

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

CARINA SCHEIBE

**AUGUSTO ROA BASTOS NA INSPIRAÇÃO DE UMA  
DRAMATURGIA ÑANDUTÍ**

Florianópolis  
2011



CARINA SCHEIBE

**AUGUSTO ROA BASTOS NA INSPIRAÇÃO DE UMA  
DRAMATURGIA ÑANDUTÍ**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Alai Garcia Diniz

Florianópolis  
2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

S318a Scheibe, Carina

Augusto Roa Bastos na inspiração de uma dramaturgia  
Ñandutí [dissertação] / Carina Scheibe ; orientadora, Alai  
Garcia Diniz. - Florianópolis, SC, 2011.  
266 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Bastos, Augusto Roa - Crítica e interpretação.  
2. Literatura. 3. Intermedialidade. 4. Teatro (Literatura).  
I. Diniz, Alai Garcia. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.  
Título.

CDU 82



Dedico este trabalho às minhas filhas, Rosa e Clarice que,  
nesta vida que é passagem, são meus fios...

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Leda e Luiz Fernando, por terem muita paciência e cuidarem de mim desde que nasci. E me ensinarem com sua experiência, que chega uma hora, que isso não acaba, mas se abandona.

Agradeço a minhas avós, Irma e Olga pelas histórias e inspiração neste trabalho.

Agradeço a minhas filhas, por me aguentarem nesta reta final e pelo imenso amor que me fazem sentir. Também pela engenhosidade de Clarice na confecção do primeiro cenário de Maína e a Rosa pelas fotos lindas.

Agradeço ao Révero, meu companheiro de luta, que me deu abraços, muito necessários, carregou muita sanfona e cenário pra lá e pra cá e, sobretudo, lhe agradeço por me fazer rir.

Agradeço aos meus irmãos: Cristina, que sempre disse que eu podia conseguir e me ofereceu os primeiros estímulos para esse caminho. E mesmo de longe, ainda assim me apoiou, com suas palavras e sugestões preciosas. Ao Fernando, pelo trabalho generoso com suas correções, revisões e ideias passo a passo, no tempo possível. E que ainda me instigou a pensar na teoria como uma aventura. Mas, o que mais agradeço, é o seu abraço, que não existe igual.

Agradeço à Ive Luna e a sua música, amiga-irmã que me acompanha e acolhe na vida desde muito e também acolheu este projeto. Também tenho que agradecer seus estímulos e as nossas, poucas, neste período, caminhadas.

Agradeço à Marina Moros, amiga que também me acolheu e me ofertou sua arte, suas fotos lindas, seus olhos sobre o acabamento deste trabalho, sua paciência e generosidade.

Agradeço ao grupo que construiu comigo este trabalho: Gerson Praxedes Silva, diretor e amigo, moço muito paciente e generoso, que mergulhou junto comigo neste projeto, que sem ele não teria acontecido do mesmo modo.

João Tragtenberg, menino alegre que com sua sanfona, entusiasmo e presença, fazia de cada ensaio uma festa.

Maria Betânia Silveira, mestre do barro, e que generosamente compartilhou comigo sua arte.

E Eliete Buss Pereira que costurou no figurino também um bocadinho de sonhos.

Agradeço as palavras e a calma da Gerda e seu apoio constante.

Agradeço à Andrea Rihl companheira de cena, também por suas palavras e pelo espaço de ensaio.

Agradeço à Ana Maria, minha amiga de tanto tempo e a minha prima Sara, duas mulheres incríveis.

Agradeço à Carol Furtado, que me escutou pacientemente por meses falando sem parar desta pesquisa em nossas sessões.

Agradeço a todo grupo do Nelool: Karin Baier, Valdir Olívio Júnior e Henrique Finco, que além de me ajudar com as traduções, estavam sempre disponíveis e dispo de materiais. Raquel Custódio, que também sempre me acolheu e generosamente disponibilizou seus conhecimentos. Também Marquito e Vanessa com sua poesia e apoio, a Nazaré e Adriane, companheiras muito queridas nesta jornada e todos aqueles que, como público dos ensaios abertos, ofertaram-me retornos fundamentais para esta pesquisa.

Agradeço a Carlos Alberto Roa Bastos, pela simpatia com o trabalho que fiz inspirado em seu pai e também pelas fotos, bonitas.

À secretaria do curso PPGL, em particular a Elba. E ao CNPQ, pela bolsa, sem a qual não seria mesmo possível realizar este trabalho.

E à Profa. Dra. Alai Garcia Diniz, minha orientadora, que me possibilitou realizar este projeto. Pessoa que tem a arte de agregar pessoas tão generosas em sua volta e que por certo é Alai - alma generosa. Agradeço por me acolher e abrir as portas e janelas de sua casa para eu entrar. A paciência, respeito e cuidado com este trabalho e a dedicação árdua nesta empreitada final.

## MAÍNA

Das mãos que alisam o barro,  
bajo la mirada del otro,  
o canto do João, do mesmo barro,  
y del viento, y del fuego,  
que fogem de Maína Jobiana  
y pasan mientras la escena  
acena  
pensamentos

No mito que imita o grito  
de Juan  
atravessam línguas, corpos,  
pés descalços, encalços,  
niños  
(de pájaros o los chicos)  
que formam o imaginário.

Imágenes.  
Y entre cantos,  
lugares lúgubres,  
o brio do silêncio  
canta às escondidas  
y me encanta como toca

Maína,  
sempre às claras,  
toca o barro  
que le toca,  
que le llama,  
como chama  
(d)o fogo.

Entonces le abraza  
a brasa,  
y Maina busca a Juan  
que se entrega  
como el barro acariciado entre las manos.



## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo relatar e refletir sobre uma dramaturgia, como fruto de um processo que relaciona linguagens e passagens, a partir de uma experiência realizada com fragmentos da escrita de Augusto Roa Bastos, mais especificamente de suas personagens femininas, em direção a cena teatral.

Enquanto um processo de “roubar” e armar, foi construído um exercício cênico: *Maína*, através da recriação que denominei de *dramaturgia ñandutí*, que significa na língua guarani, teia de aranha e que também nomeia um artesanato, uma técnica de renda tecida pelas mulheres paraguaias.

Na **introdução** são delineadas as linhas deste percurso, o suporte teórico e prático em que se sustenta esta pesquisa. No **primeiro capítulo** teço uma breve contextualização, do autor Augusto Roa Bastos, sua relação com a cultura guarani, oralidade e mitos, procurando ainda viandar pelo conceito das poéticas das variações propostas por Roa Bastos. Em seguida, no **segundo capítulo**, apresento os primeiros fios de um ñandutí, que trata de uma leitura dos contos com os quais lidei diretamente nesta pesquisa, enquanto matéria textual e metafóricamente, fios, utilizados para tecer um ñandutí, que também é explorado neste capítulo como gesto escolhido para denominar este processo de recriação, assim como a própria dramaturgia. Ainda neste capítulo faço uma breve abordagem das personagens a partir dos estudos de gênero. O **terceiro capítulo**, intitulado “Rastro da dramaturgia ñandutí” apresenta o roteiro construído neste processo como uma possível leitura, vestígio da criação de uma dramaturgia, seguido de notas sobre os elementos que além da matéria texto, constituíram esta experiência dramaturgica: como a presença do barro – argila, a música e o canto. O **quarto e último capítulo**, “Experiência de uma dramaturgia ñandutí”, inicia com um relato deste processo aqui observado como um movimento entre linguagens, pertinente aos estudos recentes sobre intermedialidade. Ao tecer aproximações com o contexto das teatralidades contemporâneas visito sobre tudo propostas levantadas por Sílvia Fernandes e por fim, ao olhar para este percurso- discurso, como “um relato do tato”. (CERTEAU, 2008, p.149) teço considerações sobre este processo de criação de um ñandutí enquanto uma experiência, que é ponto que se faz e desfaz.

**Palavras-chave:** Augusto Roa Bastos – Intermedialidade – Dramaturgia

## RESUMEN

Este trabajo tiene el objetivo de relatar, reflexionar sobre la dramaturgia como fruto de un proceso que relaciona lenguajes y pasajes a partir de una experiencia realizada con un eje de la escritura de Augusto Roa Bastos, en particular sus personajes femeninos, hacia la escena teatral.

Como proceso de sustraer y armar, fue construido el ejercicio escénico *Maína*, a través de la recreación que nombré de dramaturgia ñandutí, que en la lengua guaraní quiere decir telaraña y que denomina también a una artesanía, una técnica de encaje tejida por las mujeres paraguayas.

En la **introducción** son trazadas las líneas de este recorrido, el soporte teórico y práctico en que se está sostenida esta investigación. En el **primer capítulo** he hilado una breve contextualización del autor Augusto Roa Bastos, su relación con la cultura guaraní, la oralidad y los mitos, en búsqueda del concepto de la poética de las variaciones propuestas por Roa Bastos. Luego, en el **segundo capítulo**, presento a los primeros hilos de un ñandutí, que es una lectura de los cuentos utilizados directamente en esta investigación en cuanto materia textual y metafóricamente, hilos, útiles para tejer un ñandutí, que también es explorado en este capítulo como gesto escogido para denominar este proceso de recreación, tal como la propia dramaturgia. Todavía en este capítulo, hago un pequeño enfoque de los personajes femeninos desde los estudios de género. El **tercer capítulo**, titulado “Rastro da dramaturgia ñandutí”, presenta el guión construido en este proceso como una posible lectura, huella de la creación de una dramaturgia, seguido de notas acerca de los elementos que además de la materia del texto, constituyeron esta experiencia dramática: la presencia del barro – argila, la música y el canto. El **cuarto y último capítulo** “Experiência de uma dramaturgia ñandutí” empieza con un relato de este proceso, observado aquí como un movimiento entre lenguajes, pertinente a los estudios recientes sobre intermedialidad. Al tejer aproximaciones con el contexto de las teatralidades contemporáneas visito sobre todo propuestas hechas por Silvia Fernandes y por fin, al mirar a este recorrido-discurso, como “um relato do tato” (CERTEAU, 2008, p.149), planteo reflexiones sobre este proceso de creación de un ñandutí como una experiencia, que es punto que se hace y deshace.

**Palabras-clave:** Augusto Roa Bastos – Intermedialidad – Dramaturgia.

## DEVIR UM ÑANDUTÍ

*Minha vida aiaiaiaia  
é um barquinho aiaiaiaiai, navegando por mares estranhos, quem me  
dera aiaiaiaia que eu tivesse aiaiaiaia o farol dos teus olhos castanhos...  
(Luiz Fernando Scheibe)*

Minha mãe inventava letras sobre o “seu Gigante” para me fazer dormir. Inquieta que era, não aceitava nada, a não ser o seu gigante. Minha avó Irma, contava histórias, contos inquietantes. Meu pai fazia poéticas das variações com a música Sereno, nas longas viagens na belina amarela. Para contemplar os olhos de todos os filhos brincava com as cores no refrão da música. Olhos azuis, meigos e travessos do Fernando, olhos verdes, atentos e inteligentes da Cristina, olhos castanhos e estranhos da Carina. Daí talvez este gosto pelas versões, variações, transformações do que já existia? Já era um devir daqui para o ali. Dobras, dobraduras das letras. Depois ainda muitas músicas de casamento, paródias sobre melodias conhecidas compostas junto com os primos. E tinha meu avô que inventava palavras, inventava uma língua para falar com os netos que então achavam que aquele senhorzinho ignorava completamente um português correto e não sabia mesmo falar direito. Achávamos nós, na nossa ainda tão pequena e ingênua existência, que ele não percebia o que estava fazendo quando dizia *fedorante* ao invés de desodorante. E talvez ele mesmo não tivesse ideia do que fazia, da potência do que dizia, e do que isto podia reverberar? E os acentos da vó Olga, e da mãe Leda, com seu português de Panambi, cidade de nome guarani com acento alemão ainda dos tempos da guerra...



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>1- AUGUSTO ROA BASTOS E UMA ESCRITA EM MOVIMENTO</b>	<b>38</b>
1.1. ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO: UM RASGO.	45
1.2. PALAVRAS, POEIRA D'ALMA QUE SE ESPALHA PELO AR...	58
1.3. AUGUSTO ROA BASTOS E SUA POÉTICA DAS VARIAÇÕES: O PYTAYOVAI.	63
<b>2 - PRIMEIROS FIOS DE UM ÑANDUTÍ: CONTOS DE ROA BASTOS</b>	<b>71</b>
2.1. O ÑANDUTÍ COMO GESTO	76
2.2. <i>CUANDO UN PÁJARO ENTIERRA SUS PLUMAS</i>	80
2.2.1. <i>O mundo dentro de Jobiana</i>	92
2.3. <i>EL ASERRADERO</i>	95
2.3.1. <i>O devir Petronila</i>	103
2.4. <i>EL Y EL OTRO E A ANÃ DIANA</i>	105
2.5. <i>EL PÁJARO MOSCA</i>	118
2.5.1. <i>Alba e seu mundo pássaro mosca</i>	121
2.5.2. <i>O canto que Alba canta é o mesmo canto que canta a filha e a mãe de Sorôco.</i>	125
2.6. UM CANTO ENTRE ROA BASTOS E GUIMARÃES ROSA	127
2.7. UM CANTO PARA TODAS ELAS	132
<b>3. - RASTRO DA DRAMATURGIA ÑANDUTÍ</b>	<b>140</b>
3.1. UM ROTEIRO VESTÍGIO: <i>MAÍNA</i>	143
3.2. NOTAS SOBRE O ROTEIRO:	197

a) 1ªNota: Costura que se descostura.	197
b) 2ªNota: A generosidade do barro modulando o gesto.	199
c) 3ªNota: A música e o canto como prolongamento do gesto.	199
d) 4ªNota: Especulação sobre uma luz atuante.	202
<b>4. EXPERIÊNCIA DE UMA DRAMATURGIA ÑANDUTÍ</b>	204
4.1. TECENDO TEIA, TRAMANDO FIOS	208
4.2. NÓ SÓ SE ENTRELAÇA JUNTO	229
4.2.1 Muitas mãos	232
4.2.2 O nó que se vê só é nó que se vê no outro	237
4.3. EXPERIÊNCIA: PONTO QUE SE FAZ E DESFAZ	243
<b>REFERÊNCIAS</b>	254
<b>ANEXOS</b>	266



## INTRODUÇÃO

*A gente vive sem querer entender o viver?*

*A gente vive em viagem.*

*Eu – eu não fui eu que me comecei.*

*Eu é que não sei dos meus possíveis*

GUIMARÃES ROSA

Não fui eu ao certo que me comecei, não somos começos, meios talvez, sem início e sem fim, passamos. Assim acontece também esta escrita: começo o que não comecei, e nem tem começo. Mas existem muitos fios que se cruzam, se entrelaçam, então, neste espaço que me é dado para “começar”, começo pelos fios que me fizeram chegar até os fios desta pesquisa que pretende observar e quiçá se aproximar desta conversa entre literatura e teatro, passagens, sem início ou fim, fios que igualmente podem se entrelaçar. Digo de antemão que é provável que se encontrem neste percurso que planejei ideias ainda bem fragmentadas, arestas ainda a serem apagadas, muitas fronteiras a serem borradas, mas se trata de um processo que está em movimento e que por certo ainda tem muito a descosturar.

Dentro do caminho que venho percorrendo no teatro, nestes últimos 15 anos, junto com o grupo Teatro Jabuti<sup>1</sup>, e também como professora de teatro<sup>2</sup>, poucas foram as minhas experiências com o texto

---

<sup>1</sup> O grupo Teatro Jabuti foi criado em 1996, em Florianópolis. Desde então, o grupo tem atuado em diversos âmbitos do fazer teatral no estado de Santa Catarina, seja na produção artística, na educação e formação de público, no teatro/comunidade, em movimentos sociais e nas instituições representativas de classe. O Teatro Jabuti acompanha também grupos teatrais de jovens agricultores em assentamentos da reforma agrária no interior do Estado. O Grupo é um núcleo de investigação teatral que apresenta as seguintes linhas de pesquisa: - Estéticas latino-americanas; Teatro com comunidades; Culturas populares brasileiras e latino-americanas; Tradições orais; A linguagem do cômico (palhaço/clown); Formas Animadas.

<sup>2</sup> Durante os anos que trabalhei no ensino regular de Arte-Teatro no Colégio de Aplicação da UFSC, a proposta foi de utilizar caminhos de criação com os alunos, partindo do próprio material que eles traziam, relacionado com fragmentos de poesias, contos, ditos populares. Um dos caminhos também passava pelo que aprendi no Teatro Ventoforte com Ilo Krugli. Através de estímulos como a confecção de silhuetas, e a relação com os elementos, cada um criava o seu personagem e construía uma espécie de mapa da vida, por exemplo, para em seguida, em relação com outros colegas, construir uma cena. Em geral os alunos mais velhos tinham muita vontade de manusear o texto dramático, mas havia uma grande dificuldade neste trabalho: é

dramático propriamente dito, e, mesmo quando este era utilizado, os processos sempre aconteceram como um ato de roubar para poder armar uma textualidade - teatralidade. E aqui se encontra um dos suportes para esta pesquisa, que se sustenta na ideia de Silvia Fernandes<sup>3</sup> de não mais distinguir textualidade de teatralidade, e que converge também com o que propõe Matteo Bonfitto<sup>4</sup>, com seu conceito de texto que inclui os elementos que podem compor uma dramaturgia.

Nos processos que partiam de um texto já escrito, este sempre figurou como uma das matérias a ser transformada, profanada e recriada para a construção de uma dramaturgia. Em geral, misturamos elementos: contos, poesias, materiais recolhidos nas comunidades, rezas, brincadeiras, adivinhas, músicas, quadrinhas, que eram pesquisadas durante o fazer/escrever, como parte do processo de criação e construção, assim como confeccionar os bonecos, imaginar e costurar figurinos, objetos de cena, utilização do espaço, tudo enfim que compõe a cena é também matéria que constrói a dramaturgia.<sup>5</sup> Dramaturgia, portanto, pode ser entendida como sinônimo de texto, se concordamos com Matteo Bonfitto que, ao considerar que o sentido de texto é também “tecendo junto”, afirma que “As relações “intratextuais” são, portanto, aquelas que estão contidas no “texto” (obra), e que envolvem, por sua vez, os elementos que “tecem” a trama.” (Bonfitto, 2007, p.111). Como exemplos, Bonfitto cita o próprio ator, o espaço, o figurino, os objetos, a luz, a música e a palavra, como seus elementos constitutivos. Assim, podemos pensar que o conceito de dramaturgia se imbrica com os conceitos de textualidade e teatralidade, propostos por Silvia Fernandes,

---

uma tarefa de garimpo encontrar texto que contemple personagens para todos e que ao mesmo tempo contemple os interesses destes adolescentes. Uma experiência que considere instigante foi o trabalho com o texto “Valsa numero seis”, de Nelson Rodrigues, com um grupo só de meninas (moças). A peça é um monólogo, em princípio um solo, mas desdobramos a personagem em várias facetas e cada uma delas trabalhou com uma destas e um objeto que as mesmas pesquisaram. Por exemplo, uma Silvia tinha um punhal, a outra um véu, a outra uma bacia, e assim por diante...

<sup>3</sup> Esta relação é observada por Silvia Fernandes, em seu livro: *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

<sup>4</sup> Matteo Bonfitto trabalha com este conceito de texto em seu livro *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Mais adiante, ainda nesta introdução, voltaremos a ele.

<sup>5</sup> Quando montamos *O Romance de João Cambadinho e a Princesa do Reino de Mira-Mar*, adaptado do cordel de Inácio Carioca, por exemplo, o espaço acontecia como a estrada por onde João andava, de cada lado havia uma empanada formando um retângulo, o público, assim, se posicionava dos dois lados largos do retângulo, e este espaço era a estrada por onde João percorria seu caminho.

assim como o que é sugerido por Patrice Pavis<sup>6</sup>, que ainda implica em seu conceito a própria teoria:

Porém seria necessário, de qualquer forma, precisar finalmente de qual dramaturgia se fala e dizer que o termo - ao menos em francês - não se refere somente à produção escrita, porém estende-se às práticas cênicas, não se limitando a cena a um bastidor teatral. A influência da teoria na prática cênica parece mais relevante do que sua escritura, pois o trabalho coletivo do empreendimento teatral é mais exposto a uma reflexão de conjunto na elaboração prática. Na medida em que qualquer escritura dramática não existe verdadeiramente enquanto não for produzida e recebida num palco, a escritura é necessariamente, também ela, influenciada pela reflexão teórica (PAVIS, 2008, p.116).

Este espaço de passagem entre os meios (literário, visual, musical, teatral) e entre os gêneros (dramático, lírico, épico), imbrica textualidade com teatralidade, assim como o plano teórico, se pensarmos que o espaço cênico, como sugere Pavis, é também lugar em que prática e teoria se cruzam e onde se produz conhecimento. Além disso, em minha própria experiência com a utilização de materiais das tradições orais, encontro as primeiras referências que dão suporte a esta pesquisa-processo. .

No Ventoforte - SP, grupo de Teatro fundado por Ilo Krugli, comecei a me relacionar com uma prática teatral cuja poética está pautada no elemento popular, nas temáticas míticas, na criação e construção da personagem, através de um trabalho com as memórias ancestrais, na relação Mito – Rito – Festa, como sugere Ive Luna<sup>7</sup> que realizou sua pesquisa de mestrado sobre a prática do Teatro Ventoforte:

---

<sup>6</sup> Pavis discute a este respeito em seu livro *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. O qual também é utilizado nesta pesquisa para observar questões relativas à tradução.

<sup>7</sup> Ive Luna em sua dissertação: **Música de Festa para o encontro com Ilo Krugli**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado) do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Orientador: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro. Florianópolis, 2007.

Encontramos de forma clara aspectos simbólicos na obra de Ilo Krugli. Isso porque, se o mito é o veículo do símbolo e o rito a celebração do mito, quando dizemos que o espetáculo do Teatro Ventoforte constitui um rito, estamos afirmando que ele celebra um mito que por sua vez, transporta um símbolo (LUNA, 2007, p. 90).

O Ventoforte utiliza-se de uma linguagem híbrida: formas animadas, música, artes visuais - de onde provém a primeira formação de Ilo Krugli - e trabalha com este ator criador, que constrói a dramaturgia, assim como confecciona bonecos, objetos, e outros elementos que venham a compor o trabalho. Com músicos que também atuam, presentes na cena, com atores que também cantam, também tocam instrumentos, que pintam e dançam, e manipulam bonecos.

Com o grupo Teatro Jabuti - Florianópolis, onde permaneço, desenvolvi projetos de espetáculos construídos a partir de contos, cordel, mitos, fábulas e lendas de origem indígena, sempre muito próximos da forma épica, com uma forte referência de oralidade dentro da linguagem cênica. O trabalho de ator/atriz, neste caminho, se aproxima muitas vezes do contador de histórias que ora assume a personagem, ora se distancia para narrar e contar o que está se passando. Sobre esta forma épica de interpretar, Brecht, em seus diálogos de *A Compra do Latão*, propõe aos atores de teatro que observem os artistas de rua:

O demonstrador da rua fala o indispensável para ser compreendido, mostra os fatos como aconteceram e como poderiam ter sido diferentes: um acidente, como ocorreu e como poderia ter sido evitado. Através de sua narração, o acidente se torna compreensível. E durante toda sua narração, ele permanece, embora imitando os que estiveram envolvidos nos fatos, aquele que mostra. Brecht ressalta a cena de rua como modelo básico [...] (PEIXOTO, 1981, p. 188).

Ele narra e assume personagens, mas pode também ser interrompido e ou interpelado por seu público ou por algum acontecimento, a qualquer momento, respondendo, ou reagindo ao fato presente, e retomando e prosseguindo sua narrativa em seguida. E nesta relação, a dramaturgia também é feita e recriada na própria cena.

No processo criativo do Teatro Jabuti, dentro dessa dinâmica, a escrita de um roteiro, em geral, acontece simultaneamente à criação do espetáculo, só se constituindo enquanto texto ao final da montagem, ganhando uma forma posterior ao movimento de criação. Existe assim um texto, ou, em geral, vários fragmentos textuais e musicais como pontos de partida que, depois de um processo de trabalho no espaço cênico, e do contato deste material com o corpo através de improvisos, jogos, exercícios, transformam-se em um novo texto. Texto este construído por várias mãos e que considero próximo do que atualmente é denominado de processo colaborativo<sup>8</sup> e que mais recentemente foi sistematizado e adotado por diversos grupos.

Já então concebíamos uma prática de passagens: de por em relação estas diversas matérias.

Ao fazer referência a este percurso, procuro esclarecer que esta pesquisa se relaciona com o desejo de investigar mais esta relação entre áreas, entre linguagens, entre literatura e teatro, através de um processo que cruze reflexão e prática, idas e vindas, resgatando aqui o que sugere Pavis que me lança ao espaço cênico e ao espaço também da escrita como práticas que são processos criativos. Espaço este em que é possível entrelaçar os pares: teoria/práxis e experiência/sentido, como Jorge Larrosa Bondía propõe em seu ensaio “Notas sobre a experiência e o saber da experiência.”, de 2001.

Até aqui, procurei contextualizar um dos primeiros fios que me lançam a esta pesquisa, ou seja, o caminho de minha prática teatral, já adiantando alguns conceitos que dão suporte a este projeto: os conceitos que descrevo de dramaturgia e teatralidade que se imbricam com a textualidade são fundamentos para esta pesquisa em processo.

O que me instigou no âmbito acadêmico foi a possibilidade de realizar uma pesquisa que acolhesse a prática de um processo de criação

---

<sup>8</sup> O processo colaborativo é uma das tendências contemporâneas observadas por Silvia Fernandes em seu livro já citado. Grosso modo, trata-se de um processo onde a função dramaturgical é dilatada para toda a equipe que participa do processo: atores, diretor, iluminador, cenógrafo, músicos. Mas ao mesmo tempo preserva papéis claros como o da direção e de um profissional específico responsável por dar unidade ao material através da escrita. Em geral, o que caracteriza o processo colaborativo é a criação em colaboração da dramaturgia entendida como composta por todos os elementos que constroem a cena. O que me faz pensar que a prática realizada no Teatro Jabuti se aproxima deste sistema: A dramaturgia é entendida como no processo colaborativo, mas muitas vezes também trabalhamos com um processo de direção coletiva e nunca contamos com um dramaturgo profissional, sendo que a escrita e a composição sempre foi realizada pelo coletivo. Daí também se explica um pouco meu desejo de compreender melhor este processo e me aproximar da ideia de dramaturgia hoje, sobretudo desta que trabalha com a passagem e o entrelaçamento de linguagens.



como uma possibilidade de leitura dos contos, em que ambas as linguagens se encontram para assim conversar, e à luz de algumas teorias especular sobre passagens. Para enfim, ao mesmo tempo, realizar um processo de criação que registra, indaga e especula sobre a relação entre literatura e teatro.

Em um primeiro contato com o curso de pós-graduação em literatura<sup>9</sup> tive a oportunidade de conhecer alguns estudos que se debruçam sobre a relação entre o cinema e a literatura, conceitos de adaptação, transposição, rito de passagem. Neste momento, pude já observar questões que também acontecem entre as linguagens – teatro – literatura.

Recordo que o desejo de realizar começou a se desenhar através da leitura de alguns roteiros e em especial um de Ingmar Bergman, permeado de especulações sobre o processo de criação e realização do filme *Gritos e Sussurros*:

Quando brinco com este projeto em meus pensamentos, ele nunca se apresenta como um todo acabado. Assemelha-se mais do que tudo a um escuro fluir de águas profundas: rostos, movimentos, vozes, gestos, gritos, sombras e luzes, ambiências, sonhos, não chegam a configurar-se, não chegam a tornar-se palpáveis a não ser em lampejos e, assim mesmo, de forma apenas aparente. Um sonho, uma saudade ou, talvez uma esperança, um medo, ali onde o terrível jamais se articula. – Eu poderia continuar, por quanto tempo quisesse, a descrever tonalidades e cores, que as coisas não se tornariam mais claras por isso. É melhor por as mãos à obra (BERGMAN, 1973, p.11).

Esta fresta, que também se encontra entre o fazer concreto e o devaneio, este espaço de passagem, que é o processo de criar e o que ele tem de singular em cada um, de (des) razão, do imaginar, de sentimento, do sempre inacabado, esta relação do saber com aquilo que nunca se sabe, a inquietante matéria da qual é composta um processo, ou ainda projeto criativo, foi também fio que me inspirou na construção deste projeto.

---

<sup>9</sup> No curso de pós-graduação em literatura da UFSC, em que tive a oportunidade de realizar ainda como aluna ouvinte, no primeiro semestre de 2008, a disciplina *Tópicos Especiais de Leitura - Literatura e Cinema: criação e adaptação* com a professora Dra. Rosana Kamita.

A proposta então de efetivamente relacionar uma prática de processo criativo com a sua possível especulação ocorreu no contato com o autor Augusto Roa Bastos.<sup>10</sup>

Inicialmente, participei da realização de duas performances (ou atos performáticos): uma coletiva, com personagens provindos dos contos do livro *El Baldío* (1966), dirigida por Gerson Praxedes Silva<sup>11</sup> e outra pequena performance individual com o conto “La Rebelión” (1960) que também consta neste mesmo livro. Estas performances, considero, foram a “sementeira” deste processo, pois ali havia uma semente para a personagem que se pretendeu construir ao longo deste percurso. E naquele momento o desenho deste projeto começou a ganhar forma mais palpável: trabalhar com matéria textual provinda de um ou mais contos de Roa Bastos, com foco em personagens femininas, nesta passagem entre linguagens, como processo.

Neste percurso, surgiu a parceria com Gerson Praxedes, diretor e ator, com quem realizei o exercício coletivo partindo de personagens de contos de Roa Bastos. Caminhos distintos, percursos diferentes, mas que se cruzaram em torno do desejo de mergulhar na matéria salivante de Roa Bastos e na sua potência enquanto material para a construção de uma teatralidade.

No início da lida, não existiam muitas ideias prévias. Sabíamos que tínhamos: uma atriz com suas características bem próprias, que provinha de um caminho no teatro bastante próximo do trabalho narrativo e épico, que trabalha em um grupo chamado Teatro Jabuti, que por sua vez tem suas referências nas culturas e narrativas populares, e que usa, em geral, uma linguagem híbrida de atores-bonecos. Também estava claro que o foco seriam algumas personagens femininas provindas de alguns contos da obra de Augusto Roa Bastos: Maína Jobiana, personagem de “Cuando un pájaro entierra sus plumas”, publicado no livro *Cuerpo presente y otros textos* (1972), Petronila, de “El aserradero”, Alba, de “Pájaro Mosca” e a anã Diana de “Él y el otro”, sendo estes três contos publicados no livro *El Baldío* (1966).

O primeiro conto, “Cuando un pájaro entierra sus plumas”, foi o que nos deu a linha mestra da construção dramática. Dele “roubamos” tanto a matéria textual e imagética, quanto a estrutura do

---

<sup>10</sup> Este contato aconteceu através da pós-graduação em literatura- UFSC, na disciplina Literatura comparada I: *Viagem intersemiótica pela paródia dos caminhos*. Ministrada pela professora Dra. Alai Garcia Diniz, que cursei, como aluna especial, no segundo semestre de 2008.

<sup>11</sup> Gerson Praxedes Silva é diretor e ator. Participou deste projeto como diretor do exercício cênico *Maína*, assim como da criação desta dramaturgia *ñandufí*.

conto: sua dinâmica e tempo, este ir e vir da memória, que também se torna desmemória, além da ambientação como um borrão de sonho, que também está presente no conto “El aserradero”. Já a relação com os outros dois contos, aconteceu de maneira muito mais imagética, e como consequência da própria poética das variações de Roa Bastos.

Este processo envolveu um trabalho de tradução de escritas de Roa Bastos, assim como de desfilar, desmontar, alguns de seus contos, com a escolha de fragmentos mais especificamente relacionados às personagens femininas, para misturar, transformar, experimentar e jogar no espaço cênico, em relação com outros elementos. Além do corpo-atriz, foram utilizados: objetos de cena, figurino, cenário, barro, música. Outras matérias de pesquisa: imagens, mitos, oralidade que, no caso de Roa Bastos, se relaciona particularmente com os índios guaranis.

A reescrita de um texto simultaneamente ao processo de recriação culminou com o exercício cênico *Maína* e a elaboração de um roteiro. Processo que envolveu muitas parcerias e que aproximo aqui de um processo colaborativo, ao mesmo tempo em que também, por paradoxal que pareça, unipessoal. Texto, voz, corpo, gesto, movimento, barro, sons, ruídos, música, etc., constituem-se em material de pesquisa sobre o qual a atriz (ou ator), diretor, e demais envolvidos no processo, debruçam-se para criar, construir uma nova obra, que nasce nova, mas renasce a partir de outras já existentes.

Esta pesquisa é ao mesmo tempo um processo de criação e um olhar sobre ele, através também desta escrita que abarca uma relação com personagens femininas dos relatos de Roa Bastos, em um entre-lugar que borra o literário e o teatral, que é mesmo o da teatralidade e textualidade imbricadas uma na outra. Observar então esta passagem como um entre-linguagens, um terceiro espaço, misturado, híbrido, onde as linguagens se entrelaçam como uma teia. Neste caminho de construção do que então nomeio dramaturgia ñandutí.

O ñandutí é um artesanato que se insere neste território do feminino. O mito ou lenda guarani sobre como surgiu esta arte de tecer, ao relacionar-se com o feminino, também abriga a ideia do criar, do fazer-se e desfazer-se, do processo em si, em movimento, como a ideia, proposta por Judith Butler<sup>12</sup>, de performatividade, do corpo como

---

<sup>12</sup> Em obras como: BUTLER, Judith. Variações sobre Sexo e Gênero – Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla (Org.). **Feminismo como crítica da modernidade** [tradução Nathanael da Costa Caixeiro], Rio de Janeiro, editora Rosa dos tempos, 1987, p.139 a 154.

acontecimento, construção e desconstrução. A figura da mãe, tão ligada ao papel da mulher em diversos contextos, também se relaciona ao ciclo de gestação da própria criação, ao ciclo da vida (gestação, parto, nascimento) e de morte como transformação (menstruação), mas, que também é ciclo-circular que reinicia sempre.

No próprio mito aparece também a ideia de cópia, ou, podemos pensar, de variação, ou ainda deste texto que se inscreve sobre outro texto, como sobreposições.

Conta o mito que, para ajudar seu filho que estava quase morrendo de tristeza em virtude de um amor<sup>13</sup>, a mãe, depois de observar detalhadamente a teia tecida pela aranha com fios de suas próprias entranhas, teceu um tecido muito parecido, utilizando como fios os próprios cabelos grisalhos, “prateados como a lua” que arrancou um a um. Tramou e teceu os círculos com seus desenhos, arestas e pontas.

O mito do ñandutí, assim como a arte de tecer um ñandutí, se relaciona com várias camadas deste processo. Enquanto texto-mito, enquanto confronto com o que é um universo feminino, enquanto linguagem que se inscreve no corpo e cuja matéria se encontra nas próprias entranhas, no próprio corpo físico. Além disso, no mito, temos a ideia de algo que é criado a partir de outra escrita: das entranhas da aranha, a mulher, mãe, reelabora, recria o seu ñandutí de suas entranhas.

É também a partir deste mito que busco meu gesto singular, em meio a teorias que confluem, a ideia de tecer com os próprios

---

<sup>13</sup> Ñandú Guasú Rajhy, guerreiro forte e veloz, filho do chefe da tribo “dos grandes Ñandú”, caiu apaixonado pela bela Sá purú. Para conquistar o seu amor, Ñandú precisava encontrar um presente que superasse, em raridade e beleza, o presente de todos outros guerreiros, pretendentes de Sá purú. Depois de passar por momentos difíceis e quase acabar com a própria vida, Ñandú se deparou no meio da floresta com algo que nunca havia visto ou percebido antes. Era uma teia de aranha que ele quis apanhar para presentear sua amada. Mas o bravo guerreiro acabou destruindo a teia, que era muito frágil, depois de lutar com um dos pretendentes de Sá purú. Ele estava morrendo de tristeza quando sua mãe então lhe deu um tecido copiado da teia, porém diferente. O mito não conta se o amor materno contribuiu de fato, neste caso, para conquistar a felicidade do filho, mas conservou a denominação de *ñandutí* - contração de ñandú – ave e atí- cabelos grisalhos, para designar as tramas tecidas até hoje pelas mulheres guaranis. Sobre este modelo primitivo, a palavra ñandú, que designava uma espécie de ave, passou a dar nome também ao aracnídeo que na natureza cumpre a função de tecedeira. Assim se guarda ainda a memória desta engenhosa e generosa mãe da tribo dos Ñandú-Guasú. (tradução e reescrita do mito Ñandutí, baseado na versão de María Concepción L. de Chaves. In: **Río Lunado- Mitos y costumbres del Paraguay**. Asunción: Editora Servilibro, 2007. p.69-74).

cabelos grisalhos (talvez metáfora da minha própria experiência e entranhas?), um processo que tem por referência as personagens e a escrita de Augusto Roa Bastos, que se fundem com os meus cabelos brancos, e que tecem juntos este processo.

Quantas versões, adaptações, relações, interartes, intermidiais, interculturais, é possível fazer? Elas são infinitas. Na contemporaneidade, se andamos pela feira de Assunção, de Florianópolis, de São Luiz do Maranhão, encontram-se inúmeros ñandutis, tecidos, rendas, que são desdobramentos de tantos outros estilos e técnicas de tear, de rendar. O ñandutí se relaciona assim com o cruzamento das culturas e me serve também como provocação para pensar as interrelações entre linguagens, áreas e culturas. Sobre uma dramaturgia, na contemporaneidade, que, como um ñandutí, busca cruzar fronteiras, deslizando por culturas, chegando a um momento em que, como propõe Patrice Pavis, “[...] a intertextualidade, cede lugar à interculturalidade” (PAVIS, 2008, p.2), termo que Pavis utiliza e considera mais adequado para dar conta da “dialética de trocas” e “procedimentos entre as culturas”.

Mas cada tecedeira, cada rendeira, tem suas singularidades e, em meio ao genérico, deparamo-nos com a singularidade do como cada uma tece, dos fios prateados dos cabelos de cada uma, que traz consigo uma história, um contexto, uma experiência vivida, que se fundem aos fios de linhas de diversas cores e procedências.

O ñandutí que, segundo Dora Angélica S. de Rodrigues<sup>14</sup>, por um lado, é metáfora utilizada por Josefina Plá para falar sobre a mulher paraguaia, é parte de uma teia maior. Na literatura ocidental, o tecido e o ato de tecer, relacionado ao feminino, é matéria muito explorada, desde Penélope e seu infinito tecer e destecer, enquanto ato, gesto de espera, o que nos leva a pensar em uma noção de tempo em que presente e passado se fundem, o que acontece também na cena em que Maína modula o barro e depois desmancha para provavelmente voltar a modelar, em um ciclo de espera sem fim, que encontramos no mito, que se relaciona com o feminino, com o circular, com os ciclos, presente, também, na escrita de Roa Bastos.

Por outro, além da recorrência simbólica no ocidente, é possível relacionar o ñanduti com os tempos e relações coloniais. Há quem diga que o ñandutí resulta de uma relação híbrida entre o novo e o

---

<sup>14</sup> Dissertação de Mestrado defendida em 2000, no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, intitulada: **Josefina Plá e a metáfora do ñanduti**. Mestranda: Dora Angélica Segovia de Rodrigues. Orientadora: Profa. Dra. Alai Garcia Diniz

velho continente, de uma mistura de técnicas e materiais, mas é também possível ainda pensar no que propõe Rodrigues ao ler o ñandutí como um espaço que, assim como as mulheres paraguaias, é híbrido e simboliza: “[...] um lugar de resistência silenciosa e pagã” (RODRIGUES, 2000, p.39).

E a figura mesma da tecelã também se relaciona com quem tece um texto, seja no papel, seja no próprio corpo, a dramaturgia que é tecida como uma teia cujo material utilizado, além das referências e modelos que se pretende seguir, é também ato de desapropriação, de seus fios de cabelos que são utilizados para tramar. Estes fios encontram-se então no corpo: material orgânico, físico, concreto, que sente dor, angústia, preguiça, cansaço, desespero, impaciência, medo. Que transpira, sua, esquenta, esfria. Que precisa estar disponível, mesmo ainda com os seus limites, que precisam ser trabalhados, ultrapassados.

Olhar também para o que foi construído nesta relação enquanto experiência, entendida aqui como um risco de enveredar-se, risco do mergulho, do ato de apropriação, mas que se confunde também com seu avesso: desapropriar-se, abandonar, abandonar-se. Procuo refletir, à luz dos ensaios de Giorgio Agamben incluídos em *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. (2005) e da leitura feita por Jorge Larrosa Bondía, em seu ensaio já citado, acerca da ideia de experiência apontada por Martin Heidegger em sua obra *A caminho da linguagem* (2003), sobre este espaço da arte enquanto horizonte profícuo e possível para se apropriar e desapropriar da experiência.

Este espaço entre as artes, interartes, também como possíveis espaços de relações profanatórias, que tanto podem desvincular o mito do rito, como sugere Agamben, como também recriar, renarrar, e nesta aventura, por fim, profanar o improfanável, conjugando novamente esta relação entre mito e rito, reinventados, que bem pode ser o que sugere Deleuze como espaço privilegiado das artes enquanto um ato de resistência: “No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano.” (DELEUZE, 2003, p.2)<sup>15</sup>

Como caminho que também sugere esta relação entre as artes, entre o literário, cênico, visual, musical, gestual, que leio na própria escrita de Roa Bastos, como abandono destas fronteiras entre gêneros,

---

<sup>15</sup> “Não é o ato de resistência abstrato, é ato de resistência e de luta ativa contra a repartição do sagrado e do profano” (DELEUZE, 2003, p.2) – tradução livre minha.

entre linguagens. Vislumbro na lida de minha leitura esta busca, mesmo com risco de não alcançá-la.

Especações sobre esta relação entre as artes que perpassam por alguns conceitos como o de tradução, adaptação e intermedialidade que permeiam esta pesquisa. A intermedialidade como espaço atual de pesquisa sobre processos híbridos que resultam destas inúmeras relações entre textos e outros meios. Espaço que acolhe e abrange também novos olhares sobre termos como adaptação, e tradução e a ideia de justapor textos, elementos e processos de composição autoral e dissonantes. Entrelaçar caminhos que envolvem procedimentos: unipessoal, colaborativo. Que nos levam a tessituras conjuntas, entrançamentos de corpos.

Tratando-se de texto dramático, literário, ou provindo da tradição oral ou mítica, há muito se tem discutido esta passagem de um meio para outro. No teatro, a discussão sobre a importância do texto para o conjunto cênico do espetáculo é antiga. Segundo Patrice Pavis, dramaturgia, no seu sentido mais clássico e genérico, seria a “arte da composição de peças teatrais”, e “o dramaturgo é o autor de dramas (comédia ou tragédia)” (PAVIS, 1999, p.116). Mas, nos dias de hoje, “dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (PAVIS, 1999, p.113). E quando menciona as tarefas do dramaturgo inclui a adaptação, assim definida:

A adaptação também designa o trabalho dramatúrgico, a partir do texto destinado a ser encenado. Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação [...] (PAVIS, 1999, p.10).

Este conceito de dramaturgia, que abarca a possibilidade da adaptação, reafirma uma maneira profana (no sentido que investigaremos neste trabalho, querendo entender o conceito proposto por Agamben) de se relacionar com a matéria (texto), da qual

dramaturgo, diretor e atores, se apropriam durante o processo de criação da cena.

Na relação entre literatura e cinema, Robert Stam nos chama a atenção para um verdadeiro arquivo de termos que hoje vêm sendo discutidos por teóricos e pesquisadores. Ao especular sobre esta “mutação de formas entre mídias” (Stam, 2006), encontramos conceitos e diferentes nomenclaturas para o que mais tradicionalmente conhecemos como adaptação, sendo que cada um deles acaba por “jogar uma luz”, focar diferentes facetas deste processo.

Para Stam, em geral, os discursos sobre a adaptação são bastante moralistas e depreciativos. Neste sentido, o autor cita termos como: “infidelidade, traição, deformação, violação, abastardamento, vulgarização, como algumas das formas de se referir sobre adaptações” (STAM, 2006, p.19 e 20).

Carregados de “lamentações” e preocupações em relação a tudo que se *perde* neste processo de passagem, subsidiários da condenação platônica da arte como mimese e decadência, estes discursos deixam de considerar os possíveis ganhos da linguagem fílmica (ou teatral), ou ainda, não consideram que se trata de uma nova obra, que não é mais a primeira, e que através deste rito de passagem de uma linguagem a outra (Sérgio Wolf) – talvez propositalmente profano – o que acontece é o nascimento de outra obra, com vida própria.

Embora entenda o empenho de Linda Hutcheon em sua obra *Uma teoria da adaptação* (2011) *para desmistificar o termo adaptação*; ele incomoda porque, em seu uso mais comum, nos remete a uma relação de hierarquia, fundamentada na ideia de original e cópia, de antes e depois, primeira e segunda, além das ideias sobre fidelidade que, como sugere Pavis e também Robert Stam, é um termo escorregadio demais, que pressupõe um juízo de valor de que o original sempre é melhor. Da própria existência de um original. O que ao longo deste texto procuro interrogar, apropriando-me de ideias como as de Barthes de que a escrita é infinda, inacabada, que se faz também na leitura de cada um. E, sendo assim, põe em xeque (ou transforma em cheque sem fundo) a ideia de original.

Robert Stam sugere que nos voltemos para as mudanças de olhar sobre este processo à luz das novas teorias que começaram a pipocar nas últimas décadas do século passado: especialmente os pensadores estruturalistas e pós-estruturalistas que abalaram os preconceitos, subvertendo muitos deles, causando mudanças e transformações em relação aos discursos acerca das adaptações e das



relações entre as diversas linguagens. Como exemplo, cita a desconstrução de Jacques Derrida em que: “O ‘Original’ sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior” (STAM, 2006, p.22). E cita exemplos como a *Odisséia*, que remonta à história oral anônima, *Don Quixote* e os romances de Cavalaria. E o mesmo poderia ser dito de Shakespeare, que recria, por exemplo, a partir da farsa medieval *Marido de Mulher Brava*, de autoria anônima, sua *Megera Domada*.

Stam se debruça mais profundamente sobre o dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin – e sobre desdobramentos deste como a teoria da intertextualidade de Julia Kristeva e a “transtextualidade” de Gérard Genette -, fazendo uso destas posições, que “enfazam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior” (STAM, 2006, p.21), para discorrer sobre o significado e o sentido da adaptação na atualidade.

O que podemos observar a partir do estudo de Stam<sup>16</sup> em relação a estas teorias é que elas trazem em comum uma relação mais horizontal entre os textos e os meios/mídias a que se referem. Abrangendo ideias como a da polifonia que colabora na construção de uma escrita literária, os inúmeros textos que são escritos, apagados e reescritos em um pergaminho<sup>17</sup>, a relação entre dois ou mais textos que nos dão a ler um novo texto, a ideia mesmo de que tudo se constrói a partir de algo que já foi escrito ou inscrito. E surgem daí algumas

---

<sup>16</sup> Aqui me cabe apenas concordar com Stam sobre a contribuição que as diversas teorias têm trazido para pensar na questão das traduções e adaptações. Caminham comigo as noções de dialogismo e de intertextualidade, assim como o troca-troca que Derrida chamou de “disseminação” e ainda o amplo leque citado e devidamente explanado por ele, como a narratologia que “concede centralidade cultural à narrativa em geral, em oposição à narrativa literária isoladamente” (STAM, 2006, p.24). E também as teorias de recepção que respeitam a adaptação enquanto forma e consideram “o texto enquanto evento que se completa quando lido ou assistido” (STAM, 2006, p.24); a teoria performativa que “[...] oferece uma linguagem alternativa para tratar da adaptação: tanto o romance como a adaptação viram performances, um verbal, e outro visual, verbal e acústico” (STAM, 2006, p.25-26); os pensamentos filosóficos de Deleuze sobre o cinema como forma própria de pensamento e crítica, e os de Foucault que propõe a “desvalorização do autor a favor de uma “anonimidade penetrante do discurso” (STAM, 2006, p.23). Estes autores confluem em certos aspectos e ajudam a pensar neste caminho enfatizando mais as relações entre as linguagens enquanto processos.

<sup>17</sup> Aqui, faço alusão ao palimpsesto e às relações que ele sugere entre textos, que são sempre reescritos, uns sobre os outros. Cito Genette: “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.” (GENETTE, Gerard. **Palimpsestos – a literatura de segunda mão**. [Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho]. Belo Horizonte: Editado pela FALE/ UFMG, 2006.

referências que impulsionam os estudos atuais sobre *intermedialidade*. Assim como também os estudos de Linda Hutcheon, acerca da adaptação: os diferentes gêneros e mídias para Hutcheon implicariam diferentes modos de interagir com os públicos. (HUTCHEON, 2011, p.15)

Stam nos coloca diante de várias encruzilhadas, ao mesmo tempo em que usa o termo adaptação e, assim como Linda Hutcheon, questiona os preconceitos que envolvem a adaptação enquanto conceito. Ambos visitam vários caminhos possíveis para se pensar nesta relação no contemporâneo. Os elementos trazidos por Stam e Linda Hutcheon nos permitem vislumbrar um universo de possibilidades a respeito de como olhar e ler estas relações; e é talvez este o aspecto que me faz iniciar esta caminhada por eles. No entanto, a ideia de intermedialidade, enquanto uma recente corrente que amplia estas discussões ainda mais, funciona também aqui como uma nova provocação.

A intermedialidade abre para diversas investigações, que inclusive abarcam as adaptações, mas que pressupõem um olhar mais abrangente sobre as diversas relações entre as linguagens e diferentes áreas, entre as artes, e entre distintas mídias. O termo, me parece, permite que se entenda mais facilmente o que hoje acontece neste transitar entre as linguagens, não apenas de passagem de um meio a outro, mas também do entrelaçamento e/ou confronto entre as diversas linguagens e áreas. Isto pode ocorrer concretamente, na mistura de diversas mídias em um único acontecimento, espetáculo, evento. Como também, abarca o que já existe na adaptação, de uma linguagem que utiliza procedimentos de outra.

Não se trata somente da passagem do conto para a cena, mas sim de pensar no espaço cênico como lugar onde de fato se dá um acontecimento, que pode ser de confronto, de mistura, de estranhamento, entre as matérias que provém de diferentes linguagens, como a matéria palavra que ora estranha, ora se mistura com a matéria barro. O que está em jogo não é uma obra acabada, completa, definida, mas sim o inacabado, o que está em movimento, em viagem, em transformação, em processo.

O termo intermedialidade, também acolhe este espaço entre fronteiras, assim como o próprio ato de deslizar ou romper as mesmas, como sugerem Raquel Cardoso de Faria e Custódio e Alai Garcia Diniz: “la frontera que puede tener algún sentido metafórico por su imaginario, de tal manera que abarque renarraciones o espacios diaspóricos, por supuesto la frontera propicia una nueva mirada hacia las renarraciones y

estos espacios diaspóricos.” (Custódio e Diniz apud CUSTÓDIO, 2010, p.2)

Assim, talvez seja interessante utilizarmos o termo *intermedialidade* para falar sobre a relação entre diferentes linguagens e meios. Observando ainda o que diz Custódio:

[...] a mirar la literatura y otras artes no más como organismos independientes sin conexión bajo a corrientes literarias cerradas en sí mismas, o quizás manteniendo la literatura como la madre de todo el arte. Sobre todo en los días de internet, blogs, un sinfín de medios de comunicación. (CUSTÓDIO, 2010, p.2)

Segundo Claus Clüver, os estudos sobre intermédias surgem como possibilidade de se pensar nestas novas formas de relação entre diferentes linguagens. E como sugere o termo, trata-se de pensar, além das relações interartes, nas novas mídias que surgem cada vez mais em nossos dias.

Clüver ressalta a importância para os “Estudos Interartes” do reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade.<sup>18</sup> – “pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange” (CLÜVER, 2006, p. 14). Ele afirma que: “sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediático - tanto para a literatura quanto, frequentemente outras artes” (CLÜVER, 2006, p.14 e 15).

Dentro destes estudos em que, como sugere Raquel Custódio, vários são os intercâmbios possíveis, faço aqui referência ao espaço circular de Augusto Roa Bastos. A própria escrita de Roa Bastos, com

---

<sup>18</sup>Claus Clüver propõe uma definição de textos intermédias em diálogo com autores como Jürgen E. Müller e Haroldo de Campos: “[...] o texto intersemiótico ou intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e /ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”. E em seguida, traz a definição de Müller: “compreender a união indissociável de diversas mídias como fusão e interação de processos e procedimentos midiáticos distintos” (CLÜVER, p.20). Existe entre estas definições uma diferença em relação às considerações sobre a intersemiótica. Ao dialogar com Haroldo de Campos, que sugere o termo “intercódigos”, ao invés de intersemiótico, Clüver pontua que este termo, então, provavelmente seja o mais adequado (Idem, p.20). Nesta pesquisa me aventuro apenas a pensar nestas relações e fusões entre as linguagens, instrumentais e áreas, sem entrar nesta discussão acerca da semiótica. O foco aqui se encontra na ideia que estes estudos sugerem em borrar estas fronteiras entre, e romper com uma visão compartimentada das artes e outras áreas em geral.

sua poética das variações, assim como o caráter circular e fragmentado de suas narrativas breves (contos), é tentadora aos olhos de quem tem ânsias de experimentar e brincar com o texto literário. Utilizá-lo como ponto de partida ou ainda como um dos materiais (matéria) de um processo de criação que busca, ora na escrita-conto, ora nas vivências e experiências das pessoas envolvidas neste processo, ora em outras matérias e elementos como o barro e a música, uma dramaturgia que acontece no espaço cênico.

Quando aproximo Roa Bastos de outras artes, dizendo que ler seus textos constitui-se numa experiência que envolve todos os sentidos, que com os olhos ele nos proporciona uma experiência tátil, quando aproximo sua arte da oleira citada por Benjamin, ou da arte do origami citada por Deleuze, quando enfim aproximo sua escrita, sobretudo a de contos e romances como *Hijo de Hombre* (1960), da teatralidade, estou também aproximando a sua escrita de outras artes e mídias, e destas relações intermídiais.

Ele não apenas trabalha com diferentes meios/mídias, mas também se utiliza de recursos formais de um meio em outro. Roa Bastos carrega seu hibridismo de uma linguagem para outra, é poeta na prosa, é épico no teatro é, em certa medida, dramático no conto. Sem nem uma pretensão de verdade, Roa Bastos consegue fundir gêneros e linguagens, transitar e borrar fronteiras entre os meios. Sua obra é povoada de transtextualidades, assim como transita pelos aspectos e hibridismos culturais, com alusões, citações, referências a conhecimentos orais ou escritos, recriação e variação de lendas e mitos guaranis, o que nos permite também aproximá-lo dos estudos sobre interculturalidade.

E, assim como sugere Claudia Hammerschmidt<sup>19</sup> a respeito da escrita de *Julio Llamazares*, encontro também estas relações entre meios na escrita de Roa Bastos, que assume as descontinuidades e rupturas, que provoca estranhamentos, que problematiza estas descontinuidades temporais, estruturais, de passagem de um meio a outro. E ao mesmo tempo, trabalha com as memórias, individual e coletiva, através de meios como os contos, romances, peças de teatro, roteiros de cinema, como também com concretas e metafóricas passagens de fronteiras entre

---

<sup>19</sup>Em artigo intitulado: “Espectrología o la escritura intermedial de Julio Llamazares.” in: Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. La Plata – Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación- Universidad nacional de La Plata, 2008.

países, passagens por ditaduras, passagens de línguas e linguagens, e entre culturas.

Assim, também a partir deste contato com a escrita de Augusto Roa Bastos, sigo um caminho na criação desta dramaturgia ñandutí, nesta relação de linguagens que se encontram no espaço. Um caminho que também sinaliza aspectos intermediais.

Além disso, o que aproxima esta pesquisa deste conceito, é o entendimento, de que, para estes estudos: “Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original” (CLÜVER, 1998, p.17). O que nos faz questionar a própria existência então do original, questões estas, relevantes na escrita de Roa Bastos, e que de alguma maneira acontecem também na experiência cênica que desenvolvi.

A intermedialidade amplia assim as possibilidades de se olhar para estas relações nos dias atuais em que encontramos misturas diversas, como guitarras que entoam bois, sanfonas que resvalam notas e acordes contemporâneos, grupos que misturam teatro com videoclipe, até pensar nas formas ditas mais tradicionais, como a ópera, mas que aos olhos destas relações, são espetáculos intermediais, como o próprio teatro que se reinaugura hoje como arte interartes, o que sempre foi, se pensarmos que nele a música, o gesto, a palavra, a dança, o visual, a luz, se encontram como conjunto cênico e que estão imbricados na construção dramatúrgica, sendo também dramaturgia.

Neste laboratório com a palavra e suas dobras: palavra dita, palavra escrita palavra gesto e de novo escrita, palavra imagem, relaciono matérias não mais com uma ordem, uma série, do que vem antes ou depois, não mais com espaços predeterminados, uma hierarquia, mas como espaço circular e borrado. Matérias que se trançam umas nas outras, sem espaços específicos de cada área, relação que transgride regras, profana determinismos, e é dialógica. A palavra também é corpo e o corpo é palavra: cantada, amassada, pronunciada, ou apenas flutuando no silêncio. Relações estas que também se inspiram na escrita de Roa Bastos, não apenas nas suas palavras, mas, também, e talvez sobretudo no como ele manuseia, amassa, transforma, dobra, e que procurarei demonstrar neste trabalho.

Processo que quis arriscar, de vislumbrar esta passagem, não como abismo, mas como espaço que anseia romper cercas, apagar linhas, borrar fronteiras, de desapropriação do eu e do outro: não sou mais eu, nem tão pouco o outro, mas essa ideia mesmo de que se faz junto, o outro no eu, eu no outro, brincam.

Assim, este movimento foi conjugado: sala-mesa-cadeira: no espaço da construção da cena, em trabalhos na sala de ensaios (espaço de jogo com a palavra dita, cantada, amassada no barro), mesa: (trabalho de discussão e diálogo, de escolher os contos, as personagens e fragmentos de textualidades como ponto de partida, além da tradução), e cadeira: (espaço de reflexão e especulação, de escrita e composição do roteiro, de contatos e aproximações com conceitos) e ao mesmo tempo, estes espaços foram entrelaçados: transformando também a sala em espaço para descascar conceitos, a mesa e a cadeira como também espaço de jogo e abandono, de aventura e mergulho, e todos estes espaços como processo onde se permite especular.

Aproximo-me deste caminho que tende a não mais pensar nestes espaços como exclusivos e específicos, assim como em um texto fonte, ou texto primeiro, mas sim nesta relação entre textos, tessituras e instrumentais que se encontram de maneira horizontal, sem hierarquias e em processo. E gostaria de refletir sobre um processo híbrido que resulta destas inúmeras relações.

Partindo do autor das matérias textuais utilizadas, Augusto Roa Bastos, passo pelos contos selecionados e as personagens femininas que deles desfiei, e busco por fim chegar ao roteiro, como vestígio deste processo, para em seguida tramar um relato do processo teórico-prático vivenciado, com a construção de uma experiência cênica, um processo ñandutí, que se encontra em *Maína*.

No **primeiro capítulo** teço uma breve contextualização do autor Augusto Roa Bastos, sua relação com a cultura guarani, oralidade e mitos, procurando ainda viandar pelo conceito de poéticas das variações proposto pelo autor que, além de ser um importante conceito para quem visita sua obra, converge em prol desta pesquisa que objetivou (mesmo sem ser objetiva), a construção de uma experiência cênica que pode ser lida também como uma poética das variações entre linguagens e autores, partindo de personagens advindos de contos de Roa Bastos. *Maína*, enquanto personagem é uma poética das variações das personagens Jobiana, Petronila, Alba, Diana e Maria Rosa. *Maína*, enquanto experiência cênica e pesquisa é um ñandutí (uma teia de aranha) construída também à luz deste conceito das poéticas das variações.

O **segundo capítulo** “Primeiros fios de um ñandutí”, trata de uma leitura dos contos com os quais lidei diretamente nesta pesquisa, os fios utilizados para tecer este ñandutí. Assim, primeiramente relaciono a palavra e a arte do ñandutí, que resulta em um artesanato cuja forma

sugere uma teia de aranha, com o processo e a dramaturgia criada nesta pesquisa. O ñandutí também se relaciona com o feminino e com as personagens dos contos que agarrei e que deram vida a *Maína*. Foram utilizados quatro contos de Augusto Roa Bastos e ainda pequenos fragmentos da personagem Maria Rosa do romance *Hijo de Hombre* (1960).

A proposta foi de investigar personagens femininas da escrita de Roa Bastos presentes em sua “narrativa breve”, com a intenção de trazer um pouco de cada uma delas, de seu mundo sensível e de suas histórias para a cena. Em princípio não sabia ainda como seria esta travessia. Trabalhar com quadros? Fazer as quatro ou cinco personagens, como pequenos blocos? Escolher uma delas e através desta narrar a história das outras? Por fim decidi trabalhar com a proposta de criar uma personagem híbrida, fruto da poética das variações, uma personagem que em si traz todas estas, e mistura suas histórias e memórias em um único corpo, um único ventre que carrega suas dores, perdas e pequenas alegrias. Os contos selecionados foram: “Cuando un pájaro entierra sus plumas” (2006) - personagem Maína Jobiana; “El aserradero” (1956) - personagem Petronila; “El y el otro” (1958) - personagem anã Diana; “El pájaro mosca” (1958) - personagem Alba. Por fim, o que não estava previsto ou combinado: com a leitura do romance *Hijo de Hombre* (1960), me deparei com personagens bastante inquietantes, e resolvi ainda fundir algo de Maria Rosa neste caminho.

Todas estas personagens presentes na escrita de Roa Bastos compartilham de perdas e dores relacionadas com o avesso da diáspora. As mulheres com quem escolhi trabalhar são, pois, as que ficam e esperam, esperam, esperam...

No decorrer deste capítulo, faço assim uma leitura muito particular dos contos, destacando estas personagens e sugerindo algumas relações intertextuais que Roa Bastos e sua obra nos instigam a fazer, tratando, porém, de me ater apenas às escritas breves, ou seja, trago como objetos de leitura os contos, considerando que ao especular sobre estas personagens dos contos, e de suas características, um pouco contemplo também a personagem Maria Rosa de *Hijo de Hombre*.

Levando em consideração a leitura de outros contos e obras, como o romance *Hijo de Hombre* (1960) a experiência construída acaba abarcando elementos recorrentes na obra de Roa Bastos como um todo. Mesmo depois do texto-roteiro já “pronto”, lendo outras obras do autor volta e meia esbarro em elementos que percebo estarem também presentes na cena. No caso específico deste processo que envolve

contos de Roa Bastos, acredito que podemos ler este acontecimento em parte como consequência da “poética das variações”.

Como um “canto para todas elas”, proponho, no final deste capítulo, um pequeno olhar que relaciona os territórios femininos, sugeridos por Jean Franco<sup>20</sup>, onde estas personagens se inserem, entrando na discussão proposta por Judith Butler sobre o conceito de performatividade: a ideia de que não existe um sujeito anterior ao ato. O sujeito é construído no e pelo ato; e o entendimento de que o gênero não é escrito de antemão no corpo, mas inserido, através de repetições estilizadas de atos, construído socialmente, politicamente, e culturalmente. Sendo assim, ele é também passagem, e território instável assim como a identidade. Ele não é fixo e pode se movimentar. Como processo, construção, o gênero não é, mas se faz e pode também se desfazer.

O **terceiro capítulo**, intitulado “Rastro da dramaturgia ñandutí”, apresenta o roteiro de Maína, seguido de notas sobre os elementos que, além da matéria texto, constituíram esta experiência dramaturgica: como a presença do barro e a música e canto enquanto elementos atuantes e prolongamento ou estranhamento do gesto construído na cena.

O **quarto e último capítulo**, “Experiência de uma dramaturgia ñandutí”, inicia com um relato deste processo que conversa com aspectos teóricos, práticos assim como do sentir. Ao considerar os passos deste processo circulares, e muitas vezes simultâneos, visito estes como movimentos. Tratando-se de textos na língua espanhola, e sendo a proposta trabalhar com a palavra em português, o primeiro movimento foi o da tradução. Ao tentar entender como assimilar as possibilidades que o primeiro conto trazia, houve um trabalho específico e detalhado com o auxílio de Valdir Olívio Júnior e sugestões da Karin Baier. É interessante constatar que, ainda hoje, enquanto texto dito, a cena apresenta muitos fragmentos desse primeiro conto. E chegamos mesmo a realizar um primeiro exercício cênico apenas a partir deste conto, “Cuando un pájaro entierra sus plumas” (2006). Entretanto, no decorrer do trabalho com os outros contos, a relação com a tradução se modificou. Não existia a preocupação de formalizá-la para ser compartilhada enquanto texto escrito. O foco desde então já era a

---

<sup>20</sup> Em capítulo intitulado: Matar sacerdotes, freiras, mulheres e crianças. In: FRANCO, Jean. **Marcar diferenças, cruzar fronteiras**. [tradução de Alai Garcia Diniz] – Florianópolis, editora Mulheres, 2005, p.107 -122.



palavra enquanto matéria oral e vocalizada, como expressam tão bem as palavras de Ana Cristina Colla ao se referir a um texto de Clarice Lispector:

A palavra, busco-a enquanto imagem em ação, signo-movimento. Clarice explode em palavras. Leio e releio, deixando-me sugestionar. Divido-a em pequenos fragmentos que se destacam na leitura. Empresto meu corpo para tridimensionalizar os meandros contidos na palavra escrita. Algumas palavras não foram feitas para serem ditas mas para serem realizadas (COLLA, 2003, p.73).

Desde este momento, nos diálogos sob a direção de Gerson Praxedes, o compromisso não era mais com Roa Bastos, o autor, mas com o modo como as palavras soariam na cena, com as imagens que elas nos suscitavam, com os estímulos e desafios que elas nos provocavam no processo de criação de uma dramaturgia.

Em um segundo movimento, retomo a relação de passagem de linguagens, no encontro entre a palavra, e novamente o barro e a música, aqui também como matérias que construíram este processo. Outras pessoas, em momentos distintos, participaram diretamente deste projeto. Primeiro chegou o João Tragtenberg, sanfoneiro, que participou do primeiro exercício realizado com o conto “Cuando un pájaro entierra sus plumas” e deu inúmeras contribuições também neste processo de discussão, de seleção e de organização do material textual, Maria Betânia Silveira, ceramista que participou como orientadora do trabalho da atriz modelando o gesto com a argila e por esta via, também contribui na criação desta dramaturgia. E Ive Luna, musicista e compositora que fez uma direção musical, com um trabalho de corpo e voz e, compôs um tema, “Sem pé nem pó”, contribuindo na criação desta dramaturgia.

Propõe ainda este capítulo tecer algumas considerações sobre este movimento de ida e volta do espaço cênico para a criação deste novo texto, tessitura dramatúrgica, aproximando-se de conceitos como o processo colaborativo e por outra via unipessoal. E pretende, por fim, relacionar esta pesquisa com estes âmbitos do fazer, da experiência e do especular, além de procurar apresentar o caminho percorrido como círculos que compõem um ñandutí onde os fios que serviram para a criação desta experiência cênica, se entrelaçam como teia-ñandutí.

O relato deste processo serve então como forma de visualização deste movimento, dentro de uma prática teatral, de diálogos entre práticas e teorias que incluem este rito de passagem de uma linguagem a outra, que indagam sobre esta mistura, este hibridismo de meios, e que questionam o que é origem ou começo, procurando nestas outras vozes que afirmam que a voz não é plena, segura, que a identidade é busca e perda e não confirmação, que o sujeito difere de si, é outro, o outro é ele mesmo outro. Uma experiência que, como via de mão dupla, ao mesmo tempo se alimenta destas teorias enquanto processo, enquanto devir Roa Bastos, devir Jobiana, Petronila, Alba, anã Diana, Maria Rosa, devir atriz, devir pessoa.

O presente estudo pretende trazer à baila hipóteses e possibilidades para se pensar neste entre-lugar de passagem que envolve um processo de criação. Considerando este processo enquanto algo que está em movimento, entre um lugar e outro, entre o literário e o cênico, em viagem.

## 1 - AUGUSTO ROA BASTOS E UMA ESCRITA EM MOVIMENTO

*O que é a verdade, Maína Jobiana?  
 - A verdade é verde, menino.  
 Já vai amadurecer para você também!  
 Não se apresse.  
 Suas penas, não cresceram ainda!*

AUGUSTO ROA BASTOS

Neste primeiro capítulo, coloco-me como um arauto, para apresentar, através de mãos mais experientes, o autor dos contos e personagens de que me servi e em que me inspirei neste processo de (re)criação de uma dramaturgia.

Para iniciar este percurso, trago alguns convidados, e lanço mão de seus saberes sobre o contexto e a escrita de Augusto Roa Bastos. Meu intuito é poder, através destes, apresentar alguns aspectos sobre este homem que escrevia constelações de imagens e (re)criava a partir de outras tantas escritas. Eram elas escritas de outros livros, escritas nos canaviais, impressas nas ditaduras e guerras, inscritas na voz e no corpo dos guaranis e camponeses paraguaios, escritas de e no exílio, igualmente inscritas no seu próprio corpo de homem escritor-exilado, mas também escritas de estrelas, de céu, e sobretudo, escritas de terra vermelha misturada com sangue.

Augusto Roa Bastos (1917-2005) viveu bastante para ver muita coisa acontecer, e para que muita coisa também lhe acontecesse. Como moço muito letrado, pôde acompanhar e participar de diversas transformações que aconteceram tanto no meio político, econômico, e social, quanto no meio literário e das artes em geral.

Como menino-moço que já escrevia, viveu a experiência da guerra do Chaco (1932-1935), sentindo ainda, como cidadão paraguaio, as experiências passadas da Guerra Grande (Guerra da Tríplice Aliança), assim como dos rastros deixados pela colonização e pela relação de dominação, com que lidamos ainda hoje.

Como homem e escritor, Roa Bastos nasceu e cresceu no Paraguai. Possui um trabalho centrado na oralidade, na cultura guarani e em acontecimentos históricos e sociais que permeiam a América Latina. Sua escrita e sua vida são marcadas pela oposição constante às ditaduras que seu país vivenciou e pelos exílios de mais de quarenta

anos a que foi submetido pelos ditadores Morínigo e, posteriormente, Stroessner. Mas também, como homem-processo, sua escrita, assim como a história, caminha e se move de um espaço para outro.

Da década de quarenta, época dos romances indigenistas, aos anos noventa, sem contar ainda o antes e o depois, Roa Bastos viu e experimentou na própria escrita estas modificações.

Os rastros que sigo aqui se relacionam, sobretudo com acontecimentos que perpassam as décadas de cinquenta, sessenta e setenta. Períodos que estremeceram a América Latina com verdadeiros terremotos de transformações.

Segundo Jorge Ruffineli, nos anos cinquenta, a revolução cubana foi o acontecimento que elevou ao primeiro plano a esperança de emancipação, e transformação, dos latino-americanos que acreditavam em um mundo melhor. Cuba tornou-se um modelo a ser seguido por outros países, e, por um bom tempo, foi inspiração para aqueles com desejos de mudança. Ruffineli considera que, neste contexto, o compromisso político foi opção ética de muitos intelectuais e escritores, ao ponto de o político se sobrepor ao que seria especificamente literário.

Ruffineli coloca que a década de sessenta inicia como tempo de esperança e de modernização. E a “novelística” latino-americana alcançou neste período, como nunca antes, legitimação e reconhecimento, não só na própria América Latina, mas também na Europa. É neste período, do final dos cinquenta até os setenta, que se encontra o que se tem chamado de nova novela latino-americana, e os autores desta geração, entre os quais se encontra Augusto Roa Bastos, deixaram, como sugere Ruffineli, um legado aos novos escritores: uma nova definição de papel enquanto agente social politizado. Sobre esta geração, afirma Alai Garcia Diniz:

O caso da geração de autores da nova novela latino-americana, conhecida popularmente como o “boom”, entre os finais dos anos 50 aos 70, tem elevado o espaço do imaginário latinoamericano ao cenário ocidental, com a publicação de obras nas editoriais européias e sua tradução a diferentes idiomas. Autores como Carlos Fuentes, Juan Rulfo, mexicanos; Mario Vargas Llosa y José María Arguedas, peruanos; José Donoso, chileno; Julio Cortázar y Ernesto Sábato, argentinos; João Guimarães Rosa, brasileiro y Augusto Roa Bastos, paraguaio, são alguns dos expositores desse

impacto literário. É necessário lembrar também que muitos desses escritores acreditavam na utopia do grande relato (a novela) como parte de uma atividade de contestação a regimes ditatoriais e uma geração de leitores se serviu desse impulso. (DINIZ, p.3. Disponível em [www.nelool.ufsc.br/.../Re-narrar\\_a\\_frenteira\\_a\\_atualidade\\_de\\_Augusto\\_Roa\\_Bastos-Alai\\_Garcia\\_Diniz.pdf](http://www.nelool.ufsc.br/.../Re-narrar_a_frenteira_a_atualidade_de_Augusto_Roa_Bastos-Alai_Garcia_Diniz.pdf))

O cenário político, econômico e social, se modifica no decorrer dos anos sessenta. Com as ditaduras, a América Latina vive uma dura e agressiva repressão política generalizada além de, no plano econômico, sofrer com o grande aumento das dívidas externas. Não mais tão esperançosos, caminhando para o avesso da esperança, estes escritores, muitos deles sofrendo exílios, continuaram acreditando na escrita enquanto denuncia e contestação, como propõe Diniz, a estes regimes ditatoriais. As revoluções e transformações, entretanto, acontecem muito mais no âmbito da estética, do pensamento, nas ideias e em ações de caráter artístico, ou mesmo nas ações cotidianas, no dia a dia. Estas transformações acontecem também na desconstrução de conceitos e preconceitos vigentes, e em gestos de (des)apropriação.

Ainda seguindo esta cronologia, os anos oitenta se apresentaram como momento que acentua uma situação de dependência econômica, de dominação da América Latina por parte do governo neoconservador norte-americano; neste contexto pós-revolução cubana, pós-golpes militares, assiste-se ao aumento desenfreado das dívidas externas e da política imperialista norte americana.

Período de acontecimentos antagônicos, é Diniz que nos chama atenção para isto: de um lado a revolução socialista de Cuba, de outro as ditaduras que assolam a América Latina e as agressivas intervenções de apoio a estas por parte dos Estados Unidos, como uma de suas ações na guerra fria.

É neste contexto, de acontecimentos dicotômicos, que a nova novela latino- americana cresce, se fortalece, ganha viço e se põe em movimento:

Como uns dos fenômenos da contracultura, surgiam as reuniões de escritores impulsionadas por Casa das Américas que permitiam o reconhecimento, a discussão simultaneamente a

publicação de novelas em editoriais centrais.  
(DINIZ. Idem, p.4)

Ao se libertar, tanto de ser algo considerado apenas local, provinciano, como da escravidão a padrões e modelos europeus, esta nova literatura, estas novas escritas, começam a se desconstruir enquanto gênero puro. Os escritores, muitos deles considerados como participantes do inventado (como sugere José Donoso)<sup>21</sup> “Boom” e outros que ficaram à margem, menos conhecidos, desconhecidos, anônimos, caminham da novela para uma anti-novela, que dissolve fronteiras entre os gêneros literários, apaga limites de rigidez formal, em prol de outras realidades.

Isto acontece entre as fronteiras da escrita de romances, que se misturam com a escrita da crítica, que se cruzam também com a história. E na relação entre prosa e poesia, que se entrelaçam em muitas escritas.

Como gesto de se (des)apropriar, uma escrita experiência que mistura diversas possibilidades começa a tomar fôlego, surgem experiências como um gênero híbrido entre literatura e periodismo, propostas por autores como Eduardo Galeano, e o testemunho ganha espaço, como um novo gênero.

A imagem de um narrador intelectual, proposta por Ángel Rama, que, segundo Ruffineli, funde o escritor e o crítico, entrelaçando estas escritas, dissolve a ideia de que estes papéis necessariamente se contrapõem. O escritor também como intelectual e crítico é, segundo Ruffineli, um acontecimento bastante significativo para a história intelectual da América Latina. Para Ruffineli, resulta daí uma praxis literária consciente dos escritores acerca de suas opções estéticas e, eu acrescentaria, políticas e sociais.

---

<sup>21</sup> Saúl Sosnowski sintetiza o “Boom” como uma espécie de etiqueta para a nova narrativa latino-americana que agrega autores de diferentes gerações, sem ser um movimento literário. Obras de um grupo seletivo de autores com diferentes graus de cumplicidade entre eles e em círculos também mais amplos; apresenta como características comuns deste grupo, o uso da inter e intra-textualidade, assim como a transcrição de citações. Coloca ainda que neste momento era comum os autores citarem uns aos outros, tramando assim uma teia intertextual entre eles. Deste clube “seleto” Sosnowski cita: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, seguidos por Carpentier, Asturias, Borges, Guimarães Rosa, Onetti, Rulfo, Fuentes, Augusto Roa Bastos, Donoso, Lezama Lima, Cabrera Infante e ainda Arenas Garmendia, Manuel Puig... Donoso em seu livro *História Personal del “Boom”* reflete sobre a invenção do Boom e sobre seu caráter lendário, desconstruindo a ideia, por exemplo, de que todos os autores que de alguma forma estão ligados a este grupo tenham virado um modismo. Cf. DONOSO, José. **História Personal del “Boom”**, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1983.

A propósito do escritor-intelectual que se funde com o crítico, Jean Franco se refere à escrita de Jorge Luis Borges (1899-1986), particularmente a como ele chega à produção de contos por meio da produção de ensaios:

Los cuentos de Borges a menudo asumen la forma de una argumentación o tesis. Guardan analogías con la lógica, pero con frecuencia se trata de una falsa lógica que es deliberadamente falsa (FRANCO, 1999, p.288).<sup>22</sup>

Logo a seguir, Franco argumenta que a relação inversa, como via de mão dupla, também acontece na obra de Borges. Sendo que seus ensaios, curiosamente, simulam a exposição de uma teoria quando na realidade especulam sobre certos absurdos. Uma escrita que apresenta característica híbrida, mistura de gêneros, como contos e ensaios. Sobre estas questões apontadas por Franco, é possível se pensar em uma característica que atravessa a escrita de outros artistas e intelectuais da palavra, como o próprio Augusto Roa Bastos.

Dentro deste panorama traçado, a escrita de Roa Bastos também se movimenta: caminha pela poesia e desliza para uma prosa que beira o realismo social, como aponta Franco, para em seguida se enveredar em uma escrita que mistura ensaio crítico com uma prosa que também é poesia, em espaço que funde realidade e ficção, mas onde a realidade já não é mais a mestre guia, e sim matéria que serve à ficção, que se inscreve no real, em movimento, enquanto acontecimento.

Roa Bastos também escreve roteiros de cinema, passeia pela dramaturgia, e leva para o campo da prosa recursos que vêm destes outros campos e meios. Serve-se da intertextualidade, inclusive com sua própria escrita, que se constrói em camadas sobrepostas umas às outras. E no encontro com a língua guarani não vai apenas em busca das palavras, mas, num ato de entrelaçamento, também da cultura, dos sons e ruídos desta língua; reinventa sua escrita, encontra novas possibilidades em uma estética híbrida que funde sons guturais, silêncios, murmúrios, rumores.

---

<sup>22</sup>Os contos de Borges com frequência assumem a forma de uma argumentação ou teses. Guardam analogias com a lógica, porém com frequência trata-se de uma falsa lógica que é deliberadamente falsa. (FRANCO, 1999, p.288).

Saguier salienta que, nesta relação entre guarani e castelhano, Roa Bastos se desafia na tarefa de buscar integrar ambas as esferas numa escrita assim descrita por Saguier:

Una lengua metafórica con su carga de olores, de sonos abruptos, de sussuros entre el ramaje. Una lengua henchida de silencios que prolongan los significados por entre las raíces trenzadas de las alusiones, de las elipsis, de los desvíos y atajos, de los implícitos. Un lenguaje con “expresiones vacías” que convocan a los sentimientos en la consecución del sentido. Un lenguaje de sonidos guturales y entrecortados, como los latidos con que la pausa intervocálica -fonema de utilización frecuente- hace explotar, despedaza cálidamente la frase guaraní. Una escritura, en suma, que está marcada por los estratos subterráneos del idioma indígena, en una curva que va de las incorporaciones más evidentes a los más sutiles y alambicados recursos de integración lingüística (SAGUIER, 1995, p.572).

23

A escrita de Roa Bastos se movimenta como os acontecimentos em seu entorno, perpassa pelas culturas híbridas de seu país, pelas possibilidades das línguas que ele funde, desdobra, explora e reinventa, numa relação de pegar, roubar, armar, transformar. Relação igualmente de confronto entre as culturas e as línguas, entre o plano do real e o do ficcional, como caldos, férteis adubos para sua imaginação. Nesta rede de confrontos e conflitos, insere-se ainda a experiência do exílio do autor, que aconteceu num primeiro momento em Buenos Aires e depois na França. O espaço do exílio é também matéria que Roa Bastos elabora e entrelaça, mistura neste caldo de culturas. Escrita que então se movimenta, no plano estético, cultural e também no espaço concreto, entre fronteiras, além mar, processo através do qual Roa

---

<sup>23</sup> “Uma língua metafórica com sua carga de cheiros, de sons abruptos, de sussurros entre a ramagem. Uma língua cheia de silêncios que prolongam os significados por entre as raízes trançadas das alusões, das elipses, dos desvios e atalhos dos implícitos. Uma linguagem com “expressões vazias” que convocam os sentimentos na consecução do sentido. Uma linguagem de sons guturais e entrecortados, como a pulsação com que a pausa intervocálica –fonema de utilização frequente- faz explodir, despedaça calidamente a frase guarani. Uma escritura, em suma, que está marcada pelos estratos subterráneos do idioma indígena, em uma curva que vai das incorporações mais evidentes aos mais sutis e sofisticados recursos de integração lingüística” (SAGUIER, 1995, p.572) – tradução livre minha.



Bastos se apropria de conceitos e se desapropria deles convertendo-os, como diz Saguier, “em imagens. A razão em poesia” (SAGUIER, 1995, p.573).

Esta mistura de caldos culturais recebeu dos cubanos o nome de transculturação que foi amplamente utilizado para definir estas relações entre culturas que permeiam as entranhas de toda a América Latina que, afinal, é formada por um hibridismo de culturas. Sosnowski cita Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas e Augusto Roa Bastos como grandes “artífices deste ofício” transcultural. Explica que tanto Arguedas, transita pela cultura quéchua, como Roa Bastos pela cultura guarani, sem relegá-las a letras cursivas ou a notas explicativas que denotam um espaço de submissão, mas, ao contrário, cedendo-lhes a centralidade do texto com a força vital dos sobreviventes.

Sosnowski coloca que estes autores navegam assim por mares sociológicos e antropológicos e articulam de maneira dinâmica o impacto mútuo e a confluência de culturas inicialmente antagônicas. Como exemplo desta presença entrelaçada de culturas, Sosnowski cita *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos:

Novela monumental, su lectura sostiene una ineludible identidad paraguaya y latinoamericana; también alude (quizá su ser “monumental” así lo defina) a la más vasta patria de las lenguas compartidas a través de las culturas y los océanos. Y es precisamente la corporización experimental que recorre una veta de esas culturas lo que también hace accesible el rescate de la oralidad (SOSNOWSKI, 1995, p.400).<sup>24</sup>

O caminho da transculturação busca, em princípio, dar conta desta ideia de mistura de culturas, de hibridismo, que pulsa na escrita de autores como Roa Bastos. Mas parece tornar-se insuficiente ao nos depararmos com experiências como as do exílio, e outras situações de diáspora que instauram, ainda que com ranços da era colonial, uma relação de mão dupla entre os continentes. Pode-se pensar que, para além do transcultural, esta escrita que ultrapassa continentes em viagem é transatlântica, aberta. Simultaneamente, se apropria de raízes

---

<sup>24</sup> “Novela monumental, sua leitura sustenta uma iniludível identidade paraguaia e latino americana; também alude (talvez seu ser ‘monumental’ assim a define) a mais vasta pátria das línguas compartilhadas / divididas através das culturas e dos oceanos. E é precisamente a incorporação experimental que percorre uma veia destas culturas, o que também faz acessível o resgate da oralidade” – tradução livre minha.

profundas e as desconstrói enquanto processo, e delas se desfaz, enquanto ato generoso e de entrega, dissemina o que plantou e o que colheu.

O termo transculturação também acaba por ser extrapolado nestas relações que se ampliam, de ir e vir, dos exílios e diásporas que acontecem entre os continentes. Novos espaços começam a ser pensados com estes rompimentos e deslizamentos de fronteiras entre culturas e línguas, entre local e global.

O que é estar num entre-lugar? O espaço do exílio, a ação da diáspora, o sentir-se indefinido, estado híbrido que Bhabha<sup>25</sup> chama de terceiro espaço, espaço atravessado por uma diversidade de culturas, línguas, ideologias e valores socioculturais heterogêneos, que interagem e se relacionam. Terceiro espaço que é estar e devir, sendo assim processo. A escrita de Roa Bastos é processo, está no trem em movimento, e transita pelo tempo e pelo espaço real e ficcional.

## 1.1 - ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO: UM RASGO

*Éste es un relato de ficción impura, o mixta, oscilante entre la realidad de la fábula y la fábula de la historia. Su visión y cosmovisión son las de un “mestizo de dos mundos”, de dos historias que se contradicen y se niegan. Es por tanto una obra heterodoxa, ahistórica, acaso anti-histórica, anti-maniquea, lejos de la parodia y del pastiche, del anatema y de la hagiografía.*

ROA BASTOS, 2008, p.11 - Notas do autor

Compartilho esta epígrafe “nota del autor” do livro *Vigilia del Almirante (1992)* como convite para navegar nestes mares da escrita de Roa Bastos, mar em que as águas do real e do imaginado se misturam.

Na escrita de Roa Bastos, “la experiencia de lo real resulta de la mediación **entre** otras dos: lo imaginario y lo simbólico y eso es lo que configura su heterogeneidad”. (DINIZ, 2006, p.3)<sup>26</sup> Segundo Diniz,

<sup>25</sup> Cf. SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. In: **Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha**, p. 119.

<sup>26</sup> DINIZ, Alai Garcia. **Experimentalismo y mediación cultural en la obra de Augusto Roa Bastos**. Disponível em [http://www.nelool.ufsc.br/simposio/Alai\\_G\\_Diniz.rtf](http://www.nelool.ufsc.br/simposio/Alai_G_Diniz.rtf).

Roa Bastos é um autor heterogêneo e bilíngüe que joga com as vozes, usa abundantemente a oralidade como recurso estético, reinventa os mitos e trabalha com a língua castelhana e guarani. Este hibridismo o aproxima da coloquialidade assim como também de outras linguagens como a teatral, que por si só já é uma linguagem híbrida, pois abarca elementos intermediais e atravessa outras áreas. Como sugere Diniz, “de ese modo es posible leer al experimentalismo robastiano como una parte de una poética transgenérica que combina el juego entre la oralidad, polifonía de voces y escritura como ficción teatral” (DINIZ, 2006, p.10).

Jean Franco em sua *História de la literatura hispanoamericana* (1999) afirma que a nova prosa hispanoamericana se rebela e se liberta do realismo e de uma realidade estreita. O novo romance latino-americano caracteriza-se por romper com a narrativa linear e se utiliza do mito, da fantasia, do humor e da paródia.

Usando palavras de Mario Vargas Llosa, Franco diz que a novela e o romance hispanoamericanos já não servem mais a realidade e sim se servem dela como matéria. A realidade é tema que atravessa o universo ficcional de Augusto Roa Bastos. Ela se apresenta ao mesmo tempo como matéria e angústia na sua escrita. Como diz Franco, a escrita de Roa Bastos parece estar ligada à realidade por minuciosas observações da sociedade em que vive, relatando cruezas de acontecimentos suavizadas (ou intensificadas?) por um lirismo de estilo-utilizando para tanto ritmos e palavras indígenas. Mas essa mesma escritura é permeada por questionamentos múltiplos sobre realidade e verdade. Como fica claro nesta passagem narrada pelo personagem “o gordo” do conto “Contar un Cuento” (1955):

¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es la que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, soñarla, o imaginarla. Una cebolla. ¿Usted le saca una capa tras otra, y qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos (ROA BASTOS, 1993, p.11-12).<sup>27</sup>

<sup>27</sup>“Mas o que é a realidade? Porque há o real do que não se vê e até do que não existe mais. Para mim a realidade é a que fica quando desapareceu toda a realidade, quando se queimou a

Neste contexto, ao tecer questionamentos acerca da verdade, ao “descascar” os conceitos de realidade, a relação ficção/realidade já não aparece como dicotômica: as fronteiras entre real e ficção se borram, se atravessam e se fundem. Wolfgang Iser propõe uma relação tríplice que cabe mencionar aqui: ao invés de oposição entre ficção e realidade, Iser aponta uma relação tríplice entre real, ficcional e imaginário, propondo relacionar de maneira horizontal tais aspectos, não como blocos rígidos que se contrapõem, mas flexíveis como linhas que se entrecruzam, formando uma grande teia, considerando que: “a construção de realidade se alimenta das fantasias do ser humano que assim evidencia sua constituição antropológica.” (ISER, 1996, p.8).

Esta realidade é assim construída por um imaginário antropológico e coletivo. Como via de mão dupla, a literatura funda enquanto empreendimento da imaginação, num suceder imaginário que não necessariamente se vincula à realidade, como propõe Guillermo Sucre, “um novo real – do irreal.”:

[...] o escritor latino-americano tomou consciência de que mais do que um mundo a exprimir ou inventariar, o que tem diante de si é um mundo a fundar. Tomou consciência daquilo que o próprio Paz chamou literatura de fundação e que em termos diversos, mas não opostos, outros escritores hispano-americanos como Carpentier, Lezama Lima e Cortázar também conceberam (SUCRE, 1979, p.270).

Como propõe Iser, a ficção, enquanto criação de um real, não se opõe à realidade, mas se relaciona com ela, através do imaginário. Assim como a escrita inventa um real seu, também inventamos a realidade. Roa Bastos, à semelhança destes autores citados por Sucre, com sua escrita, rompeu com uma realidade imposta, colonizadora, através de um gesto subversivo e criativo.

---

memória do costume, o bosque que nos impede de vêr a árvore. Só podemos aludir a ela vagamente, sonhar ou imaginá-la. Uma cebola. Você tira uma camada depois de outra e o que fica? Nada, mas esse nada é tudo ou pelo menos um tufo picante que nos faz lacrimejar os olhos.” (ROA BASTOS, Augusto. Contar um conto [tradução de Alai Garcia Diniz]. In: ROA BASTOS, Augusto. **Contos que cantam** [org. de Alai Garcia Diniz]. Assunção, Paraguai: Editora Servilibro e NELLOL – Núcleo de estudos de Literatura, Oralidade e Outras linguagens da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010, p.10 – tradução livre minha.

A escrita de Roa Bastos se constrói na relação entre estes três aspectos: real, imaginário e ficcional. Memórias de infância, memórias roubadas, memórias inventadas, fatos e personalidades históricas, aparecem em contextos distintos e permeiam a obra do autor. A representação é reapresentação e ressignificação.

No conto “Cuando un pájaro entierra sus plumas”, por exemplo, Roa Bastos relaciona uma história de nascimento de gêmeos (que já carrega uma potência mítica) que nascem velhos, com um mito reinventado por ele de uma velha anciã, Yuyu, que existiu no início do mundo e que dá à luz um filho velho. Estas histórias são vivenciadas e contadas por Jobiana, madrinha do personagem narrador do conto. Toda esta narrativa, que está no plano da ficção, remete, por sua vez, a Dona Rufina, que trabalhou na casa dos pais de Roa Bastos e cuidou dele como uma mãe/ madrinha. Rufina contava para ele, ainda menino, entre outras, as histórias das mil e uma noites em guarani, assim como o faz Jobiana no conto: “[...] esas noches en que maña Jobiana me contaba cuentos. Los de Las mil y una Noches y también historias con brujas, enanos, sapos tan grandes como bueyes y animales alados.” (ROA BASTOS, 2007, p.112).

Neste mesmo conto é relatada a história de um caminhante e seu medo com elementos que remetem ao universo dos contos de fada. Aparecem ainda, neste pequeno conto de sete páginas, citações de personagens históricos como Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, personagem que se relaciona com aspectos do real e do imaginário da colonização das Américas. Há ainda o relato feito pelo personagem-narrador de sua própria transformação de menino em pássaro, o que nos leva a pensar nos mitos ameríndios e seu perspectivismo.

Nesta fusão entre passado histórico, momento presente e mitos ancestrais provindos de diversas culturas, nesta mistura entre memória pessoal e memória coletiva, os tempos dialogam e se imbricam num universo que chamamos de literário ficcional e que resulta desta estética híbrida de Roa Bastos. Nesse espaço, temos a liberdade do ficcionista, aliada a um comprometimento social e às sensações causadas pela realidade vivida ou observada.

Mas Roa Bastos rompe com o realismo, e rasga a barreira entre os planos do real e do ficcional. É, por exemplo, esta mistura de sensações de uma guerra vivida, a guerra do Chaco, com sensações imaginadas, criadas, o que encontramos neste trecho de *Hijo de Hombre* (1960) em que o Tenente Veras, já em delírio, relata seus dias de agonia e sede na batalha do Boquerón:

La carne gomosa de las tunas me renueva el sabor de los pezones de la Damiana Dávalos, que mis labios mordieron aquella noche, entre las ruínas, bebiendo su leche. O es el viejito Macario Francia, trayéndome agua del Tebikuary en el hueco de sus manos, diminuto y encorvado, por la desmesurada planicie. Anda y anda... Llega al fin, me inclino a beber y solo encuentro en la palma de sus manos de telaraña el agujero negro de la moneda robada...<sup>28</sup>(ROA BASTOS, 2005, p.192 e 193)

O autor descreve através do diário de relatos do Tenente Veras imagens de uma guerra experienciada por ambos - autor e personagem - nesta mistura de memórias passadas e inventadas, criada de maneira poética.

Em alguns momentos, os relatos se tornam mais áridos e as memórias passam do plano individual para o coletivo, como quando descreve a sede e fala da morte branca e da morte vermelha. Mas sempre com grande potência poética, quase doce, agridoce talvez, em que os planos do real, do ficcional e do imaginário se relacionam de maneira horizontal numa via de mão tripla.

Segundo Franco, o real maravilhoso, estética que também permeia esta geração da nova novela latino-americana, é para estes artistas da palavra uma postura e convicção em relação à diversidade da realidade americana (e, quem sabe, ameríndia no caso de Roa Bastos), de caráter bem distinto da realidade europeia. O real maravilhoso é uma opção pela desconstrução de uma realidade imposta por anos de colonização, é um caminho de subversão e profanação em relação às verdades que foram instauradas, a realidades que foram também inventadas e metidas goela abaixo por muitos séculos. O real

---

<sup>28</sup> “A carne viscosa dos cactos me faz reviver o sabor dos peitos de Damiana Dávalos, que meus lábios morderam aquela noite, entre as ruínas, quando bebi seu leite. Ou é o velhinho Macário Francia, caminhando pequenino e curvado pela desmesurada planície, trazendo-me água do Tebikuary na concha das mãos. Anda e anda... Chega por fim: inclino-me para beber e só encontro na palma de suas mãos de teia de aranha o buraco negro da moeda roubada...” In: ROA BASTOS, AUGUSTO. **Filho do Homem** [tradução de Marlene de Castro Correia] Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 181 – tradução livre minha.

maravilhoso, como uma reação, torna-se também espaço de reinvenção do real. É um dos caminhos através dos quais os escritores destas plagas se reinventam e reinventam a América Latina.

Escritores como Augusto Roa Bastos, advindos desta casa latino-americana, transitaram por estes dois mundos, vivenciando tanto o universo industrializado europeu em seus muitos anos de exílio, quanto este outro universo, que no caso específico de Roa Bastos, era o da cultura híbrida paraguaia que mistura as línguas guarani e castelhana, suas crenças e mitos, encontrando-se assim em um terceiro espaço. Tendo o olhar de dentro e o olhar de fora, sua escrita atravessa estes dois mundos.

Além da língua, dos mitos que recria a partir desta cultura, do ritmo e oralidade imprimidos em seus textos, contos, e romances, Roa Bastos se utiliza, dentro do seu universo ficcional, da filosofia ameríndia, dos seus mecanismos relacionados à ancestralidade, à forma de se relacionar e entender o mundo, a natureza e suas relações. Assim, podemos pensar que a presença de personagens que transitam por vários contos de Roa Bastos, em diferentes momentos do ciclo nascimento – vida – morte – espírito ou pós-morte, a presença de transformações e relações homem-animal, assim como a própria poética das variações relacionam-se com esta cultura ameríndia guarani da qual Roa Bastos se apropria, utilizando elementos e recriando, reelaborando princípios. Cito aqui um trecho de um dos textos em que Eduardo Viveiros de Castro define o perspectivismo ameríndio, para que possamos observar esta diversidade de olhares nos voltando então à questão do ponto de vista: o como se vê ou como se veem é relativo a um ponto de vista e, por conseguinte, também se relaciona com este questionamento sempre presente em Roa Bastos: afinal o que é a verdade, Maína Jobiana?

[...] os humanos, em condições normais, vêem os humanos como humanos, os animais como animais e os espíritos como espíritos; já os animais (predadores) e os espíritos vêem os humanos como animais (de presa), ao passo que os animais (de presa) vêem os humanos como espíritos ou como animais (predadores). Em troca animais e espíritos se vêem como humanos: apreendem - se como (ou se tornam) antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura – veem seu alimento como alimento humano (os

jaguares vêem o sangue como cauim, os mortos vêem os grilos como peixes, os urubus vêem os vermes como peixe assado, etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos, etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado do mesmo modo que as instituições humanas (como chefes, xamãs, festas, ritos, etc.) (VIVEIROS DE CASTRO, p.117, 1996).

Roa Bastos transita por estes saberes, onde não existe mais um ponto de vista fixo e rígido, o próprio conhecimento, sempre em movimento, se faz para em seguida se desfazer.

Os romances e narrativas breves (contos) de Roa Bastos, na medida em que são uma espécie de escrita processo, também se aproximam das estruturas circulares dos mitos, e se relacionam com o imaginário e a memória coletiva<sup>29</sup>, memória esta que, como diz Maurice Halbwachs, é povoada por lembranças reais às quais ainda “[...] se junta uma compacta massa de lembranças fictícias” (HALBWACHS, 2009, p.32). São frutos de experiências vividas, apreciadas, contempladas, sofridas, mas também inventadas e imaginadas.

Na medida em que se desenha este conceito das lembranças para se chegar à memória enquanto fenômeno coletivo, é possível traçar um paralelo com a idéia da poética das variações proposta por Roa Bastos e com estes princípios coletivos de criação e construção coletivas que desconstroem as autorias individuais ou que mesmo dentro delas nos mostram que elas não são o que aparentam ser. Não estamos sozinhos quando lembramos, não estamos sozinhos quando criamos, quando atuamos, escrevemos ou pintamos.

Esta matéria memória que aparece nos contos de Roa Bastos em várias camadas e planos ocorre também como caminho estético. A estética de camadas de Roa Bastos se aproxima assim de como as

---

<sup>29</sup> Ao utilizar o termo memória coletiva temos aqui como referência o conceito de Halbwachs que, assim como o conceito de inconsciente coletivo de Carl Gustav Jung, nos remete aquilo que é ancestral. Mesmo que estejamos sós, a presença do outro está implícita no eu: “como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas. [...] nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros. [...] pois mesmo se estamos sós, mesmo que tenhamos experienciado sozinhos, ou estado sozinhos em certo lugar, mesmo assim, mesmo sem a presença material de um outro, o outro permeia nestas lembranças, o olhar do outro está presente, na medida em que “sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 2009, pp. 29-30).



lembranças acontecem, uma estética do sonho e da memória que vai e vem e que se repete.

E a partir de elementos como este conceito de memória coletiva de Halbwachs, assim como da relação tríplice e horizontal proposta por Iser, é possível visualizar na estética construída por Roa Bastos ao longo de seu percurso uma busca que, partindo quase de um realismo social, foi deslizando para uma constante desconstrução das unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação, tornando-se um ato de desapego de uma realidade fixa, cedendo espaço para esta relação que rasga as fronteiras entre real, ficcional e imaginário, descascando a cebola do real, movimentando-se.

Não se trata mais de início, meio e fim, não se trata de andar para frente, o tempo, na escrita de Roa Bastos, entrelaça as direções, um andar com os pés voltados para trás, um andar pelo avesso, confundir, desorganizar, fundir o tempo. Através de imagens oníricas e polifônicas que trazem inúmeras vozes do passado e do presente, memórias que se misturam como estética do sonho e de uma prosa que é crítica, que é também poesia.

Sua escrita assim atravessa esta fronteira entre prosa e poesia, e a realidade é para ele matéria de transcrição.

Isto se reafirma em passagens como as do seu romance *Contravida* (1994), em que Roa Bastos, através do narrador-personagem nos fala: “La verdadera realidad no es para mí sino lo real de lo que todavía no existe” (ROA BASTOS, 1995, p.85) e que “[...] las histórias fingidas deben contar la verdad como si mintieran.” (Idem, p.87).

Ele *desrealiza* ao fundir memórias reais e imaginadas. Ao misturar o real com o ficcional, estas fronteiras, como tantas outras, são rasgadas por Roa Bastos. Mas ao mesmo tempo o autor também enraíza, ao tocar em raízes profundas de matrizes míticas que permeiam sua obra em geral. Quando em sua escrita o autor se refere a esta terra, a casa paraguaia, ele mexe com as matérias que foram utilizadas na construção desta, mas do mesmo modo que tantas outras casas, manuseando elementos primevos, como o ar, fogo, água, terra, barro.

A escritura de Roa Bastos se serve também, como matéria prima, dos grandes temas humanos que se relacionam com o ciclo: nasce, cresce, envelhece, morre, nasce... Temas que infinitamente se repetem e nos inquietam como os descritos por Jean Jacques Roubine quando se refere ao pensamento desenvolvido por Jerzy Grotowski: “[...] heranças coletivas, feita de valores comuns, de sofrimentos partilhados, de tabus assumidos, grandes mitos da modernidade. Do

antigo testamento, da mitologia grega, aos campos de concentração, guerras mundiais” (ROUBINE, 2003, p.195).

Sua recepção torna-se assim abrangente devido a essa capacidade de traduzir e recriar temas míticos de modo particularmente sensível.

Augusto Roa Bastos atravessa esses temas dentro de um contexto latino- americano, tendo ele mesmo vivenciando várias situações que inquietam a humanidade: guerras, exílios e, ainda, seus encontros com os mitos cristãos e guaranis. Roa Bastos escreve a partir da sua memória que inclui os mitos<sup>30</sup> e suas recriações e variações. O mito enquanto matéria viva, assim como este se apresenta nas culturas ameríndias.

Aqui estamos lidando com um conceito de mito que, se não representa para nós a verdadeira história do mundo (como nos fala Betty Mindlin em relação aos índios), ao menos se mantém vivo enquanto estrutura como propõe Lévi-Strauss. Ou ainda como uma “metáfora ou expressão da relação do homem com a natureza” (MINDLIN, 2002, p.151).

Francisco Tovar, um dos mais conhecidos pesquisadores de Roa Bastos na Espanha, observa que desde sua infância ele foi um transgressor, filho rebelde que contestou o poder do pai e dos ditadores de sua “pátria”. Sua infância foi marcada por um universo plural e de

---

<sup>30</sup> Os mitos guaranis e recriações acerca deles são matéria bastante relevante na obra de Roa Bastos, sendo assim palavra recorrente e bastante presente neste trabalho. Proponho aqui fazer uso de uma definição encontrada por Betty Mindlin, por sua abrangência e clareza, e que parte de alguns pensadores como Lévi-Strauss e Mircea Eliade. Cito: “Mito: Narrativa tradicional sobre o passado que freqüentemente inclui elementos religiosos e fantásticos. Alguns tipos de mitos são encontrados em todas as sociedades, embora funcionem de diferentes maneiras em cada uma delas. Os mitos podem tentar explicar a origem do universo, e da humanidade, o desenvolvimento de instituições políticas ou as razões das práticas rituais. Os mitos muitas vezes descrevem as façanhas de deuses, de seres sobrenaturais, ou de heróis que têm poderes suficientes para se transfigurar em animais e para executar outras proezas extraordinárias. Antropólogos passaram muito tempo tentando diferenciar mito de história, mas a história pode exercer as mesmas funções do mito, e os dois tipos de narrativas sobre o passado algumas vezes se confundem. Teóricos como Frazer interpretavam os mitos como formas de antigos pensamentos científicos e religiosos. Esta abordagem foi posteriormente criticada por Malinowski, que via o mito como explicação para a ordem social. O historiador romeno norte-americano Mircea Eliade (1907-86) via o mito como fenômeno religioso, isto é como a tentativa de o homem retornar ao ato original de criação. Lévi-Strauss afirmou que a importância do mito não está em seu conteúdo, mas em sua estrutura, uma vez que ela revela processos mentais universais. Em psicologia os mitos são vistos como uma importante base para o comportamento humano. Tanto Freud quanto Jung utilizaram largamente os mitos em seus trabalhos. Quaisquer que sejam as teorias a respeito das origens e funções dos mitos, esses permanecem fundamentais para a consciência humana” (MINDLIN, 2002, p. 149).

natureza mestiça, vivenciou na cidade de Iturbe “un espacio y un tiempo míticos” e por outro lado “reales y no exentos de crueldad” (TOVAR, 1993, p.8).

Para Tovar, a matéria prima da obra de Roa Bastos constitui-se nas fraturas, nas grandes cicatrizes existenciais do homem paraguaio; fraturas do idioma, das diferenças de classes sociais, da identidade de um povo. Fraturas expostas também pelas inúmeras guerras que o país vivenciou e ditaduras a que foi submetido.

Tovar ressalta a importância para a obra de Roa Bastos dos contos e da leitura de histórias, incluindo histórias bíblicas contadas por sua mãe, em guarani, como nos relata Courthès<sup>31</sup>, e o convívio com duas importantes “personagens” que, segundo Tovar, formam parte das primeiras recordações do escritor:

Con todo, se añade la convivencia, dentro de la misma casa, con dos personajes significativos; Rufina, una de tantas maravillosas sabias campesinas contadoras de cuentos como hay en la tierra paraguaya, y Gaspar, un antiguo foguista de barco que una tarde de mucho calor se había arrojado del puente al agua, de donde lo sacaron casi muerto y quedó privado de razón el vejito (TOVAR, 1993, p.10)<sup>32</sup>

Apenas como ilustração vale dizer que tanto D. Rufina como Seu Gaspar, apresentam-se neste entrelaçamento entre real e ficcional na obra de Roa Bastos. Ambos aparecem como personagens com estes mesmos nomes, assim como inspiram outros personagens nomeados de maneira diferente. Como é o caso do personagem do leproso Gaspar

---

<sup>31</sup> Em seu livro *La Isla de Roa Bastos*, Eric Courthès, faz um breve relato sobre a mudança do jovem Roa Bastos para Iturbe, onde a língua guarani estava mais enraizada. Nas escolas e nas brincadeiras com as outras crianças experienciou o guarani como língua oficial. Sua mãe lhe contava histórias da bíblia também na língua guarani. Por outro lado, seu pai sempre se opôs ao uso do guarani ou mesmo do “jopará” que misturava guarani e espanhol. Seu pai obrigava o menino Roa Bastos a estudar latim e não admitia o guarani como língua paraguaia (COURTHÈS, 2009).

<sup>32</sup> “Com tudo, ainda se acrescenta a convivência, dentro da mesma casa, com dois personagens significativos; Rufina uma das tantas maravilhosas sábias campesinas contadoras de histórias como existe na terra paraguaia, e Gaspar, um antigo “foguista” de barco que em uma tarde de muito calor se jogou da ponte para a água, de onde o tiraram quase morto e perdeu a razão a velho” (TOVAR, 1993, p.10) – tradução livre minha.

Moura que desaparece no romance *Hijo de hombre* (1960) e da personagem Maína Jobiana do conto “Cuando un pájaro entierra sus plumas” que traz muitas características de D. Rufina, sobretudo pelo fato de contar histórias como *As Mil e uma noites*. Eles atravessam a vida e a obra do autor, tanto enquanto personagens como também através das recriações e variações feitas por Roa Bastos das histórias, mitos e lendas contadas a ele por sua mãe e sua maína, D. Rufina:

Doña Rufina era analfabeta. Mal podía leer la palabra escrita en el cielo. Alguna noche, al levantar la cabeza, yo leería la palabra m-a-r, o a-m-a-r, más sencilla y agradable para todos. O alguna otra palabra misteriosa que yo no podría descifrar. Lo que doña Rufina sabía contar eran los cuentos de Las mil y una noches, en guaraní. Decía Chezenarda, en lugar de Sheherezada. A saber cómo y cuando habría aprendido el árabe (ROA BASTOS, 2005, p. 68).<sup>33</sup>

Courthès carinhosamente chama Roa Bastos de “hijo de la dualidad”. Neste capítulo (COURTHÉS, 2009, capítulo I, p.11) assim intitulado, ele nos fala deste Roa Bastos de carne e sangue que se constrói de maneira dual. Dualidade presente na relação com o pai em oposição à mãe, entre a língua espanhola e guarani.

Posteriormente, o exílio vai reforçar ainda mais esta característica do homem–autor. De “hijo de la dualidad”, Roa Bastos passa a ser também um criador de dualidades, um *padre de la dualidad*. A dualidade se desdobra ao infinito em sua escrita. Nas relações entre os planos, real, ficcional, imaginário, sobre os conceitos de verdade, mentira, no hibridismo entre prosa, poesia e ensaios, no bilinguismo, trilinguismo talvez de uma língua misturada, por vezes inventada, na reinvenção do mito, na relação entre linguagens, na intermedialidade, no espaço entre o profano e o sagrado, vida e morte, entre o ritual e o cotidiano. E em suas personagens, que sempre são duais, na presença dos gêmeos que aparecem em vários de seus contos, iguais, mas pelo avesso, assim como muitos de seus personagens que se encontram em

---

<sup>33</sup> “Dona Rufina era analfabeta. Mal podia ler a palavra escrita no céu. Em alguma noite ao levantar a cabeça, eu lería a palavra m-a-r, ou a-m-a-r, mais simples e agradável para todos. Ou alguma outra palavra misteriosa que eu não poderia decifrar. O que dona Rufina sabia contar eram os contos das Mil e uma noites, em guaraní. Dizia “Chezenarda” no lugar de Sheherezada. A saber, quando e como havia aprendido o árabe” (ROA BASTOS, 2005, p.68) – tradução livre minha.

diferentes contextos, que se esbarram na sua obra em diferentes momentos, em diferentes contos e romances, na polifonia de vozes que também se desdobram, no tempo-espaco, presente, passado, futuro.

A partir de um fragmento de entrevista concedida à revista *Casa de las Américas*, podemos compreender um pouco melhor o significado e a importância tanto da presença do dual na obra do autor, quanto destes questionamentos que ele constantemente elabora enquanto autor ficcional e também intelectual ensaísta:

En la noche oscura de las mitografías, el sujeto pronominal, verbal o de cualquier otro género y sustancia, se da entero como una unidad esquizoide, desdoblada, siamesa, pegada por la espalda a la realidad, sin que pueda verle la cara. Mana desde allí su ser uno y dúplice, pero también queda preso de ella como en una jaula de vacío, de oscuridad, de silencio. Si no alcanza a reconocerse en el «otro», el sujeto no dejará de ser prisionero de su propia oscuridad, de su propio vacío. Lleguemos a una conclusión provisoria, desdichadamente no comprobable ni contemporarizadora: digamos que el sujeto es fruto del tiempo, madurado a lo largo de cien mil años y caído en mitad del siglo abarcando franjas inmemoriales. No resulta extraño, desde este punto de mira, que el historiador –este ficcionalizador de hechos reales en la historiografía– no pueda usar sino el pronombre impersonal.

El historiador es la no-persona; es el viajero omnisciente, pero invisible, inexistente. Si dice YO, la realidad de su ficción evocativa se desvanece en humo, en vacío, en nada. No puede decir: *Yo, César...Yo, mendigo... Yo, el amo absoluto de un pueblo... Yo la excesiva, la infinita hormiga...*

El narrador de «historias fingidas», en cambio, puede atravesar todos los planos del espejo pronominal y sintáctico, semántico o fantasmático; puede tejer por detrás del roto espejo la trama reverberante y oscura de sus obsesiones; dar nombre a las cosas más irreales y desconocidas, pues lo que en verdad persigue el fabulista es eso: lo real-desconocido, la cara

oculta de sus sueños, la cuarta dimensión de la realidad que sólo es posible concebirla en la ficción (ROA BASTOS, 2007, p.100 e 101).<sup>34</sup>

Neste trecho de entrevista de Roa Bastos, é possível perceber sua habilidade, como ensaísta e re-criador, de inaugurar uma relação entre real- ficcional e imaginário. Ele parte da idéia da dualidade da linguagem presente nos mitos, da relação dual que estes possuem com o real enquanto seu avesso, para então reelaborar a relação entre história e ficção, enquanto também uma relação dual (ou triádica como sugere Iser), mas não de oposição. Roa Bastos propõe que a ficção é o espaço possível para se conceber e encontrar esta cara obscura, este avesso do real que não pode ser concebido pela história.

---

<sup>34</sup> “Na noite obscura das mitografias, o sujeito pronominal, verbal ou de qualquer outro gênero e substância, da-se inteiro como uma unidade esquizóide, desdobrada, siamesa, colada pelas costas a realidade, sem que lhe possa ver a cara. Nasce daí seu ser único e duplo, mas também permanece preso a ela como em uma jaula de vazio, de obscuridade, de silêncio. Se não chega a reconhecer-se no «outro», o sujeito não deixará de ser prisioneiro de sua própria obscuridade, de seu próprio vazio. Chegamos a uma conclusão provisória desditosamente não comprovada nem contemporarizadora: digamos que o sujeito é fruto do tempo, amadurecido ao longo de cem mil anos e caído na metade do século abarcando partes imemorráveis. Não resulta estranho, deste ponto de vista, que o historiador- este ficcionalizador de feitos reais na historiografia – não possa usar senão o pronome impessoal.

O historiador é a não-pessoa; é o viajante onisciente, mas invisível, inexistente. Diz-se EU, a realidade de sua ficção evocativa se desvanece em fumaça, no vazio, no nada. Não pode dizer: Eu, Cezar... Eu, mendigo... Eu, o amo absoluto de um povo... Eu a desmedida, a infinita formiga...

O narrador de «histórias fingidas», em troca (por sua vez), pode atravessar todos os planos do espelho pronominal e sintático, semântico ou fantasmático, pode tecer por detrás do amarrotado espelho a trama reverberante e obscura de suas obsessões; dar nome as coisa mais irreais e desconhecidas, pois o que na verdade persegue o fabulista é isso: o real-desconhecido, o rosto oculto de seus sonhos, a quarta dimensão da realidade que só é possível conceber na ficção (ROA BASTOS, 2007, p.100 e 101)” – tradução livre minha.

## 1.2 - PALAVRAS, POEIRA D'ALMA QUE SE ESPALHA PELO AR...

*O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.*

WALTER BENJAMIN

No prefácio de *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (1999), Jean Franco traz à tona a questão da colonização enquanto experiência vivida pelos países da América Latina e propõe uma relação em que associa a escrita com a figura do colonizador e a oralidade com a figura do colonizado. Franco postula a existência de um conflito entre escrita e oralidade que partiria desta relação colonialista em que os europeus conquistadores impuseram sua escrita sobre a oralidade dos povos ameríndios, caribenhos, africanos. Um assunto puxa outro e se olharmos para outro vagão do trem, mesmo num contexto europeu, a escrita já se constituía em um instrumento de poder social, político e econômico que se expande e se radicaliza na relação com os países ditos colonizados. Mas aqui pretendemos apenas traçar um breve panorama desta relação no contexto da América Latina. Deparamo-nos assim com uma construção de oposição sociocultural entre oralidade e escrita. Nos períodos coloniais e pós-coloniais a escrita como instrumento, ou arma de poder e status de uma elite social e econômica, ou ainda intelectual, cumpre um papel de antagonista da oralidade, numa relação encarada como dicotômica: escrita x oralidade em que a primeira representa maior status e poder.

Estas especulações feitas por Franco parecem confluir com os conceitos trabalhados por Ella Shohat e Robert Stam sobre o eurocentrismo que, segundo estes autores, consiste em um discurso que foi construído para justificar o colonialismo. O discurso eurocêntrico reduz a diversidade cultural a apenas uma perspectiva, apenas um ponto de vista é valorizado e considerado: a Europa como origem única dos significados, “*como o centro de gravidade do mundo*” (SHOHAT, 2006, p.20). O pensamento eurocêntrico parte do princípio de que a Europa é o princípio de tudo. E o que é produzido, seja de ordem cultural, econômica ou social, por seus filhos legítimos é considerado

hierarquicamente superior, de maior valor. Estes preconceitos, este olhar pejorativo, está implícito nas relações e nos termos utilizados: “*nossas nações, as tribos deles; nossas religiões, as superstições deles; nossa cultura, o folclore deles; nossa arte, o artesanato deles; nossas manifestações, os tumultos deles; nossa defesa, o terrorismo deles.*” (SHOHAT, 2008, p.21) e aqui poderíamos então acrescentar: nossa escrita e nossa literatura e a oralidade e os causos e historietas deles.

Antonio Cornejo Polar relata situações que podem contribuir e enriquecer esta discussão. Ao voltar-se para acontecimentos do passado, descreve um encontro em Cajamarca, Peru, entre o Inca e o frei Vicente Valverde. Baseado em relatos de cronistas que estiveram em Cajamarca, conta Polar:

[...] que o Inca pediu provas do que ouvia e Valverde respondeu que a verdade estava escrita. Narram resumidamente que o padre lhe entregou a bíblia, que Atahualpa teve dificuldade em abri-la, que a olhou detidamente, procurou ouvi-la e – ante seu silêncio – atirou-a ao chão. Este foi o sinal que desencadeou o massacre de Cajamarca. Pouco depois o Inca é executado (POLAR, 2000, p.288).

Polar utiliza este episódio, assim como outros relatos e anedotas, para expor uma relação, também apontada por Franco, de confronto entre culturas e de relação de poder e imposição de uma cultura sobre outra que vem destes tempos coloniais e se perpetua ainda nos dias de hoje. Apesar destes espaços ditos terceiros e entre-lugares que começam a ultrapassar esse estado de pedir *uma licencinha prá existir* e passam a se instaurar e se instalar como lugares de mão dupla, como dobras infinitas neste mundo hoje: de seres híbridos e misturados, sem casa ou lugar certo que flutuam entre culturas diversas.<sup>35</sup>

Este episódio relatado por Polar, literalmente e metaforicamente, deflagra um momento violento de oposição e cisão, como diz Polar, entre dois sistemas ligados a duas culturas distintas:

---

<sup>35</sup> Em tempos em que, como diz Suely Rolnik: “[...] não há mais apenas uma forma de realidade com seu respectivo mapa de possíveis. Os possíveis agora se reinventam e se redistribuem o tempo todo, ao sabor de ondas de fluxos, que desmancham formas de realidade e geram outras, que acabam igualmente dispersando-se no oceano, levadas pelo movimento de novas ondas.” (ROLNIK, 1998, p.9).



oral e escrita, ambas neste episódio representadas por autoridades culturais. De um lado, a voz suprema dos Incas, de outro a escritura sagrada dos europeus cristãos, sendo que o aspecto da comunicação está relegado a um plano de fundo. O que o colonizador pretende com sua escritura sagrada não é uma forma de comunicação, mas sim uma forma de dominação, catequização, acatamento, reverência obediente e servil do colonizado.

Neste episódio, a morte do Inca representa a vitória da letra sobre a oralidade, do colonizador sobre o colonizado. Representa também como se deu a primeira relação entre estes povos. Seguindo este caminho, podemos imaginar e relacionar esta história com o que acontece em terras como o Paraguai, onde a língua guarani, expressão de base oral, é falada tanto ou mais que a língua espanhola, mas que apenas recentemente foi considerada oficial. Podemos assim entender que, no contexto colonial, a oralidade, seja em qual língua for, tem um caráter de resistência, é subversiva e profana, e se relaciona com raízes muitas vezes já distantes de nós neste mundo flutuante.

Quando Augusto Roa Bastos se apropria da oralidade guarani, ele o faz em busca de um gesto estético e político e ao mesmo tempo traz à tona esta relação com a terra, com o barro vermelho, do ser humano com suas raízes mais ancestrais e antigas:

A este texto «latente y subversivo» habría que sumar la presencia del otro texto soterrado de la cultura bilingüe paraguaya, el texto no escrito sino pensado y modulado en la lengua de origen vernáculo, que corresponde a su vertiente oral: un «texto ausente» en la literatura escrita en español, no por ausente menos subversivo, lingüísticamente. La literatura paraguaya es enteramente oral en sus estructuras sintácticas, en su respiración, en su entonación interna, [...] (ROA BASTOS, 2007, p. 95).<sup>36</sup>

Um ato que sendo profanatório restabelece a relação com o sagrado. Ao trazer a oralidade para a cena literária, a escrita de Roa

---

<sup>36</sup> “A este texto « latente e subversivo» havia que somar a presença de outro texto soterrado da cultura bilíngue paraguaia, o texto não escrito senão pensado e modulado na língua de origem vernácula, que corresponde a sua vertente oral: um «texto ausente» na literatura escrita em espanhol, não por ausente menos subversiva, linguisticamente. A literatura paraguaia é inteiramente oral em suas estruturas sintáticas, em sua respiração, em sua entonação interna, [...]” (ROA BASTOS, 2007, p.95) – tradução livre minha.

Bastos, assim como a de outros autores como José María Arguedas e Guimarães Rosa, inaugura uma nova relação, que ultrapassa a dicotomia entre oral e escrito. A oralidade irrompe na literatura e é também literatura.

Haroldo de Campos, em relação a essa geração de escritores que atravessa as décadas de cinquenta a setenta, chama a atenção para a atitude de ruptura que estes autores assumiram em relação aos gêneros. E, além dos hibridismos entre ensaio, prosa e poesia, a utilização da oralidade também se apresenta como característica que rompe com as rígidas teorias de gêneros. A oralidade compartilha com a literatura o que ela tem de “não linear, de sinestésica, tátil, simultânea, tribal” (CAMPOS, 1979, p.282).

Roa Bastos, com sua poética das variações e sua obra que atravessa e recria o espaço do real e do universo mítico, segue passos de um contador de histórias. Ele cria o seu próprio contar, abarcando as características do narrador oral enumeradas por Walter Benjamin. Ora aproximando-se daquele que fica, ora aproximando-se daquele que sai. Acercando-se do que Benjamin propõe enquanto dois grupos arcaicos de narradores de história. Aquele que viaja, imagem do narrador como alguém que vem de longe e tem como representante arcaico o marinheiro. E aquele que fica, cujo representante arcaico é o camponês: “[...] mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1985, p.198).

Com sua escrita em movimento, Roa Bastos assume o ponto de vista do marinheiro, enquanto exilado que foi de seu país, sofrendo com a diáspora. Mas também trabalha com o ponto de vista do que fica – este camponês que narra histórias de seu lugar. Encontra-se, porém, como narrador de histórias, em um espaço diferenciado, pois maneja os instrumentos eruditos da palavra, e assume as histórias locais – ponto de vista camponês – com olhos de quem também toma distância e “estranha”, no sentido brechtiniano, os acontecimentos e fatos de seu lugar que também já não é o seu lugar, como no caso do marinheiro.

Roa Bastos, como narrador de histórias, com sua matéria que também é memória, que, como nos diz Benjamin, “é a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1985, p.210), traz também no seu escrever esta relação entre ser e estar, mostrar e descrever, proposta por Benjamin e realiza, no estar de sua escrita, o que Brecht, segundo a leitura de Fernando Peixoto, propunha como princípio de atuação que deveria ser seguido pelos atores dos teatros:

[...] no teatro de rua os intérpretes não agem como papagaios e macacos, que imitam pelo prazer de imitar, indiferentes ao que fazem, só para afirmarem que sabem representar. Os da rua possuem um objetivo digno e útil: os dos teatros não devem permanecer indiferentes ou inferiores. O demonstrador da rua fala o indispensável para ser compreendido, mostra os fatos como aconteceram e como poderiam ter sido diferentes: um acidente, como ocorreu e como poderia ter sido evitado. Através de sua narração, o acidente se torna compreensível. E durante toda sua narração, ele permanece, embora imitando os que estiveram envolvidos nos fatos, aquele que mostra. Brecht ressalta a cena de rua como modelo básico. E ridiculariza a mistificação que, nos teatros tradicionais, sob forma de misteriosas metamorfoses, parece acontecer entre o instante que o ator deixa seu camarim, um rei que aparece para o público (PEIXOTO, 1981, p.188).

Este narrador de rua que Brecht utiliza como exemplo a ser seguido pelos atores traz características deste mesmo narrador de Benjamin. Este contador de histórias que podemos encontrar na rua, relatando um acidente de carro, descrevendo o ocorrido sem nenhuma mística ou aquela empáfia que muitas vezes encontramos nos teatros. Ele pode ser interrompido, ou interrogado, responder questões e fazer comentários sobre outro assunto qualquer e em seguida volta a sua narração, ora assumindo personagens da cena, ora se distanciando e narrando de fora.

Tanto por sua característica estética impregnada pela oralidade quanto pela sua “Poética das Variações”, sobre a qual refletiremos mais adiante, Roa Bastos, como autor, nos seus contos, procede como um verdadeiro ator brechtiniano, ou um narrador benjaminiano, que pode estar nos contando uma história, mas a qualquer momento interrompe para fazer comentários, realizar explicações, comparações, e em seguida retomar a primeira história. Entre o narrador de Benjamin que conta e o de Brecht que mostra algo de sua própria experiência ou da experiência de outrem, a narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na

narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1985, p.205).

A oralidade, ao mesmo tempo, concede a Roa Bastos elementos que nos fazem pensar no contemporâneo e no que, em sua relação também com outras artes e meios, confere a sua escrita uma característica intermedial:

Nesse contexto, a presença do corpo e a voz adquirem novos sentidos e percepções criando um suporte que escava leituras e faz prosperar gêneros literários através do domínio da oralidade como escritura e da escritura como oralidade. A literatura como parte do corpo e da voz assim como em sua potencialidade imagética e virtual (DINIZ, 2007, p.3).

A escritura de Roa Bastos é escrita que não apenas lemos, mas que tocamos, assim como o oleiro toca o barro com as mãos, que sentimos, tateamos, com o corpo, tratando-se de uma escrita que nos atravessa pelo sensível e nos apresenta um universo de sensações. Esta escritura, da oralidade, que como fala Diniz, escava leituras e perpassa pelo corpo, pela voz e reverbera.

### 1.3 - AUGUSTO ROA BASTOS E SUA POÉTICA DAS VARIAÇÕES: O PYTAYOVAI

En 1982, veintidós años después de su publicación, intenté la reelaboración de *Hijo de hombre* basado en «la poética de las variaciones», que era entonces para mí –y sigue siéndolo– una de las claves de la elaboración literaria contra la ilusión de lo original o de lo inédito, mito romántico de la escritura si la entendemos como arte combinatoria cuyas posibilidades no son infinitas puesto que tales variaciones tienen una solución de continuidad y no son simples devaneos formales, sino que responden a una necesidad genética del texto.

Esta “poética de las variaciones”, una de mis invenciones retóricas, tiene su justificación en el hecho, no comprobado, de que lo absolutamente original sería ilegible e incomprensible. Sólo se

puede variar –reinventar– lo ya dicho, lo ya visto, lo ya existente. Crear es creer en lo nuevo, en lo dicho de otra manera, de una manera de decir que dice por la manera. La justificación es débil, lo reconozco; pero aun así la poética de las variaciones se sostiene en mi opinión desde el ángulo de la libertad de elección de sujeto-autor que trabaja en el universo no infinito pero sí transfinito, de los significados y los signos (ROA BASTOS, 2007, p. 95).<sup>37</sup>

Ao re-inventar, re-criar, Roa Bastos nos oferece também uma escrita enquanto matéria que se estranha. O estranhamento que muitas de suas obras causam, funciona como gesto crítico da própria obra ou manifesto imbuído de uma “capacidade de reflexão crítica, ao se identificar a uma espécie de comentário de uma obra anterior” (AUMONT, 2008, p.22) como nos diz Jacques Aumont a respeito do cinema.

Assim como Brecht parte muitas vezes de variações épicas de fábulas como as presentes em “o Círculo de Giz Caucásico” e como esta narrativa apontada por Benjamin, que mergulha para em seguida retirar, Roa Bastos causa este mesmo efeito de estranhamento com sua poética das variações. Sua escrita é um ato de teoria.

Poderíamos pensar como um ato teórico momentos em que, dentro deste universo ficcional, formado que são em princípio denominados de contos e romances, Roa Bastos tece e re-elabora conceitos sobre a sua própria maneira de escrever e sua poética das variações.

---

<sup>37</sup> Em 1982, vinte e dois anos depois de sua publicação, intentei uma re-elaboração de *Hijo de Hombre* baseado na «poética das variações», que era então para mim –e segue sendo– uma das chaves da elaboração literária contra a ilusão do original ou do inédito, mito romântico da escritura se a entendemos como arte combinatória cujas possibilidades não são infinitas posto que tais variações tem uma solução de continuidade e não são simples devaneios formais, senão que respondem a uma necessidade genética do texto.

Esta “poética das variações”, uma de minhas invenções retóricas, tem sua justificativa no feito, não comprovado, de que o absolutamente original seria ilegível e incompreensível. Só se pode variar –reinventar– o já dito, o já visto, o já existente. Criar é acreditar no novo, no dito de outra maneira, de uma maneira de dizer que diz pela maneira. A justificativa é fraca, eu reconheço; mas ainda assim a poética das variações se sustenta em minha opinião pelo ângulo da liberdade de escolha do sujeito-autor que trabalha no universo não infinito, mas, sim transfinito, dos significados dos signos. (ROA BASTOS, 2007, p.95)

Em seu conto “Contar un cuento” (in: El Baldío, 1993), usando aqui um termo proposto por Aumont<sup>38</sup>, Roa Bastos especula sobre como se pode contar e ler um conto, produz uma teoria que questiona a palavra: “La palabra es la gran trampa. Es muy cierto eso de que empezamos a morir por la boca como los peces. Yo mismo hablo y hablo. ‘Para qué? Para sacar nuevas capas a la cebolla. Por ahí no se va a ningún lado [...]” (ROA BASTOS, 1993, p.12).<sup>39</sup>

Neste ato teórico sobre a escrita do conto, Roa Bastos contesta a palavra através da própria palavra. E aí podemos inclusive verificar sua aproximação com o ato cênico, que caminha da textualidade para a teatralidade: “habría que encontrar un nuevo lenguaje y mejor todavía un lenguaje de silencio en el que nos podamos comunicar por levísimos estremecimientos, como los animales [...]” (Idem).<sup>40</sup>

Com seus atos teóricos que permeiam sua obra ficcional que, por sua vez, é atravessada pela relação entre real, ficcional, imaginário, Roa Bastos constrói e desconstrói sua própria escrita e especula sobre ela: personagens surgem e transitam por vários de seus escritos; ora meninos, ora jovens, ora velhos, ora pós-morte, como espíritos, ou seres que retornam ao início do ciclo da vida uterina. Elementos de uma escrita propositalmente se repetem na outra, variações de mitos e de histórias que são contadas, recriadas ou ainda recontadas através de diferentes pontos de vista de um conto para outro, como é o caso dos homens da Serraria presentes nos contos “El aserradero” (1956) e no conto “El y el otro” (1958).

Roa Bastos brinca com este tempo-espço que se repete, se mistura, que acontece do avesso, no ato de sua escrita que, ao mesmo tempo, sendo ficção, especula. No romance *Contravida*, por exemplo, através do seu narrador-personagem ele comenta sobre a sua poética das variações, relacionando-a com a figura mítica do Pytayovai:

---

<sup>38</sup> Aumont propõe que: “[...] o que distingue a teoria de outros conteúdos de pensamento é, primeiramente, seu caráter **especulativo**, em parte desinteressado” (AUMONT, 2008, p.25, grifo meu).

<sup>39</sup> “Grande ardil é a palavra. Realmente é certo que começamos a morrer pela boca como os peixes. Eu mesmo falo e falo. Para quê? Para tirar novas camadas da cebola. Por aí não se chega a parte alguma.”(ROA BASTOS, Augusto. Contar un cuento [tradução de Alai Garcia Diniz]. In: ROA BASTOS, Augusto. **Contos que cantam** [org. de Alai Garcia Diniz]. Assunção, Paraguai: Editora Servilibro e NELLOL – Núcleo de estudos de Literatura, Oralidade e Outras linguagens da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010, p.10.)

<sup>40</sup> “Teria que se encontrar uma nova linguagem, e melhor ainda, uma linguagem de silêncio na qual pudéssemos nos comunicar por estremecimentos levíssimos, como os animais [...]”(Idem referência anterior, p.10 e p.11).

Inspirado en los pies de doble talón del personaje mítico llamado Pytayovai, encontré la manera de escribir relatos hacia atrás y hacia adelante, para que padre no pudiera descifrar mis manuscritos, ni seguir las huellas de los personajes, ni entender sus historias (ROA BASTOS, 1995, p.85).<sup>41</sup>

Seguindo as pegadas duplas e opostas do Pytayovai, a poética das variações proposta por Roa Bastos segue estes princípios, de apagar pegadas, andar com pés contrários, indicando um caminho oposto, avesso, desconstruindo uma obra, sua própria, através da reescrita dela mesma O Pytayovai, como gesto de resistência, caminha com os pés voltados para trás, desconstrói a ideia do original, do que vem antes ou depois; é ainda um gesto que nos permite pensar na constante reinvenção, na escrita como processo sempre inacabado, sempre por fazer. Ao nos depararmos com estas pegadas contrárias, não podemos mais saber onde começa, onde termina, de que lado vem, para que lado vai. O que interessa é caminhar e tudo que se pode encontrar neste percurso, neste estar em processo.

Através da sua poética das variações, que um pouco se explica nesta figura mítica do Pytayovai, de pés contrários, Roa Bastos coloca os acontecimentos do avesso, faz da ida um caminho de volta, passando por onde já se passou. Esta poética, que ele constrói como um ato de desconstruir constantemente sua própria escrita, funciona como um elemento que causa estranhamento e é também produção teórica.

A poética das variações tendo como imagem-gesto o Pytayovai é dual, e nos remete à questão do duplo, à dualidade que se dá na própria construção e recriação de uma escrita que acontece também como e na repetição de versões: “en sucesivos palimpsestos, que nunca se dan por definidos...” (Courthès, 2009, p.33).

A poética das variações também se faz presente em outros autores, nas palavras do próprio Roa Bastos:

O autor quer que seu livro renasça muitas vezes.  
Compreendi que isso não era uma idéia

---

<sup>41</sup>“Inspirado nos pés de calcanhares duplos do personagem mítico chamado Pytayovai, encontrei a maneira de escrever relatos de trás para frente, para que meu pai não pudesse decifrar meus manuscritos, nem seguir as pegadas dos personagens, nem entender suas histórias” (ROA BASTOS, 1995, p.85).

descartável nem errônea. Desde Shakespeare a Borges, desde a versão dos códigos mayas e astecas aos contos e relatos da tradição popular e universal, desde as escrituras anônimas medievais aos textos orais das culturas indígenas e mestiças, desde digamos, François Villon a Emiliano R. Fernández, o maior poeta paraguaio bilíngüe, a letra se subordina ao espírito, a escritura à oralidade. Esta poética das variações que subverte e anima os textos estabelecidos forma os palimpsestos que desesperam os críticos sisudos, porém que encantam aos leitores ingênuos (ROA BASTOS, 1985, p.17, apud, EZQUERO e GIMÈNEZ, 1991, p.11 e 12).

Ao verificar em obras como a de Shakespeare e de Borges este ato das variações como gesto de subversão, que também se faz na tradição oral, nas diversas versões e variações dos contos de fada, ou de contos e mitos indígenas, o que mais uma vez aproxima Roa Bastos da estética das tradições e da literatura oral, este chega à invenção conceitual da poética das variações que tem um caráter ético e estético. A poética das variações para Roa Bastos é um trilho – ou delírio – escolhido, como ato e estratégia de guerra (se pensarmos no Pytayovai enquanto deus da guerra dos guaranis), luta e resistência a uma escrita estática, paralisada e canônica.

A poética das variações consiste, grosso modo, em transformações e recriações que o autor realizou com e em suas obras, assim como na recorrência, na repetição de personagens e outros elementos que aparecem em diferentes contos ou romances de sua autoria.

Ao atravessar e ultrapassar relações intertextuais com outros autores, fábulas e mitos, Roa Bastos interage com seus próprios escritos retornando a eles e reescrevendo os mesmos, num processo que ele denomina, segundo Courthès, de reescrita de si mesmo. Caminhando de versão em versão para chegar a uma negação da própria obra, ao seu avesso.

Aqui, a repetição, como um dos elementos que constituem a poética das variações, é corroborada pela especulação de Deleuze que postula que a repetição é, sim, uma diferença:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma



universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística (DELEUZE, 2006, p.21).

Carmem Luna Sellés, em *La narrativa breve de Augusto Roa Bastos* (1993) considera que a ética poética das variações consistiria em um ato de liberdade e de autocrítica; tomo a liberdade de acrescentar que também se trata de um ato estético subversivo. Para Sellés, a ruptura com a narrativa tradicional, outra característica do autor, vem colaborar para esta prática ao trabalhar com uma forma em geral mais circular, onde muitas histórias são contadas em um mesmo conto, de maneira autônoma.

No contato com a fragmentação, com a desconstrução de sua própria escrita, que em certo momento parece angustiar o autor - “lo peor era que después a mí mismo me costaba encontrar la línea verdadera, el sentido de esos relatos superpuestos, atravesados, enredados entre sí, destrozados, malogrados, arruinados, destruidos, por imposibles. Por destrucción de lo real” - (ROA BASTOS, 2007, p.85) - Roa Bastos encontra com seu Pytayoyai um caminho que atravessa as fronteiras do real e do linear.

Recuperando o que nos diz Iser, trata-se agora de borrar fronteiras entre planos, misturar e, por que não, aqui poderíamos pensar nas dobras e desdobras que Deleuze encontra no traço barroco<sup>42</sup>. O real se dobra no ficcional que se dobra no imaginário, até chegar ao avesso.

Considerando a poética das variações como dobras e desdobras “transfinitas”, a escrita de Roa Bastos sugere a imagem descrita por Deleuze: “é a turbulência que se nutre de turbulências e, no apagamento do contorno, ela só acaba em espuma ou crina. É a própria inflexão que se torna turbulenta, ao mesmo tempo em que sua variação abre-se à flutuação, torna-se flutuação” (DELEUZE, 1991, p.32).

E a desdobra, mencionada por Deleuze, não significa necessariamente o seu contrário, mas a segue até chegar a outra dobra, e mais outra... Usando como exemplo, a arte do origami, Deleuze nos fala desta ‘arte flexível’, que pode ser e é modelada pelo artista ou artesão,

---

<sup>42</sup> DELEUZE, Gilles. **A Dobra – Leibniz e o Barroco**. [Tradução Luiz B. L. Orlandi]. Campinas: Papirus, 1991.

como a oleira que modula sempre a mesma matéria: barro ou argila que se mantém molhado enquanto processo e em permanente transformação.

Considerando o conceito, ainda sugerido por Deleuze ao especular sobre as dobras, de que modular é algo contínuo, que nunca se esgota, que sempre pode variar, Roa Bastos modula sua matéria-palavra, matéria-memória, num tempo espaço através da poética das variações. Esta poética que conjuga ato teoria, ato história, ato poesia, é também ato de dobrar e modular. A matéria modulada por Roa Bastos, como o barro modulado pela oleira, é sempre a mesma matéria: barro, argila, água. Mas o como modelar vai ganhando variações transfinitas.

Como sugere Courthès em seus estudos sobre Augusto Roa Bastos, a poética das variações se relaciona com isto: uma matéria como barro da qual se parte e com a qual se constrói um texto (obra) único que se volta a escrever sem cessar, sem nunca se chegar a uma forma definitiva, estática, fixa, que se faz e se desconstrói para de novo se refazer.

A partir destas relações, podemos olhar e tatear a poética das variações nos dando conta de que a escrita de Roa Bastos não é feita de pedaços desconexos, mas de dobras de memórias, de mitos e de outras escritas e histórias. Talvez aí esteja um paradoxo de sua escrita: contemporânea, fragmentada, intermidial. Mas também com elementos deste narrador entre o medieval e o barroco, artesanal, de que nos fala Benjamin, com uma escrita de um barroco “estranho” como aponta Bella Josef em seu livro *Romance Hispano Americano* (1986), escrita que como “um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão” (DELEUZE, 1991, p.17).

Esta reflexão também poderá nos servir mais adiante para se pensar neste processo de criação de uma experiência cênica, no sentido de que existem muitos caminhos possíveis para se conversar com a escrita de Augusto Roa Bastos.

A poética das variações de Roa Bastos ganha assim uma dimensão especial para esta pesquisa. Nesta relação entre real, ficcional e imaginário, Roa Bastos transforma a literatura em um lugar onde processo criativo, imaginário e produção de conhecimento e teoria se encontram, assim como a “câmera caneta” de Glauber Rocha<sup>43</sup>, assim

---

<sup>43</sup>AVELLAR, 2006, p.380.

como pretendemos entender hoje o espaço cênico e esta relação entre textualidades e teatralidades como espaços atravessados por experiências, também espaços onde efetivamente se produz conhecimento e teorias. Esta postura de liberdade diante da escrita que encontramos em Roa Bastos, em seu romance *Contravida* (1994), por exemplo, nos convida a pensar, enfim, que criar é também repetir, roubar, usar o que já foi usado:

El robo es lo mejor que le puede pasar a la palabra escrita porque siempre está abierta para que todos la usen a su talento. No es propiedad de ningún autor. Está ahí para eso, para que la tome el primero que pasa. Sin la palabra robada nadie habría podido comunicarse. No habría podido ser escrito ningún libro. Ni siquiera los Libros Sacros, que padre tanto aprecia y respeta (ROA BASTOS, 1995, p.87).<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> “O roubo é o melhor que pode acontecer com a palavra escrita porque sempre está aberta para que todos a usem como desejar. Não é propriedade de nenhum autor. Está aí para isto, para que a pegue o primeiro que passar. Sem a palavra roubada ninguém poderia se comunicar. Nenhum livro poderia ter sido escrito. Nem sequer os Livros Sacros, que meu pai tanto aprecia e respeita” (ROA BASTOS, 1995, p.87) – tradução livre minha.

## 2 - PRIMEIROS FIOS DE UM NÃNDUTÍ: CONTOS DE ROA BASTOS

Desde que o projeto foi elaborado, este trabalho se propôs como objetivo a realização de uma experiência cênica a partir de contos de Augusto Roa Bastos. Mas o que é conto? E quais são as características da forma breve veiculada por Augusto Roa Bastos? Este capítulo, além de esboçar respostas sobre estas duas primeiras questões, pretende buscar na metáfora do ñanduti o gesto a que deliberadamente recorro para propor uma leitura de meu processo que mobiliza personagens de alguns contos como: “Cuando un pájaro entierra sus plumas” (1972), “El aserradero” (1956), “El y el otro” (1958) e “El pájaro mosca” (1958), para elaborar a cena que em meu corpo se traduz em uma experiência.

A escolha que aqui faço é de pensar o conto como um gênero bastante abrangente e que não é fixo nem tampouco fechado. Como propõe Ricardo Piglia, o conto se apresenta como um gênero que subverte e assim acolhe uma diversidade de possibilidades e avessos, questionando as regras pré-estabelecidas. O conto trabalha com a ideia do não previsível e não convencional. Por outro lado, existem alguns parâmetros que nos fazem reconhecer um escrito como conto.

Raquel C. de Faria e Custódio, em sua dissertação *O rumor como frêmito em relatos de Augusto Roa Bastos*, de 2009<sup>45</sup>, adverte que se tratando de compêndios acadêmicos, muitas são as definições fixas sobre o conto, e que em geral, sua definição parte de contrapontos com o romance. Sendo assim, um conto em geral é reconhecido por ser mais breve, em termos de duração e extensão, uma espécie de instantâneo, e que apresenta um recorte das personagens.

Mas o que pode ainda ser apontado como características do conto? Como diz Custódio, esta comparação com o romance, talvez seja um bocado genérica. Existem convenções, que enquadram os gêneros, e talvez, atualmente, uma das convenções em relação ao conto seja, exatamente, como propõe Custódio, a possibilidade de infringi-las, pela

---

<sup>45</sup> CUSTÓDIO, Raquel C. de Faria. **O rumor como frêmito em relatos de Augusto Roa Bastos**. Dissertação de Mestrado defendida em 2009 no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, orientada pela Profa. Dra. Alai Garcia Diniz.

própria abrangência e profundidade do que vem a ser um conto. Terreno fértil para se especular.

A ideia do tempo, instantâneo, faz pensar em momento, acontecimento, que pode se desvincular de um antes ou depois, ou, de outra maneira, penso, deixar para que o leitor, também enquanto criador de imagens, igualmente autor, imagine este antes e indague sobre este depois. O conto, assim, partindo-se de que seja um recorte, um pedaço, suscita também a imagem de fragmento, de possibilidade de olhar e focar em uma parte, um detalhe, que pode ser amplificado. Minuciosamente observado, este detalhe também contém um todo. Mas por ser parte, também se relaciona com a possibilidade de momento e de montagem, de destroço, descontínuo, interrompido, abrupto. O conto também pode ser ruptura e, portanto, pode brincar desmedidamente com o tempo, com a dinâmica. Piglia confere ao conto esta característica, de tempos muito variáveis: “momentos lentíssimos, acelerações – movimento de temporalidade“ (PIGLIA, 2004, p.94). Estes jogos com o tempo e esta fartura de combinações rítmicas dão dinâmica aos contos e se relacionam também com aspectos de intensidade e tensão. O jogo que se faz entre o lento e o rápido, a elipse, a cena, a pausa, o silêncio.

Algumas destas características, apontadas por uma (in)definição contemporânea do conto, se aproximam da escrita de Augusto Roa Bastos. Custódio chama atenção para aspectos como a fragmentação, constante na escrita deste autor, assim como o jogo de tensões e intensidade, que também envolvem um jogo com os extremos, perpassando por temas de violências e paixões. Em sua pesquisa, Custódio trabalha com os silêncios presentes na escrita de Roa Bastos como recursos que elaboram e causam intensidade e tensão. Este aspecto do silêncio também é apontado por Piglia em suas *Teses sobre o conto* (2004) quando se refere à teoria do iceberg de Hemingway: “o mais importante nunca se conta.” Em seguida ele coloca que o conto é também: “história construída com o não dito com o subentendido e a alusão.” (PIGLIA, p.91 e 92) Estas questões dão ao conto sua musicalidade própria. Ele pode ser construído de diversas maneiras, através de infinitas combinações. Ao se tratar da escrita de Roa Bastos, esta musicalidade é feita também de silêncios, e esta é uma das características que lhe conferem seu caráter poético.

Outro aspecto proposto por Piglia em suas *Teses sobre o conto*, e que reverbera na escrita de Roa Bastos, é a relação do conto com a tradição oral. Piglia, ao se referir a Jorge Luis Borges, fala de uma estreita relação de suas narrativas com a oralidade. Segundo ele, para Borges, o conto se aproxima das formas orais: “a rapidez e a

concisão dos relatos breves e dos contos orais” (PIGLIA, 2004, p.101) é também característica que se imprime em Roa Bastos, autor que mergulha fundo na oralidade. Os contos então, para estes autores, entre os quais poderíamos de imediato também incluir o brasileiro Guimarães Rosa, confluem com este dizer que Piglia entoa sobre a arte de narrar para Borges: “ouvir um relato que se possa escrever – escrever um relato que se possa contar em voz alta” (Idem). E aqui sou tentada a dizer que encontro um dos fatores que me levaram a esta escolha para criar um gesto de dramaturgia ñandutí.

Mas é importante ressaltar que as características da forma breve utilizada por Augusto Roa Bastos são também características que encontramos em seus romances, como, por exemplo, *Hijo de hombre* (1959) que, como afirma Sellés, também é feito de fragmentos, sendo que, inclusive, alguns capítulos deste romance foram publicados como contos, desmontados do todo:

Uno de ellos consiste en la inclusión de capítulos, o en un caso de un fragmento, de sus novelas ya editadas en diversos libros de relatos como si de “cuentos” se tratara. Así en *Los pies sobre el agua* (1967) nos encontramos con “Macario” y “Hogar”, capítulos I e V respectivamente de *Hijo de Hombre* (1959) y en Antología personal con “La lección de escritura” fragmento de *Yo el Supremo* (1974) (SELLÉS, 1993, p23).

Sellés aponta que o inverso também acontece, no caso de contos que posteriormente Roa Bastos monta e transforma em romances. O que nos interessa aqui, sobretudo, é a leitura que Sellés propõe destes atos como gestos “de ruptura com a concepção tradicional do gênero narrativo” (SELLÉS, 1993, p. 23) que, em Roa Bastos, acontece como via de mão dupla. Esta característica igualmente se relaciona com a poética das variações da qual Roa Bastos se apropria como ato de desapropriar-se, ato, segundo Sellés, de liberdade, de desapego à literatura enquanto produto inalterável ou definitivo.

A poética das variações de Roa Bastos traz para sua escrita, características que se entrelaçam com a oralidade, com a idéia de relatos recorrentes, independentes, mas em geral interligados por um fio condutor. Custódio relaciona esta poética com o *leitmotiv*, proposto como recurso de escrita de contos por Horácio Quiroga. Utilizado também como um conceito do cinema, grosso modo, o leitmotiv se

relaciona com a ideia de repetição de imagens (verbais, visuais, sonoras...) e, por conseguinte, com o que abarca a poética das variações.

A primeira tese a que Piglia chega sobre os contos diz: “o conto sempre conta duas histórias.”<sup>46</sup>. Podemos verificar que, tanto nos romances como nos contos, Roa Bastos trabalha com o duplo, sempre ambígua a sua matéria, de duplo percurso, de uma trama que se une em um ponto, como o trem (em “El y el otro”) e a história de dentro e de fora do trem, e sempre com a narrativa de duas para mais histórias. E assim como sugere Piglia ao se referir a Borges<sup>47</sup>, na escrita de Roa Bastos, uma das histórias que ele conta, sempre é a mesma, mas sempre também existe outra que é contada de maneira distinta, e neste caminho há um “duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto” (PIGLIA, 2004, p.94). Como segredo a ser desvelado, garimpado pelo leitor, que assim também se vê como autor, no ato da descoberta, na dolorosa, mas também deliciosa aventura de imaginar.

Neste processo de escrita de contos, as narrativas de Roa Bastos podem ser nomeadas de breves, ali no papel, escrito, mas Roa Bastos, com sua poética das variações, além de propor estruturas e desfechos abertos<sup>48</sup>, e trabalhar com a tensão entre as histórias, sem nunca resolvê-las, faz com que de um conto para outro, ou mesmo de um romance a outro, nos deparemos novamente com elementos que se repetem e se desdobram. Como é o caso, vamos depois averiguar, entre os contos “El aserradero” e “El y el otro” que desdobram a história dos amigos da serraria.

Em “Contar un Cuento” (1955), Roa Bastos traz a cebola como metáfora das camadas da realidade. Em sua análise, Custódio igualmente aproxima a idéia das camadas da desintegração, do despedaçamento de um todo, e da valorização das partes, das camadas em si, que são também os contos. Custódio traz o espelho quebrado em pedaços como imagem do Paraguai e, ao mesmo tempo, da escrita de

---

<sup>46</sup> Piglia, ainda em suas teses, afirma que contos clássicos, como os de Edgar Allan Poe ou Horácio Quiroga, narram em primeiro plano a história 1 e constroem em segredo a história 2. Um relato visível, outro secreto, fragmentário, elíptico. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. Para chegar à segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes (PIGLIA, 2004, p.89 e 90).

<sup>47</sup> Para Borges, diz Piglia, a história 1 é um gênero e a 2 é sempre a mesma - variantes narrativas que lhe oferecem os gêneros para dissimular ou atenuar a monotonia dessa sempre mesma história secreta (PIGLIA, 2004, p.93).

<sup>48</sup> Pensando aqui também no que sugere Piglia: “[...] de um final aberto que é como um sonho, como um resto que se acrescenta à história e lhe dá fecho, sem ser fechado... (PIGLIA, 2004, p.108).

Roa Bastos: “Do mesmo modo suas narrativas breves podem ser comparadas a esses muitos fragmentos espalhados por vários contextos e formam o grande espelho roabastiano”(CUSTÓDIO, 2009, p.27).

Este conto, que se arma através da oralidade, é literalmente um exemplo de que Roa Bastos sabia “[...] transformar em anedota os problemas da forma de narrar.” (PIGLIA, 2004, p.93). Através de um personagem recorrente, e múltiplo (que se repete e difere), nas narrativas breves de Roa Bastos, “o gordo”, que neste caso se apresenta como portador da oralidade, “descasca a cebola” da arte de narrar através da maneira como conta os contos, de como arma os silêncios do não dito que, como propõe Custódio, encontram-se mais no corpo do que na palavra, colocando em evidência a linguagem corporal e os sentidos muitas vezes não compreendidos.

Ao considerar ainda algumas palavras de Diniz –

Uma modernidade heterogênea planeja a necessidade de pensar a literatura a partir de uma viagem aos corpos, às vozes, às imagens e não só a papéis como tradicionalmente se pensa a literatura. Hoje a fronteira entre os distintos gêneros e linguagens se move e se enche de sentidos complexos. Similar ao conceito de **fronteira**, como zona de contato, de conflito e de intercâmbio, a cultura se torna busca para pensar com Helinghaus uma nova atitude. Como descolonizar a mente? (DINIZ, 2007, p.1).

– reflito sobre estes conceitos, do oral à escrita, da escrita ao oral e ao corpo, e proponho como gesto de passagem, como zona de contato entre estas fronteiras, uma leitura de contos de Roa Bastos que aqui faço também com meu próprio corpo, na criação deste gesto de uma dramaturgia ñandutí.



## 2.1 - O ÑANDUTÍ COMO GESTO



Partindo do que propõe Agamben em relação às esferas da crítica: o nível filológico – hermenêutico, o nível fisionômico, e o gestual (AGAMBEN, 2007)<sup>49</sup>, fica claro que o processo de dramaturgia ñanduti aqui desenvolvido encontra-se no âmbito do gesto: ato que se faz e desfaz, que acolhe e se apropria para em seguida se desapropriar, que conjuga o dizer e o fazer. A palavra, como origem do gesto, abriga também o que não é dito.

Apanho este gesto que não se esgota na palavra, mas a acolhe generosamente, e que traduz o indizível. Gesto este que também pode mostrar o revés da palavra falada, ao produzir ele mesmo um sentido, um significado, e, além disto, provocar sensações.

O gesto, do que não se diz, ao se opor à palavra dita, provoca tensão, criando um novo texto que acompanha/confronta a palavra solitária. A palavra e o gesto, não mais dissociados,<sup>50</sup> entre aquilo que se fala e não se fala, produzem sentidos: por elementos musicais, sonoros, imagéticos, palavra que também é som, é ruído, silêncio, e gesto, em movimento, conversa, conflito, tensão. Para além do indizível, o gesto é e não é linguístico:

---

<sup>49</sup> Em ensaio: “Kommerell, o del gesto”, Agamben propõe três esferas pelas quais considera que todo crítico autêntico deve transcorrer, sendo que, em geral, cada qual se detém mais sobre uma delas. Ele sintetiza cada uma delas: 1º- Nível – “Filológico – hermenêutico”: desenvolve a interpretação da obra; 2º- Nível - “Fisionômico”: situa a obra tanto nos aspectos históricos como nos naturais; 3º- Nível – “gestual”: resolve a intenção da obra em um gesto ou em uma constelação de gestos. (AGAMBEN, 2007, p.307).

<sup>50</sup> Sem que isto signifique que ambos tenham sempre que ser harmônicos: o conflito e o confronto constituem muitas vezes a força do gesto.

El gesto no es un elemento absolutamente no-lingüístico, sino algo que está, respecto del lenguaje, en la relación más íntima y, sobre todo, una fuerza operante en la lengua misma, más antigua y originaria que la expresión conceptual; gesto lingüístico (Sprachgebärde), define Kommerell a esa capa del lenguaje que no se agota en la comunicación y lo acoge, por así decir, en sus momentos solitarios (AGAMBEN, 2007, p. 2).<sup>51</sup>

O gesto que aqui colho e acolho, apresenta-se como experiência e risco. Como produtor de sentidos, ele provoca, causa tensão, produz sensações e, por si só, é experiência, forma e conteúdo indissociável. Mostra, e está igualmente comprometido com este conceito: de produzir signos, de ir além da ilustração e da representação. E neste sentido o gesto se aproxima do verso, da poesia: “(...) el verso poético es, en esencia, gesto” (AGAMBEN, 2007, p. 308). O ñandutí assume essa dialética do gesto e faço então desta palavra-corpo, meu verso-gesto sobre o que acolhi dos contos e entrelacei na cena como uma dramaturgia.

O ñandutí surgiu como um gesto que remete ao trabalho elaborado a partir destes fragmentos de conto: palavras-gestos, palavras que também têm corpo, mais especificamente ligado às personagens investigadas. Ñanduti, em guarani, significa teia de aranha, e é o nome dado a um artesanato paraguaio tecido com fios, semelhante a uma teia. É também uma arte que se relaciona com o universo feminino, e está ligado com o sentir. Para criar um ñandutí, utilizam-se inúmeros fios. Com eles, trama-se um tecido, um texto, um gesto – ou uma teatralidade.

---

<sup>51</sup> “O gesto não é um elemento absolutamente não-lingüístico, senão algo que está para a linguagem, na relação mais íntima e, sobretudo, uma força operante na língua mesmo, mais antiga e original que a expressão conceitual; gesto lingüístico (Sprachgebärde) define Kommerell a esta camada da linguagem que não se esgota na comunicação e o acolhe, por assim dizer, em seus momentos solitários” (AGAMBEN, 2007, p.2) – tradução livre minha.

Josefina Plá<sup>52</sup> em artigo intitulado “Ñanduti - Encrucijada de dos mundos”, nos convida a pensar o ñandutí a partir de uma descoberta bastante antiga de técnica artesanal praticada pelas mulheres índias “criolas e mestiças” do Paraguai. Especula então sobre as relações entre o que vem de dentro e o que vem de fora, e nos fala do ñandutí como um ato-arte de transculturalidade. Ao investigar as possíveis origens desta técnica, Josefina chega inclusive a uma curiosa relação do Paraguai com o Brasil e, mais precisamente, com Florianópolis – SC.<sup>53</sup> Ao me deparar com esta relação, entre países, entre cidades, entre culturas, além da imagem em si do ñandutí, como teia que se tece com vários fios, encontrei um gesto intercultural, que cruza fronteiras e que, como o texto cênico tecido, é híbrido. Pois *Maína* – o exercício cênico – é um encontro destas culturas paraguaia e brasileira que por sua vez já são frutos de diversos confrontos e encontros entre povos e culturas, como propõe Josefina Plá:

Esa transfiguración nominal ha dado lugar a que algunos hayan creído -segundo hecho interesante - en la efectiva existencia de ñandutí como creación indígena: cuestión que resultaría inane discutir, pero interesante como indicio psicológico. Se han creado leyendas en torno al origen del ñandutí; ninguna otra labor de mujer, ni aún la cerámica (la

---

<sup>52</sup> Josefina Plá conforme Miguel Ángel Fernández, é uma das grandes figuras literárias do Paraguai. Seus escritos abarcam a poesia, narrativas, teatro e ensaios críticos, além de também se enveredar pelas artes plásticas, sobre tudo a cerâmica. Josefina foi grande amiga de Roa Bastos, o qual dedicou alguns de seus contos e o romance *Vigilia Del Almirante* (1992). No decorrer desta pesquisa, ao entrar em contato com sua escritura, descobri um conto que tem o nome de Maína (1948-1950) e que conta a história de uma mulher que morre pensando que está parindo um filho, quando na verdade sofria de câncer no ovário. In: PLÁ, Josefina. **Cuentos Completos**. [edición de Miguel Ángel Fernández]- Asunción: El lector, 1996.

<sup>53</sup> “En presencia o en ausencia de otros datos, algunos llegaron a suponer que el ñandutí pudo llegar al Paraguay interpósitamente desde el Brasil, aunque no explican cómo. Es verdad que hay un región de ese país donde el ñandutí es conocido y practicado con cierta amplitud: concretamente en el Estado de Santa Catalina, en Florianópolis, donde en una “Bolsa de Rendeiras” o “Bolsa de Encajeras”, se vende ñandutí. Pero es significativo: a) que este encaje sea allí conocido como “encaje del Paraguay”; b) que en el mismo folklore que se organiza en torno a esta artesanía en Santa Catalina, aparezca el encaje como procedente del Paraguay. Queda, pues, fuera de duda que el proceso fue inverso: el ñandutí brasileño -como el que podía practicarse en regiones cercanas o fronterizas de la Argentina - es una trasculuración o simple extensión de la artesanía paraguaya. (artigo publicado online- Josefina Plá: disponível em: Enlace a la galería del ñandutí en la galería de artes del [www.portalguarani.com](http://www.portalguarani.com))

otra ala espiritual femenina, y ésta sí de raíz prehispánica) ha merecido tampoco preocupación alguna en ese sentido.

Pero como se ha insinuado ya, es muy difícil señalar época a estas leyendas, así como el sitio del país en el cual se originaron. Las más han sido "recreadas"; pertenecen al acervo de lo que Bertoni llamó "un deporte literario", en pleno auge durante las primeras décadas del siglo. "(artigo publicado online- Josefina Plá: disponível em: Enlace a la galería del ñandutí en la galería de artes del [www.portalguarani.com](http://www.portalguarani.com)).<sup>54</sup>

Neste texto, Josefina esclarece que o ñandutí se entrelaçou de tal maneira na mulher paraguaia - e na cultura mesmo desta terra como forma de expressão, que não importa mais esta questão de origem: se esta técnica de render veio com os espanhóis ou holandeses. O fato é que, recriada, esta arte e técnica de tecer, como lenda e memória, imaginada, renomeada, transformou-se em gesto paraguaio, sobretudo da mulher índia e misturada do Paraguai. A transculturação então aqui assume um caráter de mão dupla, e não de dominação. O original é desconstruído e dá lugar para uma nova (des) construção.

Josefina ainda interpreta a forma do ñandutí como o "labirinto da perfeita solidão" (Iden) desta mulher que vive só. O círculo central do ñandutí, também chamado de sol, se repete como ciclo cotidiano, como "roda cotidiana" destas mulheres. Os bicos e pontas, ela considera como o singular de cada uma delas, suas fantasias, que são bordadas ali, assim como suas impressões pessoais.

Acolho então este gesto como o encontro que também se dá no confronto entre as línguas, português, castelhano, jogos feitos com a palavra indígena. Na relação com os elementos e com a musicalidade,

---

<sup>54</sup> Esta transfiguração nominal abriu espaço para que algumas pessoas acreditassem –segundo feito interessante– na efetiva existência do ñandutí como uma criação indígena: questão que resulta inútil discutir, porém interessante como indício psicológico. Criaram-se lendas em torno da origem do ñandutí; como não ocorreu a nenhum outro labor de mulher, nem mesmo a cerâmica (a outra ala espiritual feminina, e esta sim de raíz pré- hispânica) mereceu tão pouco, alguma preocupação neste sentido. Ma como já foi insinuado, é muito difícil pontuar a época destas lendas, assim como o lugar preciso do país na qual se originaram. Em sua maioria (estas lendas) são "recriadas" (constantemente) pertencendo a um acervo que Bertoni chamou de "um deporte literário", em pleno auge durante as primeiras décadas do século." – tradução livre minha. Artigo publicado online- Josefina Plá: disponível em: Enlace a la galería del ñandutí en la galería de artes del [www.portalguarani.com](http://www.portalguarani.com).

que foi proposta no exercício, como opção estética híbrida entre as culturas destes países, e na própria relação de passagem da matéria palavra retirada dos contos, das personagens desfiadas, para o espaço cênico e para o corpo. Acolho a palavra guarani, vinda de terras paraguaias, que como via de mão dupla abriga este gesto, com palavras em português, e impregnada de outros gestos que já não se sabe de onde vem. No encontro e confronto, no ato de tecer junto, ideias e elementos são postos na mesa, na sala e no corpo para se debater, às vezes mesmo para amassar e bater, como a argila que precisa ser sovada para então criar uma forma e de novo virar massa...

É, pois, me apropriando deste termo que procuro agora continuar o ato de tecer, apresentando e comentando certos aspectos dos contos de Roa Bastos que foram fios deste ñandutí. A ordem de apresentação dos contos respeita a ordem em que os li e fui incorporando como fios para tecer um ñandutí, fios que foram se fundindo na criação de uma dramaturgia e de uma experiência cênica de nome *Maína*. A relação que descubro com a escrita de Roa Bastos se concretiza para mim, como um encontro entre sensíveis. Os contos se apresentam como fios guias para a criação de uma dramaturgia ñandutí. Ao considerar assim sua escritura como possíveis devires, como sugere Deleuze, ou seja, como escrituras passagens, escrituras processos, o que me proponho aqui é fazer uma leitura que resvale e abra o campo do sentido para o infinito, desdobrando suas asas fora da cultura, do saber, da informação; porque leva ao infinito. As imagens de um origami, e das dobras, também me acompanham neste caminho. Ao ler este e os outros contos que virão a seguir, parto daquilo que roçou no meu corpo, que me provocou cócegas, aquilo que, como potência dos contos enquanto “corpos”, fez o meu corpo pulsar e também sentir<sup>55</sup>.

## 2.2 - CUANDO UN PÁJARO ENTIERRA SUS PLUMAS

O primeiro fio com que comecei a tecer esta teia foi o conto “Cuando un pájaro entierra sus plumas” publicado pela primeira vez,

---

<sup>55</sup> Barthes utiliza estes termos de roçar, pulsar para falar do corpo relacionando texto e escritura com outras linguagens da arte: “todo traço inscrito na folha – desmente o corpo importante, o corpo de carne, o corpo de humores; o traço não nos leva à pele nem às mucosas; o que diz o traço é o corpo que arranha, que roça (podemos até dizer: que faz cócegas); pelo traço, a arte desloca-se; seu centro já não é o objeto do desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito desse desejo: o traço, por leve ou incerto que seja, remete sempre a uma força, a uma direção; é um energon, um trabalho, que oferece à leitura o que ficou de sua pulsão, de seu desgaste. O trabalho é uma ação visível.” (BARTHES, 1990, p.154)

segundo Carmem Luna Sellés (SELLÉS, 1993, p.18 e 19), em 1972, no livro *Cuerpo presente y otros textos* (1972). Em 2006, este mesmo conto foi incluído no livro intitulado *Cuentos para la humanidad joven*.<sup>56</sup>

Ele funciona como uma linha mestra, junto a qual diversas outras foram tramadas durante o processo de criação da dramaturgia da cena. Esta linha acompanha, ora em primeiro plano, ora como plano de fundo, o trabalho como um todo. O fator que mais me instigou a fazer esta escolha como ponto de partida foi sua potência mítica, poética, sua riqueza de imagens.

Neste conto, Juan, narrador-protagonista, comenta acontecimentos de sua infância e juventude, e apresenta personagens como sua madrinha, Jobiana, que lhe contava muitas histórias, contos e mitos, e que, já velhinha, vivia se lamentando e se queixando da vida. Juan lembra-se de vários momentos em que esteve com ela e de situações como as do nascimento dos gêmeos de D. Benícia, que nasceram velhos, e cujo parto foi auxiliado por Maína Jobiana. Também recorda de seu pai como um homem bastante grosseiro que trabalhava em um matadouro.

Em um espaço móvel de temporalidade, Juan também relata um episódio em que, fugindo da sua madrinha, foi parar na praça da pequena cidade em que viviam e assistiu, pela primeira vez, a um filme, projetado na parede da prefeitura. Ele conta que, ao ver este filme que mostrava aviadores saltando de paraquedas, resolveu que também ele poderia voar. Personagens históricos surgem neste momento do conto como conhecidos de Juan, e outros ainda aparecem no momento em que Juan relata o próprio voo. Como é o caso de Pedro de Mendonza, Juan Salazar y Espinoza e Álvaro Núñez Cabeza de Vaca<sup>57</sup>:

---

<sup>56</sup> A edição que utilizo, no entanto, está inserida no tomo IV da coleção **Cuentos completos**, publicado em 2007.

<sup>57</sup> Segundo Jean Franco, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (1490?-1559), autor de *Naufrágios e comentários*, junto a vários cronistas do século XVI, além de testemunhos e crônicas escritas do ponto de vista dos vencidos, “[...] ofrecieron una visión imaginativa del Nuevo Mundo y cada cual a su manera aportó su testimonio sobre un enfrentamiento de razas y culturas que hasta entonces había carecido de precedentes.”(FRANCO, 1999, p.21). Cabeza de Vaca é uma figura complexa que permeia o imaginário sobre a era colonial através de seus relatos, mas também por diferenciar-se de outros conquistadores. Tendo vivido muitos anos entre os índios, ele construiu uma imagem que se relaciona com uma política de pacificação e de negação da força física como método de conquista. Esta figura construída, em torno da qual se contam muitas histórias, além das relatadas por seu próprio punho, oferece pistas de uma relação que, já neste período colonial, não foi de mão única. Sem deixar aqui de entender que se trata de um período de relações que se aproximam do conceito de tradução colonial, que implica, segundo Lynn Marió Menezes de Souza, em seu texto “Hibridismo e Tradução cultural em

! Memorias a nuestro católico Rey Don Fernando!  
 - Gritó Juan de Salazar y Espinoza, el hijo del  
 peluquero, como si me despediesen para siempre  
 de la provincia gigante de las índias. ¡ Adónde es  
 el entierro? – grito Alvar Núñez Cabeza de Vaca.  
 ! Adiós!...-grité mascando el viento y mi susto. !  
 Hasta la otra vida! (ROA BASTOS, 2007,  
 p.111)<sup>58</sup>

Considerando que estes personagens fazem parte da história real e também de uma visão imaginada da construção do “Nuevo Mundo” (Franco, 1999, p.21) como europeus que participaram da conquista das terras do Río de La Plata, chamada também de “Grande Província das Índias”, é possível ler estes cruzamentos entre real, ficcional e imaginário claramente neste conto. Roa Bastos joga com os acontecimentos históricos, com a mistura de temporalidade assim como brinca com a possibilidade de Juan Salazar ser o filho do cabeleireiro, o

---

Bhabha” (SOUZA, 2004) em uma relação de poder, de dominação de uma cultura sobre outra, de uma relação de superioridade e subalteridade. Diferente do que podemos perceber no conceito e na prática de uma tradução cultural, onde duas ou mais culturas dialogam. Aqui, neste momento colonial, a relação que prevalece é de dominação e resistência. Cito: “No caso da representação do colonizado na literatura colonial e pós-colonial é o (ex) colonizador que geralmente lança mão da análise de imagens para reafirmar uma transcendência etnocêntrica, resultando em imagens do colonizador racistas e discriminatórias, porém vistas como verdadeiras e autênticas” (SOUZA, 2004, p.117). Já o termo de tradução cultural, afirma Souza, trata de quando temos uma via de mão dupla: universos culturais diferentes que se encontram e se transformam a partir deste encontro. Bebem de diferentes fontes, trocam saberes, informações, conhecimentos. Ambos sofrem um processo de transformação, sendo que uma de suas possibilidades e ou consequências pode ser o hibridismo. Este processo não está livre de conflitos, dificuldades, sofrimentos, mas me parece que pretende ser uma relação de negociações entre culturas, sem negar o outro nem o eu. Considerando que desta relação de idas e vindas se estabelece um entre-lugar, uma fenda, que se constitui no espaço do hibridismo, um terceiro espaço. Cabe ainda trazer à baila as palavras de Canclini sobre desterritorialização e reterritorialização: “Não se apagam os conflitos como pretende o pós-modernismo neoconservador. [...] O sentido de desterritorialização vai além do cultural, ele também é construído em “conexão com as práticas sociais e econômicas, nas disputas pelo poder local, na competição para aproveitar as alianças com poderes externos – Não sejamos, pois tão ingênuos!” (CANCLINI, 1998, p.326)

<sup>58</sup> “Lembranças ao nosso rei católico Don Fernando! – Grita Juan de Salazar y Espinoza, o filho do cabeleireiro, como se me despedissem para da Província Gigante das Índias! A onde é o enterro? – grita Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Adeus!... – gritei mascando o vento e meu susto. Até a outra vida!” (ROA BASTOS, “Quando um pássaro enterra suas plumas” – tradução livre minha juntamente com Valdir Olivo).

que confere à sua escrita um humor irônico e picante. A questão da conquista pode ainda ser relacionada à imagem destes aviadores, figuras heróicas, desbravadores, em suas expedições além céu. Trata-se de uma relação estreita com o próprio imaginário hispano-americano a respeito das histórias da conquista, em que os heróis coloniais são colocados em um contexto que os desmistifica e desconstrói.

Nesta ida e volta no tempo histórico, é possível ler que tanto no período colonial, como neste tempo atemporal da história de Juan, (período pós-colonial?)<sup>59</sup>, as relações de poder e dominação são exploradas por Roa Bastos como camadas e o conto vai se desvelando.

O Juan do tempo da narração já é um homem, e se encontra paralisado da cintura para baixo. É bem provável, pela narrativa dos fatos, que a sua paralisia tenha resultado da queda de seu tão desejado vôo, que ele narra como uma experiência de transformação. Esta narrativa nos faz acreditar, por alguns segundos, que ele havia mesmo se transformado em um pássaro, mesmo porque as vozes, que ele ouvia cada vez mais distantes, também se tornam, de repente, gritos de pássaros: "Desde lejos, cada vez más lejos, me seguían llegando los gritos de Malvita y los otros, hasta que también fueran gritos de pájaros." (ROA BASTOS, 2007, p.112)

A narrativa do voo nos leva para o universo do mito e das histórias indígenas em que as transformações humano-animal e animal-humano – neste caso humano para pássaro – são muito recorrentes. O conto finaliza com a queda de Juan que narra seu voo do início ao fim, e termina com a imagem da própria queda: "Me respondió el ruido de las cañas quebrándose como tiros contra las piedras del precipicio. La sábana me tapó la cara." (ROA BASTOS, 2007, p.113).

---

<sup>59</sup> Não creio que seja possível definir um tempo-contexto do conto de maneira realista. A narração nos conduz por vários tempos e acontecimentos. Se em certo momento, observamos Juan na praça, assistindo a um filme, em outro, ele nos narra acontecimentos que diz terem ocorrido "antes do dilúvio", para ainda em outro narrar a morte de guerrilheiros que ainda irão ser cercados e assassinados pelos militares, trinta anos depois. Mas, neste conto, Roa Bastos confronta personagens e situações que nos levam a uma leitura que perpassa pelos imaginários sobre as relações de dominação da era colonial até os dias de hoje na América hispânica, assim como o processo de transculturação, como é o caso mesmo do ñandutí. No momento colonial, as "traduções", se é que podemos usar este termo aqui, são a ferro e fogo. Foram "metidas goela abaixo" na via de lá para cá. Mas realmente temos que convir que houvesse um de cá para lá, sim, mas como e para quê? Para quê os jesuítas aprenderam o tupi Guarani? Quais eram os interesses que regiam esta "mão dupla"?



“Cuando un pájaro entierra sus plumas” pode ser lido como um fluxo de consciência, como se instalassem um microfone dentro da cabeça e amplificassem os pensamentos de um personagem de quem acompanhamos memórias e lembranças. O personagem em questão, que tem seus pensamentos amplificados, é um certo Juan. Passeamos por suas lembranças de menino nas quais se fazem presentes outros personagens, destacando-se sua madrinha ou “maíña”, modo como em certo momento ele se refere a dona Jobiana. No decorrer do conto, mergulhamos nas memórias e desmemórias deste menino – homem. A narrativa, não linear, brinca com o tempo, com este tempo das lembranças, recordações e dos sonhos. A sensação que (me) causa é de uma duração estendida, esticada, em *slow motion*, o tempo resvala vagarosamente em um filme que passa na mente de Juan enquanto ele cai. O tempo do voo é o tempo de um sonho, de lembrança que se quer resgatar de lugares profundos. O conto começa como plainando no ar e aos poucos vai acelerando como a queda. O tempo espaço do conto se traduz no tempo de voo e queda de Juan.

O personagem Juan, através de um fluxo de consciência nos envolve em um universo misto de sincretismo religioso, de acontecimentos históricos, míticos e reais, de um lugar, um povoado paraguaio, de nome Iturbe, mas que poderia ser outro lugar qualquer que remete a um espaço campesino. O corpo do texto traz diversos elementos que povoam a memória e a vida deste personagem: a sua maíña Jobiana, com seus lamentos e queixas da idade avançada, as histórias, mitos e contos de fada que contava para Juan menino, Juan jovem, Juan homem, sua crença sincrética, cristã e guarani ou, como fala León Cadogan<sup>60</sup>, de uma cultura crioula, de um guarani cristianizado.

Juan poderia ser uma espécie de cristo que se autocrucifica quando se prende nas ”taquaras amarradas em cruz presas a um lençol embolsado de vento”, poderia estar num avião de guerra que solta tiros e bombas e que por fim também é bombardeado e cai, paralisado para o resto da vida. Poderia ser mesmo o Juan ainda menino que inventa este brinquedo, espécie de asa-delta primitiva e que acredita que pode voar como os homens-pássaros, que vira no filme mostrado na praça pelo francês, e que, em meio à guerra, saltam de paraquedas, e neste voo

---

<sup>60</sup> Cadogan refere-se ao hibridismo da cultura e da religião paraguaia em seu livro: CADOGAN, León. **Tradiciones Guaraníes en el Folklore Paraguayo.- fragmentos de etnografía mbyá-guaraní** [edição organizada por Bartomeu Melià]. Asunción: Fundación “León Cadogan” e Centro de Estudios Paraguayos “Antonio Guasch”, 2003.

apenas se sentir, devir-pássaro? E também sobreviver à queda ficando paralisado para o resto da vida, e supor que sua má sorte foi porque não estava usando o amuleto feito com penas de colibri caçado com folhas de palma bendita.

Este devir pássaro de Juan, que se presentifica como transformação de menino-homem em abutre branco, pode também relacionar-se com o perspectivismo ameríndio<sup>61</sup>: poderíamos pensar que estes adereços de Juan, taquaras amarradas a um lençol, correspondem à mesma noção de roupagem de que nos fala Eduardo Viveiros de Castro: “A noção de “roupa” é uma das expressões privilegiadas da metamorfose – espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais [...]” (CASTRO, 1996, p.117)

E então imaginar Juan como um xamã, como pássaro que ora se veste de homem, ora se veste de animal, e entre um devir e outro, está em processo, em constante transformação, em passagem: de menino para jovem, de jovem para homem, de homem para abutre... Quando, durante o conto, Maína Jobiana ganha voz em sua memória, dizendo que “a verdade é verde” e que “suas penas nem cresceram ainda”, o autor nos dá uma pista de que este conto trata também do passar do tempo, do processo e transformação do menino em homem, e que, neste caminho, ele acontece como passarinho e assim, talvez, o primeiro sentido de enterrar as penas ou plumas seja literalmente a morte que ele aguarda chegar.<sup>62</sup>

Esta transformação de Juan em pássaro é narrada em queda livre, como pensamento amplificado. Compartilhamos das imagens que o próprio Juan nos relata ao se transformar. Ao imaginar este menino se

---

<sup>61</sup> Teoria indígena “segundo a qual o modo como os humanos vêem os animais e outras subjetividades que povoam o universo - deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes mesmo objetos e artefatos -, é profundamente diferente do modo como esses seres os vêem e se vêem” (CASTRO, 1996, p.116).

<sup>62</sup> Como no canto *Encomendação das Almas* utilizado na experiência cênica *Maína*, aprendido com as *Cantadeiras do Souza*: “*Óia lá que a morte é certa. E a vida é incerta*” (música tradicional entoada pelas Cantadeiras do Souza). As cantadeiras do Souza foram objeto de pesquisa do grupo A Barca, através do projeto “Turista Aprendiz”. São sei irmãs de Jequitibá que cantam diversos gêneros do catolicismo popular, ladainhas, novenas, e cantigas de roda. Estas mulheres representam também o sincretismo religioso e cultural brasileiro. Esta música utilizada no exercício cênico encontra-se junto a várias outras, assim como informações sobre as mesmas, no CD: *Cantadeiras do Souza*- Coleção Turista Aprendiz. Realização – grupo A Barca.

transformando em pássaro, somos convidados a ver estas bolhas inchadas de luz, a sentir o vento nas nossas próprias penas.

Poco a poco sentía que iba siendo otro. Mi pensamiento de chico se fue cambiando en el pensamiento de un pájaro. Millones de burbujas hinchadas de luz, de calor, millones de años hinchados de oscuridad, subían a mi encuentro en ráfagas que hacían temblar el aire cargado de sol. Borronearon la cumbre, las figuras de mis compañeros. “¡Soy un buitres blanco!”, grazné roncamente, y el pico me chispeó al viento. Desde lejos, cada vez más lejos, me seguían llegando los gritos de Malvita y los otros, hasta que también fueran gritos de pájaros. (ROA BASTOS, 2007, p.112)<sup>63</sup>

Este fragmento do conto, em que Juan narra sua experiência de voo e transformação, além das imagens, ruídos e sensações, remete-nos ao tempo de sonho, um tempo onírico, que se aproxima da narrativa de mitos e que também se relaciona com este momento presente de transformação, metamorfose.

Ainda assim, trata-se de um episódio contado, já no passado, e que ao mesmo tempo em que se apropria de imagens que aludem a narrções guaranis, se utiliza também de uma linguagem erudita. Diferente, mas analogicamente, esta transformação nos remete a outra metamorfose: de homem em onça no conto “Meu Tio Iauaretê” de João Guimarães Rosa que nos convida a compartilhar através de um processo da própria linguagem-palavra desta transformação. Ao mastigar, pronunciar em pensamento ou em voz alta (o que me parece muito aconselhável enquanto experiência) as palavras desta língua que vai se desfazendo enquanto língua humana, e se construindo enquanto língua

---

<sup>63</sup> “Pouco a pouco sentia que ia sendo outro. Meu pensamento de menino se foi transformando em pensamento de um pássaro. Milhões de bolhas cheias de luz, de calor, milhões de anos inchados de escuridão, subiam ao meu encontro em rajadas que faziam estremecer o ar carregado de sol. Apagaram-se o cume, as figuras de meus companheiros. “Sou um abutre branco!” grasnei grosseiramente, e meu bico fiscoou ao vento. Desde longe, de cada vez mais longe, continuavam chegando os gritos de Malvita e os outros, até que também foram gritos de pássaros”. (ROA BASTOS, “Quando um pássaro enterra suas plumas” – tradução livre minha e de Valdir Olivo).

animal, Guimarães Rosa também nos convida a este devir-onça, animal devorador de homens:

Ela rosnava baixinho pra mim, queria vir comigo pegar o preto Tiodoro. Aí, me deu aquele frio, aquele friúio, a câimbra toda... [...] Eu vim andando, mão no chão... [...] Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé! Hé... Aar-rrã...aaãh... Cê me arrhoðu... Remuaci...Rêiucáanacê...Uhm... Ui...Ui...Uh...uh...êêêê...êê...ê...ê...ê...”  
(GUIMARÃES ROSA, 2001, p.234 e 235)

Neste exemplo, é possível perceber que a palavra não apenas provoca ou suscita imagens, mas é, ela mesma, ato de transformação<sup>64</sup>.

O conto “Quando un pájaro entierra sus plumas” em seu percurso até chegar à queda de Juan, é repleto de micro narrativas com pequenos relatos de mitos em que várias camadas se sobrepõem, revelando a intertextualidade da escrita do autor. Assim procede Roa Bastos em muitos de seus escritos. Começamos acompanhando Juan desenterrando sua própria memória, um gesto de despedida da vida, um ato de desapropriação, de jogar suas lembranças ao vento para enfim poder voar, devir pássaro? Ao se desfazer de sua memória, Juan alcança sua desmemória. Agarra, e em seguida arremessa, imagens de Maíña Jobiana, de um plano para outro. Imagens que surgem como um palimpsesto, que logo se apagam para em seguida ceder lugar a outras, cenas ou quadros desta “maíña” que lhe conta uma história, que por sua vez se relaciona com outras histórias, até que, em certo momento, Juan se afasta, apaga estas imagens e delas se desfaz: “suelto la mecedora y la figura de mi madrina se inmoviliza otra vez, se desdibuja como si regulara y se alejara” (Roa Bastos, 2007, p.109).

Tramando caminhos diferentes, imagens outras que também apanha para depois atirar, soltar, mas que logo lhe fazem novamente aproximar-se desta madrinha:

Le he preguntado a mi hermana Diálira si la vieja Ortigoza no sería como esa anciana doncella que existió en los comienzos del mundo, como cuenta madrina, y que anduvo ‘gruesa’ de su hijo durante

---

<sup>64</sup> Ver a esse respeito a leitura de Haroldo de Campos. A linguagem do Iauaretê. In: CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária**. 2. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1970, p. 47-53.

setenta y dos años cabales. (ROA BASTOS, 2007, p.109)<sup>65</sup>

O narrador sempre retorna a ela como fio condutor. Por associações que vão sendo construídas e sobrepostas como um palimpsesto, mas circular como um *ñandutí*, ele retorna.

Podemos pensar que o leitor participa efetivamente da montagem desta história ou escrita, optando pelas relações intertextuais que deseja fazer, conforme seus interesses e referências. Tratando-se de uma escrita não aristotélica, que subverte as unidades de tempo, espaço e ação, não há mesmo linha reta, como quer Deleuze, e a leitura acontece de asas abertas.<sup>66</sup>

O conto abarca acontecimentos como o episódio narrado da projeção de cinema na praça da cidade. Falatórios e fofocas do dia a dia, que por sua vez se relacionam com histórias míticas, como é o caso do nascimento dos gêmeos de D. Benícia Ortigosa imbuído de toda potência mítica que envolve este acontecimento para a cultura guarani, e que aqui, ademais, já nascem velhos, e assim se relaciona com o mito da Velha anciã Yuyu: que ficou grávida durante setenta e dois anos, dando à luz um filho que também nasce velho.

Maria del Carmen Pompa Quiroz, no prólogo de *Cuentos Completos* Tomo IV (2007), em que se insere o conto “Cuando un pájaro entierra sus plumas”, destaca a presença dos gêmeos. Na diversidade da cultura guarani, segundo Elizabeth Pissolato (2007), o nascimento de gêmeos é considerado um acontecimento nefasto, obra de espíritos malignos e que conseqüentemente trará desgraças. Este aspecto está ligado à crença de que não pode haver dois seres iguais. E se pensarmos que originalmente, como diz Freud (2010), a alma era considerada o duplo do corpo, é plausível pensar que se dois corpos são iguais, suas almas também seriam. Sendo gêmeos de corpo e alma idênticos. Inevitavelmente chegamos à questão do duplo e da repetição que também se relaciona, segundo Pierre Brunel (2000), com o mito dos gêmeos dentro do contexto literário. Este ponto de vista em relação

---

<sup>65</sup> Perguntei a minha irmã Diálira se a velha Ortigoza não seria como esta anciã donzela que existiu no começo do mundo, como conta madrinha, e que andou << grossa >> de seu filho durante setenta e dois anos cabais. (ROA BASTOS, “Quando um pássaro enterra suas plumas” - tradução livre minha e de Valdir Olívio Júnior)

<sup>66</sup> Decerto que escrever não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria, a do vivido. A literatura tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o inacabado, como disse Gombrowicz e como o fez (DELEUZE, 1997, p.11).

àquilo que é duplo se apresenta então, como diz Freud, com seu sinal invertido, ao invés de uma garantia de permanência e sobrevivência, aqui, ele passa a ser “um inquietante mensageiro da morte” (Freud, 2010, p.352), sinalizador de desgraças e acontecimentos nefastos.

O nascimento dos gêmeos neste conto é um acontecimento relevante, que afeta a personagem Maíña Jobiana e traz transformações. Ao ajudar no parto dos gêmeos de D. Benícia Ortigosa, a personagem se depara com o peso de uma cultura, e com os seus valores híbridos sobre vida e morte, sobre crenças e tradições como as que envolvem o mito dos gêmeos na cultura guarani. Sem generalizar, em alguns grupos guaranis, o nascimento de gêmeos iguais não é bem vindo, pois não há como saber qual é o bom e qual o ruim, o positivo e o negativo. Estes gêmeos que já nascem velhos podem ter uma relação com o mito dos irmãos Pa’i Rete Kuaray (sol ou filho do sol) e Jasyrã (futura lua) que compõe a gênese de recriação do universo depois do dilúvio.<sup>67</sup> Apesar de não haver ênfase na descrição de León Cadogan<sup>68</sup>, podemos perceber que, em certa altura do mito, os irmãos ficam cada um em uma margem, e que o irmão mais velho, sol, ensina ao mais jovem sobre as frutas e animais. Dentro do mito, fica claro que o sol é o irmão mais poderoso, iluminado e positivo. O Lua, mais próximo dos humanos, comete erros, é lascivo e atrevido.

Como matéria recorrente na escrita de Roa Bastos, encontramos tanto a presença dos mitos quanto a figura dos gêmeos, que também sinalizam o duplo, que se relaciona como gesto presente de sua

---

<sup>67</sup> No conto, Juan também se remete a acontecimentos de antes do dilúvio, como para localizar temporalmente certos acontecimentos, e isto se relaciona também com o tempo de antes dos gêmeos nascerem. Assim como dá margem a outras interpretações, pois dilúvio pode também significar guerra, caos, transformações.

<sup>68</sup> Cadogan descreve o mito dos irmãos sol e lua, desde como se deu o nascimento do sol, filho de Ychapy com uma mulher da terra. Aqui, resumidamente apresento a parte final do mito. Pa’i Rete Kuaray- o senhor de corpo resplandecente como o sol, sentindo-se só criou um irmão para ser seu companheiro, Jasyrã, futuro Lua. Eles viviam caçando e pescando juntos. Depois de serem alertados por um loro de que viviam com o povo dos jaguares que havia devorado a mãe de Kuaray, este, com ajuda de Jasyrã, faz armadilhas e os mata. Os irmãos seguem então separados por um tempo, cada qual de um lado do rio. Kuaray ensinou para Jasyrã o nome de todos os animais e frutas da terra. E então retornou para a morada dos deuses e é o sol. Algumas versões do mito dizem que Jasy também teria ocupado lugar semelhante caso não tivesse cometido o erro de molestar as mulheres. Jasy era atrevido e sátiro, hoje é a lua, astro da noite e das mulheres e até hoje carrega as manchas que revelam seu atrevimento. (Versão deste mito completo: Ñande sy juka hare – El matador de nuestra madre. In: CADOGAN, León. **Tradiciones Guaraníes en el Folklore Paraguayo.- fragmentos de etnografía mbyá-guaraní** [edição preparada por Bartomeu Melià]. Asunción: Fundación “León Cadogan” e Centro de Estudios Paraguayos “Antonio Guasch”, 2003, p 19-24.)

poética das variações. Estamos sempre esbarrando com estas relações de identidades duplas, sentimentos duplos, personagens que se duplicam em diferentes planos, em diferentes contos nas escrituras do autor. Os gêmeos que aparecem recém-nascidos neste conto podem bem ser os irmãos gêmeos Goiburú que vamos reencontrar em obras como *Hijo de Hombre* (1960) e no conto Kurupí (1959).

Este aspecto na obra de Roa Bastos mais uma vez nos leva a sua própria duplicidade enquanto ser e escrever. Sempre entre as culturas, entre as línguas, entre sua escrita erudita e esta outra erudição, a da oralidade da língua guarani, entre o realismo e o seu abandono quase completo.

Com sua poética das variações, que ele mesmo busca esclarecer através do personagem mítico Pytayova, com seus pés virados do avesso, que também representam um duplo sentido, uma dupla direção. Com a constante reescrita de sua obra e de si mesmo, o que nos leva a pensar ainda uma vez no duplo, na repetição, mas sempre com diferentes camadas, as camadas da cebola oferecidas como metáfora da realidade através do personagem “gordo” de “Contar un Cuento” (1955). O que então me remete às dobras que Deleuze nos apresenta, uma folha de papel que a cada dobra se transforma ainda sendo folha, ao chegar a ser um origami-pássaro, um devir, ainda sendo folha, ou como esta imagem do arlequim dada por Deleuze:

Quando Leibniz invoca as vestes superpostas de Arlequim, a veste de baixo não é a mesma que a de cima. Eis por que há metamorfose, ou “meta-esquematismo”, mais do que mudança de dimensão: todo animal é duplo, mas de modo heterogêneo, de modo heteromórfico, como a borboleta dobrada na lagarta e que se desdobra. O duplo será, inclusive, simultâneo, uma vez que o óvulo não é um simples envoltório, mas fornece uma parte, estando a outra parte no elemento macho (DELEUZE, 1991 p.22).

As vestes superpostas do Arlequim conduzem-me a pensar na sobreposição de textualidades e imagens com as quais Roa Bastos veste sua escrita. São pedaços, mas envolvem um mesmo corpo e com ele se encontram imbricados, são fragmentos diferentes, mas estão ligados por um fio condutor, e através deste se relacionam. Simultaneamente, a memória de Juan faz este mesmo movimento, também em camadas, em que uma lembrança ora se dobra em um movimento de verticalidade (se

aprofundando), ora desdobra-se, aumentando, crescendo. Sobrepondo-se umas às outras:

Penso en esos mellizos de la Benicia Ortigosa que la semana pasada han nacido viejos, como si al parirlos la madre no más tuvieran de golpe como ochenta años cada uno. Y eso que la dueña de la fonda ya tiene sus buenos años para estos trotes. Le he preguntado a mi hermana Diálira si la vieja Ortigoza no sería como esa anciana doncella que existió en los comienzos del mundo, como cuenta madrina, y que anduvo ‘gruesa’ de su hijo durante setenta y dos años cabales (ROA BASTOS, 2007, p.109).<sup>69</sup>

Neste Fragmento, Juan despe uma veste de sua memória desvelando outra, mergulhando na lembrança da história mítica de Yuyu, a anciã-donzela, para mais adiante retornar a Benícia e também imergir em sua história. A narrativa e a lembrança de Juan, quando saltam, com suas asas de bambu, e aos poucos, vão se transformando em pássaro, são a metamorfose e também se associam com esta ideia de camadas sobrepostas, mas como um inverso: ao invés de vestir, desveste, tira roupa por roupa, camada por camada, o duplo do próprio Juan se despe em pássaro. Sendo diferente, mas comportando estes dois devires, assim como a borboleta, que é passagem da lagarta que está na borboleta como devir da lagarta.

As camadas da cebola também me sugerem esta inversão de uma sobreposição que invertidamente despe o texto ao invés de vestir. Então, ele desvela. As camadas da cebola são como as vestes superpostas do Arlequim, que ao despir-se de todos seus trajes, peça por peça, se revela nu, mostra-se como o nada, mas este nada sobre o qual o personagem gordo especula no conto “Contar un Cuento”: “[...] é tudo, ou pelo menos um tufo picante que nos faz lacrimejar os olhos” (ROA BASTOS, 2010, p.10).

---

<sup>69</sup> Penso nesses gêmeos da Benicia Ortigoza que na semana passada nasceram velhos, como se logo após o parto da mãe, de uma hora para outra já tivessem com oitenta anos cada um. E isto que a dona da hospedaria já tem bons anos de experiência para enfrentar trabalhos assim tão difíceis. Perguntei a minha irmã Diálira se a velha Ortigoza não seria como esta anciã donzela que existiu no começo do mundo, como conta madrinha, e que andou << grossa >> de seu filho durante setenta e dois anos cabais.” (ROA BASTOS, “Quando um pássaro enterra suas plumas” - tradução livre minha e Valdir Olívio Júnior ).



Através destas relações entre textos e outras textualidades, teatralidades, o real sempre acompanhado de seu duplo ficcional atravessa o conto, o autor e as personagens que encontramos nas diversas camadas do conto e nas sobrepostas roupas do Arlequim que, enquanto animais-humanos e humanos-animais, neste processo sempre em passagem, se metamorfoseiam como a borboleta, saem da casca e se desnudam, como a escrita de Roa Bastos.

### 2.2.1 - O mundo dentro de Jobiana

Maíña Jobiana é personagem resgatada da “desmemória” de seu afilhado Juan, narrador-protagonista do conto. Jobiana é figura híbrida e vive no limiar entre real, imaginário e sonho. Uma mulher que fala e sente suas dores neste simbólico enterro de suas perdas, penas e memórias. Esta personagem, curandeira, parteira, “cuidadeira”, rezadeira, contadora de histórias, rica em sua caracterização física e em seu caráter simbólico e mítico, surgiu como um fio condutor da dramaturgia desenvolvida neste processo.

Sua força encontra-se na síntese da dor e da perda, no paradoxo do não saber que sabe. Jobiana, velha desdentada, quase em pele e osso, cor de cobre, cabelos que parecem espuma de leite. Com cheiro de ervas cozidas, misturado à “murrinha”, ao mofo do tempo. É uma caixa de memórias, um caderno destripado com muitas páginas soltas, outras grudadas e cerzidas com outras tantas folhas grampeadas de receitas e orações. Mulher simples, do povo, que mistura crenças e histórias do universo guarani e do universo branco-cristão. Ela presentifica um Paraguai, uma terra de ninguém, prenhe de morte, que diz coisas que sabe que nem lembra que sabe. Jobiana é terra que já foi fértil, que viveu muitas histórias, muitas experiências e que agora luta com sua perda de memória, com sua perda da fertilidade, com a perda de seus filhos que não teve antes mesmo de parir.

Encontra-se no entre-lugar, em um tempo deslocado, ela mesma é deslocamento, cheia de dúvidas, de questionamentos. Este espaço em que Jobiana se encontra entre o mundo hoje e o mundo em que se agarra, com seus mitos e crenças, acaba por remeter a um espaço de loucura, de angústia e de perdas. Se ela sofre com perdas concretas, de osso, carne e sangue, sofre e geme ainda mais porque os pássaros estão enterrando suas plumas, perdendo assim o assento de suas almas.

Segundo Branislava Susnik, os pássaros simbolizam, na cultura guarani, “el don de visión de la tierra” (Susnik, apud, Roa Bastos, 1978, p.149) e, muitas vezes, os xamãs, pós-morte, ou mesmo

vivos, externam suas almas, e estas tomam assento nos pássaros. Esta seria uma metempsicose visionária e através de suas almas-pássaros, os xamãs podem fazer contato com as almas cósmicas e estabelecer relações entre céu e terra. Perder as plumas/penas, então, pode representar, aqui, o rompimento desta relação entre terra e homem, entre homem e cosmos.

Os pássaros em geral são ricos de significados para os guaranis e utilizados por Roa Bastos em muitos de seus escritos. Mas o colibri parece ter uma significação especial, e é o que acontece neste conto. Ao consultar uma versão da Gênese Mbyá-guaraní, apresentada por León Cadogan em seu livro *Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá- Guaraní Del Guairá* (1997) deparei-me com versos que narram a criação do universo e neles consta que o colibri, já existia antes mesmo de Ñamandu, o “pai primeiro” que criou a terra:

Mientras nuestro padre creaba, en el curso de su evolución, su divino cuerpo, existía en medio de los vientos primigenios: antes de haber concebido su futura morada terrenal, antes de haber concebido su futuro firmamento, su futura tierra, que originariamente surgieron, el Colibrí le refrescaba la boca; el que sustentaba a Ñamandu con productos del paraíso fue el Colibrí (CADOGAN, 1997, p. 26 e 27)<sup>70</sup>.

Nestes versos, o colibri apresenta-se como aquele que alimenta o grande criador do universo, possibilitando que ele realize sua criação. Segundo Cadogan, o colibri tem lugar de destaque na mitologia ameríndia e, em alguns mitos, é considerado a personificação de um deus, ou ainda, é uma forma assumida por ele. O colibri em geral é visto como um conselheiro e mensageiro dos sacerdotes e se relaciona com o xamanismo guaraní. Também é dito que ele é fruto do sol.

Em notas a esta versão da gênese, Cadogan cita palavras que ouviu de um índio, sobre o colibri. No conto, Maína Jobiana, como portadora do conhecimento oral e mítico, traduz este mesmo texto para

---

<sup>70</sup>“Enquanto nosso pai criava, no curso de sua evolução, seu divino corpo, existia em meio aos ventos primevos: antes de ter concebido sua futura morada terrena, antes de ter concebido seu futuro firmamento, sua futura terra, que originariamente surgiram, o Colibri lhe refrescava a boca; Quem alimentava Ñamandu com produtos do paraíso era o Colibri” (CADOGAN, 1997, p.26 e 27) – tradução livre minha.

Juan quando este a questiona se de fato o amuleto feito com as penas deste pequeno pássaro tem a força de proteger:

Juan: -“¿Es cierto que eso ataja los golpes de garrote y las balas?”

Jobiana: -“El colibri es sagrado, mi hijo. La frutita del sol. Ya los indios sabían que el colibrí nos señala en el vientre de nuestra madre para futuros dirigentes de los hombres.” (ROA BASTOS, 2007, p.109)<sup>71</sup>

E nas palavras recolhidas por Cadogan:- “ya en el vientre de nuestra madre el colibri nos señala, bendiciéndonos, para futuros dirigentes de los hombres” (CADOGAN, 1997, p. 28).

Aqui podemos verificar um dos desdobramentos da poética das variações de Roa Bastos, que se imbrica na escrita de um grande e único livro e de suas variações, assim como a utilização dos mitos guaranis em seus escritos, como um dos atos de sua poética. Também podemos visualizar que Maína Jobiana, em seu espaço híbrido, é ainda uma presentificação das crenças e mitos guaranis e é atravessada pelas tradições deste povo ao re-narrar seus saberes e crenças assim como o próprio autor, Roa Bastos, acaba por fazê-lo.<sup>72</sup>

O conto “Cuando Un Pájaro Entierra Sus Plumas”, que narra o voo e a queda de Juan, reproduz alegoricamente: “[...] su situación de cultura condenada a muerte y el ejemplo o modelo que propone de una suerte análoga con respecto a vastos sectores de nuestras masas sumergidas en todo el continente, por las mismas causas que han marginado y condenado a los pueblos indígenas” (ROA BASTOS, 1978, p.20).

Jobiana corporifica a metáfora da morte de uma cultura, de um povo, do etnocídio que faz secar o sangue e esfarelar os ossos. Além de remeter a D. Rufina, uma maína de Roa Bastos que lhe contava

---

<sup>71</sup> Juan: “É certo que isso impede as pauladas e as balas?” Jobiana: ”O colibri é sagrado, meu filho. O fruto do sol. Já os índios sabiam que é o colibri que nos sinaliza no ventre de nossa mãe para futuros dirigentes dos homens” (ROA BASTOS – tradução livre minha e de Valdir Olivo Junior).

<sup>72</sup> Parece-me interessante lembrar aqui que este conto foi publicado em um livro voltado ao público jovem, o que me faz pensar que, de certa maneira, Roa Bastos se propôs aqui a re-narrar e repassar estes mitos às novas gerações de seu país e de alhures.

muitas histórias na língua guarani, nos tempos de sua infância na cidade de Iturbe, desvela um dos aspectos destas mulheres, mãinas - madrinhas e mães paraguaias, mas que também encontramos em toda a América Latina. Mulheres que sofreram as perdas e humilhações de guerras e ditaduras, mas que continuam lutando e acreditando, que enterram seus mortos, enterram suas dores e perdas e retornam à vida. Seja esta um campo de batalha, manifestações pontuadas de gritos, ou em vigílias silenciosas. Este conto nos revela a potência lírica da escrita de Roa Bastos que se sobrepõe e transforma os mitos no ato de sua escrita sempre em processo.

Partindo deste primeiro conto e desta personagem aqui apresentada, foi realizado um primeiro exercício cênico, denominado *Maína Jobiana* (ver anexos), em que o foco narrativo foi deslocado para esta personagem. Neste momento do processo, surgiu a proposta do trabalho com elementos como o barro, que foi ganhando espaço na cena e na dramaturgia.

Depois desta primeira experiência, aproveitando as sugestões de um público que nos auxiliou e estimulou para que ousássemos mais, alçamos mais um pequeno voo sobre outras personagens, provenientes de outros contos, na busca de construir uma personagem que pudesse amplificar (no sentido do desdobrar) e também dobrar (no sentido de aprofundar) o universo da personagem feminina que estávamos então investigando na escrita de Roa Bastos. Papéis construídos do feminino como o desejo /dever da maternidade, o desejo/dever da mulher-esposa, o desejo também de liberdade, de devaneio, de se permitir devir mulher-animal-pássaro-gente.

### 2.3 - “EL ASERRADERO”

O segundo conto que escolhi como fio deste ñandutí foi “El Aserradero” (1956). Conforme Liliana Viola expõe no prólogo da edição de *El Baldío* (2005), estão inseridos nesta publicação, além do conto que leva o mesmo nome, outros doze contos que foram produzidos entre 1955 e 1962. O conto “El Aserradero” foi escrito em 1956, na cidade de Buenos Aires, no longo período do primeiro exílio de Roa Bastos que foi de 1947 a 1982.

Segundo Viola, estes contos são, em sua maioria, urbanos e trazem em primeiro plano as luzes dos carros e das cidades, o lixo urbano, os corpos vivos e mortos da cidade grande. Mas dentre estes contos de atmosfera urbana, Viola faz uma ressalva para dois contos que

trazem elementos do Paraguai mitológico e campesino: “Kurupf” (1959) e “El Aserradero” (1956).

Este narra a história de três personagens que têm suas vidas entrelaçadas em uma pequena cidade campesina na região do Guaíra. Através de uma fina e ácida ironia, ao desenhar os contornos de um lugar que resiste à modernidade e sofre com as consequências de um sistema imperialista, o narrador mostra a realidade de uma terra colonizada, explorada e esmagada pelas diversas guerras provocadas por este sistema que traz à tona a situação de um lugar que ainda vive as consequências da “Guerra Grande” (Guerra da Tríplice Aliança) e revela este espaço de relações entre colonizador e colonizado que sofre com o êxodo-diáspora, tanto por causa das guerras, quanto pela busca de trabalho. Ao perseguir a ilusão de uma vida melhor nos centros urbanos, nos deparamos ainda com a dicotomia das crenças, com o hibridismo, cultural e mítico, da personagem Petronila.

De início, tecendo a ambientação do conto, Roa Bastos descreve um lugar marcado pela miséria, um lugar com indícios de guerra e que desde o pós-guerra permanece estagnado, enterrado no passado. Este conto revela um deserto de memórias, uma terra onde: “No hay memoria para el daño, como no hay cosa buena que pase, pues la gente no se acuerda de nada.” (ROA BASTOS, 1993, p.41).

A narração é feita por um narrador-testemunha e é permeada por diálogos. Sem pressa, no decorrer dos acontecimentos, colhemos pistas de que se trata de um personagem – narrador que faz parte do povo que observa, que explora e critica, com humor ácido, a falta de memória de seu povo, e sua conseqüente acomodação no espaço tempo.

Talvez aqui possamos pensar neste olhar do autor no exílio que, agora, se distancia deste espaço e olha com olhos que estranham e que podem assim criticar, olhos que já não trazem uma carga de romantismo e idealismo, apesar de ainda encontrarem espaço para o lirismo e para a palavra poética, e isto se faz presente também no seu olhar em relação à própria produção literária, como afirma Diniz:

Desse modo, a atitude de Augusto Roa Bastos, em 1982 – depois da perda da cidadania paraguaia – manifesta de modo precoce a sensação desse mal-estar, ao pronunciar-se criticamente sobre a consigna da nova novela: “a literatura salvará a América Latina”. “Essa embriaguez idealista não se realizou.”, disse então o novelista paraguaio naquele momento (DINIZ, 2007, p.5).

Roa Bastos se debruça e descasca esta realidade, camada por camada, e vai revelando o absurdo da guerra grande que além de matar grande parcela da população índia e masculina do Paraguai, ainda exige que se pague aos matadores o custo dos funerais dos mortos: “Lo que resulta divertido porque es como si los deudos del muerto, a lo largo de diez generaciones, hubieran tenido que matarse trabajando para pagar al matador los gastos de la muerte y del entierro” (ROA BASTOS, 2005, p.41).

Este fragmento desvela uma feroz ironia crítica em relação à constante relação de subordinação e de dominação a que o Paraguai vem sendo submetido desde os períodos coloniais, e que ressurgem de maneira acentuada após a guerra grande. Demonstra toda uma indignação por parte de Roa Bastos diante da situação em que se encontra o seu país, a sua terra.

O início desta narrativa é como uma câmera muito aberta que vai lentamente se aproximando do lugar. Enquanto a lente está muito aberta, temos uma visão panorâmica sobre o lugar em que se passa a história, seu contexto, filtrado pelo olhar reflexivo do narrador-autor lançado à situação histórica e social. Aos poucos, a câmera vai se fechando sobre este lugar, sobre esta serraria, seca, pobre, de terra vermelha, sobre suas construções e os homens que lá trabalham. Poderíamos mesmo imaginar esta câmera dilatando os poros suados destes homens, uma pequena gota de cuspe que vasa entre os lábios:

el retacón tuvo que elevar la voz y aprovechó para detener en lo alto al tronizador y pasar el canto de la mano por el torso empastado; La sacudió con irritación, y las salpicaduras se estrellaron contra las tablas. Al instante, las lechiguanas hambrientas se empantanaron en ese plasto de madeira e sudor (ROA BASTOS, 2005, p.45).<sup>73</sup>

Este conto traz uma forte relação com os cinco sentidos, e como na citação acima, um detalhamento dos gestos, que são descritos e decupados. Ainda neste fragmento, é perceptível a presença de ruídos, a

---

<sup>73</sup> “o atarracado homenzinho teve que elevar a voz e aproveitou para parar no alto do serrão e passar o canto da mão por seu torso empastado; Sacudiu com irritação, e as salpicaduras (gotas de suor) se lançaram contra as tábuas. No mesmo instante as lechiguanas (espécie de vespas) famintas se empantanaram nesta pasta de madeira e suor” (ROA BASTOS, 1993, p.45) - tradução livre minha.

voz que precisa sobrepor-se ao barulho dos serrotes, os zunidos das moscas. Assim como o tato, do líquido que escorre viscoso. Imagens, como nesta descrição do personagem Eulogio:

Está mas negro y flaco; quemado por soles aún más abrasantes que los del terruño, por distancias, caminos y vaivenes; quemado por dentro sobre todo, con esa quemadura que se le nota en los ojos, en la risa, en el pellejo curtido, seco, sin un gramo de grasa, adherido a los huesos de la cara, a punto de partirse en los pómulos puntudos (ROA BASTOS, 1993, p.48).<sup>74</sup>

Em que acompanhamos cada traço e detalhe de sua fisionomia, o estado em que se encontra por dentro e por fora.

Também imagens-cores, a terra vermelha, o barro, que prevalece no conto e que do mesmo modo é cor de sangue, de terra marcada pela guerra: “Pero es cierto que hay una manchita de sangre en la almohada como el borrón de una cara con desolladura, y regada por el piso la arenilla colorada del cerro”. (Roa Bastos, 1993, p.53)

Os cheiros que também estão imbricados nestas imagens, ora de terra molhada, ora dos próprios odores destes homens, é ainda um sentido explorado como acionador de lembranças e recordações de infância do personagem Manuel Ramos com seu rival e amigo Eulogio Esquivel:

Iba aspirando con ansias el olor de las guayabas maduras que llenaba la tarde y ese otro aroma metálico de las cigarras enloquecidas por la proximidad de la noche: algo que se puede tocar con las manos, ¿No, Manuel?, como cuando éramos chicos y nos íbamos a nadar al arroyo. Me estarías hablando, aún ahora, y aunque no me

---

<sup>74</sup> “Está mais negro e fraco; quemado por sois ainda mais abrasantes que os da terrinha, por distâncias, caminhos e vaivens; quemado por dentro, sobretudo, com esta queimadura que se nota em seus olhos, no sorriso, na pele curtida, seca, sem um grama de gordura, aderida aos ossos da cara, a ponto de partir-se nos pómulos pontudos” (ROA BASTOS, 1993, p.48) - tradução livre minha.

hablaras, lo mismo lo sabría con sólo mirarte (ROA BASTOS, 1993, p.46).<sup>75</sup>

Cheiros que também se traduzem em sabores, gosto de terra molhada, gosto da goiaba madura, tirada do pé, ou ainda, como nesta passagem em que Pedro Orué, companheiro de trabalho de Manuel na serraria, deleita-se descrevendo:

[...] y tomarme una cerveza bien helada como esa que te sirven en el fondín de Itapé. ¡A la gran flauta! Estoy viendo el sudor helado que escarcha la botella. No hay como la cerveza, socio. Me gustaría tomar una botella tras otra, sin moverme, hasta tener hipo e sentir que te corre por dentro un río de cerveza helada haciéndote cosquillas en la nariz con la espuma... (ROA BASTOS, 1993, p.45, 46).<sup>76</sup>

Sentidos que então se conjugam simultaneamente nestas imagens, quase sempre associados uns aos outros, desvelando-se como camadas de sensações. Vemos imagens, sentimos o gosto, o cheiro, os ruídos ou sons, a cócega, o roçar:

Debe sentir que el cuerpo duro, húmedo de su hombre, también se le aferra hasta ahogarla casi en medio de la maleza gomosa de la que no puede zafar, urgido de feroces y definitivas caricias que hacen crujir la trama de cuero del catre, que la hacen gemir a ella mordiendo su nombre hasta el suspiro del espasmo final, hasta dejarla como muerta junto a él (ROA BASTOS, 1993, p. 52).<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> “Ja aspirando com ânsias o cheiro das goiabas maduras que enchia a tarde e esse outro aroma metálico das cigarras enlouquecidas pela proximidade da noite: algo que se pode tocar com as mãos, não Manuel? Como quando éramos meninos e íamos nadar no arroio. Estarias me falando, ainda agora, e mesmo que não falasse, daria no mesmo, eu saberia só de te olhar” (ROA BASTOS, 1993, p.46) - tradução livre minha.

<sup>76</sup> “[...] e tomar uma cerveja bem gelada como as que te servem no armazém de Itapé. Na grande flauta! Estou vendo o suor gelado que escorre pela garrafa. Não tem como uma cervejinha, sócio. Gostaria de tomar uma garrafa atrás da outra, sem me mover, até ter soluço e sentir que corre por dentro um rio de cerveja gelada fazendo cosquinhas no nariz com a espuma...” (ROA BASTOS, 1993, p. 45- 46 / tradução livre minha).

<sup>77</sup> Nota de tradução: “Deve sentir que o corpo duro, úmido de seu homem, também lhe aperta até quase afogar-la no meio de um mato gomoso do qual não pode escapar, urgido de feroces e definitivas carícias que fazem ranger a trama de couro do catre, que a fazem gemer mordendo



A palavra de que se serve Roa Bastos, misturando coloquialidade e lirismo, oralidade e erudição, é também rica em imagens que nos convidam a ler com nossos sentidos e que provocam estas palavras, sensações.

Na medida em que o narrador nos aproxima destes personagens, somos levados a acompanhar o cotidiano de trabalho destes homens e suas conversas. Através dos diálogos, compartilhamos os acontecimentos e o tema que dará início à história dos três personagens que têm suas vidas entrelaçadas: Manuel Ramos, Eulogio Esquivel e Petronila Sanabria. O conto acontece neste espaço entre a velha serraria e o caminho desta para a casa de Petronila e Manuel. Como, em geral, acontece nos contos de Roa Bastos, o tempo não é linear, ora somos convidados a visitar as lembranças de infância dos personagens, ora somos levados para um futuro incerto e desesperançado, ora somos puxados para um presente em que a espera angustiada de uma Petronila, agora mulher, vai aos poucos se transformando em uma “loucura mansinha e absorta.”

Nesta terra de barro vermelho de cor e de sangue, neste espaço parado no tempo, se desenvolve a história destes três personagens. Uma amizade de infância, dois meninos e uma menina compartilham suas vidas e sentimentos. Os três vivem juntos, vão para escola sempre juntos. Os meninos sempre vão até a casa da menina Nila (Petronila) e levam muitos presentes. Começam uma disputa pelo amor e atenção da menina. Brigas na escola, lutas no caminho que margeia o rio de águas vermelhas. À medida que crescem, esta disputa vai se tornando cada vez mais séria e se amplifica. Unidos cada vez mais pelo amor e pelo ódio entre eles. E a menina sempre entre os dois.

Certo dia, um acidente, causado por Eulogio, acaba deixando Manuel manco de uma perna para toda vida. Este acidente provoca uma aproximação maior entre o manco e Petronila, que se comove com a dificuldade/fragilidade de Manuel e é atravessada pelo desejo de cuidar dele.

Quando completam a idade de servir o exército, os dois são obrigados a partir para Assunção. Manuel, por causa da perna manca, é dispensado e retorna para sua cidade. Enquanto o outro é obrigado a ficar e cumprir o serviço militar por dois anos.

Com o retorno de Manuel, ele e Petronila acabam se aproximando ainda mais e se casam. Quando Eulogio retorna do serviço militar, encontra os dois casados e se sente traído. Cheio de desgosto pela vida, passa seus dias no boteco da cidade. Na presença de Manuel, finge que está tudo bem, que não guarda rancor nem ódio, mas pelas suas costas, Eulogio, nos horários de trabalho de Manuel passa a fazer visitas recorrentes a Petronila.

Certo dia, Eulogio, muito bêbado, tenta agarrar Petronila à força. Ela faz então um talho no rosto dele que, depois deste episódio, desaparece. Dizem que ele se foi no êxodo de trabalhadores que emigram todos os anos para as colheitas, para lá das fronteiras.

Três anos se passam. Manuel, sempre trabalhando na serraria, conversa com seu amigo, Pedro Orué, que comenta a volta de Eulogio para a cidade. Manuel não quer acreditar, acha que se o “amigo” fosse aparecer, já teria estado no botequim de seu Nicanor. Mas esta conversa faz borbulhar as lembranças e recordações de Manuel. No retorno para casa, neste fim de jornada, se demora mais para sair da serraria e no caminho, é tomado pelas recordações do amigo. Em certa altura, encontra com Eulogio. Este lhe conta toda uma história sobre um tesouro escondido perto da gruta onde foram enterrados restos da guerra há muito tempo atrás. Eulogio convence o amigo de que precisa dele e que ele deve acompanhá-lo para que juntos encontrem o tesouro perdido.

Enquanto isto, Petronila espera o retorno de Manuel e, com sua demora, fica inquieta e preocupada. Como Manuel tarda a chegar, Petronila prepara uma infusão de curupá, um narcótico indígena que sua avó tomava para curar suas insônias. Só tarde da noite, percebe em meio a seus sonhos, a presença de alguém, que julga ser Manuel. O homem deita a seu lado, ela se aproxima e o acarícia. Ele a agarra forte com “definitivas” carícias. Até que por fim ela fica “como morta ao seu lado”. Mas, pela manhã, Petronila inutilmente procura por Manuel. Não o encontra em lugar nenhum. Ele sumiu.

Depois disso, Petronila conta aos que podem ouvi-la que Manuel dormiu com ela, e que pela manhã, havia marcas de pegadas de areia vermelha do morro e uma marca de sangue, “feito o borrão de uma cara em seu travesseiro”. Todos cochicham e comentam que deve ter sido sonho, obra da infusão de ervas que ela havia tomado, mas ninguém lhe diz nada. Nem mesmo o companheiro de serraria de Manuel, Pedro Orué. Para Petronila, Manuel deve ter ido com outros para o êxodo de trabalhadores, mas não consegue entender os motivos

de seu desaparecimento. Ela parece não saber da briga que houve na gruta, muito menos sobre a volta de Eulogio.

Depois do sumiço de Manuel, Petronila passa seus dias visitando a casa de Dona Maria Domingas<sup>78</sup>, por onde passam os viajantes, e fica a mendigar notícias de seu homem aos tropeiros, militares e viajantes. Enquanto isso, sua angustia, aos poucos vai se transformando em “uma loucura mansinha e absorta que a fixou no futuro”. “[...] se quedará a acompañar a María Dominga en la atención de su clientela nómade, con la sola paga de esos vagos rumores que traen y llevan su esperanza y el fantasma de Manuel” (Roa Bastos, 2005, p.50).

A questão do duplo neste conto aparece na relação entre Manuel e Eulogio que, quanto mais brigam, quanto mais entram em conflito, mais se tornam unidos, mais são um só como o próprio conto nos informa:

[...] una rivalidad que, en lugar de separarlos, los unió más estrechamente en esa especie de mutuo acecho que era no más un nuevo modo de camaradería, de esa camaradería peleada y recelosa que venía arrastrándose entre ustedes desde los tiempos de la escuela en Itapé” (ROA BASTOS, 1993, p.44) .<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> A casa de Dona Domingas é um bordel. É interessante aqui pensar no que diz Jean Franco a respeito de espaços que considera claramente demarcados no imaginário latino-americano. Segundo Franco, os espaços privados são devidamente separados do espaço público e, no contexto latino-americano em épocas de ditaduras, sobre o qual ela se debruça mais demoradamente em artigo intitulado: “Matar sacerdotes, freiras, mulheres e crianças” (FRANCO, 2005, P.107 a 122), cita o bordel, o lar e o convento enquanto espaços claramente marcados como “femininos”. Estes são os espaços colocados como possíveis para as mulheres dentro deste contexto. “Estes espaços davam às mulheres uma certa base, embora restrita, de poder territorial e, ao mesmo tempo, ofereciam os espaços “felizes” para o repouso do guerreiro.” (FRANCO, 2005, p.114) No caso de Petronila, é possível pensar que, sem Manuel e sem filhos ela não tem mais um lar e se refugia neste outro espaço possível. Mas, como estrangeira, passa a vagar, sem lugar, sem espaço; a loucura acaba por ser este entre - lugar que ela encontra para si. Já que não consegue subverter a ordem estabelecida, nem chegar ao espaço público reservado aos homens, Petronila se volta para o espaço da fantasia.

<sup>79</sup> “[...] uma rivalidade que, ao invés de separar-los, os uniu mais estreitamente em uma espécie de mútuo acerto que era um novo modo de camaradagem, uma camaradagem peleada (brigada) e receosa que vinha arrastando-se entre vocês desde os tempos de escola em Itapé” (ROA BASTOS, 1993, p.44/ tradução livre minha).

E, mais adiante: “Estaban ya tan cerca, tan pegados el uno al otro por el mismo amor, por el mismo odio, que no eran más que labios y dientes de una misma boca” (Roa Bastos, 1993, p.44). Estes dois opostos; um de andar duro, outro de andar flexível, um quase sempre com segundas intenções, outro quase ingênuo, acabam por ser complementares, assim como a relação amor-ódio que se estabelece entre eles.

O final do conto não nos reserva certezas. O que nos é dado são palavras, imagens, que sugerem uma luta, rastros de sangue, pegadas no rancho de Petronila que não eram de Manuel. No entanto, ao ler outro conto de Roa Bastos, “El y el otro” do qual falaremos adiante, encontramos mais algumas pistas sobre o que pode ter acontecido. Através de sua poética das variações, Roa Bastos retoma a esta história e nos dá a ler que nesta relação entre Eulogio e Manuel, a dualidade do ser e do sentir, da guerra pelo amor, acaba em uma relação antropofágica entre os dois que, de fato, se tornam um.

O conto “El aserradero” foi também utilizado abundantemente enquanto matéria textual e lírica, rica em cores e imagens, para a série de transformações que levou ao *texto Maína*. No conto, encontramos, por exemplo, o seguinte trecho:

Pero si hasta las nubes son sucias, del color del algodón en rama entreverado de tierra; seguro porque se llevan las del estero que rodea nuestra región. Cada año, para San Blas, cae una lluvia roja, y el año que no cae la gente se preocupa porque no cae [...]” (ROA BASTOS, 1993, p.42).<sup>80</sup>

Ao sofrer uma variação poética na experiência Maína, passando a ser dito pela própria personagem, ele foi transformado e ficou assim: “Eu morava aqui mesmo na saia da montanha onde as nuvens têm cor de algodão misturado com terra porque bebem a água do rio. E todo ano cai uma chuva vermelha. E quando não cai, as pessoas se preocupam porque não cai” (Maína – Uma experiência cênica. 2011).

### 2.3.1 - O devir Petronila

---

<sup>80</sup> “Mas se até as nuvens são sujas, da cor de algodão em rama misturado com terra; porque levam a água embarrada do esteiro que rodeia nossa região. Cada ano cai uma chuva vermelha, para San Blas, e o ano que não cai a gente daqui fica preocupada porque não cai[...]” (ROA BASTOS, 1993, p.42 / tradução livre minha).

*Passarinho não tem casa, mas tem asa pra voar.  
Quando voa, vira o vento, põe nuvem prá passeá* <sup>81</sup>

Esta personagem trouxe para a experiência realizada aspectos bastante significativos. Os conflitos, sentimentos e sensações desta mulher que está entre o que vai e o que fica e acaba só. Ela traz muito desta relação com o território estabelecido como feminino no imaginário latino-americano: a relação com a sexualidade, o desejo; a relação maternal, de cuidado, que ela estabelece com seus homens; a dor de não ser mãe, de não ter a experiência da maternidade. Elementos estes que, por sua vez, conjugam-se com os espaços “femininos” assinalados por Franco.<sup>82</sup> Outro aspecto forte de Petronila é o da ligação com suas raízes, seus ancestrais e seu universo mítico também híbrido, também em conflito. O sincretismo religioso, este entre-lugar das culturas: ela é fruto desta mistura cristã, monogâmica, e de uma cultura guarani que lança um olhar diferenciado para o casamento, contemplando, em certos casos, a poligamia. E ainda a ambiguidade do casamento que, na busca do complemento, do inteiro, faz morrer a singularidade. Na esperança de ser terreno fértil para se plantar e colher torna-se infértil, árido e sem vida, como a própria terra paraguaia, como qualquer terra depois de ser bombardeada por uma guerra.

Este triângulo amoroso com que nos deparamos no conto pode ser observado como matéria bastante recorrente em enredos teatrais, seja no drama, na comédia, na farsa. Este pode ser um dos aspectos que nos convida a vislumbrar em Petronila uma potência dramática, pensando no que diz Eric Bentley: “Ver drama nalguma coisa é perceber os elementos de conflito e reagir emocionalmente a esses elementos”. (Bentley, 1981, p.18). Petronila é matéria dramática que, dentro de uma estrutura não linear e não dramática, ainda assim abarca elementos desta dramaticidade em potencial.

A poética das variações de Roa Bastos me permite dizer que Petronila também é *Yerma*<sup>83</sup>, heroína da peça homônima de Federico

<sup>81</sup> Fragmento de música composta por Ive Luna para a experiência cênica Maína.

<sup>82</sup> Estas questões relacionadas ao âmbito do estudo de gênero deverão ser um pouco mais exploradas na última parte deste capítulo, onde reservo um cantinho para algumas indagações e aproximações destas personagens com os estudos de gênero.

<sup>83</sup> Maria explica a *Yerma* a sensação de ter um filho no ventre da seguinte maneira: “**MARÍA:** No me preguntes. ¿No has tenido nunca un pájaro vivo apretado en la mano? - **YERMA.** Sí. - **MARÍA.** Pues lo mismo... pero por dentro de la sangre.” LORCA, Federico García. *Yerma*. Madrid: Cátedra, S.A., 1992.

García Lorca, escrita em 1934<sup>84</sup>. Apesar das muitas diferenças, em termos de contexto e de gênero textual, temos em comum uma personagem que sofre por não ter filhos. Mas este sofrimento não advém de um instinto, de uma necessidade orgânica. Constitui-se antes no interior de uma opção cultural imposta que procura disfarçar-se como uma verdade natural, como propõe Judith Butler:

Do mesmo modo, a generalizada dificuldade em aceitar a maternidade, por exemplo, como realidade institucional e não instintual exprime essa mesma interação de constrição e liberdade. O esforço por interpretar sentimentos maternos como necessidades orgânicas revela um desejo de disfarçar a maternidade como uma prática opcional. Se maternidade se torna uma escolha, então o que mais é possível? (BUTLER, 1987, p.144).

A maternidade, que está neste território do feminino, dentro de muitos contextos e culturas, é vista como o objetivo das mulheres: se elas não podem ter filhos, “para que servem”?

A infertilidade surge como um gesto metafórico em ambas as personagens sufocadas socialmente. Metáfora que contempla também as relações de dominação e aculturação do corpo, tanto do feminino como do masculino, que reverbera também em um corpo maior de uma terra, de um país. Yerma, que acaba matando seu marido e, por conseguinte, o filho que não vai poder ter. Petronila que se mata a si mesma, que aos poucos, vai se apagando numa “loucurinha mansa”. Esta questão da infertilidade, de não poder ter filhos, é também ao mesmo tempo negação de um papel imposto, subversão, mas ambas sofrem e carregam um enorme fardo, repleto de dor e angústia. No confronto com o estabelecido, enquanto ato de resistência, encontram-se neste espaço de passagem, de desejar extraviar-se de papéis, desfazer-se. Ambas se deparam com o questionamento da própria existência e, deixando de ser seus corpos, arriscando-se a sair de um lugar seguro e sólido, abandonam um corpo fixo, estático, para um corpo-situação que se movimenta, e é passagem.

---

<sup>84</sup> E transformada em ópera – mais uma variação... - por Villa-Lobos em 1955/56.

2.4 - “ÉL Y EL OTRO” E A ANÃ DIANA - (a Josefina Plá)<sup>85</sup>:

*Mas não tinha uma palavra sequer a dizer.  
Da porta aberta via sua mulher que estava sentada  
no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta  
e tranqüila como num trem.  
Que já partira.*

CLARICE LISPECTOR

“Él y el otro”<sup>86</sup> tece o terceiro fio desta teia enquanto matéria. Escrito em 1958, também foi publicado no livro *El Baldío* (1966).

“Él y el otro” relata, através de uma espécie de fluxo de consciência, a situação de um trem em movimento, sendo que a própria escrita, sua estrutura, aqui se afigura como um trem em movimento: narrativa que acontece sem ponto, sem vírgula, sem parágrafos novos, com um ponto de interrogação aqui outro acolá. O início do conto já nos revela a existência de “um e outro” narrador: “El tipo se miraba las manos – dijo el gordo- o tal vez estuviese mirando[...]” (Roa Bastos, 1993, p.103). O gordo, personagem recorrente nos contos de Roa Bastos, e por um instante este outro que avisa que quem conta é o gordo e que detona a possibilidade de mais uma narrativa. Este narrador “de fora” silencia e não aparece mais neste percurso. A voz que prossegue é assim a do gordo, que também se apresenta como personagem – narrador, do lado de dentro. Neste conto, como um novelo de lã que se desenrola e ao mesmo tempo vai se emaranhando e formando nós que nos aventuramos em desfazer, o narrador, o gordo e o outro, tecem três histórias, três narrativas. Mas se pensarmos na presença no início deste um, outro narrador, o conto pode apresentar quatro camadas: a primeira, a própria cena da narrativa detonada pelas simples palavras “disse o gordo”, na primeira linha do conto. A segunda, que permeia o conto todo, os acontecimentos do trem, e a relação que o narrador-gordo estabelece entre dois homens que ali estão. A terceira trata da retomada

<sup>85</sup> Poetisa e amiga de Roa Bastos, Josefina Plá tem também trabalho muito relevante sobre a cultura paraguaia, e foi em sua obra que encontrei referências sobre o ñandutí.

<sup>86</sup> Este conto, assim como *Pájaro Mosca* (1958) do qual em seguida também proponho uma leitura, foram utilizados de maneira bastante distinta que os dois primeiros na construção da experiência cênica. Roubando aqui palavras de minha orientadora, Alai Garcia Diniz, é visível que destes contos eu “surrupiei uma retaguarda” e a relação com eles, foi mais imagética, visual, e corporal.

da história dos dois homens que disputavam Petronila, no conto “El aserradero”, e a quarta, os acontecimentos de um circo que envolve dois irmãos anões.

O fio que une estas narrativas, me parece, pode ser o das especulações que o Gordo desenvolve no decorrer do conto sobre relações que sempre, de alguma maneira, são permeadas por um parentesco. Que se perpetuam e não saem do lugar, como águas paradas, estagnadas no tempo, que se reproduzem sempre iguais, como “relações endogâmicas e incestuosas que mordem o próprio rabo e nas quais o pai acaba sendo o avô da mesma criatura” (Roa Bastos, 1993, p.106, tradução nossa). Sem conseguir interromper ou sair destes círculos viciosos, que se encerram, se fecham em si mesmos, estas relações viciosas, doentias, que não se transformam, apenas se perpetuam, sem saltar, sem quebrar o círculo, mordem seu próprio rabo. Relações estas que perpassam pelas três narrativas que o gordo se lança a contar. Este é o miolo do conto, a linha que une a narrativa em um só cordão. Estas relações que se repetem, sempre as mesmas, em diferentes contextos, em distintas situações.

As especulações que o Gordo desenvolve aparecem através de associações que este faz, ao longo deste percurso, com os acontecimentos do momento em que ele está no trem, com a lembrança de outros acontecimentos que presenciou, como a cena da anã no circo, e de uma história que alguém lhe contou, alguém que talvez faça parte de sua “plateia”. Aquela que provavelmente o escuta no contexto do conto “Contar un cuento” (1955), segundo conto inserido neste mesmo volume *El Baldío*.

Justo nesta comparação devo aproveitar para fazer uma pequena amarração nos nós de ideias deste novelo. Particularmente neste conto, podemos perceber claramente o desprendimento de Roa Bastos em relação à ideia de contar *uma* história. O que temos são histórias várias e diversas, mas que são também variações de uma única. Mas, aqui, não se trata de reproduzir e sim de repetir, no sentido do inacabado, do aberto e não do fechado. A repetição, como sugere Deleuze, não é permanência, mas sim instantaneidade. A repetição é o que nunca está pronto, é processo. E onde se descobre a singularidade de cada gesto, que a cada vez que se repete também revela o novo, o não visto, o ainda não lido. Quando Roa Bastos revisita neste conto a história da serraria, do conto “El Aserradeiro”, ele mesmo, ao repetir o gesto desta escrita, desvela outras camadas de seu próprio gesto e nos dá a ler algo diferente. Mesmo quando me deparo com a repetição da



leitura deste conto, a cada vez, ele parece revelar uma nova camada, como se na repetição da leitura, ele fosse se despindo, para se chegar ao nada, que nunca chega, ao centro vazio, inexistente, da cebola, ao arlequim que sempre tem mais uma veste por baixo da outra e nunca se desnuda por completo.

Roa Bastos não se preocupa com a dificuldade do leitor em tecer uma paráfrase de sua escrita. Muito além de uma história que está sendo contada, trata-se aqui da lida com temas sobre os quais gira sua escrita, temas que sempre se repetem, diferentes, *diferantes*, mas sempre a mesma, como uma grande e única escrita. As três narrativas desveladas, descascadas, no conto, se inscrevem também nesta relação de duplos: amor e ódio, vida e morte, paz e guerra... E se em um olhar macro podemos pensar no duplo e no ciclo pré-vida – vida – morte – pós-morte, ao nos deparar com a história dos anões e do domador, ou mesmo com a dos amigos da serraria, o tema abordado é este cordão que os une e separa, que inevitavelmente inclui estes ciclos.

O espaço deste conto opera o trânsito e o transitório, é um entre-lugar. Começa fora do trem, em seguida, entra, como a própria narração. Durante a viagem, a narrativa vai e volta (do trem) e, por fim, termina dentro dele com uma freada brusca e repentina: alguém aciona o freio de emergência, um uivo soa das rodas parando sobre os trilhos.

Os personagens do trem vão surgindo, entre outros personagens advindos de outros espaços que são mencionados, citados, como lembranças, memórias, associações que o narrador faz com o que se passa no trem, e com outras situações das quais se recorda. O que acontece no trem é mais obscuro, difuso e misterioso para o leitor do que as histórias narradas que fogem do trem. No trem, o narrador, o Gordo, personagem também narrador de “Contar un Cuento” (Roa Bastos, 2005), a princípio observa.

No início, Gordo nos coloca diante de um personagem que ficamos em seguida conhecendo como o homem do gradil e cujas mãos são focadas numa espécie de primeiro plano: “[...] de esas manos aniñadas y blanduzcas que se doblaban y plegaban en cualquier dirección como si no tuviesen articulaciones y que no podían ser tan chicas [...]” (Roa Bastos, 1993, p.103).

Homem que então tem mãos infantis e moles que não correspondem ao seu corpo marrudo, parrudo, de homem (Roa Bastos, 1993, p.103).<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> O que faz pensar em Macunaíma, que por obra do caldo envenenado do aipim jogado pela cotia “Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo.

Logo depois de descrever este homem, o narrador tece comparações, paralelos entre mãos desproporcionais ao seu dono, com outras situações que aludem a deformidades ou atrofias. Como é o caso das mãos ou membros de artistas circenses, e das cabeças reduzidas das vítimas dos caçadores jivaros. Chegando a suas próprias mãos sobre o piano, que ele já não toca mais.<sup>88</sup>

Simultaneamente, ele narra o movimento deste homem, inicialmente por trás do gradil, com as mãos paradas sobre a grade, apoiadas, depois dando a impressão de que desejam golpear as grades, com certa raiva, ou trêmulas de febre, de frio. A narrativa segue detalhando o que este homem parece fazer com suas mãos e o que o narrador imagina dele, ali no meio de muita gente, numa provável plataforma de trem. A linha emaranhada do conto continua seguindo o movimento deste homem que passa por escadarias e faz rodar várias catracas. Somos assim convidados, durante alguns segundos, a seguir este homem, como se nossos olhos fossem uma câmera que acompanha uma pessoa apressada na multidão, entre empurrões, cotoveladas e pisões, na plataforma do trem subterrâneo, verossímil como estação de trem ou metrô de uma cidade como Buenos Aires.

No decorrer de uma escrita que, por vezes, para de contar para especular, nos deparamos com um discurso que reflete sobre as características de uma modernidade sobre a qual Ângela de Castro Gomes propõe que: "Os registros de memória dos indivíduos modernos são, de forma geral e por definição, subjetivos, fragmentados e ordinários como suas vidas". (Gomes, 2004, p.13) O Gordo especula sobre a condição humana (moderna):

[...] se me frunce que somos peores que las hormigas que no paran ni cuando están quemando los campos unos perfectos imbéciles que trabajamos para la nada y que aunque nos estén asando a fuego lento vamos y cortamos la hoja y patitas para cuándo si no son para ahora en eso llegó el tren[...].<sup>89</sup> (ROA BASTOS, 1993, p.105).

---

Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá." (ANDRADE, 1979, p.22)

<sup>88</sup> Em *Contar un Cuento* (1955), o personagem-narrador Gordo está em um espaço com uma plateia a quem narra histórias, sentado ao piano. O conto nos informa que o gordo foi um pianista de sucesso.

<sup>89</sup> "Me parece que somos piores que as formigas que não param nem quando estão queimando os campos uns perfeitos imbecis que trabalhamos para nada e que ainda que estejam nos

O conto está todo entremeado de comentários do narrador, o Gordo, que nos indaga sobre estas questões da vida moderna, reificada e veloz, em que só conseguimos olhar para o próprio umbigo, e trabalhar e fazer coisas somente mesquinhas e sem sentido, para que alguns apenas encham cada vez mais seus bolsos de dinheiro. Entre exclamações, sempre sem ponto, sobre questionamentos como: para que serve uma vida assim? Cada vez mais individualista, em que não paramos nem ao menos para nos perguntar, a nós mesmos: o que enfim estamos fazendo? Em meio a esta indignação com o ser humano e sua condição na modernidade, somos então informados da chegada do trem e da massa humana, “gado humano” que se comprime e mais uma vez se empurra para caber nos vagões abarrotados.

Neste tempo trânsito e transitório do conto, no tempo do trem que está em movimento, e que sugere que esta narrativa em camadas é uma escrita-acontecimento e uma escrita-fragmento, o Gordo, entra no trem, localiza o homem do gradil, de mãos pequenas, atrofiadas talvez, sendo que, agora, observa-o mais de perto, feito um zoom: “fue donde volví a ver al tipo y ahora lo veía bien buscando una brecha en el amasijo los ojos macilentos y absortos la boca floja com unas costritas de saliva seca[...]” (Roa Bastos, 1993, p.10). O Gordo observa e narra detalhes, como a boca do homem, frouxa, com rugas e babinha nos cantos. Movimentos serpenteados de cabeça que pareciam seguir o balanço do trem. Movimentos estes também da narrativa que serpenteia de uma história a outra.

Enfim, nosso narrador perde este homem de vista e vê o outro homem bem próximo de si. Passa então a narrar o seu movimento. De como inicialmente vê este outro ceder seu lugar a uma senhora gorda cheia de pacotes, e começa a especular sobre ele.

Descrevendo seu ato como de uma educação postiça e não habitual ou natural, observando seu porte pequeno e mirrado, usando um chapéu que lhe dava aspecto de um chefe de seção ou gerente de banco, ou coisa assim, e que provavelmente não costumava ficar de pé em um trem. Percebendo as mãos deste outro homem, o narrador observa que estas, sob luvas de pelica forradas de pele, se destacavam de todas as outras pegadas aos aros do trem. Eram muito grandes, desproporcionais ao tamanho do dono. Como o primeiro personagem observado pelo Gordo no trem, o homem do gradil, mas seu contrário, o avesso deste.

Neste caso, as mãos eram grandes demais em relação ao corpo. Os dois homens tinham mãos que pareciam de outro. A singularidade de cada um ao mesmo tempo estabelece uma relação entre eles.

A narrativa sobre estes dois homens singulares e envoltos em seus mistérios, em meio a um aglomerado de gente dentro do trem, dá pistas de que o narrador, além de observar e especular sobre um e outro, insinua uma relação entre eles. Estes dois homens começam a dar sentido ao título do conto que nos instiga a especular sobre o duplo e o dual, pensamos no que eles apresentam de simétrico e assimétrico, em duas figuras complementares, um com mãos pequenas como o corpo pequeno do outro, outro com mãos grandes, como o corpo grande do outro. Em princípio, cada qual só, em meio a um mundo de gente. Mas à medida que o trem corre, como a própria narrativa, acompanhamos o movimento destes homens e sua aproximação. Mesmo que eles não façam a menor ideia disto!

Seguindo esta linha do novelo que vai se desfazendo e ao mesmo tempo nos envolvendo num emaranhado de situações, reflexões, indagações e relações com outras histórias, ou lembranças, o Gordo nos guia com suas especulações, como cordão condutor:

[...] y claro no fue entonces sino después que ya todo había sucedido en el tren atiborrado de gente cuando recordé esa historia que alguno de ustedes me contó alguna vez o que yo la habré oído en otra parte que sé yo la de esos dos amigos que pelean por una mujer en un pueblito maderero [...] (ROA BASTOS, 1993, p. 106).<sup>90</sup>

Conduzidos por esta lembrança do Gordo, somos retirados do trem, e nos aproximamos de outros trilhos da narrativa, o da história que, possivelmente, alguém que estava na plateia de “Contar un Cuento” (nós mesmos, os seus leitores?) narrara para ele. O Gordo leva-nos a visitar um espaço do campo, um povoado madeireiro onde se passou uma história entre dois amigos. Trata-se da “mesma” história dos amigos da serraria, do conto “El aserradero” (1956), trazendo novas suposições a respeito de como as coisas se deram.

---

<sup>90</sup> “[...] e claro não foi então mas só depois que tudo já havia acontecido no trem abarrotado de gente que recordei esta história que alguém de vocês me contou alguma vez ou que eu terei ouvido em outra parte sei lá eu destes dois amigos que brigam por uma mulher em um povoadozinho madeireiro[...]” (ROA BASTOS, 2010, p. 21, tradução de Henrique Finco).

No conto “El aserradero”, alguns fatos ficam em suspenso. Ele termina, por exemplo, sem que saibamos ao certo se os dois amigos morreram, ou se apenas um matou o outro. Existem pistas, mas não confirmações. Mas aqui, o narrador especula sobre os acontecimentos da serraria, fazendo sua leitura, levantando suas suposições, como um leitor:

[...] no podemos más que barajar conjeturas quién puede andar seguro en el tembladeral de las cosas humanas y no adelantamos nada si entramos a sospechar que ese hombre quemado hasta el fondo por su obsesión no se contentó solamente con asesinar al amigo arrojándolo al agujero insondable del cerro o más creo yo haciéndolo desaparecer en el pozo sin fondo de su propia obsesión devorándolo como quien dice en un acto de antropofagia ritual pero claro que eso solo no podía bastarle y debía hacerlo desaparecer poseerlo incluso en aquella mujer que los había separado [...] (ROA BASTOS, 1993, p.108).<sup>91</sup>

Ao questionar esta relação entre os dois amigos e Petronila, pela qual os dois brigam e chegam ao trágico fim em que um tira a vida do outro, que resulta ainda na mansa loucura da mulher, o narrador chega mesmo a questionar: quem afinal amava quem nesta história?

Abarcando as relações amorosas de dois homens, não irmãos, mas como se fossem, “unidos por um mesmo cordão”, o Gordo especula então sobre estas relações: casos em que esta união de sangue com sangue acaba se juntando numa mesma descendência. E na sua contínua especulação, o narrador nos traz novamente para o trem e supõe que com estes homens que havia até então observado, as coisas também acontecem assim. É a partir deste discurso especulativo que o gordo desencadeia as outras narrativas, em que ele também acredita que de certa maneira estas relações se perpetuam. Se no primeiro conto lido, “Cuando un pájaro entierra sus plumas”, o que desencadeia as narrativas

---

<sup>91</sup> “[...] não podemos mais que embaralhar conjecturas quem pode andar seguro no atoleiro das coisas humanas e não adiantamos nada se ficarmos suspeitando que esse homem queimado até o fundo por sua obsessão não se contentou somente em assassinar seu amigo jogando ele no buraco insondável do morro ou talvez creio eu fazendo ele desaparecer no poço sem fundo de sua própria obsessão devorando ele como em um ato de antropofagia ritual porém claro que isto não lhe poderia bastar e devia fazê-lo desaparecer possui-lo inclusive naquela mulher que os havia separado [...]” (ROA BASTOS, 2010, p. 21, tradução de Henrique Finco).

e as movimentação é o jogo entre memória e desmemória de Juan, aqui podemos pensar que Roa Bastos arma sua escrita através das especulações e associações que acionam lembranças no e do personagem narrador. Tanto a história dos amigos da serraria o leva novamente aos homens do trem, como o mesmo mote o leva, e nos conduz com ele, para a história dos irmãos anões:

[...] y seguirá proyectándose mucho después como el tufo de miasmas que se levantan de los pantanos algo de esto ocurría con los dos hombres del tren y ha ocurrido en muchos casos parecidos me acuerdo también ahora de una pareja de enanos paraguayos que vinieron contratados para trabajar en la inauguración del trencito [...] (ROA BASTOS, 1993, p. 106.).<sup>92</sup>

Neste momento, como leitora, sentando ao lado do Gordo, este que narra, suponho que ele também nos convida a este gesto especulativo, que envolve a alteridade, a duplicidade, o ele no outro, o outro no ele e no eu. O que é o diferente, o singular em cada um, senão os detalhes, como um pequeno tique ou cacoeite? Como pensar na diferença para se chegar à repetição que nos leva a pensar no duplo? O que é a repetição, senão um elemento constante na própria poética das variações de Roa Bastos? Que se repete, mas sempre difere, que reescreve a mesma história, mas diferente, que reelabora o mito, ou suas próprias histórias, criando, recriando novas versões dos fatos, como uma escrita que é sempre a mesma, mas sempre outra, revisitando contextos e personagens recorrentes, mas mostrando novas facetas, novas possibilidades, olhando com outros olhos, por outros pontos de vista, focando outros detalhes.

Assim, quando Roa Bastos afirma, em *Contravida* (1994), romance atravessado por sua poética das variações, que: “Siempre había rehuido lo simétrico. No sólo porque expresa la idea de lo completo, que no existe, sino también porque representa una repetición” (Roa Bastos, 1995, p.33), ele está provavelmente se referindo à repetição como aquilo

---

<sup>92</sup> “[...] e seguirá se projetando muito tempo depois como o vapor de miasmas que se levantam dos pântanos algo como isto acontecia com os dois homens do trem e já aconteceu em muitos casos semelhantes lembro agora de um casal de anões paraguaios que vieram contratados para trabalhar na inauguração do trenzinho [...]”(ROA BASTOS, 2010, p. 21, tradução de Henrique Finco).

que acontece igual, e que é permanente, mas se a repetição, como afirma Deleuze, e aqui me atenho ao mesmo fragmento citado no primeiro capítulo, exprime também o singular, que comporta então o que é assimétrico, e não permanente, que consiste sempre em uma transgressão, enquanto ato subversivo, e que assim sempre nos dá a ler o singular que existe entre os iguais, podemos pensar que Roa Bastos é um mestre da repetição que sempre se faz diferente, tão dual quanto seus personagens. Trata-se assim de repetir, sem repetir o mesmo ponto de vista. Dando-nos a ler, na repetição, o que não lemos antes, outras camadas.

A mesma paisagem que se vê de dentro do trem é, pois, diferente da que se vê de fora dele. Isso também acontece na oralidade, no contar histórias (quem conta um conto sempre aumenta um ponto, sempre conta diferente), nos estribilhos e refrões das músicas tradicionais, nas danças que permanecem vivas exatamente porque ninguém dança a mesma dança igual.

Retornando às camadas narrativas que nosso narrador descasca, chegamos, através de suas especulações sobre relações endogâmicas à narrativa de um casal de irmãos anões que trabalhavam no circo, e à história de amor e ódio que envolve estes irmãos e o domador de feras.

Conta esta história que Diana, a anã, e seu irmão, cujo chamador era Bigger, faziam um número “que até se tornou famoso no circo“. Ele conduzia uma carruagem puxada por um pônei; ela galopava o pequeno cavalo, dando saltos mortais e atravessando aros de fogo.

O Gordo inicia esta narrativa em diálogo direto com seu leitor, ou plateia, se pensarmos que esta poderia também ser uma das histórias que ele conta aos estudantes e jornalistas que o escutam em “Contar un cuento“. Através deste diálogo direto, convida-nos a lembrar destes anões:

[...] y después cuando se funde el trencito o todos los chicos han crecido y a los nuevos ya no les interesa el trencito, los enanos pasan a un circo con los nombres de Diana and Bigger *¿no se acuerdan?* [...] (ROA BASTOS, 1993, p.106 grifo meu)<sup>93</sup>

<sup>93</sup> “[...] e depois quando se acabou o trenzinho ou todos os meninos cresceram e aos novos já não interessa o trenzinho, os anões passaram a um circo como os nomes de Diana and Bigger – **não se lembram?** (ROA BASTOS, 2010, p. 21, tradução de Henrique Finco).

E nos remete ao que foi indagado antes, sobre o duplo dos irmãos anões, iguais de sangue e em seu ananismo, mas, avessos em sua aparência, e em espírito: ela pequena e encantadora, de corpo proporcional, harmonioso e até elegante, de espírito romântico, bondoso, e capaz até de feitos heróicos, por amor, se pensarmos em seu desfecho. O irmão por sua vez, criatura horrenda: corcunda, pés tortos olhos saltados, braços demasiadamente curtos, bexiguento, de aparência e espírito repugnantes.

O paralelo que o narrador – o Gordo – traça ou puxa, através uma lembrança de certo episódio que saiu no jornal e é lido no trem, sobre o acontecido no circo, apresenta-se como outra estratégia que imbrica as narrativas.

Pelo que podemos acompanhar no desenrolar de sua narrativa, ele estava presente quando tudo aconteceu nesta sessão do circo. Conta que a pequena Diana, apaixonada pelo domador, se jogou para dentro da jaula para proteger seu amor quando este estava prestes a ser atacado pelos tigres. Acontece que estes tigres, estavam muito excitados e até descontrolados, sob efeito de certo remédio que o anão Bigger havia lhes dado junto com a comida. O remédio era usado com os leões já velhos, mas os tigres eram jovens e ainda pouco treinados. Uma traquinagem mal intencionada do anão Bigger enciumado de sua irmã de sangue por quem alimenta um amor incestuoso?

Enfim, a ação dolosa do anão desencadeia a trágica morte de sua irmã, nossa heroína, que não sendo, bem poderia ser comparada, como no conto acontece, a Helena de Tróia. O próprio narrador propõe esta aventura de imaginar, lançando-nos mais uma vez ao gesto de intertextualidade, como recurso na escrita de Roa Bastos, e aqui como convite para que o leitor também experimente este ato de imaginar como intertextualizar:

[...] hay que poner un poco de imaginación para las cosas que salen de nuestra escala lo cierto es que ahí estalló una tragedia de celos incesto y muerte como se hubiera podido dar dentro de las murallas de Troya en el monumental y trajinado lecho de los atridas estamos que la liliputiense no



seria Helena pero tenía un encanto de miniatura antigua [...] (ROA BASTOS, 1993, p.107)<sup>94</sup>

No embalo da valsa Danúbio azul, acompanhamos por fim o destino da anã Diana, que em ato impulsivo, instintivo talvez, nestes momentos que não escolhemos, e que o destino, talvez, seja mesmo uma boa palavrinha para nomear, se joga entre os tigres e o domador, que desesperado atira no tigre. O animal, no seu espasmo de morte, se agarra à anã e a mata como um último ato instintivo. Diz o narrador, que neste momento, após a morte da anã, esperava uma reação do anão, e que acaba presenciando ação quase inversa. O anão salta sobre o domador que segura o corpo sem vida de Diana e com raiva reclama que o devolva, em corpo e alma, mesmo que sem vida, mesmo morta.

É sem rodeios ou preâmbulos que, após descrever a trágica história da anã, o narrador retoma a narrativa do trem. Súbito, voltamos com ele a acompanhar os movimentos destes homens detalhadamente descritos, que podemos denominar como o homem do gradil – de mãos infantis e moles e o homem do casaco e chapéu – de mãos grandes, e mais adiante denominado homem de orión. Sobrepondo uma narrativa – imagem a outra, simultaneamente, nos é dado a saber, como leitores – espectadores, que justo no momento em que os tiros acontecem no circo, com a trágica morte da anã, eis que no trem acontece também um grande rebuliço.

Com a narração das últimas movimentações destes personagens, somos finalmente convidados a compartilhar com o Gordo que o que os une é um assalto flagrado. O homem do gradil rouba a carteira do homem do casaco e de orión. Este, por sua vez, o pega em flagrante. Os dois se olham unidos por um fio, uma linha de energia, de raiva e humilhação. Até que o segundo, o de orión, entrega seu assaltante à massa humana do trem e começa um linchamento. Mas as coisas não param por aí. O homem de casaco e chapéu, denominado homem de orión, ainda nos surpreende. Prossegue o gordo narrando que em meio àquela situação de linchamento de um, sentiu a mão do outro, cavalheiro de orión, mexendo no seu bolso, em busca de sua carteira. Que por sorte, como de costume, ele não carregava ali, tendo sempre no

---

<sup>94</sup> “[...] é necessário que se tenha um pouco de imaginação para as coisas que saem de nossa escala o certo é que ali estalou uma tragédia de ciúmes incesto e morte como poderia ter acontecido dentro das muralhas de Tróia no monumental e ocupado leito dos átridas vamos que a liliputiana não seria Helena porém tinha um encanto de miniatura antiga [...]”(ROA BASTOS, 2010, p. 21, tradução de Henrique Finco).

bolso apenas um papelzinho meticulosamente e cuidadosamente dobrado. E é nesta altura de emaranhados de linhas e nós, destas três narrativas que já sabemos, e da primeira que supomos, do narrador também de fora, quase sem pontos, sem vírgulas e parágrafos, sem um início, meio e fim definidos, que num só solavanco pára.

Não termina nem acaba, mas é interrompida com o freio de emergência do trem, acionado por alguém, em lugar que não sabemos, sobre os trilhos, sob o céu, e a constelação de órion.

Como o trem em que Laura já partira, que Laura já era<sup>95</sup>, esse trem de linguagem de Roa Bastos. Aventura da linguagem e da subjetividade/alteridade, da subjetividade como alteridade, do eu como outro, do duplo como original ou como existência que nega a existência do original. Viagem que não acaba, e mesmo o gordo será o gordo? Quem é o gordo? O mesmo? Outro? Autor? Personagem? Narrador? Múltiplo? Que aparece e desaparece em várias escritas e variações? Tão prudente e precavido, com seu dispositivo anti-roubo, mas não estará também sujeito ao contágio desse jogo com suas mãos sobre o piano que ele não toca mais? Jogo em que a retomada de histórias já contadas, mais do que ajudar a fechar seu sentido o reabre, o relança. É claro que há orquestração, mas esta não corrobora um sentido pleno, antes dissemina, espalha, se desdobra e subverte.

Com o conto “Él y el otro” (1958), a relação se dá em dois planos: este conto destoa dos outros por seu contexto urbano, em ritmo de trem, sem pontos ou virgulas, mas que tem porém em comum a oralidade e a narrativa de várias histórias. À medida que o trem anda, personagens, histórias e elementos de sua obra, ora passam pela janela, ora entram mesmo dentro do trem. Há momentos quase didáticos, em que ele propõe uma leitura do que ficou obscuro em outra parte de sua escrita, como é o caso do aparecimento da história dos dois homens que vivem no conto “El aserradero” (1956), mas há também cortes, montagens cinematográficas, estranhamentos.

Esta estrutura foi um dos elementos que fui buscar neste conto. Além dos elementos que ele traz acerca da história de Petronila. A proposta também da trágica e épica história da anã Diana, como um momento de estranhamento lírico na cena, que, diferente das outras personagens pesquisadas, deve surgir através da música e ser apresentada de forma narrativa e épica pela personagem Maína. Ela não ganha um corpo concreto. É etérea e flutua na cena. O momento de sua

---

<sup>95</sup> LISPECTOR, Clarice. A imitação da rosa. In: **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

história funciona mesmo como um corte entre céu e terra, é ar que se contrapõe ao barro e ao chão. É uma assimetria, ao mesmo tempo em que complementa os temas explorados e os reforça. Seu aspecto trágico, de uma Helena de Tróia anã, se funde às dores e perdas destas outras personagens que dão vida à personagem Maína.

## 2.5 – “EL PÁJARO MOSCA” (1958)



O menor pássaro do mundo!<sup>97</sup>

Mais um fio utilizado nesta teia, este conto chegou através do primeiro, “Cuando un pájaro entierra suas plumas” (1972), que, em certo momento, nomeia o colibri como *pájaro mosca*. “Pájaro Mosca”, escrito em 1958, também se encontra no volume *El Baldío*.

O conto tem como narrativa central a relação entre dois conhecidos de longa data: José María Funes e Antonio Ozuna. Depois

<sup>96</sup> Recorte do Flyer: Maína Jobiana um exercício cênico. Flyer elaborado por Marina Moros.

<sup>97</sup> O *Mellisuga helenae*, é conhecido popularmente como “zunzuncito”, “pájaro mosca” ou “elfo de las abejas” e é considerado o menor pássaro do mundo. Um tipo de colibri, que mede uns 5 centímetros e pesa 2 gramas. (dados encontrados e disponíveis em: <http://animals.com/aves/el-pajaro-mosca>).

de compartilharem de um passado em comum como estudantes, frequentando um mesmo grupo de letrados em torno ao Colégio Nacional de Asunción, ao lado de intelectuais hoje conhecidos como geração 900<sup>98</sup>, José María Funes e Antonio Ozuna, personagens fictícios, reencontram-se mais velhos.

Ocorre que, neste passado, em certa ocasião, houve uma séria desavença literária entre Ozuna e Funes. Ozuna, como ensaísta literário, criticara franca e duramente o outro, por um livro que este havia escrito, dizendo que o mesmo não passava de um livro cópia, um plágio de *Relaciones entre la natureza física y moral del hombre* do autor francês Cabanis, obra positivista e cientificista. Este gesto de Ozuna causa um desafeto e uma mágoa profunda de Funes.

Uma tensão silenciosa envolve este derradeiro encontro, marcado por 40 anos de um “duelo silencioso”. Devagar e com cautela, o autor-narrador nos revela que este encontro trata da compra por parte de Funes, de uma edição antiga, pertencente a Ozuna, do *Don Quijote de La Mancha*, com anotações de letra e punho do próprio Cervantes.

José María Funes havia se tornado um negociante de obras e livros mais ou menos raros. Vivia deste negócio. De comprar e vender obras literárias, visando sempre o maior lucro possível, assim como se faz com terrenos, pedaços de terra, ou cabeças de gado. Antonio Ozuna, ex-professor catedrático, vive uma situação de miséria quase absoluta, e para não comer literalmente as folhas de seus livros, se vê obrigado a vendê-los.

No primeiro momento do conto, Ozuna está justamente entregando a Funes o último livro de sua biblioteca. Livro este que, como já havia dito ao próprio Funes por ocasião de uma das investidas

---

<sup>98</sup> Pelos nomes citados no conto como os de Juan Silvano Godoy, López Decoud, e Manuel Domínguez, participantes deste grupo de intelectuais do pós Guerra Grande (Tríplice Aliança), somos levados a relacionar tal contexto com o presente conto. Este contexto do pós-guerra, numa terra destruída, grávida de morte, infértil, ao mesmo tempo foi palco de grandes discussões e debates, do qual este grupo intitulado geração 900 foi expoente. Além de jornalistas, escritores, ensaístas e poetas, estes senhores, em geral vindos de abastadas famílias, tiveram importante papel político. Em geral, divididos em dois partidos; Partido Liberal e Partido Colorado e influenciados pelo positivismo e pelo evolucionismo. Ambos os partidos participaram de governos assim como depois houve, dos dois partidos, aqueles que defenderam ou se revoltaram em relação ao golpe militar e aos governos ditatoriais. Fato é que até hoje enquanto intelectuais e escritores que escreveram sobre a memória coletiva e historiográfica do Paraguai, e fomentadores da produção literária e cultural do país, esta geração é bastante respeitada e acolhida por intelectuais paraguaios como, por exemplo, o autor deste conto, Augusto Roa Bastos.

em querer comprá-lo, era como parte dele –“Es un libro que ya está bajo mi piel...” (ROA BASTOS,1993, p.154) – do qual não poderia nunca se separar.

Esta relação de Ozuna com o *Don Quijote* ultrapassa, assim, o plano do intelecto e da razão. Trata-se de um sentir, de um devir Quixote de Ozuna. Depois de passar por muitas agruras na vida, Ozuna acaba por se tornar, se sentir, um cavalheiro da triste figura, que tem na leitura seu único respirar, seu único alimento. Vive neste limiar entre real e imaginário, lucidez e loucura, se aproximando de um D. Quixote. Esta silenciosa guerra, como narra o conto, estaria mais para um duelo de penas de ganso do que para um duelo de espadas. Presenciamos um embate de ideias literárias e ideologias distintas. Em que Funes, o comerciante de livros, em princípio parece sair vitorioso, apesar do orgulho fosco, mas ainda presente no semblante do outro.

No decorrer do conto somos informados de que, por engano, ou por querer enganar, Ozuna deixa nas mãos de Funes, não o exemplar de Cervantes, mas sim um manuscrito, escrito por ele próprio, Antonio Ozuna, intitulado *El prisionero*. Em meio à fúria e à raiva, tomado por “mórbida curiosidade”, Funes começa a folhear e ler o que percebe ser uma escrita autobiográfica, uma escrita de si. Numa espécie de metalepse, Roa Bastos nos convida então a acompanhar os acontecimentos lidos por Funes. Através dos quais vamos saber de toda saga de Ozuna, sua demissão e exoneração da universidade por ser dono de ideias que não eram aceitas pela instituição (será que se trata de um intelectual puritano? Simpatizante do idealismo alemão baseado nas ideias de Kant? Contraindo-se ao liberalismo, ao positivismo e ao capitalismo, representado pelo presente de Funes?)

Depois, seguimos a narrativa através dos olhos de Funes que lêem *El prisionero*, e que nos informa sobre a prisão de Ozuna, seguida de uma liberdade condicional e vigiada: sem poder se movimentar muito, sem poder sair de casa, sem trabalho, e ainda a doença da esposa e da filha, Alba, da qual falaremos mais adiante. Até chegar nesta situação, de ter de se alimentar vendendo seu acervo de livros.

Se pensarmos em foco ou planos, poderíamos dizer que a relação entre estes dois personagens se encontra no primeiro plano do conto, esta disputa silenciosa de poder, de valores, que refletem os conflitos de ideias tanto políticos quanto literários desta época no Paraguai. Liberalismo em contraponto ao totalitarismo dos ditadores, positivismo verso idealismo, assim também como as relações com as obras canônicas. De um lado, o respeito aos clássicos, as referências, por

outro, a busca de novos caminhos, o início do modernismo que se dá montado sobre estes gigantes, e ao mesmo tempo os nega.

Este conto, cujo nome, em princípio, nos leva a pensar na dicotomia entre pássaro e mosca e que, de fato, nos revela este mundo decadente e fétido tão apreciado por estes insetos que se refestelam com o lixo e a podridão do mundo burguês, traz por outra via esta figura poética de um passarinho muito pequeno e frágil que com nome popular de pássaro mosca é um tipo de colibri. No entanto, se pensarmos nas intertextualidades possíveis e tão presentes na obra de Roa Bastos, podemos suscitar aqui uma relação deste *pájaro mosca* com um outro inseto – pássaro descrito por José María Arguedas (1911-1969): o *huayronqo*, que tanto se assemelha a este *pájaro mosca* de Roa Bastos: “Por algo este huayronqo empolvado del germen de la flor amarilla, es tenido por los campesinos quechuas como un ánima que goza en el fondo de la bolsita afelpada que es flor de los cadáveres. E el vuelo del huayronqo es extraño, entre mosca y picaflor” (ARGUEDAS, 1997, p.19).

Tanto o pássaro mosca de Roa Bastos, quanto o huayronqo de Arguedas, nos remetem a uma beleza triste, a uma alegria mórbida, este inseto ou passarinho que voa quase como o beija flor, que pode deter-se no céu por muito tempo, descrito por Arguedas, e que carrega em seu bico um “pólen cemiterial”, princípio de vida e morte, ambas unidas, misturadas e espalhadas por um mesmo bico. E é a partir desta imagem dual deste pássaro inseto, que Roa Bastos inicia este breve relato.

Mais uma vez as relações de afeto ou desafeto, como nos contos “El aserradero” (1956) e “Él y el outro” (1958), constroem o microcosmos da história que gira em torno da relação de dois antigos conhecidos. A descrição do escritório de Funes, com vários objetos: armas, troféus, móveis antigos, imagens de santos, restos de altares, estátuas mutiladas de gesso e de pedra, nos remetem às ruínas da guerra, à imagem de um país mutilado e ainda ligado a este passado recente. Um presente de guerra de ideias se encaminha para um futuro de mais guerras e ditaduras totalitárias.

Enquanto esta guerra acontece entre estes que poderíamos chamar de nossos protagonistas na cena, volto o olhar para o que se passa no fundo deste palco. Contrapondo-se às estáticas imagens destes dois moribundos, rígidos em seus princípios e crenças, deparamo-nos com a presença de três mulheres, em movimento: Otília que está em viagem visitando a antiga amiga de escola, Delmira que ainda tem uma pequena esperança de partir com seu namorado (e assim ainda poder ser

feliz?) e Alba que em sua loucura crescente, ainda assim canta e vê coisas que ninguém vê, carrega seu pássaro mosca, carrega a vida e a morte que só ela vê, mas que oferece aos outros.

Estas três personagens, no entanto, acabam sendo engolidas e aprisionadas por este universo vicioso, estagnado. Ideais, esperanças e sonhos são nocauteados. Esta margem do rio (sociedade) em que estão não escuta seus cantos nem acolhe as novidades, a dualidade que um pássaro mosca poderia representar. Ao contrário disto, sufoca o que é diferente e se enterra ainda mais em sua própria margem, sem ver, sem olhar, sem escutar os murmúrios que tem na outra margem, e na outra e ainda outra e outra mais. Na violenta morte de uma, nasce a loucura da outra, dando continuidade a um ciclo de loucura e morte em que não nos é dado nem um pequeno fio de esperança.

### 2.5.1 - Alba e seu mundo pássaro mosca

Junto aos outros contos com que trabalhei de maneira direta e que fundem pernas, braços, cabeças, com o “Pájaro Mosca”, a relação primeira foi com o próprio título, que é citado no conto “Quando um pássaro enterra suas penas”: pájaro mosca, um tipo de colibri que se aproxima para nós, de língua portuguesa, do beija-flor. No conto *Pájaro Mosca*, encontrei-me com Alba. A relação com este conto se deu pontualmente com esta personagem: Alba e seu *mundo pássaro mosca*. Agarrei o fragmento de Alba e levei à cena para depois inserir no roteiro como um todo.

Dentro deste conto, a personagem Alba é apresentada desde o início como a moça louca que vaga pela cidade com os pés sujos de barro oferecendo seu “pássaro mosca” aos cuidados de todos que passam. Alba, em sua inocência e alvura, é um pássaro mosca que, em meio à guerra e à disputa de poder, enlouquece. A loucura que, segundo Freud, é por si só inquietante e ambígua traz também a ideia do duplo e é um artifício que seguramente causa efeitos inquietantes ao se contar uma história (FREUD, 2010). A loucura de Alba permeia o fundo do conto até que no final reverbera, rompe a tela de fundo e nos inquieta com sua ambiguidade: terna e violenta, alucinada, mas tão cheia e repleta de verdade. A complexa dualidade presente em Alba também está contida no avesso do seu nome que significando aurora, alvorada, despontar do dia, primeiras luzes, em princípio, nos remete ao oposto da loucura. Na renascença, com o advento do pensamento humanista, a loucura é apresentada como antagonista à razão. Como nos diz Michel Foucault (1997), a loucura aí é considerada como noite, avesso do dia,

lado noturno das coisas, contradição da verdade. A presença da noite em Alba se opõe a este conceito positivista e iluminista que separa razão e loucura. Segundo Foucault, a loucura passa a existir como tal em função da existência da razão, a loucura só existe com relação à razão, portanto: "onde, pois, situá-la senão na própria razão, como uma de suas formas e talvez um de seus recursos?" (FOUCAULT, 1997, p.34).

Em princípio tendemos a olhar para a loucura como o oposto da razão – uma *desrazão*. E me parece pertinente observar no conto "Pájaro Mosca" tanto estas questões que relacionam a loucura com uma espécie de exílio, exclusão, quanto a dualidade, a ambiguidade da loucura que em princípio é dada a esta personagem. A ela cabe o papel de louca, as crises da loucura, mas, e os outros personagens? Vivem as crises da razão? Como partir isto, como separar o são do louco? Será que a fingida loucura de Hamlet não seria muito mais louca do que a loucura de Ofélia?

O conto nos leva a estas interrogações filosóficas e como é dito através da fala de Delmira, a loucura de Alba nos lança novamente aos clássicos. Mais uma vez a presença da intertextualidade, da poética das variações de Roa Bastos – assim como a relação da anã Diana com Helena de Tróia – nos revela estas personagens que ultrapassam um contexto específico e que nos remetem a temáticas e características das personagens presentes em obras trágicas e dramáticas. Aqui nos deparamos com uma Alba – Ofélia:

Cada vez más hermosa. Fina, transparente, como esas enfermas de leucemia. "Mi pobre Ofelia, que también un día se me morirá ahogada", me dijo el profesor una tarde que me crucé con ellos. Alba venía con los pies sucios de barro. Había andado vagando toda la tarde por la costa de la bahía, en los bajos del Cabildo. Se me acercó con esos ojos de alucinada que tiene y me dijo en voz baja, mientras me ponía en la mano a escondidas su invisible pájaro mosca: [...] (ROA BASTOS, 1993, p.146).<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> "Cada vez mais formosa. Delgada, transparente, como estas enfermas de leucemia. "Minha pobre Ofélia, que também um dia morrerá afogada" me disse o professor em uma tarde que encontrei com eles. Alba vinha com os pés sujos de barro. Havia vagado toda a tarde pela costa da baía, nos baixos do Cabildo. Acercou-me com esses olhos de alucinada que tem e me disse em voz baixa, enquanto as escondidas colocava em minhas mãos seu invisível pássaro mosca:" [...] (ROA BASTOS, 1993, p.146) – tradução livre minha.



Neste trecho, em que Delmira re-narra para sua visitante Otília, a relação que o próprio Ozúna, pai de Alba, faz da filha com a Ofélia de Shakespeare, encontramos uma relação intertextual, quiçá uma meta-intertextualidade (termo que acabo de inventar) em que o próprio personagem faz uso e relaciona a loucura da filha com a personagem Ofélia. O que nos atravessa é que em contexto distinto e distante da velha Dinamarca, o espaço do feminino, ainda persiste como clausura e privado, passarinho engaiolado que deseja voar, e na tentativa de fuga tem as asas cortadas, os olhos vazados. O afogamento anunciado como um fim trágico é assim a falta de perspectiva, a marginalização, a impossibilidade de abrir as asas, de ir ao encontro do desejo, é a própria amputação do desejo, da vida. Não é dado nem a Ofélia, nem a Alba, uma alternativa, uma possibilidade de construir e criar um novo espaço em que tenham voz, e em que o seu canto, como o canto de tantas mulheres, seja ouvido, respeitado, levado em conta. E como acontece tão repetidamente na história com aqueles que não são compreendidos, com os que são jogados à margem, o único caminho que cabe é cantar a loucura, e os ditos ou considerados loucos são banidos e exilados, na nau que atravessa os mares sem nunca poder chegar em terra firme. Então, atirar-se ao mar, será que pode doer menos?

Delmira, ao se deparar com a surdez da sociedade, da família, do pai, ao não vislumbrar perspectivas nem portas nem janelas para sair, ao se perceber como voz invisível, inaudita, acaba por dar continuidade a este ciclo repetitivo, e vai ao encontro destas águas, enlouquecendo como Alba. No conto, Delmira, que em sua primeira “entrada de cena”, comenta a loucura de Alba já nos dá pistas de que isso possa vir a acontecer também com ela:

Cada vez peor. O mejor, qué sé yo. A esta altura, ya no se sabe qué es mejor o peor: si envejecer como yo en esta vida exasperante o aniñarse como Alba plácidamente en la chochera de la infancia; retroceder hacia el repollo, como dice Julio. (ROA BASTOS, 1993, p.145 e 146).<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> “Cada vez pior. Ou melhor, que sei eu. A esta altura, já não se sabe o que é melhor ou pior: se envelhecer como eu nesta vida exasperante ou ameninar-se como Alba placidamente nas tonterísses da infância; retroceder ao repollo, como diz Julio.” (ROA BASTOS, 1993, p.145 e 146) – tradução livre minha.

E que, por fim, acontece: "Delmira no contestó. Tenía las dos manos apretadas contra el pecho y empezó a arrullar suavemente a lo que estaba adentro." (ROA BASTOS, 1993, p.15)

Albas, Delmiras, Otilias, Marias, Clarices, Jobianas, Petronilas, Rosas, puxa vida! Roa Bastos, nos dá uma amostra aqui do que era considerado o possível para estas mulheres, no contexto em que escreve: Ditaduras, guerras, exílios, torturas. Mulheres que, ainda por cima, viveram em uma América Latina, em que ainda há muito que se pelejar por espaço, por deixar ser, sem parâmetros fixos, papéis e espaços pré-determinados, relações estáticas. Tudo ser, tudo estar, na procura de um espaço-corpo que consciente de que é construído, possa também se desconstruir, romper, flexibilizar, e transformar. Virar também pássaro e alçar mais, muito mais.

#### 2.5.2 - O canto que Alba canta é o mesmo canto que cantam a filha e a mãe de Sorôco:

*A minha loucura fala baixinho.  
Fica ali sozinha no cantinho, e fala  
baixinho. Mas dia ou outro ela se cansa  
feito criança que não agüenta mais  
esperar um assentimento da mãe pra sair  
pra brincar, e sai correndo, cantando e  
pulando por aí.*

CARINA SCHEIBE

Em *História da Loucura*, Michel Foucault utiliza-se da imagem da nau dos loucos, que sintetiza, de maneira poética até, estas questões relacionadas à dualidade da loucura e à situação de exílio, que mesmo que não seja aquele literal de abandonar suas terras, acontece no plano do desejo, de abandonar seus quereres, de se abandonar, num exílio de si mesmo:

Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas; solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o passageiro por excelência, isto é o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer (FOUCAULT, 1997, p.12).

Como falar da loucura sem lhe impor uma ordem, tornando-a prisioneira da razão? Mas voltando à citação de Foucault, eu propunha trazer à tona a relação tanto da ambiguidade da loucura, já proposta por Freud, quanto da presentificação de um exílio sofrido. É o canto de exílio, o canto da exclusão, da loucura, que está em Alba, em Ofélia, e que também encontramos na mãe e na filha de Sorôco, no conto “Sorôco: Sua Mãe, Sua Filha” (1963)<sup>101</sup> de João Guimarães Rosa.

Este canto preso que é de liberdade, que se contrapõe a e ao mesmo tempo contempla o silêncio, que cria um espaço no não espaço que elas possuem na sociedade. Escancara, denuncia, uma estrutura social que segrega, encarcera, deixa à margem aqueles que cantam fora do tom, uma cantiga incerta. As duas mulheres são obrigadas a partir e ir cantar sua canção longe dali, em um não-lugar hospício. Como estrangeiras de seu próprio lugar, elas são confinadas na nau dos loucos. E aí nos deparamos com a lindeza poética ao mesmo tempo triste em Guimarães: elas partem, mas a loucura delas, aquilo que elas tinham de igual, mas também de diferente, a cantiga de desatino que elas tanto

---

<sup>101</sup> Sinopse: Em uma estação de trem, numa pequena cidade de Minas Gerais, Sorôco se despede de sua mãe já de bastante idade, e de sua única filha. Sorôco é viúvo e se dedica a cuidar das duas “transtornadas” que com o tempo vão piorando. Ele não tem mais como cuidar sozinho das duas. O povo da cidadezinha observa, com olhar de dó, de pena de Sorôco. O trem vai passar às 12h45m e levar as duas mulheres para longe, para o hospício do governo, lugar para onde vão os pobres, os sem eira nem beira. A mais moça, a filha, começa a cantar uma cantiga incerta, depois também a avó, canta baixinho junto com ela. Na doída despedida, já no caminho de casa, Sorôco começa a cantar a mesma cantiga, a cantiga do desatino. E num ato, sem combinação nem nada, sem entender porque, todos de uma vez começam também a cantar e acompanhar Sorôco em um canto sem razão, mas cheio de verdade: “*A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.*” (GUIMARÃES ROSA, 1975, p.18)

cantavam, fica e se espalha, e por fim, todos naquela cidadezinha, nos cafundó, cantam fora do tom uma canção incerta, juntos.

No caso de Alba e de Ofélia, este exílio e exclusão acabam, ou continuam, na própria morte. A morte como este lugar desconhecido onde elas desembarcam. A loucura então se apresenta “como este já está aí da morte” como diz Foucault, “neste sentido, a experiência da loucura é uma continuação rigorosa da lepra. O ritual de exclusão do leproso mostrava que ele era ainda vivo, a própria presença da morte” (FOUCAULT, 1997, p.16).

Se pensarmos aqui neste canto que continua, mesmo com um desfecho de morte, no caso de Alba, mesmo assim, ele se espalha como propõe Guimarães Rosa, e o próprio Roa Bastos, na medida em que contagia Delmira; e, pensando na morte como reinício de um ciclo, é possível então alcançar ainda outro sentido, que nos leva aos cantos das “madres de mayo”, e de tantas outras mulheres que não se calaram, não se calam e não irão se calar. Na medida em que este canto se espalha, ele não é esquecido, e vence a surdez social, começa a ser ouvido no silêncio da noite, e no raiar do dia. O canto insistente, persistente, continua, e se desdobra em muitas vozes, de mulheres que ontem, hoje e amanhã, transformam a loucura em luta, força e conquistas e rasgam espaços, derrubam barreiras, rompem com o que parecia rígido e fixo.

## 2.6 - UM CANTO ENTRE ROA BASTOS E GUIMARÃES ROSA

Sí, queridísimo João Guimarães Rosa, te voy a contar de algún modo en que consiste ese veneno mío. Es vulgar, sin embargo me recuerda el cuento que escribiste sobre ese hombre que se fue en un bote, por un río selvático y lo estuvieron esperando, esperando tanto... y creo que ya estaba muerto. Debe haber cierta relación entre el vuelo del huayronqo manchado de polen cementerial, la presión que siento en toda la cabeza por causa del veneno y ese cuento de usted, João (ARGUEDAS, 1997, p.20).

Cabe aqui esclarecer esta escolha de aproximar alguns elementos presentes nos contos “Cuando un pájaro entierra sus plumas”

de Augusto Roa Bastos e “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa, sobre os quais tracei um pequeno paralelo a respeito do perspectivismo; e o canto de Alba, do conto “Pájaro Mosca”, com o canto que se espalha em “Sorôco, sua mãe, sua filha” de Guimarães Rosa.

João Guimarães Rosa é escritor brasileiro bastante conhecido e pesquisado no meio literário. E é sem pretensões maiores (deixando aos estudiosos deste as grandes análises e a complexidade de sua igualmente grande obra) que vislumbro apenas, singelamente, justificar estas aproximações. Tendo em vista algumas relações, que me foram apontadas por pesquisadoras, experientes, e que, vindo de perto, me pareceram bastante pertinentes. Guimarães Rosa possui um trabalho centrado na oralidade e na cultura brasileira, utiliza recursos de linguagem que remetem ao popular e regional, mas que ao mesmo tempo o fundem com o que há de mais erudito. Reinventa e inova a escrita, e inventa seu próprio modo de escrever. Estes aspectos, assim como o que foi pontuado sobre a metamorfose homem-animal, que se relaciona com o perspectivismo ameríndio, e a loucura como matéria, foram os elementos que me levaram a aproximar estes dois autores.

Parece, no entanto, prudente, chamarmos aqui algumas referências: Paulo Rónai, em sua introdução às *Primeiras estórias* (1963), utiliza um neologismo de Guimarães para especular sobre seus personagens, chamando-os de *personagentes*, o que, segundo Rónai, significa “mais que personagem e menos que protagonista”. Este hibridismo, esta mistura –personagem–gente, personagem–agente, persona–gente – também pode nos levar a aproximar estes dois autores, Roa Bastos e Guimarães Rosa, em relação ao tratamento dado a seus *personagentes*, que vazam, rompem com as fronteiras entre real e inventado e com convenções que limitam: até aqui é real, ali é ficção, passando por lá é imaginação, invenção, rodopiando além mar é loucura, insanidade... Rompem com o estado personagem, e estão gente, rompem com o estado humano, e estão gente-bicho, gente-onça, gente-pássaro. Estes *personagentes* denotam uma relação peculiar de Guimarães Rosa, e aqui eu estico a Roa Bastos, com este universo que amplia ou transforma, ou nos faz ver e estar gente, vazando o humano. Um jeito de lidar, um jeito de olhar, que se apropria, por exemplo, de alguns aspectos que nos remetem ao perspectivismo ameríndio: “concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.115).

Guimarães Rosa e Roa Bastos parecem compartilhar, enquanto criadores de *personagens*, do que Viveiros de Castro definiu como um neo-animismo que: “se revela como reconhecimento da mestiçagem universal entre sujeitos e objetos, humanos e não humanos” (CASTRO, 1996, p.125). Neste aspecto poderíamos pensar que Guimarães Rosa e Roa Bastos, como criadores de *personagens*, se aproximam mais deste pensamento neo-animista do que o paralelo híbrido moderno – ocidental. Seus personagens, em geral, não aparecem (não têm *aparecência*) como fantásticos ou maravilhosos. O que inquieta, é talvez este estado de estar e de ser.

O outro aspecto que acabou surgindo como linha de aproximação, foi a loucura de Alba que canta como a filha e a mãe de Sorôco. O canto de loucura é matéria bastante explorada pelos dois autores. Como diz Rónai acerca de Guimarães, o contista se serve da loucura e de suas variações como matéria poética, e com a mesma licença, também Roa Bastos se serve desta mesma matéria. Em ambos nos deparamos com diversas variações e situações em que a loucura irrompe mansa, ou desesperada, como uma aceitação doída, ou uma revolta escancarada. Às vezes, silenciosa, às vezes barulhenta, ela “enche os vazios da vida, solta fogos de artifício, escancara os horizontes” (RÓNAI, 1975, p.XXXV).

Como o rio que corre na obra de ambos (imagem de aproximação poética utilizada por Alai Garcia Diniz no artigo: *El río y sus márgenes: Augusto Roa Bastos y João Guimarães Rosa.*)<sup>102</sup>, a loucura pode também ser vista como este entre-lugar, esta terceira margem por onde estes dois autores navegam.

José Luis Martínez no livro *América Latina em sua Literatura* (1979, p.80), cita ambos os autores como parte de uma mesma geração de romancistas, esta geração do “Boom” literário latino-americano, pós-revolução cubana, que é, segundo ele, formada por autores como Augusto Roa Bastos (1917- 2005 - paraguaio), João Guimarães Rosa (1908-1967 - brasileiro), Julio Cortázar (1914-1984 - argentino), Juan Carlos Onetti (1909-1994 - uruguaio), Mário Vargas Llosa (1936-peruano), José Lezama Lima (1912-1976 - cubano) e Gabriel García Márquez (1928- colombiano).

Em um capítulo do mesmo livro, Haroldo de Campos, ao falar a respeito da ruptura de gêneros literários, pontuando os autores da América Latina, traça um caminho que passa pelos modernistas,

---

<sup>102</sup> Disponível em: Ómnibus n° 27 - Revista intercultural [www.omni-bus.com/n27/rio.html](http://www.omni-bus.com/n27/rio.html) - - 2009.

seguidos por esta mesma geração de que fala Martínez, acrescido de referências como Jorge Luis Borges (1899-1986) que transita por estas gerações, e que foi, segundo Campos, grande expoente latino-americano da metalinguagem. “Para Borges, o “bibliotecário de babel”, não há praticamente diferença entre ensaio e literatura de imaginação, entre suas *inquisiones* e suas *ficciones*” (CAMPOS, 1979, p.298).

A metalinguagem também está presente na obra de vários outros autores como os citados por Martínez. Esta pode inclusive ser considerada uma das características que insere Roa Bastos e Guimarães Rosa neste mesmo grupo, ou geração. Como vimos anteriormente, um dos aspectos presentes na obra de Roa Bastos, a poética das variações, também se relaciona com a metalinguagem, aproximando seus escritos ficcionais de uma obra ensaística em textos que mesclam romances, construção e criação de conceitos. A metalinguagem que intervém já na literatura moderna como também no cinema novo de Glauber Rocha (que com sua “câmera caneta”, faz uso da metalinguagem em seus filmes) contribui, segundo Haroldo de Campos<sup>103</sup>, “poderosamente para esta ruptura do estatuto dos gêneros” (CAMPOS, 1979, p.296). Esta mistura de linguagem do ensaio e da especulação teórico-filosófica começa a se fundir ao poema ou prosa nestes autores que adentram uma linguagem na outra sendo este um gesto próprio à metalinguagem.<sup>104</sup>

Estes autores latinos contemporâneos, onde se incluem (só para lembrar) Roa Bastos e Guimarães Rosa, são tidos por Haroldo de Campos como herdeiros de Joyce; rompem com a linearidade, adotam a técnica do monólogo interior, aproveitam os processos de montagem cinematográficos, e apresentam personagens não mais naturalisticamente delineadas. Haroldo de Campos, porém, ressalta que

---

<sup>103</sup> Haroldo de Campos nos leva até Mallarmé e seu poema: “Un coup de Dés”: “Mallarmé introduziu a dimensão metalingüística do exercício da linguagem, uma dimensão reservada antes à estética e à ciência da literatura do que à literatura propriamente dita. Mallarmé ‘inventa el poema crítico’, anota Octavio Paz. Trata-se de um poema que questiona a si mesmo sobre a essência do poeitar, num sentido muito diferente, porém, das “artes poéticas” versificadas da preceptüística tradicional: o que está em causa não é um receituário de como fazer poesia, mas uma indagação mais profunda da própria razão do poema, uma experiência de limites” (CAMPOS, 1979, p.296 e 297).

<sup>104</sup> Segundo Haroldo de Campos, a incorporação da metalingüística foi considerada como um desnudamento do processo pelos formalistas russos – “seria um pôr a descoberto a arquitetura mesma da obra à medida que ela vai sendo feita, num permanente circuito auto-crítico. E existem vários caminhos possíveis para isto: sério-estético (Mallarmé), modo paródico, irônico, antiilusionista (Laurence Sterne)” (CAMPOS, 1979, p.297). Este processo na literatura parece corresponder ao que Aumont nos fala acerca do cinema e ao que acontece no metateatro. Também funciona como um estranhamento, se pensarmos no teatro de Bertolt Brecht.

poucos foram os que ousaram mais em relação ao que ele chama “perturbação do instrumento lingüístico”, “pedra angular da empreitada joyciana” (CAMPOS, 1976, p.47). Sob este aspecto, Guimarães Rosa se destaca neste grupo, e passo a voz mais uma vez para Haroldo de Campos e sua leitura sobre o conto *Meu tio o Iauaretê*:

[...] incorpora momento mágico ou da metamorfose. Metamorfose se cumpre em ato - Então não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano configura a personagem e a ação, devolvendo a história. O conto é um longo monólogo-diálogo (pressuposto já que há apenas um protagonista que interroga e responde com voz ativa) de um onceiro, perdido na solidão dos gerais, que recebe em seu rancho a visita inesperada de um viajante cujos camaradas se extraviaram. O onceiro, meio-bugre, desfia sem parar a sua fala, contando casos de onças e de zagaieiros, bebendo cachaça, tentando entreter o hospede e fazê-lo dormir, com algum propósito maligno que sua conversa ora vela, ora revela (CAMPOS, 1976, p.4).

No decorrer de sua análise. Haroldo de Campos desvela a construção desta língua de onça que Guimarães Rosa cria, partindo de uma desconstrução da língua do português e da utilização do guarani. Assim, é-nos revelada uma provável relação de significados como o *nhennhengar*, que partindo do guarani *nhehê*, segundo registro de Couto Magalhães, significaria falar. E Rosa então cria o verbo *nhengar* e as palavras montagens *jaguanhém* e *jaguanhenhém*, para exprimir a linguagem das onças.

A língua indígena, de raiz guarani, bastante presente na obra de Augusto Roa Bastos, aparece assim também na obra de Guimarães Rosa, o diferente é o como cada um deles se apropria desta linguagem e com que finalidade.

Neste conto de Guimarães Rosa, a língua guarani se apresenta misturada na língua do onceiro, no seu devir onça com função, segundo Campos, fabulativa: “o texto fica, por assim dizer, mosqueado de nheengatu, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo” (CAMPOS, 1976, p.49).



O onceiro fala linguagem de onça. As interjeições, expletivos, resmungos onomatopaicos, monossílabos tupis, são segundo Campos incorporados ao discurso, o pensamento da onça é transcrito, verbalizado de forma híbrida.

Roa Bastos, se serve de misturas já existentes entre a língua castelhana, como é o caso do jopara ao qual nos remete Eric Courthès (2009) e que mistura a sonoridade guarani e castelhana<sup>105</sup>. No entanto, o que encontramos comumente em sua obra são palavras, pedaços de texto, que se mesclam com o castelhano e muitas brincadeiras sonoras que se relacionam com nomes de personagens, como é o caso do personagem Chuchuí em *Hijo de Hombre*, um menino sem mãe que, tendo seu pai ido lutar na guerra do Chaco, vive aos cuidados da avó, María Rosa. Mas desde que ela se converteu, em sua loucura mansa, em guardiã do cristo de madeira, Chuchuí vive solto pelas ruas do povoado: “Iba de un lado a otro, moviéndose amodorrado, como el pájaro cuyo nombre llevaba, en esa libertad que se le ofrecía como la luz y como el aire”. (ROA BASTOS, 2005, p.255). Mais uma vez, a relação entre humano e passarinho, além das línguas, aproxima Roa Bastos da cultura e dos mitos guaranis.

Levanto aqui apenas alguns aspectos sobre o “onçar” de Guimarães e o “passarinhar” de Roa Bastos, e é certo que tal discussão oferece muito ainda para se investigar e especular, mas considero estes apontamentos como um pequeno encontro entre as margens do rio ainda tão cheio de águas para se navegar e aprofundar e ainda com muitas margens para sondar, pois como diz Arguedas na epígrafe que abre esta pequena cena, deve haver ainda muitas relações entre os pássaros moscas de Roa Bastos, os huayronqos do próprio Arguedas, e as onças, burrinhos e bois de Guimarães, e entre seus rios que continuam correndo.

## 2.7 - UM CANTO PARA TODAS ELAS

*Mi cuerpo se niega a sí mismo tres veces ante los golpes, la sangre corre a 220 y grita por cada poro, se asfixia, se vuelve inhabitable y lo dejo. Contemplo su dolor, pero no puedo acompañarlo.*

---

<sup>105</sup> Isabel Espinola propõe inclusive um glossário de palavras provindas do guarani e da língua Quechua, na escrita de *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos. Consultar in: BACA DE ESPINOLA, Isabel y ESPINOLA BENITEZ, Ebelio. Léxicos Guaraníes en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos. *Letras*, 2006, vol.48, n°.72, p.349-363

Arrisco aqui fazer algumas considerações e relações entre as personagens, e um contexto que envolve aspectos sociais e históricos da América Latina. Jean Franco em seu livro *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*, em capítulo intitulado; “Matar sacerdotes, freiras, mulheres e crianças” (Franco, 2005, p.107-122) traz aspectos de um contexto latino-americano que abarca os períodos das ditaduras.

A questão dos territórios demarcados como femininos que ela apresenta neste contexto pré-ditaduras, que separa o público do privado e delega à mulher um espaço privado, constituído do triângulo: lar – bordel – convento, por exemplo, se aproxima muito dos espaços onde vemos estas personagens. Os papéis a elas delegados são os de mães, esposas, santas ou prostitutas, e o caminho que se apresenta para elas como possibilidade de subverter e romper a ordem instituída nestes espaços é o do exílio da loucura.

A loucura delas se apresenta também como resistência ao que é imposto, ao que lhes é dado como realidade estabelecida, ou ainda, o que nos é dado como loucura, é a própria leitura que lhes cabe como possível, dentro de um espaço em que elas se apresentam enquanto corpos abjetos<sup>106</sup>. A loucura então, grosso modo, é aqui um rótulo dado ao que é incompreendido dentro de uma sociedade patriarcal. Seus corpos, que, como sugere Judith Butler, são habitados por discursos externos, chegando mesmo a lhes pertencer como parte de seu próprio sangue,<sup>107</sup> reagem procurando, de certa maneira, expelir os discursos que foram obrigados a abrigar.

Trata-se de mulheres que têm seus desejos mutilados pelas guerras, ditaduras do patriarcado, ou ainda simplesmente pela sociedade em que se inserem, mas não cabem e com a qual não lhes é dada a possibilidade do rompimento. Elas cruzam a fronteira do indizível. São frutos híbridos e sincréticos, são expulsas do convívio social, não lhes

---

<sup>106</sup> Abjeção também entendida aqui como nos sugere Franco, através de citação que esta faz de Julia Kristeva: “o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. Aquele que não respeita margens, posições, normas. O interstício, o ambíguo, o composto.” (KRISTEVA, Julia, apud, FRANCO, 2005, p.177)

<sup>107</sup> “Uma delas é que eu acho que discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue.” (BUTLER, p.7, 2002)

permitem participar do que é público, são tratadas como dementes e doentes.

Seus corpos, casa primeira, são obrigados a se deformar conforme moldes pré-estabelecidos. Não podem transpirar sem serem considerados profanos, subversivos. Seus corpos, de casas, lares, passam a ser espaços de clausura, transformam-se em prisões, não lhes é dada a possibilidade de escolha, impõem-lhes: clausura, rigidez de costumes. Seus corpos, habitados pelo discurso que vem de fora, são assim construção social. Mas então o transbordar acontece. E a partir mesmo destes papéis impostos, pré-estabelecidos, acontece a subversão. Ato silenciosos, correntes de mulheres ligadas pelo silêncio, de repente batem painéis e saem cantando pelas ruas. Invisíveis em princípio, as mães das filhas e filhos torturados e desaparecidos nas ditaduras, encontram um meio de subverter a ordem, romper o espaço privado e tornar pública não só uma dor particular, pois não se trata mais de um caso específico, mas uma dor de todas. O canto que começa baixinho no espaço privado (dos lares, bordéis e conventos), vai tomando conta dos outros espaços, se espalhando e se transformando num canto de todas, reunidas nas praças, nas delegacias, nos espaços públicos.

O corpo, aquele mesmo corpo habitado por discursos alheios, já não canta mais só, já não chora baixinho, com medo da dor de ser, de saber. Canta com força, a plenos pulmões, para todos e todas ouvirem. Já não se trata agora, no tempo presente, de relações apenas entre homem e mulher. Já não se trata de um confronto entre gêneros fixos. O que se pensa hoje vai muito além, relações que possam subverter o que parecia fixo e natural, mas já não o é e, no presente, se percebe que nunca o foram, nunca serão. Os discursos persistem, mas já não cabem. O que é possível vislumbrar é que estes corpos que se fazem, podem também se desfazer, carregam e acumulam marcas, mas estão sempre em construção, em processo, em movimento. Podem assim, com sua mobilidade, se transformar, e desestabilizar gêneros fixos.<sup>108</sup>

O que seria então uma relação de gênero neste contexto? Butler entende que o gênero, assim como o corpo, é um processo, social,

---

<sup>108</sup> El género no está pasivamente inscrito sobre el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado. El género es lo que uno asume, invariablemente, bajo coacción, a diario, incesantemente, con ansiedad y placer, pero tomar erróneamente este acto continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con performances subversivas de diversas clases. (BUTLER, 1998, p.298)

histórico e cultural, e apropriando-se do conceito de performatividade, propõem-nos pensar estas relações e conceitos como acontecimentos. O gênero, assim, não seria algo pronto, feito e natural, mas algo que se faz no presente, que também se desloca que se manifesta na ação, e que pode ser desconstruído:

El cuerpo se entiende como el proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas, un proceso complejo de apropiación. Que el cuerpo sea un conjunto de posibilidades significa: a) que su aparición en el mundo, para la percepción, no está determinada por ninguna suerte de esencia interior y b) que su expresión concreta en el mundo se debe entender como el poner de manifiesto y el volver específico un conjunto de posibilidades históricas (BUTLER, 1998, p.296).

Considerando estes aspectos levantados por Butler, entendo o corpo como um processo que se apropria de um conjunto de possibilidades históricas, culturais e sociais, e ainda, sempre em processo, se manifesta, e é em si um manifesto. A mesma fusão que acontece na escrita de Roa Bastos entre o espaço real, ficcional, mítico, também acontece com suas personagens. Elas transitam entre estes mundos. Não pretendo aprisioná-las em um tempo, nem em um espaço determinado, mas, assim como o próprio autor Augusto Roa Bastos, o desejo aqui é de abrir possibilidades, perceber a multiplicidade de leituras que não se esgotam. Se no âmbito do autor já é possível vislumbrar uma escrita que é feita de múltiplos fios, que é tecida ela mesma por tantas outras escritas, como é possível observar nas relações intertextuais e na utilização da poética das variações, no momento em que ela se dá a ler, aprendemos com Barthes que: "todo o texto é escrito eternamente aqui e agora" (BARTHES, 2004, p. 4). E o mesmo se dá com a leitura, que é uma possibilidade a mais que se abre, sem intenção de fechar, ela também se dá aqui como processo.

Para ler estes corpos, Jobiana, Petronila, anã Diana, Alba, María Rosa, mais que entender uma história específica, me debruço sobre um contexto, o destas mulheres paraguaias, que viveram tempos bélicos (mesmo que no universo ficcional de Roa Bastos) assim como, de forma mais ampla, um contexto latino-americano que inclui tantas outras experiências singulares, mas que também se fazem na relação

com o outro, na alteridade, e nas experiências comuns, também bélicas, de ditaduras igualmente híbridas, de culturas que se misturam, tecido que se tece junto, entrelaçando-se como um ñanduti, aqui, ali, acolá.

Neste processo que foi de apropriação e mistura destes corpos com o meu próprio corpo, surge ainda este corpo de atriz que precisa fazer-se e desfazer-se, em uma trajetória de encontro com as personagens, que também é múltiplo e ao mesmo tempo um só. O corpo aqui como matéria que se faz e não é. Um processo geral de desconstrução, e de performatividade.<sup>109</sup>

Ao me apropriar destas mulheres, *personagentes* de Roa Bastos, procuro uma leitura que é poesia e denúncia, trazendo para o primeiro plano o que já está lá nos contos, como plano de fundo, tramando com outros fios, mas pulsando sempre. Aproprio-me desta matéria abundante que são estas personagens, que ficam, permanecem nesta terra, e vivem a dor do exílio de si, a dor do exílio do outro.

A perspectiva ou o ponto de vista lançado por Butler sobre estas questões de gênero ainda abriga a ideia dos corpos abjetos, que ela prefere não exemplificar,<sup>110</sup> mas que tem a ver com cada contexto. Eu, em princípio, penso que estas *personagentes* de Roa Bastos, de alguma forma se inserem dentro deste conceito. São corpos esquecidos, marginalizados, sem importância para o poder patriarcal. São invisíveis.

E seus corpos concretos, de alguma maneira, sinalizam isso, absorvem também para si este estado de abjeção e todas, de alguma forma, trazem no seu corpo físico alguma coisa que cabe como abjeta do ponto de vista de uma sociedade patriarcal que sacraliza a figura da mãe, que idolatra a mulher jovem e donzela, que impõe padrões e estereótipos de “beleza”.

Maína Jobiana, que sintetiza os afazeres do que poderíamos chamar de território feminino<sup>111</sup> da mulher campesina paraguaia, é

<sup>109</sup> Segundo Jean Franco: “Por performance, Butler não só se refere à encenação, mas também ao performativo na teoria dos atos de fala.” E mais adiante comenta que: “Performatividade é a prática discursiva que atua ou produz aquilo que nomeia.” (FRANCO, 2005, p.167)

<sup>110</sup> Em entrevista concedida a Irene Meijer e Baukje Prins, ao ser questionada a respeito de sua relutância em dar exemplos acerca de “corpos abjetos”, Butler responde: “Bem, sim, certamente. Pois, como se sabe, as tipologias são exatamente o modo pelo qual a abjeção é conferida: considere-se o lugar da tipologia dentro da patologização psiquiátrica. Entretanto, prevenindo qualquer mal-entendido antecipado: o abjeto para mim não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas 'vidas' e cuja materialidade é entendida como 'não importante'. (PRINS, BAUKJE; MEIJER, IRENE COSTERA. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 10, n. 1, Jan. 2002, disponível in: <http://www.scielo.br/scielo>. acessado em 04/04/ 2011.)

<sup>111</sup> Seguindo a ideia proposta por Jean Franco a cerca dos territórios imaginários do feminino.

curandeira, parteira, rezadeira, oleira, contadora de histórias, é híbrida em sua cultura, costumes e corpo (pele cor de cobre), traz as marcas da idade, desdentada, quase em pele e osso, cabelos brancos, cheiro de ervas misturadas a uma “murrinha”, desmemoriada, já não lembra mais das coisas.

Petronila, em princípio, esposa dedicada ao marido e ao lar, não tem filhos, não lhe foi possível vestir este papel do sagrado, e ainda por cima, é suspeita de ser infiel.

Diana traz em si o grotesco do ananismo, deformada, apesar de donzela formosa (no olho contrário do binóculo), tem um corpo proporcional e harmonioso, mas é uma anã de circo.

Alba é moça bem educada, inteligente, mas sonha, tem desejos, tem anseios, e então adocece, vira a louca de pés sujos de barro.

E María Rosa que no romance *Hijo de Hombre* aparece no primeiro plano da história, ainda moça, com sua “forma arredondada de vaso”, no início do primeiro capítulo denominado “Hijo de Hombre”. Em seguida, nos outros capítulos, ela passa para um plano de fundo, como a louca que achava estar grávida do filho do santo leproso, que esculpiu o “cristo leproso”, crucificado no monte, que inclusive em certa altura, doa seus próprios cabelos para por no santo careca. Durante a sequência dos capítulos, ela vai ficando no fundo dos acontecimentos, mas está sempre presente, e através dos seus anos, do seu envelhecer, também acompanhamos a passagem do tempo no romance. Durante o transcorrer da história que perpassa por três gerações e guerras, ela espera. Espera que o cometa “hora desta vá trazer ele de volta”, espera que ele venha lhe buscar.

María Rosa perpassa por todo o relato quase como um pano de fundo dos acontecimentos, é possível acompanhar a transformação do seu corpo. As marcas que o estado de guerra imprime na terra, também são impressas no seu corpo de moça, com formas arredondadas de vaso de barro, que no decorrer do percurso da escrita, que atravessa a guerra do Chaco, é submetida a violências e humilhações. María Rosa vive a clausura do bordel, sacrifica-se pelos seus sonhos, doa-se (os próprios cabelos ao cristo de madeira) para o outro, e acaba seus dias como guardiã deste cristo de madeira. Descrita por Roa Bastos como um farrapo humano, de olhos vazios, morta em vida<sup>112</sup>, esta mulher tem seu

---

<sup>112</sup> Temos algumas descrições de María Rosa, que aqui podem nos dar uma ideia de seu percurso nesta história. No primeiro momento em que ela aparece, já depois da morte de Gaspar, o músico que foi acometido de lepra e que esculpiu o cristo de madeira, é descrita como: “María Rosa, la chipera [...]. Pero Ella tampoco hablaba. Y si hablaba, nadie le hacía

corpo marcado, castigado e punido, é um corpo considerado abjeto por um meio social e cultural, que em certo aspecto, como nos diz Butler, é obrigado a ser um corpo conformado com uma ideia histórica e fixa do que é ser mulher, repetindo e sustentando um projeto imposto.

Ao mesmo tempo, esta mesma mulher, este mesmo corpo, abarca o que por fim Butler sugere enquanto um corpo que deve adquirir seu gênero através de atos que devem ser renovados, revisitados e consolidados no tempo<sup>113</sup>. Quando o narrador nos conta desta voz que fala coisas não compreendidas em um guarani arcaico, também comenta que ela canta com insistência e aqui eu diria, persistentemente, um hino que nos fala da existência de um novo corpo que se faz, que se pode construir e renovar a partir dos ossos ou farelos deixados pelo velho corpo: **“- He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos... Y haré que vuelva a encarnarse el habla... Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca...”** (Himno de los muertos de los guaranis. Apud, ROA BASTOS, 2005, p.7.Destaque meu.)

O ato, a fala, os rumores e murmúrios, o canto, o corpo, incompreendidos, considerados inexistentes no contexto de um discurso ou história oficial, abjetos, ao mesmo tempo fazem destas mulheres, subversivas e profanas, a intenção e o desejo que conduz a uma

---

caso porque era lunática. No tenía más que sus frases incoherentes, que el guaraní arcaico hacía aún más incomprensibles, y ese alucinado estribillo del Himno de los Muertos de los guaraníes del Guafra.” (ROA BASTOS, 2005, p.16 e 17). Em seguida, numa analepse, em situação que seria logo após a morte de Gaspar, ela aparece como uma quarentona, com os cabelos desgrenhados, já ficando brancos, apesar de recentemente ter ganhado uma menina. (idem, p.19) Voltando ainda mais na narrativa, para o tempo em que Gaspar ainda era vivo, temos a seguinte descrição de María Rosa: “Ella misma tenía la carne prieta y morena de una tinaja, sus formas redondeadas, su tostado brillo em los pómulos y una chispa de ojo de agua en las oscuras pupilas.” (ROA BASTOS, 2005, p.21)

<sup>113</sup> Nas palavras de Butler: “Ser hembra es un hecho sin significado pero haberse vuelto mujer, es obligar al cuerpo a conformarse con una idea histórica de “mujer” y hacerlo como un proyecto corporal sostenido y repetido. Como estrategia de supervivencia, el género es una representación que conlleva consecuencias claramente punitivas. El consentimiento colectivo tácito de representar, producir y sustentar la ficción cultural de la división de género diferente y polarizada queda oscurecido por la credibilidad otorgada a su propia producción. Para la teoría feminista, lo personal deviene de una categoría expansiva, donde se acomoda, aunque sea sólo de manera implícita, las estructuras políticas-públicas. Yo sugiero que el cuerpo adquiere su género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo.” (“Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” disponível in: <http://Actos-performativos-y-constitucion-del-genero-Butler>).

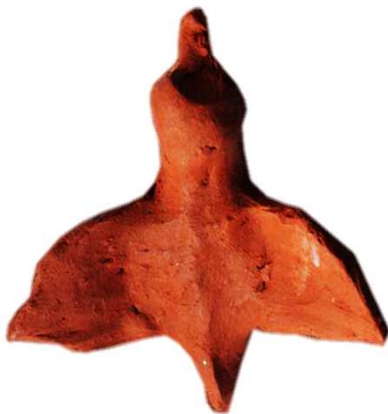
mudança. Seus corpos que se transformam, em movimento, dançam, e instauram um terceiro espaço por vir, por ouvir.

Através desta leitura sugerida por Butler, podemos entender então que gênero, não é algo estático, mas um não–algo, um devir que se (des)instala/(des)instaura todos os dias, no dia a dia, em movimento, em uma dança de relações. Assim como o corpo que incessantemente é construído, e que sempre tem a possibilidade de se desconstruir, o mesmo se dá com estas relações que não são naturais. A questão é que este um que assume, assume em geral sob diferentes formas de coerção, ou seja, nem sempre nos é dado uma escolha, ou é, mas aí estão implicados contextos, sociais e culturais. O que Butler propõe é a possibilidade de subverter o que é em geral imposto, considerando esta mobilidade do gênero. O corpo, em sua atuação, também muitas vezes é espaço em que o outro ou o social e o cultural atuam. E estas “atuações” se acumulam enquanto experiências das quais este corpo é o espaço, ou passagem.

Estas mulheres, *personagens* de Roa Bastos, carregam uma história e um corpo que resultam destas experiências, mas que também se relacionam com outros corpos, corpos de cada leitor ou leitora que também entram neste salão para dançar suas experiências e refazer, a cada dia, seus passos.



### 3 - RASTRO DA DRAMATURGIA ÑANDUTÍ



Após a discussão sobre os relatos de Roa Bastos, assim como de algumas de suas personagens femininas, molas propulsoras desta experiência dramaturgica, eu apresentarei, neste terceiro capítulo os vestígios desta dinâmica de apropriação. O movimento de uma escrita que foi sendo, constantemente reelaborada no confronto com o espaço cênico adquire aqui uma configuração em forma de roteiro. Uma escrita-imagem, que mistura gêneros, fios, entrelaçados por várias mãos. Seguida à visualização do roteiro que integra este processo, ofereço algumas notas sobre o barro, a música, e a luz, considerando-os enquanto elementos constitutivos desta dramaturgia ñandutí, em um movimento que entrança as linguagens, não mais como compartimentos distintos, mas, enquanto uma dramaturgia que pode ser lida como um espaço intermidial.

Apesar de ser possível considerar que este processo foi impulsionado por um desejo e pelas ideias desta atriz pesquisadora, este trabalho, desde a tradução, recebeu muitas mãos que ajudaram a tecer esta dramaturgia e o exercício cênico em si. Selecionados os fragmentos em uma determinada ordem, a proposta foi de deixar um primeiro texto colagem/bricolagem escrito de lado, experimentando possibilidades no espaço cênico para reescrever esse material textual. O processo de apagar o texto escrito no pergaminho recriou o novo-velho texto sobre o que já era um novo-velho texto. Muitos elementos, porém, não foram bem apagados e permaneceram. E este movimento que pode ser

considerado como vestígio deste processo de criação, de uma dramaturgia, num processo intertextual entre a escrita de Roa Bastos e as pessoas envolvidas, se transformou em matéria muito mais lírica e épica do que dramática. Esta mistura de gêneros, ou preferência até por matérias textuais não dramáticas, é notada por Silvia Fernandes como uma possível tendência dentro da diversidade das teatralidades contemporâneas. Segundo a autora: “Algumas formas teatrais contemporâneas, por exemplo, preferem os textos líricos e narrativos ao drama, pois pretendem que a escritura cênica entre em relação com a literatura como um todo, e não apenas com o gênero dramático” (FERNANDES, 2010, p. 158)

O simples fato deste processo de criação de um exercício cênico constituir-se de um solo, quase sem ação, que insiste praticamente em uma situação que é a da espera e da loucura “que fala baixinho”, afasta-nos desta hipótese do drama como composição clássica. A busca pela palavra não visou a criar um texto que corresponda a estrutura do drama. Fomos ao encontro de matéria poética- lírica e de matéria épica – narrativa. Outro aspecto que nos distancia do drama, (pelo menos daquele modelo mais tradicional explicado por Peter Szondi)<sup>114</sup> é a desconstrução da linearidade. O texto é fragmentado, e se aproxima mais de uma estrutura que defendo como poética, ou ainda, como uma estética ñandutí.

Esta estética teatral roça e toca no gênero lírico:

[...] na lírica a linguagem possui uma evidência maior que no drama – A fala no drama expressa sempre, além do conteúdo das palavras, o fato de

<sup>114</sup> Peter Szondi explica acerca do drama moderno, nascido no renascimento:

“No renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática. “Domínio absoluto dos diálogos – no drama clássico. Que se distingue da tragédia, do teatro barraco e das peças históricas de Shakespeare. (SZONDI, 2001, p.30).

Segundo Szondi, o drama, neste contexto pós-renascimento é absoluto. “Ele não conhece nada além de si” (SZONDI, 2001, p.30). Ainda como traços essenciais do drama ele argumenta que: “Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é “originária”, ela se dá no presente. O drama não conhece a citação nem a variação. A citação remeteria o drama ao que é citado, a variação colocaria em questão sua propriedade de ser primário, isto é, “verdadeiro”, e (como variação de algo e sob outras variações) resultaria ao mesmo tempo secundário.” (SZONDI, 2001, p.32). Argumenta então que as peças de teatro que comportam citações, ou narrações, através de um eu-épico, ou ainda, que fazem uso de uma linguagem lírica, que não comportam um diálogo ente personagens, não cabe neste molde tradicional.

In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. [tradução Luiz Sérgio Repa]-São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. (p.29-34)

que é fala. Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito o drama emudece. Mas na lírica mesmo o silêncio se torna linguagem. Sem dúvida, nela as palavras já não “caem”, mas são expressas com uma evidência que constitui a essência do lírico (SZONDI, 2001, p.50).

A palavra, pois, tem seu lugar enquanto gesto e força, assim como o silêncio, que se faz tão presente na prosa poética de Roa Bastos e que, de alguma maneira, procuramos explorar neste espaço cênico.

Borrando ainda mais estas fronteiras entre os gêneros literários, temos a forma épica que também surge nesta mistura. Szondi apresenta a forma épica como um termo que se opõe ao drama. Estrutura comum a gêneros como a epopéia, o conto, o romance, onde aparece um “sujeito da forma épica” ou um “eu – épico”, o que nos remete, em princípio, a um sistema narrativo ou mesmo ao sujeito enquanto narrador. No teatro chamado de épico: gesto, interrupção da ação, fragmentação, citação, e o ator como este eu-épico, que em certa medida quebra com a representação causando o estranhamento. Como acontece com as canções brechtianas<sup>115</sup>, enquanto narrativas–textos que também interrompem ou se contrapõem à ação.

Silvia Fernandes, ao relatar experiências sobre a escrita cênica, realizadas por grupos contemporâneos como o Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo, nos comenta sobre uma *escrita a posteriori*, “espécie de edição das contribuições individuais” que, construídas a partir de um processo colaborativo<sup>116</sup>, ganham, por fim, nas mãos de um ou mais dramaturgos, uma forma. Ela também argumenta que, atualmente, a dramaturgia que se constrói em cena é,

---

<sup>115</sup> O teatro épico também trabalha com a ideia de montagem, bastante explorada no cinema e que fica também latente para mim neste processo. Walter Benjamin fala que a estrutura do teatro épico funciona até certo ponto como o rádio e o cinema. As pessoas ligam e desligam o rádio, escutando fragmentos, podem chegar ao cinema a qualquer momento. E, no entanto, a parte ou pedaço que assistem, em si tem um valor próprio, além do seu valor no todo. Segundo Benjamin, no teatro épico de Bertold Brecht o texto passa a ter uma função instrumental, não mais como fundamento, mas, como roteiro de trabalho, “no qual se registram as reformulações necessárias”. (BENJAMIN, 1985, p.79) Aqui, já temos a ideia de um texto – montagem, ou mesmo de um roteiro posterior, um texto que está em movimento, que pode ser mexido, transformado, modificado, que não é fixo, estático, e que pode ser construído nesta relação de ida e vinda: do texto para o espaço, do espaço para o texto. As peças didáticas de Brecht, muito pouco compreendidas em sua época, foram talvez suas experiências mais radicais e servem hoje de inspiração para uma dramaturgia em movimento.

<sup>116</sup> O processo colaborativo também é uma tendência nas teatralidades contemporâneas que vamos mais adiante comentar.

muitas vezes, elaborada a partir de formas provindas do cinema com referências no *playwriting* ou como *storyboard*: “estruturadas em padrões de ação e diálogos ou a partir de monólogos justapostos tratando de problemas atuais de forma realista ou metaforizando grandes temas abstratos, hoje a peça de teatro desafia generalizações” (FERNANDES, 2010, p.153).

Muitas vezes, afirma Fernandes, temos hoje duas escritas distintas, uma que poderia ser o texto dramático, ou simplesmente tudo aquilo que foi escrito antes para se chegar à cena, e uma escrita que acontece durante o processo e, em geral, continua em processo, sendo reelaborada paralelamente ao acontecimento teatral. Este roteiro, posterior pode então ser visto como uma escrita, registro, ou ainda como uma espécie de mapa, útil, para os atores e demais participantes do processo. A escrita, a seguir, se inspira em caminhos propostos pelo cinema, mas também pode ter como genealogia, em certos aspectos, os seus antepassados, tátara, tátara avôs, os antigos roteiros da *Commedia dell’arte*.

Um roteiro que pretende esboçar o que foi construído em cena, imagens que foram criadas. Nem tudo que se lê é dito através das palavras, os elementos que compõem a cena vão além do texto. Música e canto, luz e sombra, corpo, gesto e ação, figurino e cenário, a presença do barro como elemento vivo que é modulado e que modula a cena, a água que pinga, assumida como som, o fogo das velas e do lampião que também são luz, todos estes elementos atuam junto à palavra dita, todos são linhas que se relacionam, e tecem juntos o texto cênico, e compõem uma dramaturgia *ñanduti* nascida de um processo, de uma experiência sempre em vias de se fazer. Uma teia de aranha, que está sendo desfeita e refeita, ou mesmo a ideia de uma cartografia, que não é fixa, pois está sujeita aos movimentos, às desacomodações; intempéries e reacomodações da terra. Ficam aqui estes vestígios em forma de um roteiro cênico.

### 3.1 - UM VESTÍGIO: ROTEIRO DO EXERCÍCIO CÊNICO *MAÍNA*

O cenário, que não se vê de início claramente, é composto por uma pequena estrutura de bambu, um tripé. Um caixote de madeira no fundo direito que será transformado no decorrer do tempo em um pequeno oratório. À esquerda, uma esteira de palha, alguns objetos no fundo: uma chaleira e uma caneca de barro, velas, flores de pano em um vaso e uma toalhinha para o oratório, mais à frente um pouco, um pé de

coturno de soldado, bem cuidado apesar da aparência de usado. A direita, mais à frente da cena, um banquinho de madeira e um tabuleiro com blocos de barro cobertos por um pano branco e ainda um balde do lado.

A cena toda transcorre na madrugada, um pouco antes de amanhecer, portanto a luz sofre pequenas alterações, crescendo e ampliando o foco em alguns momentos. Em geral ela se mantém fraca: Duas velas, um lampião, um foco fosco e fraco sobre Maína dando a ideia de um borrão de gente, um borrão da personagem.

## Movimento I: “Esperando esperança”

Entrada do público. Mãina ajoelhada tocando sanfona, cantando um abôio.

Luz foco sanfona pouco intenso - madrugada

Música de domínio público:

### MAÍNA

Longe... Amor de longe benzinho/ é favor não me esquecer benzinho/ dinheiro eu não tenho benzinho/mas carinho sei fazer até demais..



Foto: Marina Moros

## MAÍNA

Quando escutava a voz dele, não pensava em morrer, não pensava em nada de ruim.  
Agora eu sei que ele dormiu, no coração da madeira, no meio da mata, cansado. Porque lutou com o pássaro que nasceu da noite.  
Filho da noite.



Fecha o fole da sanfona como uma respiração, em seguida deixa a sanfona de lado e se levanta.

Luz geral pequena com média intensidade



Foto: Carlos A. Roa Bastos

## MAÍNA

Hora desta, ele acorda e vem me buscar. O cometa  
vai trazer ele de volta... Eu sei que vai...





Foto: Carlos A. Roa Bastos

É possível vislumbrar a “casa” vazada de bambu, o fundo para onde ela se encaminha e deixa o vestido, se despedindo dele.

Luz geral pequena se intensifica um pouco junto com as ações de Maína.



## Movimento II: O mito de Yuyu e o filho que já nasceu velho

Maína rompe o espaço cênico. Com o lampião iluminando seu caminho procura por João.

Luz geral grande pouco intensa, apenas complementando a luz do lampião.

MAÍNA

João? Menino? - Os remédios da D. Benícia.  
Menino? João?

Dona Benícia tá esperando as ervas!

Maína pendura o lampião. Conversa com ele como seu velho companheiro de solidão.

Luz geral grande apaga. Luz geral pequena pouco intensa.

MAÍNA

Não sei por que Benícia foi pedir ajuda logo pra mim. Pra mim?

Ela olha para si e em seguida olha para o tabuleiro, seu local de trabalho com a cerâmica. Caminha até este espaço e senta.

Luz geral pequena pouco intensa. Foco no tabuleiro de argila.



Foto: Carlos A. Roa Bastos

## MAÍNA

Às vezes penso que foi por causa da história da velha mãe Yu-Yu. Mas a Benícia teve gêmeos, gêmeos. Nasceram velhos... Como se de hora pra outra tivessem com oitenta anos cada um. E a dona da hospedaria já com tantos anos para ter tanto trabalho assim...

Maína prepara o fio com o qual irá em seguida cortar o bloco de barro.

## MAÍNA

Tudo que temo me acontece. E minha dor não se  
acalma por mais que eu fale, nem sequer me deixa  
se calo.

## MAÍNA

Ai morte porque não me leva!

Bate o barro repetidamente.



Foto: Marina Moros

Canto de trabalho:

Avôoa Pavão. Pavão avoador.

Adeus morena/ Teu namorado chegou. Ahha!

A batida do barro vai se transformando no movimento de amassar e modelar “cabeça de touro”.

### MAÍNA

Minha avó sempre me dizia que o colibri é sagrado. É fruto do sol. Minha avó dizia que o colibri, pássaro mensageiro, avisa ainda no ventre das mães quando está pra nascer um dirigente dos homens.

Maína olha para a máscara que acaba de fazer e coloca toquinhos de vela nos olhos da máscara. Em seguida a ergue com a mão e olha para ela novamente.

### MAÍNA

Yuyu. Velha virgem passa de uva que existiu lá no início do mundo.



Foto: Marina Moros

Maína crava a máscara de barro no bambu. Amarra seu avental criando um corpo para Yuyu.

### MAÍNA

Que paciência, Yuyu, ficou sentada na sombra da goiabeira por tanto tempo, olhando o sol do meio dia.

Pega uma vela e com ela acende os olhos de Yuyu.

### MAÍNA

Até que engoliu o sol. Como se fosse um ovo de perdiz de muitas cores.

Maína em um ato ritual se coloca atrás da máscara esboçando um corpo para Yuyu.

Luz: Foco na cabeça de touro-Yuyu. Geral pequena pouco intensa.

Música “Noguemu” inspirada em palavras da língua Dessana.

### MAÍNA

Noguemu vai kurigu gubúié, milia póla waí.



Foto: Rosa S. Ribeiro

117

## MAÍNA

Depois, Yuyu abriu um buraco bem no meio do seu sovaco e dali tirou o seu filho, que já nasceu velho, com 72 anos. E ele dizia coisas que ninguém entendia. Então lhe deram o nome de Lades–Lau. Que quer dizer orelhas grandes.

---

<sup>117</sup>Algumas fotos como esta, são registros do processo do primeiro exercício criado, com o conto “Quando um pássaro enterra suas penas”, que recebeu o nome de “MaínaJobiana”.

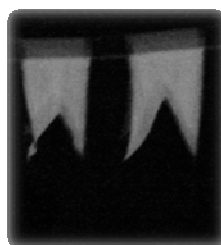
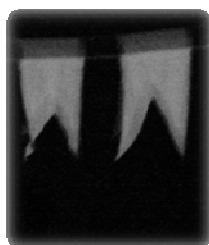
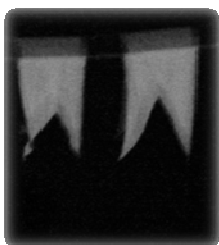


Foto: Rosa S. Ribeiro

Maína sai de trás de Yuyu e fala diretamente com o público.

### MAÍNA

Porque ele escutava tudo e sabia de tudo que se passava pelo mundo! Ele sabia tudo. Mas ninguém entendia nada.





**Movimento III: O nascimento dos gêmeos ou pra que serve a esperança?**

Luz: geral pequena, com média intensidade.

Maínacruza o espaço da memória.

MAÍNA

João? Menino? As ervas da D. Benícia!

Ela está esperando as ervas...

Maína volta para o espaço de trabalho com o barro. Modela um pequeno pote.

Luz geral pequena pouco intensa. Foco na argila.



Foto: Carlos A. Roa Bastos

## MAÍNA (em ritmo acelerado)

Os gêmeos da Benícia, eu não sei se escutam bem. Mas eles não falam. E se falarem, os dois se entendem numa língua que eles mesmo inventaram. O pai do João, homem muito falador, vive zombando da dona da hospedaria. Diz palavrão o tempo todo e fica furioso com os gêmeos. Enquanto serra os pedaços de gado lá no matadouro grita que os gêmeos vão morrer no dia menos pensado. E que isso vai ser melhor para eles e pra todos. Pois de monstros e tarados, ele diz, o povoado já está cheio, para não dizer o mundo todo.

Maína olha para suas mãos.

Luz: foco nas mãos.



Foto: Carlos A. Roa Bastos



118

Foto: Rosa S. Ribeiro

## MAÍNA

Mas eu os ajudei a nascer! Ai morte  
porque não me leva?

Maína se levanta, limpa suas mãos no pano, depois torce e por fim deixa o pano escorrer e escorregar das suas mãos.

Luz: fecha o foco da argila e aumenta intensidade da geral pequena.

Som da água que pinga do pano e em seguida som que o mesmo faz ao cair novamente no balde.

## MAÍNA

João de Deus, até o morrer, tudo é viver.

---

<sup>118</sup> Foto do processo ainda da primeira versão: “Maína Jobiana”.

Temos que aguentar. Temos que ter  
esperança. Mas se eu desejo morrer, pra  
que serve a esperança? Pra que serve?



Foto: Marina Moros



O pano cai dentro do balde respingando água.

## Movimento IV: O salto mortal da anã Diana

A proposta é trazer a anã Diana para cena enquanto um movimento de estranhamento, através de uma música que transite por uma atmosfera circense de circos rurais e do trem, o ritmo do movimento do trem, e de uma letra narrativa. Esta cena ainda em estudo, não está no espetáculo. Ela deverá funcionar quase como um movimento independente. Mas ainda existem dúvidas sobre sua utilização. Precisar ser revisto no todo, provavelmente precisando enxugar outros momentos para que a peça não fique extensa demais. Por outro aspecto, ela poderá trazer mais vestígios de Roa Bastos para a cena pensando em uma estrutura não linear, além de um maior aproveitamento do instrumento (sanfona), presente no espaço cênico. A primeira proposta de letra segue aqui neste roteiro mas ainda irá sofrer modificações, pela direção musical.

Luz: geral grande âmbar mais intensa. Foco na sanfona.

Música: ANÃNITA DIANA

### MAÍNA

Anãnita na pista a galope / Aros de fogo / Saltos mortais

Mulher feita e direita / Alta e elegante / No olho contrário do binóculo

Num salto mortal / Cai na boca da fera

Anão indomável / olhos saltados / pernas tortas / Braços curtos

Puf! / Porcaria de anão / irmão de sangue / Tomado de paixão

Essa infecção / Tragédia / Ciúmes, incesto e morte.

O domador / Embrulhado no seu uniforme / Na cela os tigres, / Rugidos,



Aplausos e música / Deus deslumbrante /  
Domador de feras

Acendeu o pequeno coração / Pequena Helena

Esta noite não tem sessão

No trem corre a notícia:

Da fera / que estraçalhou a bela / Diana anãnita

Diana anã / de barro / de porcelana / Repousa  
desnuda

História que gira / Coração / Não pulsa (mais?)

Anã salta / Borbulha e mergulha (de amor?) /  
Braços fortes do domador

Último pulo / Salto de morte / Flor de formosura

Preso na jaula / Abismo do salto / Em busca do  
amor

Anão besta que era / Fera e seu opositor / O  
domador

Fracassa / Num descuido / Não domou / (nem) Ele  
nem ela

Tigres vencidos / Domador amassado / Anão  
corre / o riso escorre

dois olhos bestiais / Anã no quadro / moldura em  
pedaços.

Esta noite não tem sessão.

## Movimento V: A verdade é verde. E o tempo?

Maína volta para o espaço de trabalho com o barro.

Luz geral grande fecha. Luz geral pequena e pouco intensa. Foco na argila.

MAÍNA

A morte é boa, quando a vida é má!

Confecciona um colibri de barro.

MAÍNA

Ele foi pra tão longe. Dizem que o cometa demora muito tempo pra passar. Mas o que é o tempo? Aqui, ninguém se importa. Nem com o tempo que custa a passar, nem com o cometa que custa a chegar, nem com o que já passou. Nessa minha terra, não existe memória pra dor, e como nada de bom acontece, ninguém se lembra de nada. De nadica de nada.

João, menino? Já subiu lá encima do morro?

Calma João! A verdade é verde! Não te apressa. Ela ainda vai amadurecer pra você também. Calma... olha as tuas penas, elas nem cresceram ainda, nem...

Amanhã é o dia da virgem. Se o João caça o colibri com o arco de palma bendita, eu faço seu amuleto que impede as pauladas e as balas.

Vai João, vai! O colibri é sagrado menino!

João? Menino?

Foto: Rosa S. Ribeiro



Maína repousa o colibri no ninho de barro que está na estrutura de bambu.

A luz geral se intensifica um pouco.

## **Movimento VI: O cinema na praça**

Maína volta para o trabalho com o barro. Agarra um pedaço de argila, enquanto fala.

Luz: geral aumenta de intensidade, a âmbar e a branca. Possibilidade de “brincar” com a sombra da imagem de Maína no fundo da cena e atuar com o ritmo movimentado acelerado, ralentado, etc.

### MAÍNA

Ele fugiu, ele foge sempre.

Maína pega dois pedaços pequenos de argila, um em cada uma das mãos erguidas ao lado na altura da cabeça e inicia um movimento de apertar o barro compulsivamente, acelerando no decorrer do texto. No final, junta os pedaços e começa a modelar um amuleto de barro.

## MAÍNA

Outro dia foi até a praça, para ver os aeroplanos que o francês fazia voar num lençol preso a parede da prefeitura. Só se via uma luz branca que saía do olho do aparelho. Um montão de letras primeiro que ninguém conseguia ler porque passavam tão rápido. Como se atravessassem a parede apareceram os aeroplanos e deles saltou um bando de homens voando baixo no céu. Umas sombrinhas grandes foram se abrindo como cogumelos transparentes. Ninguém escutava o ronco dos aeroplanos, apenas um barulhinho da máquina a manivela do Seu Permê. Um chiado que se espalha entre o silêncio das pessoas que amanhã vão estar lá na procissão, mas que hoje durante esta noite, ficam de boca aberta olhando estes homens pássaros antes que volte a ficar tudo escuro. Porque vai ficar! Vai ficar!



Foto: Révero Ribeiro

## **Movimento VII: O amuleto pra proteger João que quer voar**

Maína junta os pedaços de barro amassados e modela um pequeno amuleto de barro. Um cordão é passado pelo meio para que o mesmo se transforme em um colar para ser pendurado.

Luz geral abaixa de intensidade. Foco (da argila) nas mãos que confeccionam o amuleto.

### MAÍNA

E o João, disse que podia voar como eles. Disse que sabia como fazer pra voar feito homem pássaro, feito o cometa lá no céu, feito pássaro do dia, pássaro da noite, feito colibri. Ah, João tá com minhoca na cabeça! Tá com minhoca na cabeça!

## **Movimento VIII: De como João caçou o colibri ou o pássaro mosca.**

Maína amarra o amuleto na estrutura de bambu e apanha o colibri de barro que está em um ninho na própria estrutura também.

Luz geral pequena e, em seguida, abre a geral grande com média intensidade.

### MAÍNA

Um dia, ele caçou o colibri. Mas não com o arco de folhas de palma bendita. Ele caçou com estilingue. Estilingue e pedra, estilingue e pedra!

Me trouxe o pássaro mosca nas mãos, com uma gota de sangue no bico. O colibri saiu voando mareado, se despediu e se perdeu, se perdeu.

**Movimento IX: “Adorna, colibrí, meu jardim, com flores pra Virgem” (CADOGAN, 2003, p.152 e 153)**

Maína com o pequeno colibri de barro caminha até o público escolhendo alguém para entregar o colibri. Relação direta com o público.

Luz geral mais intensa. Sem chegar a se perder o clima onírico da cena. A luz deve fazer com que o público apareça como “borrões humanos”.

**MAÍNA**

Cuida dele pra mim? Ele não dá trabalho. Não precisa da nadinha de comê. Só não põe ele numa gaiola não. Olha pra ele de quando em quando que ele vai ficar aí quietinho comendo os seus grãozinhos de luz. Cuida?

É tão bom não é? Se sentir cuidado. Se sentir cuidada. Amada! É tão bom! É bom...

**Movimento X: Três amigos três amar**

Maína canta voltando para o espaço do barro

Luz geral acompanha diminuindo de intensidade. Luz geral pequena permanece pouco intensa.



Foto: Révero Ribeiro

Música dos três: “Sem pé nem pó” (composição: Ive Luna)



## MAÍNA

Passarinho não tem casa /Mas tem asa pra voar.  
 Quando voa vira o vendo/ Põe nuvem pra passear.  
 São três céu/São três estrela  
 Três amigo/ Três ama.  
 Quando um vai o outro fica/ E eu fico a chora.  
 Sem pé nem pó/ Chuva vermelha ainda to só.

Maína torce o pano. O som da água deve se fundir ao canto, fazer parte dele. Em seguida senta e pega um novo bloco de argila. Prepara o barro molhando o mesmo com o pano e pingos de água (feito uma chavinha sobre o barro).

Luz pouco intensa e foco da argila. Luz de lembrança borrada.

## MAÍNA

Ainda sinto o cheiro das goiaba madura. Os dois  
 vinham me visitar. Me davam tantos presentes:  
 Ovos de perdiz coloridos, caturritas e tias chicas  
 que eles apanhavam lá na mata.

Eu morava aqui mesmo na saia da montanha.  
 Onde as nuvens tem cor de algodão misturado de  
 terra porque bebem a água do rio.

## MAÍNA

E todo ano cai uma chuva vermelha e quando não  
 cai as pessoas se preocupam por que não cai.  
 Quando não cai as pessoas se preocupam.

Foto: Carlos A. Roa Bastos



Maína retira o pano da argila agora mais úmida. Recoloca o bloco de barro no tabuleiro. Pega o fio para cortar o bloco de argila. Primeiro o observa, depois tira pequenas lascas da argila.

## MAÍNA

Vivíamos juntos os três. Íamos pra escola sempre juntos. E as brigas que começaram a ter, só serviram pra juntar ainda mais. Eram mais grudados que irmãos gêmeos, cordão que nunca desata, lábio e dente da mesma boca... Até que aconteceu o acidente.

Pausa longa.

Maína corta o bloco de barro no meio, olha para as duas partes, pega as mesmas nas mãos e com certo esforço gruda uma na outra novamente.



Foto: Révero Ribeiro

## MAÍNA

Um ficou manco prá vida toda. O Outro teve que ficar lá, servindo o exército por dois anos, engolindo pó e ódio por dois anos, pó e ódio!

### **Movimento XI: Casamento com o manco – casa, comida, camisa.**

Luz permanece pouco intensa, quase um borrão. Foco específico da argila.

Maína escorrega vagarosamente o barro já um pouco disforme por parte do rosto, orelha, pescoço e colo.

#### MAÍNA

E eu, eu fui chegando prá perto de ti. Fui chegando, fui gostando. Gostava... Do cuidado. Cuidado contigo, cuidado comigo, do cuidado com pé manco. Sim! Disse sim e não olhei mais pro céu.  
O tranquilo dia a dia...

Luz para despertar do sonho: geral abre e intensifica. E, em seguida, quando Maína levanta a geral grande também abre e cresce.

Maína limpa as mãos e levanta. Preparação do oratório: vai até o fundo onde estão os objetos do oratório. Pega a toalhinha e coloca sobre sua cabeça, pega o vasinho de flores (imagem de noiva) e carrega até o caixote. Ali dispõe a toalhinha e as flores. Volta para pegar as velas. Enquanto realiza estas ações repete o texto cada vez mais acelerado e trocando a ordem das palavras:

#### MAÍNA

Casa encerada, comida quentinha, camisa lavada, passada, todo dia! Casa encerada comida quentinha camisa lavada passada, todo dia! Casa lavada comida passada, camisa quentinha todo dia! Casa passada, comida lavada camisa encerada, todo dia, todo dia, todo, todo, todo santo dia!

Pega a vela acesa que está na frente da cena. Acende as duas velas grandes, enquanto fala.

Luz: geral pequena permanece acesa pouco intensa, complementando a luz das velas.

## MAÍNA

Todo fim de dia meu querido manco chegava...  
Naquela noite, ele queria se enforcar nas minhas  
tranças...

Mas, se já estais enforcado meu querido, desde  
que te casou comigo!



Foto: Révero Ribeiro

Maína se coloca em frente ao pequeno oratório agora pronto e faz um tipo de oração.

## MAÍNA

Chama da vela chama minha alma chama meu  
homem chama da vela o resguarda. Chama da  
vela chama meu homem chama minha alma  
chama da vela me resguarda. Chama da vela  
chama meu bem chama minha alma chama da  
vela me resguarda.



**Movimento XII: “Sem pé nem pó chuva vermelha ainda estou só”**

Maína termina sua oração, olha para si e em seguida olha para o barro sobre o tabuleiro que sugere o “borrão de uma cara”.

Luz: foco no tabuleiro e luz geral um pouco mais intensa.

**MAÍNA**

Devia ter te contado? Devia ter te contado tudo.  
Que o outro voltou. Mas negro, mas magro,  
queimado, queimado por dentro.  
Disse que veio vê seu amigo, que havia deixado  
manco. Manco de sua amizade. Manco pra vida  
toda.

Maína olha para o coturno e vai até ele. O aproxima de si.

Luz geral âmbar mais intensa. Ampliando a cena.



Foto: Carlos A. Roa Bastos

## MAÍNA

Veio cheio de cana, de desgosto da vida, de bem querer por mim. Se sentiu valente, eu me senti valente. Muito. Bem querer danado...

Maína, com as mãos, faz o coturno dar uns passos de marcha e, em seguida o larga.

## MAÍNA

Depois se foi, com um talho no rosto que eu mesma fiz, eu mesma fiz...



**Movimento XIII: Chá e briga: “Meus gemidos são o meu pão”**

Maína prepara o seu chá. Pega a chaleira e enche sua caneca. Em seguida toma o chá devagar entrecortado pelo relato da briga.

MAÍNA

Briga feia eu sei que teve mesmo. Na entrada da gruta, tão funda que ninguém sabe o fim, tinha pegada, rastro, sangue. Depois vieram os carcarás, pássaros do aviso de morte. Ficaram rondando dias...

Pausa

MAÍNA

Voltei a olhar pro céu. Dizem que a minha esperança é perdida que eu fico esperando o cometa chegar...

Maína olha para um lado e para o outro do público só movimentando os olhos.

MAÍNA

Vejo uma risada na boca duns. Eu vejo.

Maína volta a prestar atenção no chá. Fala diretamente com o público.

MAÍNA

Esse chá?  
Fazia minha avó dormir feito pedra. Curava ela das piores insônias, mesmo quando tinha aquela dor da alma que ela dizia.

Naquela noite tava tomando esse chá. Não parava de sentir aquela mesma dor da minha vó. –Meus gemidos são meu pão!

Luz geral continua, mas diminui de intensidade. Voltando para uma luz de sonho-memória- lembrança...

### MAÍNA

Eu tava deitada, zonza, deitada, zonza... escutei alguém chegando, já tarde, senti seu corpo duro, seu corpo úmido. Me agarrou forte. Não pude nem quis me livrar das carícias dele. Não pude, nem quis. Tava zonza... depois fiquei como morta do seu lado.

De manhã ainda cedo, ele não tava mais lá. Sumiu! Feito fumaça! Sumiu!

Maína se ergue e anda até o público perguntando insistentemente se alguém viu, ou tem notícias ou sabe alguma coisa sobre ele.

Luz cresce com Maína, a geral se intensifica abrindo e clareando também o público.

### MAÍNA

Onde ta? Pra onde foi? Alguém viu? Como assim, sumiu feito fumaça? Mas se tava ao meu lado, dormiu comigo! Onde ta? Ninguém viu? Alguém levou? Levaram ele? Se tem marca de sangue no meu travesseiro como o borrão de uma cara! Se ainda tem areia vermelha do morro, no meu quarto!

Maína pega o pedaço de barro que está sobre o tabuleiro que sugere o borrão de uma cara. Fala com ela.

Luz também se fecha diminuindo um pouco a intensidade.

## MAÍNA

Se parecia feliz comigo... Meu querido agora tu não queres mais te enforcar nas minhas tranças?

Maína, devagar, amassa e espalha o barro em seu ventre.

## MAÍNA

Se nem tivemos um filho meu querido! Minha alma cada dia com mais cabelos brancos, mais cabelos brancos... Eu também me morri, me morri!  
Meus gemidos são meu pão! E nem tivemos um filho meu querido...



Fotos: Carlos A. Roa Bastos

#### **Movimento XIV: Cantiga de ninar (dor) no barro**

Maína aos poucos vai trazendo este bloco disforme de barro até a altura dos seios e começa a ninar o barro como um neném.

Música: balbucia uma cantiga de ninar, quase um choro um lamento. A melodia aqui utilizada foi da canção de domínio público “Boi Barroso”.



Foto: Révero Ribeiro



## **Movimento XV: A história do medo**

Maína continua o movimento de ninar e começa a contar uma história para o neném de barro. Aos poucos abre para o público.

Luz geral pequena cresce um pouco, fica mais intensa.

### MAÍNA

Um dia um caminhante encurralado pelo medo, se escondeu num poço e subiu num galho. Olhou pra baixo e viu uma grande cobra cachorro que soltava fogo pelos olhos. E mais outra e mais uma e ainda outra. Então ele olhou pra cima e viu dois ratos gêmeos, um preto e um branco. Desesperado procurando uma saída o homem olhou pro lado e no outro galho tinha uma colméia de abelhas quase encostando em sua cabeça.

Maína, devagar, amassa o barro de novo, mas sem focar nesta ação. Ela simplesmente continua a narrar sua história.

Luz geral pequena mais intensa. “Quase feliz!”

### MAÍNA

Então o homem começou a lamber o mel, lamber o mel, se empapuçou e se lambuzou todo de mel.



Foto: Carlos A. Roa Bastos

## MAÍNA

E esqueceu: dos ratos que roíam o galho no qual ele tava pendurado e das quatro cobras cachorros que com seus olhos chamejantes e suas bocas dentudas, esperavam que o homem caísse lá de cima.

Maína rasga o barro que está em seu ventre em dois e olha diretamente para o público.

Luz geral grande abre.

## MAÍNA

O medo. O medo é uma pulga que cola nas nossas penas e que chupa o nosso sangue justo do lado do coração, justo do lado do coração!



Foto: Carlos A. Roa Bastos / Marina Moros



**XVI: Salto (no precipício)**

Maína, com os dois pedaços partidos de barro, olha pra um e pra outro e com os braços abertos, feito asas, gira devagar.

Luz geral pequena meia intensidade.

Foto: Carlos A. Roa Bastos



## MAÍNA

João disse que podia voar, disse que sabia como fazer para voar feito os homens pássaros, feito o cometa lá no céu. Feito o colibri.

Ele subiu até o pico do morro, fechou os olhos e se jogou! Se atirou lá de cima!

Maína junta os pedaços do barro e arremessa com força no chão. Abaixa-se e começa a juntar todas as peças e pedaços de barro que estão no tabuleiro, formando um bloco grande e disforme. Derruba o tabuleiro e o banco. Em seguida coloca as velas, a toalhinha, o vaso de flores, o coturno, os objetos do chá. Formando um semicírculo em volta do barro.

## MAÍNA

Como um corvo filhote João balançava no ar preso as taquaras amarradas em cruz que sustentavam o lençol embolsado de vento. Pouco a pouco foi sentindo que era outro. O pensamento de menino foi se transformando em pensamento de pássaro. Milhões de bolhas cheias de luz de calor. Milhões de anos inchados de escuridão. Um abutre branco!

Lá em baixo uma cobra grande de pessoas se arrastava na procissão atrás das liteiras da imaculada conceição dos sete cavaleiros do vale grande.

Maína se ergue. Com as mãos, segura os bambus.



Foto: Carlos A. Roa Bastos

## MAÍNA

Ele abria o peito ao ar! Era dele todo o mundo. O mundo era todo do menino João.

## MAÍNA

Mas o que ele via crescer, feito bala, era o fundo do poço. Gritou por socorro. As taquaras quebrando feito tiros contra as pedras do precipício. E o lençol, tapou a cara dele.



Foto: Révero Ribeiro



## Movimento XVII: Cerimonial de enterro e encomenda das almas

Luz: apenas geral abaixa e fica pouco intensa. Dando a visão de “um borrão de mulher”.

Maína pisa repetidamente no barro amassando o mesmo com os pés. As pisadas impulsionam seu canto. Uma ladainha.

Música de domínio público <sup>119</sup>

### MAÍNA

Óia lá que a morte é certa

E a vida é incerta

Óia lá que a morte é certa

I a vida é incerta...

---

<sup>119</sup> Música: Encomendação das almas (tradicional) foi sugerida pela diretora musical Ive Luna. Consta no Cd “Cantadeiras do Souza” que faz parte da Coleção Turista Aprendiz” fruto do trabalho de pesquisa e registro do grupo “A Barca” que existe em São Paulo desde 1998. O grupo se dedica a registrar ritmos, cantos e brincadeiras da cultura popular brasileira. As cantadeiras do Souza de Minas Gerais- Jequitibá, são um grupo de mulheres formado por seis irmãs e primas da família Souza. Mantém uma tradição de cantos religiosos, assim como cantigas de roda, pastoris e outros gêneros. “As encomendações das almas, uma tradição pouco conhecida hoje em dia, são cantadas durante a Semana Santa em frente às portas das casas da comunidade, que devem permanecer , bem como as janelas, rigorosamente fechadas até o término da cantoria. O patriarca da família, Seu Juvercino, aos 99 anos, é quem puxa o canto espectral das encomendações[...] Diversos outros gêneros do catolicismo popular, como benditos, ladainhas, novenas e procissões, são conduzidos pelos Souza, além das belas cantigas de roda.” (Diário de Bordo do grupo A Barca, in: Encarte do CD “As Cantadeiras de Souza”, coleção Turista Aprendiz- A BARCA, 2005.)

Foto: Carlos A. Roa Bastos



Foto: Rosa S. Ribeiro

O canto deve continuar reverberando na cena.

Maína em silêncio, se abaixa, e pega um pouco do barro já amassado, passa o mesmo nos braços, e no rosto em um movimento em direção ao pescoço e colo.

Em seguida apaga as velas e sai do espaço do enterro.



**Movimento XVIII: “Esperando, esperando, esperança, esperança”**

Em silêncio veste seu vestido de baile agora toda borrada de barro e de volta para o espaço da espera, com a sanfona, retoma o início, com a nota longa do abôio (chamamento), num ciclo repetitivo.

Luz: apenas permanece aceso o foco da sanfona.



Foto: Carlos A. Roa Bastos



A nota executada na sanfona aos poucos diminui de intensidade junto com a luz até tudo ficar escuro e silencioso de novo.

FIM?



### 3.2 - NOTAS SOBRE O ROTEIRO

#### a) Primeira nota: Costura que se descostura

A forma de cunho didático é uma ordem possível, mas que pode ser alterada. O texto, fio condutor, faz-se de pedaços, fragmentos, que assim podem ser reorganizados, sofrer rupturas como pequenas estrofes. Por exemplo, podemos retirar dali a sequência do mito de Yuyu, e brincar com ele como um exercício menor. A forma proposta, assim como as escolhas feitas, foram apenas um dos caminhos possíveis. O deixar ainda em cena a ideia de fragmento é também assim uma opção, de explicitar ao público algo que não é completo, nem acabado. Pegadas, rastros, ao mesmo tempo resíduos de um caminho.

Como já foi mencionada, a intermedialidade se propõe a estudar as inter-relações entre textos verbais, filmes, pinturas, músicas, assim como outras mídias modernas e contemporâneas. Na visualização deste roteiro é possível notar que outros elementos como o barro, a música e a iluminação, são partes desta dramaturgia que assim pode ser considerada também intermedial. Em forma de notas, proponho aqui comentar brevemente estes elementos interartes que acontecem e compõem esta dramaturgia, iniciando-se, por exemplo, pelo barro.

#### b) segunda nota: A generosidade do barro modulando o gesto

Talvez o barro tenha surgido como o elemento cuja presença em cena denote mais esta relação intermedial, por estar como outra linguagem que se confronta com a palavra, ora se contrapondo a ela, ora se fundindo. Mas também como arte, da cerâmica, e como referência ao universo dos contos e da escrita de Roa Bastos, tão impregnada de barro vermelho, e que também se transforma como o barro, que é modulado.

Terra e barro borbulham como palavras imagens que Roa Bastos utiliza, tanto para descrever os espaços, como podemos verificar no conto “El aserradero”: “arenilla colorada del cerro...” (ROA BASTOS, 1993, p.50). Além disso, para descrever suas personagens, como María Rosa (já referida no capítulo II), “com seu corpo de vaso de barro”; ou o personagem Tenente Veras no romance *Hijo de Hombre* descrevendo as pessoas que observa do trem: “Caras de tierra en sequía[...]”. (Roa Bastos, 2005, p. 69) E ainda em relatos como *Contravida* em que descreve o trabalho escravo das mulheres nas olarias: “La fábrica crecía lentamente con el trabajo de las mujeres en

las olerías [...]. [...] mi madre se horrorizó ante este triste espectáculo. Formó comisiones vecinales para tratar de aliviar la suerte de estas mujeres en el trabajo esclavo de las olerías.” (ROA BASTOS, 1995, p.75 e 77)

Na relação com o barro, acionamos os sentidos, como o tato presente na cena, o gesto, em que a poesia é modulada em um espaço tridimensional, em um processo que entrelaça as artes e representa a mistura dos elementos utilizados nesta criação de uma dramaturgia ñandutí. O barro, com sua força e presença simbólica provoca sentidos, e oferece diversas leituras<sup>120</sup> assim como as imagens modeladas e sugeridas ao público: o colibri, a cabeça de Yuyu, a forma humana.

Aprofundando a utilização do barro como elemento intermedial nestes vestígios de uma experiência artística, em um contexto cultural sul-americano, gostaria de remeter-me aos mitos estudados por Lévi-Strauss, a respeito da origem da cerâmica que assim como o ñandutí, é arte que se relaciona com o feminino. Em sua obra *A Oleira Ciumenta* (1985) mostra que a arte da cerâmica é praticada, principalmente pelas mulheres índias. E inaugurando seus estudos para mais adiante relacionar a oleira com questões como o ciúme conjugal, ele faz referencia a várias versões de mitos Jivaro que, provavelmente, são fragmentos, ele explica, de uma gênese maior que se perdeu. Atenho-me apenas a um dos aspectos do mito, que também me inspira nesta investigação que continua.

Em Lévi-Strauss, há diversas versões sobre a origem da cerâmica, mas todas relacionam a origem da argila com a figura

---

<sup>120</sup> Relatos de público através de questionário solicitado, em apresentação de *Maína* realizada na Programação Cultural Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, em 26 de agosto de 2010.

**Presença do barro, enquanto elemento de cena:**

- *Associei o barro diretamente com o coração da personagem. Um coração amassado, partido, que quando molhado se derrete e quando duro se racha. (1º- questionário em anexo)*

- *Tudo é muito terra, mas, ao mesmo tempo tem uma suspensão e uma leveza indescritível, no amor que se foi (??), no pássaro, na própria personagem que é de uma delicadeza frágil e ao mesmo tempo, forte, porque se sustenta pela própria espera. A roupa branca manchando, pra mim é muito simbólico. Como se ela se determinasse como parte ou algo inseparável de toda aquela natureza. Sabe aquela coisa "esse é o meu lugar"? E ela se suja na determinação com que faz surgir as figuras, ou mergulha o pano na água. Ah, e tem as saias várias, né? Isso me parece, vaga lembrança, o elemento diferenciador, mas também de ligação entre as mulheres, entre as suas histórias. O barro às vezes, dá a sensação de 'mergulho'. Por outro lado, a tua figura lembrou as tias e mães italianas, amassando o pão. Engraçado, né? Fazer pão e lidar com o barro é modelar também. E o jeito de fazê-lo, me lembrou a determinação. Elas tinham muita segurança nesses afazeres. E eu lembro, quando criança, que também fazia pãezinhos em forma de passarinhos ou carinhas, junto com meus pais. Acho que foi por isso a lembrança. (3º- questionário em anexo)*

feminina. Em uma delas, a mulher que sobe para o céu em uma corda de cipó atrás do Sol e do Lua, que haviam sido seus maridos na terra, tem o cipó cortado por Lua. Ao cair, ela derruba o cesto que havia levado cheio de argila para fazer cerâmica e, assim, a argila se espalha pela terra, sendo, a partir daí, encontrada em vários lugares. A argila, assim, proviria da alma desta mulher que se transformou em um pássaro chamado Aoho. Em outra versão, a mulher mesmo é quem cai e se esparrama pelo chão em forma de argila mole, dando assim origem à terra para cerâmica. O antropólogo francês ainda relata que em alguns mitos são as fezes da mulher que defeca pelo céu, distribuindo a argila pela terra. E há uma que diz que ela carregava peças de argila, e que as peças quebradas deram origem a uma argila de má qualidade enquanto que o corpo da mulher se transformou em uma argila boa.<sup>121</sup> Lévi-Strauss relaciona outros tantos aspectos do mito, sobretudo a questão do ciúme que existiu também entre os Jivaro. Mas aqui, me detenho nesta relação do feminino como força criadora, e a figura da mulher que para os Jivaro se relaciona diretamente com o barro- argila cerâmica.

Cabe acrescentar que o barro e a argila, como elemento agregador de outros (para que se constitua enquanto peça-cerâmica, necessita de elementos como a água, o fogo e o ar), é também matéria que se relaciona com os ciclos de vida e morte, de nascimento e renascimento. Que se vincula ao excremento, á sujeira, ao resíduo humano, sendo do mesmo modo parte e produto. E está fortemente vinculado com uma imagem do feminino, que perpassa também por esta idéia de um processo que é modulado, móvel, que afinal não é fixo, mas, se constrói dinamicamente.

O barro, como elemento, que se associa com mitos primevos da humanidade, assim como a própria arte da cerâmica, abre então, possibilidades para muitas relações intertextuais. A modelação de imagens, peças, que sugerem formas, como o neném de barro<sup>122</sup>, e sua possibilidade de ser modulado, transformado, constituem-se efetivamente em dramaturgia na cena.

c) terceira nota: A música e o canto como prolongamento do gesto

---

<sup>121</sup>Estes relatos se encontram em: Um mito jivaro. In: LÉVI- STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. [tradução de Beatriz Perrone- Moisés]- São Paulo: Brasiliense, 1986. (p.23-33)

<sup>122</sup> Relato questionários: *Diferente, causa expectativa, pois ficava imaginando “o que será que ela vai fazer, será que vai fazer sentido?”*, e coisas do tipo. *A referência à criação do homem a partir do barro também é muito interessante - principalmente através das mãos de uma mulher.* (4º-Questionário em anexo)

A música e o canto abarcam duas ideias que permeiam o trabalho, do lírico, como poesia, e do narrativo, épico. Presente como acontecimento, ela surge, às vezes, com o propósito de ligar, relacionar um momento com outro, como é o caso da passagem da entrega do colibri a uma pessoa do público, para a volta ao trabalho com o barro. Além de passagem, este é um momento em que a música cumpre uma função narrativa, relacionando, o pássaro com a personagem, e suas dores.<sup>123</sup> Em outros, ela está ali, como pura poesia de cena, como o próprio gesto, que acontece no ato de amassar o barro, ou como maneira mais explícita de ressaltar um silêncio de antes ou depois. No entrelaçamento entre o gesto de pisar o barro, e o impulso do canto, no barulho da água que escorre do pano, na sonoridade da argila batendo, a busca é também de que o corpo materialize a música em cena, como elemento que também produz sentidos, provoca sensações e compõe esta dramaturgia.<sup>124</sup>

Outro aspecto proposto encontra-se entre a música e o ritual que restabelece na cena sua relação com o mito e, por conseguinte, com o sagrado. Tanto a música de trabalho, que se vincula à ação do barro, quanto o canto de encomendação das almas, ou mesmo o canto inventado do Noguemu que compõe o ritual de Yuyu, corroboram para o sentido desta dramaturgia enquanto um espaço onde o mito e o rito se reencontram, através de um ato de profanação. Mircea Eliade<sup>125</sup>

<sup>123</sup> Aqui me refiro à música “Sem pé nem pó” que consta no roteiro: *Passarinho não tem casa mas tem asa pra voar...*

<sup>124</sup> Relatos de público através de questionário solicitado, em apresentação de *Maína* realizada na Programação Cultural Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, em 26 de agosto de 2010.

**Para você qual foi o papel/função da música neste exercício?**

- *Lamento. Além de servir como "cortina" para a abertura e fechamento da performance, a música contou histórias, dores e ajudou a construir emocionalmente a personagem.* (1º-questionário)

*Pra mim, um convite. Uma recepção chorosa. Um sinalizador da espera da personagem, o canto que chama que vai buscar.* (2º-questionário)

- *A música fez parte de todo exercício de maneira que nem há como separar música/teatro - é tudo uma coisa só. Eu não sei se o movimento cênico se incorporou ao movimento musical ou vice-versa, pois os dois elementos se encaixaram tão perfeitamente que seria estranhíssimo um sem o outro. Apresentar a personagem Maína longe da música já não seria ela. Cantar uma canção folclórica ou popular (às vezes mítica) pediria ao imaginário trazer Maína à cena.* (3º-questionário)

- *A música servia como válvula de escape da personagem, tentando aliviar suas dores. No exercício foi muito bom, pois a modificação abrupta na encenação obriga o espectador a fazer conexões com o relato, buscando entendimento.* (4º-questionário)

<sup>125</sup> ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: editora perspectiva, 1991.

considera que o mito é um fenômeno humano, e cultural, e como criação do espírito o mito é coisa criada, mas é também realidade cultural, complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas – complementares: “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. [...] relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.” (ELIADE, 1991, p.11)

Ao desvelar uma história, uma narrativa extra-cotidiana, o mito é a própria “[...] narrativa de uma criação.” (Idem)

Mas ainda segundo Eliade, as condutas profanas também se relacionam com o sagrado. Ao ressignificar, reinventar ou subverter um mito, passamos para o plano do profano. A arte, que reelabora ou mesmo rouba de um determinado contexto uma narrativa mítica, através da forma cênica, também recria um novo rito de celebração, consegue então ser ao mesmo tempo ato profano, mas que se relaciona, e se reencontra com o sagrado.

Ao buscar restabelecer esta relação entre mito e rito, trago de além mar a concepção de Deleuze ao propor a arte como uma forma de resistência, sobretudo de não dividir o sagrado do profano.<sup>126</sup> E dos bastidores da composição e dos arranjos musicais dessa dramaturgia me deparo também com as especulações de Ive Luna, a que me permito reportar a sua pesquisa sobre o Teatro Ventoforte: de vislumbrar o teatro enquanto rito de celebração de um mito que por sua vez transporta um símbolo. (LUNA, 2007, p.86) E que também se apresenta aqui como caminho e propósito a se alcançar neste trabalho, através do encontro destes elementos intermediais.

Revisitando aqui, o conceito de mito com que ela trabalha em sua pesquisa, enquanto também um meio, um como, um veículo do símbolo:

Ao recriar o mito, o objeto artístico torna-se símbolo. Seu caráter simbólico traz um relato mítico diacrônico (que segue uma sequência de atos), que permite leituras, ou associações sincrônicas (de fatos ou ações similares que acontecem em momentos diferentes) (LUNA, 2007, p.86).

---

<sup>126</sup> Em conferencia sobre o processo de criação, ao se referir a arte como resistência Deleuze afirma que: “No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano.” (DELEUZE, 2003, p.3)

E do rito, que como celebração do mito, lhe proporciona diferentes dinâmicas, e reinaugura, hoje, um novo espaço, entre o sagrado e o profano, trazendo modificações e transformações para todos aqueles que o celebram. A experiência no contemporâneo enquanto gesto de apropriação e desapropriação do sabido e não sabido, uma semente, que está germinando enquanto espaço – corpo desta experiência futura já vislumbrada por Agamben.<sup>127</sup>

d) quarta nota: Especulação sobre uma luz atuante

Nas apresentações até aqui realizadas, trabalhamos com situações diversas e, na medida do possível, experimentamos algumas ideias, entendendo que a luz deva também ser um elemento atuante, como propõe Matteo Bonfitto<sup>128</sup>: os elementos, que compõe a dramaturgia, devem ter um valor em si, e como produtores de significado, corroboram na produção de sentido de um espetáculo. (BONFITTO, 2007, p.112).

A proposta é também poder realizar a cena no período noturno: em espaços externos com luz de velas e fogueira. A fogueira, assim como as velas, possui uma luz oscilante, que pode provocar movimento na cena, corroborando a ideia de borrão, de sonho. Já o lampião, com menos oscilação, possui um foco mais fixo e funciona como uma luz interna “de casa”. Esta iluminação pretende que a luz também se apresente em cena como produtora de sentido. As luzes de vela e fogueira se relacionam com o plano onírico e mítico, já o lampião se relaciona com o dia a dia, o cotidiano da personagem.

---

<sup>127</sup> Em ensaio ao qual vamos nos remeter mais adiante, no próximo capítulo onde Agamben reflete sobre a experiência para o homem moderno. AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história.** [tradução de Henrique Burigo]-Belo Horizonte: editora UFMG, 2005.

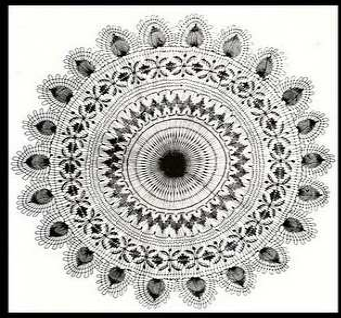
<sup>128</sup> Em seu livro: **O Ator compositor.** São Paulo: Perspectiva, 2007. Matteo Bonfitto elabora considerações sobre os elementos que compõem a dramaturgia, como a iluminação, o cenário, figurino, música, além do ator e a ação física.

Neste espaço de “notas coladas” ao roteiro, procuro apenas refletir sobre estes elementos enquanto acontecimentos, entrelaçados à cena.

A concepção estrutural deste trabalho que trouxe aqui estes vestígios a posteriori, não como resultado, mas, como rastro, passa agora a exigir uma reflexão mais detalhada deste processo que culminou neste roteiro.



#### 4. EXPERIÊNCIA DE UMA DRAMATURGIA ÑANDUTÍ



129

No primeiro capítulo deste trabalho, trouxe à luz alguns aspectos sobre a escrita e o contexto de Augusto Roa Bastos, tecedor dos contos dos quais extraí os primeiros fios para compor uma dramaturgia ñandutí. Algumas questões foram priorizadas, dada sua relevância para esta pesquisa: a ideia de uma escrita em movimento, que se faz, desfaz, e se refaz; a poética das variações, enquanto um procedimento que o próprio Roa Bastos conceitua e exerce em seus escritos; a mistura e variação como consequências desta poética; sua escrita que, então, além de gêneros, mistura o real e o ficcional e se aproxima assim de um caminho observado por *Wolfgang Iser* que relaciona o real, o ficcional e o imaginário. E a estreita relação de sua escrita com a oralidade e a língua guarani enquanto ato estético e político.

Em seguida, no segundo capítulo, apresentei os contos e as personagens femininas que desfiei ou desteci, para então recriar uma nova escrita que acontece no espaço cênico. Ainda no segundo capítulo, me permiti uma pequena provocação quanto à relação entre Roa Bastos e Guimarães Rosa, e reservei um cantinho para uma reflexão sobre as personagens que descosturei dos contos, à luz das questões de gênero.

Após a visualização do roteiro cênico, feita no terceiro capítulo, e algumas especulações sobre os outros fios que, além da

<sup>129</sup> Encaje de hilo de algodón, comienzos de siglo. Colección Museo del Barro. Disponível em <http://poesiasenguarani.blogspot.com/search/label/JOSEFINA>.

escrita de Roa Bastos, entraram na construção desta dramaturgia *ñandutí*, como espaço intermidial, pretendo neste quarto capítulo, refletir sobre o processo de criação e construção desta dramaturgia.

Em um primeiro momento, examino os passos deste processo enquanto um caminho circular: tradução que se relaciona com a recepção, reescrita, a partir de fragmentos dos contos e personagens, que se relacionam com a escrita do e no espaço cênico, do e no corpo do ator, em movimento. Permeando este relato de processo, traço considerações com os estudos de Patrice Pavis sobre a tradução no teatro, assim como com os estudos acerca da intermidialidade. Em seguida, teço aproximações deste trabalho com propostas que envolvem um processo criativo –o processo colaborativo– assim como, por se tratar de um solo (só em cena), me refiro a ideia do *unipessoal*.

Como considerações finais, ainda neste capítulo, especulo sobre esta relação particular que estabeleci com a escrita de Roa Bastos, deslizando em seguida para uma reflexão sobre este processo enquanto experiência – e também ato – de profanação.

A escrita de Augusto Roa Bastos é matéria que instiga o leitor a mobilizar os sentidos: olfato, tato, audição, paladar, visão. Ela atravessa o universo do sensível atingindo o seu leitor no plano das sensações e, como nos diz Emanuele Coccia, “[...] *somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada*” (COCCIA, 2010, p.9).

Ao tocar esta matéria do sensível, a escrita de Roa Bastos provoca reações do corpo, transforma-se numa experiência corpórea. Uma escrita tátil que atravessa os meios. Pode estar no papel, na mídia impressa, pode estar na fala, na oralidade do narrador, pode estar na dança, no corpo do dançarino, no corpo e na voz do ator. Sendo palavra que retumba no corpo, ressoa e emana por suportes diversos. Uma escrita que tem potência intermidial, como a linguagem teatral que já é em si uma linguagem que abarca relações entre as artes. Roa Bastos evidencia em sua obra o contato com o prazer causado por sensações físicas e concretas que estimulam os sentidos, como demonstra a seguir este pequeno trecho de *Contar un Cuento* (1955): “Hay algo más fantástico que el tacto de la madera en la yema de un dedo, que ese sonido que vibra un momento y se apaga?” (ROA BASTOS, 1993, p.12). E sempre acompanhado por sua irmã dualidade, ele escreve, mas busca através da própria palavra,

atravessá-la “cantar, dançar a história” (POLAR, 2000, p.289). Através da palavra, do murmúrio e do silêncio, ele poeta (do verbo poetar) e sugere que o corpo e o gesto sintetizam mil palavras, mil versos, pois estão em contato direto com o universo do sensível, do eu e do outro:

Un pestañeo apenas visible resumiría todos los cantos de la *Ilíada*, incluso los que se perdieron. Un pliegue de labios, todo Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes, tan aburridos e ilegibles ya. Los gestos más largos, expresarían los hechos más simples: el hambre, el odio, la indiferencia. El amor sería aún más simple, una mirada y en esa mirada, un hombre y una mujer desnudos, desnudos de veras, por dentro y por fuera, pero conservando todo su misterio (ROA BASTOS, 1993, p.12).

A criação deste trabalho, de tecer uma dramaturgia, partiu da relação com este sensível de que falam Coccia e o próprio Roa Bastos. O processo então foi de atravessar as palavras táteis-imagens de Roa Bastos, partindo das próprias relações intermediais que ele sugere. O vínculo se estabeleceu com estas palavras (prosa que tem, como um possível destino, a poesia<sup>130</sup>) oferecidas pelo autor enquanto matéria pulsando no agora, em um encontro e confronto que, indo além das sensações, mas sempre passando por elas, sinaliza um porvir, um querer de futuro. A inquietação não é mais sobre o que o autor quis dizer, o que ele imaginava com isto.<sup>131</sup> O que passa a inquietar é a palavra em si, e o que ela nos leva a imaginar como leitores agora “convidados ao seu próprio devaneio poético”<sup>132</sup>, sonhadores que já vislumbram sons, imagens, e corpo para estas palavras.

Neste momento da criação, o encontro ultrapassa a relação com o autor, e acontece diretamente com a palavra que provoca uma

<sup>130</sup> Utilizo aqui as palavras de Gaston Bachelard: “[...] a poesia é um dos destinos da palavra.” (BACHELARD, 1996, p.3) cujo escrito *A poética do devaneio* inspira um pouco este discurso.

<sup>131</sup> Como vamos saber o que determinado autor imaginou quando escreveu? “Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse obliquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.” (BARTHÈS, 2004, p.1). Também esta questão já nos reporta à perigosa ideia de fidelidade, nesta relação entre linguagens ou mesmo no que se refere à tradução, questão que, adiante, vamos olhar mais de perto.

<sup>132</sup> “Cada um, ao ler páginas sensíveis, participa à sua maneira do convite a um devaneio poético” (BACHELARD, 1988, p.15)

polifonia de sentidos, que nos suscita imagens e relações próprias. Caminho que mistura fragmentos de prosa, de história sendo contada, com poesia – imagem sendo mostrada, celebrada. E se podemos identificar fragmentos de prosa, não podemos dizer que seja uma história nos parâmetros aristotélicos – princípio, meio e fim.<sup>133</sup>

No encontro com o público, através de momentos de recepção, enquanto etapa deste processo de construção da dramaturgia, também foi possível verificar que as leituras perpassaram muito mais pelo plano das sensações. Como é possível observar neste fragmento de depoimento colhido após as apresentações:

- A cena despertou em mim um sentimento de solidão, de um ponto de luz perdido na escuridão, uma pequena clareira na mata intensa. Senti, por muitos momentos, pena daquela mulher, ensandecida pelo seu passado e pela sua solidão. A performance me fez sentir uma quantidade de sensações que foram se entrelaçando em trama para a compreensão do texto. Senti curiosidade em relação à personagem, aos seus devaneios e histórias. A mulher, ali deixada por todos, torna-se um ícone de força e de coragem [...] (1º questionário em anexo)

A mesma relação estabelecida entre a matéria dos contos e a criação da dramaturgia da cena aconteceu, no momento da recepção, através da linha do sensível. O público foi convidado a elaborar seus próprios “devaneios poéticos”, que vieram a acrescentar e enriquecer com suas leituras esta recriação, que continua, recriando-se a cada momento neste movimento.

Este processo atravessado por leituras, discussões, digestões, também foi tecido por momentos de silêncio, de “apenas” sentir. Por mais que ocorra um espaço-tempo em que a razão nos acompanha, quando estamos no espaço cênico, às vezes temos que abandonar este contato com a cabeça, temos que nos abandonar a investigação com o corpo, ao gesto, ao barro. Temos que escutar os elementos que estão ali

---

<sup>133</sup> Aqui faço referência a ideia de “todo” e “totalidade” proposta por Aristóteles em sua *Poética*. De acordo com esta, uma “boa” tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo. Cito: “‘Todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim”. (ARISTOTELES, 1984, p. 247, capítulo VII) E ao explicar cada um destes, deixa claro que entende por *fim* aquilo que “[...] depois de si, nada tem.”

presentes e deixar a cabeça livre, nos permitir entrar no vazio. Olhos, ouvidos, e corpo escutando e pulsando, impulsos de imaginação.

#### 4.1 - TECENDO TEIA, TRAMANDO FIOS

*Josefina Plá diz que este artesanato é a poesia onde as mulheres trabalham seus sonhos, seus sentires.*

RODRIGUES,  
2000, p.48

É tarefa difícil dividir, em pedaços, um processo criativo, elege um começo para relatá-lo, quando muitas das coisas acontecem juntas, misturadas, de forma mesmo descontínua, muitas vezes não prevista ou programada, não metódica, como diz Michel de Certeau.<sup>134</sup> O processo se constrói exatamente quando se põem em relação os elementos. Um processo pressupõe estar em relação. No caso da criação, tanto de um texto escrito quanto de um texto cênico, que seria aqui um termo que se aproxima mais da teatralidade como vamos ver mais adiante, é também importante entender, como propõe Matteo Bonfitto<sup>135</sup>, a palavra texto como ato de tecer junto, e a partir daí pensar na ideia de dramaturgia como tecido que se tece junto, por várias mãos, com diversos fios. A ideia dos círculos sucessivos e sobrepostos de um ñandutí pode então ajudar na visualização deste processo circular, cujos elementos se relacionam circularmente e, em certos momentos, simultaneamente.

Além da forma circular, do tecido que é tramado, a palavra ñanduti, que apesar de outras possibilidades de tradução, significa mesmo teia de aranha, se relaciona também com aspectos femininos, como pudemos vislumbrar no segundo capítulo. O ñandutí possui diversas versões, e cabe aqui citar um dos significados pesquisados por Rodrigues, que se relaciona com um aspecto importante do processo que aqui se constrói.

<sup>134</sup> Cf. CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer.** [Tradução de Ephraim Ferreira Alves]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

<sup>135</sup> Matteo Bonfitto é ator, pesquisador, e professor do departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Esta ideia de texto, da qual me aproprio se encontra no seu livro: BONFITTO, Matteo. **O ator compositor.** São Paulo: Perspectiva, 2007. “Mas a palavra texto significa também “tecendo junto”. É a partir desse sentido que cabe entender, nesse caso, o conceito de “dramaturgia” (BONFITTO, Matteo, 2007, p. 111.)

Quando consideramos “ñandu” como sentir, sensibilidade e “ty” (conglomerado, plantação), “atyra” (montão), ñanduty pode significar sementeira do sentir. Em geral quando se pensa em ñandutí a tradução é “teia de aranha”. O fato de ter perdido a relação do significante pode ter acontecido em algum ponto anterior à denominação do artesanato. A aranha pode ter sido chamada de ñandutí por causa da dor que causa sua picada, o sentir “(o) ñandu” passou a identificar o animal (RODRIGUES, 2000, p.48).

Neste processo de criação de uma dramaturgia, tanto é pertinente a ideia de teia de aranha quanto a relação da palavra ñandutí com o sentir. Pensar nele, como propõe Plá, enquanto espaço poético em que mulheres trabalham seus sonhos e sentires, se relaciona com uma camada deste processo: as personagens investigadas, a própria atriz, a criação dramatúrgica também enquanto este espaço ñandutí. Outra camada relaciona-se com a sucessão de círculos, sem saber onde começa ou termina. Ñanduti também se apresenta como analogia da construção de um tecido, texto cênico, que se apropria de fios e referências diversas. Um texto que aconteceu do encontro e do confronto de elementos culturais, textuais, e pessoais. Como círculos palimpsestos, sucessivos, mas que também se sobrepõem, refletem este processo que é teia de fios e que também é circular. Texto e cena que foram tramados com palavras, gestos, imagens, que se repetem. Um início que emenda no fim que é reinício, em um ir e vir, ir e vir... Em movimento.

Relação que também percebo agora, no instante presente da escrita. Tecer o texto-relato de um processo, no confronto-encontro com um discurso teórico.

Há também este tempo “quase mítico”, que se faz necessário para as indagações, o confronto com os vazios que são tantos, afirmações do nada, certezas nenhuma.

A criação e a construção desta poética das variações que se faz nos pés duplos do Pytayovay me levam enfim a esta imagem do ÑANDUTI e este é então o gesto que escolho para olhar para o processo desta experiência. Aqui nos interessa pensar no gesto ñandutí como algo que é tecido em diversos lugares e não é tecido sozinho, como a memória coletiva de Halbwachs, como o inconsciente coletivo de Jung, como o pássaro Mosca em relação ao huayronqo de José María Arguedas que, por sua vez, relaciona-se com o conto “A terceira

margem do rio”, de Guimarães Rosa. Da mesma maneira que estas relações vão se construindo como um emaranhado, uma grande teia, também se dá este processo de criação de uma dramaturgia ñandutí, que vai até estes contos de Roa Bastos e se apropria de certos fios para construir uma nova peça, uma nova teia, que mistura e funde o devir Jobiana, Petronila, Alba, Diana, Maria Rosa, com o devir da atriz para se chegar a um devir Maína. Este ñandutí que vem do Paraguai, dos guaranis, das missões, de Florianópolis, mas que também se encontra aqui e ali, e que mereceria uma pesquisa específica e abrangente.

1º movimento: O corpo de quem lê/vê/faz também traduz?

Ao estabelecer uma ordem para estes movimentos, corro o risco de pensar em uma linha linear, mas, de fato, o que ocorreu foi um processo circular que aconteceu quase simultaneamente ou como sobreposições. Pelo menos, considero que a palavra movimento pode como companheira nesta jornada, lembrar que sempre se trata de estar em processo. Percurso este do processo criativo que ocorre como aprendemos aqui com Ana Cristina Colla:

O processo criativo é descontínuo por natureza: preparação, incubação ou processo inconsciente, insight repentino e manifestação. Processos não lineares, cujas etapas são perfeitamente perceptíveis na criação de um espetáculo teatral. Descontínuo e intuitivo, cuja materialidade ocorre em diferentes ritmos e fases. Nele, experimentamos a materialização de imagens, ideias, signos que devem ser capazes de traduzir o ainda não dito ou o já dito, agora por um novo prisma (COLLA, 2003, p.47).

Nesta pesquisa, o primeiro impulso foram os contos do autor Augusto Roa Bastos. Portanto, o processo aqui, iniciou-se com a palavra, a palavra rumo ao corpo, eleita como o primeiro passo a dar, para em seguida se misturar e iniciar um movimento de troca, confronto /encontro e vai e volta.

Como um primeiro movimento, teço aqui alguns comentários sobre a tradução.

Nos primeiros encontros com os contos, já se fazia claro que muitas coisas, desde a tradução, seriam aos poucos transformadas no confronto com o espaço cênico e no desenhar dos gestos. No espaço, a

busca foi de uma relação de mão dupla entre a palavra e o gesto, relação em que, assim como o corpo acolhe a palavra e a transforma e se transforma, transformando-a em gesto, a palavra acolhe o corpo, o gesto, também se transformando. O gesto devém palavra, a palavra, gesto.<sup>136</sup>

Em sua investigação sobre a tradução no âmbito do teatro, Patrice Pavis (2008), alerta que está se referindo especificamente à tradução de textos dramáticos provindos de uma língua que ele denomina como cultura-fonte e que se propõe a chegar a outra língua, a cultura-alvo. O objeto desta pesquisa é distinto, na medida em que não havia um texto dramático como ponto de partida e sim contos e fragmentos com os quais nos propusemos trabalhar, mas a proposta era de chegar a um texto cênico<sup>137</sup>. No entanto, existem algumas questões, colocadas por Pavis, que cabem também para este processo. Em primeira instância, ele afirma que uma tradução, no teatro, não será nunca uma tradução “interlíngua do texto dramático”. E se refere à ideia de uma tradução intercultural e intergestual, algo muito próximo ao que consideramos ser a experiência *Maína*.

Por intergestual podemos entender aqui uma tradução que, neste âmbito, passa pelo corpo dos atores e dos espectadores. Por intercultural, Pavis não entende apenas uma questão linguística, a tradução aqui é espaço onde “confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e de cultura heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo” (Pavis, 2008, p.124). Tratando-se de uma tradução para um acontecimento cênico, desde o início, o processo deve ter claro que ela ocorre não apenas em uma relação entre escritas, do papel para o papel, mas está implicada nesta passagem a possibilidade da encenação.

É possível observar que a tradução neste processo de criação de uma dramaturgia, não pretende construir um texto que cumpra os requisitos do drama<sup>138</sup>. Silvia Fernandes esclarece que:

---

<sup>136</sup> Como nos sugere Agamben, o gesto é dialético. É morada da palavra não dita, mas é também habitado por ela. (Agamben discute e esmiúça o gesto, em seu escrito “Kommerell, o del gesto”, p. 307 a 322, in: AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo, 2007. Traduzido por Flavia Costa e Edgardo Castro.

<sup>137</sup> Entendido pelo próprio Pavis como a composição de vários códigos, em que espaço, ator, texto verbal, música e outros materiais confluem para o que seria a teatralidade, construindo o que é especificamente cênico. O texto cênico, assim entendido, não é o mesmo que texto dramático, ele efetivamente acontece, no ato, no acontecimento teatral.

<sup>138</sup> Podemos pensar que um teatro que invoque citações, e utilize-se de narrativas tais como acontece no teatro épico, se afasta da estrutura dramática. Peter Szondi aponta esta ruptura da estrutura dramática em autores exemplares como Anton Tchekhov cuja linguagem “deve seu encanto a essa passagem constante da conversação à lírica da solidão” (SZONDI, 2001, p.50), em que, em meio à estrutura dramática, encontram-se monólogos, como na peça *As três irmãs*



Especialmente nos anos recentes, chama a atenção uma variação sistemática na criação e na forma das peças, manifesta tanto em exercícios de composição conjunta por dramaturgos, atores e diretor, quanto em movimentos de incorporação da narrativa ao drama e de retomada e adaptação, via palco, de gêneros como a novela, o conto, a poesia e, mais recentemente, os textos filosóficos, como os diálogos de Platão ou os aforismos de Descartes apresentados no último festival de São José do Rio Preto (FERNANDES, 2010, p.171).

Ao trabalhar neste cruzamento de variações de registros - texto, roteiro, imagens - também estamos lidando com uma investigação de dramaturgia intermidia que abriga este hibridismo, de gêneros e meios, em sua construção. Tecer uma dramaturgia ñanduti é também cruzar estas fronteiras da escrita dramática com o que hoje pode ser chamado de escrita cênica ou ainda pós-dramática.

Mas nos aproximamos de Pavis, neste percurso da tradução que aconteceu, sempre pensando na cena que seria construída, e, de fato, em alguns momentos, no próprio espaço cênico. Exemplo disso é um pequeno fragmento de fala da personagem Alba do conto “Pássaro Mosca”:

Cuidámelo. Hoy no puedo llevarlo a casa porque mi padre está enojado. No necesita darle de comer ni ponerlo en una jaula. No le dará trabajo. No tiene más que mirarlo todo el tiempo y se quedará

---

(1900-1901). Nesta, segundo Szondi, o discurso desesperado de Andrei se depara com o ouvinte surdo Ferapont, seu colega de trabalho. Neste “diálogo de surdos”, Szondi considera que “a retirada formal do diálogo conduz necessariamente ao épico. É por isso que o surdo de Tchekhov aponta para o futuro. (SZONDI, 2001, p.53). Peter Szondi cita também a experiência de August Strindberg como precursora de uma estética contemporânea que quebra com a estrutura do drama e propõe uma “dramaturgia do eu”, autobiográfica, que se constitui na “Imitação da forma do sonho - desconexa, mas lógica na aparência.” (STRINDBERG, apud SZONDI, 2001, p.64). Estes homens de teatro, como Tchekhov, Strindberg, Brecht, são considerados precursores de um teatro contemporâneo que abarca hoje propostas híbridas, como é o caso das experiências que se encontram no que Hans Thies Lehmann propõe chamar de Teatro pós-dramático. Segundo Silvia Fernandes, tais experiências de teatro pós-dramático trazem em si um hibridismo, e misturam não apenas os gêneros (lírico, épico, dramático), como também cruzam territórios híbridos, em uma relação interartes, ou ainda intermidial em que se misturam: artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias.

quietecito en el aire comiendo sus granitos de luz... (ROA BASTOS, 1993, p.146).

Este pequeno trecho retumbava na mente. Era um texto em que ela se dirigia às pessoas na rua, pedindo que cuidassem do seu pássaro mosca. Logo que li, percebi a força condensada das frases que poderia criar simbiose com a nova personagem em construção, referente à sua esperança e desejo de liberdade. Então comecei a brincar com este texto, experimentando inseri-lo em alguns momentos, traduzindo, para mim mesma, e aos poucos, ele foi se entrelaçando até ser transformado ludicamente.

Do conto, “Quando um pássaro enterra suas penas”, inicialmente convertido do espanhol para o português, surgiu o primeiro exercício cênico, *Maína Jobiana*, cujo foco narrativo, passou do personagem João para a personagem Maína Jobiana<sup>139</sup>, e preservou muito da matéria textual desta tradução. Ainda que este material continue tendo força no novo exercício denominado *Maína*, percebemos naquele momento, em uma primeira situação de recepção<sup>140</sup>, que ainda estávamos muito amarrados ao texto. Seria possível mais ousadia, sem medo de profanar o literário. Pois, de fato, esta era uma atitude necessária nesta passagem para a linguagem cênica, e, sobretudo, para se chegar a uma nova textualidade, que é também teatralidade. Como nos diz Silvia Fernandes:

[...] hoje parece arriscado dissociar teatralidade de textualidade, já que, muitas vezes, a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas, abrindo espaço a um vasto campo de práticas que subsidia e informa tanto a produção do texto literário quanto do texto cênico (FERNANDES, 2010, p.102).

<sup>139</sup> Maína Jobiana foi o nome dado ao primeiro exercício cênico fruto desta pesquisa. O texto que foi escrito por mim em parceria com Gerson Praxedes, está em anexo. Assim como o flyer de divulgação elaborado por Marina Moros.

<sup>140</sup> Foram realizadas duas apresentações deste primeiro exercício. Uma no IV Simpósio Roa Bastos de Literatura em outubro de 2009; outra no contexto da disciplina *Literatura e Cinema: Criação e adaptação*, ministrada pela professora Rosana Cássia Kamita, durante o segundo semestre de 2009. O debate com os colegas, assim como o retorno de um questionário respondido por eles, foi um passo importante também para o desenvolvimento posterior do novo exercício. Uma das questões levantadas trata da relação ainda muito forte que o exercício primeiro apresentava, com a palavra literária. A sugestão de “ousar mais” também partiu deste retorno. Vamos lá! Eu disse ao Gerson, podemos pedir licença e profanar mais um pouquinho.

Afinal, a proposta era de recriar, fazer uso da palavra enquanto material de composição, para construir um tecido que conjuga textualidade e teatralidade, ambos se relacionando em via de mão dupla, imbricados, entrelaçados um no outro como sugere Silvia Fernandes, no âmbito do teatro contemporâneo.<sup>141</sup>

Nesta primeira etapa, em que chegamos ao exercício primeiro *Maína Jobiana* foi utilizado o pequeno texto citado do conto: “El pájaro mosca” (1958), fruto da compreensão das tramas e da “poética das variações” do próprio Roa Bastos. No primeiro conto, em certo momento, o colibri é chamado de *pássaro mosca*, como aqui segue:

- Éste está muerto-dijo Malvita, mientras apretaba contra el oído el **pájaro-mosca** en cuyo pico de ámbar brillaba una gota de sangre. Mi madrina me lo sacó de la mano. Lo calentó un momento entre las suyas (ROA BASTOS, 2005, p.111, grifo meu).

Ao encontrar, no segundo conto, a personagem Alba, através do texto e da palavra, nos embebemos no material que ela era e trazia: sua loucura, seu canto, seus pés sujos de barro, ao mesmo tempo seu viço e sua juventude. A história deste conto não veio para a cena, e ele nem foi formalmente traduzido, apenas um fragmento está na cena como palavras ditas, mas muitas delas são feitas, acontecem na cena enquanto gestos que são também palavras. Foi olhando para esta experiência de tradução, quase simultânea aos ensaios, que seguimos na labuta com os outros contos. Mais voltados à matéria que nos inquietava, e mais focados assim, nas personagens e na palavra enquanto matéria poético-teatral.

Assim seguimos, com este desejo de maior entrelaçamento, de criar uma teia e nos embrenharmos nela. Em relação à tradução dos outros contos, o processo foi mais oral, colado ao trabalho da cena. Sem uma preocupação de formalizar a tradução de cada conto, o exercício foi

---

<sup>141</sup> Silvia Fernandes ao explicar sobre o teatro que Hans Thies Lehmann propõe denominar como pós-dramático, sugere que, neste, o texto se apresenta como material de composição. Ao utilizar aqui esta possibilidade, não estou dizendo que este trabalho possa ser considerado um exemplo de pós- dramático o que exigiria um aprofundamento sobre este termo, mas algumas aproximações, com certos conceitos, me pareceram pertinentes. Afinal estamos neste âmbito maior que é o que acontece nos dias de hoje.

de apropriação da matéria textual, assim como de imagens e sonoridades que cada conto nos oferecia para a criação desta personagem e seu entorno. Selecionamos, então, pedaços, rasgos dos contos, que formaram um quebra cabeça, uma colagem de fragmentos que foi constantemente alterada no trabalho de improvisações realizado no espaço cênico. A reescrita constante do texto se estabeleceu como forma de registro do processo em movimento.

A partir desta primeira etapa, com o exercício denominado *Maína Jobiana*, muitos elementos já estavam presentes, além dos fragmentos de texto traduzido. Já tínhamos uma matriz para a personagem, que vinha do primeiro exercício que se fortaleceu e ganhou novo corpo no trabalho com e no barro, elemento pelo qual fomos arrebatados. A palavra, a partir do jogo com o barro, ganhou outra dimensão. Dizer a palavra amassando o barro, modulando um pote, rasgando a argila, começou a mostrar na prática um pouco da potência a que é possível quiçá se chegar, nesta relação sobre a qual especula Patrice Pavis: “No teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; ”(PAVIS, 2008, p.124) e acrescentaria, que também pelo corpo e olhar dos espectadores, visto que o próprio Pavis afirma em seguida que a tradução especificamente para o teatro, em certo momento, pode ser entendida como verbo-corpo, e que o corpo se torna então um instrumento de tradução. Sendo assim, o espectador interage não apenas com o que é dito, mas com o que é realizado, mostrado, presentificado pelo ator.

Esta reflexão confirma que “no teatro, o texto é apenas um dos componentes da representação, e aqui, neste caso, da atividade translatora; um texto é muito mais do que uma sequência de palavras: nele se enxertam as dimensões ideológicas, etnológicas, culturais [...]” (PAVIS, 2008, p.153).

Este processo da tradução começou então simultaneamente a se misturar a um movimento de apropriação de palavras e imagens que vieram compor a dramaturgia.

Corro aqui o risco de romper a ordem deste relato, mas na relação circular que constitui este processo, isso é quase inevitável. Como diz o próprio Pavis, este movimento de tradução, também é perpassado pela recepção. Ainda como processo, realizei “ensaios abertos” e, através destas experiências de recepção, a ideia do corpo, do gesto, do barro, da música e demais elementos também serviram como tradutores. Não mais dos contos em si, mas da matéria destes de que me apropriei, e transformei na cena.

Em um processo de inversão, em que a palavra dita, agora em português, já havia sido transformada, realizei uma apresentação no Paraguai, e neste espaço ficou claro que, ali, o texto dito não era tão relevante, o público não entendia quase nada do que era dito com as palavras-articuladas, mas foi no gesto com o barro, na modulação da voz, na atuação do corpo, do figurino, dos objetos de cena, do cenário e da música que a palavra se fez, e onde encontrei talvez o que estaria mais próximo de uma tradução intergestual e intercultural como sugere Pavis. Após um processo que, além de tradução, passou por um caminho de apropriação e desapropriação de elementos textuais, de adaptação, de relação intermedial, a cena encontrava-se aberta para inúmeras leituras.<sup>142</sup>

No meu ponto de vista, os elementos e gestos construídos no manuseio do barro, constituem uma forma de tradução que ocorreu a partir da recepção, nos moldes propostos por Pavis ao referir-se ao intergestual, mas também perpassam pelo intercultural, na medida em que as associações e relações foram estabelecidas com as referências deste público. Como existem aspectos gerais, entre as culturas, também existem as singularidades. Neste sentido, o gesto e os elementos utilizados sugerem relações gerais, que podem servir a diversas singularidades.

Nesta relação entre processo, criação e recepção no campo da tradução intercultural e intergestual, sugerida por Pavis, encontramos ideias que confluem com a discussão proposta por Linda Hutcheon a respeito do termo ou ato de adaptação. Em capítulo intitulado “Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?”<sup>143</sup> (2006), Linda Hutcheon propõe que adaptações também não

---

<sup>142</sup>Transcrevo aqui, um e-mail de Karin Baier, enviado para mim, relatando a leitura de um jornalista paraguaio.

*Oi Carina*

*O que lembro do que ele falou foi sobre a simbologia da tua peça. Ele estava emocionado, eu perguntei se ele teve problemas em compreender o português, mas ele me disse que não fez falta saber a língua, pois os elementos falavam por si. Lembro que ele falou sobre a bota, que representava o militarismo, e da "cabana" de bambu que lembrava o acampamento dos soldados na guerra. Além disso, ele falou algo sobre o colibri, e uma lenda, não lembro se oriental, de que as princesas viravam colibris. O mais marcante, segundo ele, foi a hora que tu usou o barro no ventre e partiu em duas partes, que pra ele remeteu aos abusos dos soldados brasileiros que matavam e abriam os ventres das mulheres grávidas, durante a guerra do Paraguai. Outra coisa que ele falou, foi do uso do branco e das velas que ele associou com a cultura afro brasileira. Para ele foi uma mistura de elementos culturais bem fortes.* (Relatado por Karin Baier – 2010: - Simposio Internacional sobre Rafael Barrett en el centenario de su muerte - realización Secretaria nacional de Cultura – Asunción – Paraguay – outubro de 2010)

<sup>143</sup> HUTCHEON, Linda. Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why? How? Where? When? In: **A Theory of adaptation**. New York and London: Routledge, 2006.

são literais. Dentre vários aspectos abordados por Hutcheon, há a sugestão de que o termo adaptação engloba a possibilidade de produto, mas igualmente de processo-criação e recepção. Também afirma que neste processo de adaptar, as relações intertextuais do público se refletem na recepção e retornam, ampliando as relações intertextuais. Neste caso, da cena, enquanto trabalho em processo. Pois neste momento da recepção, o espectador também participa como leitor que se apropria, “toma posse” do que está sendo mostrado e lê através de suas referências encontrando ou não sentidos através da sua própria sensibilidade e interesse: “As he senses, what is involved in adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another’s story, and filtering it, in a sense, through one’s own sensibility, interests, and talents” (HUTCHEON, 2006, p.18).<sup>144</sup>

É interessante notar que muitas das questões abordadas por Hutcheon reaparecem também na recente corrente teórica denominada intermedialidade que abarca o termo adaptação, assim como o de tradução. Esta nova dimensão dá conta de colocar em diálogo diferentes meios, mídias, áreas, instrumentais, redimensionando estas relações.

Mas retorno ao que diz Hutcheon sobre a recepção enquanto um processo de apropriação, de “tomar posse” da história de outra pessoa, através da sua própria sensibilidade e interesse. A este respeito, ela faz referência a um processo dialógico, termo que utiliza a partir da leitura de Mikhail Bakhtin, em que comparamos um trabalho que já conhecemos com um que experienciamos. E ela conclui que, por fim, tudo já foi escrito ou lido, e o que nos cabe é pensar que a diversidade está mesmo na leitura que se faz a partir de diferentes conexões e referências “multilaminadas”. Assim, Hutcheon me auxilia a pensar neste processo como circular: processo-criação-recepção que me leva novamente ao processo-criação-recepção, em movimento. E também a refletir sobre uma dramaturgia que explora exatamente isto. Ao deixar aberta aos leitores – espectadores a possibilidade de realizarem suas próprias relações intertextuais, sem fechar ou impor uma própria. Muitas das leituras acontecem neste movimento de recepção, enquanto alimento que passa a compor as relações de quem faz a cena, ampliando-se as possibilidades intertextuais ou ainda intergestuais e interculturais.

---

<sup>144</sup> “A seus olhos [os de “Charlie Kaufman”, personagem-roteirista do filme *Adaptação*], o que está envolvido no gesto de adaptar pode ser um processo de apropriação, de tomar posse da história de um outro e filtrá-la, em certo sentido, através da própria sensibilidade, interesses e talentos.” - tradução livre de Fernando Scheibe.

Neste encontro entre ator e espectador, acontece sempre uma relação intertextual, se pensarmos que se trata de uma relação de troca e de confronto de referências. Mas além do intertextual, trata-se aqui de uma relação intercultural, e que pode variar muito conforme as referências, histórias, contextos sociais, e experiências de cada espectador. Assim como é possível observar as relações feitas na leitura do jornalista paraguaio com suas referências sobre a história de seu país, que envolvem um imaginário de guerra cravado, e um reconhecimento sobre a escrita de Augusto Roa Bastos. Em outros contextos, como, por exemplo, em apresentação realizada em um “Centro de referências de trabalho com mulheres em situação de violência” é possível perceber a relação entre as referências da própria experiência vivida desta mulher - experiência de violência e loucura, desejo de liberdade, de se ver livre destas relações que a oprimem, com a leitura que ela propôs ao exercício cênico assistido.<sup>145</sup> Nesta apresentação, eu mesma fui surpreendida com as risadas delas na cena em que Maína repete: *Casa encerada, comida quentinha, camisa lavada, passada todo dia...* E brincando e alterando a ordem: *casa passada, comida lavada, camisa encerada...*

Ainda para que possamos olhar a diversidade de leituras, que não se esgotam, a partir das referências que cada espectador oferece, transcrevo aqui um questionário respondido por uma espectadora, professora e participante do IV Simpósio Roa Bastos de Literatura, em 2009:

---

<sup>145</sup> Oi Alai! Ontem apresentei a Maína em um encontro de mulheres que trabalham com, ou já sofreram, violência, no “Centro de referências de trabalho com mulheres em situação de violência”. Uma moça que havia assistido no Gênero indicou o trabalho para elas e lá fui eu. Foi uma experiência inquietante. Uma moça para quem entreguei o colibri de barro, depois veio falar comigo. Ela estava com o braço quebrado. Chegou e disse: -“Posso ficar com o João?” (o pequeno colibri de barro. Para ela, o João se transformou mesmo em colibri). - “Bom poder ser livre assim e voar né?” Depois falou dela, da loucura, que ela achava que estava: -“assim como a personagem Maína né?” e disse que estava enlouquecendo assim por causa dos homens. O braço dela foi quebrado por um... Enfim foi um público bem diferente dos acadêmicos e pesquisadores. Mas o interessante, além do choque de realidade, foi que de alguma forma chegou. Mais uma vez, acho que estou mexendo com o universo do sensível, com sensações, mais do que com um entendimento lógico. Não se trata de contar uma história, mas, de mover e inquietar espaços internos.

(E-mail escrito para a orientadora, Prof<sup>a</sup> Dra. Alai Garcia Diniz em 25 de novembro de 2010)

## Questões sobre Maína Jobiana

1. *Sensações de primitivismo e de necessidade, como se a manipulação dos elementos essenciais à vida naquele momento representasse tudo o que nós todos podíamos ter, possuir, um desassossego, um incômodo, uma palpitação, uma vontade dúbia de sair e fugir, por outro lado de ficar e encarar: medos... angústia... Gritos parados na garganta... coisas engolidas ao longo do tempo...*
2. *Sim, as palavras ditas com as mãos, mais do que gestos, signos, semiótica... Lembrei-me das “Mãos de Eurídice”...*
3. *Representaria o abandono, a falta de estrutura de vida, as crenças, os questionamentos diante das injustiças incontroláveis que acontecem em sua vida cotidiana...*
4. *A música pode ter representado a dialogia, o outro que se fazia presente nas recordações da mulher; era nesses diálogos recordatórios imaginários que a presença de João se fazia presente e pungente, um questionamento sem respostas, uma saudade dilacerante que fez com que a personagem questionasse o pequeno mundo ao seu redor, os sofrimentos pelos quais passara. A música passa a valer como um signo da presença de João; outro ponto é que essa música foi expressa por uma gaita que em seu lamento lembra a LLORONA, como lenda.*
5. *A riqueza de elementos do conto, a lenda do colibri, os sonhos do menino lembrados pela personagem, o jogo de palavras entre infância e plumagem foram elementos que não só enriqueceram a performance, como criaram outro universo, outras leituras. Talvez em uma abordagem diferente se pudesse atentar para as cavernas e os autores que tratam deste tema, indo para Rafael Obligado ou Lopes Neto, pois ambos recorrem ao tema das salamancas.*

Neste segundo depoimento é possível perceber referências bastante claras que a espectadora traz do universo literário. As relações com os mitos e personagens. A Llorona, por exemplo, que segundo Jean Franco<sup>146</sup>, trata do mito de uma mulher que lamenta a perda de seu filho, e, segundo esta autora, deriva de uma deusa sacrificada “Cihuacoatl” que também se relaciona com a figura de La Malinche. Esta relação, que anteriormente eu desconhecia, contribuiu para um novo olhar sobre a

---

<sup>146</sup> Jean Franco faz uma análise sobre La Malinche em capítulo intitulado: La Malinche: da dádiva ao contrato sexual. Os dados que utilizo aqui encontram-se em nota de rodapé deste capítulo, na p. 28 que fala sobre algumas possíveis imagens populares de La Malinche. In: FRANCO, Jean. **Marcas de diferenças, cruzar fronteiras**. [tradução de Alai Garcia Diniz]. Editora Mulheres, Florianópolis, 2005.



personagem e seu entorno. Já “As mãos de Eurídice”, é um monólogo escrito na década de cinquenta, por Pedro Bloch, que por sua vez tem relações intertextuais com o mito grego de Orfeu e Eurídice.

Com estes pequenos exemplos, creio que seja possível verificar esta ideia de leitura que não se esgota, assim como estas relações intertextuais que atravessam o processo de tradução, até a relação com a recepção, em movimento circular.

2º movimento: A palavra – imagem se mistura com o canto e com o barro

No movimento anterior, foi comentada a relação de apropriação do material textual dos relatos de Roa Bastos, que se constituiu em um processo de tradução, mas também de roubar e armar esta matéria e transformá-la na relação com os outros elementos que compõem atualmente esta dramaturgia, assim como também no encontro/confronto com a recepção.<sup>147</sup> Para relatar outros aspectos deste processo proponho aqui me aproximar um pouco mais da recente corrente cujo foco encontra-se nos estudos intermidiais.

Estudos que se ampliam e que, segundo Thaís Flores Diniz, passam a “investigar principalmente o modo como as relações são percebidas”. (DINIZ, 2010, p.198). Focando muito mais o como o artista recebe, relaciona, transforma e se apropria do que é do outro, para si, não mais tão preocupados com uma originalidade, mas enfatizando a re-escrita, a re-criação.<sup>148</sup>

Estas relações me levam a pensar no processo de uma escrita cênica, na ideia mesmo da dramaturgia enquanto texto cênico, cuja escrita não acontece necessariamente ou não só no papel, mas no próprio espaço, no corpo, no ato cênico. O processo de criação desta dramaturgia aconteceu também através da relação de diferentes linguagens e na investigação de elementos que provêm destas. Enquanto pesquisa, além da palavra em prosa e poética de Roa Bastos, nos deparamos com imagens. Imagens sugeridas pelas palavras, mas

---

<sup>147</sup>Relações que também são focadas nos estudos acerca do conceito de adaptação. Porém, aqui, minha opção é de aproximação com esta recente corrente da intermedialidade que, inclusive, propõe um diálogo entre estes conceitos e correntes, e apresenta-se como caminho que abrange as relações entre as artes, assim como outras áreas e instrumentais.

<sup>148</sup> “A questão de como o artista transforma algo em ‘coisa sua’ deu lugar ao processo de recontextualização, isto é, a maneira como o artista recebe e relaciona textos criados em mídias e sistemas de signos diferentes, com ênfase menos na ‘originalidade’ do que na ‘re-escrita’.” (DINIZ, 2010, p.198)

também imagens e figuras feitas por outros artistas, como é o caso da escultura de Camille Claudel, *L'implorante* (1900) (nos anexos) ou imagens de personagens de Jean Genet (nos anexos), utilizadas como fontes inspiradoras para a construção da personagem na cena. Assim como a música e a imagem das cantadeiras do Souza.

Também os filmes, sobre tudo dois filmes que me inspiraram: *O portal dos sonhos* (1998, 90 min) do cineasta paraguaio Hugo Gamarra, que mistura documentário e ficção, baseado na vida e obra de Augusto Roa Bastos e narrado por ele próprio, em que, entre tantas imagens, aparece uma senhora que bem poderia ser uma Dona Rufina e, por conseguinte, uma Maína Jobiana. Imagem esta que foi minha primeira e talvez mais forte inspiração para o trabalho com as personagens femininas dos contos; e o filme *Ogwa - Memória de un pueblo* (Paraguai/França, 2006 – 26') sobre o artista paraguaio homônimo, com direção de Ricardo Alvarez. Documentário que retrata as origens guaranis deste, através de suas pinturas e obras, sobre os mitos e rituais de sua cultura. E que me remeteu com suas imagens a um universo do mito, e deste homem híbrido paraguaio, guarani, artista.

Ao olhar para o trajeto feito até aqui, observo que muitas imagens e inspirações estão nos primeiros contatos que estabeleci com este entorno que envolve Augusto Roa Bastos, e percebo isto nos primeiros rabiscos e impressões.<sup>149</sup>

E, enfim, as imagens que foram sendo construídas e criadas no decorrer do processo, na relação da palavra com os gestos, canto, músicas, barro.

Estes elementos, observados no terceiro capítulo, enquanto acontecimentos e produtores de sentido na cena, aqui serão revisitados

---

<sup>149</sup> Como demonstra este fragmento de um relato que escrevi sobre o primeiro Simpósio Roa Bastos a que assisti: *Primeiro veio o filme: Um artista Guarani, que pinta mitos, vários homens pássaros reunidos em cima de árvores, os homens na terra, com plantas revoltas pelo vento, a subida para o céu, que também tem plantas como as da terra, mas lá o vento se torna uma brisa tranquila, a paisagem é mais calma, quase harmônica. O binômio se multiplica: homem – artista – índio – guarani – pai – avô, que faz arte, que ensina fazer, que aprende fazendo, que faz arte contando histórias, mitos do universo imaginário, de que nos fala depois do filme, Carmem Luna; com seu espanhol rápido, ligeiro, do qual fico tentando pescar ali e acolá, uma palavra: “Híbridez”. Uma frase: “A respiração sonora da língua.” Alguns tantos conceitos; narrador diferente dos personagens, contos, novelas curtas, metalinguística, símbolos, metáforas, imagens concretas, plasticidade. (fragmento do relato intitulado: Relato sobre a viagem: III Simpósio Roa Bastos de Literatura - Viagem intersemiótica – 2009 - Para a Professora Alai Garcia Diniz, escrito por Carina Scheibe)*

como matérias que na relação com a palavra criaram esta dramaturgia na cena.

Faço em seguida um breve relato sobre o trabalho com o barro.

Como matéria, o barro me proporcionou a possibilidade deste encontro entre artes, mas também a descoberta de um trabalho com o gesto. Amassar e modular o barro passou a ser uma espécie de treinamento, uma maneira de, como atriz, conseguir me relacionar de fato com o gesto e com a terra, o que este trabalho exigia e que ainda exige.

O barro surgiu como proposta de investigação e de relação com a palavra, ainda em sua primeira etapa, de criação do exercício que recebeu o nome de *Maíña Jobiana*. Depois de algum tempo já manuseando o primeiro conto, no espaço de ensaio, com outros elementos, como caderno, diário, botas, véu, velas, que havíamos elegido enquanto objetos para os jogos de improviso com a matéria textual, continuamos sempre voltando ao conto, e seu entorno, lendo também outros relatos de Roa Bastos. Ao constantemente revisitar o conto e outros relatos do autor, deparamo-nos com a constante presença do barro e da terra em sua escrita. Elementos recorrentes na obra de Roa Bastos, a ideia do barro como matéria de cena começou a ganhar forma. Prestando atenção logo na primeira linha do conto, encontramos a cerâmica: “Ay muerte, por que no me llevas! – se quejaba la Jobiana mi madrina, mientras ponía sus **ollitas de barro** al sereno, las noches en que el arco de la luna nueva apuntaba hacia el cerro” (ROA BASTOS, 1993, p.107.Grifo meu).

Este fragmento do conto “Cuando un pájaro entierra sus plumas” (1956) foi a primeira pista, primeira imagem, primeiro gesto poético que me levou até o barro.<sup>150</sup> Em seguida, o encontro com a artista Betânia<sup>151</sup>, as conversas e enfim a possibilidade de aprender com ela um pouco sobre esta arte de amassar e modular o barro. E, aos poucos, a busca de, mais do que entender, perceber esta relação do gesto que se faz com e no barro, da palavra também como barro, que precisa ser amassada, sovada, sentida, para ser dita. A palavra neste espaço é também gesto e está em movimento. Como sugere José Carlos Avellar ao falar destes artistas da palavra:

<sup>150</sup> Ainda uma inspiração e referência que nos instigou a chegar no barro, foi o trabalho do performer e artista visual Olivier de Sagazan, de quem assistimos a performance: *Sur modelage du crâne et de la face*. – Performance 0 de Sagazan 08 disponível in: youtube.com

<sup>151</sup> Maria Betânia Silveira é artista ceramista, professora de cerâmica e atualmente doutoranda no programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

[...] quem fala não vai buscar a palavra num dicionário, pega a palavra em conversa do cotidiano. [...] Mas quem escreve, dirá mais tarde Pasolini, sim; vai ao dicionário buscar a palavra como um objeto guardado num cofre, para utilizá-la de modo particular e adiante devolvê-la ao dicionário, acrescida deste seu novo sentido. E quem escreve poesia, acrescenta Manoel de Barros, reescreve o dicionário: trabalha como quem lava roupa no tanque, dando porrada nas palavras, errando a língua, porque as palavras em estado de dicionário não trazem poesia em si (AVELLAR, 1994, p.12)

Em encontros realizados com a ceramista Betânia, além de apreender algumas técnicas básicas sobre o manuseio do elemento-barro recebi muitas sugestões preciosas para serem experimentadas na cena. Além do aprendizado e das contribuições concretas que ela trouxe para o trabalho e para esta experiência cênica, outro aspecto precioso foi o convívio com a sua subjetividade de artista do barro, os seus relatos de vida, como mulher que já sofreu perdas. Observar, perceber, e apreender um pouco da relação desta artista com a cerâmica, foi elemento importante para a criação da personagem Maína. Assim, partindo da sua generosidade como artista, pude descobrir também a generosidade do barro com o ator na criação e construção do gesto.<sup>152</sup> Ao levar o barro

---

<sup>152</sup> Segue um breve relato de alguns de nossos encontros:

*No primeiro semestre de 2009, realizamos, eu e Gerson Praxedes, como diretor, um trabalho extenso de mesa, de leitura do primeiro conto diversas vezes, de conversas e especulações. Em seguida, iniciamos um processo com fragmentos do conto que selecionamos como matéria textual, alterando o foco narrativo. E levando para o espaço cênico, iniciamos um trabalho de sala, onde texto, corpo e ação começaram a conversar. Cada vez que saíamos da sala, depois destes encontros entre estas matérias, o texto escrito ia se transformando. Sendo praticamente semanalmente reescrito.*

*No segundo semestre de 2009 realizei encontros com a ceramista Betânia. Ela me falou a respeito do barro, do respeito que todo ceramista tem pelo barro. Explicou sobre alguns aspectos geológicos, mas também sobre a relação do barro com o sagrado, com o ciclo vida-morte: "Tudo parte do barro-terra e a ela retorna."*

*(17 de agosto de 2009) No primeiro encontro, aprendi alguns gestos básicos do movimento com o barro. Alguns gestos primevos, como amassar com as mãos, bater o barro, amassar e chegar na cabeça de touro, nome dado à forma que resulta deste movimento, que é feito para evitar as bolhas de ar, e que sugere um esboço de uma máscara.*

*(Este esboço de cabeça de touro, posteriormente, veio ser a cabeça de Yuyu, que aparece na cena. Que percebo agora, como um movimento de celebração, ritual, que celebra um mito. Durante o processo, Gerson sempre tem pontuado esta relação de Maína, que escorrega do*

para o espaço de ensaio, o processo foi de experimentar: jogar com a palavra realizando ações, brincar com a dinâmica, e a intensidade do gesto e da palavra dita, contrapondo este em alguns momentos e, em outros, utilizando um como complemento do outro. As imagens criadas foram fruto também destes encontros em que dialogávamos sobre a cena, e experimentávamos nos ensaios.

Faço ainda alusão a algumas palavras de Betânia, que reforçam o que estou tentando repetidamente explicar, nesta relação entre textos, entre elementos que se encontram não como obras originais, mas enquanto algo que se faz e refaz nestas relações visitadas. Intermediárias, ou como as dobras de Deleuze, que chego mesmo a comparar com o barro:

Talvez possa incomodar a idéia de que nada se cria quando na arte tudo é criação. O Homem,

---

plano cotidiano para o plano mítico, ora lá, ora cá comentário escrito em 20 de novembro de 2009)

(19 de agosto de 2009) *Neste encontro trabalhamos com o torno de mão, como manusear, modular, dar uma forma. Aprendi com Betânia a importância de receber o barro e ver o que ele precisa. Ele dialoga muito com o ambiente. E tem uma relação de absorver e soltar água. Em geral, ao tocarmos e manusearmos o barro nós o desidratamos, puxamos sua água. Então é preciso, hidratá-lo. E bater bem para não formar muitas bolhas na sua estrutura.*

(24 de agosto de 2009) *Começamos a lidar com as ideias para a cena, mostrei-lhe um pouco do texto. Demonstrei algumas coisas que já estava usando na cena. Ela me propôs então que eu começasse a fazer minha própria pesquisa, de modular o barro. Primeiro que eu o sentisse, e o recebesse, generosamente. É nesta relação que se começa uma conversa com ele, uma relação em que o barro modula as mãos e então deixa que também as mãos o modulem. Daí surgiu, quem sabe, “minha primeira obra de arte”.*

(26 de agosto de 2009) *Neste encontro, relacionando com a matéria textual, Betânia sugeriu que eu fizesse um pássaro, um colibri. Do jeito que eu imaginava, ou pudesse, enfim. Fiz um pássaro e em seguida ela me propôs que eu fizesse outros iguais, repetindo os mesmos gestos e movimentos, ela sempre dizia que “é também na repetição do gesto que se aprende.” O prazer da criação, o sofrimento do tentar repetir, e em seguida, a aquisição da técnica, ou início de.*

(31 de agosto de 2009) *Depois de modular muitos pássaros, construí um que me pareceu mais próximo de um colibri. Por fim, ela me ensinou uma técnica simples, para se fazer um passarinho, partindo de duas bolas de argila. Mas, antes disso, tive que estabelecer esta relação de contato, de descoberta, de entrega quiçá.*

(14 de setembro de 2009) *Seguindo o que estamos desenhando em cena, Betânia me propôs a figura humana, um esboço de uma figura humana, um neném de barro. Primeiro me mostrou mais uma vez o corte com o fio da peça inteira da argila. Depois, pegando a peça grande que sobrou; amassar, alongar e aos poucos dar uma silhueta de neném. (Lembrar de abaixar a barriga e arredondar dos lados para encaixar no colo!) Pensando no final, que por fim Maíma destrói algo que estava construindo, Betânia sugeriu que eu poderia transformar tudo, agregando tudo de novo a uma única peça de barro. Assim, tudo retorna ao barro. Tudo que saiu dele, agora retorna como o ciclo, vida, morte, vida.*

(Relato escrito em 2009, no período de trabalho com Betânia)

quando cria, não faz nada de tão absolutamente novo, uma vez que tudo o que há fora de si já permeou seus sentidos e sua sensibilidade e portanto suas produções estarão sempre ligadas à absorção que ele faz do mundo.” (...) Nada se perde tudo se transforma”. Para a atitude do ceramista que testemunha na cerâmica um verdadeiro ciclo de reaproveitamento de elementos existe uma relação evidente. A argila seca pode, novamente, ser hidratada readquirindo a plasticidade necessária ao trabalho, os pigmentos e esmaltes podem também ser reutilizados, misturados, decantados. Até a cerâmica que se parte pode voltar à massa como chamote. Tudo num ciclo que se fecha onde nada precisa ser perdido (SILVEIRA, p. 25, 1997).

Assim também se dá esta dramaturgia ñandutí, que encontra na matéria do barro uma de suas inspirações. O barro, durante este processo, foi meio através do qual amassei as palavras, mas também, assim como a matéria provinda de Roa Bastos, a argila foi massa que modulou a personagem Maína.

Além dos aspectos visuais e táteis, este processo viandou também pelos elementos sonoros. Neste enveredar-se com as palavras e o barro fomos descobrindo os sons e ruídos, os cantos e músicas, tanto através dos materiais que já compunham a cena: o barulho da água pingando, o barro que bate na tábua. Assim como pesquisando a musicalidade que a cena sugeria: música de trabalho, cantiga de ninar, possibilidades narrativas com a música, ruptura de momentos. E ainda o seu contraponto, no silêncio.

Durante este processo, aconteceram dois momentos diferentes. Na primeira etapa do trabalho, com o exercício *Maína Jobiana*, um músico, sanfoneiro, participou dentro da cena, na construção deste trabalho. Criando uma trilha-partitura musical que permeava todo o exercício. Em alguns momentos, acompanhando a personagem com seus cantos, em outros construindo um texto musical próprio. A contribuição musical de João Tragtenberg<sup>153</sup>, e, em um segundo momento, com a

---

<sup>153</sup> João Tragtenberg é pianista e sanfoneiro, além de Físico e professor. Já trabalhou com diversos grupos de música e teatro. Mesmo que depois as coisas tenham seguido outros caminhos, o João também deixou sua marca no trabalho e sua música ainda soa em muitos momentos para mim na cena. Segue aqui um fragmento do depoimento do músico João Tragtenberg:

presença da direção, assim como da composição musical realizadas por Ive Luna<sup>154</sup>, foi entrelaçada neste processo também como fio que costurou este ñandutí.

Nenhum dos dois se ateu estritamente ao que se considera específico da música. O trabalho, assim, aconteceu junto, partilhando ideias sobre o todo, desde os fragmentos de textos, de opções de tradução, até a construção mesmo da cena. A música, que primeiro estava no próprio João com sua sanfona, foi ganhando espaço, e se relacionando com o gesto-cena. Durante este processo com o músico, em improvisos e jogos em cena, trabalhamos com dinâmicas de movimentos, entre a ação da personagem e a música que João ia criando nos ensaios, e descobrimos juntos alguns cantos e melodias. A música do ritual de Yuyu, por exemplo, que permaneceu também no segundo exercício, e se encontra no roteiro, com o nome de Noguemu, foi criada

---

**Minha participação na montagem de Maína Jobiana.** (A versão completa encontra-se em anexo)

*Durante os ensaios, enquanto Carina criava os gestos cênicos sobre o texto eu ia propondo ideias sonoras para acompanhar. Muitas tentativas exageradas foram sistematicamente descartadas pelo grupo. As tentativas que encaixavam eram mantidas e aprimoradas por sugestões do diretor e da Carina. Foram assim surgindo temas dentre os movimentos da peça e esta começou a ganhar forma.*

*Eu participei da maioria dos ensaios, onde fazíamos um aquecimento junto, e depois, com o acordeon, criávamos junto, o espetáculo. Dentre as diversas discussões que surgiam, antes, durante e depois dos ensaios, e as infinitas especulações sobre qual era cada intenção, quem era cada personagem, e o que estávamos fazendo, surgiu um brilhante caminho para se trabalhar a trilha sonora. Quase como se estivéssemos descobrindo o que já estávamos fazendo vimos que a música era o personagem principal do conto: João/Juan. Talvez inspirados pela coincidência do meu nome com o do personagem vimos que a música poderia acompanhar a protagonista tanto como elemento de sua memória como personagem independente que dialogasse com a sua "Maína".*

*A partir de então surgiu um norte mais claro para a composição da trilha e da intenção da interpretação em cena. Os temas já elaborados e os que seguiram passaram a representar ações de João, ora fazendo molecagens, ora sendo posto a dormir, ora voando... Até os improvisos passaram a ser guiados por este personagem. As improvisações sobre os temas faziam sentido musical, quanto às consonâncias e dissonâncias e aos movimentos nos campos harmônicos, como também representavam um personagem muito rico e com muita emoção a ser transmitida.*

*Ao longo dos ensaios, as possibilidades de trabalhar o personagem João foram além do som. O meu corpo e a minha presença em cena ganharam novo sentido e passaram a fazer parte da composição do espetáculo. Foram inseridos momentos onde eu entro com um lampião a iluminar a protagonista, e a dança com o pára-quadras de brinquedo no fim do espetáculo. (João Tragtenberg, 2010 - grifo meu)*

<sup>154</sup> Ive Luna é musicista, cantora e compositora, além de professora de canto e teatro. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro do CEART –UDESC, onde também realizou seu Mestrado em Teatro, com pesquisa sobre o Teatro Ventoforte e Ilo Krugli. Trabalha com o grupo Cravo da Terra, do qual é fundadora, e com outros grupos também. Já trabalhou com o grupo Teatro Jabuti durante muitos anos, com o qual ainda realiza parcerias em alguns projetos.

inspirada em palavras indígenas e através de improvisos que realizei. E com o músico, a melodia foi mais elaborada e ganhou corpo.

A música, executada por João e depois por mim, em ambos os momentos também foi prolongamento do corpo. Talvez a sanfona, como instrumento colado ao corpo, nos ajude a perceber isto. Pois ela é a nossa própria respiração, contração e dilatação.<sup>155</sup>

O trabalho com a direção musical iniciou na segunda etapa do processo.<sup>156</sup> Nos encontros realizados, aprendi o quanto é preciso

<sup>155</sup> (fragmento de relato de ensaio de 04 de maio de 2010: relato completo em anexo)

*Descrição figura e intenções: 1º- MOVIMENTO:*

*- Maína com o vestido do baile está tocando agachada – plano médio. Um joelho de apoio, sanfona sobre a perna. Começa a tocar bem lentamente uma nota e outra e só aos poucos faz a harmonia da cantiga e começa a cantar. A intenção é de saudosismo e de lembrança, “recuerdos”. Aos poucos vai se deixando encher de certa alegria e animação, crescendo com a música até que a mesma torna-se animada e dançante. Nesta mesma postura Maína se deixa levar pela música, ensaiando uma dança com o seu instrumento, que é um corpo com quem ela interage. Abraça a sanfona, se entrega, se deixa levar.*

*Aos poucos volta para este estado de espera e seu olhar vai para longe, para a estrada “enluarada”, como se de lá fosse surgir a figura por quem espera sempre. Apoiando as mãos e a cabeça na sanfona, Maína fala:*

<sup>156</sup> **Anotações sobre primeiro encontro com a direção musical:**

*(Ive está iniciando um trabalho junto ao grupo em relação à música. Com a proposta de realizar uma direção musical)*

*12/03/2010- Reunimo-nos na casa das máquinas na lagoa das 14 30h as 18:00 horas. Carina, João e Ive.*

*A proposta por enquanto encaminha-se para um trabalho que reuni elementos de quatro contos de Augusto Roa Bastos:*

*- Quando Um pássaro enterra suas penas - centrando na personagem **Maína Jobiana**.*

*- Ele e o Outro - centrando na personagem **anã Diana***

*- A Serraria – Centrando na personagem **Petronila**.*

*- O pássaro Mosca – trecho que alude à personagem **Alba**.*

*Conversamos sobre os caminhos possíveis apontados nos encontros com o diretor Gerson para trabalhar com estas personagens e suas histórias:*

*- Uma contadora de histórias que conta as histórias que cercam a vida destas personagens?*

*- Uma personagem qual seja Jobiana ou Petronila que fala de sua própria vida e memórias e resgata a história destas outras mulheres?*

*- Uma personagem que já não é exatamente nem uma destas, mas uma mulher que trás dentro de si todas estas, todas as dores das outras mulheres?*

*Esta terceira opção é a que particularmente me agrada mais. Uma personagem que compõe de maneira híbrida características de todas elas.*

*Isto se aproximaria de um trabalho com distintas matrizes: o peso e a morte que rondam Jobiana, a paixão e o salto mortal da anã Diana, o amor e a transformação em mansinha e absorta loucura de Petronila e a loucura absoluta de Alba com seus pés sujos de barro que cuida de seu pássaro invisível aos olhos dos outros.*

*Em relação à música falamos das escolhas feitas até aqui e do que pontuamos nos textos novos até agora:*

*- No exercício Maína Jobiana, a música acabou representando o menino João quase o tempo todo, mas tinha momentos em que acompanhava a personagem.*

*- Nos textos novos, pontuamos a presença de citações como o Danúbio Azul.*



trabalhar e entender esta relação que preexiste entre corpo e voz. O trabalho com a diretora aconteceu sempre neste sentido. Do pé até a cabeça, o canto está no corpo. A voz, falada ou cantada, afinal desvela, torna aparente o corpo que temos, ela é corpo.

O trabalho que realizamos, neste sentido, foi de uma busca que ainda continua, mas que trouxe elementos que reverberam no todo da cena. O foco no ventre, no útero da personagem, os pés que precisam de fato ter contato com o chão.

O ato de empurrar o barro como impulso para o canto, aproveitar a relação entre estes elementos, assim também como com a palavra que é dita. Encontram-se nesta relação, novas tessituras, intenções e intensidades para e no texto. De fato, é trabalho árduo, de contato, é preciso disponibilidade e se deixar tocar e atravessar.

Exercícios que relacionam corpo e voz estabeleceram o eixo deste processo. O objetivo não era cantar “bonito”, mas encontrar a expressividade da e na cena. A voz da personagem, que também lamenta através do canto, ou que demonstra a sua espera constante, ou ainda sua força, vitalidade.

---

*Eu e João falamos que a atmosfera em geral dos contos nos remete ao campo, e ao universo caipira, pensando em uma transposição para o Brasil.*

*Em seguida Ive tomou a palavra: Caminhos musicais possíveis para o que está por vir:*

*A proposta do universo musical rural agrada, e apresenta-se como um caminho interessante.*

*- Sugere um universo, um caminho musical que percorra o espetáculo todo. Isto não quer dizer que ele precise caminhar colado ao texto o tempo todo, mas deve haver intersecções. Pode haver dentro disto citações da valsa, por exemplo, (Danúbio Azul?) do universo circense, mas que poderia ser apresentado não como dos circos europeus, mas, circos rurais da América Latina...*

*A música poderia trazer um pouco mais da leveza da saia, do elemento feminino. A escrita de Roa Bastos é bastante masculina, mas, a proposta é traçar um universo das personagens femininas.*

*A música como contraponto que envolve o texto. Uma linha que se borda ao longo da linha do texto.*

*- A música está presente. Ela mobiliza a ação da personagem. É preciso haver aproximação entre música e personagem.*

*A música constrói o espetáculo junto.*

*Mesmo se pensando em uma relação horizontal dos elementos, nesta proposta o texto é que da unidade para a cena.*

*- Se está contando (mostrando) a mesma história através de diferentes linguagens e perspectivas.*

*“Não se trata mais de um conto ou outro, o espetáculo, a narrativa que vai para cena precisa ter autonomia” É outra coisa, é um espetáculo que pode ser visto por quem nunca leu o Roa Bastos.*

*Este universo do rural (termo talvez mais amplo que caipira) pode aparecer na música de diversas formas: ora no ritmo, ora na melodia, ora numa letra, enfim, coisas assim.*

Durante nossos encontros, também trabalhamos com a relação voz/canto e barro, e no encontro entre estas linguagens - palavra, canto, argila - obtivemos momentos de fusão e também de confrontos: como na construção de dinâmicas entre o canto e a ação de bater o barro, em que é necessário encontrar um caminho rítmico, e buscar um equilíbrio, entre o peso do gesto e a voz, ou ainda no canto do pássaro em que a dor se mistura com a suavidade e lirismo do canto. E a ideia do encontro, do canto como um inspirar e expirar um gesto: quando o bater o barro pontua uma palavra ou canto, quando o gesto de trazer o barro para si, em direção ao ventre, tem o canto como impulso de afastá-lo e em seguida trazer de volta. No confronto e encontro destas linguagens, investigamos as ambiguidades do gesto. E dentro desta proposta a música encontra-se como elemento que também borda a dramaturgia.

Estes relatos de trabalho com elementos provindos de outras linguagens artísticas, mas que aqui se entrelaçam ao ato cênico corrobora a ideia de uma dramaturgia *ñandutí* enquanto proposta que se abre para estes estudos intermediais. Como espaço, neste caso, que vai além de um diálogo, mas que pretende um rasgo entre estas linguagens assim como com a literatura, um encontro que também abriga o confronto, um processo de desconstrução, que nos alce a este espaço entre, híbrido, intermitente.

#### 4.2 - NÓ SÓ SE ENTRELAÇA JUNTO

Proponho aqui tecer algumas aproximações da dramaturgia que foi elaborada com propostas que envolvem um processo criativo: o processo colaborativo; e com o conceito de um processo unipessoal, por estar só no solo em cena.

Podemos visualizar a construção desta dramaturgia como um vai e vem<sup>157</sup> de fios. Primeiro, de informações e impressões nas discussões e falatórios que realizamos acerca dos contos em si. Sobre os quais desenhamos um pré-roteiro e realizamos uma pré-seleção de textos, de possibilidades sonoras e musicais, de elementos e imagens visuais que estes nos sugeriam. Também de relatos, de experiências, que aconteceram no espaço de trabalho. E um vai e vem de ideias que apareceram nos ensaios e improvisações. Este processo aos poucos foi se desenhando enquanto um percurso circular: da matéria provinda dos contos, no confronto com o espaço de cena, ao jogo que se estabelece no

---

<sup>157</sup> Vai e vem é também usado como nome para um *ponto de costura* em cruz, de modo que você *vai* costurando numa direção e *volta* por ela fazendo a cruz.

espaço, desenhos de ação, retorno aos contos, reescrita do roteiro, volta para cena, revizita os contos, relaciona memórias das personagens com as nossas, relaciona uma com a outra, e mistura, e gira. Uma escrita, que cada vez vai ganhando nova textura, novas cores, mas que perpassa sempre por todos estes elementos, que vão se transformando nesta relação entre texto e espaço. Espaço como lugar de acontecimento em movimento, espaço onde a dramaturgia também é elaborada.

O processo de escrita acompanha o de criação em cena, e assim como a escrita sugere elementos para a cena, a experiência e os exercícios de cena também sugerem e sustentam novos elementos para a escrita.

*Maína*, a experiência cênica realizada com os contos de Augusto Roa Bastos, para além destes, traz outros textos e elementos que se encontram neste espaço e caminha na construção de um novo texto, um novo tecido dramaturgico: a música, a água, o fogo e a argila interferem na construção da cena, trazendo conteúdos próprios, acrescentando e transformando.

Assim, podemos pensar que o espaço cênico além de espaço criativo, é um espaço onde se constrói conhecimento, onde não apenas podemos testar, mas de fato produzir conhecimentos (lembrando, claro, que “nada se cria...” e que não existe uma folha em branco de fato e que por certo não há um espaço efetivamente nu...)

O espaço cênico, enquanto espaço de acontecimento efêmero da teatralidade, é também aqui um espaço de textualidade, é onde estes dois conceitos se confrontam e se fundem, não mais separados, ou dissociados, mas ambos imbricados no mesmo processo. Círculos que podem ser infinitos, em movimento de construção do que seria uma dramaturgia que se inscreve e se escreve. Que se faz na cena e no papel.

Maria do Carmo de Freitas Veneroso, ao falar das relações entre as artes visuais, sugere que cada vez mais elas se roçam, tocam umas nas outras; as fronteiras, cada vez mais tênues, são transpostas, se dissipam, se fundem. Os estudos sobre intermedialidade, que englobam os estudos interartes, aparecem como possibilidade de olhar para estas combinações e entrelaçamentos, entre artes e mídias, em que os limites são cada vez mais apenas de cunho didático.

Esta colocação de Veneroso remete também ao que acontece no teatro contemporâneo que tem reatado sua relação mais orgânica com outras artes como a música e a dança, além de relações muito próximas com as artes visuais e outros meios e mídias mais recentes. Além do teatro em si, podemos pensar que o conceito de dramaturgia ganha amplitude dentro deste novo conceito. Se o teatro, de certa forma,

sempre foi uma arte interartes, podemos pensar que a dramaturgia, que por muitos séculos estava mais relacionada a uma arte específica, a literária, hoje apaga estas fronteiras e se encontra, assim como a própria literatura, neste espaço entre, neste terceiro espaço, Interartes/Intermidial.

Ao aproximar a ideia de que um texto cênico constitui-se tanto da textualidade quanto da teatralidade, é possível vislumbrar a dramaturgia como terreno fértil também para estes estudos intermidiais. As propostas de processos colaborativos, e sobretudo as que são chamadas de pós-dramáticas por Lehman, são textos e territórios híbridos que misturam artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias. E, portanto, um registro, roteiro ou texto cênico que abarque todas estas misturas, também necessariamente é híbrido. Os deslocamentos de funções, como encontramos em processos colaborativos, também acabam sendo relações que denotam um novo espaço, também de mistura.

Para chegar a um conceito de teatralidade dentro do âmbito contemporâneo e, por conseguinte, ao entendimento do que vem a ser um “texto cênico”, Silvia Fernandes aponta o caminho dos simbolistas que em princípio tinham como bandeira a antiteatralidade. No entanto, conforme Fernandes sugere, propostas como as pensadas por Edward Gordon Craig e Maeterlinck (que por diferentes motivos consideravam e criticavam a encarnação da personagem pelo ator) foram precursoras para se chegar a uma nova teatralidade, “[...] não mais baseada na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de recursos de espaço, luz e movimento, ou da palavra concreta e poética, para a constituição da teatralidade” (FERNANDES, 2010, p.118).

Ao discutir este novo olhar, Fernandes parte do que nos fala Barthes a respeito da teatralidade: “o teatro menos o texto”, para pensar que, no contexto contemporâneo, já não podemos fazer esta dissociação, trazendo, como exemplo, experiências atuais de criações e construções dramatúrgicas, em especial os denominados *processos colaborativos*.

Proponho então um pequeno olhar sobre o que se considera hoje *processo colaborativo*<sup>158</sup>, que além de ser bastante útil para o entendimento desta nova maneira de pensar a teatralidade, também permeia este processo específico de criação de uma dramaturgia ñandutí,

---

<sup>158</sup> É o caso do trabalho desenvolvido pelo Teatro da Vertigem (desde 1992), dirigido por Antônio Araújo, em São Paulo, relatado por Fernandes em seu livro *Teatralidades Contemporâneas* (2010), ou ainda da Companhia Livre, dirigida por Cibele Forjaz, também em São Paulo, descrita, por exemplo, no processo do espetáculo *Vem Vai O Caminho dos Mortos* (2006 e 2007) no *NÓZ- Caderno livre* (2007).

que conjuga um caminho *unipessoal*, feito com meus “próprios cabelos brancos”, com várias outras mãos que teceram junto.

#### 4.2.1 - Muitas mãos

Luiz Alberto de Abreu, um dos responsáveis pela dramaturgia do espetáculo *O Livro de Jó*, criado pelo grupo Teatro da Vertigem em 1995, sistematizou este conceito importante para a nossa análise: o de processo colaborativo, que diz respeito às “relações horizontais” entre autor-texto, diretor-encenação, ator-atuação e os demais elementos que vêm compor a cena:

Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles (ABREU, 2004).

Ao me deparar com este conceito, e com esta prática cênica, percebo o quanto disto permeia a minha prática e a própria escrita de Roa Bastos que, estando sempre em movimento, resulta, de certa maneira, de um processo de alteridade, de contaminação entre diversos textos e matérias que ele então transforma, como também podemos perceber nestes processos que envolvem a intertextualidade e a intermedialidade.

Embora *Maína* seja um solo, ocorreu que, na prática, muitos foram os envolvidos, que construíram juntos o que agora está. Desde os contos, matéria escrita por Roa Bastos, o processo de tradução, passando pela seleção dos fragmentos, escrita e reescrita de um texto, no próprio espaço cênico, e inclusive, nas experiências de recepção. O texto cênico, a dramaturgia, o próprio ato teatral, não foi nem é feito, não aconteceu nem ainda acontece sozinho.

Fazendo uso ainda das palavras de Abreu, o processo de criação foi partilhado, confrontado e debatido entre os envolvidos mais diretos: atriz, direções de cena e musical, músico, que participou da primeira versão, a ceramista que orientou o trabalho com o barro, assim como o público que assistiu às primeiras experiências e outras contribuições.<sup>159</sup>, que participaram com sugestões e efetivamente da criação da cena. Todas estas partes participantes deste processo, com seus questionamentos, sugestões, indagações, foram “peças angulares” neste trabalho em que, como diz Abreu:

É claro que esse acordo não significa reduzir a criação ao senso comum, nem transformar o vigor da criação artística num acordo de cavalheiros. É um acordo tenso, precário, sujeito, muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso. Confrontação (de ideias e material criativo) e acordo são pedras angulares no processo colaborativo (ABREU, 2004).

Os confrontos com a escrita de Roa Bastos e com as ideias dos envolvidos, contribuíram para que este processo não fosse algo rígido e fixo, mantendo-o vivo e em movimento.

Em relação, ainda, a este conceito de processo colaborativo, Silvia Fernandes salienta que já não se trata da “criação coletiva” dos anos 70, nem tão pouco de “uma escritura autoral dos encenadores”. Entretanto, ela sublinha que, paradoxalmente, os processos colaborativos atuais, preservam uma delimitação de funções: direção, atuação, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, iluminação.

De maneira bastante genérica, cada grupo, ao enveredar por este caminho do colaborativo, também caminha do seu próprio jeito, e propõe e descobre “colaborativamente” um caminho de trabalho, e isto (abro aqui um parêntese para comentar) é relevante. Pois se olhamos de

---

<sup>159</sup> Estas outras contribuições referem-se, por exemplo, à Prof. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo que é antropóloga, e publicou recentemente um livro intitulado: *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani*. Em contato e conversas, ela me forneceu alguns materiais importantes para esta pesquisa além de fazer uma leitura do primeiro conto trabalhado, sugerindo relações com a cultura e prática guarani. E aproximações da narrativa de Roa Bastos com a forma de narrar de sua interlocutora, guarani, Odúlia Mendes, hoje já falecida. Conhecida como Kuña yvyaíja Mboý Rendy, era uma das mulheres Xamãs guaranis. Consultar sobre isto: MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. E ainda a Prof. Dra. Alai Gacia Diniz que, como minha orientadora, acompanhou este processo, dando sugestões, como o caminhar de costas do Pytayovai.

fora, tudo parece tão sistemático. E por vezes é mesmo. Mas isto é construído, e, em geral, levam-se muitos anos para se construir um sistema de trabalho que, mesmo assim, sempre está sujeito a mudanças e transformações, como também os grupos, que dificilmente se mantêm por muito tempo com as mesmas pessoas.

Lucia Romano, atriz que participou da montagem de *Vem Vai o caminho dos mortos*, com direção de Cibele Forjaz, esclarece que, tratando-se de um processo colaborativo, os riscos e dificuldades são compartilhados por todos, assim como a liberdade de errar. Neste processo, “Os limites da relação entre criadores surgem no confronto entre o desafio crepitante da descoberta e a necessidade de ajuda.” (ROMANO, 2007, p.23). E acrescenta que em um processo colaborativo como o que ela vivenciou com o grupo Cia. Livre, o ator se encontra no “mesmo barco” que os outros criadores, navegando junto, em mar incerto, por rotas muitas vezes desconhecidas:

De fato, o ator não se diferencia dos outros criadores nessa navegação por um mar de rotas imprecisas e novas Índias aparecendo no horizonte, ventos soprando em todas as direções (ou, nenhum vento a inflar-lhes as velas) e sem descanso imediato em portos amigos. (ROMANO, 2007, p.22).

Partindo desta imagem do processo de criação colaborativa, Romano afirma que, se os teóricos contemporâneos consideram que a função do ator de hoje é “naturalmente dramaturgica”, um ator criador, em um processo colaborativo, pode ser visto como “naturalmente encenador”, figurinista, sonoplasta, etc... Não se trata mais de um ator especialista, mas de um ator que escorrega por outras linguagens, além da especificidade técnica do ator. Parece que, aqui, caminhamos um pouco para a ideia de um artista plural, ou quem sabe até intermidial.

As ideias acontecem como festa<sup>160</sup>, fogos de artifício, as propostas surgem de todos os lados e, de uma hora para outra, o vento para de bater, vem a calmaria e tudo é silêncio e vazio. Mas todos estão implicados, existe uma cumplicidade e um compartilhar, funções, e momentos.

---

<sup>160</sup> “Mientras que casi todo el mundo sabe que bien que tener una idea es un acontecimiento raro, que ocurre raramente, que tener una idea es una especie de fiesta.” (DELEUZE, 2003, p.2)

A cumplicidade, a relação de confiança entre os envolvidos em processo como este, se acentua muito. Compartilhar um ato de criação é um ato de entrega, de se deixar atravessar junto por uma experiência, em um espaço onde se partilha a festa e também as angústias.<sup>161</sup>

Neste processo colaborativo fomos também compartilhando experiências e nos colocando como fios deste ñandutí.

Experimentando junto ao público sugestões que vinham tanto do diretor, (que em alguns momentos precisou ser mais duro com a atriz, muitas vezes rebelde), quanto da direção musical, da atriz, da ceramista, e da própria recepção. Mas sempre buscando respeitar os espaços de atuação de cada um. No retorno para o espaço de ensaios as propostas eram visitadas, experimentadas e em seguida incorporadas ou não, ou ainda, nos levavam a outras possibilidades, outras descobertas. No decorrer deste percurso, outras mãos surgiram para pensar e realizar elementos como a cenografia e o figurino, que também foram sendo criados e construídos neste processo, por várias mãos.

---

<sup>161</sup> (Email ao diretor: Em 30 de agosto de 2010 21:27, carinascheibe@bol.com.br escreveu: Oi Gerson. Sei que estais cheio de coisas, mas não precisa ler já. Quando der. É mais pra dividir, me deu vontade de que fosse, e acho que só poderia mesmo ser contigo, que ta nessa comigo, pensando bem desde o início, desde a primeira vez que pirei com as mãos tremendo, vestida de preto, na sala de aula, gritando que queria comer o fígado de todos vocês. Então mando. Talvez esta inclusive fosse uma boa frase para por no trabalho... Beijo grande. Este texto com devidas arrumações vai estar em algum lugar da minha dissertação, disse eu tenho certeza. bj. Ca.

(email de resposta a atriz): O que afinal vislumbro com este trabalho?

De: gerson praxedes silva

Carina,

*Que beleza. Estais parindo, estais parindo. Imagino tuas noites e dias e noites nestes dias de correria e de processo há bem mais tempo e pensamentos e sangue, suor e lágrimas e barro, palavras e riso também. Sim, riso sincero de quem ta no campo de batalha, como Maína, cansada, es-perança ou es-perando ou ex- de quem mesmo? Não importa. Viva o mistério. É pra poucos. Pérolas aos poucos.*

*Teu relato/prosa/pulsção é poesia. Dura, escura, mas de uma verdade meio esquecida no oba-oba/sofre-sofre diário e, por isso, essencial. Pode ser um aspecto, mas creio que é o que tá permeando todo o processo de mergulho. Pérolas só bem lá no fundo do mar, por isso o necessário mergulho. Mergulho na coisa, mergulho no escuro, mergulho no próprio ventre pra vislumbrar o ventre de tantas. E aí é você a Xamã. E traz à tona o vazio que não aparece nas aparências. As entranhas doloridas do ventre vazio. E chama por algumas gotas de vida/entrega/partilha. E eu também gostaria de incluir o que ta tão dentro de ti, desde o início que nada sabíamos e que tava lá, contigo: "queria comer o fígado de todos vocês!" Também quero que seja uma experiência pra quem quiser ver. Onde é mesmo que vai entrar o texto? Obrigado pela divisão, que no caso acrescenta, soma.*

*Beijo e fique bem.*

*Praxá*



Há papéis definidos, mas os territórios já não são exclusivos. As propostas são trazidas para este espaço por todos os envolvidos. E a direção de cena acolhe e discute, mas sem perder de vista o papel que lhe cabe, de dar unidade, de olhar para o todo e de alguma forma reger esta composição com todas as suas possíveis dissonâncias, discordâncias e concordâncias.<sup>162</sup>

Estas aproximações têm apenas o intuito de transitar entre o singular e o plural. O que apresento são as particularidades de um processo que ora o aproximam de um determinado modelo, ora de outro, que tem referências, mas, estando vivo e pulsante, não segue cartilhas e se constrói no próprio espaço do fazer, no não saber que se sabe e no saber que não se sabe descobrindo o próprio fazer como saber, como diz João - músico: “Quase como se estivéssemos descobrindo o que já estávamos fazendo”. Outro aspecto, apontado por Fernandes, e que é relevante retomar, é que estes processos colaborativos, observados por ela nas tendências contemporâneas, preservam também a marca singular de criação de cada ator que, no entanto, funciona em prol de enunciadores coletivos.

Quando se pensa nesta proposital interferência da marca singular de cada ator, com seus corpos que pensam, que trazem toda uma carga de experiências vividas, corpos também construídos social e culturalmente, podemos novamente relacionar tais procedimentos com a criação desta dramaturgia ñandutí que justapõe elementos e corpos num processo de composição. Que é tecido no corpo, mas que também é coletivo e tecido junto, ainda que se trate, como aqui, de um trabalho solo. Não se está de fato sozinho, a alteridade atravessa o singular, o

---

<sup>162</sup> *Alô Carina querida, tudo bem?*

*Temos que rever os dias de ensaios, acho, também com Ivo. Quem sabe conversamos na semana que vem, já no início? No mais, minhas impressões da "Maína", tirando os nervos iniciais e de praxe, pois estamos indo pras cartadas mais decisivas da peça, foram boas. Ivo havia me dito que vocês tinham mudado duas coisas e foram boas, havíamos conversado. Uma era de decupar o texto da YuYu, ficou melhor. Outra coisa que gostei bastante foi a ausência de qualquer pano na "casa" de Maína. Aquela estrutura de bambus, sozinhos, ficou muito melhor. Por mim, esse detalhe da cenografia tá resolvido e ponto final. Tua atuação começa a se despregar da técnica - porque já absorvida - e já flui mais. Quero dizer que a personagem começa a dar as caras e você se desprega do eu, empresta a ela toda a tua humanidade. O vestido, eu acho que não precisa ser tão branco, mas já falamos sobre isso, claro. A música que vem de longe e "chama" aos poucos a platéia, está muito legal. Desnecessária também aquela indumentária no teu pé, te deixa bem mais ágil para as cenas que não pedem tanta solenidade e aí você pode ficar nesta cadência entre o onírico e o terreno, contribui muito para as nuances e o ritmo do espetáculo. Vejo um desenho de um espetáculo bem sutil, sensível e com força delicada. Como a Maína. Como a mulher. Como você. abração e fique bem. Praxá.*

um se faz também no outro. Lembre-se o que sugere Maurice Halbwachs em relação à memória coletiva.<sup>163</sup>

Por outra via, também é possível observar neste processo características que o aproximam de uma experiência unipessoal. Não sei se chego aqui a um paradoxo, talvez, mas o fato é que, como Silvia Fernandes expõe, eles existem, mesmo nos processos ditos colaborativos, de grupos, mesmo em espetáculos com diversos profissionais e atores.

#### 4.2.2 – O nó que se vê só é nó que se vê no outro

Faço uso aqui do termo unipessoal<sup>164</sup>, proposto por Nerina Raquel Dip em sua discussão sobre espetáculos solos. Em sua dissertação *Espectáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade*<sup>165</sup>, defendida em 2005, Dip busca diferenciar o unipessoal do que seria chamado ainda hoje de monólogo. Para tanto, ela resgata a concepção e as várias nomenclaturas ligadas a este tipo de encenação. Atenho-me apenas a alguns aspectos propostos por ela que me parecem relacionados a este processo em particular.

O solo se caracteriza, para Nerina Dip, por um trabalho de auto-absorção em que, muitas vezes, várias vozes são dadas por um mesmo corpo, que por sua vez se transforma nestas vozes. Dentro disto, ela chama a atenção para um aspecto que permeia as discussões do teatro hoje ao salientar que, nesta situação em que o ator faz aparecer várias personagens, ele põe em xeque o próprio conceito de personagem.

Desde o momento mesmo em que um ator troca de personagens frente ao espectador, observando-se um mesmo corpo e diferentes personagens, já não se tratará da estrutura estável da personagem

---

<sup>163</sup> Só para lembrar: Halbwachs trabalha com o conceito de memória, que engloba a lembrança, a evocação, e a relação com a história, o tempo e o espaço. E entre diversas questões, observa que, mesmo sós, somos atravessados por uma memória que é também social, ou que se relaciona com um grupo ou cultura. “Por isso, quando um homem entra em sua casa sem estar acompanhado por ninguém, sem dúvida durante algum tempo “ele andou só” na linguagem corrente – mas ele esteve sozinho apenas em aparência, pois mesmo neste intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e porque ele não deixou sequer por um instante de estar encerrado em alguma sociedade.” (HALBWACHS, 2006, p.42)

<sup>164</sup> O termo castelhano *unipersonal* é utilizado para definir espetáculos solos, como ela mesma traduz.

<sup>165</sup> Dissertação defendida em 2005 na UDESC- Centro de Artes. Programa de pós-graduação em teatro (mestrado)

da modernidade. Trata-se de uma nova concepção de personagem mais relacionada a um sujeito pós-moderno que também deixou atrás de si a unidade e as estruturas mais ou menos fixas. (DIP, 2005, p.38)

Esta ideia, ao mesmo tempo que vislumbra uma nova concepção de personagem, que Dip aproxima deste novo sujeito contemporâneo, também abriga em si uma ambiguidade da arte, que neste caso é observada neste corpo do ator atravessado por várias vozes, fragmentos, mas que ainda assim é um único corpo: ao mesmo tempo, é espaço de fragmento e de coesão.

O interessante é que o espetáculo solo não apenas mostra um novo sujeito e uma nova personagem, mas que ao mesmo tempo consegue unir esses fragmentos e mostrar um relato cênico coeso; [...] A modalidade cênica, desde o momento em que impulsiona o contato com o espectador, propõe a coexistência de duas lógicas: a fragmentação e a coesão. (DIP, 2005, p.39)

Estas questões levantadas por Dip roçam o meu próprio processo de criação: esse caminho de reunir diversas vozes em um corpo. A proposta, neste caso, foi de uma única personagem, feita por uma única atriz, mas que, mesmo assim, abrigasse dentro dela várias vozes, fragmentos femininos que inclusive se misturam a minha própria voz. E a questão da estrutura, na qual coexistem estas duas ideias: fragmentação de vozes e coesão que se dá em um único corpo.

Outro aspecto que me aproxima deste conceito é a ideia de que o processo unipessoal pressupõe que a atriz ou ator também é responsável por outros elementos que compõem o espetáculo, como a dramaturgia, produção, e muitas vezes a própria direção. Como ela observa ao delinear seu objeto de pesquisa:

[...] quase a totalidade dos espetáculos eram interpretados (e muitos deles também escritos e dirigidos) pelas próprias mulheres e que, além disso, eram espetáculos solos. Ou seja, que a mesma mulher absorvia praticamente todos os papéis que fazem parte da produção de um espetáculo. (DIP, 2005, p.10)

Nerina Dip constata que, em geral, o termo espetáculo solo expressa o seu óbvio, um espetáculo encenado por um só ator, mas muitas vezes, este ator é também o próprio dramaturgo, ou até diretor.<sup>166</sup>

Mais uma questão abordada por ela, e que, a seu modo, diferencia o unipessoal dos monólogos em geral, está na tendência desta modalidade em trabalhar com personagens fragmentados, em espaços mais intimistas e próximos ao público, numa relação mais imediata entre público e ator, e a criação de uma dramaturgia apresenta-se como resposta “à ausência de textos específicos para essa modalidade cênica.” (DIP, 2005, p.21). Esta proposta de dramaturgia, que tende a trabalhar de maneira híbrida, misturando gêneros, lírica e narrativa épica, se estende também a muitas tendências contemporâneas, como propõe Fernandes. Colagens e fragmentos de personagens são também características deste modelo que, por sua vez, se aproxima da dramaturgia aqui construída como um *ñandutí*, em que os gêneros são pedaços, personagens, fragmentos, colados em um corpo só.

O trabalho unipessoal pressupõe também muitas vezes um diálogo que se estabelece diretamente com o público. Fazendo com que este se sinta parte atuante e participe deste jogo e ritual.

Este termo, ou modelo, defendido por Dip, se aproxima também do que Beatriz Traztoy denomina *autoperformance*. Traztoy utiliza este termo para falar de uma modalidade de teatro solo em que a dramaturgia é de cunho autobiográfico, borrando as fronteiras do ficcional, entrando no território do real. Em muitos casos, a ideia de unipessoal também atravessa este território, e a ideia de presentificação roça em ambos os termos.

A teatralidade, assim, esbarra na performance enquanto acontecimento e presentificação. Como Clarice Lispector, em *Água Viva*, que quebra totalmente com a narrativa que representaria alguma coisa. Ela é presentificação, e poderia assim estar mais próxima de uma escrita performance, ela se aproxima deste meio por ser um acontecimento em si e por si só. Como sugere Edgar C. Nolasco:

O texto de *Água Viva* vem se construir no momento mesmo de sua escrita - de sua leitura -

---

<sup>166</sup> “Os espetáculos solos são escritos, na maioria das vezes, pelo próprio ator que também assume o papel de diretor. Isso diz respeito a uma auto-absorção das funções no mesmo ator, o que, definitivamente, nos conecta com o novo sujeito trabalhador, que aspira prescindir dos outros para executar suas obras, e, ao final, seus desejos.” (DIP, 2005, p. 33)

trazendo em sua fragmentação escritural traços que lembram os pequenos textos reminiscentes (as crônicas, por exemplo) da autora. Nesse sentido, vozes “passadas” e “presentes” se entrecruzam, superpostas, de modo a escamotearem a “origem” do texto tutor (*Água Viva*) [...] lê-se também uma “história” pessoal que se conta nas entrelinhas, ou nos interstícios dos fragmentos, à revelia da própria autora” (NOLASCO, 2001, p. 202)<sup>167</sup>

Esta escrita que se tece no presente da escritura-leitura, ao mesmo tempo em que se lê, nele, uma escritura que flui incessantemente e a ele reflui. *Água viva* não conta uma história, o traço em si é sua existência e sua concretização, é arte concreta, pois se faz em si no instante da escritura e da leitura, sempre outra. Esta ideia de fragmentos, colados e justapostos, de escrita de experiência viva, de escrita enquanto aquilo que está e borbulha, parece caber bem também para estes processos: unipessoais e performáticos.

Tão eu, tão solitários, mas que também se relacionam com o coletivo, também são reações, manifestações de solidão públicas. O falar de si é também falar do outro, o outro que também se vê, ou o eu que se vê no outro (como no conto “Él y el otro” de Roa Bastos).

Mesmo tratando-se de um universo ficcional, quando se está em um processo de criação de uma dramaturgia colaborativa, e ainda mais em situação de solidão no espaço cênico, tendemos a nos colocar também como matéria desta construção. Ali se encontram os fios dos meus próprios cabelos brancos. Os meus mitos pessoais. Enquanto processo, o desafio de estar só em cena e se deparar com a própria solidão, e então compartilhá-la com o público. As personagens, que se fundem em uma só, que se misturam em mim mesma, nos meus próprios anseios, desejos, desesperos, nas minhas lamúrias, lamentos e queixas. As relações que perpassam: mulheres, minhas bisavós, minhas avós, minha mãe. Mulheres que provêm de lugares de nomes guaranis, de terra vermelha e chão batido. Que também cumpriram estes papéis: de parteiras, cuidadeiras, curandeiras (com suas cachaças de ervas milagrosas e benzeduras de verrugas), contadoras de histórias.

---

<sup>167</sup> NOLASCO, Edgar César. **Clarice Lispector: Nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001. *Água viva*, escritura ñanduti: “Eu, que fabrico o futuro como uma aranha diligente. E o melhor de mim é quando nada sei e fabrico não sei o quê.” LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 48.

Por outra via, sem nunca perder de vista o outro, que como leitor, público, também se faz autor, com suas referências: “A personagem era uma índia, era uma mulher de força, era uma mulher com uma história dura para ser contada, era uma cabocla, era muitas mulheres... Era eu, era você... [...]”<sup>168</sup>

Propondo também outras relações, neste jogo entre o singular e o coletivo, entre o que nos cabe construir enquanto singularidades e as relações, e aspectos, sociais, culturais e políticos que nos constroem.

Assim como propõe Dip a respeito do modelo unipessoal, as tendências de teatralidade que rompem as fronteiras da representação tendem hoje a absorver características provindas da performance: “o texto é performático, é fragmentado, heterogêneo, múltiplo, [...]” (Fernandes, 2010, p. 159). Esta relação com a performance pode ser observada em diversos planos. É importante, primeiro, considerar que o termo performance é bastante abrangente. Josette Féral em seu livro *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras* (2004) o utiliza no sentido de performance arte, que seria este campo híbrido onde elementos cênicos se misturam com outras linguagens artísticas como as artes visuais e a música. Já para Paul Zumthor, “performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual” (Zumthor, 2000, p.45). Zumthor relaciona o conceito de performance com a percepção de uma forma que, não sendo fixa, nem estável, é um acontecimento dinâmico dotado de uma “forma-força” que se recria e refaz incessantemente. Não sendo apenas um meio através do qual se comunica, ela modifica o conhecimento no seu acontecimento. Nesta concepção de Zumthor, em que escrita e oralidade se reintegram, é também possível já vislumbrar a ideia defendida por Silvia Fernandes, ao não mais dissociar textualidade de teatralidade, assim como considerar que a performance é um dos aspectos da teatralidade.

Interessa-me aqui pensar junto com eles esta ideia de acontecimento, que permeia as discussões sobre teatralidade, colocando em questão a representação. Ao proclamar que a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço, Zumthor aproxima a noção de performance e teatralidade. Estas relações entre literatura, que também é oral, entre a performance que também é teatral e vice versa,

---

<sup>168</sup> Mensagem original

De: Rosetenair Feijó Scharf . Para: carinascheibe@bol.com.br

Assunto: Minhas sensações sobre a performance.

Enviada: 10/10/2009 16:32

permeiam as discussões contemporâneas e este trabalho em particular, que busca relacionar estas áreas sem dissociar os espaços do sabido e do não sabido, aliando, como sugere Zumthor, conhecimento e movimento, rasgando e fundindo espaços que relacionam à teoria, à prática ao sensível.

Fernandes, através de uma citação de Jean Pierre Sarrazac sobre a teatralidade contemporânea, salienta como importante aspecto destas tendências a latência do sensível: “O sensível torna-se significante e é “a pura presença teatral o que me dá a ver um objeto, um corpo, um mundo em sua hipersensibilidade fragmentária” (J.P.Sarrazac, *Critique du Théâtre*, p.62, apud, Fernandes, 2010, p.122).

Segundo Fernandes, Sarrazac observa que a construção compartilhada do sentido convida os espectadores a se interessarem não apenas pela leitura da narrativa, mas pelo próprio acontecimento do teatro. Aqui podemos pensar que o foco se desloca da história que está sendo contada para o que está sendo mostrado, feito, para o que está acontecendo e sendo compartilhado enquanto sensações.

É este terceiro espaço convocado pelo teatro, o da teatralidade, que, como diz Féral “permite al sujeto que hace, como al que mira, el pasaje del aquí al allá” (FÉRAL, 2004, p.93) a teatralidade enquanto acontecimento – e presença extra cotidiana que então se assume enquanto lugar da ficção, do ato ficcional. Mas também há este espaço concreto: rua, palco, arena, chão; corpo, carne, osso, sangue. Que transformado em espaço não cotidiano, também é real. Espaço, assim, não passivo, que, quiçá, possa mesmo, hoje, ser um lugar privilegiado de experiência (tanto para quem está fazendo-encenando quanto para quem está fazendo-observando).

Um espaço de vai e volta, de troca, de compartilhamento, de resistência e de profanação. Assim como todas as artes, estas teatralidades contemporâneas, que trazem em si o espaço do grito e acolhem atos possíveis de resistência, ousam profanar o improfanável, cabendo também não dissociar o sagrado do profano, uma vez que, como sugere Agamben, profanar também é ignorar esta separação. Como ato de resistência a arte vem cumprir esta função, sugerida por Deleuze:

El arte es la única cosa que resiste a la muerte. [...] No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano. Y este acto de resistencia en la música culmina con un grito.

Como también hay un grito en Woyzek, hay un grito en Bach: "Afuera, afuera, no quiero verlos". Eso es el acto de resistencia. A partir de esto me parece que el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también acto de arte. Solo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres. Y ¿Qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha y para mí la más misteriosa. (DELEUZE, 2003, p.3)

#### 4.3 - EXPERIÊNCIA: PONTO QUE SE FAZ E DESFAZ

*Eu, que fabrico o futuro como  
uma aranha diligente. E o melhor de mim  
é quando nada sei e fabrico não sei o quê.*

CLARICE LISPECTOR

Chego assim a um aspecto que pode ser considerado um elo entre os elementos que vislumbro nesta pesquisa: de banhar-me com barro vermelho do rio, nesta água misturada com terra.

O universo sensível e as sensações como rio de águas em que o artista se banha, se encharca e se impregna destas substâncias-relações, das mais cristalinas às mais viscosas. E se alimenta para voltar a lançar ao rio tais substâncias, misturadas com suas vísceras, carne e sangue. De novo se alimenta e se embebe neste rio.

Água, terra, sangue, carne, nesta troca se misturam neste movimento de se empapucar e despejar. Cada vez mais, não sabem quem é rio, quem é carne, quem é sangue. É dentro deste âmbito que posso falar alguma coisa. Dentro do âmbito do sensível que posso pronunciar algum murmúrio sobre o gozo das palavras de Roa Bastos e a experiência que tenho buscado realizar, partindo de fragmentos de seus contos como fios. Mais especificamente, dos murmúrios e dos lamentos que saem da boca de algumas de suas personagens. Esses sussurros lamentosos, essas queixas do dia a dia, esses quase rumores entre longas pausas silenciosas foram a minha escolha, a matéria na qual quis me banhar, mergulhar. Este caminho não prima por grandes teorias, críticas, especulações políticas e sociais. Não é um estudo de caso ou de gênero, mas simplesmente pretende conectar-me com o ventre destas



*personagentes*, com seus úteros e vísceras. Caminho que parece simples, mas difícil, pois o que está em jogo é receber generosamente no próprio ventre as dores e as perdas destas mulheres com suas lamúrias, com seus murmúrios e lamentos tão fundos que ninguém conhece mesmo o fim.

Cruzar a fronteira do universo sensível, deixar-se tocar e querer, quiçá, tocar o sensível do outro. Muito mais do que buscar que as pessoas entendam o que está sendo dito. Por mais que o texto esteja ali presente, quase o tempo todo, longo, denso e infundável, o objetivo de quem fala, de quem diz, não é o seu entendimento literal, nem simbólico, mas “real”. Ele pode até mesmo ser um incômodo, causar um mal estar. O que seria *lindo* é saber que, durante a cena que escorre do meu ventre, o efeito causado não foi a indiferença. Houve alguém que, entre tantos, sentiu alguma coisa, algo físico: desejo de tocar o barro e amassá-lo com os pés, desejo de molhar as mãos na água, desejo de cantar, de dançar, de chorar, de rir, desejo de pedir para parar, de dizer chega, de sentir sede, fome, cansaço, sensações presentes, sensações que fazem lembrar que se está vivo, sentindo-se sujeitos que, por alguns segundos que sejam, se entregam e se deixam atravessar: sujeitos de uma experiência de dessubjetivação.

Sinto que é por aí o caminho que se aponta nesta relação, nesta conversa entre uma escrita de si, a escrita tátil de Roa Bastos e esta experiência cênica: *Maína*.

O desafio que se apresenta neste caminho, enquanto processo, é me deixar tocar, me deixar alcançar, me deixar atravessar, me disponibilizar enquanto sujeito como espaço e passagem da experiência. Experiência que vai além do ter e do fazer. É necessário se (des)apropriar dela. Quiçá, a arte cumpra hoje um pouco este papel, onde o fazer, o pensar e o sentir se confrontam e se embebedam uns dos outros. Onde nos apropriamos para, em seguida, nos desapropriar. Terreno este, o das artes, como um possível espaço em que possamos nos permitir, deixar que algo nos atravesse e nos aconteça. Um espaço para e de risco.

Fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma. “Fazer” não diz aqui de maneira alguma que nós mesmos produzimos e operacionalizamos a experiência.

Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula. Fazer uma experiência com a linguagem significa, portanto: deixarmo-nos tocar propriamente pela reivindicação da linguagem, a ela nos entregando e com ela nos harmonizando. Se é verdade que o homem, quer o saiba ou não, encontra na linguagem a morada própria de sua presença, então uma experiência que façamos com a linguagem haverá de nos tocar na articulação mais íntima de nossa presença. Nós, nós que falamos a linguagem, podemos nos transformar com essas experiências, da noite para o dia ou com o tempo. (HEIDEGGER, 2003, p.120)

Partindo deste conceito de experiência, Heidegger nos aponta o quanto é difícil encontrar nos dias de hoje, nos espaços e tempos que nos são propostos, a possibilidade de se (des)apropriar, se deixar atravessar e se deixar acontecer por qualquer coisa que seja.

O tempo, este sim, nos atravessa, sempre correndo, em alta velocidade e dificilmente, nos percebemos no presente. Estamos no futuro das coisas, saudosos ou lamentosos de um passado. Ao invés de nos apropriarmos do instante presente, nos encontramos, em geral, num estado catatônico e preocupados com o por vir. Nos momentos em casa, comumente, assistimos aquilo que já passou na TV ou estamos nos preparando para o dia seguinte em que temos que levar nossos filhos para escola, enfrentar as filas de carros ou os ônibus lotados e lentos, entregar trabalhos, levar broncas de chefes.

Quando é que, de fato, estamos no presente e nos deixamos atravessar? Em situações muito extremas - de alegria ou dor - mesmo assim, hoje em dia, há tantos comprimidos para dor! Em geral, o mais seguro e sensato a fazer é engolir analgésicos, olhar da janela e ver a vida passar e nem pensar que a "banda toca pra mim". Viver, é perigoso, experienciar, (des)apropriar-se da própria dor e do próprio prazer é tão arriscado!

Ao me debruçar neste processo sobre a criação de uma teia – ñanduti, que pretendia inicialmente aliar pesquisa e prática, teoria/práxis - acabei me emaranhando por um caminho que transpassa a relação experiência/sentido que Jorge Larrosa Bondía propõe a partir do que foi sinalizado por Heidegger.

Considerando as suas especulações, o sujeito da experiência se põe em risco como os piratas quando atravessam os mares desconhecidos, se expõem e se deixam atravessar como passagem. Experiência de estar no ato. Não basta informar-se é preciso enveredar-se, mergulhar-se, estar aberto, disponível, receptivo e envolver-se, mesmo que, mais adiante, seja necessário se distanciar. É preciso ter estado dentro numa atitude de risco, de entrega, de abandono até. É necessário tempo, contato com o cheio e com o vazio, é preciso mergulhar no vazio, sem certeza de nada e permanecer, às vezes, um bom tempo no não saber. Estar presente, atento, e ter muita paciência, como nos diz Larrosa:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA BONDÌA, 2001, p.24)

Outro enfoque desta experiência encontramos nos escritos de Giorgio Agamben<sup>169</sup> que, seguindo os passos de Walter Benjamin, especula sobre a dificuldade do ser humano moderno em se apropriar de suas experiências. Segundo Agamben, o homem moderno foi expropriado de sua experiência. Para ele, todo discurso sobre experiência, deve partir da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Mas, penso que a linguagem pode ainda encontrar, no campo das artes, uma casa acolhedora, enquanto espaço de (des)apropriação e de experiência, onde ainda nos seja dado travar

---

<sup>169</sup> Particularmente me refiro aqui ao ensaio: “Infância e História: Ensaio sobre a destruição da experiência”. In: AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história**. [tradução livre de Henrique Burigo]- Belo Horizonte: editora UFMG, 2005.

contato e até reentrar em nossa própria infância.<sup>170</sup> Assim como o sonho é o espaço de expressão do inconsciente, a arte apresenta-se como um lugar onde ainda é possível se fazer e ter uma experiência com a linguagem, lugar que pode se transformar em um espaço no qual podemos nos deixar atravessar, nos apropriar para em seguida nos (des)apropriar, como passagem.

Penso nas artes, em geral, como este espaço privilegiado da experiência no mundo contemporâneo, porque ela mesma, para acontecer, precisa desta relação entre o fazer e o gozar. A arte não está no quadro, na pintura, na interpretação, no canto em si, no olhar ou ouvir. É preciso contemplar, se deixar tocar ou estranhar. É necessário este atravessar-se para que ela, de fato, aconteça enquanto arte. Se não, são apenas informações ou até poluições visuais, sonoras, escritas. É necessária uma relação de atravessamento.

Neste processo específico de investigação de uma relação entre linguagens, entre sensíveis, o espaço-corpo torna-se aqui um meio pelo qual é possível cruzar o espaço literário. Através da criação e da construção de algo que se relaciona com outro meio ou linguagem, podemos atravessar a escrita, neste caso, o espaço literário, seu entorno, entrando em contato com o plano das sensações. O material escrito/literário provoca e é provocado, confronta e é confrontado e alimenta uma relação que, ora é de afeto, ora de estranhamento com a matéria corpo-espaço. Espaço este, visto como lugar vivido-experenciado como propõe Michel de Certeau, espaço enquanto elemento do acontecimento e não apenas ambiente: espaço-corpo onde se inscreve a história e a experiência.

Aprendemos com Agamben que nos dias de hoje “toda autoridade tem o seu fundamento no ‘inexperenciável’, e ninguém admitiria aceitar como válida uma autoridade cujo único título de legitimação fosse uma experiência” (AGAMBEN, 2008, p.23) e então, nos encontramos e nos deparamos com este terreno híbrido que conjuga

---

<sup>170</sup> Segundo Agamben: “Experienciar significa necessariamente, neste sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história. O mistério que a infância instituiu para o homem pode, de fato, ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra. Por isso, a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, epoché. Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem.” (AGAMBEN, 2008, p.65)

a experiência do vivido com teorias que podem, assim, fazer viajar ainda mais nossas experiências.

O que aqui, de fato, construo seria uma espécie de textualidade *ñanduti* que mistura um pouco do vivido, do experienciado, com tentativas e buscas de questões nos teóricos e também nas experiências do outro. É Agamben quem afirma que a experiência, para o homem moderno, não é necessariamente individual. Ninguém a tem ou possui. É apenas algo que se faz. Mas, o experienciar aqui é correr o risco do inexperienciável, é pular no desconhecido, é o não saber: não saber onde se está pisando, não saber aonde vai dar. O vazio, o aberto, possibilidades abertas. É algo fugaz, é fumaça que depois se dissipa, flexível, o inverso do que é fixo. Tem a ver com este ser que não se constitui mais por uma nação ou pátria mãe. Não existe mais um ser por uma nacionalidade ou um território, mas sim um ser que flutua. Não existe um ponto fixo, rígido, e isto também pode significar que não há mais uma referência de lugar, de espaço, de chão. O espaço não é mais geográfico ou pátrio: o espaço é (des)subjetivo, flutuante. Fronteiras que ainda existem são mais subjetivas que concretas e começam a ficar esfumaçadas, borradas.

Porém, Agamben não faz disto um lamento, apenas uma constatação. E propõe que “[...] se esconda, no fundo desta recusa aparentemente disparatada, um grão de sabedoria no qual podemos adivinhar, em hibernação, o germe de uma experiência futura” (AGAMBEN, 2008, p.23)

Insisto que o teatro, assim como toda forma de arte, pode ser atualmente uma semente que está germinando enquanto espaço-corpo desta experiência futura, já vislumbrada por Agamben. O acontecimento cênico assim se constitui em um espaço de passagem, de experiência, de ritual, onde se estabelece um jogo profano ou em que se restitui o sagrado como profanação. Pois, reinaugura uma relação entre rito e mito. O ato cênico é profano porque não estabelece vínculo direto entre o rito e o mito, mas pode utilizar e reinventar um mito e um rito.

Assim, Agamben nos diz que: “El pasaje de lo sagrado a lo profano puede, de hecho, darse también a través de un uso (o, más bien, un reuso) completamente incongruente de lo sagrado.” (AGAMBEN, 2005, p. 99) Um jogo. Trata-se de um jogo este processo de montar, recortar, colar e, depois, ainda propor um jogo para o público e para o leitor. A esfera do sagrado e do jogo conectadas, segundo Agamben, pelo avesso. De alguma forma, o jogo representa o avesso, a inversão do sagrado.

A cena que usa e reinventa o texto, a escrita que se estabelece enquanto jogo, ato de profanação, onde a teatralidade é o mesmo que textualidade, mas profanada.

O que é hoje improfanável? Decretar a morte do autor, desconstruir o que chega pronto, acabadinho, arrumadinho, limpinho. Enfim, todos estes pensamentos dos pós-estruturalistas são, de certo modo, caminhos, tentativas, de profanar o improfanável? A propriedade privada?<sup>171</sup>

Este caminho que propõe romper fronteiras, trançar as artes e as diversas áreas apresenta-se, por sua vez, como ato profanatório entre as artes e as mídias, entre meios e textos diversos, provindos de diferentes culturas e linguagens. Esta dramaturgia ñanduti pode então ser considerada um processo intermidial, dentro do conceito proposto por Claus Clüver. Ao abarcar relações mais flexíveis entre linguagens, a “intermidialidade” também amplia as possibilidades de pensar mais largamente essas relações de vários textos, texturas, tecidos distintos, provindos de diferentes áreas e ainda em procedimentos como a colagem, advinda da pintura, porém, utilizada em outras artes e meios. E a montagem<sup>172</sup>, advinda do cinema, mas da qual outras linguagens e

---

<sup>171</sup> Agamben nos ensina que o capitalismo, enquanto religião moderna, em sua fase mais extrema, se apropria dos comportamentos puros e do profano, desligados de um fim. O capitalismo captura estes como um dispositivo gigante, efeito, que neutraliza a possibilidade de uma nova experiência. Como no caso da linguagem. Ao se apropriar do comportamento profano, esta religião moderna – o capitalismo – é lugar onde tudo se torna improfanável. O homem moderno vive um vazio, em que não existe mais o sagrado nem tão pouco o jogo tem sentido enquanto avesso que nasce do sagrado. Assim, nos deparamos com o vazio e este se apresenta como um espaço de interrogação. O que pode estar além ou depois do vazio? Agamben propõe que “todo improfanable se funda sobre la detención y sobre la distracción de una intención auténticamente profanatoria. Por esto es necesario arrancarles a los dispositivos - a cada dispositivo - la posibilidad de uso que ellos han capturado. La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene” (AGAMBEN, 2005, p.119). Profanar o improfanável: esta é a tarefa política, tarefa hercúlea, que Agamben propõe. Profanar o que rege o capitalismo? Seria um início de caminho? Profanar a religião capitalista, em princípio improfanável, pois que se apropria de tudo aquilo que se apresenta como profano (isto se relaciona também com transformar tudo em objeto de consumo). O capitalismo é uma berrnça gulosa que come tudo que vê pela frente, e depois defeca seus resíduos como se fossem imprescindíveis para nossas vidas.

<sup>172</sup> “Montagem no teatro: é antes uma técnica épica de narração que encontra seus precursores em Dos Passos, Döblin ou Joyce: ela é vista em Brecht e, sobretudo, em Eisenstein e sua “montagem de atrações” (1929). Jogando com o duplo sentido da palavra, a montagem de atrações é aquela das formas espetaculares populares (circo, music-hall, feira ou Balagan) e, depois, das livres associações entre motivos visuais (ou montagem intelectual), pelo “choque, pelo conflito de dois fragmentos opondo-se um ao outro” (EISENSTEIN, 1976:29 citado em PAVIS, 1999, p.249) “Montagem dramaturgica: ‘Em vez de apresentar uma ação unificada [...] o corte e o contraste passam a ser os princípios estruturais fundamentais. A montagem é a arte da recuperação dos materiais antigos; ela nada cria ex nihilo e, sim, organiza a matéria

meios vêm se apropriando como o teatro e a literatura. Como sugere Clüver:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente (CLÜVER, 2006, p.18 e 19).

De alguma forma, as relações intermediais podem ser também aqui consideradas como um desmonte, uma desconstrução destas relações compartimentadas. E participar deste movimento profanatório, que derruba cercas, que propõe re-estabelecer essas relações, incluindo um re-encontro entre o sagrado e profano, perpassa pelo sentido do ato cênico enquanto evento, acontecimento, presença teatral. É também ressignificar o espaço da teatralidade como ritual. E neste caminho entre as artes e meios, repensar as relações como circulares e não hierárquicas e refazer estas relações. Conhecimento, saberes, experiências não são compartimentados, não estão cada qual em uma gaveta ou estante de shopping centers.

É, pois, neste terreno ainda frágil, ainda impalpável que se encontra esta pesquisa: de vislumbrar um novo-velho fazer e devir experiência através da arte, nesta busca profanatória dentro de um universo acadêmico, que procura a cada dia desconstruir-se a si mesmo e acaba por abrigar propostas ainda paradoxais para este meio. Fragilidade que também se imprime no caminho desta pesquisadora que lhes fala: que se deseja atriz, e que busca este terceiro espaço, correndo os riscos do que é inexperienciável, mas que pode vir a ser uma experiência sem certezas: “(...) a experiência é incompatível com a

certeza e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade” (AGAMBEN, 2008, p.26).

Refazendo o sentido, re-buscando a experiência. O espaço da arte como lugar que ainda move sensações e, na relação humano-humano, arrebatava o que pode ter de humano numa era como a nossa em que vemos, como já apontava Agamben, o nascimento do pós-humano com seus gestos de marionete.

Experiência exige estar no ato, sofrer e apreender. Busco tanto a escrita quanto a cena enquanto vestígio deste processo como um não todo, sempre inacabado, insisto, sempre aberto. Romper e profanar fronteiras e, quiçá, compartilhar uma experiência. Ao me encontrar em terreno híbrido, assumo o risco como atriz e como pesquisadora. E é sobretudo por este viés que caminha este trabalho: do saber e do que não se sabe. Michel de Certeau nos fala de um saber não sabido: “fundamental e primitivo” que antecede o discurso esclarecido (mas que segundo ele carece de cultura própria), presente nas “oficinas” artesanais bem como naquelas do inconsciente. Este saber que se encontra, segundo ele, “entre a prática e a teoria, esse conhecimento ocupa ainda uma “terceira” posição, não discursiva, mas primitiva” (CERTEAU, 2008, p.143). Para ele, este saber corresponde àquele que não se sabe que sabe, o saber do inconsciente como também o saber das artes: “Daquilo que se move obscuramente no fundo desse poço de saber, a teoria ‘reflete’ uma parte à plena luz da linguagem ‘científica’ (Idem).

Certeau nos dá a saber definições sucessivas de conhecimento.<sup>173</sup> O processo “prático” de criação envolve estes dois saberes. Neste caminho nem tudo é metódico ou científico. Até pelo contrário, há momentos em que é preciso abrir as portas para o “não saber”, para o vazio, permanecer certo tempo neste espaço e permitir, simplesmente, deixar que aconteça ou não aconteça. Este espaço do não saber se relaciona com este lugar que Certeau chama do não sabido que se sabe. Do saber que não se sabe que se sabe de Maína Jobiana:

Ouç-a murmurar as coisas que sabe, que ela esqueceu que sabe. Inclino a cabeça para cima e vejo-a cansar-se com essas palavras que saem dela, que lhe vêm de qualquer parte e que, apenas ditas, voltam a cair para dentro ou se apagam em

---

<sup>173</sup> E a este respeito Certeau coloca que sobre a definição de conhecimento paira sempre a combinação entre dois termos distintos, “de uma parte um conhecimento referencial e ‘inculto’ e, da outra, um discurso elucidador que à plena luz produz a representação inversa de sua fonte opaca. Este discurso é “teoria”. (CERTEAU, 2008, p.144)



um sopro asmático. (AUGUSTO ROA BASTOS)<sup>174</sup>

Leio neste pequeno fragmento do conto “Cuando un pájaro entierra sus plumas” em que João descreve a madrinha Jobiana como o saber que está na atitude, no gesto, no corpo que inscreve a sua história e as suas experiências, que se relaciona com este espaço do saber primitivo que Certeau denomina como faro, tato, instinto.

Neste processo de criação sobre o qual estou especulando, a experiência vivida se conjuga à experiência que não se tem, mas se faz, a experiência enquanto risco, o jogar-se no vazio, no incerto: o inefável. Este lugar híbrido, um terceiro espaço, em que se busca uma relação possível entre teoria, prática e experiência. Sentir, entre todos os saberes e não saberes:

[...] a arte constitui, em relação à ciência, um saber em si mesmo essencial, mas ilegível sem ela. Posição perigosa para a ciência, pois só lhe resta poder dizer o saber que lhe falta. Ora, entre a ciência e arte, considera-se não uma alternativa, mas a complementaridade e, se possível, a articulação (CERTEAU, 2008, p.140).

Esta articulação de que fala Certeau inaugura também uma relação profanatória que desmancha barreiras aparentemente intransponíveis. Sempre infinitos, os conceitos também são processos, dobras e desdobras. Por isso, assim como as inúmeras teses e dissertações continuam sendo escritas, a arte também continua. O que se transforma são as relações entre estes campos que, cada vez mais, de certa forma, se borram e apresentam possíveis articulações. Assim como as fronteiras entre as culturas que não são mais geográficas: estas fronteiras entre a arte e a ciência, apesar das cercas de arames que ainda existem, começam a ser rasgadas, derrubadas... Os arames farpados que delimitam espaços também começam a ser transpassados e transformados em fios condutores.

---

<sup>174</sup> Tradução nossa. Fragmento do conto “Cuando un pájaro entierra sus plumas”. In: ROA BASTOS, Augusto. **Cuentos Completos** – Tomo IV. Asunción: Última Hora- F. A. R. B., 2007

O que Certeau reivindica através de seu discurso e que eu uso aqui para também reivindicar é, em parte, o espaço do não articulado. A invenção do cotidiano é também a invenção das disciplinas das ciências humanas. O que percebo com as teorias é que o nó não se desfaz. Não há conclusões. Atualmente, o concluir é questionar, é duvidar; as três unidades de Aristóteles, a própria estrutura dramática, coexistem com o pós-dramático as linhas que não têm princípio, meio e fim definidos, que se escrevem e reescrevem nos palimpsestos, que se dobram e desdobram como origamis, fluxos de consciência. Papel se transforma em barco, antes era chapéu. Em seguida vira pássaro. Como fala Certeau: “um discurso que seja a arte de dizer ou fazer a teoria, bem como a teoria da arte, ou seja, um discurso que seja memória e prática, em suma, o relato do tato” (CERTEAU, 2008, p.149).

O ato de profanar o que se tornou improfanável, um gesto incabível, incerto, que nos acontece, nos passa, nos atravessa e é singular enquanto experiência única, pois, mesmo que múltipla, é solitária: tornar o texto um movimento que ganha corpo, saliva e presença. Mesclar, escolher e reunir no corpo diversas artes. Brincar, jogar com a palavra, sendo que a escolha acontece na relação entre o corpo, o jogo, o devaneio e as especulações feitas na mesa, na cabeça. Avigorar este caminho que já vem sendo trilhado não só dentro das artes ou teatro: rasgar um espaço para o não sabido, o não metódico, entendendo este espaço fundamental quando se trata de processos de criação. Vislumbrar este espaço também dentro da academia: é o ato que escolho enquanto gesto de profanação.

**REFERÊNCIAS**

ABREU, Luis Alberto de. Processo Colaborativo: Relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Cadernos da ELT**. [revista de relatos, reflexões e teoria teatral da Escola Livre de Teatro de Santo André]. Número 2, junho, 2004

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história**. [Tradução de Henrique Burigo]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. Elogio de la profanación. In: **Profanaciones** [Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. Kommerell, o del gesto. In: **La potencia del pensamiento: Ensayos y conferencias**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

ARGUEDAS, José Maria. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Edición crítica. [Coordenado por Eve-Marie Fell]. Madrid: ALLCXXX/ Universidad de Costa Rica, 1997. (Colección Archivos).

ARISTOTELES. **Poética**. [Tradução e comentários de Eudoro de Souza]. São Paulo: Editor Victor Civita, 1984.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma. O herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Martins Editora S.A., 1979.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo – Seguido por O teatro de Séraphin**. [Tradução e posfácio de Teixeira Coelho. Ilustrações: Carlos Clémen]. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.

AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? [Tradução de Fabiana de Amorin Marcello e Tomaz Tadeu]. In: **Revista Educação e Realidade**. Número 33, jan/jun/2008, p. 21-34.

AVELLAR, José Carlos. Nem de Deus nem do Diabo. In: ROCHA, Glauber. **O século do Cinema**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006, p. 379-382.

\_\_\_\_\_. **O chão da palavra.** São Paulo: Câmara Brasileira do livro, 1994.

BACHELARD, Gaston. Devaneios sobre o devaneio. O sonhador de palavras. In: **A poética do Devaneio.** [Tradução de Antônio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 1-52.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: Ensaio crítico III.** [Tradução: Léa Novaes]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. A Morte do Autor. In: **O Rumor da Língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance.** São Paulo: HUCITEC, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro.** [Tradução de Álvaro Cabral]. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.

BERGMAN, Ingmar. **Gritos e Sussurros A hora do Lobo A Hora do amor.** [Tradução de Per Johns]. Rio De Janeiro, Editorial Nórdica LTDA, 1973.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas. Campinas: FUMEC, 2001. Disponível em: [http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19\\_04\\_JORGE\\_LARROSA\\_BONDIA.pdf](http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf)

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor,** São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários.** [Tradução de Carlos Sussekind et al]. Rio de Janeiro: Editora UnB e José Olympio, 2000.

BUTLER, Judith. Variações sobre Sexo e Gênero – Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla. (Org.). **Feminismo como crítica da modernidade.** [Tradução fr Nathanael da Costa Caixeiro]. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1987, p.139-154.

\_\_\_\_\_. Soberanía y actos de habla performativos. (Tradução de Ana Romero). In: **Accion Paralela. Revista de Ensayo, Teoría y Crítica del Arte Contemporáneo**, s/f. Disponível em: <http://www.accpa.org/numero4/index.htm>. Título original: "Sovereign Performatives". In: BUTLER, Judith. **Excitable Speech: A Politics of the Performative**. New York: Routledge, 1997, p. 71-102.

\_\_\_\_\_. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. **Debate Feminista**. México, v. 18, p. 296-314, oct. 1998.

\_\_\_\_\_. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, vol.10, nº.1, jan, 2002.

CADOGAN, León. **Tradiciones Guaraníes en el Folklore Paraguayo.- fragmentos de etnografía mbyá- guaraní** [Edição preparada por Bartomeu Melià]. Asunción: Fundación “León Cadogan” e Centro de Estudios Paraguayos “Antonio Guasch”, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ayvu Rapyta: Textos Míticos de los Mbyá- Guaraní del Guairá**. [ edição preparada por Bartomeu Meliá] Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología e Fundación “León Cadogan”, 1997.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem – ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. [Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CARPENTIER, Alejo. **Conferencias**. La Habana, Cuba: Editora Letras Cubanas, 1987.

CASTRO, Eduardo Viveiros. Os pronomes Cosmológicos e o perspectivismo Ameríndio. **Revista MANA**, vol.2, p. 115-144, 1996.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. [Tradução de Ephraim Ferreira Alves]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CHAVES, María Concepción L.de. **Río Lunado - Mitos y costumbres del Paraguay**. Asunción: editora Servilibro, 2007.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. [Tradução de Diego Cervelin]. Desterro [Florianópolis]: Editora Cultura e Barbárie, 2010.

COLLA, Ana Cristina. **Experiência e percepção**. Comunicação proferida no V Congresso ABRACE, São Paulo: 2010. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Ana>, acessado em: abril de 2011.

\_\_\_\_\_. **Da minha janela vejo...** Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME. Campinas: Unicamp, 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2003.

COURTHÈS, Eric. **La isla de Roa Bastos**. Asunción: Editora Servilibro, 2009.

CLÜVER, Claus. Teoria – Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media. - Indiana University. **ALETRIA: Revista de estudos de literatura –** Intermedialidade. Belo Horizonte: FALE/ UFMG. – Estudos Literários v.14 - jul/dez, p. 11-41, 2006.

CUSTÓDIO, Raquel C. de Faria. **O rumor como frêmito em relatos de Augusto Roa Bastos**. Florianópolis: UFSC, 2009. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, UFSC, Florianópolis, 2009.

\_\_\_\_\_. **Desde una isla rodeada de agua hasta una isla rodeada de tierra**. Comunicação apresentada no V Congresso Internacional Roa Bastos de Literatura: Rafael Barret. Organização: NELOOL - Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e outras Linguagens. 22 de outubro de 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra – Leibniz e o Barroco**. [Tradução de Luiz B. L. Orlandi.] Campinas: Editora Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. [Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado]. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. [Tradução de Peter Pál Pelbart] São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **¿Qué es el acto de creación?** (1987) [Traducción de Bettina Prezioso] - Conferencia dada por Gilles Deleuze em La cátedra de los martes de La fundación FEMIS.-2003. Disponível em: <http://www.elinterpretador.net/18GillesDeleuze-QueEsElActoDeCreacion.htm>.

DINIZ, Alai Garcia. **Experimentalismo y mediación cultural en la obra de Augusto Roa Bastos.** Disponível em: [http://www.nelool.ufsc.br/simposio/Alai\\_G\\_Diniz\\_rtf](http://www.nelool.ufsc.br/simposio/Alai_G_Diniz_rtf). 2006.

\_\_\_\_\_. **Re-narrar a fronteira:** a atualidade de Augusto Roa Bastos. Disponível em: [www.nelool.ufsc.br/.../Renarrar a fronteira a atualidade de Augusto Roa Bastos-Alai Garcia Diniz.pdf](http://www.nelool.ufsc.br/.../Renarrar_a_frenteira_a_atualidade_de_Augusto_Roa_Bastos-Alai_Garcia_Diniz.pdf). 2007. Acessado em: 10/04/ 2011.

\_\_\_\_\_. El río y sus márgenes: Augusto Roa Bastos y João *Guimarães Rosa*. Disponível em: Ômnibus n°-27- Revista intercultural [www.omnibus.com/n27/rio-html-2009](http://www.omnibus.com/n27/rio-html-2009).

DINIZ Thaís Flores Nogueira. Uma obra intermidial: The Busker's Opera, de Robert Lepage. **Revista Interartes** [org: Casa Nova, Vera. Arbex, Márcia. Barbosa, Márcio Venício]. Belo Horizonte: UFMG, p. 196-206, 2010.

DIP, Nerina Raquel. **Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade.** Florianópolis: UDESC, 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Orientador: Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira. Florianópolis, 2005.

DONOSO, José. **História Personal del “Boom”.** Barcelona: Editorial Seix Barral, 1983.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo: editora perspectiva, 1991.

EZQUERO, Milagros; GIMÈNEZ, Iris. In: **Yo El Supremo de Augusto Roa Bastos. (pieza escénica en cuatro actos) prólogo y epílogo** [Edição bilingue – espanhol –francês] - Toulouse: Presses Univ. du Mirail, 1991.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. [Traducción de Carlos Pujol] Barcelona: Editora Ariel, S.A., 1999.

\_\_\_\_\_. **Marcar diferenças, cruzar fronteiras**. [Tradução de Alai Garcia Diniz]. Florianópolis, editora Mulheres, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

GUINSBURG, J. e COHEN, Renato. Do Teatro a Performance: Aspectos da Significação da Cena. In: SILVA, Armando Sérgio da. **Diálogos Sobre Teatro**. São Paulo: EDUSP, 1992.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos – a literatura de segunda mão**. [Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho]. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2006.

GOMES, Angela de Castro. **Escrita de si, escrita da história; a título de prólogo**. In: \_\_\_\_\_. (org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p.7-27

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. [Tradução de Beatriz Sidou]. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HAMMERSCHMIDT, Claudia. Espectrología o la escritura intermedial de Julio Llamazares. **Actas del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporâneas**. La Plata – Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación- Universidad nacional de La Plata, 2008. Disponível em: [www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.319/ev.319.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.319/ev.319.pdf) . Acessado em abril de 2011.



HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. [Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.]. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003. p.120).

HUTCHEON, Linda. “Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?” In: **A Theory of adaptation**. New York and London: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. Uma teoria da adaptação. [Tradução de André Cechinel]. Florianópolis: Ed.da UFSC, 2011.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária**. [tradução de Johannes Kretschmer]. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - EdUERJ, 1996.

JOSEF, Bella. **Romance Hispano- Americano**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

KAMITA, Rosana Cássia. **Roa Bastos: reflexões sobre o roteiro cinematográfico**. Disponível em: [http://www.nelool.ufsc.br/simposio3/Rosana\\_Kamita.doc](http://www.nelool.ufsc.br/simposio3/Rosana_Kamita.doc). Acessado em: 18/11/2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. [Tradução de Beatriz Perrone- Moisés]. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LISPECTOR, Clarice. A imitação da rosa. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1979, p.35-58.

\_\_\_\_\_. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LORCA, Federico García. **Yerma**. [Introducción, notas y propuesta de trabajo: Prof. Ana Maria Sepaz de Gallardo y Prof. Isabel Corti Maderna]. Buenos Aires: Colihue, 2005.

LUNA, Ive Novaes. **Música de festa para o encontro com Ilo Krugli**. Dissertação (Mestrado). Florianópolis, UDESC, 2007. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Arte, Universidade doo Estado de Santa Catarina. Orientador: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro. Florianópolis, 2007.

MINDLIN, Betty. O fogo e as chamas dos mitos. **Revista Estudos Avançados n 44**. Rio de Janeiro: USP- publicação quadrimestral do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, p.149-169, 2002.

MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. [Tradução de Luiz João Gaio e Revisão de J. Guinsburg]. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

NOLASCO, Edgar César. Clarice Lispector: **Nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

PAVIS, Patrice. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. [Tradução de Nanci Fernandes]. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro**. [Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira]. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: **Empirismo Hereje**. [Tradução Miguel Serras Pereira]. Lisboa: Editora Garzanti, 1982.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht** - uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. [Tradução de José Marcos Mariani de Macedo]. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PISSOLATO, Elizabeth. **A duração da pessoa**. Mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani). São Paulo: editora UNESP, 2007.

PLÁ, Josefina. **Cuentos Completos**. [edición de Miguel Ángel Fernandez]- Asunción: El lector, 1996.

\_\_\_\_\_. **Ñanduti - Encrucijada de dos mundos**. Artigo publicado online: Enlace a La galeria Del ñandutí em La galeria de Artes. Disponível em: [portalguarani.com/obras\\_autores\\_detalhes](http://portalguarani.com/obras_autores_detalhes).

POLAR, Antonio Cornejo. **O condor Voa – Literatura e cultura latino-americanas**. [Tradução de Ilka Valle de Carvalho]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ROA BASTOS, Augusto. **Contravida**. Santa Fé de Bogotá- Colombia: Editora Norma S. A., 1995.

\_\_\_\_\_. **Cuentos Completos** – Tomo IV. Asunción: Ultima Hora- F. A. R. B., 2007.

\_\_\_\_\_. **El baldio**. Editora Buenos Aires: Losada, 2005.

\_\_\_\_\_. **Contos que cantam** [org. de Alai Garcia Diniz]. Assunção, Paraguai: Editora Servilibro e NELLOL – Núcleo de estudos de Literatura, Oralidade e Outras linguagens da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

\_\_\_\_\_. **Hijo de hombre**. Buenos Aires: Editora Losada, 2005.

\_\_\_\_\_. **Filho do Homem** [tradução de Marlene de Castro Correia] Rio de Janeiro: Civilizacao Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. El agujero en el texto (o las trampas del sujeto en la historia, en la ficción y en la crítica literaria). **Revista Casa de las Américas**. N. 248, julio-septiembre, p. 93-101, 2007.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Las culturas condenadas**. México: Siglo veintiuno, 1978.

\_\_\_\_\_. **Poesía**. Buenos Aires: Editora Musarisca, 1999.

\_\_\_\_\_. **Vigilia del Almirante**. Asunción: Editora Servilibro, 2008.

RODRIGUES, Dora Angélica Segovia de. **Josefina Plá e a metáfora do ñanduti**. Florianópolis: UFSC, 2000. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Literatura, UFSC, Orientadora: Profa. Dra. Alai Garcia Diniz. Florianópolis, 2000.

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In: **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

ROMANO, Lucia. Vem Vai. O Caminho dos Mortos (2006 e 2007). **NÓZ- Caderno livre**, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1975.

\_\_\_\_\_. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. [Tradução André Telles]. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.

RUFFINELLI, Jorge. Después de La ruptura: La ficción. In: PIZARRO, Ana (org.) **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. V.3. p. 367–391, São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

SAGUIER, Rubén Bareiro. Asunción de la lengua. In: PIZARRO, Ana (org.) **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. V.3, p. 563-579, São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

SAPRIZA, Graciela. Memoria y memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). In: PEDRO, Joana Maria e WOLFF, Cristina Scheibe (org.) **Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010, p. 94-113.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem eurocêntrica. – Multiculturalismo e representação**. [Tradução de Marcos Soares]. São Paulo: Editora Cosacnaify, 2006.

SILVEIRA, Maria Betânia. Na cerâmica fala a natureza- da concepção da matéria às imagens realizadas. Instituto de Artes – Universidade de Passo Fundo. (Curso especialização em cerâmica – Pós - graduação “Latu Sensu”. Florianópolis, 1997.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.) **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 113-133.

SOSNOWSKI, Saúl. La “nueva” novela hispanoamericana: ruptura y “nueva” tradición. In: PIZARRO, Ana (org.) **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. V.3. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, p.393-412.

STAM, Robert. Teoria e Prática da adaptação. Da Fidelidade à Intertextualidade. Florianópolis: **Revista Ilha do Desterro** nº51, 2006.

SELLÉS, Carmen Luna. **La narrativa breve de Augusto Roa Bastos**. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1993.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. [Tradução Luiz Sérgio Repa]. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TOVAR, Paco. **Augusto Roa Bastos**. Lleida: Pagès editors – Universitat de Lleida: Intercâmbio com a Universidade de Vigo /Espanha, 1993.

TRASTOY, Beatriz. **La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo**. Diógenes. Anuario crítico del teatro latinoamericano [vol. doble.], p. 282-295. Disponível em: [artescenicass.uclm.es/.../La\\_dramaturgia](http://artescenicass.uclm.es/.../La_dramaturgia). Acessado em 12/04/2011.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. (p.35-57). **Revista Interartes**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. [Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich]. São Paulo: EDUC, 2000.

Créditos das fotos utilizadas no roteiro *Maína*

-Marina Moros (fotos e diagramação do roteiro *Maína*)

-Carlos Alberto Roa Bastos

- Rosa Scheibe Ribeiro

- Révero Ribeiro

ANEXOS

ANEXO A - Sinopse e ficha técnica do exercício cênico *Maína***MAÍNA****Nome do trabalho:** MAÍNA**Duração:** 50 MINUTOS**Sinopse:**

MAÍNA: é uma investigação cênica, fruto da pesquisa de mestrado que está sendo realizado. Trata-se de uma criação dramaturgica partindo de elementos de contos e do conceito da “Poética das variações” do autor paraguaio Augusto Roa Bastos que possui um trabalho centrado na oralidade, na cultura guarani e em acontecimentos históricos sociais que permeiam a América Latina.

Foram pesquisadas cinco vozes, cinco personagens femininas, suas perdas e histórias que se desdobram dando vida a uma Maína, uma figura híbrida que vive no limiar entre real, imaginário e sonho. Uma mulher que fala e sente suas dores neste simbólico enterro de suas perdas, penas e memórias.

Contos pesquisados: *Quando Um Pássaro Enterra Suas Penas; A Serraria; Pássaro Mosca; Ele e o Outro e Filho do Homem* (1º-Capítulo).

Autor dos contos: Augusto Roa Bastos.

Atuação e dramaturgia: Carina Scheibe

Direção de cena, dramaturgia e iluminação: Gerson Praxedes

Direção musical e composição: Ive Luna

Orientação e propostas de trabalho com a argila: Betânia Silveira

Cenografia: Révero Ribeiro e Clarice S. Ribeiro

Figurino: Eliete Buss Pereira

Material Gráfico: Marina Moros

Orientadora de pesquisa mestrado: Profa. Dra. Alai Garcia Diniz

**Necessidades Técnicas:**

Iluminação cênica básica e espaço intimista (para pequeno público)



ANEXO B - Depoimentos na integra da recepção, utilizados no corpo do texto.

## MAÍNA

A elaboração desta experiência cênica constitui-se em uma investigação prática com a poética das variações de Augusto Roa Bastos a partir de personagens femininas dos contos “Quando um pássaro enterra suas penas”, “A Serraria”, “Ele e o Outro”, “Pássaro Mosca” e 1º- capítulo de “Filho do Homem” de autoria de Augusto Roa Bastos. Trata de uma investigação prática que faz parte da pesquisa em andamento da mestranda em Teoria Literária Carina Scheibe, com orientação da professora Dra. Alai Garcia Diniz e com direção do professor Gerson Praxedes.

Respondendo estas questões você estará contribuindo muitíssimo, portando deste já, muito obrigada.

Caso não seja possível responder agora, agradeço muito se puder me mandar por email: endereço eletrônico: carinascheibe@bol.com.br

Estas perguntas são sugestões. Mas não se sinta obrigado a responder todas. Você pode responder só às que quiser e também fazer outros comentários que tenha vontade.

Obrigadíssima!!!!

(1º- **Questionário**) Respostas: Maína- 2010

**Bruno Ávila Wolff Evangelista**

Olá Carina!

Desculpe-me a demora, mas finalmente consegui responder suas perguntas sobre a Maína, que assisti no Fazendo Gênero. Vamos a elas:

### **1 - Que sensações a cena te provocou?**

A cena despertou em mim um sentimento de solidão, de um ponto de luz perdido na escuridão, uma pequena clareira na mata imensa. Senti por muitos momentos, pena daquela mulher, ensandecida pelo seu passado e pela sua solidão.

### **2 - Para você qual foi o papel/função da música neste exercício?**

Lamento. Além de servir como "cortina" para a abertura e fechamento da performance, a música contou histórias, dores e ajudou a construir emocionalmente a personagem.

### **3 - Um comentário sobre a presença do barro enquanto elemento na cena:**

Associei o barro diretamente ao coração da personagem. Um coração amassado, partido, que quando molhado se derrete e quando duro se racha.

#### **4 - Uma leitura sua, livre, sobre o que assistiu:**

A performance me fez sentir uma quantidade de sensações que foram se entrelaçando em trama para a compreensão do texto. Senti muita curiosidade em relação à personagem, aos seus devaneios e histórias. A mulher, ali deixada por todos, torna-se um ícone de força e de coragem - as mesmas características dos desbravadores da selva.

Espero que tenha ajudado! Boa sorte com tuas pesquisas, Cá!!

Beijo,

Bruno Ávila Wolff Evangelista.

**(2º - Questionário)** Respostas: MAÍNA-2010

**Tina**

Oi Carina

Quero te dar uma devolução da peça que assisti no Vértice e no Fazendo Gênero. Lembrou?

#### **1. Que sensações a cena te provocou?**

Tenho muito a imagem, desde o Vértice. Acredite, provocou em mim uma sensação de descanso, não sei bem que termo utilizar. Como se eu enxergasse muito mato ao redor daquela cabaninha, sentisse um vento leve, uma escuridão profunda, sons de mata, em que restasse apenas fechar os olhos e dormir. Com a presença da personagem, solidão. Mas também um poder que vem do que é mais primitivo.

#### **2. Qual foi o papel/função da música nesse exercício?**

Pra mim, um convite. Uma recepção chorosa. Um sinalizador da espera da personagem, o canto que chama, que vai buscar. E eu adoro acordeon.

#### **3. Presença do barro, enquanto elemento de cena:**

Nossa, é totalmente transformação, surpresa a todo o momento. Achei liiiiindo!! Elementos novos. Como a gente não sabe pra onde vai a história, depois do segundo elemento??? Eu fiquei esperando novas criações, na expectativa.

Tudo é muito terra, mas ao mesmo tempo tem uma suspensão e uma leveza indescritível, no amor que se foi(???), no pássaro, na própria personagem que é de uma delicadeza frágil e ao mesmo tempo, forte, porque se sustenta pela própria espera. A roupa branca ir manchando, pra mim é muito simbólico. Como se ela se determinasse parte ou algo inseparável de toda aquela natureza. Sabe aquela coisa 'esse é o meu lugar'? E ela se suja na determinação com que faz surgir às figuras, ou

mergulha o pano na água. Ah, e tem as saias várias, né? Isso me parece, vaga lembrança, o elemento diferenciador, mas também de ligação entre as mulheres, entre as suas histórias.

O barro às vezes, dá a sensação de 'mergulho'. Por outro lado, a tua figura lembrou as tias e mãe italianas, amassando o pão. Engraçado, né? Fazer pão e lidar com o barro é modelar também. E o jeito de fazê-lo, me lembrou a determinação. Elas tinham mta segurança nesses afazeres. E eu lembro, quando criança, que tb fazia pãezinhos em forma de passarinhos ou carinhas, junto com meus pais. Acho q foi por isso a lembrança.

#### **4. Uma leitura minha:**

Sinto vontade de assistir de novo. Até pra poder falar melhor. Fico pensando se não viajei muito. Não lembro dos textos, só algumas partes, então ficam só as impressões, mas tomara que te sirvam.

A plástica é muito agradável, dá uma sensação muito boa. Acho que tudo, também a personagem, os elementos, tudo é muito convidativo. Gostei do figurino, nada sobra e não senti falta de nem um elemento na cena. O que eu acho que pode ter é uma curva dramática mais nítida. Achei um pouco linear, mas é engraçado porque essa mesma linearidade é que também me provocou a sensação de 'emalo'. E é uma sensação muito boa, só que ela me fez perder um pouco por causa do ritmo. No Vértice você apresentou só um pedaço e eu senti a mesma coisa. Como cantiga de ninar, sabe? Não chega dormir, mas entorpece segundos? Sinceramente, não acho isso ruim. Mas pensei que era interessante te colocar.

É isso, Carina. Te ofereço estas observações, nada técnicas e a partir de algumas lembranças, apenas. Elementos para serem considerados se te fizerem sentido. Senti vontade de ler os textos.

Um grande abraço, Tina.

**(3º- Questionário) Respostas: MAÍNA- 2010**

#### **Marcos Mendes**

##### **1. Que sensações a cena te provocou?**

Foram muitas, mas a principal foi a desorientação aparente da personagem - não se define quanto ao que quer ou ao que pensa, a confusão de sentimentos e até da sua concepção como ser humano estão muito presentes. Ao espectador que desconhece as obras trabalhadas, a impressão que se tem é que Maína está louca, em decorrência de algum

trauma muito forte. Mas este estado é ainda acentuado porque há mistura de características de personagens femininas. mas a sensação que me provocou durante a apresentação (a primeira, no Simpósio Roa Bastos/2009) foi de angústia, provocada pela falta de alguma coisa que Maína transmitia com seus lamentos e cantos. A segunda (agosto/2010), com modificações, provocou também angústia, mais forte, e uma certa “pena” pelo sofrimento que Maína demonstrava.

## **2. Para você qual foi o papel/ função da música neste exercício?**

A música servia como válvula de escape da personagem, tentando aliviar suas dores. No exercício foi muito bom, pois a modificação abrupta na encenação obriga o espectador a fazer conexões com o relato, buscando entendimento.

## **3. Um comentário sobre o a presença do barro enquanto elemento na cena:**

Diferente, causa expectativa, pois ficava imaginando “o que será que ela vai fazer, será que vai fazer sentido?”, e coisas do tipo. A referência à criação do homem a partir do barro também é muito interessante - principalmente através das mãos de uma mulher.

## **4. Uma leitura sua, livre, sobre o que assistiu.**

Uma mistura de características de personagens, de sentimentos confusos, de angústia e de perda. Maína parece representar, resumidamente, angústias e traumas relacionados com o Paraguai.

(4º- Questionário) Respostas: MAÍNA -2010

**Vanessa Daniele de Moraes**

### **1. Que sensações a cena te provocou?**

É engraçado porque mesmo sem entender direito quem é Maína, ela mexe com a gente... Emociona. A cena desperta curiosidade da leitura dos contos trabalhados, embora a gente saiba dessa questão que a peça já é um novo texto, tem autonomia. E como essas mulheres que compõem uma só personagem são mulheres enigmáticas, um pouco misteriosas, fica a sensação de querer conhecer um pouco mais sobre cada uma.

### **2. Para você qual foi o papel/ função da música neste exercício?**

A música fez parte de todo exercício de maneira que nem há como separar música/teatro - é tudo uma coisa só. Eu não sei se o movimento cênico se incorporou ao movimento musical ou vice-versa, pois os dois elementos se encaixaram tão perfeitamente que seria estranhíssimo um sem o outro. Apresentar a personagem Maína longe da música já não seria ela. Cantar uma canção folclórica ou popular (às vezes mítica) pediria ao imaginário trazer Maína à cena.

### **3. Um comentário sobre o a presença do barro enquanto elemento na cena:**

Cá, o barro me intrigava um pouco (positivamente). Enquanto a personagem ia amassando, ia me dando a sensação de que ela toda se incorporava à terra, à sua terra, ao seu povo. A roupa branca que vc usou nesse novo exercício parecia querer dizer que Maína (no seu rito, na sua imaginação, canto e narrativa) passava de um estágio de lucidez à completa entrega de seu corpo ao mundo das histórias que queria, e o barro, conforme ia sujando a roupa branca parecia dizer que ela estava cada vez mais entregue à terra, à sua cultura, ao mundo que acreditava ser seu.

### **4. Uma leitura sua, livre, sobre o que assistiu.**

Eu sei que a gente precisa parar com essa mania de querer saber sobre o texto no qual a peça se inspira, mas, para mim, a atividade cênica de Maína pede ainda mais uma leitura prévia dos contos, mesmo tendo ciência da necessidade de descolar o texto literário do cênico. Esses contos são complexos, eu li o “Quando o pássaro enterra suas penas” e mesmo assim a gente fica um pouco perdida na peça, querendo saber mais, compreender quem é o João, quem é Maína, de quem são as vozes narrativas, aproximações e distanciamentos do real e do imaginário... Em suma, são inúmeras questões que ficam na cabeça de quem assiste a peça. Acho que a sua proposta, Cá, talvez não seja a de esclarecer mesmo, mas lançar os questionamentos para o público. Talvez não. Se minha ideia não for muito “absurda”, poderia ter uma espécie de blog ou site que tivesse informações sobre a peça e nesse site poderia ter links que fossem para os textos de Roa Bastos. Se a proposta é deixar o mistério, esqueça essa minha sugestão maluca!

**(5º- Questionário)** Respostas: MAÍNA JOBIANA – (Em apresentação realizada no IV Aimpósio Roa Bastos de Literatura-2009)

#### **Roseliane**

**1.** Sensações de primitivismo e de necessidade, como se a manipulação dos elementos essenciais à vida naquele momento representasse tudo o que nós todos podíamos ter, possuir, um desassossego, um incômodo, uma palpitação, uma vontade dúbia de sair e fugir, por outro lado de ficar e encarar... medos...angústia... gritos parados na garganta...coisas engolidas ao longo do tempo...**catarse total!**

**2.** Sim, as palavras ditas com as mãos, mais do que gestos, signos, semiótica... Lembrei-me das “Mãos de Eurídice”...

3. Representaria o abandono, a falta de estrutura de vida, as crenças, os questionamentos diante das injustiças incontrolláveis que acontecem em sua vida cotidiana...

4. A música pode ter representado a dialogia, o outro que se fazia presente nas recordações da mulher; era nesses diálogos recordatórios imaginários que a presença de João se fazia presente e pungente, um questionamento sem respostas, uma saudade dilacerante que fez com que a personagem questionasse o pequeno mundo ao seu redor, os sofrimentos pelos quais passara. A música passa a valer como um signo da presença de João; outro ponto é que essa música foi expressa por uma gaita que em seu lamento lembra a LLORONA, como lenda.

5. A riqueza de elementos do conto, a lenda do colibri, os sonhos do menino lembrados pela personagem, o jogo de palavras entre infância e plumagem foram elementos que não só enriqueceram a *performance*, como criaram outro universo, outras leituras. Talvez em uma abordagem diferente se pudesse atentar para as cavernas e os autores que tratam deste tema, indo para Rafael Obligado ou Lopes Neto, pois ambos recorrem ao tema das salamancas.

Um beijo grande, sucesso no seu mestrado e bom trabalho! Roseliane.

ANEXO C - Minha participação na montagem de *Maína Jobiana*

(Depoimento do músico João Tragtenberg)<sup>175</sup>

Um belo dia Carina cruzou comigo na Universidade, onde costumávamos ter conversas de corredor, e ela me convidou para participar com a minha sanfona de um projeto de teatro envolvido com a sua pesquisa de mestrado. Falou-me brevemente que a montagem estava sendo feita sobre um conto de um escritor paraguaio que eu não conhecia. Eu aceitei de pronto!

Na outra semana eu fui ao ensaio que ela estava fazendo com o diretor, o Gerson. Eles estavam arrematando as últimas linhas da adaptação ao conto "Quando um pássaro enterra as suas plumas" que foi traduzido do espanhol e estava sendo adaptado à cena, transferindo o papel protagonista a uma personagem secundária. Fiquei impressionado com essa transferência de personagem.

Na primeira leitura conjunta da adaptação eu entendi pouco da história e dos personagens, mas após lê-la em casa e ao ler também a obra original me emocionei muito e me fez muito sentido: comecei a me envolver com a brincadeira.

Neste primeiro ensaio conversamos também sobre qual seria o meu papel, e eu lhes contei sobre a experiência que tive em outra peça de teatro que trabalhei como diretor musical. Nesta peça eu e os outros músicos compúnhamos o cenário com o som, estando presentes em cena como personagens e interagindo com o todo do espetáculo.

Carina e Gerson me mostraram as músicas que já tinham inserido no texto, me falaram também de gêneros musicais que tinham pensado em inserir como o tango e a guarania.

Carina me emprestou partituras suas de guaranias, como também gravações de músicas escritas pelo próprio Roa Bastos para guiar a trilha sonora da peça. As possibilidades de caminhos para se desenvolver eram duas: compor diversos temas que acompanhassem alguns momentos da peça ou escrever uma música só para todo o espetáculo que poderia dialogar com a cena mantendo-se como uma narrativa independente. Acabamos adotando um terceiro caminho que surgiu ao longo dos ensaios que incluiu ambas as possibilidades.

---

<sup>175</sup> João Tragtenberg é aluno do curso de física da UFSC, mas desde menino além da física, também gostava de música. Estudou piano alguns anos e depois se encontrou com a sanfona. Participou como músico em outros espetáculos.

Durante os ensaios, enquanto Carina criava os gestos cênicos sobre o texto eu ia propondo idéias sonoras para acompanhar. Muitas tentativas exageradas foram sistematicamente descartadas pelo grupo. As tentativas que encaixavam eram mantidas e aprimoradas por sugestões do diretor e da Carina. Foram assim surgindo temas dentre os movimentos da peça e esta começou a ganhar forma.

Eu participei da maioria dos ensaios, onde fazíamos um aquecimento junto, e depois, com o acordeon, criávamos junto o espetáculo. Dentre as diversas discussões que surgiam antes durante e depois dos ensaios e as infinitas especulações sobre qual era cada intenção, quem era cada personagem, e o que estávamos fazendo, surgiu um brilhante caminho para se trabalhar a trilha sonora. Quase como se estivéssemos descobrindo o que já estávamos fazendo, vimos que a música era o personagem principal do conto: João/Juan. Talvez inspirados pela coincidência do meu nome com o do personagem vimos que a música poderia acompanhar a protagonista tanto como elemento de sua memória como personagem independente que dialogasse com a sua "Maína".

A partir de então surgiu um norte mais claro para a composição da trilha e da intenção da interpretação em cena. Os temas já elaborados e os que seguiram passaram a representar ações de João, ora fazendo molecagens, ora sendo posto a dormir, ora voando... Até os improvisos passaram a ser guiados por este personagem. As improvisações sobre os temas faziam sentido musical, quanto às consonâncias e dissonâncias e aos movimentos nos campos harmônicos, como também representavam um personagem muito rico e com muita emoção a ser transmitida.

Ao longo dos ensaios, as possibilidades de trabalhar o personagem João foram além do som. O meu corpo e a minha presença em cena ganharam novo sentido e passaram a fazer parte da composição do espetáculo. Foram inseridos momentos onde eu entro com um lampião a iluminar a protagonista, e a dança com o pára-quedas de brinquedo no fim do espetáculo.

Este trabalho tem sido uma ótima experiência, onde tanto o Gerson quanto a Carina são maravilhosos naquilo que fazem com muito conhecimento e experiência de trabalho. Isto os permite um trabalho muito profundo e para mim que os acompanha tudo fica mais simples. Sem falar que a afinidade de gênios, que descobri ter com a Carina, permitiu um processo criativo muito livre e muito rico.

João Nogueira Tragtenberg



## ANEXO D - Fragmentos de um diário de ensaio

**Relato ensaios Maína (de Barro) – primeiros ensaios de cena a partir do novo texto em construção. Dias: 04 e 05 do mês de maio de 2010. Das 9:00 às 12:00 hs.**

(Iniciamos os trabalhos de sala, no espaço do antigo banco BESC na UFSC, que foi emprestado pelo DCE).

Carina e Gerson.

Os ensaios nestes dois dias cumpriram as seguintes etapas:

1. Aquecimento corporal e respiratório: Rotina de alongamento e rotações; exercícios bioenergéticos propostos pelo Gerson. Exercício de máscara facial.
2. Aquecimento da personagem com o instrumento– sanfona.
3. Trabalho de criação em busca de material e figuras para a construção do início da cena com o texto que denominamos de primeiro movimento, onde Maína está esperando: - Trabalho com fluxo de movimento com a sanfona, canto, e introdução e repetição, do texto.

Trabalhamos repetidamente com este primeiro movimento. Ainda sem marcar ou fixar nada, porém já grifando alguns gestos e formação de figuras e intenções.

Descrição figura e intenções:

**1º- MOVIMENTO:**

- Maína com o vestido do baile está tocando agachada – plano médio. Um joelho de apoio, sanfona sobre a perna. Começa a tocar bem lentamente uma nota e outra e só aos poucos faz a harmonia da cantiga e começa a cantar. A intenção é de saudosismo e de lembrança, “recoerdos”. Aos poucos vai se deixando encher de certa alegria e animação, crescendo com a música até que a mesma torna-se animada e dançante (mas este é um movimento interno). Nesta mesma postura Maína se deixa levar pela música, ensaiando uma dança com o seu instrumento, que é um corpo com quem ela interage. Abraça a sanfona, se entrega, se deixa levar.

Aos poucos volta para este estado de espera e seu olhar vai para longe, para a estrada “enluarada”, como se de lá fosse surgir a figura por quem espera sempre. Apoiando as mãos e a cabeça na sanfona, Maína fala:

- Quando eu escutava a voz dele, eu não pensava em morrer. Não pensava em nadinha de ruim. Agora eu sei que ele está dormindo no coração da madeira no meio da mata. Cansado!

Cansado de tanto lutar com o pássaro que nasceu da noite  
filho da noite.

- Mas ele vem me buscar. O cometa vai trazer ele de volta. Eu  
sei que vai.

- Para de tocar, se desfaz da sanfona e neste momento em que volta para  
si e que percebe o instrumento como instrumento, começa aos poucos se  
desfazer dos adereços do baile. Pegando o pano da cabeça, repete uma  
frase do texto.

- Se levanta, olha para si, para seu vestido e em seguida, tira o vestido.

Intenções: desiludida... Dor... Desesperança.

## 2º-MOVIMENTO:

- Volta ao trabalho com seu companheiro o barro.

- No centro da cena balde e tábua de madeira com a argila.

Início do segundo movimento do texto chamando por João.

- Canções usadas até aqui:

- Adeus de longe benzinho... (Primeiro movimento)

- Alvorada Nova (início segundo movimento batendo o barro apenas  
com vogais; (AAAAÊ...))

Tarefas da semana:

- Observar figuras: Esculturas de Camille Claudel- “The Implorer”

- Filmes: Camille Claudel, Estamira,...

- Trabalhar com o texto.

ANEXO E

Fragmento do processo:

- Esboço de espaço e de luz.

LATIS-LAO :

YU-YU :

FRONTEIRA ENTRE  
O REAL E O  
IMAGINÁRIO

Colibri

'ENTERRO DAS MEMÓRIAS' ?

Símbolo P/ Homem/Juan ? / ENSAI COM SANGUE  
BOMAS ?

PAVÃO  
DE  
BARRO

CANECAS DE Alumínio

Amuleto ?

PÁSSARO - MOSCA

COLIBRI

XAMÃ

GÊMEOS → dois iguais NÃO podem existir.

VALORIZAÇÃO DA ESCUTA.

PERSPECTIVISMO → CORPO  
TRANSFORMADO

Guimarães Rosa

Michel TAUSSIG - MÍMETES E ABERIÇAÇÃO

Colibri - MENSAGEIRO. PARABELO COM PROMETEU.  
Relação ENTRE CÉU E TERRA.

A DEIRA CUMENTA - LÉVY STRAUSS

Fragmento do texto de quando seus  
Nominativos IN TERNOS

Planta  
Provincia de  
Tlaximilco

WZ  
Pino  
FRANCA



R  
V  
L  
S

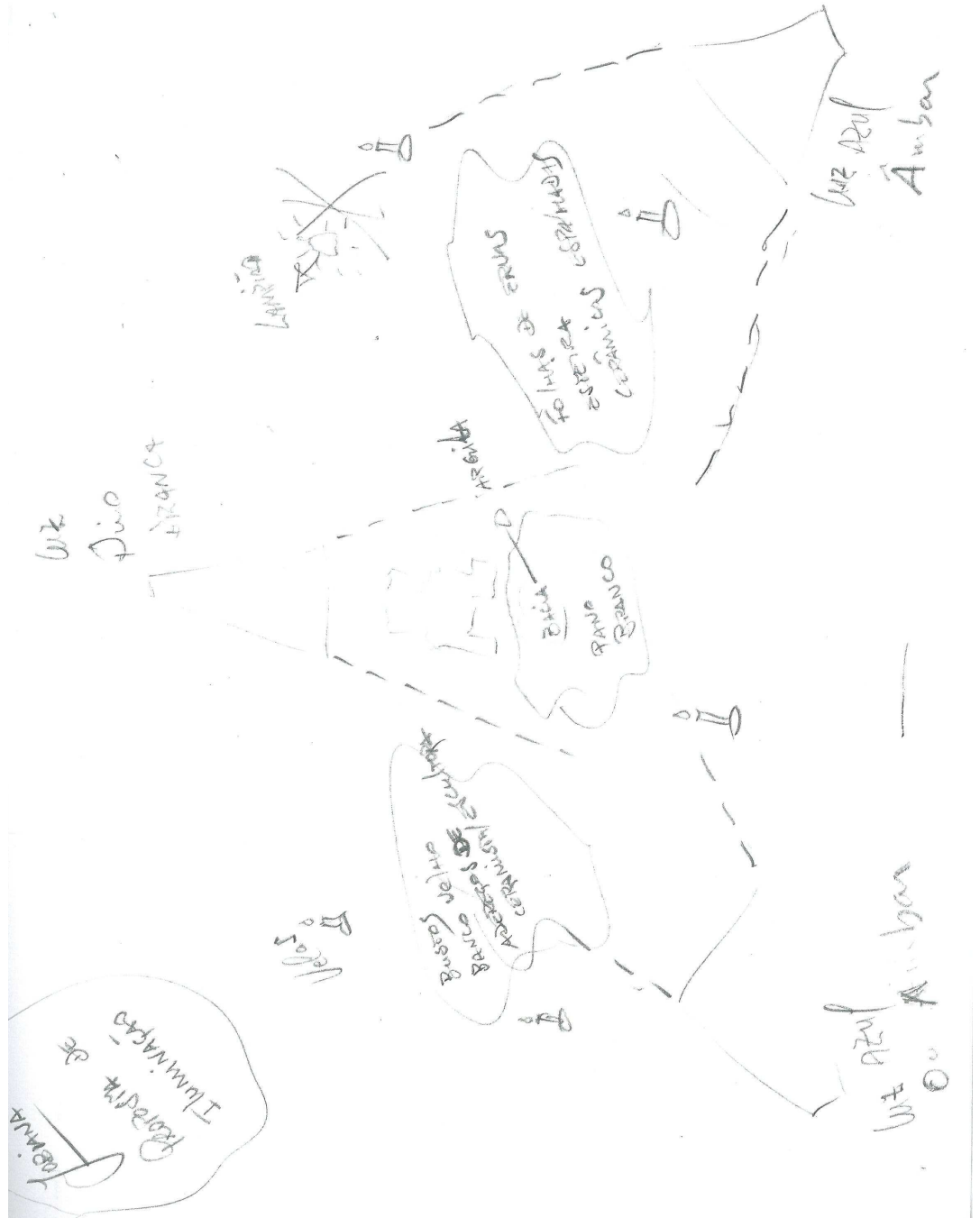
Bustos  
de  
velho  
Arcebispo  
de  
Tlaximilco

Esti  
RANCO  
RANCO

FRANCA  
FRANCA  
FRANCA  
FRANCA  
FRANCA

WZ  
AZUL  
Ambar

WZ  
AZUL  
Ambar



# Ambiguidade Foco narrativo: Alba

A serraria: Como a personagem, um pouco de cada uma, contaria esta história:

Os dias de vento norte parece que estiveram perto porque as rajadas quente se aproximam da aldeia e da para ouvir o ronco dos serrões.

A serraria continua no mesmo lugar onde começaram a serrar os primeiros (toros) de madeira, pouco depois da Guerra Grande, quando se leifaram as terras do Visco dizem que para pagar as dívidas aos vencedores da Triplíce (Alanca) É como se os descendentes do morto, depois dez gerações, tivessem que matar-se trabalhando para pagar ao matador os gastos da morte e do enterro. <sup>Se</sup> <sup>Prá agente</sup>

Mais, para as pessoas não importa ~~nessa~~ nada de nada e ~~não~~ menos, o que se passou faz muito tempo, Assim como ~~isso~~ pouco importa o que há passado faz pouco e o que ainda pode passar. Não há memória para a dor como não há coisa boa que aconteça, ~~pois~~ as pessoas não se lembra de nada.

Porque esta terra, ao menos a que eu conheço da região do Guaira onde nasci, ~~tem~~ ficado como enterrada no passado. A terra e os homens. Eu diria que até os animais, bois, vacas, cacharroros galinhas, ~~mas~~ feras da montanha. Tudo: as cobras, os insetos, até os pássaros que voam como se fossem cair a cada momento, ao ehocar contra a parede branca de calor que tapa o horizonte por onde se vê.

Olhos apagados, sem lembrança; estes movimentos de não esperar nada, nem sequer que o tempo passe, e leve toda esta ressaca amontoada até quase tocar o céu baixo e opaco do morro; Esta ressaca que está aí ainda que não se vê porque mais que fora ela está dentro de cada um de nós e nos sai com certeza nos olhados, na respiração, na maneira que temos de andar como desandando e de falar em voz baixa e torcida como para que nos entendam pelo avesso; esta ressaca que vai dentro da gente e que por mais distante não se pode escapar. E quanto mais falamos ou pensamos nela, mais nos "arresabia" no sangue.

Mas se até as nuvens são ~~suas~~ da cor de algodão em rama misturado de terra; por certo porque levam as águas do ~~lago~~ que rodeia nossa região. Cada ano cai uma chuva vermelha, e o ano que não cai as pessoas se

Soltem as armas e abandonem os quartéis

sobre a vida de morrer

o que aparece assim: como se fosse

Ancestral  
naqui  
Divido  
Extenu

que tá mais dentro do que fora de cada um de nós

olhos que

o lago