

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ÉDILA THAIS MAGALHÃES BASTOS

**O FLUXO DA CONSCIÊNCIA NA DRAMATURGIA DE SILVIA
GOMEZ**
ESTUDO LITERÁRIO PARA ADAPTAÇÃO, MONTAGEM E ENCENAÇÃO DA
PEÇA *MANTENHA FORA DO ALCANCE DO BEBÊ*

MONTES CLAROS
Outubro/2024

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ÉDILA THAIS MAGALHÃES BASTOS

**O FLUXO DA CONSCIÊNCIA NA DRAMATURGIA DE SILVIA
GOMEZ**

ESTUDO LITERÁRIO PARA ADAPTAÇÃO, MONTAGEM E ENCENAÇÃO DA PEÇA
MANTENHA FORA DO ALCANCE DO BEBÊ

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Leitura literária.

Orientador(a): Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

MONTES CLAROS

Outubro/2024

À beleza do caos interior.

AGRADECIMENTOS

Não seria possível começar estes agradecimentos sem direcionar minha gratidão a Deus que, em seu infinito amor e esmero, me concedeu o dom de enxergar artes em cada aspecto que a vida tenha a apresentar.

Do mesmo modo, não poderia prosseguir sem que a primeira pessoa a ser citada seja aquele que está sempre ao meu lado, apoiando-me e embarcando comigo em todas as loucuras que o amor nos provoca a vivenciar. Agradeço tudo e tanto ao meu marido João Rosa.

Agradeço também ao meu orientador, o professor Dr. Elcio Lucas de Oliveira, o direcionamento do caminho que levou à escrita desta dissertação, bem como aos admiráveis professores e professoras com quem tive a honra de aprender e ampliar meus conhecimentos ao longo do curso deste mestrado.

Minha gratidão se estende também àquela que fez e faz parte de mais uma conquista acadêmica: minha mãe, Rosely, que sempre foi a maior entusiasta da leitura e quem primeiro me incentivou a me aventurar pelo mundo dos livros. Por fim, mas definitivamente não menos importante, um agradecimento especial faz-se necessário. Agradeço imensamente ao meu sobrinho Antônio Miguel por sua existência que é a minha maior fonte de inspiração.

Há algo dentro de mim, o que pode ser?

Vincent Van Gogh

Falar é um ato de revolução, de rebelião, de insurreição.

Silvia Gomez

RESUMO

O conceito de fluxo da consciência vem sendo estudado na Literatura desde o século XX, contudo ainda há uma lacuna a ser preenchida quando se trata da Literatura Dramática como contexto de investigação do fluxo, especialmente a Literatura Dramática Contemporânea, fato que motivou o desenvolvimento deste estudo. Desse modo, o objetivo deste trabalho é contribuir para ampliação dos estudos sobre o fluxo da consciência na Literatura Dramática contemporânea agregando outra perspectiva de compreensão do conceito no texto dramático e uma nova proposta de articulação cênica com a poética do Teatro do Absurdo. Para alcançar o objetivo proposto, parti de uma investigação teórica por meio da revisão bibliográfica acerca do conceito de fluxo da consciência nas áreas da Psicologia, da Literatura e, por fim, do Teatro, a fim de compreender o que já vem sendo estudado a respeito (James, 1890; Humphrey, 1976; Oliveira, 2009). Em seguida, propus uma nova perspectiva de compreensão do fluxo da consciência como articulador da subpartitura da atriz/do ator, criada a partir do subtexto do texto dramático (Stanislavski, 1997; Pavis, 2003) enquanto apresentei tais possibilidades analisando textos da dramaturga Sílvia Gomez (Gomez, 2015, 2019, 2021). Por fim, esbocei uma reflexão sobre a poética do Teatro do Absurdo e suas peculiaridades (Esslin, 2018) para, então, apresentar o conceito de transcrição (Campos, 2015) que me serviu de norteador para a construção da adaptação do texto dramático *Mantenha fora do alcance do bebê* (Gomez, 2015), que evidenciou o uso do fluxo da consciência como condutor das intenções descritas nas didascálias. A partir da transcrição (Thais; Lucas, 2023) e efetiva encenação da adaptação proposta, produto deste estudo (2024), foi possível observar que o fluxo da consciência no Teatro tem íntima relação com a subpartitura de atrizes e atores, pois permite que a livre associação de ideias e a fluidez dos pensamentos sejam assimiladas na constituição de material potente para a construção psicológica das personagens, o que é evidenciado na movimentação e nos gestos, concretizando o uso do fluxo da consciência com maior eficácia em seu propósito primeiro, a revelação interior.

Palavras-chave: fluxo da consciência; Teatro do Absurdo; transcrição; literatura dramática contemporânea; *Mantenha fora do alcance do bebê*.

ABSTRACT

The concept of stream of consciousness has been studied in literature since the 20th century; however, there is still a gap to be filled when it comes to dramatic literature as a context for investigating the stream, especially contemporary dramatic literature. This fact motivated the development of this study. Thus, the objective of this work is to contribute to the expansion of studies on the flow of consciousness in contemporary dramatic literature by adding another perspective of understanding the concept in dramatic text and a new proposal for scenic articulation with the poetics of Theatre of the Absurd. To achieve the proposed objective, we started with a theoretical investigation through a bibliographic review of the concept of stream of consciousness in the fields of psychology, literature, and finally, theater, in order to understand what has already been studied in this regard (James, 1890; Humphrey, 1976; Oliveira, 2009). Then, we propose a new perspective of understanding the stream of consciousness as an articulator of the actress/actor's sub-score created from the subtext of the dramatic text (Stanislavski, 1997; PAVIS, 2003), while presenting such possibilities by analyzing texts by playwright Silvia Gomez (Gomez, 2015, 2019, 2021). Finally, we outline a reflection on the poetics of Theatre of the Absurd and its peculiarities (Esslin, 2018) to then present the concept of transcreation (Campos, 2015), which served as a guide for the construction of the adaptation of the dramatic text *Keep Out of Reach of Baby* (Gomez, 2015), highlighting the use of stream of consciousness as a conductor of the intentions described in the stage directions. Through transcreation (Thais; Lucas, 2023) and the effective staging of the proposed adaptation, the product of this study (2024), it was possible to observe that the stream of consciousness in theater is closely related to the subscore of actors and actresses, as it allows the free association of ideas and the fluidity of thoughts to be assimilated in the constitution of potent material for the psychological construction of characters, which is evidenced in the movement and gestures, realizing the use of the stream of consciousness more effectively in its primary purpose, the revelation of the interior.

Keywords: stream of consciousness; Theatre of the Absurd; transcreation; contemporary dramatic literature; *Keep out of reach of the baby*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Alessandra Negrini como A. em foto de divulgação do filme-espetáculo <i>A árvore</i> -----	59
Figura 2	Floresta imemorial. Foto de divulgação do filme-espetáculo <i>A árvore</i> -----	60
Figura 3	Foto de O rinoceronte montado por Robert Wilson -----	62
Figura 4	Atrizes Édila Thais e Priscilla Durães nos bastidores da transcrição - -----	85
Figura 5	Cena inicial da transcrição de <i>Mantenha fora do alcance do bebê</i> ---	87

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – O FLUXO DA CONSCIÊNCIA: COMPREENDENDO O CONCEITO.....	14
1.1 O fluxo da consciência na Psicologia.....	17
1.2 O fluxo da consciência na Literatura.....	21
1.3 O fluxo da consciência no Teatro.....	27
CAPÍTULO 2 – O FLUXO DA CONSCIÊNCIA COMO SUBTEXTO: UMA PERSPECTIVA PARA ANÁLISE DA DRAMATURGIA DE SILVIA GOMEZ... 37	
2.1 O fluxo da consciência e o subtexto ou a subpartitura?	40
2.2 O fluxo da consciência na dramaturgia de Gomez.....	47
2.3 A poética do Absurdo.....	62
CAPÍTULO 3 – TRANSCRIÇÃO DE “MANTENHA FORA DO ALCANCE DO BEBÊ”: ARTICULAÇÕES E POTENCIALIDADES DO FLUXO DA CONSCIÊNCIA COM A SUBPARTITURA E A POÉTICA DO ABSURDO	71
3.1 Transcrição	72
3.2 Transcrição escrita de <i>Mantenha fora do alcance do bebê</i>	76
3.3 Transcrição encenada de <i>Mantenha fora do alcance do bebê</i>	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	92
APÊNDICE.....	95

APRESENTAÇÃO

Desde a minha mais tenra infância, as palavras têm exercido sobre mim um fascínio inexplicável e, ao longo dos anos, têm me provocado, inquietado e desafiado, tal como a esfinge, a decifrá-las, mas têm também me devorado para que eu as devore e crie a partir delas. O poder das palavras perpassa todos os âmbitos da nossa comunicação, ainda que sejam palavras traduzidas em gestos, mas esse poder não se restringe a comunicar. Muito pelo contrário, as palavras são capazes de não comunicar coisa alguma ou de apenas instigar nossos sentidos a partir da desconstrução do que conhecemos por comunicação, e nada melhor para desconstruir do que a Arte.

Pensando nisso, as infinitas possibilidades que cabem dentro do uso das palavras são cada vez mais exploradas dentro das artes produzidas na contemporaneidade, em todas as suas vertentes. A Literatura Contemporânea, por exemplo, não fica de fora, mostrando-se um terreno fértil para a investigação acadêmica. Mais especificamente, interessa para esta pesquisa o nicho da Literatura Dramática Contemporânea, razão pela qual serão estabelecidos a seguir os objetivos que me conduziram a desenvolver este estudo e quais produtos surgiram dele.

A fim de fazer breve contextualização sobre mim, enquanto autora desta dissertação, é relevante dizer que, quando ainda graduanda em Teatro, já me chamava a atenção a variedade de possibilidades de construção narrativa da dramaturgia contemporânea, por isso, quando meu orientador, o professor Dr. Elcio Lucas, apresentou-me a dramaturga contemporânea Silvia Gomez por meio da peça *Mantenha fora do alcance do bebê* (2015), foi inevitável identificar na obra a possibilidade de desenvolver esta dissertação. Assim, comecei a ler outras peças de autoria de Gomez e a pesquisar mais informações sobre a dramaturga em questão.

Silvia Gomez é mineira, graduada em Jornalismo, mas sempre esteve próxima ao Teatro, pois acompanhava sua tia atriz em ensaios quando criança. Começou a cursar artes dramáticas como atriz, mas logo percebeu que sua verdadeira paixão era escrever. Sua primeira peça a ser encenada em 2008 foi “O céu cinco minutos antes da tempestade” e, desde então, seus textos ganharam notoriedade e prêmios como o da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) de Melhor Texto por *Mantenha fora do alcance do bebê em 2015* e a indicação ao Prêmio Shell de Teatro por *Neste Mundo Louco, Nesta Noite Brilhante* (2019).

Ao ler *Mantenha fora do alcance do bebê* (2015), depois *Neste Mundo Louco, Nesta Noite Brilhante* (2019) e, por último, uma de suas obras mais recentes, *A árvore* (2021), – e assistir ao espetáculo homônimo *online* estrelado por Alessandra Negrini em dezembro de

2021– interessou-me a estrutura narrativa dos textos, causando em mim um impacto de curiosidade e, ao mesmo tempo, de familiaridade. A estrutura narrativa apresentada por Gomez, à primeira vista desconexa para olhos leigos, é uma característica marcante em seus textos dramáticos que, segundo a própria, como revelado em entrevista ao *Cena Aberta*, bebem da fonte do Teatro do Absurdo e do Surrealismo: “o teatro do absurdo dialoga diretamente com o meu modo de ver o mundo [...] O realismo fantástico também me pega [...], assim como as obras do Surrealismo” (Gomez, 2019).

A autora traz em seus textos fortes questionamentos sociais sobre a condição das mulheres em sociedade e as mazelas que acometem principalmente esses corpos. Contudo, mesmo consciente desse fato e de que seus textos também possibilitam diversos estudos no âmbito literário, teatral e até mesmo social, optei por trazer neste estudo uma análise estrutural dos textos de Gomez, os quais, por sua vez, também podem se desdobrar em outras vertentes de pesquisa.

Para o recorte deste estudo, optei por investigar os elementos dos textos de Gomez que podem também ser identificados na linguagem desconstruída de peças compreendidas como Teatro do Absurdo, tão familiares a mim por causa da graduação em Teatro, num contexto contemporâneo, no qual muito se investe na abordagem de diversas problemáticas sociais e angústias humanas. É, basicamente, nisso que consistem os textos de Gomez, se os descrevermos de forma resumida. No entanto, apenas classificar as peças da dramaturga de maneira abstrata faria com que se perdesse no caminho um diálogo possível entre a teoria literária e uma poética teatral muito potente. Então, para início da investigação, eu parti para o aprofundamento da leitura das peças de Silvia Gomez.

Em orientação para debater as possibilidades de pesquisa acerca dos textos, o professor Élcio apontou certas características da estrutura narrativa utilizada por Gomez e mencionou um termo, até então, desconhecido por esta que vos fala, que era o “fluxo da consciência”, técnica literária sobre a qual eu ainda não havia estudado. A fim de esclarecer do que se tratava, ele indicou como referência o livro *O fluxo da consciência* de Robert Humphrey (1976). Lendo o livro e expandindo minha visão sobre a estrutura narrativa de Gomez, percebi que, de fato, sua escrita se assemelha ao fluxo da consciência descrito e exemplificado por Humphrey. Outra percepção relevante para este estudo é que o fluxo da consciência, que basicamente consiste no material psíquico das personagens, pode ser lido como conteúdo do subtexto e da subpartitura dos atores quando se trata de textos dramáticos. Isso porque nem tudo o que está escrito no texto teatral necessariamente será dito pelas atrizes e atores, pois pode aparecer em cena nos seus corpos e expressões, na execução de um gesto, em uma expressão facial ou até mesmo em

um recorrente tique nervoso de determinada personagem, no timbre da voz, na forma de andar entre outras possibilidades.

Uma vez compreendido o conceito de fluxo da consciência e tomando conhecimento sobre as diferentes técnicas que podemos observar no texto escrito, ficou claro que seria possível identificar a presença de elementos componentes do fluxo da consciência nos textos escritos de Gomez a partir de uma análise com este propósito. Para além disso, o texto teatral escrito permite que, por meio de releituras, adaptações e transcrições como apresento neste estudo, seja possível potencializar elementos selecionados, como a personalidade da personagem ou mesmo trechos específicos do texto que convenham ser enfatizados. Contudo, determinados elementos do movimento da consciência que servem à construção da personagem e da sua subpartitura precisam ser experimentados em cena para que se compreenda como é possível captar esse fluxo transpondo-o para o corpo em estado de ação cênica. Ademais, já que a estrutura de um texto teatral é pensada não apenas para ser lida e imaginada pelas ávidas mentes de leitores, mas, principalmente, para ser posta em cena e apreciada por um público, interessou-me experimentar as potencialidades da subpartitura a partir da poética do Teatro do Absurdo.

Assim, ao analisar as estruturas de três peças de Silvia Gomez, *Mantenha fora do alcance do bebê*, *Neste Mundo Louco*, *Nesta Noite Brilhante* e *A árvore*, acabei por identificar uma constante na técnica composicional da citada autora: a presença dos fluxos da consciência de suas personagens. O que ocorre tanto diretamente nos solilóquios e diálogos presentes nessas peças quanto se explicitam nas didascálias. No entanto, não satisfeita, propus-me a efetivamente construir uma adaptação para o texto *Mantenha fora do alcance do bebê*, que consta como apêndice a esta dissertação. Busquei enfatizar elementos psicológicos das personagens percebidos por mim durante a análise e comparação com o fluxo da consciência. Além disso, a transcrição escrita me instigou a vontade de encenar essa versão com base no conceito da poética do Teatro do Absurdo, já que ela nos servirá como ferramenta para potencializar os efeitos da subpartitura. Conduziram-me a esse fim as características do gênero, peças teatrais que são, que evidentemente pedem o escape da fixidez do texto escrito para a liberdade de expressão do encenado. A partir disso, que concluí que a transposição para uma possível montagem e encenação implicaria lidar com as potências latentes nas entrelinhas dos fluxos da consciência subliminares ao texto original, podendo ou não elas serem catalisadas, borradas, obliteradas ou mesmo amplificadas pelo trabalho da atriz – ou pela mão da adaptadora, diretora. Interessou-me, portanto, efetivar esse experimento que foi bastante enriquecedor para a análise da composição teatral da obra *Mantenha fora do alcance do bebê*

(2019) de Gomez, como um dos produtos decorrentes desta pesquisa que consta hospedado em link privado no YouTube.

Para tal efeito, este estudo foi dividido em três capítulos, sendo o primeiro deles focado em apresentar o embasamento teórico sobre o fluxo da consciência, sustentado pelos estudos de James (1890), Humphrey (1976), Machado (1981), dentre outros. O segundo capítulo traz a análise da estrutura das peças *Mantenha fora do alcance do bebê*, *Neste Mundo Louco*, *Nesta Noite Brilhante* e *A árvore*, de Silvia Gomez, apontando elementos que as aproximam da escrita do fluxo da consciência quando associadas ao subtexto e à subpartitura, tendo como referências Gomez (2015; 2019; 2021), Stanislavski (1997), Pavis (2003), dentre outros. Explana ainda sobre a poética do Teatro do Absurdo, trazendo uma contextualização e alguns exemplos de suas possibilidades, como potencializador do subtexto e especialmente da subpartitura cênica, por meio do uso de referências, como Esslin (2018), Tavares (2015), Beckett (2010) e Ionesco (1964). O terceiro capítulo dá enfoque ao conceito de *Transcrição* desenvolvido por Haroldo de Campos e traz como bibliografia principal o livro homônimo do autor (2015), estabelecendo um panorama do conceito que me auxiliou na elaboração da adaptação do texto de Gomez que apresento. Este mesmo capítulo traz à luz pormenores da nossa transcrição escrita de *Mantenha fora do alcance do bebê* com ênfase em momentos que me pareceram essenciais para o realce dos fluxos das consciências das personagens e de suas relações com o subtexto. Por fim, exploro a parte encenada da transcrição com depoimentos das atrizes que interpretaram as protagonistas, sendo eu mesma uma delas, sobre a construção de suas subpartituras, de que modo são articuladas aos fluxos das consciências das personagens, e como a poética do Absurdo comunga para ampliar suas potencialidades.

CAPÍTULO I

O “fluxo da consciência”: compreendendo o conceito

[...] o fluxo da consciência foi uma criação dos narradores modernos para registrar “o drama que tem lugar dentro dos confins da consciência individual. HUMPHREY, Robert.

O termo “fluxo da consciência” deriva do *stream of consciousness* ou “corrente de pensamentos”, originalmente teorizado pelo filósofo, psicólogo e fisiólogo William James (1842-1910). Inicialmente a teoria da corrente de pensamentos foi elaborada para se referir ao movimento dos pensamentos dentro da mente humana, porém o uso do termo não ficou restrito ao campo da Psicologia. Com o advento da modernidade e de seus novos questionamentos e observações do ser humano enquanto indivíduo e enquanto ser social, diversos escritores renomados do século passado, tais como Virgínia Woolf e James Joyce, se interessaram em retratar em suas obras ficcionais o interior do ser humano. Assim, em meados do século XIX, com a publicação do livro *Princípios de Psicologia* (1890) de William James, tomou-se conhecimento da teoria que buscava estudar mais profundamente a mente humana a fim de investigar seu funcionamento.

Em seu livro *O fluxo da consciência*, Robert Humphrey (1976) nos apresenta um compilado da teoria do fluxo da consciência, como passa a ser conhecida a corrente de pensamentos quando traduzida para o português, que remonta ao princípio da teoria de James e se desdobra na associação do termo com a Literatura a partir de técnicas de escrita. Veja abaixo o que Humphrey nos diz sobre essa associação.

James estava formulando uma teoria psicológica e havia descoberto que "lembranças, pensamentos e sentimentos existem fora da consciência primária" e, o que é mais, que eles nos aparecem não em cadeia, mas como uma corrente, um fluxo. (r) Portanto, quem primeiro aplicou a frase ao romance apenas o fez corretamente se de fato estava

pensando em um método para representar percepção interior (Humphrey, 1976, p. 5. Grifo do autor).

Então, para Humphrey, deve-se pautar a aplicação do termo fluxo da consciência para a Literatura sobre a identificação de um propósito comum entre a teoria elaborada por James e o objetivo do autor quando optou por retratar os pensamentos de suas personagens, pois a tendência de muitos dos romancistas do século XIX de atribuírem aos seus narradores o poder da onisciência fez com que, intencionalmente ou não, a representação do interior das suas personagens, como ocorre em “Ulisses” do irlandês James Joyce, publicado pela primeira vez em 1920, por exemplo, começasse a ser associada à teoria da corrente de pensamentos. Essa tendência se manteve bastante presente nos romances do século XX. A esse respeito, leia-se o excerto abaixo:

A associação natural e historicamente correta deste termo com a psicologia, juntamente com a esmagadora tendência psicanalítica do pensamento no século XX, resultou em dotar todos os romances, que podiam ser vagamente relacionados com a expressão indefinida de "fluxo da consciência" [...] (Humphrey, 1976, p. 5).

Assim, o termo tomava maiores proporções, mas, ao mesmo tempo, era muito superficialmente associado a todos os romances que propunham um olhar para a consciência das personagens. Em razão disso, buscando uma melhor definição do termo e de modos práticos de analisá-lo, teóricos literários elaboraram técnicas para reconhecimento e uso do fluxo da consciência nos romances.

Importa ressaltar que, apesar de o meu objetivo aqui ser o de analisar o fluxo da consciência na Literatura Dramática, ou seja, em peças teatrais, a maioria dos estudos sobre o fluxo da consciência, que encontrei durante as pesquisas por aporte teórico, consiste na análise de romances. Isso porque a descrição narrativa dos romances foi considerada durante muito tempo a forma ideal de transcrição da consciência, como veremos a seguir de acordo com o argumento de Prado (2000). Esse tipo de Literatura permite ao leitor um mergulho profundo no interior da personagem sem que haja, a depender da técnica que se utiliza, uma grande intervenção de ações externas ao movimento dos pensamentos.

No romance é possível apanhar esse “fluxo da consciência”, que alguns críticos apontam como o “ aspecto mais característico da ficção do século vinte”¹, quase em sua forma de origem, naquele estado bruto, incoerente, fragmentário, descrito pelos psicólogos: foi, como se sabe, a proeza realizada por James Joyce no último e famoso capítulo de *Ulysses*. No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem (Prado, 2000, p. 88).

Devido a isso, neste estudo serão tratados exemplos de romances nos quais podemos identificar as técnicas do fluxo da consciência, por exemplo, Joyce (1983) e Lispector (2009). Porém, embora não tenha encontrado em pesquisas uma grande variedade de peças teatrais ou referências de dramaturgos e dramaturgas que frequentemente são associados ao fluxo da consciência na Literatura Dramática brasileira, alguns estudos apontam características do fluxo na obra do brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980). Assim como um dos expoentes nas pesquisas referentes ao fluxo da consciência no Teatro Contemporâneo é a inglesa Sarah Kane (1971-1999). No Teatro Brasileiro Contemporâneo, denotam-se características advindas do fluxo da consciência nas peças objeto deste estudo, *Mantenha fora do alcance do bebê*, *Neste Mundo louco*, *Nesta noite brilhante* e *A árvore*, da autora dramática mineira Silvia Gomez.

O fluxo da consciência, que propus apresentar e no qual vou pautar esta pesquisa, não se trata de uma técnica específica e nem foi estruturada para a finalidade literária da representação da consciência. Na verdade, “[...] o fluxo da consciência não tem uma técnica definida. Ao invés disso, são usadas as mais diversas técnicas para apresentar o fluxo da consciência (Humphrey, 1976, p. 4), por isso mesmo é necessário um apanhado geral sobre o fluxo para contextualizar este estudo.

Antes de analisarmos as peças de Silvia Gomez abordadas neste estudo, apontando as características do fluxo da consciência presentes nelas, trouxe um panorama da teoria do fluxo da consciência para a Psicologia a fim de ser possível compreender a lógica da sua estruturação; para a Literatura com o objetivo de apresentar ao leitor as características das principais técnicas utilizadas na escrita do fluxo da consciência; e para o Teatro, para que seja possível elucidar por meio de exemplos da aplicação do fluxo em outros textos dramáticos, e suas particularidades que os diferencia dos romances, o conceito que será explorado no capítulo

¹ EDEL, Leon. *The modern Psychological Novel*. New York, Grove Press Inc., 1964. p. 9. apud. PRADO, 2000.

seguinte nas peças de Gomez.

A busca por um denominador comum, por um ponto de partida lógico para a esta análise faz-se necessária, considerando que se trata de apenas uma dentre as múltiplas abordagens que podem surgir quando se estuda um produto artístico. Humphrey também esclarece essa necessidade em seu livro.

Fluxo da consciência — quantas imagens não faz brotar esta frase? Confissões secretas, poços de energia represada, ousadas experiências, moda passageira, o caos da indiscriminação? Aplicada ao romance é, como disse certa vez Dorothy Richardson, um termo caracterizado por sua "perfeita imbecilidade". Mas o termo existe; pertence-nos. Cabe-nos torná-lo útil e expressivo, quer dizer, precisamos chegar a um acordo quanto ao que representa; ou, pelo menos, ter um ponto de partida mais ou menos definido para um raciocínio inteligente (Humphrey, 1976, p. XIX).

Portanto, com o propósito de apresentar esse denominador comum do fluxo da consciência, este primeiro capítulo se dedica a esta finalidade, dividindo-se em três momentos: O fluxo da consciência na Psicologia; O fluxo da consciência na Literatura; O fluxo da consciência no Teatro, que abordam de maneira panorâmica a teoria do fluxo dentro de cada área específica além de exemplificar as técnicas associadas ao fluxo que, nos capítulos posteriores, auxiliam na compreensão da análise proposta por esta pesquisa.

1.1- O fluxo da consciência na Psicologia

O filósofo, psicólogo e fisiólogo norte-americano William James (1842- 1910), conhecido por seu pioneirismo na Psicologia Funcional, além de sua carreira na área da Psicologia Fisiológica, especialmente, lecionando em Harvard, e por ser um dos criadores do Pragmatismo, corrente filosófica conhecida por ser associada à praticidade, já que busca a consequência prática que advém dos pensamentos, também acumula em seu currículo diversas obras publicadas, entre as quais *Princípios de Psicologia*, publicado pela primeira vez 1890, na qual ele elabora diversos conceitos aliados à psicanálise freudiana. Entre eles está o *stream of consciousness*. A pesquisadora Oliveira (2009), que compõe nosso referencial teórico sobre o uso do fluxo da consciência no Teatro, também faz um apanhado geral sobre o fluxo antes de partir para a análise proposta pela sua pesquisa. Por esta razão, trouxe um trecho de sua constatação sobre a expressão que primeiro se propunha a retratar o movimento da mente ao

processar os pensamentos a fim de que sua fala contribua para a compreensão.

Nesse momento, sua existência é garantida enquanto padrão individual de variação e seleção junto à consciência, tomada em sua acepção tradicional. O fluxo de consciência, para James, é o processo da atividade consciente que organiza informações de maneira contínua. Essa continuidade é considerada segundo o fato de que a consciência não sente efetivamente seus períodos de ausência. Quando a atividade consciente é interrompida, por alguma razão, ao ser retomada, ela parte do ponto anterior a este intervalo e não há qualquer ruptura qualitativa que possa ser considerada (Oliveira, 2009, p. 16).

Percebe-se, então, que William James havia identificado que os pensamentos fluem de maneira quase ininterrupta dentro da mente. Além disso, defendia que existem verdades que podem ser fundamentadas pelo exame da experiência subjetiva de um sujeito. James acreditava que a emoção estava presente em todos os trabalhos da mente. Em razão disso, ele dedicou-se profundamente ao estudo de tudo que envolve a mente e as ações ligadas ao exercício mental dos pensamentos devido à natureza de sua filosofia. Por essas razões e por ser considerado o pioneiro em conceituar a atividade mental humana, sua teoria sobre a consciência trata-se do principal embasamento teórico para a parte psicológica desta pesquisa. “James estava formulando uma teoria psicológica e havia descoberto que ‘lembranças, pensamentos e sentimentos existem fora da consciência primária’ e,[...], que eles nos aparecem não em cadeia, mas como uma corrente, um fluxo” (Humphrey, 1976, p. 5). Portanto, de acordo com James, o funcionamento da consciência pautava-se sobre as seguintes cinco características principais² que apresento com tradução própria:

- 1) Todo pensamento tende a fazer parte de uma consciência pessoal.
- 2) Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando.
- 3) Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.
- 4) Sempre parece lidar com objetos independentes de si mesmo.
- 5) Ele se interessa por uma parte desses objetos e exclui outros, e aceita ou rejeita – em uma palavra, *escolhe* dentre eles – a todo momento (James, 1890, p. 225).

² 1) Every thought tends to be part of a personal consciousness.

2) Within each personal consciousness thought is always changing.

3) Within each personal consciousness thought is sensibly continuous.

4) It always appears to deal with objects independent of itself.

5) It is interested in some parts of these objects to the exclusion of others, and welcomes or rejects – *chooses* from among them, in a word– all the while (James, 1890, p. 225).

É possível deduzir, a partir das características acima listadas, o pensamento integra a consciência pessoal de cada um e está em constante movimento, independentemente da nossa intenção racional. Esse movimento quase que ininterrupto de pensamentos seleciona entre estímulos diversos, como acontecimentos externos, memórias e sensações, e absorve os selecionados de maneira quase aleatória, o que se pode compreender como livre associação de ideias, aceitando ou descartando os pensamentos que fluem como uma corrente. Daí o sentido do termo *stream* ou, como adotado pelo português, “fluxo” aplicado a essa noção de consciência, como aponta Machado (1981).

O fluxo é o "ir e vir" da consciência em torno de um fato, sentimento ou sensação, associado à idéia de passado e futuro. A partir dessa fusão temporal sobrevém a tentativa de colocar todos os vãos do pensamento dentro de uma realidade presente, gerando o estado de continuidade do pensamento, referido por James (Machado, 1981, p. 11).

Portanto, a noção de tempo dentro da consciência, que mescla situações do passado com sensações do presente e apreensões do futuro, unida ao fluxo constante de ideias, causa naturalmente uma aparente desordem nos pensamentos que tendem a ser sobrepostos uns aos outros de acordo com a seleção mencionada anteriormente. Como aponta Carl Jung, “O inconsciente está em constante atividade, e vai combinando os seus conteúdos de forma a determinar o futuro” (Jung, 1980, p. 103). Em síntese, “Diante de um determinado fato, a mente humana estabelece correlações com outras experiências, e, dessas experiências, seleciona o fato que gerou tal correlação” (Machado, 1981, p. 12). Ou seja, a livre associação de ideias basicamente trata-se de uma evocação espontânea da mente que pode relacionar um fato ocorrido no presente a um acontecimento passado. Automaticamente pode gerar uma antecipação de consequências futuras a partir daquele fato ou apenas evocar, por sua vez, algum outro acontecimento que aparentemente pode não ter conexão com o fato anterior, mas trouxe, de algum modo, alguma informação ou fragmento de ideia que remeteu a ele. Pensando assim, como aponta Machado (1981), quando se analisa por esse ponto de vista, a desordem dos pensamentos se torna praticamente inevitável. Um dado interessante que acrescento aqui é que essa desordem cronológica também é bastante comum de se identificar no Teatro do Absurdo. Martin Esslin, por exemplo, utiliza a frase “abolição de sequência cronológica” (Esslin, 2018, p. 207) para se referir à peça *A cantora careca* (1949) de Eugène Ionesco, uma das maiores referências quando se trata da poética em questão. Então, temos o primeiro ponto em comum

entre o fluxo da consciência e o Absurdo.

Retomando o raciocínio, aliada à noção de preconcepção do futuro, a partir de referências passadas e presentes, está a influência dos elementos do meio no indivíduo. Mesmo assim, a desordem “característica” do fluxo da consciência se tornou material de assimilação interessante para os teóricos que tinham o propósito de identificar um certo padrão dentro das formas de revelação da consciência apresentadas pelos escritores. Essa conturbação dos pensamentos, gerada pelo atrito dos estímulos externos aos quais o ser humano inevitavelmente está exposto, com o movimento contínuo interno da consciência humana pode ser considerada como livre associação de ideias ou livre associação psicológica, ao que nos esclarece Humphrey:

A principal técnica para controlar o movimento do fluxo da consciência na ficção tem sido uma aplicação dos princípios da livre associação psicológica. Os fatos primários da livre associação são os mesmos, quer sejam calcados na psicologia de Locke-Hartley ou de Freud-Jung; e são simples. A psique, cuja atividade é quase ininterrupta, não pode ser concentrada por muito tempo em seus processos, mesmo quando é fortemente dominada; exercendo-se pouco esforço para concentrá-la, seu foco permanece sobre uma única coisa por uma questão de instantes apenas. Contudo, a atividade da consciência deve ter conteúdo, o qual é fornecido pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, através de uma associação de qualidades em comum ou contrastantes, em todo ou em parte — mesmo a mais vaga das sugestões. São três os fatores que controlam a associação: primeiro, a memória, que é sua base; segundo, os sentidos, que a guiam; e terceiro, a imaginação, que determina sua elasticidade (Humphrey, 1976, p. 38-39).

Partindo do princípio de que esses três fatores compõem o conceito da livre associação de ideias que, por sua vez, compõe a noção básica de funcionamento do fluxo da consciência, pode-se compreender que o fluxo, quando associado à Literatura, consiste na tentativa de reprodução do movimento quase ininterrupto dos pensamentos por meio de técnicas diversas que auxiliam na visualização de uma porcentagem do que se passa na mente humana. A isso os estudiosos denominaram de consciência, o que observa a fim de melhor explicar o conceito:

Consciência indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável.(4) É com esta última que se ocupa quase toda a ficção psicológica. A ficção do fluxo da consciência difere de qualquer outra ficção psicológica precisamente por dizer respeito aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional — os níveis à margem da atenção (Humphrey, 1976, p. 2-3).

Desse modo, considere-se que:

Existem, todavia, dois níveis de consciência que podem ser distinguidos com uma certa facilidade: o "nível da fala" e o "nível da pré-fala". Há um ponto onde elas se sobrepõem, mas, sob outro aspecto, a distinção é bem clara. O nível da pré-fala, que é a preocupação da maior parte da literatura analisada neste estudo, não implica uma base para comunicação como é o caso do nível da fala (quer falada, quer escrita). Esta é a sua principal característica. Em breve, os níveis da consciência que antecedem a fala não são censurados, racionalmente controlados ou logicamente ordenados. Portanto, por "consciência", estarei indicando toda a área de processos mentais, incluindo, especialmente, os níveis da pré-fala [...]. Pensemos na consciência como tendo a forma de um iceberg — o iceberg inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo da consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície (Humphrey, 1976, p. 4).

De acordo com Humphrey, na ficção do fluxo da consciência “[...] a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar [...] o estado psíquico dos personagens (Humphrey, 1976, p.4)”, portanto, em consonância com a linha de raciocínio de Humphrey, este estudo trata da investigação sobre essa escrita voltada para o interior da mente das personagens de uma dramaturga contemporânea e, para isso, expõe exemplos dentro da Literatura de Arte Dramática que servem de respaldo para o apontamento das características da escrita do fluxo da consciência nas peças de Silvia Gomez.

Uma vez apontado qual o conceito de consciência aqui considerado, em seguida aborda a partir do momento em que os escritores conhecidos como pioneiros nesse tipo de Literatura, com teor psicológico, começaram a explorar o interior de suas personagens na consideração de seus fluxos da consciência, surgiram na Literatura técnicas para auxiliar na tarefa dessa escrita da consciência. Estas variam desde a descrição de uma situação presente até a evocação de uma memória profunda ou aspiração de um desejo numa linguagem em que uma se sobrepõe a outra e, ao mesmo tempo, também se convergem.

1.2- O fluxo da consciência na Literatura

Com a propagação da psicanálise, os escritores passaram a se interessar em explorar melhor a psiquê humana. Poéticas, como o Expressionismo, o Impressionismo e o Surrealismo,

buscavam, cada qual a seu modo, trazer à tona o conteúdo interior do ser humano. Assim, os artistas começaram a aderir à expansão de sua perspectiva sobre o potencial de criação contido nos pensamentos, na psiquê humana.

Então, a busca por novas tendências levou muitos escritores a se dedicarem à investigação psicológica de suas personagens com o objetivo de aproximar-se ao máximo da escrita ficcional da fluidez ou livre associação de ideias presente nos pensamentos. Contudo, como mencionado anteriormente, Humphrey observa que não necessariamente a descrição dos pensamentos de uma personagem caracteriza um romance como pertencente ao fluxo da consciência, pois

O romance do fluxo da consciência pode ser mais rapidamente identificado por seu conteúdo, que o distingue muito mais do que suas técnicas, suas finalidades ou seus temas. Por isso, os romances a que se atribui em alto grau o uso da técnica do fluxo da consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances (Humphrey, 1976, p. 2).

Dessa maneira, os romances aqui tratados como exemplos para a parte literária deste estudo consistem em romances cujo tema principal ou foco narrativo se trata especificamente da condição psicológica das personagens e nos quais o movimento interno da consciência é que toma o protagonismo da narrativa.

Como mencionado anteriormente, de acordo com Humphrey (1976), o fluxo da consciência trabalha com o que ele chamou de “elementos pré-discursivos”. O autor também afirma que o fluxo é capaz de mover-se livremente no tempo e essa característica, unida ao fator inerente da permeabilidade, como pontua Oliveira (2009), faz com que o fluxo da consciência seja uma técnica que transita com facilidade pela Psicologia, pela Literatura e pelo Teatro, por exemplo.

Humphrey analisa o uso do fluxo da consciência por meio de quatro tipos de técnicas literárias que trabalham o nível da pré-fala que seriam o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, o solilóquio e a descrição onisciente. Porém, apesar de associar essas técnicas ao fluxo, ele alerta, por exemplo, que os monólogos interiores são erroneamente confundidos com o fluxo de consciência, como sinônimos. Entretanto, algumas particularidades promovem distinções entre os dois tipos de monólogos, direto e indireto, e nota-se que é simplório resumir que se trata apenas de sinônimos quando o fluxo é formado por técnicas diversas.

O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada (Humphrey, 1976, p. 22).

Portanto, os monólogos interiores, tanto o direto quanto o indireto, têm uma estrutura de associação de ideias mais livre e fluida. Além disso, Humphrey reitera que se trata de uma técnica utilizada para retratar os níveis da consciência e que “raramente é “uma expressão do pensamento mais íntimo situado mais próximo ao inconsciente”” (Humphrey, 1976, p. 22). Seria, então a representação ainda em fase incompleta e inarticulada dos processos da consciência antes que sejam postos em palavras. Daí a diferença principal entre os monólogos interiores e o monólogo dramático ou o solilóquio que são técnicas utilizadas tanto na Literatura quanto no Teatro como será abordado mais adiante.

Ressalto aqui também em que diferem entre si o monólogo interior direto do indireto. O *monólogo interior direto* é “apresentado quase sem interferência do autor e sem se presumir uma platéia” (Humphrey, 1976, p. 22-23), portanto, a descrição dos pensamentos não busca uma conexão lógica e, sim, deixa que a associação das ideias flua da maneira mais natural possível, sem que haja direcionamentos do autor para a personagem ou descrições pormenorizadas para o leitor. Decerto o exemplo de monólogo interior direto mais famoso, e extenso, trazido tanto por Humphrey quanto por Oliveira (2009) e Carvalho (1981) em seus estudos, é o da personagem *Molly Bloom* do romance *Ulisses* de James Joyce (1983). A personagem em questão está refletindo sobre sua vida ao perceber que o marido chegou em casa muito tarde. Um trecho desse monólogo é pertinente para compreendê-lo melhor.

Sim porque ele nunca fez uma coisa como essa antes como pedir pra ter seu desjejum na cama com um par de ovos desde o hotel City Arms quando ele costumava fingir que estava de cama com voz doente fazendo fita para se fazer interessantes para aquela velha bisca da senhora Riordan que ele pensava que tinha ela no bolso e que nunca deixou para nós nem um vintém tudo pra missas para ela e para alma dela grande miserável que era com medo até de soltar quatro xelins, para seu espírito metilado me contando todos os achaques dela com aquela velha de falação dela sobre política e tremores de terra e o fim do mundo que a gente tenha um pouco de distração pelo menos antes Deus ajude o mundo se todas as mulheres fossem como ela contra roupa de banho e decotes é claro que ninguém queria ver ela com isso eu creio que ela ora piedosa porque nenhum homem havia de olhar para ela duas vezes eu espero que não vou ser nunca como ela não admirava se ela quisesse que a gente escondesse a cara mas ela era uma mulher bem educada [...] (Joyce, 1983, p. 692).

Observa-se no trecho acima a falta de pontuação e a opção do autor por não interferir na fala da personagem com indicações ou descrições para dar a fluidez necessária aos pensamentos. Também foi possível identificar, a partir dessas características, o monólogo interior direto. Já o *monólogo interior indireto* traz constantemente a presença do narrador permitindo, assim,

[...] o uso do ponto de vista da terceira em lugar da primeira pessoa; o uso mais amplo de métodos descritivos e expositivos para apresentar o monólogo; e a possibilidade de maior coerência e de maior unidade superficial pela escolha dos materiais. Ao mesmo tempo, a fluidez e o senso de realismo na descrição dos estados da consciência podem ser conservados (Humphrey, 1976, p. 26-27).

Dessa maneira, há no monólogo interior indireto não apenas a presença constante do narrador, mas também uma alternância de vozes que dá dinâmica ao fluxo e ao mesmo tempo possui uma ordenação mais lógica dos pensamentos. Isso colabora com a compreensão das ideias que vão sendo expostas. Assim, essa técnica consiste “em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela” (Humphrey, 1976, p. 27).

Devido a isso, muitas vezes, os autores optam por adicionar a descrição onisciente ao monólogo indireto a fim de que haja a compreensão da psiquê que está sendo exposta. Por essa razão, Carvalho (1981) vai se referir a essa técnica como monólogo interior *orientado* ao invés de indireto no seu livro *Foco narrativo e Fluxo da consciência*. Para melhor compreensão, há um exemplo do uso do monólogo interior indireto ou orientado, utilizado por Clarice Lispector em “Devaneio e embriaguez duma rapariga” (2009).

Seus olhos de novo fitaram aquela rapariga que, já d’entrada, lhe fizera subir a mostarda ao nariz. Logo d’entrada percebera-a sentada a uma mesa com seu homem, toda cheia dos chapéus e d’ornatos, loira como um escudo falso, toda santarrona e fina – que rico chapéu que tinha! – vai ver que nem casada era, e a ostentar aquele ar de santa. E com seu rico chapéu bem posto. Pois que bem lhe aproveitasse a beatice! e que se não lhe entornasse a fidalguia na sopa! As mais santazitas eram as que mais cheias estavam de patifaria. E o criado de mesa, o grande parvo, a servi-la cheio das atenções, o finório: e o homem amarelo que a acompanhava a fazer vistas grossas. E a santarrona toda vaidosa de seu chapéu, toda modesta de sua cinturita fina, vai ver que não era capaz de parir-lhe, ao seu homem, um filho. Ai que não tinha nada a ver com isso, a bem dizer: mas já d’entrada crescera-lhe a vontade d’ir e d’encher-lhe, à cara de santa loira da rapariga, uns bons sopapos, a fidalguita de chapéu (Lispector, 2009, p. 8-9).

Pelo trecho acima, nota-se a voz ativa da narradora, por vezes, direcionando e informando o leitor ao mesmo tempo em que não se perde a consciência da personagem que conecta suas ideias de forma emaranhada. Desse modo, a autora faz com que seja possível compreender o contexto em que a personagem comenta sobre a outra mulher sem perder a fluidez do fluxo de sua consciência.

Na técnica chamada de *solilóquio* presume-se que haja uma plateia para a qual o fluxo de consciência é direcionado. Justamente por isso é a técnica mais associada ao Teatro, e não há interferência do autor. Observemos um trecho de *Avalovara* (1973) romance de Osman Lins, mencionado também por Carvalho (1981), a exemplo do uso do solilóquio na Literatura.

O parque de diversões, com as suas luzes perdidas na escuridão circundante, ela e eu no carrossel que range em torno do eixo, rangem as tábuas do piso se passa algum dos outros raros hóspedes; tento, sem conseguir, com faca afiada, cortar o olho desorbitado de um boi; a mala de viagem tomba no assoalho, range o mar nas bocas e nas barrigas dos peixes, ouço ou julgo ouvir, rosto contra rosto, um crepitar de chamas, as pranchas de carvalho rangem sob nossos pés, não sei se realmente pronuncio nomes inventados ou se dou forma a vozes que sua carne parece, subsistem, propaga-se em ondas amplas o rumor do mar pela costa ainda meio inculta, giramos abraçados no carrossel, range o leito vazio e o outro onde estamos; como entender que tão duros instrumentos, os olhos, recuem, queimem-se, tornem sobre si mesmos tal um pedaço de seda? (Lins, 1973, p. 9-10).

Depreende-se do trecho acima que o solilóquio é escrito quase que para ser falado, mesmo se tratando de um romance. Isso porque os pensamentos são descritivos, como se fossem direcionados a ouvintes, e, apesar da falta de uma lógica racional, característica do fluxo da consciência, o solilóquio, pressupondo uma plateia, traz em sua pontuação mais “completa” maior direcionamento das possibilidades de interpretação das frases.

A outra técnica é a *descrição onisciente* na qual o autor apresenta a consciência da personagem de maneira descritiva e direciona o leitor sem que a voz ou linguagem da personagem sejam destacadas. Tanto Humphrey quanto Carvalho apresentam como exemplo de uso dessa técnica um trecho de *Pilgrimage* da romancista Dorothy Richardson que transcrevi aqui, valendo-me da tradução de Humphrey.

O pequeno tranco fez com que sua mente saísse sondando ao longo da estrada que acabavam de deixar para trás. Ela contemplou seu comprimento ininterrupto, suas lojas, sua ausência de árvores. A larga rua que agora

começavam a subir aos solavancos a repetia em escala maior. As calçadas eram largos passadiços alcançados do leito da rua por degraus de pedra, três de profundidade. As pessoas que nelas transitavam eram diferentes de todas que ela conhecia. Eram todas iguais. Eram... Ela não conseguia encontrar uma palavra para designar a estranha impressão que causavam. Coloria todo o distrito pelo qual tinham vindo. Fazia parte do novo mundo ao qual estaria comprometida a partir de 18 de setembro. Já era o seu mundo e ela não tinha palavras para descrevê-lo. Ela não seria capaz de transmiti-lo aos outros. Teve a certeza de que sua mãe não percebera. Teria de lidar com ele sozinha. Procurar falar nele, mesmo com Eve, minaria a sua coragem. Era o seu segredo. Um estranho segredo por toda sua vida, como o fora Hanover. Mas Hanover era linda... (Richardson, 1938, p. 194-195 apud. Humphrey, 1976, p. 31-32).

No trecho retirado de *Pilgrimage*, a personagem Miriam narra a vida sob a perspectiva feminina, que era justamente a intenção da autora ao escrevê-la, mas Humphrey caracteriza o romance como uma “autobiografia psíquica” (p. 9) de Richardson. Por essa razão, é difícil encontrar um enredo lógico mesmo com a presença constante da autora. Portanto, percebe-se que a descrição onisciente apresenta tanto o íntimo da personagem quanto a sua perspectiva do mundo de maneira narrada pelo autor, mas mantendo a característica de pré-fala do fluxo de consciência que mantém a desordem daquilo que ainda é matéria psíquica e não foi logicamente formulado.

Carvalho acrescenta mais uma técnica às que Humphrey explica; *a impressão sensorial*, que seria, de acordo com a definição de Lawrence Edward Bowling, quando o fluxo se apresenta de maneira passiva “com registro apenas das expressões verbais correspondentes às impressões psíquicas trazidas pelos sentidos” (Carvalho, 1981, p. 58). Trazendo um exemplo retirado novamente de *Pilgrimage*, ilustro o conceito dessa técnica a partir da tradução de Carvalho.

[...] edifícios cinzentos erguendo-se em ambos os lados, sentindo-se para longe na distância que chegava – ângulos nítidos contra o céu... amaciados ângulos de edifícios... altos ângulos moldados moles como miolo de pão, com profundas sombras inferiores... trepadeiras engastando-se em balcões... tiras de flores de janela através dos edifícios, escarlates, amarelas, ascendendo; uma confusão de branco e cor de alfazema ao longo de uma amurada que se curvava... uma camada de verde trepadeira subindo em uma frontaria de casa pintada de branco... Sons de coisas próximas e visíveis listadas e entalhadas à proporção que se moviam, conduzindo para sons distantes sem traço... soando juntos (Richardson, 1938, p. 125 apud Carvalho, 1981, p. 59).

Assim, passivamente, a impressão sensorial descreve cenários, sensações e impressões à medida que a personagem as observa, mas sem trazer a associação ativa de ideias do monólogo interior, por exemplo, que traz a voz da personagem enquanto seus pensamentos fluem como

uma torrente desordenada de matéria psíquica. Sobre a Literatura Contemporânea, é preciso compreender a abrangência desse termo para que sua aplicação seja eficaz sem ser limitante. A arte da contemporaneidade “desafia quaisquer tentativas de delimitação, pois quando uma proposta artística se estabelece, novas proposições surgem em contrapartida à anterior para subvertê-la, colocá-la em dúvida, em instabilidade, sem necessariamente destruí-la” (Oliveira, 2009, p. 65), para que então se possa expandir nosso campo de visão ao propor uma análise nesse cerne.

Desse modo, nota-se que os escritores inseridos ainda na modernidade começaram a explorar a temática do estado psicológico da personagem. Já durante a pós-modernidade e a contemporaneidade, começaram a ampliar a variedade de técnicas para que a Literatura pudesse transmitir essa consciência da personagem tentando capturá-la em seu estado fluido por meio das palavras.

Tendo sido por muito tempo os romances o foco principal da análise da escrita do fluxo da consciência, restou uma lacuna no que se refere aos estudos dessa temática na Literatura Dramática, ou seja, nos textos teatrais. Todavia, esse quadro está começando a ser modificado pelo registro que existe de alguns pesquisadores, como Oliveira (2009), que vêm tentando preenchê-la, assim como também se trata do objetivo ao desenvolver esta pesquisa.

Não obstante, diversos dramaturgos ainda na era da modernidade, chegando até a contemporaneidade, começaram a explorar as possibilidades do conteúdo psicológico em seus textos dramáticos. Embora o solilóquio, como mencionado anteriormente, tenda a ser associado ao Teatro por sua característica de assumir a presença de espectadores, outras técnicas do fluxo da consciência podem ser encontradas nos textos dramáticos. Para além disso, o fluxo pode inclusive residir naquilo que está sob o texto, no interior da construção cênica, como será visto no capítulo seguinte. Sem mais delongas, fica nítido como o fluxo pode ser identificado nos textos dramáticos contemporâneos do mesmo modo que nos gêneros narrativos.

1.3- O fluxo da consciência no Teatro

A liberdade de interpretação proveniente do termo “contemporâneo” é causada, em parte, porque não existe uma definição precisa do que seja o contemporâneo e, em outra parte, porque à medida que se exploram os caminhos, eles têm a capacidade de bifurcar em outros e,

assim, desencadear infinitas possibilidades de leitura quando se fala de um produto artístico. Essa gama de possibilidades precisa ser afunilada em pesquisas acadêmicas para direcionar o olhar apenas ao recorte que será abordado. É importante citar a perspectiva interessante atribuída ao termo pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) em seu livro “*O que é o contemporâneo? E outros ensaios*”.

A contemporaneidade, [...], é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2009, p. 59).

Portanto, há que se tomar certa distância dos dias atuais e das produções artísticas recentes que chegam já com a nomenclatura da contemporaneidade ao mesmo tempo em que se debruça sobre elas para identificar quais detalhes são heranças daquilo que veio antes e quais as novas possibilidades que surgiram a partir dali.

Desse modo, nesta seção do capítulo, serão retomados alguns textos dramáticos escritos num passado recente bem como traremos textos atuais para exemplificar o fluxo da consciência na arte teatral. Ressalta-se também a variedade desses exemplos que trazem tanto Nelson Rodrigues quanto Samuel Beckett, passam por Sarah Kane e chegam a Silvia Gomez, com o propósito de se apresentar a pluralidade de dramaturgias que podem ser associadas ao fluxo da consciência, partindo-se da análise de aproximação dos textos dramáticos como material literário neste primeiro momento.

Como visto anteriormente, o fluxo da consciência pode ser analisado na narrativa literária em seu modo mais intimista e, dependendo da técnica que seja percebida, sem muitas interferências do autor em relação ao movimento dos pensamentos das personagens.

Entretanto, a Literatura Dramática, exceto em alguns casos que a serem citados adiante, se apropria da descrição do dramaturgo ou dramaturga justamente para melhor direcionar as ações e intenções das personagens. Ou seja, pode-se dizer que a descrição contida nas didascálias são justamente o uso do fluxo da consciência na produção do subtexto psicológico que vai para a cena; o que será abordado no terceiro capítulo. Por ora, importa esclarecer os pontos em que o uso do fluxo da consciência na escrita dramática diverge da escrita literária narrativa em relação às suas respectivas estruturas.

De acordo com Humphrey (1976, p. 23), “o monólogo no teatro respeita as expectativas da plateia quanto à sintaxe e dicção convencionais e apenas *sugere* as possibilidades de desvio mental”. Logo, depreende-se que a suposição de espectadores faz com que o dramaturgo e os próprios atores, os quais pronunciam as palavras, direcionem mais o fluxo. Esse fato pode conceder a ele uma conotação de sentido específica por meio da interpretação das frases com diferentes entonações.

Pelo fato de um monólogo encenado no Teatro por si só implicar a presença de espectadores, essa condição, como pontua Oliveira, vai na contramão do que propõe o fluxo da consciência que é justamente ser “a manifestação do interior da personagem, de seus pensamentos mais íntimos e não compartilhados” (Oliveira, 2009, p. 23). Enquanto no romance o leitor já se sente mais próximo ao íntimo da personagem a partir das técnicas narrativas do autor, no Teatro, existem especificidades provenientes da necessidade da ação que, ao serem trazidas na encenação, são interpretadas a partir de escolhas voltadas para a atuação.

Quando se fala em fluxo da consciência no Teatro, é necessário ter em mente tanto essas peculiaridades inerentes ao fazer teatral quanto às discordâncias entre alguns teóricos sobre o funcionamento do fluxo no Teatro. Em *A personagem de ficção*, Décio de Almeida Prado em seu capítulo “A personagem no Teatro” toma o elemento da personagem como fio condutor para sua análise das distinções entre o romance e o Teatro e destaca principalmente que, apesar de ambos falarem do homem, “o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator” (Prado, 2000, p. 84). Portanto, o propósito de um texto teatral é não se restringir à leitura fixa como no caso do romance.

Prado afirma também que, ao estar diante do que está sendo exposto no palco, o espectador é “obrigado” a acreditar na ficção que está assistindo. Contudo, parece mais apropriado considerar que o espectador passa a compor a cena a partir do momento que se dispõe a estar ali presente, assim como os atores, conscientes dessa presença, estão se dispondo a ser observados. Então, é justamente a presença de outrem durante a encenação o que coloca em questionamento para Prado e outros estudiosos a efetivação do propósito do fluxo da consciência no Teatro.

Ainda em “A personagem no Teatro”, Prado constata que, no romance literário, o fluxo da consciência pode ser encontrado “naquele estado bruto, incoerente, fragmentário, descrito pelos psicólogos” (p. 88) e, portanto, seria esta praticamente sua forma mais coerente. A isso ele completa dizendo que, no Teatro, “torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar

consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo” (p. 88). Explica ainda que o espectador não tem acesso à consciência psicológica da personagem assim como o leitor tem, por isso, em sua opinião, o teatro não seria o “meio mais apropriado para investigar as zonas obscuras do ser” (p.88).

Oliveira (2009, p. 22), por sua vez, questiona tal afirmativa de Décio de Almeida Prado (2000), erroneamente atribuída a Anatol Rosenfeld pela citada pesquisadora em sua dissertação, a partir do estudo sobre a ascensão e crise do drama moderno por meio do livro *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi³ que traz um panorama do que ocorreu com o Teatro entre as décadas de 1880 e 1950. Para Oliveira, Rosenfeld (sic) parte de uma perspectiva conservadora do conceito de drama moderno. E ao corroborar essa sua afirmativa, a autora traz Szondi (2001) informa sobre a influência do Renascimento sobre o drama moderno, o que, para o objetivo da presente dissertação, nos pareceu insuficiente. Então, pretendo ir historicamente um pouco mais adiante que Oliveira, apoiando-me no conceito de Teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann, que confronta a teoria de Szondi, para que poder também refutar a perspectiva apresentada por Prado (2000).

Como afirma Sérgio de Carvalho na apresentação de *O Teatro pós-dramático* (2007), de Lehmann, “Em sua *Teoria do Drama Moderno*, Szondi formula a hipótese de que o grande teatro do modernismo foi aquele que superou a crise histórica do drama burguês mediante experimentações épicas” (Carvalho, 2007, p. 9), porém, interessa aqui voltar a perspectiva para o pós-dramático.

Em seu “*O teatro pós-dramático*”, Lehmann (2007), que considera a teoria de Szondi limitante quanto aos fenômenos artísticos posteriores ao Teatro Épico de Brecht, propõe a elaboração de uma “*lógica estética do novo teatro*” (Lehmann, 2007, p. 21. Grifos do autor), pois o Teatro não se enquadraria mais puramente nas terminologias de dramático ou épico. A esse respeito Lehmann esclarece que,

O teatro dramático está subordinado ao primado do texto. No teatro da época moderna a montagem consistia em declamação e ilustração do drama escrito. Mesmo quando a música e a dança eram inseridas ou predominavam, o “texto” continuava a ser determinante, no sentido de uma *totalidade* cognitiva e narrativa mais apreensível. Apesar da caracterização cada vez mais intensa dos personagens dramáticos por meio de um repertório não-verbal de gestos corporais, movimento e mímica que traduzir as expressões da alma, nos

³ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001 apud Oliveira, 2009.

séculos XVIII e XIX a figura humana continuava a ser definida essencialmente por seu discurso. O texto, por sua vez permanecia centrado em sua função como texto para a interpretação de papéis. Coro, narrador, intermédio, teatro no teatro, prólogo, epílogo, apartes e milhares de fendas sutis no cosmos dramático, o repertório brechtiano da representação épica enfim, podiam ser acrescentados e integrados “ao” drama sem perturbar a vivência específica do teatro dramático. Não é decisivo saber se e em que medida as formas de discurso poéticas tinham efeito na textura dramática, em que medida as dramaturgias épicas eram utilizadas: “o” drama era capaz de incorporar tudo isso sem perder seu caráter dramático (Lehmann, 2007, p. 25-26).

Nesse sentido, para Lehmann, tanto o dramático quanto o épico poderiam se misturar sem romper com a fidelidade ao texto e, mesmo com os recursos modernos de distanciamento, manter o efeito catártico do drama. O termo pós-moderno, para Lehmann, também não seria ideal porque “O teatro pós-moderno seria um teatro sem discurso, em que predominariam a meditação, a gestualidade, o ritmo, o tom. Formas niilistas e grotescas, espaço vazio e silêncio são outros elementos acrescentados” (Lehmann, 2007, p. 31), havendo, assim, algumas nomenclaturas superficiais ou arbitrariamente atribuídas a toda transposição de textos clássicos para um contexto mais atual com o objetivo de dar uma classificação geral da época.

Assim, ainda de acordo com Lehmann em seu citado texto, nenhum dos termos acima comportaria os fenômenos que vieram, especialmente entre as décadas de 1970 e 1990 e ainda ocorrem atualmente. Eles romperam com a estrutura de dependência do texto ou que inovaram na ressignificação dos elementos cênicos das montagens. Portanto, uma nova nomenclatura seria mais inclusiva e grande foi a influência da evolução das mídias e dos novos moldes de comunicação social sobre o que Lehmann denomina de Teatro pós-dramático.

[...] no curso da ampliação e em seguida da onipresença das *mídias* na vida cotidiana desde os anos 1970, entrou em cena um modo de discurso teatral novo e multiforme, que é designado aqui como *teatro pós-dramático*. O significado histórico da revolução artística e teatral ocorrida na virada do século, a qual orientou todo o caminho a seguir, não deve ser contestado [...]. No teatro pós-dramático, as linguagens formais desenvolvidas desde as vanguardas históricas se tornam um arsenal de gestos expressivos que lhe servem para dar uma resposta à comunicação social modificada sob as condições da ampla difusão da tecnologia de informação (Lehmann, 2007, p. 27).

Assim, o Teatro não ficou imune à influência do avanço tecnológico que inundou o mundo e, a partir das novas perspectivas do ser humano, foram surgindo e sendo reinventadas as estruturas fundantes do Teatro como o texto, os atores, os cenários. As noções e discussões

acerca do Teatro, o qual se pautava sobre o drama, foram sendo ampliadas de maneira que se fez necessário buscar um novo conceito que se referisse ao que veio após o drama sem, contudo, negar a herança dramática, ou seja, que falasse do que vai além do drama.

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro “normal”: como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia (Lehmann, 2007, p. 33-34).

O objetivo do termo “teatro pós-dramático” não é dar uma conotação generalizada nem negar o legado do drama, mas sugerir que é possível a coabitação de diferentes estéticas e perspectivas para se referir às produções contemporâneas. Também que a Literatura Dramática, ainda que não seja mais o foco de muitas produções, não apenas continua a existir, como mantém sua potência enquanto base de produções e campo de investigação literária, teatral e de onde mais convier.

Nesse sentido, a afirmação de Prado (2000) se torna obsoleta, considerando que o Teatro adaptou-se e adapta-se às circunstâncias da sociedade à medida que esta se desenvolve e demanda novas perspectivas. Assim, o Teatro acompanha, investiga e antecipa as questões latentes na sociedade, absorvendo seus conceitos e ressignificando-os em cena, isto é, o Teatro sempre foi um importante veículo de expressão humana e não é diferente no caso do Teatro pós-dramático, que agrega referências contemporâneas, como a linguagem desconstruída do fluxo da consciência, à expressão humana “transcriada” em cena.

Uma vez que se estabelece a questão da fluidez estrutural do fluxo de consciência que surge na Psicologia e transita da Literatura à encenação teatral; e uma vez que se aponta que suas características se encaixam no conceito de Teatro pós-dramático, defendo também que o fluxo pode compor não somente os textos escritos, como falas, mas também o que está além do texto teatral, ou, mais precisamente, sob o texto teatral. Nessa perspectiva, o subtexto se aprofunda na subpartitura, utilizada no Teatro como material de construção psicológica das personagens. Após essa afirmação, faz-se necessário elucidar com exemplos as técnicas de escrita do fluxo presentes em falas nas dramaturgias antes de abrir caminho pelo entendimento da subpartitura. Segue-se primeiro um trecho de *Valsa nº 6* do notório dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980).

Valsa amaldiçoada!
[aperta a cabeça entre as mãos] Meus dedos só sabem tocar “isso”! [com desespero]
Valsa que me faz sonhar com Paulo e Sônia... [sonâmbula]
Uma Sônia translúcida e um Paulo esgarçado... [cobrindo o rosto e rindo]
Dr. Junqueira é doido pela “Valsa nº 6”! [dramatizando um velho]
Ah, toca a valsa, minha filha, pelo amor de Deus! [avança até a boca de cena]
Paulo, eu te odeio, e por quê, Paulo? [num apelo]
Que fizeste de mim, do meu rosto e dos meus 15 anos? [feroz]
Se eu pudesse enterrar as unhas na carne macia do teu pescoço (Rodrigues, 2017, p. 201-202).

Nesse monólogo, Sônia, uma menina assassinada aos 15 anos, parece estar, por diversas vezes, no limiar entre a loucura e a sanidade se forem observadas as frases isoladamente. No entanto, aqui o fluxo de consciência se apresenta de maneira mais lógica ao se ampliar o panorama da observação. Isso porque a associação de ideias está presente, a todo momento, no decorrer da peça, sendo possível até mesmo identificar no trecho acima que ela fala “*Meus dedos só sabem tocar ‘isso’! [...] Valsa que me faz sonhar com Paulo e Sônia*”, e logo em seguida menciona que “*Dr. Junqueira é doido pela ‘Valsa nº 6’!*”. Isso ocorre porque a ideia anterior fez com que ela se lembrasse desse fato e posteriormente se descobriu que, inclusive, essa é uma referência ao momento em que ela é assassinada pelo médico, o Dr. Junqueira.

Por meio da livre associação de ideias, Nelson Rodrigues constrói a estrutura de Valsa nº 6 de modo que, mesmo sem explicações detalhadas sobre os elementos, o enredo da narrativa não tenha seu sentido comprometido. Ao fim da peça, é possível compreender tudo o que aconteceu com Sônia e aquilo que havia sido lido anteriormente, durante o enredo ou que havia sido presenciado em caso de uma encenação. Se não fazia sentido à primeira vista, agora o faz pois os detalhes que conectam as ideias são evidenciados pelo desfecho da trama.

Observa-se também o uso do fluxo na obra de Samuel Beckett (1906-1989), dramaturgo conhecido mundialmente por seu trabalho classificado como Teatro do Absurdo. No texto dramático *Dias felizes*, Beckett (2010) apresenta um casal, Winnie e Willie; ela na casa dos 50 anos e ele na casa dos 60. A peça dá início com Winnie enterrada até a cintura e Willie dormindo. À medida que a peça se desenvolve, Winnie fica cada vez mais submersa e fala praticamente sozinha o tempo todo, tendo Willie poucas intervenções com falas. As falas de Winnie alternam entre compreensíveis e emaranhadas, com o intuito de demonstrar ao leitor e mesmo ao espectador que a consciência dela oscila entre a realidade e o devaneio, transitando entre o passado e o presente na maioria das vezes.

WINNIE- (*mundana*) Ora, que surpresa agradável! (*Pausa.*) Me lembra o dia em que você veio implorar pela minha mão. (*Pausa.*) Seja minha, Winnie, eu te adoro. (*Ele olha para cima.*) A vida é uma piada sem Win. (*Desata a rir.*) Que espantinho, você está parecendo uma assombração! (*Ri.*) Onde estão as flores? (*Pausa.*) Que abriram hoje. (*WILLIE abaixa a cabeça.*) O que você tem no pescoço? Um antraz? (*Pausa.*) Preciso examinar isso, Willie, antes que se espalhe. (*Pausa.*) Onde você estava esse tempo todo? (*Pausa.*) O que estava fazendo esse tempo todo? (*Pausa.*) Se trocando? (*Pausa.*) Não me ouviu chamando você? (*Pausa.*) Ficou preso no seu buraco? (*Pausa. Ele olha para cima.*) Isso mesmo, Willie, olha para mim. (*Pausa.*) Banqueteia teus velhos olhos, Willie. (*Pausa.*) Sobrou alguma coisa? (*Pausa.*) Um resto qualquer? (*Pausa.*) Não? (*Pausa.*) Não tive tempo de cuidar da beleza, você sabe. (*Ele abaixa a cabeça.*) Você ainda está reconhecível, de certo modo. (*Pausa.*) Está pensando em vir morar deste lado agora...por uns tempos, talvez? (*Pausa.*) Não? (*Pausa.*) Só uma visitinha? (*Pausa.*) Ficou surdo, Willie? (*Pausa.*) Mudo? (*Pausa.*) Ah, sei que você nunca foi de falar “Te adoro, Winnie, seja minha”, e depois daquele dia fim de papo, a não ser pelos anúncios de jornal. (*Olha para a frente. Pausa.*) Tudo bem, tanto faz, é o que sempre digo, terá sido um dia feliz, no fim das contas, mais um dia feliz (Beckett, 2010, p. 36-37).

No excerto acima, é observada a minuciosa intervenção do dramaturgo nas indicações das ações e das pausas para as personagens. Entretanto, essas indicações devem ser assimiladas durante a interpretação de modo que o público não sinta uma quebra no fluxo, mas, sim, uma suspensão momentânea para conferir mais dramaticidade à fala. Trazendo agora um exemplo da técnica do fluxo mais fragmentado e contemporâneo no Teatro, cito a obra da dramaturga inglesa Sarah Kane (1971-1999).

A obra de Kane, reconhecidamente um dos maiores expoentes da dramaturgia inglesa contemporânea, será apontada neste estudo como um exemplo do uso do fluxo da consciência num texto dramático em sua forma mais livre de indicações ou interferências de um autor, ou seja, o solilóquio. Tomando aqui o mesmo exemplo utilizado por Oliveira (2009), será abordado um trecho de *Psicose 4:48*; com certeza um dos textos dramáticos mais famosos de Kane.

Sua verdade, suas mentiras, não minhas.

E enquanto eu acreditava que você era diferente e que você talvez até sentisse a angústia que às vezes tremeluzia por seu rosto e ameaçava vir à tona, você estava livrando seu rabo também. Como todos os outros putos estúpidos.

Na minha mente isso é traição. E minha mente é o tema desses fragmentos confusos.

Nada pode extinguir minha raiva. E nada pode restaurar minha fé. Este não é um mundo em que eu quero viver (Kane, 2017, p. 11).

Na peça em questão, o maior feito de Kane é a *não definição* que potencializa o efeito do fluxo. A autora não define número de personagens, gênero (há flexão de gêneros nas falas. Isso ocorre apenas na tradução para o português, porém, no texto original, é mantida a neutralidade possibilitada pela língua inglesa) e nem mesmo descreve as personalidades das personagens ou indica intenções de fala, permitindo, assim, que a montagem da peça visual, sonora e interpretativamente fique a critério de cada diretor ou grupo que a monte para que deem vida à sua leitura particular do texto.

Essa não definição das personagens utilizada por Kane, mesmo que nesse caso seja apenas no nome, é partilhada por Silvia Gomez em sua peça “A árvore”, já que a personagem principal é identificada apenas como A. e basicamente apenas se sabe que se trata de “uma mulher e seu relato de viagem” (Gomez, 2021, p. 23) porque assim ela é descrita pela dramaturga. A peça aborda uma viagem em sentido figurado, pois a personagem relata uma jornada interna de transformação que traz a metáfora de ter seu corpo transformado numa árvore e deixa o leitor em suspense durante todo o trajeto para descobrir se sua transformação é literal ou no campo simbólico.

A.: Dia 11, 15:57

Comecei a esquecer as palavras. Olho para as coisas e sei o que significam, o que querem dizer, o que foram um dia, o que serão no futuro, a que horas dormem, a posição sexual preferida, o número do sapato, mas...

Sei para que servem, mas não me importa mais. Isso no teto são raízes?

Bebo água na xícara quebrada. Acho que são raízes no teto.

Lavo louça, quebro outras coisas, a pia está entupida, acho que são raízes, acho que elas se movem, me lembro dos movimentos, mas às vezes não desejo chegar ao fim deles, é, parecem raízes. Sim. Não.

Acho que não. (Gomez, 2021, p. 50-51).

A partir do trecho acima, fica possível identificar o uso do fluxo da consciência por meio da técnica do solilóquio. Gomez não delimita o significado da metamorfose da personagem, apenas sugere uma “metáfora literal” de transformação e deixa a interpretação a cargo do leitor – ou do espectador, se for considerada a exibição *online* da montagem da peça em 2021.

E não seria justamente o cerne da arte contemporânea a livre interpretação das diversas formas de expressão da arte? “O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena” (Cohen, 1997, p. 27). Assim, como já afirmei, quando se consideram as múltiplas

possibilidades do fazer artístico da contemporaneidade, as intersecções que surgem dos elementos que convergem ampliam o campo de pesquisa.

Até aqui a análise foi conduzida dentro da perspectiva já conhecida do fluxo da consciência, pautada na identificação de similaridades das técnicas de escrita presentes em alguns romances e nos textos teatrais, apresentados como exemplos. Contudo, interessa mais voltar o olhar para aquilo que está no cerne do objetivo do fluxo, a construção psicológica das personagens, em uma perspectiva na qual o fluxo é material potente de criação do subtexto das personagens e, para isso, há que se desapegar das palavras exatas do texto e focar no seu propósito.

CAPÍTULO II

O fluxo da consciência como subtexto: uma perspectiva para análise da dramaturgia de Silvia Gomez

*Quando escrevo, encaro o delírio poético como uma espécie de lucidez extrema, via de acesso ao que normalmente preferimos calar, palavras em fluxo perigoso.
GOMEZ, Silvia.*

Silvia Gomez nasceu em Belo Horizonte em 1977; é uma dramaturga, roteirista e jornalista vencedora dos prêmios APCA/2015 e Aplauso Brasil/2015 por *Mantenha fora do alcance do bebê* e indicada ao Prêmio Shell Paulistano em 2019 por *Neste mundo louco, nesta noite brilhante*. Graduada em Comunicação Social e em Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais, Gomez também teve uma formação em Teatro, paralelamente à acadêmica voltada, até então, para a atuação. Todavia, ao longo de seu contato com o Teatro, ela descobriu que sua verdadeira paixão era a escrita dramática. De acordo com a autora, sua formação em dramaturgia começa ainda na sua infância, quando acompanhava sua tia e atriz Yara de Novaes nos ensaios do seu grupo de Teatro Encena em Belo Horizonte, Minas Gerais. “[...] eu lembro que ela [Yara] me levava pros ensaios do grupo dela, o Encena, e eu acompanhava aqueles atores e atrizes e acho que foi ali que começou a minha formação. Eu tive muita sorte de começar assim, por uma via tão afetiva” (Gomez, 2022, Portal de Dramaturgia).

Após sua graduação em Jornalismo, Gomez trabalhou certo tempo como jornalista em São Paulo quando conheceu e passou a integrar o Centro de Pesquisa Teatral (CPT-Sesc), coordenado por Antunes Filho. Foi, então, que sua paixão pela escrita dramática desabrochou. “Aí se deu a minha formação de fato na dramaturgia, apesar de ser um lugar muito livre, de ser mais um lugar no qual você aprende a se autoformar, a olhar para o mundo” (Gomez, 2022, Portal de Dramaturgia). Gomez também estudou roteiro na Escola Roteiraria em São Paulo e, desde 2017, ministra aulas de dramaturgia no Núcleo de Dramaturgia do SESI São Paulo e no CPT- Sesc. Ainda a respeito de seu processo de formação, Gomez diz:

[...] me mudei pra São Paulo, pra trabalhar com jornalismo e ao mesmo tempo continuei a minha formação no Centro de Pesquisa Teatral, o CPT,

coordenado pelo Antunes Filho, que foi um encontro que realmente me mudou muito, me expandiu muito e ali eu posso dizer que fiz a minha formação mesmo em dramaturgia. Eu entrei lá mais ou menos em 2002/2003, fiquei mais de 15 anos, depois fui convidada a dar aula de dramaturgia lá pro CPTzinho e dar aula também é uma coisa que continua a sua formação, então, na verdade agora eu tô fazendo mestrado na USP, pretendo continuar minha formação e eu acho que a formação é uma coisa que não termina nunca. Só acaba quando acaba, né? E eu não me considero pronta e espero estar sempre em processo de formação, de novidades e buscando modos de expressar e de encontrar a dramaturgia (Gomez, 2022, Portal de Dramaturgia).

Sobre as referências que alimentam a criatividade da dramaturga, ela ressalta o primeiro contato com o Teatro do Absurdo por meio da leitura de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (1906-1989), como fator determinante para a inspiração do rumo para o qual ela iria direcionar suas produções. A fuga ou desprendimento do real literal, em busca de outras camadas de uma realidade que adiciona o elemento do *nonsense* ao contexto cotidiano, assim como Beckett, Ionesco e outros autores apresentam em suas obras, é justamente aquilo que Gomez busca em seus textos dramáticos. Ler Realismo fantástico e Surrealismo também contribuiu para que a dramaturga encontrasse seu próprio modo de expressar suas histórias “[...] por meio de outras construções, um pouco delirantes, talvez. Num viés que eu consiga não me tornar refém do real, que eu consiga me libertar do real e justamente ao me libertar consiga dialogar mais diretamente e mais enfaticamente com ele” (Gomez, 2022, Portal de Dramaturgia).

Eu escrevo, sobretudo, não pra responder, mas pra fazer perguntas porque eu acho que as perguntas, ampliam e expandem a gente. Eu acho que Dramaturgia é o modo que eu encontrei de elaborar os impasses, os incômodos, as minhas inquietações; que eu não vejo como somente minhas, mas também como sintomas do tempo em que eu vivo, porque eu também olho para a Dramaturgia como esse espaço para a gente elaborar os impasses do nosso tempo. Então, para mim Dramaturgia é olhar para esses impasses que nos afligem e colocar em perguntas: “É assim que vivemos?”, “É assim que sentimos?”, então, para mim, escrever é, basicamente, perguntar (Gomez, 2022, Portal de Dramaturgia).

Esses questionamentos que começaram a povoar as ideias de Gomez vieram da abertura do seu olhar para o mundo, herança do trabalho no CPT, e foi o que fez com que a dramaturga começasse a ver nesses questionamentos a possibilidade da criação. Segundo Gomez, a finitude que vem das respostas não a motiva, ao contrário das perguntas que nunca terminam, sempre continuam e permitem que continuemos junto com elas (Gomez, 2022, Portal de Dramaturgia). As perguntas que vêm das inquietações e angústias da dramaturga servem de detonador para a

criação de suas obras, mas não se trata unicamente de angústias individuais, como se vê abaixo.

[...] eu sempre olho para essas inquietações pessoais e pergunto a elas: Vocês também falam do meu tempo? De que modo vocês são também uma pergunta coletiva? E em que instante vocês também se revelam coletivas? Daí quando eu percebo que há alguma discussão coletiva, de um impasse coletivo, eu acho que a pergunta começa a se colocar em marcha. Por exemplo, eu vou dar o exemplo de “Mantenha fora do alcance do bebê”, que é uma peça que discute como a ideia de consumo contaminou mesmo as coisas mais preciosas pra a gente, no caso ali expressa numa situação de maternidade/paternidade; “Neste mundo louco, nesta noite brilhante” nasce da pergunta da violação, da violência, do estupro como sintoma: Como é que o estupro e esse enorme índice, esse dado alarmante que a gente vê em nosso país de violência contra as mulheres, de que maneira isso é também um sintoma do nosso contexto, da nossa sociedade? E de que maneira isso também fala da história da nossa espécie? Por exemplo, “A árvore”, essa última peça que eu escrevi, nasce dessa pergunta mesmo de porquê que a gente provoca tantas ruínas; por quê a nossa espécie é tão causadora de ruínas. Então, acho que é por aí. Nascem de perguntas que não me deixam dormir e elas precisam virar alguma coisa [...] (Gomez, 2022, Portal de Dramaturgia).

No trecho acima, Gomez fala das perguntas que motivaram a criação das peças abordadas neste estudo. Percebe-se que as três nascem de inquietações diferentes sobre temáticas diferentes. Acerca do seu processo de criação, Gomez conta:

[...] nasce sempre de uma pergunta, de uma inquietação, de um incômodo e daí eu vou provocando essa pergunta com imagens, com frases, com citações, com pesquisas, livros. Com o choque de referências né? Funciona muito pra mim esse choque de referências, esse combate de referências às vezes muito díspares, de coisas muito diferentes que eu tento colocar em atrito e entender que faísca elas acendem. Isso é uma herança maravilhosa que eu tenho do Centro de Pesquisa Teatral, o CPT com Antunes Filho. Esse procedimento de tá sempre se provocando, se auto provocando, se auto estimulando, se auto perguntando. Fazendo perguntas a si mesmo e olhando pro mundo com olhos muito perplexos e tentando capturar a perplexidade presente neste próprio mundo por meio das obras de arte que ele tem produzido, por meio das notícias, por meio dos sintomas vistos socialmente (Gomez, 2022, Portal de Dramaturgia).

A acidez da crítica ao consumismo em *Mantenha fora do alcance do bebê*, a escancarada repulsa ao estupro em *Neste mundo louco, nesta noite brilhante* e a metamorfose de uma mulher a partir de uma angústia causada pela destruição que a espécie humana causa na natureza em *A Árvore* foram construídas por meio do mesmo processo de criação que envolve o gatilho dos questionamentos. Passa ainda pelos estímulos de imagens, notícias, leituras e vivências da

dramaturga, mas podem ser interpretadas como 3 vertentes de uma mesma angústia que é tanto pessoal quanto coletiva: o ser humano e suas ações no mundo. Essa angústia pujante nos textos de Gomez produz o material de criação do que se chama subpartitura no Teatro e que se associa aqui ao fluxo da consciência.

Neste capítulo, apresentarei uma breve definição do subtexto, conceito que origina a subpartitura, para, então, adentrar nas definições da subpartitura que permitirão colocá-la em diálogo com o fluxo da consciência a partir da compreensão do que ela é composta. Por fim, trarei a análise propriamente dita que associa o fluxo da consciência aos subtextos de *Mantenha fora do alcance do bebê* (2015), *Neste mundo louco, nesta noite brilhante* (2019) e *A Árvore* (2021) no texto escrito e apresentarei brevemente aspectos da construção da subpartitura na encenação, trazendo como exemplo a encenação de “A Árvore” publicada, encenada e reproduzida *online* em 2021.

2.1- O fluxo da consciência e o subtexto ou a subpartitura?

Previamente mencionei o uso dos conceitos de subtexto e subpartitura que servirão neste estudo, contudo, antes de apresentar a subpartitura teatral e o porquê da sua relevância para este estudo, faz sentido compreender. Isso deve ocorrer para estabelecer uma certa cronologia entre os conceitos e de apresentar o conceito que utilizarei na análise dos textos dramáticos escritos; o princípio da investigação do que existe sob a cena teatral. Assim, é necessário entender primeiro do que se trata o subtexto

O conceito de subtexto no Teatro não é complexo de ser compreendido e até mesmo pode ser subentendido pelo próprio termo que se trata daquilo que está sob o texto, ou seja, refere-se ao conteúdo que poderá ser trazido para a cena em forma de gestos, no timbre da voz ou na maquiagem a partir da construção das personagens feitas pelos atores. Para respaldo dessa afirmação, trouxe a explicação de Constantin Stanislavski (1863-1938) que consta no seu *Manual do ator* – aqui utilizamos a edição de 1997.

No momento da representação, o texto é fornecido pelo dramaturgo, e o subtexto, pelo ator. (...) Se assim não fosse, as pessoas não iriam ao teatro, mas ficariam em casa lendo a peça. Somos (...) propensos a esquecer que a peça escrita não é uma obra de arte acabada, enquanto não for levada à cena pelos atores e tomar vida através de emoções humanas puras e autênticas; o mesmo se pode dizer de uma partitura musical, que não será uma sinfonia

enquanto não for executada por uma orquestra em um concerto. No momento em que as pessoas, músicos ou atores, colocam sua própria vida no subtexto de qualquer material escrito a ser apresentado diante de um público, liberam-se as fontes espirituais e a essência interior. (...) O ponto principal de qualquer criação desse tipo é o subtexto que se encontra em sua base. A linha de um papel é tirada do subtexto, e não do texto em si (Stanislavski, 1997, p. 174).

Portanto, o subtexto é o tutano do texto, aquilo que demanda que os atores direcionem para o interior de si a sua investigação para a construção da sua personagem. Ou seja, ou seja, para que se aprofundem no teor psicológico da personagem e a partir dele possam construir a partitura de ações, timbre da voz, intenções das falas ou mesmo se a postura da personagem se manterá ereta ou curvada, o jeito e a velocidade que se locomove e até se possui algum tique ou mania específicos. De acordo com Stanislavski:

A parte mais substancial de um subtexto está nas idéias (...) nele implícitas, e que transmitem a linha de lógica e de coerência de forma mais clara e definida. (...) Uma idéia dá origem a uma segunda, a uma terceira, e todas juntas terminam por configurar um superobjetivo. (...) Há ocasiões em que o conteúdo intelectual de um subtexto pode predominar, (...) e outras em que o predomínio fica por conta das linhas de visão interior. O ideal é quando ambas se fundem. (...) Então a palavra falada fica plena de ação. As palavras são (...) parte da corporificação externa da essência interior de um papel. (...) Ao atingirem o ponto em que as palavras lhes forem necessárias para realizarem o seu objetivo, para aquilo que de melhor se propõem a fazer, (...) vocês terão assimilado o texto do autor com a mesma alegria com que o músico recebe o violino Amati que lhe é oferecido; ele sabe que esta será a melhor maneira de expressar os sentimentos abrigados nos recessos de sua alma (Stanislavski, 1997, p. 175- 176).

Como é possível perceber, o conceito de subtexto apresentado por Stanislavski, por si só, já apresenta uma proximidade com o conceito de fluxo da consciência em sua proposta e pode ser considerado tanto para a análise do texto dramático escrito quanto na abordagem da encenação. Entretanto, à medida que as pesquisas de Eugenio Barba, fundador da ISTA (International School Of Theatre Anthropology) acerca do Teatro contemporâneo desenvolveram também estudos sobre a construção da personagem. Aquilo que está sob o texto ganhou o nome de subpartitura e ampliou esse campo de investigação do ator à camada pré-expressiva da atuação. A fim de elucidar o conceito da subpartitura, o pesquisador e membro da ISTA, Patrice Pavis esclarece em seu livro *A análise dos espetáculos*:

[...] o corpo do ator "trabalha" iconicamente o pensamento e exerce uma influência estruturante sobre a memorização ou a produção verbal por suas características rítmicas (temporais e espaciais). No caso de um texto dramático

preexistente do qual o ator deve se apropriar, este se instaura no interior de um quadro espaço-temporal (na maioria das vezes pela mímica de uma situação dramática) colocando-se a si mesmo (como anunciador) e colocando as réplicas de seu texto e os pontos de referência da cadeia falada-gesticulada. Apóia-se mais ou menos conscientemente e sistematicamente nas tomadas de posição corporais que o ajudam a fixar seu texto (no espaço e na sua memória) e constituem o que chamaremos [...] de sua 'subpartitura' (Pavis, 2003, p. 76).

Assim, afirmo que o subtexto e a subpartitura têm ligação direta com a construção psicológica da personagem, a partir das ideias que o texto se propõe a transmitir. Logo, estão mais próximos à concepção original do fluxo da consciência como conteúdo da mente do que o texto que será verbalizado no contexto teatral. Nada impede que sejam encontradas características das técnicas do fluxo, que observei anteriormente, nas falas escritas por Gomez para serem propriamente ditas. Como exemplo, interessa-nos mais explorar o que está por baixo dessas falas a do que o que está descrito nas didascálias ou rubricas que indicam as ações e até a descrição dos cenários que Gomez apresenta. E como ela apresenta para funcionar como subtexto da peça e se observam as características das personagens como um princípio da investigação sobre a subpartitura.

Compreende-se que a noção de subpartitura contempla mais satisfatoriamente a conexão proposta entre o subtexto e o fluxo da consciência quando se trata da análise da encenação, porém, o subtexto já fornece aporte teórico o suficiente para a análise do texto escrito. Em virtude disso, este estudo considera ambas as relações.

Como visto no capítulo anterior, o fluxo da consciência pode ser expresso das mesmas formas na escrita do romance e na escrita do Teatro, se for considerada uma perspectiva estrutural de análise do texto. Contudo, acredito que onde o fluxo da consciência mais comunga do que se passa na mente das personagens não é propriamente no texto escrito para ser verbalizado e, sim, aquilo que está sob ele. Como o texto verbal perdeu o *status* de elemento central no Teatro pós-dramático, sua estrutura se flexibilizou e as possibilidades de montagem desprendidas do texto se propagaram. Quando se depara com peças como as de Gomez, há a oportunidade de pautar a análise nos elementos que estão além do texto já que, no Teatro, o fluxo da consciência pode permear também a visualidade, a sonoridade e a interpretação da cena.

Também mencionei anteriormente que a dramaturgia de Silvia Gomez bebe na fonte do Teatro do Absurdo pois tal poética é declaradamente uma das inspirações da autora como o elemento do *nonsense*. Desse modo, optei por trazer de fato elementos absurdos para a nossa

adaptação do texto “Mantenha fora do alcance do bebê”. São motivos pelos quais o foco no próximo capítulo será referente ao Absurdo e ao processo de adaptação do texto. Porém, antes disso, trouxe a seguir a proposta de análise que une o fluxo da consciência ao subtexto das três peças já mencionadas de Gomez.

Em entrevista ao website “Cena Aberta”, Gomez fez a seguinte declaração: “Quando escrevo, encaro o delírio poético como uma espécie de lucidez extrema, via de acesso ao que normalmente preferimos calar, palavras em fluxo perigoso” (Gomez, 2019, Cena aberta). O termo *fluxo* aqui empregado pela dramaturga não necessariamente tem relação com o fluxo da consciência exemplificado no capítulo um desta dissertação já que a breve menção da palavra não foi associada por Gomez a uma teoria específica. Entretanto, quando a autora se refere ao que “normalmente preferimos calar”, lembro daquilo que impedimos nossa própria voz de verbalizar pelo julgamento quase que automático do nosso consciente, ou superego, para utilizar um termo freudiano. E para onde vai aquilo que calamos? De certa forma, recolhe-se ao inconsciente.

O material psíquico recalcado para o inconsciente muito provavelmente vai encontrar um meio de se libertar dessa repressão e, entre as diversas formas como isso pode acontecer, a arte é uma via de acesso amplamente pontuada. Então, nesse rompante de libertação das ideias reprimidas que se misturam às ideias presentes e às aspirações futuras, ocorre o fluxo da consciência.

Sobre a arte como meio de liberação do inconsciente, de acordo com Fuks (2003), Freud adiciona à teoria artística algo que os críticos não pareciam levar em consideração em suas análises: a perturbadora estranheza da obra de arte. “Na estética freudiana, *o estranho* é a categoria que designa a verdade assustadora do sujeito, que remonta ao que há muito lhe é conhecido e familiar: *o desamparo*” (Fuks, 2003, p. 13). Desse modo, Freud associa a motivação do artista para criar ao ímpeto da criança que se aventura pela investigação da linguagem e da cultura.

De acordo com Fuks (2003), ao associar a produção artística ao registro das pulsões e desejos, Freud instaura na crítica artística o pensamento de que a arte está diretamente ligada aos processos inconscientes.

Uma das vias que a civilização impõe ao sujeito para assegurar o controle das pulsões é a *sublimação*. Na criação artística, ele encontra um modo próprio e subjetivo de satisfação, transformando os restos pulsionais, ajudando a

minorar os poderes da repressão e inibição sob a cultura, modificando-a. O impacto de determinadas obras plásticas sobre a civilização, com seu eventual valor subversivo, testemunha o vigor dos efeitos da sublimação sobre a vida social (Fuks, 2003, p. 13-14).

Assim, o produto artístico se daria como resultado da sublimação ou expurgo das pulsões e desejos do inconsciente do seu criador. Pensando nisso, pode-se considerar que todo artista potencialmente canaliza seus anseios, questionamentos e pulsões por meio de seu produto artístico, como acredita-se desde a teoria do Expressionismo, por exemplo, e isto se aplica à Literatura de modo geral, logo, se aplica também à Literatura Dramática e por sua vez, se aplica a Silvia Gomez como uma mulher dramaturga observadora e questionadora de seu tempo.

Segundo afirmado pela própria dramaturga objeto deste estudo, suas peças trazem personagens e narrativas que contêm elementos de suas vivências e observações do mundo ao seu redor. Com uma boa pitada de ficção, por meio dessas peças, personagens e narrativas, a autora questiona a nossa estrutura social patriarcal e consumista e o faz para se utilizarem as palavras de Machado (1981), explorando:

[...] a incoerência, a descontinuidade e as implicações particulares. Com base nessas características, é possível para o escritor do fluxo da consciência mostrar através dos três tipos de artifícios, considerados por Humphrey como artifícios básicos, as particularidades de cada consciência (Machado, 1981, p. 45).

Dessa maneira, a consciência da personagem se apresenta justamente na parte em que a dramaturga ou dramaturgo descreve as características físicas, ações, como a personagem se veste, como fala e como se comporta de acordo com o local onde ela está e onde é localizada a narrativa. Enquanto, no capítulo anterior, citei trechos das peças de Gomez como parte da análise literária do fluxo, neste capítulo optei por analisar teatro como teatro, considerando o fator da teatralidade que, segundo Ubersfeld (2005) “seria o atributo da representação” (p. 5), pois,

- a. O texto de teatro está presente no interior da representação sob a forma de voz, de *phoné*; tem uma dupla existência: primeiro precede a representação, em seguida a acompanha.
- b. Em compensação, é verdade que sempre se pode ler um texto de teatro como não-teatro, que não há nada num texto de teatro que impeça de lê-lo como um romance, de ver, nos diálogos, diálogos de romance, nas didascálias,

descrições; sempre se pode romancear uma peça como se pode inversamente teatralizar um romance: "pode-se fazer teatro de tudo" diz Vitez, construindo Catarina com *Les Cloches de bête de Aragon*. Isto porque se pode realizar com o texto romanesco um trabalho de transformação textual análogo e de sentido inverso àquele que se executa ao construir a fábula da peça como uma espécie de narrativa romanesca, fazendo abstração da teatralidade. Partimos do pressuposto de que há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de "representatividade"; que um texto de teatro pode ser analisado de acordo com procedimentos (relativamente) específicos que iluminam os núcleos de teatralidade no texto. Essa especificidade não é tanto do texto, mas da leitura que dele se pode fazer (Ubersfeld, 2005, p. 5-6).

Após o trecho lido acima, Ubersfeld ainda completa que “Ao se ler Racine como um romance, a inteligibilidade do texto raciniano se perde” (Ubersfeld, 2005, p. 6), portanto, quando se analisa a dramaturgia contemporânea, que se enquadra no conceito já apresentado de Teatro pós-dramático, algumas peculiaridades devem ser consideradas para uma análise mais equânime. Exemplo disso é para este estudo, a relevância das rubricas ou didascálias que designam o contexto da comunicação, “o texto das didascálias prepara o emprego de suas indicações na representação (onde não figuram como falas)” (Ubersfeld, 2005, p. 6).

A distinção lingüística fundamental entre o diálogo e as didascálias tem a ver com a enunciação, isto é, com a pergunta quem fala? No diálogo, é este ser de papel que chamamos de personagem (distinta do autor); nas didascálias, é o próprio autor que:

- a. nomeia as personagens (indicando a cada momento quem fala) e atribui a cada uma um lugar para falar e uma parte do discurso;
- b. indica os gestos e as ações das personagens, independentemente de qualquer discurso (Ubersfeld, 2005, p. 7).

Ou seja, nas didascálias o dramaturgo assim como o autor executa na narração do romance, transfere suas referências e intenções para as suas personagens e constrói os fluxos das consciências dessas personagens. Isso ocorre a partir das indicações que descreve e que, por sua vez, podem ser seguidas ou não, faladas ou não, interpretadas de outras formas ou mesmo completamente modificadas a depender de quem executa a montagem do texto.

Em sua pesquisa, Oliveira (2009) traz como objeto de análise um outro texto da autora já mencionada Sarah Kane. *Crave* ou *Ânsia*, em sua tradução. No entanto, Oliveira analisa a montagem do espetáculo na íntegra, trazendo observações sobre a representação dos atores descrevendo as cenas, a cenografia e as escolhas de uso da iluminação entre outros elementos presentes numa montagem teatral. Ela evidencia a presença do fluxo de consciência na

totalidade da cena do Teatro pós- dramático.

Assim como Humphrey apontou os mecanismos da literatura para produzir o fluxo através de palavras, aqui temos termos que remontam aos mecanismos descritos por Freud na observação do fluxo em seu ambiente de origem. São procedimentos que dão conta de estruturas que não seguem a razão lógica e objetiva, nem prescindem de exatidão, para lidar com qualquer objeto ou situação que se apresente e, assim, nos permitem lidar com a encenação em interface com a psique (Oliveira, 2009, p. 83).

Eis aí em que consiste o movimento de fluxo da consciência no texto teatral, justamente nos fatores que, creio, conferem ao Teatro uma fluidez natural e própria que, diferentemente do que apontou Prado. Consegue ser permeável e flexível a ponto de abrigar na efemeridade inerente ao fazer teatral o paradoxo da consciência que se revela ao outro por meio da fala e das ações executadas no palco ao mesmo tempo que mantém o fator interno daquilo que é oculto no nosso inconsciente.

Neste estudo, como a seguir, aproximei o Teatro de Silvia Gomez do conceito de fluxo da consciência, analisando tanto os diálogos contidos nos textos quanto as didascálias, ou rubricas (que servem para indicar a construção psicológica das personagens). Da mesma forma, ocorrem as descrições das características das personagens e dos cenários ao subtexto da cena e, em seguida, abordo aspectos da encenação de “A árvore” que demonstra a subpartitura construída pela atriz Alessandra Negrini, quem interpretou a protagonista. Desse modo, pode-se compreender como se dá a expressão do fluxo tanto naquilo que Gomez escreve para ser dito quanto naquilo que ela escreve para ser mostrado. Em suas palavras: “Eu tenho muita raiva, com tudo o que acontece ao meu redor. Escrever é o meu jeito de elaborar essa raiva, de digerir o meu tempo” (Gomez, 2020, p. 08).

Tendo em vista o conceito de Teatro pós-dramático que abordei brevemente no capítulo anterior e a relação estabelecida entre o fluxo da consciência e o subtexto, passo à análise das peças de Gomez para investigar de que modo o fluxo da consciência se faz presente na composição da estrutura psicológica das personagens de *Mantenha fora do alcance do bebê* (2015), *Neste mundo louco, nesta noite brilhante* (2019) e *A árvore* (2021) tanto em seu texto escrito quanto encenado.

2.2- O fluxo da consciência na dramaturgia de Gomez

O primeiro texto da dramaturga que trouxe para análise é *Mantenha fora do alcance do bebê* (2015) que conta a história de Mulher 1, uma estilista da alta sociedade que está em processo de adoção de um bebê. O consumismo exacerbado da sociedade é cirurgicamente criticado por Gomez nesse texto dramático. A peça retrata o momento da entrevista na qual a assistente social, Mulher 2, vai julgar se a Mulher 1 e seu marido Rubens estão ou não aptos a adotarem um bebê. Nessa peça, que critica a contaminação do consumismo na vida dos seres humanos em todas as suas relações e usa a maternidade como alegoria para efetuar essa crítica, a Mulher 1, que se encontra na entrevista do processo para adoção de um bebê, age como se, na verdade, fosse um processo de compra e não esconde sua preferência por um bebê com as “configurações perfeitas”. Como aqui interessa cada detalhe da construção das personagens, comecei pelas descrições que Gomez faz:

Uma Mulher (1). Ela é elegante em seu vestido vermelho de bolinhas. Está sempre se coçando.

Outra Mulher (2). Usa um terninho sem personalidade. Parece mais velha do que de fato é.

Rubens, marido da Mulher 1. Veste calça social e colete sobre camisa — sua roupa lembra modelos antigos de alfaiataria. Já passou dos 50 anos. É alguém exausto.

Há um lobo amarrado em um dos cantos (ou um lobo holográfico circula pelo palco) (Gomez, 2015, p. 11).

Percebe-se logo de início que Gomez aponta como a primeira característica, o que as personagens vestem e isso não é por acaso, considerando que o texto aborda o consumismo e a vida de aparências. Além disso, a Mulher 1 é descrita com um comportamento que pode ser caracterizado como uma mania; coçar-se o tempo inteiro. Isso pode denotar um incômodo da personagem com a própria pele, a própria imagem que ela é obrigada a mostrar para a sociedade. Já a Mulher 2, parece ser mais velha, possivelmente pelo esgotamento emocional de lidar com o atendimento ao público e por nutrir uma amargura que teoricamente não condiz com uma personagem jovem. Há aqui também a presença de duas figuras masculinas, raridade nos textos de Gomez: um marido, Rubens, que é a única personagem que tem um nome, representando a noção patriarcal de reconhecimento e validação apenas do sexo masculino e um lobo, que é um signo que pode remeter à voracidade do consumismo, ao mesmo tempo em que convivemos com ele. Pode remeter também aos próprios homens que, mesmo habitando meios sociais,

representam um perigo constante às mulheres; mesmo os que parecem inofensivos. Essas suposições feitas são as ideias que embasam o subtexto quando se parte para a construção psicológica das personagens.

CENÁRIO

Uma espécie de escritório de uma repartição pública. Há uma mesa e três cadeiras, um telefone separado ao fundo. Vemos ainda um orelhão num plano paralelo (Rubens permanece de pé ao lado dele durante toda a Cena 1, como se esperasse seu momento de entrar em cena).

Atrás da mesa, a Mulher 2 entrevista a Mulher 1. No início, a entrevistadora raramente desvia os olhos da papelada (sem prestar atenção na outra) (Gomez, 2015, p. 11).

Ao descrever com mais detalhes as personagens e a ambientação da peça, a autora preenche mais um detalhe do subtexto: a Mulher 2 trata a Mulher 1 com certa frieza proveniente da praticidade do seu cargo ou do seu cansaço do sistema. Rubens permanece num ambiente à parte, denotando talvez a ausência masculina, enquanto a mulher faz de tudo para exercer a maternidade. Veem-se claramente as consciências das personagens começando a ser delineadas na trama.

No desenrolar da entrevista, fica claro que a Mulher 1 vai ficando cada vez mais inquieta, afetada e parece não conseguir manter a postura de uma mulher “adequada” que tinha ensaiado.

Mulher 1 (enumera): Tenho medo de lobos e não gosto da palavra salsicha, sei cozinhar e aprendi a preparar papinhas, tenho uma vida estruturada e um apartamento com varanda, sou proativa e sei ser flexível, nunca darei salsichas ao bebê, me adapto a situações diferentes sem apego, não sinto inveja, eles dizem que as salsichas misturam todo tipo de carne, achava que sabia lidar com o estresse, os piores tipos de carne, mas agora, quero dizer... (Gomez, 2015, p. 18).

Analisando o trecho acima, logo se percebe a associação de ideias presentes de maneira sutil na fala da Mulher 1 quando, por exemplo, a personagem fala sobre

não gostar da palavra “salsicha” e duas frases depois menciona que não dará “salsichas” ao bebê. Assim também ocorre em *Valsa Nº 6* quando uma frase de Sônia leva a outra e uma palavra utilizada em outra frase pode remeter à ideia seguinte que virá duas frases depois. Contudo, aqui evidencio o fluxo da consciência nas pequenas revelações que a personagem faz sobre seu medo de lobos, seu nojo de salsichas, pois essas revelações fazem parte da construção psicológica de uma mulher cercada por seu medo da periculosidade do mundo, mas que se apegue aos seus privilégios de classe alta.

Outro momento em que o fluxo é perceptível no texto escrito para ser falado, mas que também evidencia a verdadeira personalidade e intenções da Mulher 1 é quando ela lê para a Mulher 2 sua lista de tarefas diárias como se pode observar abaixo.

Mulher 1: ...Pesquisar nos anúncios de frost free. Cachorros não choram como bebês. Eles latem. Mas não choram como bebês. (ela começa a chorar) Conhecer o Egito e visitar as pirâmides, pesquisar os pacotes turísticos para outubro. Explodir tudo aquilo. Eles não têm as mãozinhas gordinhas e macias dos bebês. Comprar cilindros plásticos. Explodir todos eles. Consertar o telefone sem fio. Comprar pólvora e gasolina ou óleo diesel. Ligar para a assistente social. Achar 1m de pavio. Dar o cu para o marido. Peróxido de hidrogênio mais acetona, aí sim. Ligar para o bebê. Dar o cu para o bebê. Não, quero dizer, glicerina para o bumbum assado do bebê. Nitroglicerina. Marcar a entrevista. Misturar com movimentos lentos. Comprar um bebê, não, acho que anotei errado, alugar o bebê, não, quero dizer, adotar o bebê. Adotar o bebê, é isso mesmo, acho que me confundi. Comprar a cinta com suporte para os frascos e cilindros e adotar o bebê. Ligar para a carteira de habilitação, viajar para o apartamento, ficar grávida novamente, explodir todos eles, financiar o bebê, tornar-se uma pessoa habilitada. Esperar uma pirâmide do Egito. Acreditar. Encontrar algum fornecedor de peróxido de hidrogênio. Nitroglicerina. Ver a pirâmide do Egito crescer na sua barriga. Hipoglós mais glicerina. (para a Mulher 2) Ai, me desculpe, tem umas anotações tão confusas, eu... Às vezes eu me confundo um pouco. [...]

Mulher 1 (entretida com a leitura): ...Hipoglós mais nitroglicerina. Explodir as pirâmides do Egito, ah, isso parece engraçado. Vestir a roupa adequada para o dia da entrevista. Ser adequada e apresentar a carteira de habilitação. Comer o bebê. Quero dizer, comprar o bebê. Explodir o bebê, não, alugar o bebê, não, adotar o bebê. Verificar se os fósforos acabaram, fazer escova definitiva, adquirir um bebê definitivo, de preferência de cabelo liso, consertar o telefone sem fio, ligar para o bebê de cabelo liso, deixar as venezianas abertas no inverno, melhor abrir as janelas e sentir o ar fresco, gostar de viver, habilitar-se, reciclar o lixo, acreditar, programar o despertador, lutar contra o aquecimento global, abrir a janela todos os dias e respirar o ar lá de fora, calcular as emissões de carbono, adequar-se, preparar a mistura, nitroglicerina, hipoglós mais glicerina, parecer adequada novamente, educar o bebê para ser sustentável e ecológico, hipoglós mais nitroglicerina. Explodir tudo aquilo. Adquirir um bebê definitivo... (Gomez, 2015, p. 23-24).

Nesse excerto, é evidente o discorrer fluido da consciência da Mulher 1 de tal maneira que a personagem nem mesmo filtra aquilo que está falando. São metas que se misturam com anotações pessoais e se unem à lista de compras que acabam por ser uma revelação do que ela havia planejado. Por conseguinte, a associação de ideias evidencia elementos-chave que podem pautar a interpretação pela sequência aparentemente desconexa de frases e tarefas a fazer. Entretanto, são conectadas por elementos ainda desconhecidos pelo leitor (ou público) como os explosivos que a Mulher 1 traz sob a roupa, mas que a atriz, ciente desse fato, pode utilizar como motivador das intenções da fala. Somente ao final da peça os explosivos são revelados, pois a Mulher 1 efetua o que planejava fazer desde o princípio caso não obtivesse sucesso em parecer uma mãe adequada. Provocada pelo marido e endossada pela Mulher 2, que une suas mãos às dela para que ative a bomba que trazia sob o vestido, a Mulher 1 supostamente ativa a bomba e explode “tudo”.

Rubens (*para a esposa*): Vamos? Ande logo com isso. Podemos dar as mãos, se ficar mais fácil para você. Podemos dar as mãos e contar. O que você acha se a gente contar então? Fica melhor para você?

Ele agarra a mão da esposa e se vira de costas para a plateia, começa a contar (1, 2, 3...).

Mulher 2 *os observa e, depois de um tempo hesitante, se aproxima devagar e oferece voluntariamente sua mão a Rubens. Os três agora estão de mãos dadas. Podem contar alto, juntos. Vemos o contorno de seus corpos contra a luz, em destaque os cilindros explosivos em volta do corpo da Mulher 1* (Gomez, 2015, p. 47- 48).

Assim como no Teatro do Absurdo, na ficção do fluxo da consciência as situações mais hipotéticas podem se tornar realidade pela transposição do pensamento para a ação. No trecho acima, há o exato momento em que uma ideia se concretiza, por mais improvável ou “sem sentido” que ela possa parecer. “A cena agora está vazia. Só o lobo persiste” (Gomez, 2015, p. 48). Assim Gomez finaliza seu texto. Após consumir até a autodestruição os seres humanos ao seu redor, somente o lobo, o voraz consumismo ou o ameaçador patriarcado (ou qualquer outra possibilidade de leitura que couber a esta analogia), permanece.

O próximo exemplo que trarei para esta análise é a peça *Neste mundo louco, nesta noite brilhante* (2019) que surge a partir do incômodo de Gomez com os altos índices de estupro e de violência contra a mulher no Brasil, sem mencionar a subnotificação de casos

que podem ser encontrados no portal do SINAN⁴, e traz como personagens duas mulheres “brasileiras”, como enfatiza a autora:

Vigia do KM 23

Uma mulher brasileira de meia idade. Seu cabelo e sua pele, talvez cintilantes ou transparentes, ofuscam a vista. Numa noite como esta, ela poderia ser um tipo de fada ou lenda ou heroína. Ou apenas uma mulher de ressaca que precisa esconder um tipo de arma entre os seios.

L

Uma jovem brasileira (Gomez, 2019, p. 2).

Nessa apresentação das personagens é possível perceber que a autora dá indicações, até mesmo poéticas de tão metafóricas que soam, em relação à Vigia do Km 23, Diana Louise. Ela fala de como as atrizes podem buscar referências para a construção das personagens conduzindo aos questionamentos: o que significa ser uma mulher brasileira? Em que o fator da idade pode influenciar no modo de pensar e falar da personagem? Por que a personagem Diana seria uma figura quase etérea ou mística e de que modo isso pode ser evidenciado? Por que L é identificada apenas por uma letra? Seria L qualquer uma e ao mesmo tempo todas as jovens brasileiras que já sofreram ou estão potencialmente sujeitas à violência sexual? Como isso influencia na interpretação das falas das personagens? Tudo isso pode ser utilizado para criar o repertório do subtexto das personagens. São essas imagens que surgem como sugestões na construção psicológica das personagens, por meio das quais, vê-se o delinear do fluxo da consciência.

Paisagens

Outono. Trecho de uma rodovia brasileira. Uma placa onde se vê escrito: “KM 23. Retorno”. Um estabelecimento fechado. Postes queimados. Uma árvore brasileira desfolhando devagar. Ao longe, sirenes de carros policiais e o som de radiopatrulha (ocorrências policiais variadas) e de escuta aérea (aviões decolam e aterrissam em várias partes do mundo). Imagens variadas ao longo das cenas sugeridas pelas falas das personagens.

[...]

Obs: As falas de escuta aérea (rádio) são adaptações livres e absurdas de instruções reais (Gomez, 2019, p. 3).

Como se observa no excerto acima, a autora sugere uma visualidade e sonorização da cena tão cheias de informações cruzadas e fragmentadas quanto à narrativa que o próprio texto

⁴ Sistema de Informação de Agravos de Notificação.

trará. Além disso, a própria simbologia do número 23, que, para a numerologia, representa a combinação das energias dos dois algarismos que o compõem, pode inspirar intenções de falas e escolhas cênicas, por exemplo. Assim, concordo com aquilo que pontua Oliveira (2009) ao afirmar que o fluxo da consciência se efetiva no Teatro por meio da “experiência estética” que proporciona ao espectador. De fato, a experiência estética como um todo é indispensável tanto para o conceito de Teatro pós-dramático em geral quanto para uma experiência completa com o fluxo da consciência no contexto teatral.

Adiante no texto somos informados de que Diana presencia o estupro coletivo que sofre L ali mesmo naquele trecho de estrada no qual exerce a função de vigia. Inicialmente age como alguém que se sente impotente, ou mesmo covarde, frente à violência sexual que se descortina sob seus olhos. Ela apenas observa a cena evidenciando a banalização do ato para ela que já estaria acostumada a presenciá-lo. Enquanto L é violentada, ela apenas comenta o fato com repulsa, mas diz que não pode fazer nada para ajudar a moça. Porém, a certa altura, ela considera insuportável a cena e decide intervir pedindo para que seja acesa uma luz forte para afugentar os estupradores que são descritos apenas como sombras. Uma vez que as sombras se dissipam, ou seja, se retiram da cena, a vigia se aproxima de L para lhe oferecer ajuda. No início, L resiste à tentativa de ajuda da mulher e tenta repeli-la a todo custo, mas, por estar ferida e debilitada, mal consegue se mover e acaba rendendo o diálogo com a vigia que insiste em querer ajudá-la.

L: Você tem horas? Você é homem ou mulher? Posso confiar em você?

Vigia: O que você acha?

L: Já é dia? Quanto falta para a gente ir embora? Já cantaram parabéns? Nossa, estou confusa.

Vigia: Ah, começou o delírio.

L: Desculpe, não falo inglês, estou sem calcinha. Nossa, estou confusa, o que está acontecendo? (Gomez, 2019, p. 13).

Aqui não fica esclarecida a razão pela qual a personagem associa uma ideia à seguinte como é possível observar em *Valsa Nº 6*. No entanto, claro que a confusão da personagem se mescla à confusão do diálogo de forma proposital, sendo que a vigia até alerta nesse ponto que a personagem L está começando a delirar e esse delírio se acentua à medida que L vai tentando se comunicar.

L: Disseram que iam trazer outros, você tem uma coisa cintilante, muitos deles, alguma coisa acetinada na sua pele, não sei, na sua roupa macia e

lustrosa como cetim, talvez seja o seu cabelo, um cabelo lustroso como um abajur ou como um monte daquelas pessoas chegando a qualquer momento, que tipo de coisa é você, hein? Nossa! A noite agora está muito brilhante e acetinada, quem você acha que é? (ela grita)

Quem você pensa que é?

Você acha que é um tipo de fada? Vá embora.

Você é velha ou nova? Sua vaca velha.

Sua fada cintilante jovem.

Sua vaca jovem velha fada cintilante.

Sua fada vaca cintilante macia e lustrosa como cetim transparente, você sabe o que é perder tudo?

Ah, que confuso, me deixe desaparecer, por favor (Gomez, 2019, p. 15).

L está visivelmente ferida demais para estar mentalmente estável, mas, ao mesmo tempo em que tenta estabelecer um diálogo com a vigia, sua fala é interrompida pela lembrança de que os estupradores prometeram voltar com outros. De princípio, pode parecer que apenas jorram de sua boca palavras e frases delirantes, que soam como delírio para a própria vigia, pois a livre associação de ideias é algo que vem do íntimo de cada indivíduo e nem sempre pode ser facilmente compreendida sua lógica interna. Não tarda muito para que a própria Diana comece a se comunicar da mesma forma “desconexa”, evidenciando nesse ponto que ela também começa a expor seus pensamentos.

Vigia (para a plateia): Eu já estive aí mais de mil vezes.

Eu já morri mil dias, mil vezes neste mundo louco de mil barcos naufragados.

A dor é o casco de um barco tentando chegar em algum lugar. Ou o rosto de alguém.

Imagem/Frase: “Keep walking”.

Vigia (para a plateia, com imagem simultânea da frase na hora em que ela aparece abaixo): Bom. Parou. Assim não se chega a lugar nenhum. Só dá para seguir em frente, a vida é propaganda de whisky, keep walking – eu adoro frases de efeito criadas por imbecis. (para os bastidores) Coloca bem grande aí keep walking. (para L) Querida, eu tenho uma ideia (Gomez, 2019, p. 21).

Não fica claro para o leitor quem exatamente é essa vigia. Se é uma mulher comum em mais um dia de trabalho, se é uma figura mítica como um anjo ou a própria morte. Gomez deixa a cargo da imaginação do espectador a identificação dessa personagem quando se lê seu texto focando apenas nos diálogos. Entretanto, é aí que o subtexto deve preencher essa dúvida para a atriz que dará vida à personagem. Até o ponto apresentado no trecho acima, retirado da peça, vê-se a mínima interferência da voz da autora; apenas para o necessário, indicando,

como de praxe num texto dramático, marcações simples de cena, como para onde ou para quem a atriz está direcionando a fala ou qual componente pode aparecer no cenário em determinado momento. Entretanto, posteriormente ocorre uma interferência considerável da autora que dá espaço, ou melhor, incita e provoca a atriz que estiver interpretando a personagem L a falar por si mesma algumas vezes. Ela propõe que a atriz revele sua própria consciência em paralelo à da personagem.

L agora se ergue e, neste momento, atriz e personagem novamente se somam.

L/Atriz 2: Ah. Você precisa de um nome! Ela não vai te dar um nome, ok?

Vigia: Você está fazendo isso de novo, merda.

L/Atriz 2: Ela não vai te dar um nome.

Vigia: Qual o seu problema?

L/Atriz 2: Você quer pegar alguém, mas isso não tem começo, isso é como a guerra, a guerra nunca vai terminar enquanto duas pessoas andarem sobre o seu KM 23, mas você quer um nome. Anote o primeiro nome escrito na primeira caverna usada pela primeira criatura. Anote aí: Zeus. Anote: Sexto, filho de Tarquínio, o Soberbo, ano 500 a. C, violador de Lucrecia, Roma. Ah, anote logo Roma e suas sete colinas povoadas graças à submissão das sabinas. Anote desde o começo e vamos esperar sentadas enquanto você preenche no seu caderninho o nome de todas as guerras e de todos os tempos e de todas as capitânicas também porque foi assim que fomos fundados e é assim que estamos até hoje, Ilha de Vera Cruz, Brasil. Dá para passar séculos entregando nomes de todos os tipos, vamos lá. Melhor: coloque aí o nome da pessoa que inventou a palavra justiça. Essa merece uma boa surra! Ou então anote o nome da primeira pessoa que resolveu nos chamar de humanidade. E a gente ainda fala bonito: h-u- m-a-n-i-d-a-d-e. Sabe onde isso termina? Estamos prestes a extinguir o tubarão mais veloz do oceano, 600 quilos e 30 fileiras de dentes, mas vamos acabar com ele, sinto muito. Sabe onde isso termina? Isso só termina perto da extinção, mas você acha que você pode me salvar, olhe para o seu cabelo, você viu o que está acontecendo com o seu cabelo enquanto você assiste a tudo isso? Eu recuso este papel, mas você quer o seu, não é? Você quer bancar a fada num lance onde tudo se resolve se tivermos boas intenções! Não temos boas intenções neste mundo louco, Diana Louise, ela não vai te dar um nome, ela vai morrer aqui porque é isso que acontece quando fazem com você o que fazem todos os dias no KM 23 e será só mais um corpo deixado no asfalto dos séculos. (volta-se para os bastidores) Projeção. Frase de efeito! Imagem/Frase: “O terror acompanhou a história” (Gomez, 2019, p. 31-32).

No trecho acima, há o desenho exato da associação de ideias em funcionamento. A autora conecta um pensamento ao seguinte com eloquência sem perder a fluidez do texto e o desenvolvimento do fluxo de consciência. Ademais, a adição da frase de efeito no fim da fala

de L, por meio de projeção, recurso de distanciamento⁵ difundido pelo Teatro épico⁶, auxilia na ilustração do pensamento e conclui o trecho que se aproxima da configuração de um monólogo interior. “O recurso “piscatoriano” da projeção cinematográfica torna-se essencial em *Cristóvão Colombo* (e peças posteriores) [...] para constituir o “espaço interno” visando o “monólogo interior” [...] Trata-se de um recurso que acentua o processo narrativo [...]” (Rosenfeld, 2010, p. 142). Sendo o monólogo interior justamente uma das técnicas estudadas no capítulo anterior, justificar-se-ia a correlação entre essa peça de Gomez e o fluxo da consciência. No entanto, como nossa proposta vai além das técnicas de escrita, consideramos que as ideias apresentadas, que remontam séculos de construção da cultura do estupro, são o combustível principal para o subtexto de L.

A árvore (2021) conta a história de uma mulher que é apresentada ao leitor somente como “A.” e se transforma, literalmente, numa árvore após ganhar uma planta de presente da sua vizinha do 151, Sabina. Nota-se mais uma vez a escolha da autora de denominar sua protagonista apenas com uma letra evitando definições demais. “A., uma mulher e seu relato de viagem” (Gomez, 2021, p. 23), assim a dramaturga dá início à peça, anunciando que a história que está prestes a contar se trata de um relato de viagem. Contudo, ao longo do percurso, percebe-se que essa viagem corresponde à jornada interna de transformação percorrida pela protagonista.

No prefácio da edição publicada pela editora Cobogó, Marici Salomão – que também é dramaturga, jornalista e coordenadora do curso de dramaturgia da SP Escola de Teatro – diz que “*A árvore* é uma peça para ser lida com os pulmões, a partir de um esforço consciente, desejante e ritmado de inspirar e expirar” (Salomão in. Gomez, 2021, p. 7). A partir do panorama que Salomão ali faz sobre a obra, compreende-se o porquê disso:

Os tabuleiros humanos desenhados com maestria por Silvia nos lançam a lugares abismáticos. Deles, a autora iça mulheres espasmódicas, em franca

⁵ A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna [a um] nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. [...] Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. [...] A função do distanciamento é a de se anular a si mesma. (Rosenfeld, 2010, p. 152).

⁶ Para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva como a nossa, não pode existir divertimento mais produtivo que tomar uma atitude crítica em face das crônicas que narram as vicissitudes do convívio social. Esse alegre efeito didático é suscitado por toda a estrutura épica da peça e principalmente pelo “efeito de distanciamento” [...], mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora. (Rosenfeld, 2010, p. 151).

situação-limite. É o caso da personagem A., deste *A árvore*, produzido entre os anos pandêmicos de 2020 e 2021 [...] O texto é sobre uma transmutação. Uma metamorfose que surge como que decalcada dos nossos absurdos tempos, em que tudo de que parecemos realmente necessitar é uma urgente mudança de rota civilizacional – em prol do meio ambiente, das relações inter-humanas e políticas, da saúde física e mental das populações. E o que é o teatro se não o compartilhamento de uma experiência na contramão do que costuma ser inquestionável? Dessa seiva de radicalidade é que se nutre *A árvore* (Salomão in. Gomez, 2021, p. 9-10).

O esforço que a leitura dessa peça demanda é a busca ritmada dessa inspiração e expiração metafóricas e literais constantes à medida que a protagonista nos guia numa jornada que paira entre o delírio e a realidade. Além de A., existem as personagens O. que introduz a peça com uma rubrica que nos induz à ambientação de uma floresta imemorial. Há ainda a personagem Atriz, que nos conduz por entre essa floresta a partir de sua descrição como se a personagem estivesse “pensando em voz alta”, assim como no solilóquio do fluxo da consciência. O que chama a atenção para o subtexto é a imagem de uma floresta inundada e a pergunta sobre quem é esse que vê quando não se pode seu próprio rosto e a vontade de ser parte da natureza já aguçam os sentidos. Esses aspectos apontam alguns dos caminhos que a intérprete pode seguir para retratar essa conexão, como se imaginar completamente afastada do caos humano cotidiano.

ATRIZ: Imagine. Ainda é noite e está escuro. Uma floresta ancestral. Parte dela está inundada, o que é comum nesta época do ano. A água é um espelho. Alguém pergunta: Quem você vê quando vê o seu rosto? (Mas você não sabe de onde vem essa voz.)

Árvores magníficas em conversa magnífica com céu, terra, água. O som que isso faz dentro da gente. Poderíamos morar para sempre neste lugar sem CEP, imemorial. Temos pensamentos livres e epifanias sem CEP aqui. (Nunca aceite uma epifania que chegue apresentando código postal ou números de identificação – é falsa, saiba.)

A música preferida dela toca. Não.

Não. Melhor não.

Ela ainda não está pronta.

A música preferida dela não toca ainda, ouvimos apenas o som da floresta. Ok?

Aí, então, ela começa seu relato (Gomez, 2021, p. 25-26).

A personagem “Atriz” volta a falar apenas mais uma vez, de modo introdutório, deixando claro que “O que importa é que, em breve, eu não serei mais uma pessoa. Nem mesmo uma personagem do meu próprio relato” (Gomez, 2021, p. 26). Logo em seguida, passa a ser denominada tão somente A. denotando que a identidade da personagem, que já se

apresentava vaga, a partir desse ponto passa a ser irrelevante para a jornada iniciada. Nesse sentido, no trabalho de construção dessa personagem talvez, e aqui apenas sugerimos, poderia seguir na direção da desconstrução para chegar à energia necessária.

No decorrer do relato, A. sente seu corpo se transformando ora violentamente, ora pacificamente e identifica essas mudanças como “rumores”. Ao mesmo tempo que escreve, também fala diretamente com o leitor, o que nos possibilita conhecer os movimentos internos dos seus pensamentos, passados e presentes, sendo os leitores/espectadores testemunhas de sua transformação exterior que, por si, só já se relaciona ao fluxo da consciência. Então, a criação do subtexto da personagem necessária a esse texto dramático complementa o fluxo, pois se conecta diretamente com a metamorfose da personagem de dentro para fora que será evidenciada na partitura de ações, intenção de falas e até mesmo no figurino escolhido.

Observando o trecho abaixo, nota-se que a personagem nos torna mais íntimos de sua consciência à medida que nos confia relatar com embaraço a forma como está chamando a planta que ganhou de presente e que causou toda a sua transformação:

A.: Querido escultor,
(Nossa, veja como te chamei agora, ao pensar em seu corpo e suas mãos e as veias de suas magníficas mãos.)
Leio que Michelangelo levou três anos para terminar seu Davi, em 1504. Enquanto os portugueses se esparramavam pelo Brasil, ele se escondia para esculpir o bloco monstruoso de mármore de 5 metros de altura. Na foto, me impressionam as veias saltadas, a tensão de Davi, segundos antes de enfrentar Golias, o impossível.
Acho que foi assim que me senti naquele dia em que você... [*novo rumor*]
(Ah...
Ah, como seria bom afundar adentrar sedimentar esquecer). Ah!) (Gomez, 2021, p. 41-42).

Acima são vistas novamente mais algumas características do fluxo da consciência como suporte da trama literária, precisamente três. A primeira característica é a associação de ideias nitidamente presentes na menção ao escultor Michelangelo e sua escultura de Davi logo após A. se referir à planta que causou sua transformação como “Querido escultor”. A segunda é a interrupção dos pensamentos para a expressão dos tais rumores de transformação, ou seja, o atrito entre o movimento fluido dos pensamentos e as sensações do corpo. E a terceira característica é a falta de pontuação correta para a frase “Ah, como seria bom afundar adentrar sedimentar esquecer”, que não por acaso carece das vírgulas necessárias, pois falta respiração à personagem e Gomez propõe que também falte ao leitor. Essa última característica se enquadra na noção de fluxo da consciência como subtexto porque a intérprete

que está dando vida à personagem precisa estar consciente da relevância dessas nuances para concretizar o seu estar em cena de um modo que evidencie a transformação que ocorre na personagem.

Meu pequeno camundongo, esta é provavelmente a última vez que
escrevo para você
não sei que horas são
espalhei-me, já não reconheço fronteiras, estou a quilômetros de
distância, mas também aqui, seguirei sem a companhia das palavras
vírgulas pontos guardei este recorte de jornal
deixei a janela
aberta sempre
há que se lembrar de respirar
neste recorte li uma coisa
magnífica a história de um
experimento
ano 1774
diz o
recorte
a ciência prova que as plantas absorvem o dióxido de carbono exalado
pelos animais e produzem oxigênio de volta
diz o recorte leia deixei
a janela aberta
não é magnífico que apenas um centímetro de janela já seja o
suficiente isso acontece para nos lembrar
no experime
nto diz o
recorte
fechavam um camundongo em uma redoma e logo o pequeno ser ficava
inconsciente
diz o recorte
isso acontece para nos lembrar que as
palavras assim como nós
assim como os
peixes assim como
as montanhas assim
como os séculos
assim como as
músicas no entanto
diz o recorte
quando uma planta era colocada junto do camundongo meu
pequeno segredo

quando a planta e o pequeno animal estavam juntos
diz o recorte
ele
o pequeno animal
sobrevivia
leia
deixei a janela aberta
(Gomez, 2021, p. 59-60).

Como lido acima, a falta de pontuação volta nos momentos finais da peça, mas, dessa vez, com o propósito oposto do trecho anterior. Se antes a falta das vírgulas caracterizava a falta de oxigênio que A. sentia, na sequência final, a ausência da pontuação e as frases espaçadas reforçam o efeito de, inconscientemente, exercitarmos a inspiração e expiração ao longo da leitura do trecho juntamente com a personagem. Ou seja, estamos agora completamente sintonizados com ela e a encenação pode potencializar esse fato com a subpartitura produzida por intermédio do subtexto. Esse fato pode ser comprovado por Alessandra Negrini com seu repertório de gestos, expressões e tons de voz utilizados na encenação de *A árvore* em dezembro de 2021 transmitida pela plataforma da MITsp (Mostra Internacional de Teatro).

Figura 1: Alessandra Negrini como A. em foto de divulgação do filme-espetáculo *A árvore*.



Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento>

Contudo, ao longo do processo de transformação da personagem, veem-se as cores e o modelo da roupa mudarem; o cabelo não está mais perfeitamente alinhado e o tom de

voz começa a carregar a angústia da mudança radical que começa a romper com a imagem inicial de “perfeição” e as expressões e gestos da atriz se distorcem e ganham nuances de instabilidade, mostrando os traços psicológicos da personagem para além do texto verbalizado, em sua subpartitura.

Figura 2: Floresta imemorial. Foto de divulgação do filme-espetáculo *A árvore*.



Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento>

Enquanto a transformação vai tomando conta do seu corpo e transmutando internamente todas as crenças e limitações de A., do lado de fora vemos a atriz substituir seu olhar e expressão de conformismo do início para um olhar atento, às vezes confuso, mas curioso e inquiridor da condição humana e de sua própria condição como um ser metamorfoseado que atinge, por ocasião do destino e da planta de Sabina, uma clareza incomum a respeito do mundo e do que verdadeiramente importa.

Trazendo um final que mais sugere e questiona do que propriamente propõe uma conclusão, característica marcante nos textos de Gomez, *A árvore* encerra seu último suspiro dizendo que “A. finalmente consegue ar suficiente para sua última despedida: as palavras de uma canção de amor” (GOMEZ, 2021, p. 61). Assim também nos despedimos da personagem e dessa história rica em perspectivas e sentidos interpretativos.

A respeito disso, em anexo do seu livro *Ler o teatro contemporâneo*, o autor Jean-Pierre Ryngaert traz uma nota explicativa para alguns dos termos que utilizou e um deles é justamente o *sentido*. A noção de sentido adotada pelo Teatro contemporâneo assim como pelo Teatro do Absurdo diversas vezes parece pecar pela ausência de significado, mas é exatamente aí, de

acordo com Ryngaert, onde reside o equívoco. A produção de sentido não deve ser delimitada como algo linear a ser apresentado de maneira explícita para o público, algo raro de acontecer no Teatro contemporâneo segundo Ryngaert (1998, p. 228).

Os estudos em semiologia, por sua vez, demonstram que existe uma distinção entre “sentido primeiro e interpretação, definição das redes de sentidos textuais e projeto de passagem à cena” (RYNGAERT, 1998, p. 228). Portanto, temos um paradoxo teatral a considerar, o significado daquilo que está posto ou que foi dito e o sentido por trás da representação desses elementos.

O conjunto de sentido interpretativo e significado literal também faz parte das provocações que o Teatro consegue fazer ao público, que é estimulado a sair do seu estado de passividade diante da cena que observa e passa a ser participativo no que concerne ao entendimento do produto teatral que está posto.

Assim, o “sentido” no Teatro pós-dramático e, portanto, no Teatro de Gomez passa por um processo de construção conjunta. Quando se está apenas lendo o texto, essa construção é feita em conjunto com a própria dramaturga, suas personagens e sua voz indicando as ações das cenas. Quando se assiste ao espetáculo encenado, constrói-se o sentido junto com as interpretações das atrizes e atores que dão vida às personagens, com o trabalho da direção que conduziu e idealizou a montagem, com o texto que é dito e com a visualidade da cena.

Portanto, identifica-se nas peças de Gomez tanto por meio dos diálogos quanto das didascálias a presença do fluxo da consciência como ferramenta potente na construção do subtexto teatral. Assim, ainda que as personagens verbalizem o conteúdo de seus pensamentos, o sentido do fluxo não se perde por isso, muito pelo contrário, ele pode ser inclusive evidenciado durante a montagem das peças, basta que a direção conduza para que isso aconteça utilizando o fluxo para dar “sentido” à proposta dramática e cênica que se tenha.

A fim de melhor exemplificar as possibilidades de uso do fluxo da consciência no Teatro e para ampliar o leque de diálogos deste estudo, ocorreu-me experimentar uma montagem de *Mantenha fora do alcance do bebê* sob a poética do Absurdo num contexto contemporâneo; algo já explorado, por exemplo, pelo encenador norte-americano Robert Wilson, 81, em seus trabalhos. A seguir temos uma imagem retirada do site oficial do encenador de sua montagem de “Rinoceronte”, um dos grandes clássicos de um dos maiores expoentes do Absurdo, Eugène Ionesco.

Figura 3: Foto de *O rinoceronte* montado por Robert Wilson.



Disponível em: <https://robertwilson.com/rhinoceros>.

Difícil não ler trechos dessa peça [Mantenha fora do alcance do bebê] de Silvia Gomez sem trazer *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, à mente. Duas figuras em cena, que dialogam sobre algo banal e, ao mesmo tempo, crucial para a existência humana, e um “porvir” que sempre aparece e interrompe o diálogo – mesmo não se sabendo ao certo o que está por vir. As repetições intensificam esse compasso de espera, de iminência de que algo maior ocorra envolvendo aquelas pessoas (Balista, 2021, p. 573).

Até aqui objetivou-se analisar o subtexto da escrita de Gomez e de como o fluxo da consciência se faz presente no *corpus* analisado. No próximo subtítulo, será apresentado um panorama sobre o Teatro do Absurdo trazendo um pouco de sua história, características, autores e textos expoentes nos valendo do pressuposto de que é preciso uma introdução ao conceito antes de propriamente abordá-lo na análise considerando que no capítulo final não me ative aos pormenores do Absurdo e, sim, à visualidade da cena que corresponde a essa poética e que nos interessou explorar na encenação realizada.

2.3 - A poética do Absurdo

Em seu livro *O Teatro do Absurdo*, publicado pela primeira vez em 1961, o escritor húngaro Martin Esslin busca uma compreensão do termo que dá origem ao título do estudo. Como nos conta Tavares (2015), Esslin se refugiou do nazismo indo para a França e foi em Paris que ele começou a perceber que um novo tipo de Teatro vinha sendo feito na Europa (p.

11) incentivado pelo próprio governo que apoiava o Teatro popular criando ambientes como os ‘centros dramáticos’, o festival de *Avignon* (1947) e o *Théâtre National Populaire* (1951) (p. 12). Tavares ainda complementa:

[...] a França via florescer um ambiente teatral revigorado, amparado por grandes filósofos, escritores, todos experimentando a linguagem teatral como forma mais imediata de denúncia, reflexão, crítica e angústia. Não é por acaso que grandes pensadores se debruçaram sobre a arte teatral, como Roland Barthes e Jean-Paul Sartre, este último tendo escrito peças teatrais que o projetaram, em certos momentos, tanto quanto sua filosofia (Tavares, 2015, p. 12).

É notório pelo trecho acima que Esslin se encontrava num momento e local propícios para sua investigação. Se voltarmos os olhos para pouco antes, quando a humanidade ainda se encontrava entre guerras, percebemos que as vanguardas europeias já denunciavam o absurdo da condição humana naquela época. “Os “ismos” todos – Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo etc. – traduziam cada um à sua maneira o sentimento de impotência, de loucura e violência a que o homem, [...], estava submetido (Tavares, 2015, p. 13-14), e inclusive Esslin identifica nessas vanguardas assim como no cinema mudo e até em Shakespeare características comumente associadas ao absurdo. Esslin inclusive afirma que “O Teatro do Absurdo é uma volta a tradições antigas e mesmo arcaicas. Sua novidade reside na maneira inusitada pela qual combina esses antecedentes [...]” (Esslin, 2018, p. 358) algo que Tavares cita para logo em seguida apresentar ressalvas.

[...] um fator fundamental vai se distanciar do que talvez seja o grande elemento por trás do sentimento do Absurdo nas peças de Beckett, Ionesco, Pinter e tantos outros: a combatividade, a ideia das vanguardas históricas de, a partir de uma ideologia, uma contestação ou de uma ironia, fantasia, farsa ou transgressão, poder agir através da arte. Tudo isso desaparece na inércia, desesperança e sentimento de vazio que vão caracterizar as peças absurdas (Tavares, 2015, p. 15-16).

Assim, Tavares já demonstra não concordar plenamente com Esslin e inclusive menciona a saldo desastroso de mortos da Segunda Guerra Mundial que dividiu o mundo entre Ocidente e Oriente, capitalistas e comunistas e soterrou a ideia do homem livre e da revolução das massas (Tavares, 2015, p. 17).

Em meio a tudo isso, alguns autores começaram a escrever peças de teatro que

traduziam no palco todo esse sentimento de uma realidade estranha que se afigurava num mundo atômico, dividido em blocos, genocida e politicamente inviável de dar conta das demandas de um continente em frangalhos. Um mundo onde Deus estava morto e o diabo solto; nem religião, nem revolução, nem paz pareciam trazer algum conforto ou alento. Um desespero pela via negativa, um desespero advindo não mais de uma explosão de atitudes, mas de uma implosão de esperanças. O homem se via só, percebendo a falha da coletividade, o fracasso das ideologias, a inutilidade da religião. Não à toa essa nova dramaturgia, por vezes chamada de Teatro de Vanguarda, outras de Teatro do Absurdo, ou Teatro de Derrisão, como uma vez Ionesco propôs, se configurava muito mais como um antimovimento (Tavares, 2015, p. 17-18).

No trecho acima, Tavares se refere ao Absurdo como um antimovimento ao que comparamos à afirmação de Esslin que se refere à poética como “parte do movimento “antiliterário” do nosso tempo” (Esslin, 2018, p. 19). Quanto a isso, Tavares concorda com Esslin que se refere a poética do Absurdo como possivelmente “[...] a atitude que mais autenticamente representa nosso próprio tempo” (Esslin, 2018, p. 15) e afirma que a principal característica dessa atitude reside na descrença em certezas absolutas e inabaláveis que outrora dominaram o pensamento hegemônico.

“Absurdo” originalmente significava “fora de harmonia”, num contexto musical. Daí sua definição de dicionário: “em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracional, ilógico.” Em linguagem corrente, “absurdo” pode querer dizer apenas “ridículo”, mas não é nesse sentido que Camus usa a palavra, nem tampouco é assim que é empregada quando falamos do Teatro do Absurdo. Em ensaio sobre Franz Kafka, Ionesco definiu sua concepção do termo da seguinte maneira: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo. ... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (Esslin, 2018, p. 16).

Assim, essa ruptura com crenças inabaláveis e o vazio existencial após os horrores da Segunda Guerra Mundial fazem com que o ser humano se depare com suas angústias e reflita sobre a absurdidade da existência. Nesse sentido, alguns autores começam a evidenciar esse caos em suas peças, retratando o vazio da condição humana não por meio de uma lógica linear e filosófica, mas por meio de imagens, sons e até mesmo do abandono da lógica e da linearidade que transmitem esse vazio e essa angústia em sua essência. Contudo, de acordo com Esslin, os primeiros contatos com o Teatro do Absurdo tiveram altos índices de rejeição por parte da crítica intelectual por ele ser composto de peças que apresentavam a absoluta desconstrução do que era considerado uma “boa peça” em termos aristotélicos, românticos e realistas gerando o

estranhamento com a nova convenção teatral.

Apesar de Tavares alegar que “[...] Esslin cai na tentação de – ao invés de se ater em dialogar com essa corrente estética que se afigurava no momento – catalogar e dizer quem é e quem não é absurdo, quem pertence ou não pertence ao Teatro do Absurdo” (Tavares, 2015, p. 20) e de chamar os critérios de Esslin para a seleção desses autores, provém tanto da contextualização sobre a rejeição ao Absurdo quanto das características apontadas por Esslin como pertencentes a essa poética para nos direcionar ao propósito desta parte do capítulo. Vejamos abaixo o excerto no qual Esslin aponta diferenciações entre peças absurdas e peças consideradas “boas” dentro da lógica de críticos intelectuais que se escandalizavam com a novidade do Absurdo:

Inevitavelmente, as peças escritas nessa nova convenção, quando julgadas por normas e critérios de outras convenções, têm de ser consideradas impertinências ou imposturas ofensivas. Sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história habilmente construída, mas essas quase que não têm história nem enredo; a boa peça sempre foi julgada pela sutileza da caracterização ou da motivação, mas essas muitas vezes não têm personagens reconhecíveis e colocam diante do público quase que bonecos mecânicos; a boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e afinal resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e os trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos; a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes (Esslin, 2018, p. 14).

A dificuldade em compreender essa nova e radical convenção levou críticos do Teatro a rechaçarem peças como a posteriormente aclamada, e já mencionada em outro momento no capítulo anterior, *Esperando Godot* de Samuel Beckett, vista como uma das referências do Absurdo. A partir do trecho abaixo, percebemos o porquê:

Estragon: [...] Vamos embora. Vladimir: A gente não pode. Estragon: Por quê?
Vladimir: Estamos esperando Godot.
Estragon: É mesmo. *(Pausa)* Tem certeza de que era aqui? Vladimir: O quê?
Estragon: Que era para esperar.
Vladimir: Ele disse: perto da árvore. *(Olham para a árvore)* Está vendo mais alguma?
Estragon: É o quê?
Vladimir: Um chorão, eu acho. Estragon: E as folhas?
Vladimir: Deve estar morto. Estragon: Chega de choro.
Vladimir: A menos que não seja época. Estragon: Para mim, parece mais um arbusto. Vladimir: Um arbúsculo.
Estragon: Um arbusto.

Vladimir: Um... (Recobra-se) O que você está querendo dizer? Que erramos de lugar?

Estragon: Ele devia estar aqui. Vladimir: Não deu certeza de que viria.

Estragon: E se não vier?

Vladimir: Voltamos amanhã. Estragon: E depois de amanhã. Vladimir: Talvez.

Estragon: E assim por diante. Vladimir: Ou seja... Estragon: Até que ele venha. Vladimir: Você é implacável. Estragon: Já viemos ontem.

Vladimir: Ah, não, aí é que você se engana. Estragon: Então, fizemos o quê, ontem?

Vladimir: Ontem? O que fizemos ontem? Estragon: É.

Vladimir: Pelo amor... (Bravo) Com você por perto, nada de certo. Estragon: Por mim, estávamos aqui.

Vladimir: (Olha ao redor) O lugar parece familiar?

Estragon: Não foi isso que eu disse. Vladimir: Bom?

Estragon: Dá na mesma.

Vladimir: Tudo igual... essa árvore... (voltando-se para a plateia)... esse brejão.

Estragon: Tem certeza de que era hoje à tarde? Vladimir: O quê?

Estragon: Que era para esperar.

Vladimir: Ele disse sábado. (Pausa) Acho. Estragon: Depois do batente.

Vladimir: Devo ter anotado. (Procura nos bolsos, repletos de porcarias de todo tipo)

Estragon: Mas que sábado? E hoje é sábado? Não seria domingo? Ou segunda? Ou sexta?

Vladimir: (olhando pressuroso ao redor, como se a data pudesse estar inscrita na paisagem) Não é possível.

Estragon: Ou quinta? Vladimir: O que vamos fazer?

Estragon: Se ontem ele esteve aqui à toa, hoje com certeza não volta. Vladimir: Mas você disse que ontem viemos nós.

Estragon: Posso estar enganado. (Pausa) E se ficássemos calados um instante, tudo bem?

Vladimir (baixo) Tudo bem [...] (Beckett, 2017, p. 21-23).

Como observamos, os diálogos das personagens parecem não ter um sentido ou sequer uma finalidade, por isso, como a crítica intelectual ainda não compreendia que “[...] o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ESSLIN, 2018, p. 15-16) as lacunas de informações e confusões mentais propositais contidas nas peças do Absurdo, eram vistas como demérito. Paulo Francis na apresentação “O claro enigma” do livro *O Teatro do Absurdo*, afirma que:

Em termos filosóficos gerais, o Absurdo representa a condição de ininteligibilidade a que chegou o homem moderno em face de suas pretensões humanistas e da realidade em que vive, que contraria frontalmente as primeiras. [...] As palavras são familiares, os conceitos que evocam, idem, mas, por um processo de contraste, eclipse, descontinuidade premeditada e improvisado, as frases não fazem o sentido convencional a que estamos habituados. Cria-se um mundo à parte, autossuficiente, embora semelhante,

em seus exteriores, ao nosso (Francis, 2018, p. 10).

Dessa maneira, o Absurdo surge basicamente como uma resposta artística ao caos e ao desespero gerados pela destruição em massa causada pela guerra. A escrita conexa da linguagem não chega a se dissipar totalmente, porém não é mais vista como o modelo correto a ser seguido. Ainda se fala da humanidade, mas a forma com que se fala tanto resgata elementos de movimentos de vanguarda quanto os une a elementos modernos do cotidiano, gerando, assim, uma poética que tem como essência não apenas falar da condição humana, mas mostrá-la.

Nesse sentido, podemos considerar que o Absurdo se assemelha ao fluxo da consciência em linhas gerais, pois ambos propõem expor o que se passa no íntimo do ser humano, reconhecendo que o exterior o afeta, mas sem necessariamente partir de um pressuposto lógico para efetuar essa exposição. Ademais, a poética do Absurdo apresenta certas características singulares:

[...] com seu espaço e tempos demarcados mimeticamente e suas figuras psicologicamente trabalhadas. Diante disso, nascem interpretações eletrizantes, estranhas, perpetrada de diálogos espatifados, *nonsense*, casos ridículos, assinalados por um ambiente rarefeito de prolixidades e silêncios (Dias, 2021, p. 174-175).

A essas características mencionadas acima se unem muitas outras que inclusive podem ser identificadas na obra do dramaturgo romeno Eugène Ionesco, também um dos maiores nomes referentes ao Teatro do Absurdo e que em sua busca por um teatro “puro” legou ainda mais peculiaridades à poética como vemos a seguir no trecho escrito por Esslin a respeito do que escreveu Alain Bosquet sobre as 36 “receitas de comicidade” (Esslin, 2018, p. 208) identificadas por Bosquet na peça *A cantora careca* de Ionesco:

[...] negação da ação (isto é, cenas nas quais nada acontece), perda da identidade dos personagens, título enganoso, surpresa mecânica, repetição, pseudoexotismo, pseudológica, abolição de sequência cronológica, proliferação de duplicações (isto é, toda uma família chamada Bobby Watson), perda de memória, surpresa melodramática (a empregada diz “sou Sherlock Holmes”), coexistência de explicações opostas para o mesmo fato, descontinuidade de diálogo, criação de falsas esperanças, até recursos puramente estilísticos como a frase feita, o truísmo, a onomatopeia, provérbios surrealistas, uso de línguas estrangeiras para efeitos de nonsense, perda total de sentido, degeneração da linguagem em pura assonância e padrões de som. (Esslin, 2018, p. 208-209).

Vejamos un trecho de *A cantora careca*⁷ para ilustrar a citação acima:

⁷ SRA. SMITH:

– La pobre Bobby.

SR. SMITH:

– Querrás decir "el" pobre Bobby.

SRA. SMITH:

– No, me refiero a su mujer. Se llama Bobby como él, Bobby Watson. Como tenían el mismo nombre no se les podía distinguir cuando se les veía juntos. Sólo después de la muerte de él se pudo saber con seguridad quién era el uno y quién la otra. Sin embargo, todavía al presente hay personas que la confunden con el muerto y le dan el pésame. ¿La conoces? SR.

SMITH:

– Sólo la he visto una vez, por casualidad, en el entierro de Bobby.

SRA. SMITH:

– Yo no la he visto nunca. ¿Es bella?

SR. SMITH:

– Tiene facciones regulares, pero no se puede decir que sea bella. Es demasiado grande y demasiado fuerte. Sus facciones no son regulares, pero se puede decir que es muy bella. Es un poco excesivamente pequeña y delgada y profesora de canto.

El reloj suena cinco veces. Pausa larga.

SRA. SMITH:

– ¿Y cuándo van a casarse los dos?

SR. SMITH:

– En la primavera próxima lo más tarde.

SRA. SMITH:

– Sin duda habrá que ir a su casamiento.

SR. SMITH:

– Habrá que hacerles un regalo de boda. Me pregunto cuál.

SRA. SMITH:

– ¿Por qué no hemos de regalarles una de las siete bandejas de plata que nos regalaron cuando nos casamos y nunca nos han servido para nada?... Es triste para ella haberse quedado viuda tan joven.

SR. SMITH:

– Por suerte no han tenido hijos.

SRA. SMITH:

– ¡Sólo les falta eso! ¡Hijos! ¡Pobre mujer, qué habría hecho con ellos!

SR. SMITH:

– Es todavía joven. Muy bien puede volver a casarse. El luto le sienta bien.

SRA. SMITH:

– ¿Pero quién cuidará de sus hijos? Sabes muy bien que tienen un muchacho y una muchacha. ¿Cómo se llaman?

SR. SMITH:

– Bobby y Bobby, como sus padres. El tío de Bobby Watson, el viejo Bobby Watson, es rico y quiere al muchacho. Muy bien podría encargarse de la educación de Bobby.

SRA. SMITH:

SRA. SMITH: Coitada da Bobby.
 SR. SMITH: Você quer dizer coitado do Bobby
 SRA. SMITH: Não. Penso na mulher dele. Chamava-se Bobby como ele, Bobby Watson. Como ele tinha o mesmo nome, não era possível distinguir um do outro quando estavam juntos. Só depois da morte dele é que se puderam saber de verdade quem era um e quem era outro. E você sabe que ainda hoje há gente que confunde a viúva com o defunto e lhe dão os pêsames? Você a conhece?
 SR. SMITH: Só a vi uma vez por acaso no enterro do Bobby. SRA. SMITH: Eu nunca a vi. É bonita?
 SR. SMITH: Tem traços regulares, mas não se pode dizer que seja bonita. É muito alta e forte. Seus traços não são regulares, mas é bem bonita. É um pouco baixinha e muito magra. É professora de canto. (O relógio bate cinco vezes. Um longo silêncio.)
 SRA. SMITH: E quando os dois pretendem se casar? SR. SMITH: O mais tardar na próxima primavera.
 SRA. SMITH: Precisamos fazer todo o possível para irmos ao casamento.
 SR. SMITH: Temos que arranjar o presente de núpcias. O que poderia ser?
 SRA. SMITH: Por que não damos uma daquelas salvas de prata que recebemos em nosso casamento que nunca usamos? (Silêncio.)
 SRA. SMITH: É triste ficar viúva tão nova.
 SR. SMITH: Ainda bem que eles não têm filhos.
 SRA. SMITH: Era o que faltava! Filhos! Coitada, como é que ela havia de se arranjar!
 SR. SMITH: Ela ainda é nova. Pode casar-se novamente. Fica muito bem de luto.
 SRA. SMITH: Mas quem tomará conta das crianças? Você bem sabe que eles têm um menino e uma menina. Como é que se chamam mesmo?
 SRA. SMITH: Bobby e Bobby, como os pais. O tio de Bobby Watson, o velho Bobby Watson, é um homem muito rico e adora o garoto, e poderia muito bem encarregar-se da educação de Bobby.
 SRA. SMITH: E seria muito natural. E a tia de Bobby Watson, a velha Bobby Watson, poderia muito bem encarregar-se, por sua vez, da educação de Bobby Watson, a filha de Bobby Watson. Assim Bobby, a mãe de Bobby Watson, poderia casar-se de novo (Ionesco, 1964, p. 12-15).

Esslin ainda adiciona características à soma das idiossincrasias do Absurdo presentes no trecho acima e na obra de Ionesco como um todo como “[...] a perda da homogeneidade de certos personagens, cuja natureza muda diante de nossos olhos [...]” (p. 209) algo que podemos observar acontecer ao longo de *Neste mundo louco, nesta noite brilhante* e percebemos com

– Sería natural. Y la tía de Bobby Watson, la vieja Bobby Watson, podría muy bien, a su vez, encargarse de la educación de Bobby Watson, la hija de Bobby Watson. Así la mamá de Bobby Watson, Bobby, podría volver a casarse (Ionesco, 1964, p. 12 15).

clareza no trecho de ou mesmo “o uso de metamorfoses em cena” (p. 209) que já observamos ser uma característica encontrada inclusive em *A árvore*. Não por acaso fizemos alusão a dois dos textos analisados neste estudo, pois Silvia Gomez deixa clara sua inspiração na poética do Absurdo para construir suas dramaturgias. Poética no sentido mesmo da *poiésis* (criação) do Absurdo que é composta por signos particulares dentre os quais identifiquei e selecionei os que seriam pertinentes para o diálogo texto-cênico proposto por este estudo.

Assim, ocorreu-me experimentar a poética do Absurdo em nosso trabalho de transcrição do texto, inspirando-nós na inspiração de Gomez. Portanto, no capítulo seguinte, será demonstrado o uso do fluxo da consciência como potente ferramenta na construção do subtexto teatral por meio da análise de trechos da nossa transcrição escrita do texto *Mantenha fora do alcance do bebê* de Gomez e em seguida comentamos sobre a encenação e a demonstração do uso do fluxo da consciência na construção das subpartituras das atrizes que protagonizam a nossa encenação, no intuito de possibilitar melhor análise das articulações propostas por este estudo.

CAPÍTULO III

Transcrição de *Mantenha fora do alcance do bebê*: articulações e potencialidades do fluxo da consciência com a poética do Teatro do Absurdo

O Absurdo é, quando muito, um meio, nunca um fim, nunca um objetivo a ser alcançado pela espécie humana, a menos que a última tenha desistido de sobreviver. Trata-se, entretanto, de um grande instrumento crítico do fecho de uma era [...]. FRANCIS, Paulo.

Neste capítulo, abordo brevemente o conceito de *transcrição*, considerado para a tradução poética do texto *Mantenha fora do alcance do bebê*, e, então, apresento nossa transcrição escrita, esmiuçando-a e em seguida reflito sobre a transcrição encenada, trazendo meu ponto de vista como pesquisadora e depoimentos enquanto atriz e diretora. Desse modelo, o primeiro ponto será apresentar um panorama sobre o conceito de transcrição, o segundo é apresentar o texto transcrito escrito e sua relação com o subtexto e por fim a relação entre o processo que envolveu a encenação e a construção das subpartituras das intérpretes das duas personagens principais.

Como aporte teórico a respeito do conceito de “transcrição”, trago como referência principal o livro homônimo de Haroldo de Campos (2015), responsável por cunhar este termo à noção de tradução poética. Abordar-se-á brevemente a relevância dos signos para a tradução poética, valendo-se de estudos de Barthes (2013) e Nascimento (1999). Trago em seguida alguns trechos da nossa transcrição escrita em diálogo com a análise apresentada no capítulo dois desta dissertação e, por fim, a tradução poética ou transcrição encenada de *Mantenha fora do alcance do bebê* refletindo sobre as escolhas poéticas e estéticas da direção, a composição da subpartitura da atriz e as reflexões da pesquisadora neste exemplo de uma dentre as diversas possibilidades de articulação do uso do fluxo da consciência com a poética do Teatro Absurdo como proposta de montagem cênica, que apresento.

3.1 - Transcrição

O conceito de “transcrição” pode ser considerado um trabalho de co-criação ou ainda de recriação baseado na “tradução poética” de determinada obra como aponta Nascimento em seu ensaio sobre teoria e crítica na poesia concreta dizendo que “Transcrição aprimora a noção da atividade tradutora como recriadora [...] (1999, p. 50). Assim sendo, é necessário primeiro compreender do que tratam os conceitos de tradução poética e de tradutor intérprete para situar o meu ponto de partida.

A tradução poética, basicamente, compreende a tradução como recriação por meio da interpretação de signos, não excluindo os sentidos de “tradução” como a transposição de um idioma vernáculo para outro, ou mesmo do uso de sinônimos quando se trata do mesmo idioma em ambas as versões de um texto, mas, indo além da traduzibilidade verbal. O que Barthes chamou de *semiotropia*⁸. De acordo com Roman Jakobson, existem três tipos de tradução:

- 1). A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução iriterlingual ou *tradução propriamente dita* ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (Jakobson, 2013, p. 64-65).

Nota-se que a *transmutação* ou tradução inter-semiótica é a forma de tradução em que o tradutor, e também intérprete, transformará signos verbais em não-verbais a partir do sentido que eles representarem. Esse fator é indispensável à nossa transcrição, cuja teoria norteou a construção das traduções poéticas escrita e encenada que trago neste estudo, pois, “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa” (Jakobson, 2013, p. 72) como também menciona Nascimento.

O semiólogo seria, em suma, um artista (essa palavra não é aqui nem gloriosa, nem desdenhosa: refere-se somente a uma tipologia): ele joga com os signos como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender (Barthes, 2013, p. 38).

Portanto, o tradutor ou a tradutora, cuja tarefa é traduzir o intraduzível, dedica-se a encontrar dentro de cada obra traduzida, os signos que serão interpretados por si e por quem

⁸[...] *semiotropia*: voltada para o signo, este a cativa e ela o recebe, o trata e, se preciso for, o imita, como um espetáculo imaginário. (BARTHES, 2013, p. 38).

fará a recepção desses signos transpostos, assim como um artista que produz para apreciação de outrem aquilo que parte de sua leitura e interpretação pessoais e se une às suas referências para, então, resultar num material transcrito.

Os primeiros vestígios da teoria da *transcrição*, elaborada pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos (1929-2003), surgiram a partir de um compilado de percepções dele acerca do trabalho de tradução poética. Essas percepções começaram a ser registradas com a publicação do ensaio *Da tradução como criação e como crítica* em 1962 por Campos a partir da sua teorização sobre as noções de “sentença absoluta” e de “informação estética” dos autores Albrecht Fabri e Max Bense respectivamente.

Basicamente, de acordo com Campos, a transcrição seria um tipo de tradução na qual o tradutor atuaria como co-criador da obra a partir da inserção de sua própria perspectiva artística na obra traduzida, criando o que ele denomina de “corpo paramórfico” que seria a junção do prefixo para (de paralelo) com a ideia de isomorfia: diferentes em linguagem, mas cristalizados dentro de um mesmo sistema (Tápia, 2015, p XIII). Na apresentação do livro *Transcrição* (2015) que organiza os ensaios de Campos a respeito desse conceito, Marcelo Tápia explica:

Observando-se a obra do tradutor, não se encontrarão, no entanto, regras precisas ou absolutas de como se deve construir o corpo paramórfico – as relações de correspondência a serem estabelecidas, serão, de certa forma, únicas, como é cada poema e como é cada recriação: autônomas; cada “transposição”, uma viagem com seu próprio percurso, sua própria paisagem (Tápia, 2015, p. XIII).

O tradutor, que também compreendemos como um artista em sua relação de co-criação ou recriação de um texto traduzido poeticamente, produzirá um corpo paramórfico único a partir de sua relação com cada obra traduzida, resultado daquele processo específico de convergência de criações, ou seja:

Concentrando-se na linguagem e nas “necessidades do presente da criação”, será possível a um criador ou tradutor *optar* por outros parâmetros formais que considere adequados (com base em seus próprios conceitos estéticos) à produção do poema em seu novo contexto (Tápia, 2015, p. XIX).

Assim, considera-se na teoria da transcrição que a “[...] tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (Campos, 2015, p. 5) e é justamente desse encontro de criatividade que surgem novas articulações literárias ricas em

possibilidades artísticas. Aqui utilizamos o termo “tradução” significando não somente a transposição de um poema do seu idioma vernáculo para outro, mas, sim, no sentido amplo que é possível absorver como essa recriação da estética e até mesmo dos signos, mas mantendo a essência da obra literária como depreendemos a partir do excerto abaixo.

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos (Campos, 2015, p. 75).

Campos também vai dizer que a tradução é “Uma prática, ao mesmo tempo, “desconfiguradora” e “transfiguradora” (Campos, 2015, p. 101) pois a tradução parte de um processo de desconstrução metalinguística até chegar à essência do texto para somente então transfigurá-la a partir da criação do corpo paramórfico, resultado da tradução ou re-criação. Assim, a tradução não seria uma busca pela assimilação ou cópia do original (aqui consideramos como produto-fonte da transcrição e não somente um texto escrito em outro idioma), mas sim uma transformação renovadora das ideias do original (p. 102). Em linhas gerais, o que interessa ao tradutor é a condição de “traduzibilidade”, como explica Campos por meio da teoria de Walter Benjamin.

A noção de “traduzibilidade”, na teoria benjaminiana, refoge à ideia convencional, para incluir-se naquela mesma série de conceitos disruptores que afrontam a teoria tradicional: trata-se de uma “traduzibilidade” a ser mensurada segundo o “modo de formar” do original, segundo a densidade deste e não segundo o seu significado no plano da comunicação. Assim, [...] “quanto mais altamente elaborada [...] tenha sido uma obra, mais ela permanecerá traduzível, ainda que no mais fugidioso contato com o seu sentido” (Campos, 2015, p. 104).

A partir da leitura do trecho acima, compreende-se que a função primordial da tradução, ainda mais sob a perspectiva de re-criação da essência de um texto independentemente de o idioma original ser o mesmo e não ser necessária a transposição de uma língua para a outra, é identificar os elementos que carregam a “traduzibilidade” de um texto e, a partir da densidade que eles possuem, ir se aprofundando em suas camadas a fim de primeiro desconfigurar o original para depois transfigurá-lo em outra forma, realizando assim o processo de transcrição.

Esse processo como um todo pode ser executado a partir de poesias, que são o ponto de partida para o desenvolvimento de toda a análise de Campos pautada nos seus estudos

individuais e em conjuntos com outros poetas e estudiosos, mas não somente a poesia pode ser a base para uma tradução poética ou recriação, pois textos em prosa, que, quanto mais densos foram, mais propiciam um terreno fértil para o processo de transcrição. Também podem ser transcritos e não seria diferente no caso da Literatura Dramática, que também permite que o trabalho de criação do corpo paramórfico aconteça. Compreendendo isso, nós buscamos recriar ou transcriar o texto *Mantenha fora do alcance do bebê* de Silvia Gomez começando pela desconfiguração até chegar à essência.

O que Campos chama de transcrição, então, que seria essa re-criação da significância de um texto dentro de uma nova forma, é justamente o que buscamos fazer na nossa adaptação da dramaturgia de Gomez. A partir da desconfiguração da forma, chegamos à essência do texto, que critica veementemente o predomínio do consumismo sobre a vida dos seres humanos, transformando até mesmo a maternidade, ainda mais quando observamos a característica compulsória que detém devido à pressão social sobre as mulheres para que sejam mães, numa relação comercial. Chegando à essência, nos cabia então partir para a transfiguração do texto e para tal, optamos pela poética do Absurdo que, como vimos anteriormente, aborda temáticas universais e faz críticas sociais por meio da desconstrução da linguagem que pode dizer tudo ou não dizer nada. Unindo então os conhecimentos da mestranda e do orientador, foi realizada em parceria a adaptação já mencionada.

Ademais, o próprio Campos vai reconhecer, como leremos em seguida, que a união de um ou uma artista que se disponha a realizar uma tradução com um professor ou professora de alguma língua deveria ser algo mais comumente encontrado, pois dessa parceria no trabalho de recriação pode surgir justamente uma beleza que busque a ação e não somente a contemplação:

É preciso que a barreira entre artistas e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil, mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução uma ideia correta, como labor altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou de “olho criativo”, isto é, não seja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação (Campos, 2015, p. 17).

Tomando o gancho do excerto acima bem como retomando a constatação de que o transcriador exerce também um papel de artistas, chegamos ao ponto que me fez optar por

estabelecer uma parceria com meu orientador para a construção da tradução poética ou, para nos apropriar do termo aqui utilizado, da transcrição, que propomos do texto *Mantenha fora do alcance do bebê* de Silvia Gomez. Nossa tradução, ainda que não parta de um poema e sim de um texto dramático e ainda que não trate da transposição de um idioma para outro, traduz a crítica presente na essência do texto, interpretando signos e os traduzindo a partir de outros signos, em diálogo aberto com a poética do Absurdo. Aberto porque trata-se de apenas uma das possibilidades que podem e devem surgir a partir de outras investigações que a dramaturgia proporciona e mesmo que esta pesquisa esteja finalizada, não pretendo que ela se cristalice como absoluta nem no papel nem em cena.

3.2 - Transcrição escrita de *Mantenha fora do alcance do bebê*

Aqui eu trago um breve apontamento de alguns detalhes da nossa proposta de tradução poética de *Mantenha fora do alcance do bebê* de Silvia Gomez que cremos serem relevantes para o fechamento da análise proposta por este estudo. Retomando o a análise do capítulo 2, o texto original em questão aborda uma situação de adoção de um bebê por parte da Mulher 1 que é entrevistada pela assistente social Mulher 2 como alegoria para a crítica ao consumismo. Pois bem, a primeira alteração que fizemos em nossa transcrição foi trazer a crítica de Gomez do campo figurado para o literal. Por meio da poética do Absurdo e de seus recursos de literalidade de situações extraordinárias e do signo da insistência da Mulher 1 em “comprar” um bebê com as “configurações” ideais, optamos por transpor a adoção do bebê para uma situação de compra do bebê num supermercado.

Em nossa transcrição, como se pode notar desde a descrição das personagens até o cenário e enredo, a Mulher 1 está tentando efetuar o cadastro no crediário de um supermercado para realizar a compra de um bebê. A figura do lobo, que é apresentada por Gomez com a sugestão de uma projeção do animal que representa um perigo constante, é trazida por nós como a figura masculina, o marido Rubens, que em nossa interpretação do signo traz o consumismo num estado domesticado, para evidenciar que apesar da periculosidade que sua figura representa, convivemos com ele dentro de nossos lares e até caminhamos de braços dados devido à nossa inserção num mundo capitalista em que o consumo é assustadoramente sedutor.

Sobre o fluxo da consciência, como é possível observar no trecho que apresento abaixo,

começamos a nossa transcrição evidenciando o movimento quase ininterrupto dos pensamentos na movimentação cênica da Mulher 1 que marcará com o seu corpo inteiro o ritmo frenético do fluxo da sua consciência.

PERSONAGENS

Uma **Mulher (1)**. Está sempre se coçando. Ansiosa, nunca se senta, sempre se movimenta de maneira inquieta e quase ininterrupta. Veste-se com bom gosto.

Outra **Mulher (2)**. Usa o uniforme do estabelecimento comercial que trabalha. Impaciente mas calculista, tende a permanecer estática enquanto sentada. Quando irritada, levanta-se e fala com aspereza (Thais; Lucas, 2023, p. 1).

Em contraponto à Mulher 1, como percebemos a partir da citação acima, a Mulher 2 é descrita para ter um ritmo de falas e ações completamente diferente, pelo menos à princípio, com o mesmo objetivo de trazer estabelecer na movimentação cênica um paralelo com o movimento dos seus pensamentos. Deste modo, a Mulher 2 apresenta a hostilidade de forma passiva e ativa. Quanto ao cenário, percebemos a partir da citação abaixo que a essência do texto, ou seja a crítica ao consumismo, foi trazida nesse elemento por meio da poética do Absurdo, tornando literal a relação de compra e venda do bebê que a Mulher 1 menciona “sem querer” no texto original.

CENÁRIO

(Um supermercado, no qual vemos uma cliente, Mulher 1, de um lado da mesa do setor de crediário, tendo a sua frente, do lado interno da mesa, a atendente do estabelecimento. Mulher 2, sentada diante de um computador, olha fixamente para a tela enquanto digita, sem dar atenção à Mulher 1) (Thais; Lucas, 2023, p. 1).

Como lemos acima, desenvolvemos nossa transcrição ambientando a cena num supermercado para enfatizar a literalidade que já mencionamos e acrescentamos elementos condizentes com o ambiente como o anúncio da oferta da semana: “Bebês novinhos em folha!” (THAIS; LUCAS, 2023, P. 01). Tal recurso compõe a atmosfera e intensifica a ideia de bebês como produtos.

CENA 1

(As duas estão num silêncio constrangedor, a Mulher 1 está ansiosa andando em círculos à volta de sua cadeira enquanto a Mulher 2 analisa friamente na tela do monitor a requisição da cliente, sem olhar para a outra. Ouve-se a música suave que vem do sistema de som do supermercado, que de tempos em tempos enfatiza a “oferta da semana”: “Bebês novinhos em folha! Não

deixem de comprar! Escolha a configuração do bebê que melhor se adequa a seu perfil! Últimos exemplares...etc.”. Como música de fundo do reclame ouve-se uma gargalhada contagiante e gritinhos de bebê. A Mulher 1 fica cada vez mais perturbada e inquieta) (Thais; Lucas, 2023, p. 1).

A situação descrita acima ilustra bem o que mencionei anteriormente e acrescenta um detalhe importante: a progressão da perturbação da Mulher 1, que ocorre tanto no texto original -- vide excertos no capítulo 2 – quanto em nossa transcrição. Desde o princípio, ela se mostra inquieta, mas os estímulos sonoros de risadas de bebês detonam ainda mais seu comportamento caótico e instável, traços mantidos do texto original. Isso progride até o ápice do desespero e essa progressão é descrita e marcada pela coceira incessante, ritmo de falas acelerado pela falta de pontuação, como um recurso comum ao fluxo da consciência, e ações bruscas que vão aparecendo com mais frequência ao longo do texto.

Na página seguinte, quando a Mulher 2 questiona a Mulher 1 sobre sua fonte de renda, ela declara que esse fator não será um problema, indicando a sua privilegiada condição financeira. Pensando no contexto do capitalismo, isso diz muito sobre o poder de compra da Mulher 1 e, lendo nas entrelinhas, gera a compreensão de que ela está habituada a comprar facilmente tudo o que quer. Mais um motivo para não ficar satisfeita com a burocracia que a está impedindo de adquirir o bem que ela mais deseja no momento que é um bebê.

Quando a Mulher 1 declara: “**Mulher 1:** [...] eu quero o bebê com as especificações que preenchi no formulário que vocês me enviaram (Thais; Lucas, 2023, p. 2), fica perceptível novamente em sua fala o uso da poética do Absurdo para exercer o efeito de tornar literal um elemento que é apenas mencionado no texto original como um “equivoco”, algo “absurdo” por assim dizer:

Mulher 1: [...] Olha, vamos ser mais práticas, eu vou te dizer o que eu imagino e você vai anotando aí para providenciar um modelo adequado e com a melhor configuração possível.

Mulher 2: Configuração?

Mulher 1: É. Isso. Eu me informei sobre a melhor configuração.

Mulher 2: Configuração? (Gomez, 2015, p. 28-29).

A repetição de “Configuração?” por parte da Mulher 2 denota a incredulidade dela diante da apologia a um produto por parte da Mulher 1 ao se referir a um bebê. A fim de acentuar essa crítica que foi feita por Gomez, essa característica é ressaltada pela adesão do signo do bebê como produto como se pode ler abaixo.

Mulher 1 (*perturbada pelo som*): Ele já vem com roupinha?

Mulher 2: Ah, sim, você se refere aos nossos kits? Temos o kit básico: bebê + um pacote de fralda + uma chupeta ou o kit completo: bebê + um pacote de fralda + uma mamadeira + uma roupinha com a estampa da sua escolha, basta selecionar uma das opções disponíveis no app do supermercado.

Um bebê ao longe. O som confunde cada vez mais a Mulher 1.

Mulher 1: O completo! Vou querer o kit completo.

Mulher 2: Ok. Só um minuto. Vai querer CPF na nota? (Thais; Lucas, 2023, p. 3).

O fato de a Mulher 2 oferecer o bebê como um kit é parte do processo de transcrição já que na fala original vem da Mulher 1 a comparação entre adquirir um bebê e adquirir um item que venha num pacote, num kit completo. Veja-se o trecho que confirma este apontamento:

Mulher 1: Quero dizer, como nos kits prontos...

Mulher 2: Kits?

Mulher 1: ... você sabe, como nos pacotes completos que prometem a viagem, o café da manhã, a hospedagem ou o hambúrguer, o refrigerante 500 ml e as batatas fritas.

Mulher 2: Não vendemos pacotes turísticos (Gomez, 2015, p. 14).

A partir do trecho acima, entende-se que os kits aos quais a Mulher 1 se refere como ilustrativos passaram da metáfora para a literalidade em nossa transcrição do texto e essa escolha, unida à escolha da poética do Absurdo, possibilita trazer elementos do fluxo da consciência para o jogo cênico em mínimos detalhes como quando a “*Mulher 1 faz menção de ir embora, mas desiste, e seu corpo fica com “tiques” denotando o impulso reprimido*” (Thais; Lucas, 2023, p. 2) ou ainda no momento em que a “**Mulher 1** (*Gira em torno de si mesma enquanto lê a lista*)” (Thais; Lucas, 2023, p. 9) de tarefas da semana para a Mulher 2.

Outro momento da nossa tradução que é interessante destacar aqui é o trecho em que a Mulher 1 começa a descrever o bebê que gostaria de comprar:

Mulher 1: É, como eu ia dizendo, você acha que pode me arranjar um tipo de boa índole?

Mulher 2: Boa índole?

Mulher 1: Ah, você sabe, um modelo que não dê muito trabalho; por exemplo, que tenha um nível médio de energia, que não faça muitas perguntas, que já venha com certos conhecimentos prévios, que não tenha tiques nervosos, etc., entende?

Mulher 2: Você especificou essas configurações no formulário?

Mulher 1: Eu esqueci, na verdade, mas quero o modelo padrão.

Mulher 2 (*fixando novamente os olhos no monitor*): Olha, tem uma lista de pessoas esperando lá fora, não temos tempo disponível para esse tipo de

requisição de última hora (Thais; Lucas, 2023, p. 5).

O trecho acima faz referência ao mesmo momento do texto original e, inclusive, traz a mesma fala da Mulher 1, sem alterações. Isso porque considero que a fala por si só já comunica exatamente o que quis trazer na transcrição. O que alteramos do texto de Gomez foi a resposta da Mulher 2 que afirmava que não podia garantir que o bebê viesse com as características específicas que a Mulher 1 requisitava (p. 16) por ele não se tratar de um produto e, nesta tradução aqui feita, justamente por se tratar agora de um produto, é que as configurações podem ser escolhidas preenchendo-se um formulário.

Num outro momento da transcrição em que se ressalta a crítica ao consumismo, apresento a Mulher 2 relacionando a quantidade de bebês permitidos por pessoa a um alto limite de crédito para, logo em seguida, questionar a Mulher 1 se ela se sente pronta para ter um bebê.

Mulher 2: Toda essa conversa... Não faz sentido. Nós não vendemos em atacado. Não podemos te vender cinco bebês que engatinham pelo chão sem um alto limite de crédito e eu ainda nem consegui finalizar o seu cadastro. Olha...Não acho que esteja pronta — ou você se sente pronta? Se sente pronta para um bebê? (Thais; Lucas, 2023, p. 16).

Mesmo pertencendo a uma alta classe social como o texto original sugere, e manteve, e mesmo cumprindo requisitos considerados adequados para a sociedade, a pergunta deixa a Mulher 1 sem uma resposta tanto no texto original como em nossa adaptação. Pertencemos a uma sociedade que cobra a maternidade como algo indispensável, mas muitas mulheres não se sentem preparadas psicológica, emocional ou mesmo financeiramente para ter uma responsabilidade tão grande. Outras ainda são manipuladas pelo discurso da maternidade compulsória e, mesmo sem a estrutura emocional e financeira necessária, muitas vezes, sem suporte social ou familiar, geram filhos como acessórios, sem estarem de fato prontas para lidar com a criação de uma outra pessoa e tudo o que essa responsabilidade implica.

As transcrições referentes aos bebês como produtos, itens de kits cujas configurações precisam ser preenchidas no formulário do supermercado, seguem a lógica condizente a poética do Absurdo dentro do contexto aplicada, mas também foram mantidos alguns trechos bem pontuais do texto original que se encaixam na proposta. O trecho a seguir, por exemplo, manteve as falas do texto original e

acrescentou uma movimentação cênica que ilustra o momento em que a Mulher 2 começa a cercar Mulher 1, a qual, mesmo parada, não consegue ficar imóvel.

Mulher 1: É... Acho que gosto da minha vida, outro dia eu comecei a dormir porque eu não queria continuar, eu dormi 56 horas, eu contei, eu dormi porque eu não queria acordar, mas depois eu acordei e me lembrei que tinha de vir aqui e me senti bem novamente, eu acho que gosto da minha vida e me agrada passar em frente à casa das pessoas na hora do almoço e sentir cheiro de comida.

Mulher 2 (*Ela ri*): Também gosto.

(As duas param e ficam rindo. Mulher 2 para de rir de repente, levanta-se bruscamente, anda em círculo ao redor da Mulher 1 sem deixar de mirá-la. Mulher 1 está de pé a roer as unhas) (Thais; Lucas, 2023, p. 6).

O trecho a seguir também se manteve exatamente igual ao do texto original pois se trata de um dos diálogos que expressa a livre associação de ideias presente no fluxo da consciência como bem foi exemplificado anteriormente.

Mulher 1 (*Enumera*): Tenho medo de lobos e não gosto da palavra salsicha, sei cozinhar e aprendi a preparar papinhas, tenho uma vida estruturada e um apartamento com varanda, sou proativa e sei ser flexível, nunca darei salsichas ao bebê, me adapto a situações diferentes sem apego, não sinto inveja, eles dizem que as salsichas misturam todo tipo de carne, achava que sabia lidar com o estresse, os piores tipos de carne, mas agora, quero dizer... (Thais; Lucas, 2023, p. 6).

A personagem conecta suas ideias de maneira a responder à pergunta da atendente do supermercado ao mesmo tempo em que intercala com justificativas sobre a sua repulsa às salsichas, trazendo pela primeira vez no texto o fluxo da consciência de maneira verbalizada.

Em determinado momento, ao longo de nosso processo de transcrição, pareceu instigante trazer um outro elemento para o texto que seria a inversão de papéis entre as duas mulheres. A ideia desse elemento surgiu a partir de dois momentos específicos do texto original. No primeiro deles, a Mulher 1 se enfurece com a Mulher 2 por esta resistir tanto em lhe permitir a adoção e esbraveja: “Mulher 1 (*violenta*): Você é o tipo de pessoa que acha que sabe o que é solidão, mas você não tem ideia do que é a solidão acontecendo de manhã todos os dias para você” (Gomez, 2015, p. 27) para justificar sua urgência em adotar o bebê; o segundo momento é quando a Mulher 2 responde a isso dizendo: “Mulher 2 (*descontrolada, vai até ela e a sacode*): O que é que te faz achar que eu não sei o que é estar sozinho?” (Gomez, 2015, p. 28). Por essa breve menção da Mulher 2 de que ela se reconhece no mesmo lugar de solidão da

Mulher 1, surgiu a ideia de fazer com que as duas literalmente trocassem de lugar e de personalidade por alguns momentos. Segue abaixo o trecho completo que mostra a troca.

(Um bebê ri. Agora, as duas vão até a porta tentar escutar melhor. O som cessa. Voltam trocando de lugar e de personalidade uma com a outra).

Mulher 1: (puxa a Mulher 2 pelo braço): Venha, vamos continuar.

Pausa.

Mulher 2: Pode continuar com as suas perguntas.

Mulher 1: O que você estava dizendo mesmo?

Mulher 2 (recita): Porque eu quero ter um bebê.

Mulher 1: E por que é?

Mulher 2: Apenas me ocorre levar um deles para casa, eu me sentiria menos sozinha. Olha, vamos ser mais práticas, eu vou te dizer o que eu imagino e você vai anotando aí para providenciar um modelo adequado e com a melhor configuração possível.

Mulher 1: A senhora deve preencher as informações de configuração no formulário que enviamos previamente. A senhora preencheu o formulário?

Mulher 2: Não. Mas eu me informei sobre a melhor configuração, então eu vou falando e você vai anotando.

Mulher 1: Olha...

Mulher 2: Quero um modelo sem defeitos, uma circunferência média de 35 cm de cabeça, mas aceito até 37cm, cabelos claros, pescoço firme, pele lisa e olhos espertos com alguma coisa bem viva lá dentro. (pausa) Algo bem vivo, entende? Algo bem vivo, é tudo o que eu quero. Está ouvindo? Não vai dizer nada? É só. Não tenho mais nada para falar.

Mulher 1: Sei.

Mulher 2: Não tenho mais nada para dizer.

(Um bebê gargalha. As duas correm para ouvir. Voltam pros seus lugares “destrocando”) (Thais; Lucas, 2023, p 13).

Com essa troca de lugares, o objetivo foi aprofundar a noção de compartilhamento das mesmas problemáticas pelas duas mulheres, e por que não dizer por todas as mulheres? Salvas as devidas proporções que permeiam as intersecções de classe social, raça e gênero, por exemplo, o machismo estrutural, a violência de gênero, a cultura do estupro, a maternidade compulsória, as pressões estéticas e outras questões mais atravessam todas as mulheres de maneira geral como a própria Gomez afirma buscar trazer em suas peças. Ela o faz não apenas em “Mantenha fora do alcance do bebê”, mas também em “Neste mundo louco, nesta noite brilhante” como afirmou em sua entrevista ao Cena Aberta:

[...] Pensar a violência contra a mulher como um complexo sintoma de algo maior. Não posso negar que a peça nasce do corpo de uma mulher que testemunha seu tempo. Não quero negar, quero assumir esse corpo, estar ao lado dele, que é também o corpo de muitas outras, das nossas antepassadas que calaram, das que não sobreviveram, das que virão e poderão falar. O silêncio é central na história da mulher. Falar é uma espécie de cura e caminho (Entrevista ao Cena aberta, 2019).

Portanto, além de trazer mais dinâmica à partitura cênica, a troca das personagens busca evidenciar a conexão entre as duas personagens que permeia o corpo feminino, as vivências em comum das mulheres em uma sociedade patriarcal e consumista. Outra troca de posições que acontece em nossa adaptação se dá entre a Mulher 2 e Rubens. No texto original, a chegada do marido é o que basicamente resolve a cena. A partir da presença dele instigando a sua esposa a concluir o que vem prometendo e o que se preparou para fazer, é que de fato ela toma a atitude de ativar a bomba que trazia em si enquanto a Mulher 2 apenas se deixa levar pela situação, pois já estava insatisfeita com sua vida, então, endossa a explosão ao dar as mãos para o casal e fazer a contagem regressiva.

Optei, porém, por colocar as falas de Rubens na boca da Mulher 2, para que a decisão da cena partisse de uma das mulheres, que, já exausta da mesma rotina e de não ver outra perspectiva de vida, se enfurece com a sugestão extrema da Mulher 1, mas, ao mesmo tempo, poderia até ser grata pela libertação que viria a partir do ato explosivo.

Mulher 2 (*a interrompe, grita, anda sem rumo*): Ah, é? Então o que é que você quer? Quer explodir tudo, é isso?

(Mulher 1 se assusta com a reação dela e não responde. Está paralisada, congelada).

Mulher 2: É isso? Pois não, vamos lá então. Exploda. Você quer explodir tudo, que exploda, que diferença faz então? Você não sabe como fazer isso de verdade, só está imaginando, não é verdade, nada é verdade, você está blefando.

Mulher 2: Vamos lá, vai me fazer um favor, termine logo com isso, não há como continuar, vamos lá, chega.

.....

Mulher 2: Ou você acha que está tudo bem, que eu adoro esse supermercado, esse uniforme, tudo isso? Acha que eu vou abrir bem a boca e dizer o quanto adoro tudo isso?

Mulher 2: Vamos, o que está esperando para explodir? (Thais; Lucas, 2023, p 19).

Como se percebe a partir da leitura do trecho acima, é a Mulher 2 quem provoca e incita a Mulher 1 a ativar a bomba que ela traz em seu corpo. A atendente do crediário se mostra emocionalmente instável ao longo de algum tempo de diálogo e, após a ameaça da cliente, isso se torna um estopim para a sua reatividade. Em nossa transcrição, a reação ou, na verdade, a falta de reação da Mulher 1, diante da alteração e ruptura com toda a polidez da Mulher 2, denota a fragilidade da determinação da Mulher 1 não pela imposição de uma figura masculina, mas porque ela recua diante do momento crucial da decisão.

Enquanto ocorre a leitura do texto original, uma outra figura traz a tensão que paira sobre a cena em diversos momentos: o lobo. Pensando nesse signo do lobo que Gomez traz como uma figura sempre observadora e de presença ameaçadora mesmo sob a domesticação da Mulher 2, nossa leitura foi associá-lo à figura masculina que, dados os altos índices de violência contra a mulher, estupro e feminicídio, representa um perigo constante às mulheres mesmo quando “domesticados”.

Na rubrica que introduz Rubens à cena pela primeira vez em nossa adaptação, lê-se “*Rubens chega. Ele veste um terno e usa uma cabeça de lobo. Se dirige até a esposa e estende a mão para ela*” (Thais, Lucas, 2023, p. 18). Busquei caracterizar Rubens como um “lobo” solícito, que atende ao chamado da Mulher 2 para buscar sua esposa no supermercado ao mesmo tempo em que se apresenta domesticado e civilizado já que se veste de maneira elegante e oferece sua mão à Mulher 1 com certa doçura, contudo, não deixa de ser um lobo. A natureza animalesca da personagem está presente na caracterização e pode causar apreensão a incerteza de quais serão seus próximos movimentos e se ele de fato não representa um risco. Por fim, diferentemente do texto original que dá a entender que a Mulher 1 realmente explode tudo apoiada pelo marido e pela Mulher 2, em nossa transcrição, optei por apenas anunciar o fechamento do supermercado para findar a cena.

JUNTAS: 5, 6, 7, 8, 9, 10!

(A música para abruptamente. Neste momento, toca um sino e é anunciado o encerramento do expediente. O supermercado será fechado em alguns minutos. Começa a tocar “Non, je ne regrette rien”, de Édith Piaf. Mulher 2 solta a mão da Mulher 1 e volta até o seu computador. Aperta um botão para desligá-lo, pega sua bolsa e sai).

Mulher 1: *(Para Rubens) Você se lembrou de comprar os fósforos? (Ele acena que sim com a cabeça e os dois saem de mãos dadas)* (Thais; Lucas, 2023, p 20).

Com esse momento de “retorno à realidade”, as personagens voltam ao seu cotidiano, entorpecidas e quase que mecanizadas, como se nada tivesse acontecido até esse ponto; fato que fica evidenciado na realização da encenação como a seguir.

3.3 - Transcrição encenada de *Mantenha fora do alcance do bebê*

Em 16 de março de 2024, foi efetuada a encenação e gravação ininterruptas da transcrição de *Mantenha fora do alcance do bebê*, que foi devidamente contemplada anteriormente neste capítulo, e contou com atuações de Édila Thais, Priscilla Durães e João Rosa com apoio técnico de Ana Vitória Gomes. Além de atriz, transcriadora e pesquisadora em questão, também exerci a função de diretora, razão pela qual apresentarei também essa perspectiva nesta parte do estudo.

Com a proposta de realizar a peça em formato de peça teatral, a cena transcrita ocorreu e foi gravada sem cortes a fim de manter a dinâmica e a presença demandadas por um espetáculo teatral. Fiz essa escolha, como pesquisadora e diretora, baseada no imediatismo e na efemeridade característicos do fazer teatral, tão caros ao propósito da execução dessa transcrição encenada.

Figura 4: Atrizes Édila Thais e Priscilla Durães nos bastidores da transcrição.



Imagem retirada de acervo particular.

Enquanto diretora, que talvez seja a função mais complexa a se executar quando se fala de uma produção, seja ela teatral ou cinematográfica, a visualidade da cena, a sonorização, a iluminação e também as dinâmicas entre as personagens passam pelo meu crivo até comporem o resultado final. Justamente por isso, todos os detalhes que precisam ser unificados e todas as

escolhas feitas devem ser devidamente justificadas. Portanto, falarei de cada uma dessas escolhas.

Primeiramente, existem as escolhas que envolvem a visualidade da cena. O cenário minimalista traz apenas uma mesa, duas cadeiras e um computador para que a imagem do ambiente seja construída principalmente pela atuação e pela sonorização da cena. Os figurinos trazem modelos elegantes em cores complementares: vermelho e azul. O terninho vermelho da Mulher 1 inicialmente passa uma ideia de poder, mas a força da iluminação, também avermelhada, dissolve essa força. Já a Mulher 2 ganha força e espaço à medida que a cena avança e o tom azul de sua blusa vai sendo evidenciado. Rubens, o marido, veste um terno preto elegante junto com uma máscara de lobo e tem uma postura altiva, porém, é facilmente comandado pelas duas mulheres a fazer o que uma ou a outra pede. As maquiagens são inspiradas no estilo das produções do Absurdo de Robert Wilson, diretor mencionado no capítulo 2, e trazem elementos psicológicos das personagens. A Mulher 1 está maquiada como uma boneca de louça denotando a opulência de sua condição financeira, mas também evidencia sua fragilidade interior enquanto simula para a sociedade uma doçura que não possui. A Mulher 2 possui uma pele pálida e olheiras profundas devido a seu estado de exaustão física e psicológica.

Sobre a sonorização, como mencionado anteriormente, a escolha de tocar o anúncio da promoção da semana, a música ambiente e o sinal avisando sobre o fechamento do supermercado, tiveram o objetivo de compor a construção daquele ambiente. Por fim, as dinâmicas da cena surgiram das subpartituras cênicas.

Convém, neste momento, apresentar a minha perspectiva enquanto atriz que deu vida a uma das personagens na encenação da transcrição. Nesse contexto, observa-se que as percepções a seguir, de ambas as atrizes, inclusive, servirão como testemunho da experimentação que propus de associação do fluxo da consciência à construção de repertório da subpartitura cênica, ou seja, aquilo que está sob a *partitura*, termo que Pavis prefere utilizar para se referir ao texto.

Pela própria definição, a subpartitura se situa sob a partitura visível e concreta do autor: ao contrário da partitura, ela não está visível, perceptível, assimilável a um signo realizável concretamente. Ela é a idéia por trás da ação, o fundamento da partitura, o ramal de associações ou de imagens, o corpo invisível da ação. Esteja ela sob ou atrás ou ao lado da partitura, a subpartitura subtende e suporta a parte visível e emersa do ator: sua partitura. Ela a sustenta, a precede e a engendra: nesse sentido ela é muito mais que um suporte provisório e aleatório, muito mais que uma massa gelada informe, ela é um

terriço sobre o qual florescerá o ator (Pavis, 2003, p. 90).

Sendo assim, interessa considerar principalmente quais foram os traços da personalidade e peculiaridades do psicológico das personagens que as atrizes buscaram retratar por meio da composição de suas subpartituras e da caracterização de suas personagens que trazem, não apenas na maquiagem e no figurino, elementos visíveis, mas também nas expressões, gestos a até no modo de falar.

Figura 5: Cena inicial da transcrição de *Mantenha fora do alcance do bebê*.



Imagem retirada de acervo particular.

De acordo com Pavis (2003) “[...] a subpartitura é, em todo caso, o que sustenta o ator, aquilo sobre o que ele se apóia: em suma, é apenas ele mesmo, já que tudo o que faz só pode vir de seus próprios recursos, físicos ou mentais” (p. 90), ou seja, busca mesclar o repertório pessoal às revelações íntimas das personagens por meio de um processo de decupagem delas. “Partimos do pressuposto que teríamos que mergulhar profundamente no psicológico das nossas personagens para entender o que elas teriam de mais reprimido e caótico que precisaríamos mostrar para depois entender como mostrar” (Thais, Édila, 2024).

Busquei compreender a Mulher 1 como uma extensão de mim mesma com todas as pressões e angústias que atravessam as mulheres, mas numa versão sem os filtros sociais ou pelo menos com filtros em mal funcionamento. Trata-se de uma dama da alta sociedade que traz na maquiagem traços de boneca para remeter à vida de aparências que ela sente que precisa manter ressaltando a poética do Absurdo. O terno de cor rubra tenta impor um poder que ela acredita que o dinheiro lhe confere, mas a postura encurvada e movimentos retraídos denotam a inconsistência desse poder enquanto a iluminação,

também vermelha, dissolve ainda mais a potência da cor. Ademais, os gestos rápidos e frenéticos e a ausência de pausas por incapacidade da personagem em conter no corpo o fluxo constante e ininterrupto da mente, expressam um tom que beira a insanidade e deixa a personagem num limiar entre o desespero de conseguir o que “precisa” e a angústia da dúvida se de fato precisa (Depoimento de Édila Thais).

Fica perceptível pelo trecho acima que, enquanto atriz, me apropriei dos signos da personagem e identifiquei os elementos psicológicos que queria externar em minha subpartitura. Ademais, pautei a minha construção de personagem nesses quesitos, explorando principalmente o fluxo da consciência da personagem, objetivo primeiro que este experimento cênico buscou trazer. Concluo minha perspectiva enquanto atriz afirmando que a noção de fluxo da consciência é a chave que os atores precisam para acessar os pensamentos mais profundos das suas personagens e encontrar aí os elementos que serão revelados ao público por meio do texto falado e, para além dele, assim como busquei para a construção da Mulher 1.

Não obstante, a atriz Priscilla Durães, que interpretou a Mulher 2, buscou o mesmo feito e se dedicou a esmiuçar cada uma das mudanças, das mais sutis às mais drásticas, pelas quais sua personagem passa ao longo da cena.

Considerando que não estivesse muito satisfeita com seu trabalho, talvez pelo cansaço, ou pelo tédio, ou ainda por alguma frustração pessoal que acabou colocando-a no emprego em que estava, optei por trazer um tom de voz mais entediado e dizer as falas da personagem mais arrastadas. À medida que a Mulher 1 manifesta seus pensamentos mais embaralhados e acaba envolvendo a Mulher 2, entendi que suas expressões deveriam ser mais impressionadas com as “barbaridades” que ouviu. Optamos por manter esse tom entediado e cansado até o ponto em que a atenção da personagem é captada (quando a Mulher 1 menciona seu medo pela crescente na população de lobos). Para dar ênfase nesse ponto, decidimos que seria o primeiro momento em que a Mulher 2 olharia diretamente para a Mulher 1. A partir daí o tom entediado vai se perdendo e abrindo espaço para que eu a interprete de forma mais interessada. Embora as falas da Mulher 1 sejam, de certa forma, absurdas, enquanto a Mulher 2 a escuta ela é trazida para um lugar de vulnerabilidade em que expõe também seus pensamentos mais frustrados e estressantes. Em determinado momento, ela acaba se expondo demais, gritando com a Mulher 2. No entanto, essa atitude acaba fugindo de todos os padrões que a personagem vinha se escondendo, sendo assim, optamos por fazer uma pausa longa a fim de dar tempo à personagem para que perceba o quanto se expôs e tente voltar à sanidade. A decisão de “trocar-las de papel” nesse ponto da narrativa ajuda a entendermos a Mulher 2 como uma mulher também ansiosa, também aflita e que, embora tenha acabado numa caixa de tédio e mesmice, não é tão diferente assim da Mulher 1 e de sua solidão. Ao destrocá-las as posições, optei por interpretar a personagem de maneira mais defensiva até torná-la ofensiva (quando ela acusa a Mulher 1 de ser a razão pela qual está se sentindo confusa). Quase no final, e cansada da posição que assumiu na conversa, a Mulher 2 atinge o ápice do que poderia. Pensamos nessa cena como um desabafo, e optei por interpretar a Mulher 2 finalmente surtando e jogando pra

fora todos os seus reais pensamentos, de certa forma depressivos, pedindo para que a Mulher

1 finalmente acabe com seu sofrimento e exploda todo lugar, a transição desse aspecto para a tranquilidade e euforia que tomam conta dela durante a contagem dos 10 segundos e por fim o retorno brusco à realidade denotam o conformismo da personagem (Depoimento de Priscilla Durães).

É possível notar pelos depoimentos de ambas as atrizes que o conteúdo psicológico das personagens não foi somente considerado, mas também assimilado em suas escolhas para compor o repertório de suas subpartituras para a encenação. Além disso, a presença da poética do Absurdo se fez presente tanto na escolha pela ambientação num supermercado e uso da literalidade da crítica que Gomez faz no texto, bem como nos elementos visuais, como o tom de vermelho da iluminação e as maquiagens, e sonoros que contribuíram para potencializar os efeitos da atmosfera de estranheza e tensão da cena. Por conseguinte, foi possível articular o fluxo da consciência à poética do Teatro do Absurdo por meio da transcrição do texto *Mantenha fora do alcance do bebê*.

Proponho que a subpartitura possa ser considerada a forma mais “pura” de uso do fluxo da consciência no Teatro. Assim, encerro esse experimento de transcrição e também este capítulo, esperando estar contribuindo para expandir as perspectivas dos estudos em Literatura Dramática Contemporânea que abordam o fluxo da consciência como foco da sua investigação.

Considerações Finais

Os estudos em dramaturgia contemporânea realizados na academia ainda representam uma mínima porcentagem em vista do enorme potencial que a investigação de obras teatrais escritas em nosso tempo e sobre o nosso tempo proporcionam. Ademais, ainda existe uma lacuna em estudos sobre a dramaturgia contemporânea escrita por mulheres e, mais especificamente, mulheres brasileiras, conforme notei ao realizar minhas pesquisas em busca de arcabouço teórico para a realização deste estudo.

De certo modo, esta pesquisa foi o desabrochar de uma semente bastante regada durante a minha graduação, quando leituras sobre dramaturgia feminina me interessaram e incentivaram a conhecer mais dramaturgas e também a me aventurar pelo universo da escrita de textos teatrais. Meu primeiro texto a ser encenado em formato de Teatro *online* foi *A última noite* (2020), que depois se tornou um média-metragem e alcançou a classificação para o festival Flick Fair de Los Angeles (2020). Chegou ainda a ser semifinalista no Lift-Off Global Network do Reino Unido (2020). Abordava o aumento dos índices de violência contra a mulher durante a pandemia da Covid-19. Ou seja, produzi um texto dramático a partir de uma temática que me atravessa e incomoda no sentido mais amplo do que significa ser uma mulher e ter seu corpo e os corpos de todas as mulheres como alvo de uma sociedade fundada sobre os pilares do patriarcalismo. Nesse sentido, foi inegável a conexão que senti ao ler os textos de Silvia Gomez, dramaturga que se dispõe a fazer o mesmo processo de criar a partir dos incômodos e atravessamentos a que os corpos femininos são submetidos todos os dias..

Assim, uma vez escolhida a dramaturga objeto do meu estudo, senti-me motivada a escolher como ponto de partida para a transcrição o texto *Mantenha fora do alcance do bebê* por causa de sua construção narrativa tão interessante e inovadora para se abordar o consumismo. A partir de várias leituras do texto e de minha pesquisa sobre o fluxo da consciência, surgiu, então, a ideia de fazer jus à inspiração de Gomez e trazer a poética do Absurdo para o diálogo com a minha transcrição. Optei também por organizar esta dissertação em três capítulos que conduzem o leitor dos pilares do fluxo até a conclusão dos processos da transcrição escrita e da transcrição encenada.

Desse modo, como no primeiro capítulo, abordei o conceito do fluxo da consciência; trouxe exemplos encontrados na Psicologia, na Literatura de romance e

no Teatro, ou seja, na Literatura Dramática. Esse embasamento teórico apresentado foi fundamental para que eu fosse afunilando cada vez mais o estudo, ao longo de cada capítulo. O intuito foi apresentar primeiro uma visão geral das pesquisas que já existem sobre o fluxo da consciência e de que modo ele é associado em cada um dos nichos mencionados, para, no capítulo seguinte, redirecionar o fluxo para outro lugar de investigação: o subtexto e a subpartitura teatrais.

É possível verificar que dediquei o segundo capítulo a apresentar a dramaturga Silvia Gomez, contando um pouco de sua história de vida, inspirações e demais trabalhos. Em seguida, nesse mesmo capítulo, trouxe uma perspectiva para a análise do fluxo da consciência no Teatro, considerando o subtexto teatral, que consiste em estabelecer um paralelo entre o material psíquico que compõe o movimento dos pensamentos e todo o material de interpretação e de construção de personagens que está sob o texto teatral. Assim, ainda no capítulo dois, trouxe a análise propriamente dita das peças *Mantenha fora do alcance do bebê*, *Neste mundo louco, nesta noite brilhante* e *A árvore* de Gomez, buscando traçar o paralelo proposto. Ademais, destaquei na poética do Teatro do Absurdo alguns detalhes e características relevantes para a compreensão de algumas escolhas que fiz para a encenação e que foi feita em nossa adaptação escrita, ilustrando tais características com exemplos de textos canônicos do Absurdo.

No terceiro e último capítulo, dediquei-me exclusivamente aos produtos artísticos deste estudo. Apresentei um panorama do conceito de transcrição que me guiou a compreender melhor a importância da união entre artistas e estudiosos de línguas que, na composição de uma tradução poética de um texto, tornam-se também artistas, os quais buscam re-criar a partir do original. Ainda nesse capítulo, trouxe alguns trechos de nossa transcrição do texto *Mantenha fora do alcance do bebê* para dar ênfase ao conteúdo do subtexto e, em seguida, abordei a transcrição encenada, segundo produto originado desta pesquisa, a fim de evidenciar as subpartituras das atrizes, criadas a partir da compreensão dos fluxos das consciências das personagens interpretadas por elas, para comprovar a efetivação da análise proposta por este estudo.

Finalizo aqui esta pesquisa, mas mantenho o propósito de considerá-la um estudo em aberto para outras possibilidades de investigação dentre tantas que podem surgir a partir da mesma temática ou temáticas afins. Assim, espero ter contribuído para os estudos em dramaturgia brasileira contemporânea e para que a lacuna, ainda existente em pesquisas sobre a vertente da Literatura Dramática Contemporânea feminina, seja significativamente reduzida por, cada vez mais, estudos a ela dedicados.

Referências

- BALISTA, Lígia Rodrigues. *Sobre comprar fósforos. E bebês. Mantenha ao alcance de uma mulher (ou de duas)*. Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira. P. 568-576. São Paulo, ano 10, n. 18, jan.-jul. 2021.
- BARTHES, Roland. Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França *pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés, Editora Cultrix, São Paulo, 2013.
- BASTOS, Édila Thais Magalhães. Transcrição encenada de *Mantenha fora do alcance do bebê*. Disponível em <https://youtu.be/liDQKduiTg4> desde: 20/03/2024.
- BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Tradução e prefácio de Fábio de Souza Andrade, Cosac Naify, São Paulo, 2010.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de Teoria Literária*. Pioneira, São Paulo, 1981.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 1997.
- COSTA, Ana Maria Nicolaci-da-. *Psicologia Ciência e Profissão*, 24 (1), 82-93, 2004.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Tradução original: Bárbara Heliodora, São Paulo: Zahar, 2018.
- FERNANDES, Silvia. in. COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 1997.
- FUKS, Betty B. *Freud & a cultura*. Coleção Passo-a-Passo, 3. ed., Zahar, 2003.
- GOMEZ, Silvia. *Mantenha fora do alcance do bebê*. CCSP- Centro Cultural de São Paulo, São Paulo, 2015.
- GOMEZ, Silvia. *Neste Mundo Louco, Nesta Noite Brilhante*. Manuscrito fornecido pela própria autora. 2019.
- GOMEZ, Silvia. *A árvore*. Coleção Dramaturgia, Cobogó, Rio de Janeiro, 2021.
- GOMEZ, Silvia; LEITE, Janaina; NETO, Ismar Tireli. *Maldita*. Nº 1, Malditos dramaturgos, São Paulo, 2020.
- GOMEZ, Silvia. “Narrativas com Silvia Gomez”. *Quem somos nós?* Celso Loducca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VqYp1xGOBCs>. Acesso em: dezembro de 2021.

- GOMEZ, Silvia. “A peça nasce do corpo de uma mulher que testemunha seu tempo” – entrevista com Silvia Gomez. Rodrigo Nascimento. *Cena aberta*. Disponível em <https://cenaaberta.com.br/2019/10/02/a-peca-nasce-do-corpo-de-uma-mulher-que-testemunha-seu-tempo-entrevista-com-a-dramaturga-silvia-gomez>. Acesso em 02/10/2022.
- GOMEZ, Silvia. *Portal de Dramaturgia*. Maio de 2022. Disponível em: <https://www.portaldedramaturgia.com/profile/silvia-gomez>. Acesso em: 15/05/2023.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros; tradução de Gert Meyer, revisão técnica de Afrânio Coutinho. McGraw-Hill do Brasil, São Paulo, 1976.
- HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz, Imago Ed., Rio de Janeiro, 1991.
- IONESCO, Eugéne. *La cantante calva*. Traducción de Luis Echávarri. Editorial Losada S.A. Buenos Aires – Segunda Edición, 1964.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Editora Cultrix, São Paulo, 2013.
- JAMES, William. *The principles of psychology*. Vol. 1, Henry Holt and Company, New York, 1890.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Difel - Difusão Editorial by Civilização Brasileira S.A, Portugal, 1983.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Tradução de Maria Luiza Appy, Vozes, Petrópolis, 1980.
- KANE, Sarah. *Psicose 4:48*. Trad. Willian André e Lara Luiza Oliveira Amaral. Online (arquivo digital disponível em literaturasuicidio.wordpress.com), 2017.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. Apresentação: Sérgio de Carvalho. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2007.
- LINS, Osman. *Avalovara*. [recurso eletrônico]. Companhia das Letras, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *Devaneio e embriaguez duma rapariga* In. *Laços de Família*. Rocco Digital, 2009.
- MACHADO, Sônia Maria. *O Fluxo da Consciência e o Tempo em A Maçã no Escuro*. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1981.
- NASCIMENTO, Evando. Uma poética da tradução: teoria e crítica na Poesia Concreta. Contexto: Revista do Dep. de Línguas e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras. Mestrado em Estudos Literários. N. 6. Vitória, ES. 1999.

- NEGRINI, Alessandra. *Figuras 1 e 2*. Fotos de divulgação do filme-espetáculo “A árvore”. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/poetico-e-surreal-a-arvore-traz-alessandra-negrini-em-seu-primeiro-solo-1.2452360>. Acesso em: 05/03/2024.
- OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de. *Fluxo de consciência: variações no teatro contemporâneo*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Coleção Estudos Dirigida por J. Guinsburg. Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no Teatro* In. *A personagem de ficção*, Perspectiva, São Paulo, 2000.
- RODIO, Guilherme. *Um ator e o método: aprendendo as técnicas de Stella Adler*. Caderno 12 Dossiê 04 in. *Caderno de Registro Macu (Pesquisa)*, São Paulo, 2018.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo Nelson Rodrigues* [recurso eletrônico]: peças psicológicas e míticas e tragédias cariocas. 4. ed., Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2017.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Perspectiva, São Paulo, 2010.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva, Martins Fontes, São Paulo, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. Tradução Jefferson Luiz Camargo, Revisão da tradução João Azenh Jr. 2. ed. Martins Fontes, São Paulo, 1997.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. [recurso eletrônico]: Cosac & Naify, 2001.
- TAVARES, Gil Vicente. *A herança do absurdo*. Salvador: EDUFBA, 317 p. ISBN 978- 85-232-1435-7, 2015.
- THAIS, Édila; LUCAS, Élcio. *Mantenha fora do alcance do bebê* de Silvia Gomez [Texto teatral], 2023.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de Simões (coord.), Perspectiva, São Paulo, 2005.
- WILSON, Robert. “Rhinoceros” do website oficial de Robert Wilson. Disponível em: <https://robertwilson.com/rhinoceros>. Acesso em: 20/05/2023.

Apêndice

Mantenha fora do alcance do bebê de Silvia Gomez

Transcrição por Édila Thais e Élcio Lucas

PERSONAGENS

Uma **Mulher (1)**. Está sempre se coçando. Ansiosa, nunca se senta, sempre se movimenta de maneira inquieta e quase ininterrupta. Veste-se com bom gosto.

Outra **Mulher (2)**. Usa o uniforme do estabelecimento comercial que trabalha. Impaciente, tende a permanecer estática enquanto sentada. Quando irritada, levanta-se e fala com aspereza.

CENÁRIO

(Um supermercado, no qual vemos uma cliente, Mulher 1, de um lado da mesa do setor de crediário, tendo a sua frente, do lado interno da mesa, a atendente do estabelecimento. Mulher 2, sentada diante de um computador, olha fixamente para a tela enquanto digita, sem dar atenção à Mulher 1).

CENA 1

(As duas estão num silêncio constrangedor, a Mulher 1 está ansiosa andando em círculos à volta de sua cadeira enquanto a Mulher 2 analisa friamente na tela do monitor a requisição da cliente, sem olhar para a outra. Ouve-se a música suave que vem do sistema de som do supermercado, que de tempos em tempos enfatiza a “oferta da semana”: “Bebês novinhos em folha! Não deixem de comprar! Escolha a configuração do bebê que melhor se adequa a seu perfil! Últimos exemplares...etc.”. Como música de fundo do reclame ouve-se uma gargalhada contagiante e gritinhos de bebê. A Mulher 1 fica cada vez mais perturbada e inquieta).

Mulher 2 *(sempre sem tirar os olhos da papelada)*: Por favor, senhora.

Mulher 1: Está ouvindo? **Mulher**

2: Vamos começar. **Mulher 1**:

Uma risadinha gorda.

Mulher 2: Por favor.

Mulher 1: Não te perturba?

Mulher 2: (impaciente) Temos poucos minutos antes do setor de crediário fechar. (*Mulher 1 levanta-se mais uma vez a andar, agora num ritmo mais lento. Silêncio e constrangimento. Tempo*).

Mulher 1 (*tentando romper o silêncio, puxa qualquer assunto*): Ele já vem com roupinhas?

Mulher 2: Como?

Mulher 1: Ele já vem com roupinhas?

Mulher 2: Não.

Mulher 1: Por que não?

Mulher 2: Porque é um bebê.

Mulher 1: Ah, sei. (pausa) Eu estava brincando, era para você rir, você não vai rir?

Mulher 2 (*sem prestar atenção ao que a Mulher 1 diz*): Por que se importar com a roupa? Você por acaso é estilista? Você faz roupas, é isso, a sua profissão?

Mulher 1: Eu desenho, quer dizer, eu acho que eu desenhava as roupas para as pessoas, sabe, acho que é isso que eu fazia.

Mulher 2: Fazia?

Mulher 1: É, eu estou dando um tempo.

Mulher 2: Um tempo?

Mulher 1: É, mas não se preocupe, eu quero o bebê com as especificações que preenchi no formulário que vocês me enviaram.

Mulher 2: E qual é a sua fonte de renda, quero dizer, se você está dando um tempo, como você diz, então você está vivendo de quê?

Mulher 1: Ah, isso... Não se preocupe, sabe, pode pesquisar meu nome, meu nome aí na

ficha, pode pesquisar na internet se quiser também, você vai entender o que eu estou dizendo. *(Mulher 2 fica um tempo absorta, com a face virada para a tela do computador sem dizer nada. Longo silêncio constrangedor. Outra risada de bebê ecoa no sistema de som. Mulher 1 faz menção de ir embora, mas desiste, e seu corpo fica com “tiques” denotando o impulso reprimido).*

Mulher 1 *(tenta romper o silêncio e fala qualquer bobagem):* Então, ele já deve vir com alguma roupa, eu imagino.

(Mulher 2 não responde. Outra risadinha de bebê. O som parece perturbar a Mulher 1, que começa a falar qualquer coisa por impulso).

Mulher 1: Uma roupa qualquer, algo bem combinado... Não avisaram a ele?

Mulher 2 *(respondendo, enfim):* Como é?

Longe, um bebê insiste.

Mulher 1 *(perturbada pelo som):* Ele já vem com roupinha?

Mulher 2: Ah, sim, você se refere aos nossos kits? Temos o kit básico: bebê + um pacote de fralda + uma chupeta ou o kit completo: bebê + um pacote de fralda + uma mamadeira + uma roupinha com a estampa da sua escolha, basta selecionar uma das opções disponíveis no app do supermercado.

Um bebê ao longe. O som confunde cada vez mais a Mulher 1.

Mulher 1: O completo! Vou querer o kit completo.

Mulher 2: Ok. Só um minuto. Vai querer CPF na nota?

Mulher 1: *Longo silêncio.* Mas vocês avisaram a ele?

Mulher 2: Olha, não temos tempo para esse tipo de conversa, tudo bem? Vai querer CPF na nota?

Um bebê ri longe.

Mulher 1 *(cada vez mais perturbada pelo som):* Não disseram a ele como as coisas acontecem por aqui?

Mulher 2: Atendemos a uma média de 120 pessoas por dia...

Mulher 1 *(continua o raciocínio):* ...Não avisaram a ele que aqui as pessoas precisam se

vestir adequadamente, que precisam tomar banho e escovar os dentes ou mesmo dizer “bom dia”, “obrigado” e também “imagina, não foi nada” quando esbarram em você... Sabe... Espero que ele já venha com conhecimentos sobre esse tipo de coisa.

Mulher 2: É que nós...

Mulher 1: Porque se vocês não avisaram nem isso a ele, imagine quando ele souber do resto... Se vocês não costumam explicar o mínimo, não sou eu quem vai dizer sobre todo o resto. *(Falam ao mesmo tempo as próximas falas).*

Mulher 2 *(interrompe, sempre sem dar muita atenção ao que a outra diz):* Olha, nós providenciamos tudo adequadamente, é o nosso trabalho. Por que o seu marido não veio com você? *(ela consulta uma vez mais a tela)* Rubens Carvalho, RG 456789000, não fuma, não tem antecedentes criminais, faz caminhadas aos domingos...

Mulher 1: Porque se ele não sabe nem que precisa se vestir adequadamente, não sou eu quem vai contar a ele sobre como as pessoas são ou sobre as ilusões que nos ocorrem todos os dias ou ainda sobre coisas como os falsos amigos, a questão da grana e o aquecimento global...

Mulher 2 *(não parece ouvir, está concentrada na papelada):* ...Paga as contas em dia, nunca teve o nome registrado no cadastro do Serasa, declara o imposto de renda com pontualidade, CPF regular, gosta de plantas.

Longe, um bebê ri.

Mulher 1: Também não vou dizer a ele sobre aquele momento na vida em que você percebe que não é muito diferente disso, sabe, a vida que você imaginava e a vida que acontece para você, imagina o que ele vai sentir quando souber de tudo, de tudo, imagine quando ele souber que existem lobos selvagens circulando por aí.

Silêncio. Mulher 2 olha pela primeira vez nos olhos da Mulher 1. Mulher

2: Também me preocupo com a superpopulação de lobos. *Silêncio.*

Mulher 2: Cheguei a trazer um deles para cá. Ele fica sempre quieto. Acho que gosto dele.

Mulher 1: Não tem medo?

Mulher 2: Não.

Mulher 1: Eles deixaram?

Mulher 2: Ah, isso não vem ao caso.

Mulher 1: Você é corajosa.

Mulher 2: Eles se comportam melhor quando são castrados. Também gostam de passear pelo setor de congelados.

Mulher 1: Sei.

Mulher 2: É. *(Pausa)* Bom, não é isso que interessa aqui, então, é... Você...

Mulher 1: É, como eu ia dizendo, você acha que pode me arranjar um tipo de boa índole?

Mulher 2: Boa índole?

Mulher 1: Ah, você sabe, um modelo que não dê muito trabalho; por exemplo, que tenha um nível médio de energia, que não faça muitas perguntas, que já venha com certos conhecimentos prévios, que não tenha tiques nervosos, etc., entende?

Mulher 2: Você especificou essas configurações no formulário?

Mulher 1: Eu esqueci, na verdade, mas quero o modelo padrão.

Mulher 2 *(fixando novamente os olhos no monitor):* Olha, tem uma lista de pessoas esperando lá fora, não temos tempo disponível para esse tipo de requisição de última hora.

Mulher 1: Olha... Me desculpe, sabe, não quero gastar o seu tempo, eu, eu estou a sério, é que às vezes me confundo um pouco.

Silêncio.

Mulher 1: Às vezes fico confusa, você sabe...

Silêncio.

Mulher 2: Tudo bem. *(Pausa)* Eu também.

Mulher 1: É?

Mulher 2 não responde.

Mulher 1: Podemos continuar?

Silêncio.

Mulher 2: Vai agir normalmente?

Mulher 1: Por favor.

Mulher 2: Está ficando um pouco demorado e...

Mulher 1: Eu...

Mulher 2: Sabe... Você precisa falar coisas normais, como a maior parte das pessoas que chegam aqui. Eu vou fazer as perguntas e você responde com serenidade, sem gestos excessivos.

Mulher 1: Tudo bem.

Mulher 2: Estou aqui para te ajudar, é a minha profissão, preciso saber como você vive, o que espera, que tipo de estrutura tem em casa... Então... Como você vive?

Mulher 1: Eu vivo bem, tenho uma rotina normal, faço três refeições diárias, compro legumes orgânicos, visito o dentista a cada seis meses, tomo café com moderação, me visto adequadamente. Você não acha que isso é importante?

Mulher 2: De certa forma.

Mulher 1: Não é suficiente para você?

Mulher 2: Não.

Mulher 1: É... Acho que gosto da minha vida, outro dia eu comecei a dormir porque eu não queria continuar, eu dormi 56 horas, eu contei, eu dormi porque eu não queria acordar, mas depois eu acordei e me lembrei que tinha de vir aqui e me senti bem novamente, eu acho que gosto da minha vida e me agrada passar em frente à casa das pessoas na hora do almoço e sentir cheiro de comida.

Mulher 2 (*Ela ri*): Também gosto.

(As duas param e ficam rindo. Mulher 2 para de rir de repente, levanta-se bruscamente, anda em círculo ao redor da Mulher 1 sem deixar de mirá-la. Mulher 1 está de pé a roer as unhas).

Mulher 2: O que mais?

Mulher 1 (*Enumera*): Tenho medo de lobos e não gosto da palavra salsicha, sei cozinhar e aprendi a preparar papinhas, tenho uma vida estruturada e um apartamento com varanda, sou proativa e sei ser flexível, nunca darei salsichas ao bebê, me adapto a

situações diferentes sem apego, não sinto inveja, eles dizem que as salsichas misturam todo tipo de carne, achava que sabia lidar com o estresse, os piores tipos de carne, mas agora, quero dizer...

Mulher 2: O que mais?

Mulher 1: Mais tudo aquilo que dizem os psicólogos de RH ou desses setores de crédito.

Mulher 2: Você está debochando de mim?

Mulher 1: Não é o que você queria ouvir? Que sou uma dessas pessoas socialmente ajustadas?... *Falam as próximas falas ao mesmo tempo.*

Mulher 2: Está debochando ou tem algum transtorno de personalidade ou quem sabe está passando por uma espécie de colapso passageiro, eu não sei, e...?

Mulher 1: ...Não se preocupe, tenho como pagar as prestações da compra dele, assim você permitirá que eu o leve para casa, uma vez que sou socialmente ajustada e você poderá ter preenchido todos os quadradinhos do meio com um X.

Mulher 2: ...Porque essas sim seriam restrições comprometedoras. *(pausa)* Como é?

Mulher 1: ...E assim você permitirá que eu o leve para casa, uma vez que sou socialmente ajustada e você poderá ter preenchido todos os quadradinhos do meio com um X.

Mulher 2: Você acha que é assim que funciona? A agência responsável por arregimentar e fornecer os bebês faz exigências que temos de cumprir para liberar o crediário...

Mulher 1: É, eu acho que funciona assim, como quando você vai cumprindo as tarefas de uma lista de tarefas. Adoro listas de tarefas. *(pausa)* Por que não me deixa levá-lo agora e acabamos com isso?

Mulher 2: Não é assim que funciona. E o seu marido?

Mulher 1: Não quero falar sobre ele.

Mulher 2: Você disse que sua vida é estruturada, como é, como é que você falou...?

Mulher 1: Não me lembro mais do que eu disse.

Mulher 2: Uma pessoa socialmente ajustada, acho que foi isso que disse. Vamos chamá-lo aqui. O seu marido. O seu núcleo familiar socialmente ajustado.

Mulher 1: Não precisa chamá-lo.

Mulher 2: Ele te ajuda com as tarefas?

Mulher 1: Gosto de escrever listas e riscar o que já foi feito. Gosto de escrever para poder riscar e depois ver a folha enumerada e riscada do início ao fim da página e me contento pensando que todas as pessoas fazem a mesma coisa.

Mulher 2: Que tipo de tarefas?

Mulher 1: Ah, coisas que todo o mundo tem de fazer. Obrigações ordinárias.

Mulher 2: Eu gostaria de saber. Tem alguma aí com você?

Mulher 1: Nada que as outras pessoas não façam.

Mulher 2: Por que não a lê para mim? Quero dizer... A lista desta semana?

Tempo...

Mulher 2: Olha, acho melhor a gente não continuar.

Mulher 1: Ora, por que isso de repente?

Mulher 2: Não faz sentido algum, vamos encerrar.

Pausa.

Mulher 2: Realmente vamos ter de encerrar, se não se importa.

(levanta-se e aponta a porta para ela).

Mulher 1: Você é do tipo que costuma sonhar que está voando, sabe, é um tipo de sonho recorrente, como eles chamam, um sonho recorrente, você está voando, a sensação é muito boa e você gosta de pensar que isso significa que você tem um espírito mais evoluído do que o das outras pessoas.

Mulher 2: Eu...

Mulher 1: E você nunca vomitou na vida, nunca, por isso admira as pessoas que conseguem fazê-lo e, quando chega aqui todos os dias, deixa sua bolsa na cadeira, vai até o banheiro e coloca o dedo na garganta, bem no fundo da sua garganta. Mas é inútil. *(Mulher 2 desiste e se senta de volta. Parece hipnotizada. Tempo e silêncio longos).*

Mulher 2 *(sem saber o que dizer):* Bom, é...

Mulher 1: O que mais você precisa saber sobre a minha vida?

Mulher 2: Eu não sei, eu...

Mulher 1: O que mais?

Mulher 2: Ah, sim, eu... Você ia se esquecendo, você ia ler a sua lista de tarefas para mim, acho que paramos aí, era isso, foi aí que paramos...

Mulher 1: Ah, a lista... Sabe, eu acho melhor não, é tudo muito pessoal. **Mulher**

2: Justamente. Não deixa de ser um jeito de conhecer você, não acha? **Mulher 1:**

Isso é um procedimento padrão?

Mulher 2: Não. Enfim, faça como quiser. Era só um jeito de te conhecer melhor.

Mulher 1: Tudo bem então.

Elas se olham em silêncio. Mulher 1 então tira da bolsa um papel amassado. Continua andando e a Mulher 2 para e apenas observa.

Mulher 1 (*Gira em torno de si mesma enquanto lê a lista*): ...Fazer supermercado — fósforos, papel higiênico, um bebê, desinfetante “festa das flores”. Ser uma pessoa adequada. Ter um bebê. Ter um bebê. O kit completo. Tirar carteira de motorista. Conseguir dar o cu. Comprar fósforos. (*Olha para ela*) Ah, eu sabia... Tem umas coisas pessoais aqui no meio, sabe, eu acho que tinha me esquecido...

Mulher 2 (*sem graça, mas interessada*): Ah, sim... Eu... Eu acho que tudo bem...

Mulher 1: ...Comprar um carro depois de tirar a carteira de habilitação. Estar habilitada. Comprar um bebê para levar no banco de trás do carro. Comprar um banquinho de segurança para levar o bebê no carro, virar à esquerda numa rua movimentada. Lembrar-se de dar seta e virar à esquerda acreditando que o carro de trás vai parar... (*para a Mulher 2*) São umas coisas mais para eu lembrar a mim mesma, sabe...?

Mulher 2 (*interessada*): É, dá para notar.

Mulher 1: ...Pagar o condomínio e ter estoques de fósforos. Colocar fogo em tudo aquilo. Comprar um bebê, não, melhor comprar um carro e fazer um bebê com o marido. Dar o cu. Ter senso de direção. Comprar um bebê, dar um bebê, financiar um bebê, comprar um assento para transportar com segurança o bebê no carro... (*vacilante, ela para e olha para a outra, que parece interessada*).

Mulher 1: *(Continua a andar)* ...Comprar um bebê de cabelo liso, chamar a assistência técnica do filho, ter um bebê definitivo, não, melhor comprar um cachorro, eles duram menos tempo, mas os cachorros não choram. Dar o cu. Mas eles latem. Financiar uma geladeira com degelo automático... *(olha para a outra)* Frost free, você sabe.

Mulher 2: Dá para entender.

Mulher 1: ...Pesquisar nos anúncios de frost free. Cachorros não choram como bebês. Eles latem. Mas não choram como bebês. *(ela começa a chorar)* Conhecer o Egito e visitar as pirâmides, pesquisar os pacotes turísticos para outubro. Explodir tudo aquilo. Eles não têm as mãozinhas gordinhas e macias dos bebês. Comprar cilindros plásticos. Explodir todos eles. Consertar o telefone sem fio. Comprar pólvora e gasolina ou óleo diesel. Ligar para o setor de crédito do supermercado. Achar 1m de pavio. Dar o cu para o marido. Peróxido de hidrogênio mais acetona, aí sim. Ligar para o bebê. Dar o cu para o bebê. Não, quero dizer, glicerina para o bumbum assado do bebê. Nitroglicerina. Misturar com movimentos lentos. Comprar um bebê, não, acho que anotei errado, alugar o bebê, não, quero dizer, adquirir o bebê. Comprar o bebê, é isso mesmo, acho que me confundi. Comprar a cinta com suporte para os frascos e cilindros e comprar o bebê. Ligar para a carteira de habilitação, viajar para o apartamento, ficar grávida novamente, explodir todos eles, financiar o bebê, o kit completo, tornar-se uma pessoa habilitada. Esperar uma pirâmide do Egito. Acreditar. Encontrar algum fornecedor de peróxido de hidrogênio. Nitroglicerina. Ver a pirâmide do Egito crescer na sua barriga. Hipoglós mais glicerina. *(para a Mulher 2)* Ai, me desculpe, tem umas anotações tão confusas, eu... Às vezes eu me confundo um pouco.

Mulher 2: Por favor.

Mulher 1: ...Fazer o crediário para comprar o kit completo do bebê + um pacote de fralda + uma mamadeira + uma roupinha com a estampa da sua escolha. Explodir todos eles. Parecer socialmente adequada... *(olha para a outra e ri, envergonhada)* Ah, isso era para você...

Mulher 2 não responde.

Mulher 1 *(entretida com a leitura):* ...Hipoglós mais nitroglicerina. Explodir as pirâmides do Egito, ah, isso parece engraçado. Vestir a roupa adequada para o dia da compra. Ser adequada e apresentar a carteira de habilitação. Comer o bebê. Quero dizer, comprar o bebê. Explodir o bebê, não, alugar o bebê, não, comprar o bebê. Verificar se os fósforos acabaram, fazer escova definitiva, adquirir um bebê definitivo, de preferência de cabelo liso, consertar o telefone sem fio, ligar para o bebê de cabelo liso, deixar as venezianas abertas no inverno, melhor abrir as janelas e sentir o ar fresco, gostar de viver, habilitar-se, reciclar o lixo, acreditar, programar o despertador, lutar contra o aquecimento global, abrir a janela todos os dias e respirar o ar lá de fora, calcular as emissões de carbono, adequar-se, preparar a mistura, nitroglicerina, hipoglós mais glicerina, parecer adequada novamente, educar o bebê para ser sustentável e ecológico,

hipoglós mais nitroglicerina. Explodir tudo aquilo. Adquirir um bebê definitivo... É, termina aqui por enquanto.

(Silêncio e constrangimento. Ouvimos novamente a risada de uma criança. Mulher 1 vai correndo até a porta para tentar ouvir melhor. Mulher 2 vai até ela).

Mulher 1: Está ouvindo agora?

Mulher 2: Não ouço nada.

Mulher 1: Não é possível.

Mulher 2: Por favor, não torne tudo mais difícil.

Mulher 1: Xiii... Ouça.

Mulher 2: Por favor.

As duas voltam a caminhar.

Mulher 2 (irônica): Seus dias parecem bem ocupados.

Mulher 1: Ah! Você está falando da lista. *(esperançosa)* Isso é bom?

Mulher 2 (novamente burocrática e fria, olha a papelada): Afinal, por que quer um bebê? Por exemplo, poderia ser um cão ou um gato, muitas pessoas vivem bem sem filhos e tudo o mais, chegam a ser felizes e...

Mulher 1: Bom, eu li numa revista que ter um deles é uma forma de se tornar menos egoísta e adquirir maior senso de foco e melhor capacidade de concentração.

Mulher 2: Sim.

Mulher 1: Achei que eram motivos suficientes.

Mulher 2: Sim.

Mulher 1: E que amamentar emagrece.

Mulher 2 (levanta o olhar para ela, surpresa): Mas você não iria amamentar, quero dizer... Neste caso.

Mulher 1 (perturbada): Ah, é mesmo. *(pausa)* Me desculpe.
(Pausa. Silêncio).

Mulher 1: Você nunca fica inquieta ou, sabe como é... Inquieta ou perplexa quando pensa sobre o seu tempo, sobre a sua vida?

(Mulher 2 não responde).

Mulher 1: Hoje quando eu estava me aprontando para vir aqui, ou melhor, quando eu acordei, porque quando você acorda, sabe, de manhã esse tipo de pensamento é mais frequente porque você se olha no espelho e a sua cara nunca é a mesma — um dia avança sobre o outro —, então eu pensei: sou tão velha que posso morrer, quer dizer, é muito fácil compreender por que uma pessoa é capaz de explodir tudo e a si mesma. *(pausa)* Posso levá-lo agora?

Mulher 2 *(impessoal e distante):* Esse tipo de pensamento não é adequado para o perfil que esperamos aqui.

Mulher 1: Acha que não sou adequada?

Mulher 2: Você está bem? Quero dizer, sua vida tem transcorrido normalmente nos últimos tempos? Porque não poderíamos vender um bebê a alguém com pensamentos suicidas ou com qualquer tipo de transtorno de personalidade.

Mulher 1: Eu não tenho nada disso.

Mulher 2: Ah, você acabou de ler a sua lista e aquelas não eram exatamente tarefas comuns, sabe, preocupações cotidianas.

Mulher 1: Mas foi você quem pediu, eu disse que eram anotações pessoais.

Mulher 2: É, mas aquilo era muito mais do que eu podia esperar para os padrões tradicionais e...

Mulher 1: Então você trapaceou.

Mulher 2: Não. É a minha função aqui: saber quem você é.

Mulher 1: Você foi desonesta.

Mulher 2: Eu não vejo assim.

Mulher 1: Vaca.

Mulher 2: Ora! Não pode ser assim, quero dizer, não pode falar assim...

Mulher 1 *(violenta):* Você é o tipo de pessoa que acha que sabe o que é solidão, mas você não tem ideia do que é a solidão acontecendo de manhã todos os dias para você.

Mulher 2 (*descontrolada, vai até ela e a sacode*): O que é que te faz achar que eu não sei o que é estar sozinha?

Mulher 2: Ah, me desculpe, eu não devia ter feito isso, eu não sei o que está se passando, você está me deixando um pouco confusa.

(Um bebê ri. Agora, as duas vão até a porta tentar escutar melhor. O som cessa. Voltam trocando de lugar e de personalidade uma com a outra).

Mulher 1: (*puxa a Mulher 2 pelo braço*): Venha, vamos continuar.

Pausa.

Mulher 2: Pode continuar com as suas perguntas.

Mulher 1: O que você estava dizendo mesmo?

Mulher 2 (*recita*): Porque eu quero ter um bebê.

Mulher 1: E por que é?

Mulher 2: Apenas me ocorre levar um deles para casa, eu me sentiria menos sozinha. Olha, vamos ser mais práticas, eu vou te dizer o que eu imagino e você vai anotando aí para providenciar um modelo adequado e com a melhor configuração possível.

Mulher 1: A senhora deve preencher as informações de configuração no formulário que enviamos previamente. A senhora preencheu o formulário?

Mulher 2: Não. Mas eu me informei sobre a melhor configuração, então eu vou falando e você vai anotando.

Mulher 1: Olha...

Mulher 2: Quero um modelo sem defeitos, uma circunferência média de 35 cm de cabeça, mas aceito até 37cm, cabelos claros, pescoço firme, pele lisa e olhos espertos com alguma coisa bem viva lá dentro. (*pausa*) Algo bem vivo, entende? Algo bem vivo, é tudo o que eu quero. Está ouvindo? Não vai dizer nada? É só. Não tenho mais nada para falar.

Mulher 1: Sei.

Mulher 2: Não tenho mais nada para dizer.

(Um bebê gargalha. As duas correm para ouvir. Voltam pros seus lugares “destroçando”).

Mulher 2: *(Começa a andar de maneira irregular)* Sabe, eu... Eu nunca consegui entender as pessoas que vêm até aqui, elas chegam e dizem: quero adquirir uma criança, quero completar a minha vida, a minha vida tão preciosa, a minha vida isso, a minha vida aquilo. Elas abrem bem a boca e arregalam os olhos para dizer a minha vida. Você não imagina como é insuportável.

Mulher 1: *(Começa a andar em câmera lenta)* É, eu... Eu acho que eu imagino sim.

Mulher 2: Elas abrem bem a boca e os casais nesse momento — nessa hora de dizer “a minha vida”, porque acontece sempre bem nesse momento —, então eles dizem juntos a nossa vida e ao mesmo tempo estreitam as mãos dadas e se olham. É nojento. Eu poderia cuspir na cara deles. Faz ideia de quantas vezes tive vontade de cuspir na cara deles?

Silêncio longo.

Mulher 1: Acho que não eram frases adequadas para se dizer, quero dizer, você, no seu cargo, você não deveria ter me dito nada disso.

Mulher 2: A vida que você imagina e a vida que acontece para você. Isso era para mim?

Mulher 1: Como é?

Mulher 2: Você disse: a vida que você imagina e a vida que acontece para você.

Mulher 1: Eu disse isso?

Mulher 2: Estava se referindo a minha vida. Quero dizer, estava falando de mim?

Mulher 1: *(Volta a andar num ritmo normal)* Olha, eu não lembro mais o que eu disse, sabe, deve ter sido qualquer coisa por falta de assunto, eu nem te conhecia e você agora falando assim; para falar a verdade, eu não acho que você deveria estar me dizendo nada disso, você precisa ter uma postura ereta e modos equilibrados no seu cargo.

Mulher 2: *(Volta a andar em linhas retas)* É, eu sei, me desculpe, é que você começou...

Mulher 1 *(interrompendo):* É.

Mulher 2: Você também não foi nada adequada até agora.

Mulher 1: É? Espero que você entenda que eu preciso levá-lo. Uma criança com algo bem vivo lá dentro, entende? Algo bem vivo, é suficiente. Está ouvindo? Não vai dizer nada? É só o que eu preciso. Não tenho mais nada para falar. Pode ser agora?

Mulher 2 *(tenta se recompor):* Eu não terminei.

Mulher 1: É, mas eu não tenho mais nada para falar. Posso levá-lo agora?

(Elas se olham).

Mulher 2 *(volta-se para o computador, lê uma pergunta):* Vamos ver... É... Ah, sim, e o que é que você sente que precisa fazer antes?

Mulher 1: Antes?

Mulher 2: É, isso, quero dizer, antes do bebê...

Mulher 1: Nada. Estou pronta. Já tenho todos os produtos adequados e com aromas especiais, como sabonetes de lavanda e camomila próprios para bebês e um desinfetante antialérgico com aroma “festa das flores”, já experimentou?

Mulher 2: Pronta para o bebê?

Mulher 1: Você passa no piso e, de repente, é como cinco bebês que acabaram de tomar banho engatinhando pelo chão.

Mulher 2: *(Para de andar)* Pronta para o bebê?

Mulher 1: Já experimentou? Aquele da embalagem rosa, *(recita)* perfume delicado, 500 mililitros de eficiência e perfume de longa duração, detergente de uso geral, conserve fora do alcance das crianças.

Mulher 1: Conserve fora do alcance dos bebês.

.....

Mantenha fora do alcance do bebê.

.....

Coisas que você compra nos supermercados.

.....

Fora do alcance dos cinco bebês que acabaram de tomar banho engatinhando pelo chão.

.....

Mulher 1: Já preparei a casa, ajustei o controle de temperatura dos cômodos, enchi a geladeira de alimentos pré-congelados, posicionei o berço afastado das janelas e do ar-condicionado, comprei um tapete antiderrapante e macio, um trocador, um termostato, um umidificador, uma babá eletrônica, lenços umedecidos, cotonetes, pomada contra assaduras, um assento para automóvel, 60 fraldas e alfinetes de segurança, bomba de sucção, de quatro a seis mamadeiras de 120 mililitros, sutiãs próprios para amamentação...

Mulher 2 *(a interrompe):* Você não vai amamentá-lo.

(Pausa).

Mulher 1: Ah, é.
(*Silêncio*).

Mulher 2 (*volta a andar em linhas retas*): Meu tempo acabou.

Mulher 1: Não, por favor.

Mulher 2: Não faz sentido continuar com isso, você está me deixando confusa e exausta, não sei por que cheguei até aqui. Meu tempo acabou.

Mulher 1: O meu também. (*pausa*) Por favor. Espere. (*As duas se olham*).

Mulher 2: Toda essa conversa... Não faz sentido. Nós não vendemos em atacado. Não podemos te vender cinco bebês que engatinham pelo chão sem um alto limite de crédito e eu ainda nem consegui finalizar o seu cadastro. Olha...Não acho que esteja pronta — ou você se sente pronta? Se sente pronta para um bebê?

Mulher 1: Eu não sei.

Mulher 2: Não é assim que funciona, você sabe... Tem de haver certeza.
(*Pausa*).

Mulher 2: Olha, é um trabalho de muita responsabilidade, você sabe, lidar com a expectativa de pessoas como você, esse tipo de pressão, acho que é o que dá gastrite em você, entende, ter de corresponder às expectativas e sustentar os seus olhos cheios de perguntas, os seus olhos bem abertos dizendo: “Ei! Vamos lá, estamos esperando a sua resposta”. Tudo isso, todos os dias... É alguma coisa que... Algo que corrompe o seu estômago, entende?

Mulher 1: Olha, me desculpe, eu não queria, quer dizer, não era minha intenção piorar a sua gastrite e...

Mulher 2: Não... Não estou falando de você, é outra coisa, maior do que você ou do que eu, entende? Algo que corrompe o seu estômago.
(*Pausa*).

Mulher 1: É, eu imagino... Quero dizer... Se você chegou até aqui e viveu — é, se você viveu —, isso de viver, essa coisa de viver e estar vivo, existir todos os dias, principalmente quando amanhece e não faz tanto barulho nas ruas...

Mulher 2: ...É, é isso.

Mulher 1: ...Essa coisa toda de existir é que corrompe. É como você disse, isso corrompe o estômago de qualquer um.

(Pausa).

Mulher 2: É.

(Pausa. Elas ficam paradas e sem saber o que dizer por um tempo).

Mulher 1: Posso levá-lo agora?

Mulher 2: Como assim, agora? Agora?

Mulher 1 *(ela grita):* É. Agora. Posso levá-lo agora?

Mulher 2: Um instante, por favor.

(Pega o celular e liga para alguém. Se vira de costas e fala sussurrando).

Mulher 1: Sabe, ele vai querer me levar e vai estragar tudo porque ele costuma estragar tudo.

Mulher 2: Seu marido?

Mulher 1: É. Ele acha que devíamos tentar esquecer.

Mulher 2: Esquecer?

Mulher 1: É, esquecer o que aconteceu. Você sabe, eu sei.

(As duas param e se olham em silêncio. Voltam a andar).

Mulher 2: Imagino que não deve ter sido nada fácil, mas não pode tentar trocar uma coisa por outra. Não são como vasos que quebram e você vai até a esquina comprar outro.

Mulher 1: Por que não pode me ajudar?

Mulher 2: Não é como comprar um estoque novo de caixas de fósforos.

Mulher 1 *(feroz):* Então você acha que sabe como é?

Mulher 2 *(deixa de olhar para ela, torna-se novamente burocrática):* Você tem de superar. Quando estiver melhor, você volta e tentamos novamente.

Mulher 1: Por favor.

Mulher 2 (*olhando seus papéis*): Quando detectamos que a motivação não é adequada, somos obrigados a negar. Não podemos prosseguir com o seu crediário antes que reverta esse quadro de transtorno, é como tirar carteira de motorista. Se os seus óculos estão desatualizados, você tem de acertar o grau das lentes e tentar novamente. Não vamos negar para sempre, ora. A vida é dinâmica, o casal pode remover aquele obstáculo e voltar e se cadastrar um dia.

(Pausa).

Mulher 1: Sabe, eu poderia explodir você e essa sua conversa sobre motivação. Agora eu sei como explodir qualquer tipo de estabelecimento. Posso mandar um cômodo inteiro de até 50 metros quadrados pelos ares — cilindro plástico, pólvora, gasolina ou óleo diesel, 30cm de pavio. Você acha tudo em qualquer esquina.

Mulher 2: Olha, eu estou começando a achar que isso é sério, eu vou ter de chamar a polícia.

(Longe, ouvimos uma risada de bebê. Mulher 2 congela na ponta dos pés. Tempo).

Mulher 1 (*para a Mulher 2*): Sabe, você está agindo exatamente como eles; eles dizem: pode nos acompanhar, por favor, você precisa vê-lo, você precisa estar motivada, é um procedimento obrigatório. *(pausa, ela grita)* Posso levá-lo agora?

(Rubens chega. Ele veste um terno e usa uma cabeça de lobo. Se dirige até a esposa e estende a mão para ela).

Mulher 2: *(Descongela)* Ótimo! Seu marido chegou. Por favor, se retire.

Mulher 1: Que diferença faz qual é a motivação, hein?

Mulher 1 (*Ela abre o casaco. Fala para a Mulher 2*): Acha que eu tenho a motivação de que você precisa?

(Veste uma cinta com tubos cilíndricos amarrados ao corpo, como uma mulher-bomba. Risada de bebê. Ela então se distrai procurando o som, tenta saber de onde vem. Mulher 2 deveria estar assustada, mas não está).

Mulher 2: Não há bebês aqui.

Mulher 1 (*andando num ritmo frenético*): Como não?

Mulher 2: Eles não ficam aqui.

(Risada de bebê. Ela corre pelo espaço procurando. Rubens a puxa pelo braço).

Mulher 1 (*grita*): Posso levá-lo agora?

Mulher 2 (*também grita*): Não há bebês aqui.

(*Rubens tenta levar Mulher 1 embora, mas ela se solta. Ela congela*).

Mulher 1: Então você está lá e eles querem que você o veja, é um procedimento padrão. Você não sabe o que responder e eles perguntam o que foi, pode nos acompanhar? Estão eretos esperando uma resposta, não seja mal-educada, você pensa, estão parados com seus olhos cheios de perguntas esperando uma resposta, querem ouvir alguma coisa, diga qualquer coisa para lhes agradar, você pensa, diga qualquer coisa para que fiquem satisfeitos...

Mulher 2 (*tenta interrompê-la*): Tudo bem, eu sinto muito, mas...

Mulher 1 (*progressivamente exaltada*): Tudo o que sabem dizer é sinto muito, você deve se acostumar com a ideia, então você tem mais uma coisa para anotar na sua lista de tarefas, mais uma coisa para fazer: “se acostumar com a ideia” e continuar com os seus afazeres, as suas tarefas. (*tira o papel amassado da bolsa*) “Emagrecer os 15 quilos ganhos por causa do bebê, se acostumar, comprar fósforos, doar as roupinhas, se acostumar, tirar férias, desfazer o quarto, se acostumar, comprar um novo bebê o mais rápido possível, não perder o controle, se acostumar, se acostumar com a ideia, chamar um despachante para a compra do bebê, se acostumar com tudo, chamar um despachante para se acostumar com a ideia, perguntar ao nutricionista sobre a alergia ao glúten, olhar no dicionário o que é glúten, se acostumar com a ideia, pedir ao despachante que dê entrada no processo legal de como se acostumar com a ideia, pedir ao nutricionista uma dieta para como se acostumar com a ideia”...

Mulher 2 (*a interrompe, grita, anda sem rumo*): Ah, é? Então o que é que você quer? Quer explodir tudo, é isso?

(*Mulher 1 se assusta com a reação dela e não responde. Está paralisada, congelada*).

Mulher 2: É isso? Pois não, vamos lá então. Exploda. Você quer explodir tudo, que exploda, que diferença faz então? Você não sabe como fazer isso de verdade, só está imaginando, não é verdade, nada é verdade, você está blefando. Vamos lá, vai me fazer um favor, termine logo com isso, não há como continuar, vamos lá, chega.

Mulher 2: Ou você acha que está tudo bem, que eu adoro esse supermercado, esse uniforme, tudo isso? Acha que eu vou abrir bem a boca e dizer o quanto adoro tudo isso? Vamos, o que está esperando para explodir?

(*Mulher 1 continua sem responder, está paralisada, sem ação*).

Mulher 2: Quer que eu conte até dez ou não acha que é capaz? Você é capaz?

.....

Quer que eu cante uma música para ficar mais fácil?

(Risadas de bebê sobrepostas).

Mulher 2: Vamos? Ande logo com isso. Podemos dar as mãos, se ficar mais fácil para você.

.....

Podemos dar as mãos e contar. O que você acha se a gente contar então? Fica melhor para você?

(Ela agarra a mão da Mulher 1 e se vira de costas para a plateia; começa a contar (1, 2, 3... Rubens se une a elas. As duas contam alto, juntas. Vemos o contorno de seus corpos contra a luz, em destaque os cilindros explosivos em volta do corpo da Mulher 1).

JUNTAS: 1, 2, 3, 4...

(A música vai ficando mais alta. Elas se olham e, de repente, sorriem uma para a outra e podemos ver isso).

JUNTAS: 5, 6, 7, 8, 9, 10!

(A música pára abruptamente. Neste momento, toca um sino e é anunciado o encerramento do expediente. O supermercado será fechado em alguns minutos. Começa a tocar “Non, je ne regrette rien”, de Édith Piaf. Mulher 2 solta a mão da Mulher 1 e volta até o seu computador. Aperta um botão para desligá-lo, pega sua bolsa e sai).

Mulher 1: *(Para Rubens)* Você se lembrou de comprar os fósforos? *(Ele*

acena que sim com a cabeça e os dois saem de braços dados).