



COMO FAZER MONSTROS COM AS PALAVRAS?

Lara Ribeiro Duarte¹

Ana Berlendis²

Bárbara Consales³

Érica Natalense⁴

Sofia Inati⁵

Orientador: Matteo Bonfitto Jr.⁶

Resumo

O artigo colaborativo apresenta as reflexões do núcleo Por uma Dramaturgia Monstra!, que se reúne semanalmente para investigar e praticar dramaturgia performativa. A busca é por explorar estruturas dramáticas e gêneros clássicos não como molduras rígidas, mas como dispositivos de criação. Ao adotar esse gesto, o grupo se coloca em fricção com os limites entre arte e vida, cena e performance, tensionando a própria noção de dramaturgia.

Palavras-Chave: Monstra, palavra, performance, dramaturgia.

¹Lara Duarte é dramaturga e doutoranda em Artes da Cena UNICAMP. Email: laraduart@hotmail.com

²Ana Berlendis é dramaturga, atriz e graduanda em Artes da Cena UNICAMP. Email: anbrlnds@gmail.com

³Bárbara Consales é atriz, dançarina e graduada em Artes Cênicas UNICAMP. Email: barbaraconsales15@gmail.com

⁴Érica Natalense é atriz, iluminadora e graduanda em Artes Cênicas UNICAMP. Email: erica.policastro@gmail.com

⁵Sofia Inati é atriz e graduanda em Artes Cênicas UNICAMP. Email: sofiainati@outlook.com

⁶Matteo Bonfitto é Ator-Performer, Diretor Teatral, Prof. Titular do Depto de Artes Cênicas – IA. Email: matteo@unicamp.br



Figura 1 – Cartões Dramatúrgicos



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

“*Como fazer coisas com as palavras*” (em livre tradução) é o provocativo título do livro de John Austin, resultado de uma série de conferências realizadas em 1955 no Reino Unido. Nesse conjunto de reflexões, Austin cunha os termos “atos de fala” e “performativo”, referindo-se às situações em que a palavra é, ela mesma, uma ação. Inserido no contexto da “virada linguística” da filosofia ocidental do século XX, o autor representa uma das vertentes analíticas do pensamento filosófico moderno.

Mas a pergunta que dá nome à obra — *Como fazer coisas com as palavras?* — pode também se tornar uma potente dúvida investigativa, sobretudo quando direcionada às possibilidades inaugurais da palavra no âmbito da dramaturgia e da cena. Se dramaturgia, em seu sentido etimológico, remete à ação, cabe perguntar: o que diferencia a palavra atrelada à ação dramática daquela vinculada à ação performativa em seus “atos de fala”? A ação dramática, ainda que distinta da performativa, também cria mundos possíveis — porém circunscritos à ficção —, fazendo da palavra sua força motriz, mediada por personagens e conflitos. Mesmo que hoje a noção de dramaturgia esteja amplamente expandida, extrapolando o campo da palavra, resta indagar: quais ecos os



atos de fala, compreendidos em sentido antropológico, produzem na cena contemporânea?

É nesse sentido que a paródia “*Como fazer monstros com as palavras?*”, título da pesquisa de doutorado de Lara Duarte, busca aprofundar e prolongar o diálogo entre monstro, dramaturgia e performance, iniciado no mestrado “*Compêndio de decomposições dramatúrgicas: por uma dramaturgia monstra!*”. Essa investigação anterior explorou modos de praticar dramaturgia, compreendendo o performativo não como um gênero ou movimento histórico, mas como uma postura perceptiva e criativa diante da dramaturgia. O estudo centrou-se em como as estruturas dramáticas podem operar como dispositivos de criação, originando os 100 “cartões dramatúrgicos” — ferramentas de invenção e composição que se tornaram base dos encontros semanais do núcleo Por Uma Dramaturgia Monstra!, formado por Joyce Dourado, Julia Rocha, Ana Berlendis, Bárbara Consales, Érica Natalense, e Sofia Inati, as quatro últimas integrantes são também co-autoras deste texto.

A noção de decomposição do drama, proposta por Jean-Pierre Sarrazac (2012) em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, constitui outro eixo fundamental da pesquisa. Sarrazac propõe um gesto duplo de resgate e recusa: revisita os paradigmas clássicos de composição dramática ao mesmo tempo em que os desestabiliza, sistematizando em verbetes os elementos centrais do drama e suas transformações. Inspirada por esse movimento, a pesquisa investigou de que modo a análise e a criação de obras performativas podem se estruturar a partir de formas dramatúrgicas expandidas, compreendendo as estruturas dramáticas e literárias como dispositivos de criação para além do drama e da própria palavra.

Para isso, recorreremos à figura do monstro, entendida aqui como uma equivalência à noção de performance — por sua centralidade no corpo, pela ênfase na experiência e pela potência de desestabilizar a representação.

A pesquisa de doutorado, neste momento, aprofunda a reflexão em torno de dois conceitos centrais: “dramaturgia encarnada” e “dramaturgia instalativa”, explorando suas implicações teóricas e práticas nos processos de criação cênica. Ao longo do semestre, realizamos encontros semanais de experimentação, nos quais os 100 cartões



dramatúrgicos vêm sendo testados em sala de ensaio como dispositivos de composição, escuta e presença. A apresentação coletiva no XI Seminário Interno de Pesquisa Mário Santana surgiu como um desdobramento direto desse percurso, fruto da criação a partir de um dos cartões.

A seguir, compartilharemos as experiências acumuladas nesses encontros, as dúvidas que emergiram, os caminhos abertos pelas práticas e os desejos que seguem orientando esta pesquisa em movimento.

Qual a diferença entre cena e performance?

Figura 2: A monstra de Érica Natalense



Fonte: Acervo pessoal, 2025

O questionamento é lançado: *qual a diferença entre cena e performance?* As pessoas na sala se debruçam em volta de duas folhas, uma contém escrito “cena” e a outra “performance”. Soltam então as palavras que serão registradas nas folhas correspondentes:

Performance: interdisciplinar, fazer algo, acontecimento, provocação, tensionamento entre cena e realidade, interação, autopercepção, momento.



Seminário de Pesquisas MARIO SANTANA PPG Artes da Cena - IA - UNICAMP

I

Cena: encantamento, medo, costura, incontrolável, raiva, vertigem, força, foco, exagero, presença, garras, luz, corpo.

Os dois conceitos se referem a uma arte que exige presença, atenção aos detalhes e um observador, que pode se configurar na forma de um grande público sentado em fileiras organizadas ou enxergar de relance uma ação que acontece pelas ruas. Pensando em dramaturgia, uma diferença recorrente entre cena e performance aparece no modo como cada uma lida com o texto. A cena costuma nascer de um material previamente elaborado, escrito por um dramaturgo ou construído coletivamente, enquanto a performance tende a se organizar a partir de programas performativos (Eleonora Fabião, 2008). Esses programas não dependem de palavras para existir: delineiam um percurso, um gesto ou uma tarefa que se desdobra em presença. Isso não significa, porém, ausência de rigor. Com isso, também é possível dizer que a performance pode ser muito mais aberta ao acaso do que a cena, que por sua vez, pode possuir um encadeamento muito mais rígido, em comparação. Em seu artigo “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, Eleonora Fabião diz:

Chamo as ações performativas programas, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. (FABIÃO, 2008)

Fabião ainda afirma que performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. Dessa forma temos duas características comumente observadas em performances: a estruturação definida e a ausência de ensaio. A não repetição desse tipo de performance instaura uma noção diferente para a experimentação ali proposta: as duas partes envolvidas - performer e espectador - vivenciam aquilo pela primeira vez, o que via de regra, não acontece em cena. Apesar da cena, também estar viva e ser fruto do seu tempo, podendo ter momentos improvisados é comum e possível de observar em diversas montagens, independente da linguagem teatral, um preparo para o momento do encontro entre atores e público muito pautado no ensaio, na repetição.



Trazendo essas questões para os encontros do núcleo, é possível retomar um dia em que Lara nos apresentou a “Monstra do Documento” - uma das cartas propunha que levássemos um objeto significativo para o encontro, um objeto que também fosse um documento. Então, cada pessoa com seu documento em mãos, falou durante um curto período de tempo sobre o objeto escolhido. Era importante não ensaiar ou preparar demais, apenas escolher o objeto. Bárbara, uma das integrantes, levou uma câmera fotográfica analógica que antes pertenceu a sua avó. Durante o tempo reservado para falar do objeto, ela chorou. Foi um choro espontâneo que veio em decorrência dos temas que se desdobram da câmera fotográfica, as memórias que ela conserva. Seria possível repetir essa experiência? Recriar, chorar na mesma intensidade, falando do mesmo tema? Seria possível, após repetir diversas vezes as mesmas palavras, tendo como pano de fundo as mesmas memórias, obter em todas as vezes a mesma sensação para quem executa a ação? São dúvidas que surgem do tensionamento entre as noções de cena e performance que poderiam se desdobrar dessa dinâmica prática. Fato é que, apesar de serem caminhos diferentes, performance e cena não são necessariamente opostos, é possível observar uma zona em comum. Quando as colocamos lado a lado, observamos a necessidade de atenção, a construção de um estado de presença, assim como o desejo de comunicação com o público.

Também é possível refletir acerca da performatividade em situações cotidianas: manifestações, casamentos, velórios, são acontecimentos que possuem bases muito bem definidas, que são ritualizadas, ou seja, acontecem de forma já consolidada no imaginário sociocultural de quem a vivencia. Mas então, se os elementos teatrais e performativos podem ser observados no cotidiano, onde se estabelece a barreira que separa *O que é ou não cena? O que é ou não é performance?* Quanto mais se avança no tempo e mais formas de fazer artístico se desdobram, mais complexa a questão se torna. O próprio uso do termo performance não é inerente às artes e é usado para debater, por exemplo, performance de gênero.

O que é o monstro?

Figura 3: O monstro II de Érica Natalense



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Novas palavras são jogadas nas folhas: Monstro - Anormal, medo, costura, difícil, escondido, garras, contexto, presença, questões específicas, mito, raiva, força, real, sombra, encantamento, vertigem, corpo, imaginário, bizarro, exagero, assusta, coragem, amedrontador, incontrolável.

Anormal, algo que foge de um padrão. Observando exemplos clássicos da ficção - como vampiros ou lobisomens - os corpos se fundem em uma dualidade entre humano e animal. Entre reconhecível e irreconhecível. Dualidade essa que acompanha sua recepção - ele é, ao mesmo tempo, amedrontador e encantador. Um resultado de torções, transfigurações, possível e impossível, tudo costurado em um mesmo ser. A partir dessas ideias, surge uma primeira definição: o monstro possui uma cabeça inesperada.

A figura monstruosa, portanto, nesse jogo de opostos, leva as possibilidades do nosso próprio corpo ao extremo, superando limites que atribuímos a uma normalidade. Talvez por isso, nessa surpresa do inesperado, vem acompanhado da repulsa, o desejo. O encantamento de ver refletido diante de si tudo aquilo que não se pode ser. Nesse sentido, segundo Carlos Augusto Peixoto Junior



(...) se é verdade que o *homem* procura nos monstros uma imagem estável de si mesmo, ainda que por contraste, não seria menos verdadeiro supor que a monstrosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga com o seu devir-inumano, no sentido, por exemplo, do seu devir animal. (Peixoto Junior. 2010. p.182)

Muitos são os exemplos ficcionais para a figura do monstro. Porém, dando um passo adiante, nos propomos a pensar quais seriam as figuras consideradas monstruosas em nossa realidade. Em um contexto sócio-político contemporâneo, talvez figuras centrais de governos fascistas possam ser consideradas monstruosas. Ou mesmo um serial killer, um psicopata, também pode receber esse mesmo adjetivo diante da população.

Agora, se analisarmos o contexto histórico ocidental, diversos são os exemplos em que a figura do monstro se encontra associada a qualquer corpo que fuja, de alguma forma, de uma hegemonia. Nos séculos XIX e XX, tornou-se popular o “*freak show*”, o “circo dos horrores” que expunha corpos de pessoas com deficiências como atração, lucrando justamente em cima da ideia de que esses corpos seriam quase não humanos, diferentes, monstruosos.

Ou ainda, na década de 1980 durante a epidemia de AIDS, se instaurou na figura de pessoas LGBT o mito de um corpo que transmite, que carrega a morte e a repassa para os outros (mito este que contribui para um discurso a favor, mais uma vez, para a marginalização desses indivíduos). Pensando agora na figura da mulher, diversos são os momentos históricos em que seus corpos são antagonizados a partir de sua diferença em relação ao corpo do homem considerado padrão. Relacionando-as com o histórico da figura do monstro, Peixoto Junior, com base no estudo de Eliane Robert Moraes, afirma

Se mulheres e monstros puderem ser considerados figuras emblemáticas da incompletude, acima de tudo, vale lembrar que ambos nos mostram que somos, cada um de nós, um desvio em relação ao suposto homem genérico e universal e que, nessa qualidade, cabe a cada um e a todos a aventura sensível de uma existência. (Peixoto Junior. 2010. p.185).



Portanto, entendemos nessas discussões que a compreensão de quais seriam os monstros de nosso mundo serve como forma de enxergar os contornos delimitados por uma sociedade em constante mudança. Por isso, talvez o mais importante para entender a figura do monstro seja enxergar também em qual contexto ele está inserido. A partir disso, chegamos em uma segunda definição: quando o monstro surge, uma cena se inaugura. Cena, pois a partir do momento que este ser, que tem uma cabeça inesperada, um corpo que contradiz outros e está inserido em um contexto específico, entra em um espaço-tempo, tudo se transforma. Sua mera existência desafia a lógica comum, inevitavelmente gerando uma reação. Medo, horror, curiosidade, desejo, repulsa. E a partir daí, entendemos algo sobre tudo o que está à sua volta. E qual perspectiva poderíamos eleger para desdobrar o entendimento de monstro que não a performance? Essa, que como vimos em estudo nos encontros, propõe justamente o tensionamento, a torção da realidade com a cena, do cotidiano com o extra-cotidiano, a fim de provocar a partir da interação com o outro no momento presente.

O monstro e a performance caminham juntos ao desafiar seu espectador/participante a repensar sobre sua própria existência, e por isso, permanecem unidos em nossas experimentações.

O que é cena?



Figura 4: O Monstro III de Érica Natalense



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

A definição de cena é uma busca interminável. Isso porque uma palavra sempre mudará o lugar da linha de chegada: “depende”. O que é cena varia dependendo do período histórico, do dramaturgo, do diretor, da cultura. São infinitas variáveis que podem ser adicionadas à equação impossibilitando uma resposta fechada e conclusiva. Felizmente, não buscamos nenhuma resposta fechada e conclusiva. O objetivo das discussões, análises e reflexões instigadas durante os encontros é juntar os polos num vetor, não numa resposta. Por isso, durante os encontros do núcleo, abrimos várias janelas sem fechar nenhuma das portas, observando conceitos e percebendo quais elementos estão em sintonia ou contradição, quais ainda observamos frequentemente na cena teatral e quais foram gradativamente ficando para trás.

Diferente de outras metodologias que seguem uma perspectiva cronológica, começamos os encontros nos debruçando sobre aspectos performativos: em especial, o paralelo proposto pela pesquisa entre o monstro e a performance e então sobre gêneros clássicos.



O gênero dramático foi primeiro diferenciado do realismo. É muito comum que ao estudar a história do teatro ocidental os dois conceitos sejam atrelados de forma a parecerem um, no entanto “o drama” se apresenta não necessariamente como escolha estética ou indicação de atuação, mas como um conceito poético, quase filosófico propagado de início por Aristóteles, no qual ele estabelece, por exemplo, a Regra das Três Unidades: tempo - espaço - ação. Um dos modelos de encenação que fundamentou essa regra são as tragédias gregas, que acontecem no tempo presente, tendo como cenário a fachada de palácios e com a ação toda se dando dentro de um dia. Por outro lado, temos no realismo uma busca por uma atuação e estética naturalista. Isso pode ser observado, por exemplo, com a estruturação do Teatro de Arte de Moscou, em 1898, com a ascensão de figuras como Stanislavski (1863 - 1938) e Tchekhov (1860 - 1904): encenador e dramaturgo que estruturam peças que até os dias atuais são exemplos da linguagem realista e também da forma dramática. Em uma de suas peças, por exemplo, temos: “*A ação se passa na propriedade rural de Sórin. Entre o terceiro e o quarto atos há um intervalo de dois anos*” (p. 23) como primeira rubrica de *A Gaivota* (TCHEKHOV, 1896). Uma peça escrita dentro das bases estabelecidas por Aristóteles não aceitaria esse avanço no tempo. A fuga à Regra das Três Unidades também pode ser observada quando o autor situa sua peça em diferentes ambientes: “*um trecho no parque na fazenda de Sórin*” (p. 25) no primeiro ato e “*Sala de jantar na casa de Sórin*” (p. 62). Dessa forma é possível observar que Tchekhov, um dramaturgo extremamente reconhecido dentro da linguagem realista, não escreve em conformidade com todas as regras propostas por Aristóteles em sua poética. Isso também se aplica a muitos outros dramaturgos de variadas linguagens, ainda que façam uso de outras estruturas do drama. Com isso, a partir dos encontros semanais, construímos uma perspectiva de desassociação entre os conceitos “dramático” e “realismo”.

Após esse momento pensamos nas características do gênero épico. Centralizado na figura de Bertold Brecht (1898 - 1956), tinha como foco a disseminação dos ideais marxistas, querendo então fugir do sentimentalismo e buscando o movimento da classe operária não pela identificação, mas pela reflexão. Há um distanciamento da noção de catarse - conceito também elaborado por Aristóteles em sua poética - que se refere a possibilidade de, por meio das fortes emoções apresentadas na peça assistida, o



espectador passe por um processo de purificação das emoções. A identificação também pode ser observada em relação ao realismo, que busca em sua encenação gerar a comoção do público com as questões individuais das personagens ali retratadas, enquanto vemos no épico a representação de tipos/classes sociais, sempre numa busca de reafirmar a camada política da encenação. Para além da última citada, outras características que surgem são a quebra da quarta parede, os saltos temporais, narração, entre outros elementos que explicitam que ali, diante do espectador, não se apresenta um pedaço da realidade, mas sim uma peça de teatro.

Por fim, chegamos ao lírico. Focado no eu-lírico e em suas sensações, aqui a linguagem ganha primeiro plano, sendo mais importante o artifício da palavra do que o espaço e o tempo, como no drama. Nesse caso, a ação se dá de maneira interna, podendo evocar os outros elementos, mas sem depender deles para a criação de um sentido lógico narrativo.

Observados então os elementos que caracterizam diferentes gêneros teatrais, estão postas algumas possibilidades para analisarmos textos, peças, cenas e até mesmo outras formas de expressões artísticas. A busca não se dá em enquadrar nos gêneros as manifestações artísticas, mas estamos interessadas na possibilidade de através das divisões didáticas ampliarmos nosso vocabulário criativo e epistemológico.

Dessa forma, exercitamos o olhar para além da esfera artística e levamos a discussão para os elementos cênicos observados no teatro também no cotidiano. Um discurso eleitoral, por exemplo: há um palanque, um microfone, uma forma de enunciar as palavras buscando atingir as pessoas, também pela lógica dos fatos, mas principalmente pela sensação evocada pelo que se diz - essas são características das linguagens épica e lírica, por exemplo.

Conforme os encontros aconteciam e os cartões eram utilizados, percebíamos um aumento na sensibilidade cotidiana, semana após semana o olhar sensível era treinado como um músculo. É possível então observar elementos teatrais no cotidiano e retorná-los à cena, de modo a incorporá-los e compreender como tais mecanismos podem ampliar as camadas de conexão com o público.



Como construímos a apresentação para o seminário?

Figura 5: Apresentação no seminário



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Em um dos encontros do grupo de estudos, nos debruçamos sobre o exercício proposto por um dos cartões, chamado “nuvem de palavras” que compõe a série A Mostra da Palavra. O cartão propõe o seguinte:

“[nuvem de palavras]

- Sobre determinado assunto elenque as 10 palavras mais importantes para que você possa emitir a sua opinião
- Exclua essa nuvem de 10 palavras
- Desenvolva seu discurso através de palavras não acostumadas”

O assunto proposto por Lara foi a Dramaturgia Monstra, ou a dramaturgia performativa. Em relação a ele, elencamos, enquanto grupo, que as 10 palavras mais



importantes eram as seguintes: “composição, tensionamento, corpo, lacuna, mistura, dramaturgia, monstra, performance”, e, em seguida, cada uma de nós fez uma tentativa de escrever esse texto sobre Dramaturgia Monstra, sem o uso de nenhuma dessas palavras. Depois, lemos o que escrevemos umas para as outras.

Foi a partir dos textos escritos neste dia que desenvolvemos a nossa apresentação no Seminário Interno de Pesquisa Mário Santana. Combinamos diferentes trechos dos diferentes textos, agora podendo reintroduzir as palavras que haviam sido excluídas, e a Lara acrescentou, junto desses materiais, algumas das reflexões e referências teóricas que acompanham sua pesquisa.

Para além do texto, houve o desejo de realizar essa apresentação em um formato performativo, e, para isso, incorporamos, além de um figurino inteiro vermelho, cabeças inesperadas que cada uma de nós usou enquanto realizamos a ação. Como já mencionado, a cabeça inesperada é uma das principais características do monstro e da sua relação com a performatividade, uma vez que representa não apenas uma característica física desses seres monstruosos (que são quase sempre corpos híbridos, misturando diferentes domínios e tendo muitas vezes uma cabeça animalesca, por exemplo), mas também propõe uma quebra da racionalidade humana convencional, representada justamente pela cabeça. Um ser que possui uma cabeça inesperada pode também apresentar diferentes formas de questionar e quebrar a racionalidade. No campo da dramaturgia, podemos nos valer da imagem para buscar a palavra que foge da razão, foge do controle e nos conecta às contradições que nos habitam.

Para a apresentação do seminário, trouxemos diferentes máscaras que já tínhamos, ou bolamos para a situação: um coração, um diabo e uma meia calça com uma coroa em cima. Com a música “I Can’t Stand My Father Anymore”, de Maria Beraldo, tocando, entramos na “cena” (espaço da apresentação), Sofia, Bárbara e Ana (que usavam as máscaras) se posicionaram atrás de cadeiras, enquanto Lara cuspiu sangue falso. Em seguida, todas nos sentamos e lemos o texto, usando as cabeças inesperadas. Em anexo ao artigo está o texto que foi apresentado durante o seminário.

O compartilhamento no seminário funcionou como um ponto de dobra: devolveu para nós aquilo que vínhamos experimentando e nos obrigou a reorganizar sentidos para



Seminário de Pesquisas MARIO SANTANA PPG Artes da Cena - IA - UNICAMP

o encontro com o outro. O seminário, então, não foi apenas um evento, mas uma continuação do processo, o momento de articular a apresentação, pensar em falar para um público, trouxe uma necessidade de reelaboração do que foi explorado até então. Isso foi fundamental também para a Iniciação Científica, financiada pelo PIBIC, de uma das integrantes do grupo, Ana Berlendis. Essa maneira de pensar a pesquisa como algo em processo, que dialoga com outras pessoas e está aberta a mudanças, a reestruturações e conversas, em contraposição a uma ideia de pesquisa como algo puramente individual, solitário e teórico, é bastante transformadora. Assim como a própria dramaturgia, que se faz viva e mutável no momento de ser dita em voz alta, de entrar em contato com o outro, a pesquisa também ganha novos sentidos com a troca. Participar de um evento da pós estando ainda na graduação é bastante enriquecedor. Ao longo da formação, não existem muitas pontes com a esfera da pesquisa e, neste momento, estando na reta final do curso, entrar em contato com diferentes maneiras de fazer pesquisa artística abre um horizonte de caminhos possíveis.

Como monstrificar uma rotina?

Figura 6: Uma roupa que você ache feia



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Descobrir as monstras que vivem em meio ao ordinário. Foi o que realizamos durante um semestre onde não só éramos provocadas dramaturgicamente nos encontros do núcleo, mas também artisticamente durante a semana que os precedia. Eram pequenas lições de casa, quebras do habitual, fugas no dia a dia, tudo para notar o comum, o incomum, o estranho e o que há entre eles.

É exatamente nessa prática que entram as denominadas “monstras cotidianas”, uma das categorias dos cartões dramatúrgicos que vem nos impulsionando cenicamente nos últimos meses. Trata-se de um setor de provocações capaz de reverberar e modificar a sala de ensaio antes mesmo de chegarmos nela.

Por uma semana, se experimenta descobrir uma palavra nova em um dicionário e utilizá-la o maior número de vezes possíveis em suas conversas. Em outra, se indica utilizar uma vestimenta que considere extremamente feia e ir para algum lugar. E por aí vai, pequenas tarefas que modificam o cotidiano com a experiência, e nos fazem ter a impressão de sempre ter um segredo com o mundo lá fora. Cria-se por meio destas



experiências, relações novas não só com a arte mas com a própria rotina, com o que é vivido.

Esse talvez seja o mais difícil e o mais importante dos aprendizados para o estudo dramático, refinar o olhar sobre a vida ao redor para poder contá-la ou escrevê-la. Treinamento arduo, prática constante para sair da zona de conforto do automático e ativar a atenção. Ver a vida pelo detalhe, ganhar consciência dele para que quando chegue a hora da escrita, saber, pelos detalhes, contar uma história ou propor uma experiência. É uma espécie de mutualismo obrigatório.

Após um semestre de experimentar a rotina com novos olhos e utilizar as sensações vivenciadas para construir novos imaginários com as palavras, surgiu a vontade de uma abertura de processo, um compartilhamento dos textos que surgem durante os exercícios, das respostas imediatas em dramaturgia para as provocações de escrita. Afinal, não somente isso, é claro, mas o que difere em grande parte a escrita dramática da literária é a presença intrínseca e obrigatória de uma plateia. Seja ela formada por muitos ou por um, é só na presença da plateia que a dramaturgia se constitui por inteira e se torna dramaturgia. Portanto, é essencial para desafiar, entender, escrever, brincar e aprender dramaturgia, o momento de compartilhamento com o outro.

Talvez seja no encontro com a plateia que a dramaturgia concretize sua monstruosidade. A efemeridade do acontecimento, a relação crua entre quem faz e quem assiste (e portanto torna aquilo teatro?), a experimentação de embocar palavras e sons em máscaras e gestos. Tudo isso parece ter um quê de monstruoso.

O monstro pode estar em diversas formas e ideias, mas algo é certo, ele está na relação. O monstro não é monstro por que é, mas sim por que se estabelece que alguém assim o vê, tal qual um ator e uma plateia. A plateia só é plateia na presença do ator e o ator ganha outra dimensão na presença da plateia. Não seria monstruoso conceber a ideia de que o que eu sou depende de quem está? O exercício dramático conquista a monstruosidade teatral por experimentar ganhar vozes, rostos, corpos inesperados momentaneamente na presença do outro.

Após nos debruçarmos no estudo intenso da dramaturgia, monstrificando e desconstruindo seus termos, o desejo de continuar se fez presente. O estudo da



dramaturgia não é um exercício restrito ao universo acadêmico, é um treinamento de olhar para a vida e isso não pode ser desfeito. Quando se exercita a percepção do cotidiano, se faz presente, no dia a dia, a dramaturgia. De modo que, a continuidade do estudo de uma Dramaturgia Mostra é algo que está para além da vontade de realizar uma peça teatral, ou uma performance pública, trata-se de um aguçamento perceptivo, uma nova possibilidade de enxergar e fazer monstros ao nosso redor, e também de sermos feitas e enxergadas por eles.

ANEXOS

Texto da apresentação no Seminário de Pesquisas Mario Santana

Entramos e sentamos no espaço de apresentação. NABÊ, SOFIA E BA estão com suas cabeças inesperadas. Habitamos a cadeira ao som de uma música. Lara cospe sangue, música diminui, e diz:

LARA: Venho me encontrando com monstros. De todo tipo. São bichos enormes, guardiões das palavras. Monstros que orientaram caminhos, mostraram desvios, indicaram com o olhar o trajeto que deveríamos seguir. Nas épocas que antecederiam a escrita, era mais comum pessoas inspiradas ouvirem vozes do que terem visões (Joana d'Arc era analfabeta), já que o oral era um canal habitual da informação. Bardos, Aedos e Griots aprendiam seu ofício escutando. Muitos milênios de escrita acabarão por desvalorizar o saber transmitido oralmente, pelo menos aos olhos dos letrados. A escrita suméria, ainda muito próxima de suas origens orais, denota a sabedoria representando uma cabeça com grandes orelhas. Compreender o surgimento da palavra e da escrita como refinadas revoluções técnicas/tecnológicas. Uma cabeça coberta por orelhas. Uma cabeça com infinitos olhos. O monstro sempre apresenta uma cabeça inesperada.

NABÊ: O monstro que surge das torções. COM REGRAS, mas também aberto ao acaso, a aquilo que se expõe diante dele e demanda uma resposta de volta. O monstro se encontra então em constante mudança, deformando-se a cada contato, mas não se esquece de onde



veio. Suas bases estão ali: sua gestação, seu nascimento, suas cicatrizes, suas emoções. Ele é uma junção de abismos sem resposta. Estamos em situação. Qualquer coisa pode acontecer. Eu faço e faço por fazer. Um híbrido. Isso e aquilo e aquilo outro. Pode acontecer, ou não. É aberto, abertura em vários sentidos: do material, da “ligação” (ou a falta de) entre os elementos. Aberto a algum tipo de diálogo que acontece no momento. O Sentido não é único e nem universal. Talvez, mais experiência que sentido. Sentido e significado é a mesma coisa? O mais interessante é talvez justamente os espaços abertos, que eu posso preencher ou não.

LARA: Em sua luta contra a língua falada, as letras (que no fundo nada são além de Lettern mortas, inventadas para organizar em linhas a magia de que se fala nos mitos) sorvem pra si a vida da língua: letras são vampiros. As linhas, criadas com essas Lettern que ganharam vida, chamam-se textos. Etimologicamente “texto” quer dizer tecido, e a palavra “linha”, um fio de um tecido de linho. Textos são, contudo, tecidos inacabados [...] A literatura dirige-se a um receptor, de quem exige que a complete [...] É comum a todos os textos serem braços estendidos que procuram com ou sem esperança ser abraçados por outro.

SOFIA: Encaro o monstro e penso: por que se começa a tramar um cobertor? O frio que pede a manta ou a manta pede o Frio? de qualquer forma ele se faz, fio a fio. retalho de memórias, de futuro. Se chega em algum lugar, sem entender bem onde, as vezes nem de onde veio, mas se chega coberta e (des)preparada. é a única maneira. Um pouco de tudo, não para se precaver nem pra remedar é que o fio embolou foi juntando e quando viu trouxe com ele um emaranhado sem formas mas com tamanho. Há quem tenha medo só de olhar.

LARA: O sentido de uma palavra não é outro senão a guirlanda cintilante de conceitos e imagens que brilham por um instante ao seu redor. A reminiscência desta claridade semântica orientará a extensão do grafo luminoso. disparado pela palavra seguinte, e



assim por diante, até que uma forma particular, uma imagem global, brilhe por um instante na noite dos sentidos. Ela transformará, talvez imperceptivelmente, o mapa do céu, e depois desaparecerá para abrir espaço para outras constelações.”

BA: Há uma infinidade entre o “se eu fosse” e o “eu sou”. Quando brincamos de “se eu fosse” está posto o acordo de que eu vou fazer de tudo para te convencer e você fará de tudo para ser convencido. Quando brincamos de “eu sou” o jogo muda: eu te mostro o que sou e você escolhe o que sente. É possível, ao escrever, quão perto você quer estar de um ou de outro, o quanto você quer misturar os dois. Como sua ideia faz para ir mais longo. Essa receita gera fissuras.

LARA: O monstro é um paralelo da noção de performance devido a desestabilização da representação e a centralidade no corpo. O monstro é a recusa do belo-animal. Palavras monstruosas que criam e destroem. Inauguram e perpetuam. Flusser propõe pensar a escrita como documento e como monumento. Ao escrever uma profecia numa tabuinha o sacerdote se congela. Como se repetisse a palavra sagrada objetivamente, mecanicamente, sem ouvir a si mesmo, e sem adaptar a palavra ao contexto de quem escuta. A palavra escrita, coitada, cristaliza a performance ritualística. Restou a literatura essa busca incessante pela palavra que age, pela magia da palavra, pela palavra e seu ritual. E a escrita? Como fica essa herança?”

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

COHEN, Jeffery Jeremy. *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* (Trad. Tomaz Tadeu da Silva). Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. “Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas e partir da filosofia da diferença”. *Psicologia em Estudo, Maringá*, v. 15, n. 1, pp. 179-187, jan-mar/2010



Seminário de Pesquisas MARIO SANTANA PPG Artes da Cena - IA - UNICAMP

I

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TCHÉKHOV, Anton. *A gaivota*. Tradução de Rubens Figueiredo. Porto Alegre: L&PM, 2010.