgia dramaturgicamente, uma vez que isso seria uma contradição nos próprios termos, pois é justamente a indefinição objetual que a define. Por isso mesmo qualquer texto que acerque esse nosso fazer terá de ser escrito assim: Do abatimento de volta à mesa: a mesa já é o chão e o chão, a própria mesa de trabalho.

* * *

¹⁰ Slogan da referida companhia, em tradução literal: *data* dirige tudo o que fazemos.

“Meu quintal é maior do que o mundo” não é apenas uma percepção poética de Manoel de Barros, mas uma forma de entender sua relação e intimidade em seu lugar de estar:

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. (BARROS, 2003, n.p)

A intimidade é fundamental para a amplitude do nosso quintal. Criar essa intimidade é importante. A percepção e a importância que damos não cabem nas unidades de medidas de comprimento habituais.

Tardes de sábados passadas no pé de siriguela do quintal junto aos meus primos, uma intimidade compartilhada. O livro *Dança e dramaturgia(s)*, organizado por Paulo Caldas e Ernesto Gadelha (2016), foi a força escolhida para dar impulso aos encontros iniciais – nosso pé de siriguela. Adotamos o livro por acolher diversos autores importantes para a pesquisa em dramaturgia contemporânea, uma multiplicidade de vozes.

Para a apresentação das questões dos textos escolhidos, colocamos a proposição de que não se tratasse de uma explanação discursiva dos argumentos que o/a autor/autora desenvolve, mas uma experimentação: movimento que não ficasse preso à discussão teoria x prática.

A cada nova terça-feira o grupo se reinventava. Com a presença de pessoas novatas era necessário explicar de novo. Repetir. Sempre um novo começo?

* * *

“Estive em Fortaleza e lembrei de você” – frase que estampa blusas coloridas nos pontos turísticos daqui. Quando retornamos de nossas viagens, carregamos conosco pequenos objetos para compartilhar com os nossos queridos um pouco do sabor de nossas experimentações. São pequenos presentes que vão além de seus valores materiais, são desculpas para contarmos e revivermos histórias, é uma forma para que o outro possa viver a seu modo o que nos foi importante. É dar ao outro a oportunidade de experienciar a viagem que não fez. Os famosos *souvenirs* – aqui no Ceará chamamos de “lembrancinhas” – carregam memórias, momentos especiais que renascem a cada novo olhar sobre o objeto escolhido. Por vezes são objetos manuais,

artesanais e únicos, outras vezes objetos fabricados em grande escala, o que valoriza o *souvenir* não é sua materialidade e sim as fabulações e os afetos que evoca.

Como exercício para estimular que diversas vozes aparecessem em nossos encontros, foi sugerido que cada pessoa trouxesse “lebrancinhas”. Um lampejo. Um atrito. Um desconforto. Um deleite. Uma experiência para partilhar.

Não é sobre fazer um inventário de todos os *souvenirs*, uma vez que eles estavam a cada encontro como um alimento a ser repartido e a promover discussões, para ampliar as camadas de nossos diálogos. Não eram objetos físicos, mas um ingrediente para nosso banquete, nossa antropofagia. Nossa forma latino-americana de guiar uma conversa em roda sem linha ou protocolo a seguir.

* * *

Ana Pais, ao pensar no problema que é conceituar dramaturgia, inspira-se na figura da hidra (ser mitológico que aumenta seu número de cabeças a cada corte) como uma possibilidade de manter viva as diversas definições de “dramaturgia”.

Sendo um conceito polissêmico e tentacular, a dramaturgia afigura-se-nos como uma gigantesca hidra da qual irrompem múltiplas cabeças [...]. As suas várias cabeças simbolizam as distintas acepções que co-existem no seu uso contemporâneo: cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças. (PAIS, 2004, p. 21)

Pensar a dramaturgia como um conceito-hidra é dar a devida dinâmica das pulsões que a criação artística possui em sua contemporaneidade, sem desmerecer sua história. As cabeças convivem, sempre com uma nova cabeça por surgir. A própria prática dramatúrgica revisita e reformula o conceito de dramaturgia, “a dramaturgia ganha uma outra acepção predominante porque as suas práticas alteram o seu conceito, ou criam mais uma cabeça no seu corpo-hidra” (PAIS, 2004, p. 50). Cada trabalho cênico reafirma as estruturas dramatúrgicas já consolidadas ou questiona e explora novos caminhos ou nuances para o que já conhecemos. Evidenciar e trabalhar sobre conceitos que frutifiquem a multiplicidade, multiplicar as possibilidades. **Para a criação de novos monstros, para a fabulação de novas mitologias.** Com o título “Dramaturgia: o que quer e o

que pode o corpo?”, uma grande pergunta que alimenta e gera outras novas perguntas, a criação de novos monstros-hidras. Esse texto nasce com o desejo de abrir espaço para essa experiência também ganhar forma aqui.

* * *

Referências

BARROS, Manoel. **Memórias inventadas: a infância**. São Paulo: Planeta, 2003.

LEPECKI, André. **Errância como trabalho**: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo, GADELHA, Ernesto (Org. e Introdução). **Dança e dramaturgias**. Fortaleza, São Paulo: Nexus, 2016.

PAIS, Ana Cristina Nunes. **O discurso da Cumplicidade: Dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Colibri, 2004.

ROCHA, Thereza. **Derivas de um plano de composição em dança**: o todo é menor do que a soma de suas partes. In: CALDAS, Paulo, GADELHA, Ernesto (Org. e Introdução). **Dança e dramaturgias**. Fortaleza, São Paulo: Nexus, 2016.

Artigo submetido em 05/02/2020, e aceito em 24/12/2020.