

O Trauma e a Cicatriz na Escrita da *Odisseia 116*

Cleilson Queiroz Lopes

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC – Brasil

E-mail: cleilson-lopes@hotmail.com

Resumo

Neste artigo discuto a elaboração da dramaturgia *Odisseia 116* a partir dos conceitos de memória, experiência, narrativa, trauma, cicatriz, e autobiografia, presentes em alguns ensaios do filósofo e crítico alemão Walter Benjamin (2012) no livro *Magia, Técnica, Arte e Política*. Dialogo também com alguns ensaios da filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006), autora do prefácio do livro citado. Reflito a experiência de narração a partir do ensaio *O Narrador* (2012) de Walter Benjamin, analisando partes da *Odisseia* homérica e *Odisseia 116*. Como metodologia, amparo-me em aspectos da genética teatral, compreendendo sua pertinência na análise, ampliação e diversidade dos documentos aqui trabalhados. Como considerações finais, desenvolvo a possibilidade de uma escrita que surge de materiais e inspirações diversas por meio de um processo de características rizomáticas, levando em consideração as potências do trauma e da cicatriz.

Palavras-chave

Dramaturgia. Autobiografia. Viagem. Trauma. Cicatriz.

Abstract

In this article I discuss the elaboration of the dramaturgy *Odisseia 116* based on the concepts of memory, experience, narrative, trauma, scar, and autobiography, present in some essays by the German philosopher and critic Walter Benjamin (2012) in the book *Magia, Técnica, Arte e Política*. I also dialogue with some essays by the philosopher Jeanne Marie Gagnebin (2006), author of the preface to the book cited. I reflect the experience of narration from the essay *O Narrador* (2012) by Walter Benjamin, analyzing parts of the Homeric Odyssey and *Odisseia 116*. As a methodology, I rely on aspects of the genetic theater, understanding that the same is pertinent in the analysis, expansion and diversity of the documents worked here. As final considerations, I develop the possibility of writing that arises from different materials and inspirations through a process of rhizomatic characteristics, taking into account the potentialities of trauma and scarring.

Keywords

Dramaturgy. Autobiography. Travel. Trauma. Scar.

Introdução

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

Não imaginava que a distância da minha terra, amigos, familiares e paisagens que conhecia seria um grande fardo para mim, como em alguns momentos foi. Foi pensando numa narrativa de retorno e de reestabelecimento da paz exterior e interior, que a *Odisseia* homérica pareceu-me uma obra estreitamente relacionada ao meu desejo de voltar.

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

Como metodologia, me aproximo neste artigo da genética teatral por compreender que a mesma auxilia-me na aproximação dos aspectos documentais da escrita desta dramaturgia. No artigo *Por uma genética teatral: premissas e desafios*, Grésillon, Mervant-Roux e Budor (2013), afirmam que o debate da crítica genética no teatro causa uma reviravolta, pois

se o poema ou mesmo o romance apresentavam-se, por vezes, fechados ou acabados, o teatro pelo contrário demonstrava ser um campo fértil, tendo em vista que com a encenação teatral que surge no início do século XX, o teatro apresenta-se cada vez mais como um campo aberto ao estudo e assimilação de vários materiais de diferentes formas, tipos e origens, podendo assim ser modificado, ampliado ou reduzido (GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013).

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

A dramaturgia *Odisseia 116* escrita por mim não configura-se, portanto, como obra fechada, mas está aberta às influências, rupturas e edições a partir de sua relação com o processo de encenação e também com os materiais coletados em viagem, como impressões, entrevistas e fotografias.

A dramaturgia *Odisseia 116* não foi encenada, mas será publicada como livro em breve, tendo em vista a aprovação e patrocínio do Edital da Lei Aldir Blanc da cidade de Iguatu – Ceará do ano de 2020, na categoria publicação literária.

As questões do trauma partem das conversas em viagem, relacionando-se aos aspectos autobiográficos e apresentam-se por meio de algumas passagens da dramaturgia: um assalto seguido de três facadas vivenciado no ano de 2013 na cidade de Juazeiro do Norte – Ceará, a seca e a morte de uma vaca por falta de água são alguns destes. Estes traumas beiram a barbárie encontrado também no trauma de guerra. O fato de passar anos sem conseguir falar destes traumas também me aproximam da ideia do trauma de guerra que Walter Benjamin refletiu.

Com o tempo, consegui pensar sobre tais eventos com menos peso. Alguns anos depois do

ocorrido e escrevendo uma narrativa que também atravessara as minhas motivações de viagem, os eventos ressurgiram no interesse de uma narrativa para a cena, onde o fragmento, os lapsos de memória e o esquecimento a partir da experiência do trauma não são impedimentos, mas possibilidades reais de assumir estes vazios ou mesmo tentar preenchê-los com ficções possíveis.

- Desenvolvimento: narrativa, memória e trauma

Discuto a seguir o ensaio de Benjamin intitulado *O Narrador* (2012), para pensar se, a partir de seus preceitos filosóficos, me aproximo ou me distancio do narrador tal como autor o concebe. Reflito sobre minha experiência narrativa na dramaturgia *Odisseia 116*, pensando a relação da narração com a viagem, as questões autobiográficas, a memória e o trauma.

Walter Benjamin afirma que: “O narrador – por mais familiar que nos soe esse nome – não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva. Ele é para nós algo distante e que se distancia cada vez mais” (BENJAMIN, 2012, p. 213). Penso que a dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116* tem também esta função de se distanciar de uma ideia de narração. Percebo as características autobiográficas do prólogo, onde eu como autor e narrador exponho minhas experiências, meus desejos e anseios de forma objetiva e direta. Porém, no decorrer das cenas, busquei me distanciar da ideia de primeira pessoa a partir dos relatos e impressões de viagem na tentativa de inspiração e deformação da *Odisseia* homérica.

Consegui fazer isto somente quando esqueci um pouco as questões autobiográficas e percebi as narrativas que surgiam na viagem. As temáticas das histórias de vida das pessoas dialogavam com os temas da *Odisseia* homérica. É a partir daí que as questões autobiográficas começavam a surgir novamente. Não como um impulso, mas uma consequência, uma lembrança. O caráter autobiográfico aparece mais fortemente no segundo ato, mas com a intenção de dialogar com as questões político-econômicas responsáveis pela migração nordestina.

Para Benjamin, a narração está associada à experiência, uma experiência grandiosa que é deformada por uma guerra mundial. Filósofo alemão de família judaica e ideologia marxista, vivenciou as duas guerras mundiais e analisou a barbárie da primeira guerra como experiência que silenciou a narração por vários anos:

Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. (BENJAMIN, 2012, p. 214).

O trauma da guerra destruiu certa forma de comunicar a experiência. A incapacidade de narrar a guerra impulsiona uma outra narrativa que se dá dez anos depois em forma de memória distante. Esta narrativa é repleta de esquecimentos e lacunas.

O trauma é perceptível nos depoimentos de alguns entrevistados ao longo da BR-116. Principalmente no que se relaciona ao tempo fora de casa, à distância dos familiares e ao medo da morte. Tais traumas, de difícil acesso, são indicados a partir de algumas falas e gestos.

A passageira Maria Fernandes, por exemplo, estava viajando para encontrar o pai que estava muito doente no interior do estado do Ceará. Ela não o via há anos. Era perceptível sua preocupação e ansiedade de chegar, ao mesmo tempo em que sempre atrasava a saída do ônibus porque estava carregando a bateria do celular para saber notícias do pai.

O passageiro José Maria falou sobre o trauma de viver em uma favela e ver de perto o tráfico de drogas, o que ainda não tinha presenciado no interior do Ceará. Por outro lado, o Antônio abordou as questões da seca e da falta de emprego no Iguatu, tendo que viajar para buscar maiores experiências profissionais. Este último caso inspirou diretamente parte da dramaturgia *Odisseia 116*, ficando evidente no seguinte trecho:

Não, não quero falar nada não, só tô um pouco cansado. Tem cachaça ainda? Me vê duas doses. Eu tô vindo de Iguatu. Iguatu não chove, é seco, cidade quente da peste. Já tô viajando há um dia já, indo pro Rio de Janeiro pra tentar trabalhar de servente porque a minha cidade não presta. Em Iguatu eu trabalhava de agricultor. Mas não chove. Disseram que ia passar um rio por lá. Passou? Hum, o maior rio do mundo. Você sabia? Sabia que o rio jaguaribe que passa lá no Iguatu é o maior rio do mundo? O maior rio SECO do mundo. Ele nem tem o direito de cair no mar e morrer. Cidade quente da peste. Eu queria mesmo era só encontrar uma vida melhor do que a vida que eu vivo. (LOPES, 2017, p. 15).

O trauma resultante do êxodo ou de mudança entre o Rio de Janeiro e o Ceará, não se compara à força de um trauma causado por uma guerra mundial e sua capacidade de impor silenciamento. No entanto, quando penso na migração forçada dos nordestinos, estou refletindo sobre um trauma cotidiano e coletivo que cresce e se estabelece com a viagem. Isto tornou-se evidente para mim a partir de vários depoimentos dos entrevistados em viagem sobre temas que os sensibilizavam. Percebia algumas pausas e engasgos durante a entrevista.

Há ainda traumas específicos e pessoais que tento reelaborar como narrativas possíveis na dramaturgia *Odisseia 116*. Posso citar como exemplo o fato de ter visto uma vaca morrer por conta da seca, uma cena tristíssima que rememorei quando o passageiro Antônio trouxe a temática da seca na sua entrevista. Segue a reelaboração que fiz na dramaturgia *Odisseia 116*:

Em Iguatu não chove, cidade quente da peste. Uma vez, num dia de sol quente, eu vi uma vaca pouco antes de morrer por conta da seca. Estava com alguns dos meus familiares neste momento e é uma imagem que sempre me retorna. Ela estava na beira de um lago, ao contrário do que se pode pensar, ela não estava magra, mas inchada, como se fosse um balão, as veias do seu corpo pulavam na tentativa de falar. Os olhos daquele animal me engoliram. Então fomos somente eu e ela petrificados debaixo

do sol quente. Juro, os olhos da vaca me queimavam mais que aquele sol quente. A vaca com olhos de sol queimava meu corpo e eu não podia fazer nada. Eu peguei uma lata, com uma água barrenta que havia no fim do lago seco e joguei sobre suas patas. Neste momento fez um som de água que fervia e um cheiro de queimado tomou conta do espaço. Eu parei, olhei o espaço seco, sépia, barrento, quente, peste (*pausa*). Uma vez me disseram que as vacas sagradas não morrem. No momento em que eu olhei para cima e o sol quase me cegava, eu me vi de cima, eu vi a bendita vaca viva, em pé e com olhos de fogo queimando todo o meu corpo e a carne que fervia, que borbulhava e queimada agora era minha. Rio Jaguaribe, o famoso rio da onça que passa por Iguatu, que passa por mim, que deveria inundar este teatro. E assim como a onça ele escapa, ele seca, ironia maior não há. Eu senti que o pouco do rio começava a vazar do meu corpo com o gosto salgado. Neste momento em que eu não era ninguém, aprisionado no olho da vaca sagrada, queimando, eu não busquei mais água, eu só assisti meu corpo queimando na tela de cinema que se limitava à perspectiva do meu olho que via de cima. Desde então, eu sinto que falta um pedaço. (LOPES, 2017, p. 22).

É possível que o maior trauma que reelaboro na dramaturgia *Odisseia 116*, esteja relacionado a três cicatrizes no meu corpo decorrentes da reação a um assalto no mesmo dia em que iria conhecer o Rio de Janeiro pela primeira vez, no ano de 2013. Utilizo-me do humor para trazer leveza a um forte trauma que o tempo ajudou-me a superar, e que possivelmente por conta desta mesma distância temporal, consigo reelaborar na criação artística:

Eu tenho três cicatrizes, são estas: esta é a lindinha, florzinha e docinho, elas hoje não doem mais, só pulsam de vez em quando antes da chuva e ousa dizer que as vezes elas têm um tipo de autonomia premonitória. Houve um dia de três primeiras vezes: a primeira vez em que eu viajava do Ceará para o Rio de Janeiro, a primeira vez em que eu viajava de avião e a primeira vez em que eu... Era o dia 02 de junho de 2013, eu lembro bem porque era o dia de Santo Antônio, festa do Pau-da-Bandeira da região do Cariri. Eu estava na cidade de Juazeiro do

Norte com uma mala, parado num ponto de ônibus para não esperar sozinho. Esperava algum táxi passar já que não conseguia chamar via celular. Foi quando uma moto parou com dois garotos de capacete que tinham entre quinze e dezessete anos. Um deles me abordou portando um punhal enquanto o outro esperava na moto. As pessoas do ponto de ônibus correram. Sem pensar no que estava fazendo, eu reagi, empurrei o garoto e briguei com ele. Entre socos e chutes consegui jogá-lo no chão e segurá-lo, foi quando as pessoas começaram a voltar depressa para me socorrer, e ele de forma rápida conseguiu num último impulso me desequilibrar e ficar de pé, na posição que eu estava, só que agora eu que estava no chão e vulnerável. Com o punhal ainda na mão, ele terminou o ciclo e na terceira primeira vez do dia 02 de junho de 2013, um domingo pela manhã, eu fui esfaqueado três vezes. Desculpa, eu não era assim mas acabaram de arrancar linhas das minhas pernas, mas eu juro que eu não era assim, disto eu lembro. É que desde que me tiraram sangue e que abriram três buracos nas minhas pernas, eu vi as linhas do meu corpo correndo pelo asfalto e para dentro do esgoto e isto me deixava sem força, com aparência de fantasma deitado naquele chão e gritando, mesmo que minhas experiências não conseguissem traduzir tanta dor. Naquele momento eu não era vazio, eu era matéria se decompondo. Eu era a nascente do rio que jorrava vermelho para o esgoto. Sim, pois debaixo daquele sol quente eu era número, estatística do hospital, da polícia.... o garoto que me esfaqueou tinha a idade dos meus alunos de teatro: a mesma aparência, o mesmo porte físico, a mesma falta de privilégios. Junto com o sangue, se esvaiu também a memória do seu rosto, minutos depois por conta do trauma. A primeira facada pegou aqui em cima, a centímetros da artéria femoral, que se atingida poderia ter me matado em questão de segundos; a segunda perto do joelho, me deixando seis meses sem conseguir dobrá-lo e achando que não conseguiria voltar a fazer coisas como dançar. E a terceira na perna esquerda, na panturrilha. Você quer tocar? Quando eu vestia calças compridas, as pessoas perguntavam se minha perna estava com gesso, de tamanho inchaço. No dia 02 de junho eu viajei e ainda conheci o Rio de Janeiro horas depois do acontecido. Tomei vacina antitetânica um dia depois, pois no hospital

do Ceará não tinha a vacina. E foi assim que eu conheci o Rio de Janeiro, com três buracos nas pernas, um olho roxo e amparado por um guarda-chuvas que eu usava como bengala. Eu ainda não pensava que moraria no Rio de Janeiro, e muito menos que estando no Rio de Janeiro, eu sentiria saudades do Ceará. Eu jurei pra mim mesmo que evitaria tocar neste assunto porque eu tinha uma casa, eu tinha um rio, eu tinha uma cidade... e olha eu aqui, agora, falando sobre isto pra vocês nesta rodoviária que finge ser um teatro... Depois de morar na cidade grande, todos os dias pela manhã eu acordo, tomo um copo de água com duas colheres de deriva. Desculpa, é que marca de verdade machuca diferente. (LOPES, 2017, p. 12).

Estas cicatrizes são também a lembrança na pele de um dos motivos pelos quais eu realizaria meu êxodo. De acordo com Márcio Seligmann-Silva:

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado”, da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real. (Em grego vale lembrar, “trauma” significa ferida.). (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 1).

O assalto ocorrido no Ceará, poucos meses antes de me mudar para o Rio de Janeiro, foi motivo de dor ao ser contado e recontado para amigos e familiares durante anos. Geralmente hesitava para contar aos amigos, fugia do assunto e, por vezes, quando tentava relatar, também haviam pausas e silêncios. Nestes momentos eu relembra o instante do assalto e sempre tentava preencher com exatidão o que ocorreu, no entanto, a memória era fragmentada. Esquecia de partes da história e tentava preenchê-las com aproximações e suposições. Era difícil tocar no assunto. Às vezes, ver as cicatrizes ou

mesmo senti-las pulsando, me transportava diretamente para o mesmo espaço, quase como um peso que me atormentava, repleto de incompletudes.

A repetição da narrativa do trauma reelaborada na dramaturgia, ao mesmo tempo em que aponta características autobiográficas, marca também o meu desconforto com o real escrito como textualidade possível. O desejo da não repetição desta narrativa é assumido na própria dramaturgia. As cicatrizes neste sentido escrevem uma história no meu corpo. Elas nunca mudam, mas certamente a história sim. Acredito que a narrativa do trauma seja a minha forma de lembrar que ainda estou vivo.

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

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

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

Para Caruth, a experiência traumática induz a uma crise que é marcada não pela forma de se lidar com o conhecimento, mas pela maneira como a mesma exige o nosso testemunho. Este testemunho preserva

uma camada de incompreensibilidade da vítima, pois o que volta para assombrá-la não é apenas o evento violento, mas também a forma como esta violência ainda não é totalmente compreendida (CARUTH, 1996). Percebo, então, que a crise no projeto *Odisseia 116*, não é marcada somente por uma viagem de retorno, mas também pela forma como testemunho na dramaturgia uma situação traumática e pessoal, com lacunas e esquecimentos. Este testemunho é percebido como uma memória que apagou muitas informações para me proteger e provavelmente reelaborou outras. Sendo assim, a narrativa do trauma é um espaço totalmente sensível, que expande os espaços vazios da memória, fragmentando o evento em micronarrativas recortadas para além de uma narrativa linear.

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

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

Segundo Benjamin (2012), a narração está à beira de se extinguir porque a sabedoria, como o lado épico da verdade, também está à beira da extinção. A dramaturgia *Odisseia 116* não visa uma busca pela sabedoria, tendo em vista que tal busca empobrece a elaboração dramatúrgica, o que poderia torná-la por vezes panfletária ou mesmo banal. Para Benjamin: “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p. 217). Neste sentido, meu trabalho artístico na *Odisseia 116* aproxima-se da perspectiva de narrativa de Benjamin, quando elaboro um relato pessoal

e também quando o fricciono e me deixo afetar pelo relato do outro. Por outro lado, distancia-se quando não me interessa pela elaboração de uma verdade a ser transmitida, mas me utilizo da narrativa como material de inspiração para a cena, reformulando-a.

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

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

As grandes viagens Brasil adentro não têm despertado o interesse da arte da dramaturgia contemporânea¹. É a partir desta premissa que tento atuar. Jeanne Marie Gagnebin (2006) ressalta que

Benjamin insiste na **perda** da experiência, como algo que se distancia de certa filiação ou mesmo da ideia de hereditariedade. Para a autora, “a perda da experiência acarreta um outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narrativa, de narração, que têm sua fonte nessa comunidade e nessa transmissibilidade” (GAGNEBIN, 2006, p. 50).

A ideia de perda da experiência e logo também das questões de hereditariedade, conduzem Benjamin à percepção do narrador como sucateiro. A imagem do sucateiro sobre a qual o historiador também deveria se amparar, não se legitimaria como aquele que recolhe grandes feitos, mas aquilo que é posto de lado como desimportante ou mesmo sem significação, algo que a história oficial descartaria por não saber o que fazer. Gagnebin defende que para Benjamin, os elementos de sobra da história seriam, em primeiro lugar, o sofrimento da segunda guerra mundial e em segundo lugar aqueles que não tem nome, “o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Escuto e sou atravessado pelo desejo de ir embora, de viajar, desde criança, onde no sertão do interior do Ceará, uma das únicas oportunidades de bom trabalho e emprego era a mudança para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Nas vezes em que fiz esta viagem, o desejo de mudança de vida se encontrava fortemente presente e acredito que tal desejo mobiliza, de forma muito concreta, os viajantes que se encontram no ônibus.

No projeto *Odisseia 116* não me proponho a agir como historiador, mas sim tentar me inspirar e reelaborar as histórias em trânsito para a cena a partir da possibilidade de narrativa como sucata e da figura do sucateiro que permite-se ser atravessado diretamente. Este narrador sucateiro não segue uma narrativa linear ou contínua tendo como premissa a impossibilidade de uma experiência comum, da transmissão e do lembrar. Neste sentido me permito, ao criar a partir destas histórias, misturá-las e justapô-las na elaboração dramática. A memória viva é oral, comunitária e coletiva.

¹ No cinema já existem vários trabalhos com esta preocupação. Posso citar como exemplos: *Iracema – uma transa Amazônica* (1976), dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna; *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) e *O céu de Suely* (2006), ambos dirigidos por Karim Aïnouz. No teatro, apesar da pouca produção, ainda assim posso citar o espetáculo *BR trans* de Silvero Pereira (2013) e *BR3* (2006) do Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo e com dramaturgia de Bernardo Carvalho.

Autobiografia e cicatriz

O momento em que a cicatriz aparece na obra homérica enquanto marca de identidade e rastro, é na cena em que a ama Euricleia lava os pés do mendigo viajante pelo qual se passa Odisseu. Para Gagnebin,

com efeito, não devem ter decorrido dez segundos entre a primeira apalpada de Euricleia e seu grito de susto e alegria. Homero porém, encaixa um longo episódio de 73 versos entre o primeiro toque da velha escrava e sua reclamação de regozijo. (GAGNEBIN, 2006, p. 32).

Nestes versos, Homero narra como Odisseu adquiriu esta cicatriz, em sua aventura na caça de um javali. A cicatriz faz com que o narrador estabeleça mais um traço de sua identidade, além de denunciá-lo para Euricleia. Para a autora, “na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade de narração” (GAGNEBIN, 2006, p. 109).

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

Apesar de buscar não acentuar os estereótipos na dramaturgia, é importante ressaltar aqui que sou brasileiro, e dentro desta imensidão territorial que é o Brasil, sou nordestino. A dramaturgia *Odisseia 116* se desenvolve a partir de identificações e não de identidades. Esta é uma forte característica pela qual caminho dramaturgicamente. Neste sentido, não legítimo uma identidade possível como fundadora, mas identificações possíveis que como traços de experiência, atravessam e são atravessados pela dramaturgia.

Em se tratando de uma dramaturgia autobiográfica, é oportuno para mim ter consciência que

este **Eu**, tão repetido na dramaturgia *Odisseia 116* é carregado de atravessamentos que surgem a partir de duas perguntas que são: o que me vem de proposições com a máxima “ser nordestino”? Sobre estas memórias e percepções, o que me serve para a elaboração da dramaturgia *Odisseia 116*?

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

O meu lugar também colocado como artista e pesquisador também é questionado em cena. A própria viagem me faz entrar em crise sobre o meu fazer. Quem sou eu que pergunto, que entrevisto e quais direitos julgo ter, são questões colocadas e criticadas na própria dramaturgia. Neste sentido, posso dizer que a experiência de viagem cria marcas, sucitadas na dramaturgia, que me permitem não somente olhar para um passado distante, mas perceber os próprios conflitos que vivencio a partir do encontro com todos estes materiais, corpos e documentos. Isto fica perceptível na cena a seguir:

Oi, boa tarde. Eu sou do interior do Ceará e estou fazendo esta viagem em busca de.. Boa noite, tudo bem? Eu sou estudante, estou fazendo uma pesquisa para... Oi, eu sou ator e estou fazendo algumas entrevistas, posso falar com você depois sobre... Bom dia, tudo bem? Eu estou aqui com esta câmera para coletar algumas falas... Desculpa incomodar sua viagem, mas eu poderia falar com você por um minuto? É para um trabalho lá do... Oi, eu sou do Ceará mas moro no Rio e agora eu estou num momento da minha vida que eu preciso fazer... Boa tarde, tudo bem? Será que depois do almoço você poderia me falar um pouco sobre como tem sido... Claro, eu espero você escovar os dentes.... Com licença, você poderia falar um pouco sobre a viagem... desculpa, você estava dormindo? Não? Ai, que bom. É que eu venho pensando num trabalho que eu acho que... Eu, e u, eu, eu, eu sou, eu estou, eu vou para, eu quero, eu venho de, eu de-

sejo, eu sonho, eu sinto, eu tenho, eu perco, eu esqueço... Perdão eu estou fazendo esta viagem de volta para minha cidade para ouvir você. Você, você, você, você, você que está, você que vai para, você que quer, você que vem de, você que deseja, você que sonha, você que sente, você que tem, você que perde, você que esquece.... Você poderia falar comigo? (LOPES, 2017, p. 9).

Esta cena configura-se como um compilado de inquietações que ocorreram na viagem. A forma como abordar uma pessoa na entrevista e estabelecer relação em pouco tempo, no caso em até três dias de viagem, é bastante complicado. É oportuno levar em consideração o estresse dos passageiros ocasionado pelo cansaço. Algumas destas abordagens foram feitas fora do ônibus, nas paradas, outras dentro, no ato de voltar das paradas ou durante a própria viagem de poltrona em poltrona. Por vezes estava sozinho, mas na maior parte das vezes estava com minha companheira de viagem Ana Raquel, que me auxiliou fotografando as paisagens. Consi go ainda hoje visualizar os restaurantes, as filas nos banheiros, os vendedores, as conversas entre ouvidas no ônibus e parte destas percepções por vezes me inibia e por vezes me incentivava. Tudo isto teria que estar na dramaturgia de alguma forma.

Refletindo sobre autobiografia na literatura, suas implicações em algumas obras desde o século XVIII e como estas se desenvolvem fortemente no século XX, a autora Linda Anderson (2001) pensa o gênero autobiográfico – ou “não gênero” – a partir da divisão entre o factual e o real. Para isto, analisa a obra de alguns estudiosos e suas implicações autobiográficas tanto em obras literárias quanto no que se refere ao desenvolvimento da psicanálise e das teorias da identidade de gênero.

A autora cita Philippe Lejeune, por exemplo, que defende que a obra autobiográfica sofre de uma certa indefinição entre **autor**, **narrador** e **protagonista** (ANDERSON, 2001). Esta indefinição é uma característica presente na dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116*, principalmente em se tratandodo autor e do narrador, onde ambas figuras

vão diluindo-se na dramaturgia, o autor na constante lembrança de sua morte e o narrador pela forma estrutural do texto, que não se faz apenas por meio da narrativa, mas como texto fragmentado. A ideia de protagonista não se estabelece na dramaturgia, a não ser como lembrança ou evocação de Odisseu em momentos pontuais. Tais momentos lembram o protagonista da obra homérica, mas não desejam estabelecer nenhum tipo de centralidade para sua figura na dramaturgia do espetáculo.

Lejeune entende que tal ligação entre autor, narrador e protagonista teve como intenção estabelecer um elo crucial entre as três figuras. No entanto, caminhou também como intenção “honesta” que buscava garantir a “verdade” da escrita (ANDERSON, 2001). Com o aprofundamento dos estudos no campo autobiográfico, os conceitos de honestidade e verdade começam a cair, tendo em vista que a memória é fragmentada, um recorte reelaborado a partir do presente, sujeito à fantasia e ficções. No campo do teatro, esta definição se faz perceber em parte dos **teatros do real**, onde tanto a narrativa quanto o estatuto de autoria são reelaborados para a cena, vislumbrando um olhar crítico e atualizado, a partir do presente, para o que se decidiu abordar sobre o passado.

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

O simples fato de estar ocorrendo ali, naquele lugar denominado 'espaço teatral', compromete e determina a natureza daquele real. Ainda que provoque uma experiência verdadeira, essa experiência tem valor de signo, é convencionada, ainda que esse signo nasça do contato com o real. (CARREIRA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p. 36).

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

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

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

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

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

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

Anderson aborda alguns conceitos usados por Sigmund Freud, como a ideia de que o presente pode alterar retroativamente o passado. Esta ideia é visualizada desde o processo de escrita do esboço de dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116*, sua gradual passagem para uma dramaturgia e futura encenação. Neste processo, a atualização do passado a partir do presente como textualidade possível é meu desejo no lugar de dramaturgo. Para Anderson:

“Lembrar não é restaurar algo anteriormente perdido para encontrar um link ou uma cadeia com o que estava faltando” (ANDERSON, 2001, p. 61, tradução nossa). Neste sentido, tentei lidar com o passado na consciência e certeza de sua fragmentação, sendo as entrevistas, enquanto fato concreto, apenas o pano de fundo para a elaboração da dramaturgia.

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

Barthes, assim como Lacan, percebe a subjetividade como difratada através de um espelho, identificando-se com seu próprio olhar e refletindo delirantemente. Para o autor, o que é refletido são os seus fantasmas. Já Lacan critica a relação do reflexo com o *self*, que estaria associado à imagem de si, ou da criança interior, que o sujeito fantasia como real e que tem implicações diretas na escrita autobiográfica, mas é uma imagem ilusória já que o reflexo acontece de forma desconfigurada. Para o autor, o inconsciente não se fecha, mas é uma lacuna que desaparece antes de qualquer conclusão (ANDERSON, 2001).

As duas imagens: a do fantasma para Barthes e a do reflexo embaçado da criança no *self* lacaniano, são coincidentemente duas constantes na dramaturgia *Odisseia 116*. Assim como o ciclope da *Odisseia* homérica, por vezes tento furar meus próprios olhos

na tentativa de, ao cegar-me, quebrar o próprio espelho, impossibilitando ao mesmo tempo o fantasma e a criança, aproximando-me desta forma do delírio. A tentativa é, no entanto, frustrada. Por vezes também chego a cogitar a possibilidade de que os fantasmas e as crianças pudessem sucumbir às minhas palavras.

Considerações finais

Este artigo tratou de um processo artístico contínuo de escrita dramática. Assim como ocorre com a genética teatral em sua relação com o objeto artístico, posso afirmar que ainda estou mergulhado e em processo com os materiais que envolvem este trabalho, dentre eles: dramaturgia, viagem, crise, vídeos, fotografias, entrevistas, autobiografia e encenação.

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

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de habitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 4).

Este conceito dialoga, em certos aspectos, com a **genética teatral** na sua relação com o objeto artístico em processo e com a dinâmica de escrita deste

artigo, que tem como uma das principais especificidades o fato de ser estimulada e editada em relação direta com um processo de criação dramatúrgica². As fotografias e as entrevistas gravadas em vídeo, além de serem dramaturgia, são documentos possíveis sobre os quais eu posso retornar, cartografar outras memórias e propor novas combinações.

De acordo com Deleuze e Guattari, a configuração do rizoma se manifesta como aspectos positivos e negativos. Tenho consciência de que, para além de uma crise de escrita, as questões negativas do projeto *Odisseia 116* resultam em sua maior parte da opção de lidar com materiais e dispositivos muito diversos³. Neste sentido, o desenho de uma cartografia de criação, por mais aberta e porosa que seja, se apresentou por vezes como difícil de ser realizada. É difícil acompanhar um corpo em constante transformação. Por vezes sentia que o processo caminhava à minha frente e por vezes o contrário também ocorria. Quanto mais este corpo amadurece, maiores são os seus desejos. Sua autonomia e independência tornam-se incontroláveis. É um corpo que pulsa na vontade de ser visto, de ser apresentado e de atuar.

Este corpo que vai descobrindo e sendo atravessado por questões como o êxodo dos viajantes nordestinos e suas motivações, constrói também um discurso dramatúrgico que aponta para questões estruturais, tais como: falta de oportunidade, emprego, educação, saúde, explorações das mais diversas, falta de comida, de água e de chuva nas cidades do Nordeste; em contraponto à falta de afeto, de contato, empatia e sensibilidade nas cidades do Sudeste, fazendo com que muitos nordestinos permaneçam em constante deriva, efetivando a migração e, por

vezes, o retorno. A partir destes recortes, tomo partido em minha relação com o mundo. Os obstáculos, imprevistos e acasos também assumidos na dramaturgia, são uma escolha estética que leva em consideração as crises desta experiência de viagem.

Deslocamentos, evasões e rupturas, característicos dos sistemas rizomáticos, também estão presentes no projeto *Odisseia 116* como ações responsáveis pela modificação deste corpo.

O trauma pode por vezes impulsionar um projeto, assim como interrompê-lo. Olhar para os traumas, ter consciência dos mesmos e entender que crises criativas existem, impulsionou o amadurecimento tanto da dramaturgia, quanto do artigo que apresento. Compreender que experiências traumáticas lidam com lacunas e esquecimentos, complexificou a dramaturgia *Odisseia 116*, fazendo com que suas imagens se tornassem mais potentes e metafóricas.

A cicatriz marca o processo de escrita assim como marca a alma. Para mostrar as cicatrizes, é necessário que o processo artístico desnude-se. Neste sentido, busquei caminhar por um espaço em que esta abertura fosse orgânica e profunda. Mostrar com consciência as cicatrizes, neste sentido, me torna um artista mais forte e sensível a todas as experiências que me atravessam no mundo.

Como considerações finais, desenvolvo a possibilidade de uma escrita que surge de materiais e inspirações diversas por meio de um processo de características rizomáticas, levando em consideração as potências do trauma e da cicatriz.

Referências

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª edição. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

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

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

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Entre mostrar e vivenciar: Cenas do Teatro do Real. *Sala Preta - PPGAC*. 2013. p. 33-44.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience*: trauma, narrative and history. The Johns Hopkins University Press, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* (Capitalismo e Esquizofrenia) Vol. 1. Editora 34, 1ª Ed. 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo. Editora 34, 2006.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre. v.3, n.2, maio/ago, pp. 379-403. 2013.

LOPES, Cleilson Queiroz. *Odisseia 116*. Dramaturgia. 2017. Manuscrito inédito.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. *Pro-posições*: vol 13, n 03. 2002.

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

Recebido: 26/07/2020

Aceito: 15/02/2021

Aprovado para publicação: 18/04/2021