

**POÉTICAS CITACIONAIS:  
UMA PRÁTICA DRAMATÚRGICA, UM CONTEXTO LOCAL, UM DISCURSO  
LATINO-AMERICANO**

Virgínia Maria **Schabbach**<sup>1</sup>

As poéticas citacionais são aquelas que tem como princípio a utilização de obras referentes já escritas para a composição de novos trabalhos através de um processo de seleção, recorte, colagem e montagem. Literatura de segunda mão, palimpsesto, remixagem, bricolagem, escrita antropofágica ou recriativa são alguns dos nomes pelas quais essas práticas hoje são reconhecidas. Em comum, elas possuem a apropriação intertextual como método de criação literária. Este trabalho propõe, a partir da reflexão de Silviano Santiago (2000) sobre o entre-lugar do discurso latino-americano, inserir essas práticas neste debate, como uma outra forma possível de diálogo com o acervo literário, sem perder de vista o contexto local.

Silviano Santiago (2000) já afirmava, ao trazer uma importante reflexão sobre o nosso passado histórico, a presença de marcas da nossa origem colonial na prática literária dos artistas latino-americanos. As práticas citacionais contemporâneas radicalizam essa relação com a biblioteca, através dos seus processos declarados de cópia e colagem, o que possibilita pensarmos essas metodologias de criação, dentro da nossa própria origem canibal, híbrida e antropófaga latina. Sabendo-se que essas práticas atuais estão sendo debatidas em contextos diversos, não exclusivamente latino-americanos, interessa-nos pensar e marcar o quanto elas são extensões daquilo que caracterizou a prática artística dos países colonizados. Essa que agora, no século XXI, com o ambiente digital e suas textualidades maciças em rede, tomam novo impulso e adquirem novas características, novas influências e novas geografias. Interessa-nos também refletir sobre o questionamento da noção de autoria que as práticas citacionais põe em relevo, pensadas aqui a partir de uma perspectiva cultural latino-americana em diálogo com o pensamento canônico.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

Como parte deste estudo, a análise de um programa de escrita citacional de gênero dramaturgício chamado *Invisível Um* (2017)<sup>2</sup>, que se apropria de quatro obras literárias para criar uma cena que põe em foco a situação de abandono da população em situação de rua. *O velho e o mar* de Ernest Hemingway (1978); *Nunca lhe apareci de branco*, uma biografia ficcional de Judith Farr (1998) sobre Emily Dickinson; *O cortiço* de Aluísio Azevedo (1997) e *Os ricos também morrem* de Ferréz (2015) são as obras referentes utilizadas para a composição da cena dramático-literária.

O artigo está assim dividido, no capítulo 1) um breve resgate das proposições de Santiago (2000) acerca do entre-lugar do discurso latino-americano; no capítulo 2) ao caracterizar as poéticas citacionais contemporâneas, estabelecemos um paralelo com as marcas coloniais de nossa origem latina, propondo uma reflexão sobre a invisibilidade da nossa influência antropófaga nos debates contemporâneos, bem como um questionamento sobre a noção de autoria; e no capítulo 3) a análise de uma das cenas de criação citacional do programa *Invisível Um*. Como aportes teóricos: Silviano Santiago (2000); Boaventura de Souza Santos (2009); Marjorie Perloff (2013); Sayonara Amaral de Oliveira (2016); e Luciene Azevedo (2017).

## MARCAS DE UMA ORIGEM

Para pensarmos as práticas de escrita afeta à artistas que possuem a latinidade não apenas como naturalidade geográfica, é imprescindível resgatarmos algumas marcas históricas que nos constituem enquanto cidadãos de um continente colonizado. Silviano Santiago (2000), ao propor a discussão sobre o entre-lugar do discurso literário latino-americano, o faz a partir de uma análise histórica da ação colonialista na geografia latina e o quanto isso influenciou a prática criativa dos nossos escritores ao longo da história. Questionando a visão que os europeus tinham das populações nativas, nominadas por eles como bárbaras e selvagens, o autor mostra o quanto essa relação: civilizado *versus* bárbaro e colonizador *versus* colonizado, perpassa nossa história.

---

<sup>2</sup> Esta prática integra a pesquisa de doutorado (em andamento) intitulada *Poéticas citacionais: um caminho para a escrita do drama*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/PPGAC/UFRGS. A dissertação *Virginia Woolf, apropriação e dramaturgia: um procedimento de escrita textual para o teatro* (2016), foi a primeira parte desta pesquisa que, neste doutoramento, é aprofundada a partir de novas práticas.

Deste panorama histórico proposto por Santiago (2000), destacamos duas práticas indígenas relacionadas às questões de ordem religiosa que contribuí para pensarmos, na sequência deste artigo, as práticas de criação citacional. A primeira delas refere-se aos índios de Porto Rico. Segundo o autor (Santiago, 2000)<sup>3</sup>, os nativos capturavam o homem branco afim de matá-lo por imersão e posteriormente ficavam em vigília para ver se eles estavam sujeitos às leis da putrefação. Embora os colonizadores tratassem o índio como animal, os nativos viam os brancos como deuses. Submetidos à constantes sermões religiosos que pregavam a imortalidade do verdadeiro Deus, Santiago (2000) questiona-se o quanto essa vigília mortuária não indicava um apego à palavra missionária e o desejo de ver *in loco*, o milagre da ressurreição: “a reação do indígena é a de saber até que ponto as palavras dos europeus traduziam a verdade transparente” (Santiago, 2000:12).

A segunda prática indígena que destacamos, refere-se a algumas tribos de índios brasileiros que, segundo Santiago (2000), eram naturalmente afetos à conversão religiosa e, durante as missas, ficavam imitando os gestos dos cristãos como em um jogo de espelho. Com essa informação, o autor questiona se eles não estariam procurando “chegar ao êxtase espiritual pela duplicação dos gestos” (Santiago, 2000:13) dos colonizadores. Questionamento da verdade e imitação perpassam esses dois exemplos, marcando nossa origem latina com uma existência dupla que, ao mesmo tempo que se aproxima para copiar, se afasta para questionar.

Os brancos, subestimando e desvalorizando o conhecimento dos nativos, ainda no período colonial, tinham dificuldade em impor seu código linguístico pois os índios insistiam na comunicação via representação dos acontecimentos narrados. Sem instituir um signo, uma escritura para o nome da divindade cristã, “o código linguístico europeu perdia-se em meio as línguas nativas” (Santiago, 2000:13). Com o advento das representações teatrais, o religioso e o linguístico aparecem unidos, texto em português e tradução em tupi-guarani. E como instituir o nome de um Deus era também impor um código linguístico no qual seu nome circulava, os índios, ao mesmo tempo que perdiam sua língua, perdiam também o seu sistema sagrado. Nas palavras de Santiago (2000:14): “Na álgebra do

---

<sup>3</sup> Silviano Santiago discorre sobre essas narrativas históricas a partir da obra *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss (1955).

conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua”.

A este panorama refere-se Augusto Boal (2009:147) quando fala das insígnias cristãs (com suas vestes litúrgicas, cruces, medalhas, estolas e hábitos religiosos) como “imagens da ausência”. Ao coroarem como superiores quem as possui, faz com que os demais passem a reconhecer-se como inferiores. Para Boaventura de Souza Santos (2009:10), a máxima “saberes inferiores próprios de seres inferiores” vigora e uma linha de distância se impõe entre os detentores de um poder e os destituídos dele. A partir de então a noção de unidade e pureza se estabelecem e com elas o conceito de superioridade de uns sobre outros. Para Santos (2009), o que houve foi uma intervenção epistemológica baseada no poder político, econômico e militar das metrópoles que desacreditou as práticas nativas, impondo os valores europeus como universais: “A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para a outra parte da humanidade se afirmar enquanto universal” (Santos, 2009:31).

Dando um salto na história, mas seguindo a cronologia proposta por Santiago (2000), no neocolonialismo do século XX, o que vemos é a exportação de valores e objetos fora de moda que, rejeitados pela metrópole, invadiam o Novo Mundo e, em função do extermínio dos nossos traços originais e de origem, nossa única saída era a duplicação como regra. Porém, neste mesmo período, a noção de unidade sofre uma reviravolta com a percepção da sociedade latina como *mestiça*:

[...] uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura possível que poderia levar à descolonização (Santiago, 2000:15).

Isso afetou o código linguístico e religioso que foi perdendo o estatuto de pureza, cedendo lugar ao hibridismo. Para Santiago, a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental foi a destruição dos conceitos de pureza e unidade que gradativamente perderam “o contorno exato de seu significado [...] seu efeito esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos” (Santiago, 2000:16), se afirmava. E é nessa tensão entre duplicação, hibridismo, imitação e mestiçagem que Santiago situa o artista, mais especificamente o escritor latino americano em uma “geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de

falsa obediência” (Santiago, 2000:16) que marca sua presença, assinala sua diferença, e gera sua práxis.

Portanto, para o autor, a relação dos escritores latinos com a biblioteca universal, ao contrário de uma imitação passiva,

[...] o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência [...]. O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O escritor trabalha sobre outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra (Santiago, 2000:20).

O que se percebe nesse entrelaçamento intertextual é que os textos da biblioteca incitam estes autores, ao mesmo tempo que funcionam como um princípio que organiza a prática criativa. Há uma relação de compromisso da segunda obra com a primeira, ainda que essa relação varie entre princípios de similaridade e diferença. O que destacamos nessa relação entre textos é que o processo de leitura é parte integrante do processo criativo desses artistas. Um ato de leitura a partir de um desejo operante sobre o referente, que, móvel e pluridimensional, é desestabilizado via relação tanto de dependência quanto de autonomia.

Não é à toa que Santiago elege o fictício autor Pierre Menard do conto de Borges (1999) como metáfora para a figura do escritor latino-americano que vive entre a assimilação, o amor e o respeito ao modelo original, sem deixar de lado “ a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (Santiago, 2000: 25), e é via leitura que esse posicionamento se materializa. Como diz Alberto Manguel (2004: 3):

A partir de Pierre Menard, ninguém pode voltar a ler um livro, qualquer livro, da mesma maneira que pensavam ler os nossos antepassados. Menard transformou-nos em criadores ou, melhor ainda, obrigou-nos a ser conscientes, como leitores, da nossa responsabilidade criadora.

Neste conto, Borges (1999) propõe uma leitura ativa e criativa que recomponha o universo de Cervantes pelo autor Pierre Menard, e que coincida, três séculos depois, palavra por palavra, com o texto primeiro. Uma obra invisível pois modelo e cópia seriam

idênticos. O segundo texto, desaparecendo, torna visível a situação cultural, social e política do segundo autor. Para Santiago: “Há em Menard, como entre os escritores latino-americanos, a recusa do ‘espontâneo’ e a aceitação da escritura como um dever lúcido e consciente” (Santiago, 2000: 24).

## AS POÉTICAS CITACIONAIS NA CONTEMPORANEIDADE

A partir desse panorama proposto por Santiago (2000) e sintetizado aqui para o que propomos enquanto análise, inserimos na discussão as novas práticas contemporâneas que, a partir de uma poética da citação, utilizam os referentes de forma literal, ou seja, selecionam, copiam e colam citações das obras ou da obra referente, produzindo a partir delas, um novo texto. Nessas práticas citacionais<sup>4</sup>, a intertextualidade é método de criação e a presença do autor está na seleção das obras de base, nos fragmentos grifados, na forma de composição e agenciamento textual, na escolha, edição e montagem deste material, que gera, a partir dele, a nova obra. As práticas variam de autor para autor, desde aqueles que tem como princípio a recusa em emitir qualquer discurso próprio; outros que entrelaçam o seu discurso e o do outro, subvertendo, ampliando-o ou alterando significados; e outros que utilizam materiais não literários para compor literatura. Para a professora e crítica literária Marjorie Perloff (2013), esses seriam procedimentos estéticos típicos do século XXI que, inspirados por uma era digital de textualidades maciças disponíveis em rede, gerariam uma nova *inventio*, novos pressupostos de criação para as obras artísticas:

[...] a citacionalidade – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21 [...] a *réécriture*, como chama Antonie Compagnon, é a forma lógica da ‘escrita’ numa era em que o texto é literalmente móvel ou transferível – texto que pode ser prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor, que pode ser apropriado, transformado ou ocultado por todos os tipos de métodos e para todos os tipos de propósitos (Perloff, 2013: 48).

---

<sup>4</sup> A nomenclatura dada aos processos criativos que agenciam um método de criação via cópia e colagem de um material referente são múltiplas. Algumas mais afetas a linguagem musical como *remixagem* e *sampling*; outras mais relacionadas às artes plásticas como *bricolagem*; bem como *uncreative writing*, *cut-up*, *escrita citacional* ou *apropriativa* na literatura. Embora haja diferenças significativas entre elas, a utilização explícita de obras referentes como material criativo é um princípio comum.

A declaração de interesse que essas práticas assumem ter com as obras alheias remetem a um dos movimentos culturais brasileiros que até hoje rendem profundas reflexões no campo da arte, a antropofagia de Oswald de Andrade que assumidamente declarava em seu manifesto antropófago, publicado em 1928, “só me interessa o que não é meu” (Andrade *apud* Telles, 1976: 3). Não é à toa que, ao lermos o trabalho de Santiago (2000), ele parece falar diretamente sobre as práticas citacionais contemporâneas, por elas serem parte da nossa própria constituição enquanto continente e que reflete em nossa expressão artística. Embora haja todo um panorama digital que inspira e impulsiona essas práticas nos dias de hoje, bem como diferenças significativas entre as formas, objetivos e métodos que envolvem as criações citacionais, é imprescindível marcar o quanto elas são extensões das próprias noções de hibridismo e canibalismo que marcaram nossa origem e a cultura tanto brasileira quanto latino-americana e que acreditamos ser importante referenciar.

E aqui abrimos um parêntese com a função de pensar essa invisibilidade epistemológica na contemporaneidade que apaga dos debates as contribuições que não as naturalmente aceitas na hierarquia do conhecimento. Integramos Boaventura de Souza Santos (2009: 10) nesta reflexão, que afirma que o colonialismo foi também uma dominação epistemológica que relegou os saberes das colônias a um espaço de subalternidade, um “epistemicídio” que dizimou o conhecimento local, descredibilizando essas práticas. Conquistada a independência política, manteve-se essa relação de desigualdade, este colonialismo de poder e de saber<sup>5</sup>.

Para Santos, essa dominação se mantém em função do que ele chama de pensamento abissal que “opera a partir de duas linhas: uma que marcaria o conhecimento útil, visível e outro inútil, perigoso, objetos de esquecimento” (Santos, 2009: 13). Para o autor, essa demarcação divide a realidade social em dois blocos, o universo de um lado da linha e o universo do outro lado da linha. Reforçando a importância de uma pluralidade epistemológica que ele chama de epistemologias do Sul, o autor esclarece essa divisão entre um sul invisível e um norte visível: “Esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao

---

<sup>5</sup> Boaventura de Souza Santos utiliza a expressão “colonialismo de poder e saber” (Santos, 2009: 12), creditando-a ao sociólogo Anibal Quijano (Quijano, Anibal. “Colonialidade do poder e classificação social”. In: *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009, p. 73-118).

colonialismo” (Santos, 2009: 12), regiões que não atingiram “níveis de desenvolvimento econômico semelhantes ao Norte global (Europa e América do Norte)” (Santos, 2009: 13). Essas linhas são tanto visíveis quanto invisíveis. A visível, que claramente expõe as realidades sociais distintas, e a invisível que fundamenta a primeira. Como pano de fundo dessa lógica, o passado histórico, sociedades metropolitanas *versus* territórios coloniais.

As práticas citacionais contemporâneas são herdeiras de um pensamento canibal, que, saudavelmente, se ampliou na atualidade a partir de novas realidades, novos contextos e novas geografias. Nos debates em torno da nova *inventio* do século XXI é importante marcarmos a contribuição deste sul metafórico que sempre se manifestou esteticamente via hibridismo, alusão, contaminação e intertextualidade, enquanto as noções de unidade, sacralização, pureza e verdade eram defendidas pelos países hegemônicos, o Norte metafórico que fala Santos (2009). Perceber a contribuição latina é ir ao encontro da pluralidade epistemológica que Santos defende e a qual chama de “ecologia de saberes” (Santos, 2009: 44) que refuta as linhas que nos marcam como inexistentes e invisíveis, defendendo a importância dialética da copresença de saberes que “obriga a análises e avaliações mais complexas dos diferentes tipos de interpretação e de intervenção no mundo produzidos pelos diferentes tipos de conhecimento” (Santos, 2009: 12). Importante reforçar a assertiva de Santos (2009: 41): “não existe justiça social global sem justiça cognitiva global”.

Fechado esse parêntese, voltamos às práticas citacionais contemporâneas trazendo a perspectiva de uma intertextualidade crítica proposta por Laurent Jenny (1979), que contribui para pensarmos a relação desse artista citacional com a biblioteca e com o seu contexto. Jenny (1979) afirma que as ideologias intertextuais podem estar na base do trabalho intertextual. O autor classifica três ideologias aqui brevemente descritas como: 1) a intertextualidade como desvio cultural; 2) como reativação do sentido; e 3) como memória dos sujeitos. A primeira afirma que a pura repetição não existe e que o trabalho intertextual “exerce uma função crítica sobre a forma” sendo o seu papel o de “re-enunciar de modo decisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico” (Jenny, 1979: 44). A segunda afirma ser a intertextualidade uma máquina perturbadora que não deixa o sentido de um texto sossegado, “evitando o triunfo do clichê” (Jenny, 1979: 45) por um trabalho de transformação. A terceira discorre sobre os livros enquanto constituintes do sujeito: “sujeito



escrevente e sujeito escrito” (Jenny, 1979: 47). Ou seja, tanto a literatura quanto a história, só podem constituir-se enquanto multiplicidade de textos em que é impossível encontrar uma versão autêntica. Por isso, para o autor, a intertextualidade é a única ferramenta que pode quebrar, complementar ou opor discursos:

A intertextualidade deixa de ser aproveitamento bem-educado, ou citação da Grande Biblioteca, para se tornar estratégia de mistura; e estende-se, para fora do livro, a todo o discurso social. Trata-se de construir à pressa técnicas de destruição, para responder à onnipresença dos emissores que nos alimentam com o seu discurso morto (Jenny, 1979: 48).

Pensando sempre a intertextualidade tanto como entrelaçamento textual (que marca a especificidade da literatura enquanto linguagem) mas também, e principalmente (por esse ser o nosso foco), a intertextualidade enquanto método para uma escrita via cópia e colagem citacional, propomos aqui elencar alguns pontos da nossa herança histórico-colonial latina que nos referimos no capítulo um, a partir das reflexões de Santiago (2000), estendendo essa correlação também para as práticas citacionais.

Nas práticas de cópia-colagem, a opção pelo *roubo* declarado enquanto metodologia, revela uma postura de dessacralização da biblioteca universal não mais vista como algo inviolável e definitivo, mas sim passível de constantes releituras e ressignificações. Não há sacralidade, mesmo que a nova obra se crie a partir de uma expansão da significação do cânone, procedendo via semelhança. Essa postura pode ser aproximada com a perda do sagrado que nossa origem latina condicionou e que está presente na nossa produção cultural desde às primeiras manifestações artísticas vindas do continente. Antoine Compagnon (1996), em seu livro *O trabalho de citação*, fala a partir da perspectiva do sujeito da apropriação como alguém que “zomba” e “desmascara” seus referentes:

[...] apropriação: o que copia uma frase, o que desmascara um sujeito, o que zomba tanto do sujeito quanto do objeto. Isso não é meu, isso não sou eu, falo em nome de alguém; isso é meu sintoma, e o sintoma é sempre o discurso do outro (Compagnon, 1996: 148).

A duplicação pelos indígenas brasileiros dos gestos dos missionários cristãos como forma de acesso à evangelização, pode ser aproximada com o interesse pela imitação via cópia que as práticas citacionais revelam e que já no modernismo, Oswald de Andrade (1976) declarava ser seu único interesse, a palavra do outro. Importante retomar a assertiva

de Jenny (1979) que afirma não existir a pura repetição pois sempre há uma função crítica sobre a forma, uma inferência na referência. Já o canibalismo dos índios porto-riquenhos, além do gesto da devoração propriamente dito, carregava consigo um questionamento da verdade, como propôs Santiago (2000), indo ao encontro tanto das ideias de esquartejamento e fratura que as práticas citacionais impõe aos referentes, quanto a busca por novos sentidos que refutam a noção de uma verdade ou significado inquestionável. As duas experiências indígenas reforçam o que Santiago propôs e que comentamos no capítulo um, “uma existência dupla que, ao mesmo tempo que se aproxima para copiar, se afasta para questionar” (Santiago, 2000: 13).

Antes de partirmos para a análise de uma prática citacional, propomos uma breve reflexão sobre uma das questões que sempre envolvem esse tipo de escrita que é a noção de autoria, aqui contempladas a partir de uma perspectiva cultural latino-americana em diálogo com o pensamento canônico. Para este debate, aproximamos as reflexões das autoras Luciene Azevedo (2017) e Sayonara Amaral de Oliveira (2016) que enfatizam que, no passado antigo, utilizar a biblioteca era uma ação que enaltecia a obra e seu autor. Este, na tentativa de inserir-se ao movimento que o precedia, usava a tradição como referência. O panorama muda na modernidade e, aqueles que praticam a apropriação textual, passam a carregar “o estigma da desonestidade, bem como a desconfiança sobre a sua capacidade intelectual para criar obras singulares e autênticas” (Oliveira, 2016:126). Na contemporaneidade esse desconforto permanece em relação aos modos de criação citacionais e Oliveira (2016) destaca a importância de se repensar esse conceito de autoria para relacionar-se com esses modos de criação contemporâneos que exaltam o plágio como seu *leitmotiv*.

Tanto Oliveira (2016), quanto Azevedo (2017) referem-se a um pensamento basilar que poderia estar operando nessa concepção de autoria, o “*dictum* kantiano” (Azevedo, 2017: 159). Nas palavras de Oliveira:

As táticas de apagamento do ego e o elogio da falta de criatividade exigem que se revise a noção de genialidade, separando-a do seu correlato mais comum – a originalidade. Tal correlação, cumpre lembrar, encontra a sua fórmula acabada na estética de Kant (2005: 153), que, ao tratar do gênio na arte, pronuncia-se do seguinte modo: ‘seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é, exemplares, por conseguinte eles próprios não surgiram por imitação.’ Assim, define-se o original como não derivado ou não dependente de qualquer outra coisa, como nunca imitado de outrem. E essa definição se

modula à concepção clássica, aurática, de gênio e seus desdobramentos nas noções de genuíno, autêntico, único – critérios de alta cotação no mundo da arte, desde pelo menos fins do século XVIII (Oliveira, 2016: 128).

O pensamento kantiano, se aplicado de forma não dialógica a realidade colonial latina, nos condicionaria eternamente ao estigma do não genial ou não original por natureza pois, dizimados nossos traços, práticas, línguas nativas e crenças de origem, o que nos restou foi a apropriação como expressão estética. Nas palavras de Santiago (2000: 14):

A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização.

Quando Santiago (2000) aponta Menard como a metáfora do escritor latino-americano o faz pela recusa deste à liberdade total de criação (um elemento caro à cultura neocolonialista ocidental) em defesa da cópia como manifestação criativa. “A originalidade do projeto de Menard, sua parte visível e escrita, é consequência do fato de ele recusar aceitar a concepção tradicional da invenção artística, porque ele próprio nega a liberdade total do artista” (Santiago, 2000: 25). Ou seja, o artista daqui “aceita a prisão como forma de comportamento” e a “transgressão como forma de expressão” (Santiago, 2000: 25).

Perloff (2013: 42) afirma que o que temos nas poéticas “da falta de originalidade” é uma nova *inventio* em operação no século XXI que concentra seu foco nos procedimentos de apropriação em que a forma como o autor conduz e manipula os processos de seleção, colagem, montagem e todo o agenciamento textual é que revelam a força do empreendimento literário. Segundo Oliveira, o processo de criação apropriativo,

[...] por mais que se declare inautêntico e não-original, será sempre o produto de escolhas do indivíduo, o qual pode inclusive ser reconhecido como ‘genial’ por seus admiradores, sendo que os motivos para tal reconhecimento não continuam os mesmos que foram instituídos na estética kantiana. Posto sob rasura, o conceito de gênio vem agora designar as habilidades para a apropriação, a reprodução e a colagem, assumindo-se a imitação calculada como um valor positivo (Oliveira, 2016: 128-129).

Nessas práticas, a leitura é uma espécie de escrita e a autoria, segundo Oliveira, “configura-se, então, como um processo sintetizador, e não mais criador” (Oliveira, 2016: 159).

## O PROGRAMA INVISÍVEL UM

Para aprofundarmos o foco de estudo deste artigo, integramos no debate a análise de uma experiência de criação dramaturgicamente citacional. Importante sublinhar que não partimos de uma observação metodológica acerca desta práxis. O que nos interessa é destacar como a biblioteca é utilizada em diálogo com o contexto local. Uma das perguntas que guiam esse estudo é como os autores referentes contribuem para falar da população em situação de rua, foco temático desta prática.

Outra ressalva importante nesta análise é que estamos falando de uma escrita dramaturgicamente citacional. Compreendemos a dramaturgia não enquanto um gênero textual que obedeça às premissas de um drama absoluto e fechado em si, mas a noção *rapsódica* proposta por Sarrazac (2002), em que o foco está na escritura enquanto reinvenção permanente das suas noções estruturais e formais:

[...] o escritor de teatro não trabalha nem pensa em termos de grandes unidades estruturais. Porque toda a sua atenção está concentrada no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originariamente divisão, converter em pedaços. Logo, escritor-rapsodo (*rhaptein* em grego significa «coser»), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir (Sarrazac, 2002: 11).

Uma noção do drama enquanto costura, tecido ao qual o dramaturgo se propõe tecer a partir de um conteúdo, ideia ou imagem que o mobiliza e a qual ele articula enquanto discurso e proposta formal. Como diz Armand Gatti, “cada assunto tem uma teatralidade que lhe é própria e é a procura das estruturas que exprimem essa teatralidade que forma uma peça” (Gatti, 1962<sup>6</sup> *apud* Sarrazac, 2002: 9).

Uma outra ressalva é que as poéticas citacionais, quando utilizadas na criação de uma cena dramática, envolvem uma forma bastante particular de leitura e de apropriação

---

<sup>6</sup> Armand Gatti, prefácio a *Théâtre III*, Seuil, 1962.

das obras referentes que vão além da seleção, grifo, recorte e colagem de fragmentos textuais. A perspectiva da cena teatral altera o modo com que este autor-dramaturgo lê a obra de base, não apenas procurando citações, mas buscando imagens e ações passíveis de serem materializadas em uma cena. Alex Beigui de Paiva Cavalcante (2006), ao falar da apropriação da linguagem textual para a linguagem da cena, nos auxilia nessa compreensão:

[...] percorrer a tônica da obra no que ela revelava de explícita e implicitamente teatral, pensando a teatralidade sempre como urgência, potência, predisposição a algo, no caso, o palco. Sem o horizonte, mais seguro, da estrutura dramática, percorremos os textos narrativos como forma de escavação à busca de seus embriões cênicos (Cavalcante, 2006: 13).

Para Cavalcante (2006), a palavra, neste contexto de escrita, é também um veículo que fornece imagens para a cena, uma espécie de rubrica oculta, revelada a partir da perspectiva de interesse do dramaturgo no momento de leitura, ou seja, uma leitura que é ao mesmo tempo analítica e icônica e que “revela um cruzamento entre o imaginário do texto e o imaginário da cena, fortemente marcado pelo jogo de alteridade estabelecido no ato da leitura” (Cavalcante, 2006: 26).

A cena dramaturgica em análise, integra o programa *Invisível Um* (2017), composto por várias práticas de apropriação citacional que tem como ponto de partida a invisibilidade de grupos sociais periféricos, característicos de um contexto social brasileiro. Com esse foco definido, o autor articula o acervo literário, procurando a matéria prima textual que viabilize a cena a partir deste tema central. O texto que aqui analisamos, tematiza a invisibilidade e o abandono da população em situação de rua. O personagem central é um morador de rua que, no início da cena, por uma situação de violência cometida contra ele, entra em agonia e, em uma luta dialogada com a sua dor, intercala momentos de lucidez e de delírio em que sonha com a lua, o sol e as estrelas, ao mesmo tempo que conta fragmentos da sua vida. Após morrer, a fala de um outro personagem aparece, o *fotógrafo*, que narra a poesia que ele consegue extrair ao fotografar cadáveres. Ao final, em letras miúdas, um texto informa nomes, idades e a causa das mortes de vários moradores de rua brasileiros, vitimados pela violência cometida contra eles no espaço público.

Quatro obras referentes são utilizadas nesta composição: *O velho e o mar* de Ernest Hemingway (1978); *Nunca lhe apareci de branco*, uma biografia ficcional de Judith Farr sobre Emily Dickinson (1998); *O cortiço* de Aluísio Azevedo (1997); e *Os ricos também morrem* de Ferréz (2015). As duas primeiras obras de autores norte-americanos e as duas últimas, de brasileiros. À primeira vista é difícil analisar a articulação que se faz possível com a temática da invisibilidade dos moradores de rua, com as obras de base. Com Ferréz (2015) e Azevedo (1997), a dificuldade é menor pois ambos tratam de uma população marginalizada, o primeiro autor refletindo a linguagem da periferia em uma perspectiva contemporânea, e o segundo autor, a realidade de um cortiço brasileiro do final no século XIX.

Na primeira rubrica do texto, uma frase de Dickinson (Dickinson *apud* Farr, 1998: 78): “Existe um estertor da morte, um som que começa no fundo da garganta e vai ficando cada vez mais forte como um rato guinchando para sair de dentro de um buraco”. Complementada pela frase criada pela dramaturga: “Fora dele: sons incompreensíveis, dentro dele: lapsos de consciência” (Schabbach, 2017: 1)<sup>7</sup>, nos dão os primeiros indícios de que se trata de uma situação de agonia pré-morte. E a sequência de frases imperativas advindas da obra de Azevedo (1997: 73, 82 e 129) que se seguem a essa rubrica: “- Não dá! - Não pode! - Prende! - Deixa bater! - Larga o pau! - Segura! - Aguenta! - Cerca! - Toma o porrete! - Quer escapar! - Chama a polícia! - Não foge! - Não deixa fugir! - Segura as pernas!”, mostra que estamos diante de uma situação de violência como causa para a agonia da morte sugerida pela primeira rubrica.

A sequência do texto se dá com três pequenos monólogos, intercalados por frases de Aluísio Azevedo. Nos originais deste autor (Azevedo, 1997: 33,34): “Magrinho esse menino [...] Alegre esse menino” que, nessa nova criação, reaparecem com pequenas modificações: “Magrinho esse menino” e “Problemático esse menino” (Schabbach, 2017: 1). Tanto os imperativos acima descritos quanto esses pequenos comentários, sugerem a presença de outros interlocutores externos, que não o personagem central, agindo sobre ele, seja fisicamente quanto discursivamente. Esse panorama inicial mostra, além da situação de violência inicial, o julgamento da sociedade em relação a esse grupo social. Na maioria das

---

<sup>7</sup> Como essa pesquisa de doutoramento ainda está em andamento, os textos resultantes destas práticas ainda não estão disponíveis publicamente.

vezes um discurso preconceituoso e simplista sem nenhuma articulação com as desigualdades que operam no interior das sociedades contemporâneas para o agravamento dessa realidade. A própria opção por colocar o personagem no centro da ação dramática vai de encontro à invisibilidade que impede qualquer protagonismo dessa população nos ambientes que habitam.

Uma característica que chama atenção no texto dramático é a estrutura da linguagem, semelhante a obra de Ferréz (2015), em que a gramática formal não é a forma imperativa. Todo o texto, inclusive as citações dos textos de Azevedo (1997), Hemingway (1978) e Dickinson (1998) são convertidos para a proposta gramatical utilizada por Ferréz. No texto original de Hemingway (1978: 111), temos:

Além disso acho que é um pecado perder a esperança. Mas não devo pensar em pecados. Já tenho muitos problemas para começar a pensar em pecados. Para dizer a verdade também não compreendo bem o que são os pecados. Não compreendo nem sei bem se acredito neles.

Na cena, este texto converte-se em linguagem coloquial e característica da realidade ao qual o personagem se insere: “Acho que é pecado perdê a esperança. Mas num posso pensá em pecado agora. Pra dizê a verdade não entendo o que são os pecado. Não entendo e nem sei bem se acredito neles” (Schabbach, 2017: 1). O que percebemos é a utilização do acervo literário que, completamente à disposição do dramaturgo, converte-se em matéria a ser moldada e recriada a partir de uma realidade local escolhida como temática criativa. É a dicção das ruas, dos guetos e dos grupos marginalizados que não se reconhecem nos modelos normativos gramaticais que acendem ao foco central da cena dramática.

Os monólogos do personagem principal apresentam, em sua estrutura, a agonia sugerida pela primeira rubrica e tematizam: 1) a luta contra a dor; 2) o desejo de ver a lua, o sol e as estrelas; e 3) a realidade concreta do personagem. Mas esses três temas não aparecem dentro de uma estrutura organizada em que cada um é abordado separadamente, mas sim de forma intercalada, sugerindo um delírio deste morador de rua nos minutos que antecedem a sua morte. Através desses monólogos, descobrimos quem é este personagem e em que situação vive; qual seus sonhos, desejos e aspirações; e acompanhamos a luta desesperada com a dor que o leva a morte. Essa dor é tratada como algo concreto, material e é com ela que muitas vezes o personagem dialoga. Essa estrutura entrecortada do texto

revela uma apropriação estritamente formal de um dos contos de Ferréz (2015: 185), chamado *Mil fita*, que integra o livro *Os ricos também morrem*. Nele, o autor, ao final do conto, constrói o cenário da morte de um personagem que, enquanto cheira cocaína em uma viela, vê a polícia e é morto com tiros. O leitor constrói a cena a partir de uma narrativa entrecortada em que ao mesmo tempo que ele relata esse cenário, ele também está em outro, no dia do seu aniversário em sua casa com a família. Ou seja, estamos diante de uma prática citacional que não apenas se apropria do texto enquanto citação passível de ser recortada e colada, mas também de uma construção formal e gramatical proposta por uma das obras de base.

Interessante destacar a contribuição citacional de cada um dos autores referentes em relação as três temáticas que, de forma randômica, criam os solilóquios do personagem. Em Hemingway (1978), a dramaturga utiliza tanto os diálogos do pescador com o peixe, quanto os solilóquios do velho ao refletir sobre a batalha travada em alto mar, para propor os diálogos do morador de rua com a dor que o dilacera e com o seu corpo que, aos poucos, vai perdendo força. É de Hemingway (1978) também que vem os pensamentos com a lua e com o sol, muitas vezes a única beleza disponível e acessível a quem vive na rua, e a quem está sozinho, em alto mar, como o velho pescador. Uma passagem interessante é quando Hemingway (1978: 80) e Ferréz (2015: 7) se encontram pelos olhos, leitura e apropriação da dramaturga. O primeiro autor fala da “lua” e o segundo, fala de uma “pipa” ao vento, que, na cena, resultam em: “nasci pra morar na rua, tal como a lua nasceu pra ser lua. Ou pipa! Se eu voasse como uma pipa eu ia achá as estrela. Eu ia sorri e esquecê toda tristeza embutida” (Schabbach, 2017: 2).

Ferréz (2015) e Azevedo (1997), além de fornecerem a matéria textual que contribui para situar-nos frente a realidade do personagem, também trazem um outro olhar sobre esses grupos sociais marginalizados que eles, como brasileiros, convivem e conviveram. Ambos falam da coletividade, da humanidade e do sorriso dessa população que, imersos em uma realidade tão dura e completamente esquecidos em seus direitos humanos, são obrigados a se ajudarem mutuamente e a manterem uma alegria que permita acordar e conviver, dia após dia, com a violência metropolitana. A apropriação desses autores contribui para aproximar os referentes ao contexto local e que, pela perspectiva da dramaturga, resultam no seguinte texto:



Ontem dei camisa, escova de dente e um calção véio pra um parceiro que não tinha nada. Na rua é tanta pagação que a gente aprende em primeiro lugar a humildade. Tem que dividi pra dormi, pra usa o banheiro, pra comê. Com tanto: ‘neguinho, cola na grade, mão na cabeça’ – essa gentalha se une toda. Gente de ferro [...]. Na frente dessa porta tem um punhado de gente pobre, miserável mesmo, ainda assim tudo alegre, sorridente. Ninguém olha a gente, mas mesmo assim a gente sorri (Schabbach, 2017: 1).

Após a morte do personagem, a fala do *fotógrafo*, a partir da apropriação de Dickinson (Dickinson *apud* Farr, 1998: 136), pode ser vista como uma metáfora para a relação que a sociedade mantém com esses grupos em que a insensibilidade, a indiferença, a desumanização e o espetáculo operam para manter a invisibilidade de vidas sem rostos, sem desejos, sem afetos e sem nomes. Na fala final deste personagem, lemos:

FOTÓGRAFO: As únicas vezes em que aprecio a atividade ocorre quando retrato cadáveres. É que é necessário ter uma espécie de, digamos, visão para fazer uma boa imagem. Eu ponho flores brancas, em geral lírios ou faço com que alguém vivo fique em pé atrás do corpo, para criar contraste. Na semana passada, fiz outro retrato dessa gente aí e coloquei ao fundo um amigo do morto. Fiz a imagem com ele olhando fixamente para o cadáver. Sem chorar, eu impedi que ele chorasse! Parecia de pedra. Mas parecia estar dormindo. Meu Deus, saiu uma imagem linda, terna, afetuosa! O ruim é a tarja, em jornal nunca se pode mostrar o rosto. Já estou um pouco famoso pelas minhas imagens. Elas têm um toque poético (Schabbach, 2017: 2).

E é na lista de nomes que a dramaturga insere no final, ao lado das idades, cidades e formas de violência que cada um desses indivíduos sofreu é que vemos esses rostos invisíveis ganharem um nome, geralmente no momento de sua morte, quando a visibilidade é necessária para o reconhecimento desses corpos.

Para pensar essa invisibilidade social, resgatamos aqui as proposições de Santos (2009) sobre o pensamento abissal, mas não apenas o que coincide com o Norte e o Sul geográfico (as metrópoles e as ex-colônias), mas aquele que o autor chama de pensamento abissal metropolitano. Este que opera dentro do norte e do sul metafórico, demarcando linhas de visibilidade e invisibilidade “entre classes e grupos sociais no interior do mesmo Estado” (Santos, 2009: 12). Para o autor, o colonial, na atualidade, é uma dimensão interna do metropolitano que gera o que ele chama de fascismo social, um regime “de relações de poder extremamente desiguais que concedem à parte mais forte o poder de veto sobre a vida e o modo de vida da parte mais fraca” (Santos, 2009: 37). Hoje, lutar “contra uma dominação cada vez mais polifacetada significa perversamente lutar contra a indefinição entre quem domina e quem é dominado, e, muitas vezes, lutar contra nós próprios” (Santos,

2009: 12) e o texto dramático nos toca, tanto por expor uma situação que muitas vezes evitamos olhar de frente, quanto nos questiona sobre a responsabilidade que hoje temos com esses grupos sociais historicamente marginalizados.

O que percebemos, nesta prática, inserida nas propostas contemporâneas de criação citacional é a utilização do *apropriar-se* no sentido de trazer para si. Uma fusão dos elementos referentes filtrados pela experiência do sujeito que se apropria sem perder de vista o seu contexto local. Uma prática que remonta às nossas origens canibais que, lidando com o acervo literário universal, aproxima escritores brasileiros de épocas, contextos e movimentos distintos, com escritores norte-americanos de gêneros e períodos distintos para, através do olhar e da escrita de um autor contemporâneo, falar, expor e discutir uma situação de desigualdade e invisibilidade social. Encontramos aqui o que Santiago (2000) afirma ser uma marca do escritor latino-americano, o trabalho sobre outros textos sem abandonar o papel que a realidade a sua volta representa na nova obra. Quem comanda o projeto é esse desejo temático que articula, desarticula, filtra, compõe e justapõe, como em um jogo de quebra-cabeça, o acervo literário. Um duplo movimento, uma experiência singular de um sujeito histórico e uma experiência social que a leitura e a apropriação da biblioteca, engendra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois deste pequeno percurso histórico em nossa latinidade, dessas reflexões acerca das poéticas citacionais e da análise da cena do programa *Invisível Um* (2017), podemos pensar que há um “entre-lugar do discurso latino-americano” (Santiago, 2000: 9) também nas práticas contemporâneas baseadas em uma criação apropriativa. Uma práxis que hoje se expande para além dos limites continentais e as quais a mistura, o hibridismo e a pluralidade é estratégia criativa.

Para nós, latino-americanos, essa intertextualidade enquanto método é uma outra forma de acessar o acervo, que remonta ao nosso passado, mas que não se desconecta do presente e do contexto social e político que nos atravessa. Augusto Boal em seu livro *A estética do oprimido*, afirmava que: “Uma das principais funções e poderes da Arte é

revelar, tornar sensíveis e conscientes esses rituais teatrais cotidianos, espetáculos que nos passam despercebidos, embora sejam potentes formas de dominação” (Boal, 2009: 141).

O modo de criar seja ele citacional ou não, a forma com que cada autor assimila, interage ou atua sobre um texto, tudo isso pode variar segundo cada autor, cada referente, cada época, cada caminho estético escolhido. Inegável são as marcas culturais que nos compõe, nos expõe, nos aproximam e nos distanciam e que a escrita, como experiência individual e coletiva, torna visível.

### Referências

- ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Brasília: INL, 1976.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Klick, 1997.
- AZEVEDO, Luciene. “Romances não criativos”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.50, p.157-171, 2017.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BORGES, Jorge L. “Pierre Menard, autor de Quixote”. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999.
- CAVALCANTE, Alex B. de P. *Dramaturgia por outras vias: Apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – Do texto literário à cena*. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- FARR, Judith. *Nunca lhe apareci de branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- FERRÉZ. *Os ricos também morrem*. São Paulo: Planeta, 2015.
- HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: *Intertextualidades*. Lisboa: Almedina, 1979, p.5-49.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- OLIVEIRA, Sayonara A. de. “Pierre Menard vai à web: Notas sobre a escrita não-criativa na contemporaneidade”. In: *Texto Digital*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 124-144, dez. 2016.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria P. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SCHABBACH, Virgínia M. *Projeto cena invisível um*. Porto Alegre: UFRGS, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Virginia Woolf, apropriação e dramaturgia: um procedimento de escrita textual para o teatro*. Porto Alegre, 2016. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Recebido 22 de janeiro 2019

Aprovado 11 de fevereiro 2019