

Olha, Repara, Ausculta: investigações sobre toda dramaturgia que se expande # 4

Look, Observe, Listen: investigations into expanding dramaturgy
4

Felisberto Sabino da Costa²

Resumo: O artigo propõe uma discussão sobre a relação entre dramaturgia e o conceito de "caminho", sob uma perspectiva expandida. O poema "A máquina do mundo", de Carlos Drummond de Andrade, serve como disparador para uma reflexão sobre dramaturgias que assumem a forma de trajetórias estéticas. Nesse contexto, a ideia de caminho não se limita ao deslocamento físico, e abrange diversas constelações de sentido que a palavra pode comportar.

Palavras-chave: dramaturgia; caminho; estrutura; poética

Abstract: The article proposes a discussion on the relationship between dramaturgy and the concept of "path," viewed from an expanded perspective. The poem "A máquina do mundo" (The Machine of the World) by Carlos Drummond de Andrade serves as a springboard for reflecting on dramaturgies that take the form of aesthetic trajectories. In this context, the idea of a path is not limited to physical movement but encompasses the various constellations of meaning the word can hold.

Keywords: dramaturgy; path; structure; poetics.

² Professor titular do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Especialista em dramaturgia e teatro de máscaras. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. Orientador e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP.

Se avexe não
Toda caminhada começa no primeiro passo
A natureza não tem pressa, segue seu compasso
Inexoravelmente chega lá.
Acioly Neto

CONSIDERAÇÃO SOBRE O ENFOQUE

A partir da ideia de maquinações de mundos, a proposta busca refletir a relação entre dramaturgia e caminho, pensada numa perspectiva expandida. Desse modo, o poema *A máquina do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade (2012), atua como disparador ao tecer considerações sobre dramaturgias que se configuram como caminhos estéticos em distintas modalidades. Numa cena cotidiana, um homem está caminhando por uma estrada, de repente, é tomado por uma revelação que (trans)borda mundos. Perseguindo essa trilha, e pensada como dispositivo, há a possibilidade de configurar dramaturgia como máquina do real, penetrar o seu mistério, mesmo que ela se perfaça como invenção, ficção. Considerado esse prisma, a dramaturgia não se traduz tão somente como algo a ser levado à cena, mas uma “inteligência astuciosa” que se configura como “poética do olhar” que se abre ao rosto do mistério, *essa ciência sublime e formidável*³.

Constituindo o quarto e último lance de uma quadrilha, o artigo retoma – melhor dizendo, dança – situações constantes nos três textos anteriores, acrescidas de novos olhares. Nesse sentido, proponho uma mirada sobre o caminhar como território no qual emergem dramaturgias, verificando em suas ações cotidianas, *situações* que se verificam de diversas formas, nomeadamente, aquelas que habitam os interstícios da cidade, as que atuam em territórios submetidos aos apagamentos, aos territórios pensados como espaços usados ou arquiteturas cênicas e populacionais. Ao trazer à baila, ou ao baile, a palavra caminho, como prática criativa, talvez possa remontar ao termo peripatético, oriundo do grego *peripatētikós*, que significa “ambulante” ou “aquele que anda ao redor”. O termo é composto pela

³As frases em itálico, ao longo do texto, são oriundas do poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade.

junção de *peri-* (ao redor) e *patein* (caminhar), junção essa que ficou historicamente famosa ao designar a escola filosófica aristotélica. Conforme se diz, Aristóteles tinha por hábito ministrar aulas e discutir ideias com seus alunos enquanto caminhava pelos corredores (*peripatos*) do Liceu (Lykeion), resultando nessa prática nominada: περιπατητικός, em que talvez *palmilhasse vagamente uma estrada*.

Um aviso aos navegantes deste artigo: o meu percurso perfaz um recorte, não se pretende dar conta de tudo, mas trabalhar escolhas e nelas dizer (quase) tudo circunscrito num limite determinado. Tal como nos diz Bona, a partir da ideia de *tumulus*, desenvolvida por Tim Ingold, “a terra não preexiste ao vivente: ela não é um receptáculo, uma panela na qual se derramaria, como por milagre, o caldo primordial da vida. O solo sobre o qual caminhamos e construímos é ele próprio uma produção do vivente”. (2025, p. 75). Sinteticamente, diríamos que a dramaturgia emerge do próprio solo sob nossos pés, uma trama vivente que envolve tanto o deslocamento físico quanto outras formas de des-locar, evidenciando a geração da vida dramática, dado que ela é um corpo político/estético que se consubstancia em determinadas circunstâncias.

ALGUMA DRAMATURGIA

No território brasileiro, antes da chegada dos colonizadores portugueses, os povos indígenas faziam paragens temporárias nas quais instauravam lugares de convívio e moradia relativamente duradouros. Para os povos originários, o corpo não limita a existência humana, pois estende-se para rios, montanhas, céus e florestas, ou seja, o corpo está em contínua expansão em consonância com aquilo que o rodeia. Nessa ambiência, exploradores realizavam incursões ao interior do país, na busca de riquezas e do aprisionamento de indígenas, realizando deslocamentos que implicavam outros arranjos da realidade. “Sendo os índios naturalmente nômades, esforçam-se os padres para fixá-los ao solo, sem o que a catequese estaria à beira de um total fracasso”. (Hessel & Raeders, 1972, p. 17) Porém, nessa tentativa de forçá-los ao solo, os jesuítas recorrem a estruturas drama-

túrgicas assentadas em caminhos, conforme pode ser observado no trecho que se segue do *Auto de Guaraparim*, peça que teria sido encenada em 1589 ou 1594: “A representação começou no porto, seguindo-se uma procissão com cantos, declamações e danças (a dança dos 10 meninos), terminando no átrio da igreja (Idem, p. 81). Na tentativa de fixação ao solo, os jesuítas valiam de estruturas dramáticas itinerantes. Contemporaneamente, observamos que os indígenas não abandonaram o caminhar coletivo. Uma tomada apresentada na cena inicial do documentário *A Queda do Céu* (2024), dirigido por Eryk Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha, apresenta-nos, logo no início, uma multidão indígena ao longe que vem caminhando, num passo dançante, aproximando-se lentamente do espectador. O movimento que se efetua dentro do quadro, revela um feito que envolve o espectador no tempo dilatado. A câmara, ao buscar ao fundo a multidão indígena, permite que o corpo coletivo aproxime do espectador trazendo a sensação de um caminhar-dançante, um tempo esgarçado até ganhar a dimensão de toda a tela, parecendo invadir a sala do cinema. Um corpo movente. Poder-se ia dizer que nessa cena “o ritmo não é rápido, nem lento. É um tempo cósmico, um transe” (Ormond, 2026, n.p.). O tempo cósmico que envolve o caminhar perdura, de algum modo, em seus corpos e contamina o espectador.

Durante o período da colonização, podemos aproximar a ideia de festa (religiosa) ao complexo mundo da catequização mediante o teatro. Num certo aspecto, havia nessa fatura festiva, o germinar de futuros brinquedos, como serão nominadas diversas ações cênicas no território tornado brasileiro. Conforme nos diz Lélia Gonzalez:

Se o espaço da festa é eurocatólico, sua manifestação é, muito mais ampla, muito mais abrangente. E é isso que nos ensinam pastoris, congadas, bumba meu boi, afoxés, malhações do Judas, caboclinhos, folias, bloco de sujo, fogueiras e balões, maracatus e tantas outras manifestações. (2024, p.46)

A complexidade das interações com os indígenas é ampliada com o advento do sistema escravocrata. No transcorrer das travessias transatlânticas, tumbeiros lotados de africanos, de distintas etnias, aportaram em terras brasileiras populações detentoras de um caldeirão cultural com línguas diversas, crenças distintas, portadores de

tecnologias e saberes da mineração e da agricultura, de olhares argutos para os astros. A ginga do corpo africano, o seu caráter dançante, era destinado a outros atributos. Porém, o aprisionamento corporal e espiritual não impossibilita a cultura brincante. Os diversos caminhos daí resultaram em agenciamentos de toda espécie: sejam corpos em fuga, resistências quilombolas, sejam folguedos de corpos brincantes, de dramaturgias festivas como Nego Fugido do recôncavo baiano.

Ao longo do tempo, situações adversas, como, por exemplo, a seca ou a miséria fizeram com que contingentes populacionais partissem do Nordeste em direção a um pretenso eldorado: a região amazônica. Esse passado reluz no presente, por exemplo, no falar acreano, que nos remete à melodia vocal nordestina. Das dramaturgias da sobrevivência, nas quais conflitos sociais, atmosféricos e sazonais eclodiam, a dramaturgia propriamente dita, emula, ao longo desses embates, uma ótica outra desse mundo material, *no rosto do mistério, nos abismos*. Do percurso a que tangedores de gado levavam animais, em períodos de seca, em direção à região amazônica, comitivas paravam em zonas intermediárias, como a do atual Maranhão, caracterizado como meio caminho entre a selva e a aridez nordestina, advindo uma perspectiva maranhense do Bumba-meu-boi. É nessa linha sinuosa que vai se dando diversas formas do Bumba⁴, espalhando com outros contornos para as regiões do centro-sul brasileiro. No jogo dramatúrgico espelhado nessas ações, ocorrem deslocamentos da estrutura, compostos por velocidades e paradas, chegadas e saídas, personagens que transpassam os óbices em múltiplas situações. Esse é apenas um exemplo de diversas outras estruturas dramatúrgicas que se caracterizam por paradas e movimentos, idas e vindas de um agrupamento de seres humanos e de animais, tendo como disparador o caminhar em diversos sentidos. Nessa dramaturgia, há um desenharmar de estruturas, a inobservância da linha de ação contínua que caracteriza determinado território dramático. A profusão das figuras

⁴ Em seu estudo, Mário de Andrade (2002) destaca os seguintes Bumbas: Bumba-meu-boi (PE e RN), Boi Bumbá (AM), Boi Bumbá (PA), Bumba-meu-boi (Vassouras, RJ), Boi Calemba. (RN), Boi-de-mamão (SC), Boi Surubi (CE).

perfaz corpos estéticos que põem em jogo (e no jogo) brancos, negros, indígenas, animais, espíritos e tantos outros entes, perfazendo *toda uma realidade que transcende*. Nesses caminhos e encruzilhadas dramatúrgicas - do Bumba-meu-boi ao Boi-bumbá ou Boi-de-mamão - poderíamos falar de dramaturgias que são plasmadas em cada parada e movência.

O mito do boi percorre o Brasil inteiro, com variações no nome e na maneira como é contado. Certamente, é a mais recorrente narrativa tradicional popular brasileira. Incorporada nas crianças, ou no que delas permanece nos adultos, manifesta-se como folguedo, forma brincante de teatro (Barroso, 2015, p. 3).

Num outro contexto espaço-temporal, o dramaturgo pernambucano Joaquim Cardozo compõe três Bumba-meu-boi enquadrando-os numa perspectiva italiana expandida essa “forma brincante de teatro”. O poeta circunscreve uma moldura que flerta com a poética do momento sociopolítico sem, no entanto, desvincular-se da tradição: uma manifestação popular brasileira que mistura teatro, música e dança. Sua narrativa central gira em torno da lenda de Pai Francisco, um vaqueiro que mata o boi de estimação do fazendeiro para satisfazer o desejo de sua esposa grávida, Mãe Catirina. O trecho culmina na morte e ressurreição do animal. Joaquim Cardozo apropriou-se do Bumba-meu-boi da tradição nordestina e o transfigurou em poesia/teatro moderno, jogando com a fricção materialidade e vivência nos personagens. O desejo/necessidade material deles entre em conflito com as regras da fazenda e a autoridade patronal. Por outro lado, tem-se o dono da terra e do gado, o poder econômico que arvora ser também dono das vidas humanas dos seus empregados. A autoridade transita numa contradição entre ser o “pai” dos seus trabalhadores e ao mesmo tempo o explorador. A perda do boi poderia ser vista como dano ao patrimônio. Nesse entrecruzar, o boi revela materialidade e vivência, capital do dono da fazenda que evoca um valor pecuniário, mas ao mesmo tempo adquire alma, nome e personalidade. Sob essa perspectiva, poderíamos pensar num choque entre o boi-coisa (até mesmo visualmente, como um artefato cênico que é animado) e o boi-ser dotado de certa humanidade. Joaquim Cardozo aproxima da concepção que flerta com um drama social expandido,

evidenciando as condições materiais que configuram as vivências agregando na fábula outras mazelas sociais brasileiras.

Na arquitetura de sua trilogia, formada pelos textos *O Coronel de Macambira* (1963), *De uma noite de Festa* (1971) e *Marechal Boi de Carro* (1975), Cardozo conserva a temática original do Bumba-meu-boi, e articula uma abordagem que dialoga com procedimentos influenciados por movimentos procedentes de um influxo europeu, no que tange ao território dramaturgico. Nas três obras, as Cantadeiras funcionam como personagens que alinhavam os percursos por intermédio de números musicais e dançantes que anunciam as situações e os personagens. As peças podem ser percebidas como o alegre mover dos corpos em direção à feira da cidade, do encontro festivo com o boi. O autor utiliza recursos dramaturgicos que potencializam as ações e tensionam corpos no trânsito ao destino. Dessa forma, há destino e destinação na sua composição dramaturgica. Basicamente, fundado na relação entradas e saídas dos personagens, o autor observa que “a estrutura deste Boi é a mesma que é apresentada em espetáculos de rua, onde há modificações com o andar dos tempos do seu conteúdo folclórico” (Cardozo, 1971, p. 15). Nesse sentido, o dramaturgo conserva a estrutura, e ao mesmo tempo a atualiza, pensada como caminho que se desdobra. Para além dos deslocamentos físicos dos corpos, dialoga com o caminhar que ultrapassa o humano, com o lento ou veloz caminhar do vento nas árvores, com a leveza e o pesadume das nuvens, a celeridade dos pássaros, as imagens que atravessam o pensamento, os lugares de passagem, a celeridade do átomo ou de “uma luz eletrônica moderna”. As palavras “caminho”, “vida” e “morte” constituem a tríade que sustém as três peças em suas profusões de afetos. Dispositivos que tocam o espectador de forma delicada, tal como a máquina do mundo que se entreabre revelando *toda uma realidade que transcende a natureza mítica das coisas*.

Dessa forma, a estrutura dos três Bumba-meu-boi de Joaquim Cardozo cruza diversos caminhos. Há o aporte oriundo do teatro implementado durante o processo de colonização, emaranhado aos universos indígenas e afrodiáspóricos e às religiosidades cristãs, aliado às perspectivas europeias da moderna dramaturgia do momento. Ao colocar essas observações no plural busca-se ressaltar a multiplicidade que cada um desses territórios estéticos detém.

Com seus “cálculos” dramaturgicos, para além do Boi, o autor Cardozo-engenheiro “daria corpo à leveza das formas, erguendo do chão prédios como a Catedral Metropolitana de Brasília (com agulhas simulando movimento) e ajudaria a criar, em meio ao utópico projeto da capital, a paisagem com formas que parecem flutuar na linha do horizonte” (Garcia, 2025, p. 47), paisagem essa que é também trabalhada como dramaturgia, evidenciando o mover que subjaz a estrutura dramaturgica das três obras citadas. Na matemática do seu desejo, o Conjunto da Pampulha, o Palácio da Alvorada, a Catedral de Brasília, a Cúpula do Congresso Nacional e o Itamarati entre outras obras, de alguma forma, refletem os cálculos de uma dramaturgia-poesia, revelando em cada versão estética a paisagem nordestina para além dela:

Camarupim, Mamanguape,
Persinunga, Pirapama,
Serinhaém, Jaboatão;
Cruzando barras de rios
Me perdi na solidão.
(Cardozo, 2025, n.p.)

Em procedimento similar, e ao mesmo tempo distinto do anterior, a dramaturgia de *Bumba, minha queixada* (1979), elaborada pelo Teatro União e Olho Vivo (TUOV), (re)veste a fábula do Bumba-meu-boi com complexidades sociopolíticas que tensionam o espaço de vivência da sociedade do período. Como contra-ataque à repressão política e ao conservadorismo impostos pela ditadura civil-militar brasileira, a dramaturgia do TUOV, elaborada numa perspectiva de trabalho coletivo, opera com divisões de funções, a partir de um tema central: a greve. O estudo realizado pelo grupo, envolvendo as diversas greves realizadas no Brasil, no período, revela que a maioria delas se deram no meio metalúrgico. Ao considerar que na capital paulistana “o público de periferia é constituído em grande parte de nordestinos que conhecem o Bumba” (Teatro União e Olho Vivo, 2025, n.p.), a escolha busca dialogar com a camada migrante da população. Considerada como dramaturgia em processo, as modificações operadas na montagem do espetáculo eram realizadas em sintonia com a (re)ação do público. O processo da fatura, que poderíamos vislum-

brar como uma espécie de espelhamento de uma “linha de montagem” criativa, foi organizado mediante o seguinte procedimento: após elaboração de fichas dramáticas, que são apontamentos de fatos sociais, segue-se o quadro dramático, uma espécie de resumo que contém a perspectiva cênica:

O grupo estabeleceu a estrutura do espetáculo, seu tema central, os conflitos: principal e secundário e passou essas determinações à Comissão de dramaturgia, coordenada por César Vieira, que apresentou um primeiro texto, o qual foi discutido, modificado, e se chegou à encenação experimental da estreia. (Teatro União e Olho Vivo, 2025, n.p.)

O tecido dramático funda-se no entrelaçamento de linhas de personagens distribuídos nos seguintes territórios cênicos: figuras típicas do Bumba-meu-boi; personagens do Parque Arco Íris, personagens da greve na Metalúrgica Brasilina e as figuras da história dos Queixadas. No testamento do boi, a dramaturgia finaliza com as seguintes situações:

Decisões que os empregados do Parque podem tomar: ir à justiça do trabalho, arrebentar o Parque e depois tomá-lo, reunir-se, discutir, organizar-se e depois agir. O elenco da peça canta a música: “Quem vai querer sua vida mudar?”. Debate sobre a peça, sobre a comunidade do bairro, sobre sindicato, sobre o país etc. (Teatro União e Olho Vivo, 2025, n.p.)

Fundada num arranjo em que a música exerce um papel actante, a dramaturgia funciona como um processo maleável, sofrendo constantes arranjos que se desenvolvem a partir de uma base que se mantém em continuidade diferida. Fundamentalmente temos: situação ambientada no Parque de Diversões, na qual o público toma conhecimento que haverá uma apresentação de um Bumba-meu-boi. Na mesma ambiência, além da apresentação do Bumba, são desenvolvidas ações que envolvem o funcionamento do Parque Arco Íris, seguindo-se dos conflitos oriundos da greve realizada na fábrica de cimento, na cidade de Perus, cujo apelido “Queixada”, atribuído aos grevistas, diz respeito a um “porco do mato” selvagem, conhecido por andar em bando e enfrentar os seus predadores. A imagem funciona como arcabouço para a construção dos conflitos, da caracterização

dos personagens e da estreita relação entre atuação e espectador. A dramaturgia propõe uma espécie de diálogo com a plateia colocando o acontecimento cênico no calor do momento: “Essa noite uma história Olho Vivo vai contar” o Bumba-meu-Queixada. Evoca o movimento de resistência que naquele momento atravessava corpos e mentes dos espectadores, numa noite de 1978, na cidade de Osasco-SP.

Jogando numa perspectiva festiva e em outro espaço-tempo – Praça da Sé, 18 julho de 2025, manhã - o Bumba-meu-boi do grupo Cupuaçu (2025), vinculado ao jogo do Bumba maranhense, transporta para a cidade de São Paulo, mais especificamente para o marco zero da capital paulistana, local que envolve a mistura de migrantes nordestinos e de outros lugares, moradores sem-teto que habitam a praça, corpos trans que transitam pelo espaço, e pessoas da classe média que vieram especialmente para a apresentação, juntamente com turistas, e transformam uma parte da praça numa espécie de terreiro para a realização do brinquedo. O Boi do Cupuaçu detém uma longa trajetória de apresentações, nas quais dialoga com o público participante, adaptando-se às condições de cada local. Essa é uma das características da sua dramaturgia, a manutenção da tradição e a atualização do jogo no calor de cada recinto. No coração da outrora Piratininga, corpos dançantes pisam o solo que assentam vivências de outrora e estabelecem um diálogo com os espetadores da atualidade, mesclando a tradição à contemporaneidade. É nessa toada que Catirina conversa com os espectadores trazendo à baila temas da *web*, que na profusão sonora da praça, os atuentes utilizam microfones no diálogo performativo com a assistência e o mestre narrador intervém nos diálogos e age junto ao público. Na ação que envolve o desejo de “comer a língua do boi”, Catirina dirige-se a um espectador: “O senhor sabe o que é desejo? Uma mulher desejada? Uma mulher com desejo? Nesse jogo com os sentidos do “desejo” – comer a língua do boi – a personagem/atuante embaralha a tradição com a temporalidade momentânea. A praça se torna o caminho, outrora trilhado por indígenas, a ser partilhado por público e atuentes em busca do Boi. No trajeto, ao encontrá-lo, o cortejo perfaz um silêncio no burburinho cotidiano da praça. Realizada a oração, próxima à catedral, uma criança é solicitada a ajudar a levantar o boi. Nesse jogo,

que mescla brinquedo e crença, o auto se encerra com a melodia “Urrou! O novilho brasileiro que a natureza criou”, convidando o público a dançar numa roda, perfazendo ações que dialogam com a memória de outros tempos ali assentados. Como podemos observar, a sucinta descrição do brinquedo sinaliza a maleabilidade da dramaturgia vinculada na tradição que se abre à participação no evento e à intrusão de outras temporalidades, convidadas a atuar naquele momento. Nesse bordado, que tanto pode ser a tessitura dramática, o local da apresentação, quanto a caracterização dos figurinos, o Apresentador, que atua como um “condutor” do brinquedo, improvisa ações que congregam ao entramado descosido do jogo, intrusões resultantes do momento, como, por exemplo, um homem bêbado, jovens urbanas que dançam, crianças de “classe média” que se encantam com as figuras, entre tantas outras performances que acontecem juntamente com o Boi na rua.

Como podemos observar, as dramaturgias dos Bumba-meu-boi elencadas, preservam o entrecho do auto popular e o atualiza de modos diversos. Ao passo que o TUOV, coletivo ligado ao movimento estudantil e sindical da grande São Paulo, perfaz uma dramaturgia que alude à repressão da ditadura, e apresenta questões políticas enfrentadas pelo movimento sindical e a situação precária dos trabalhadores, recorre à sátira política para configurar a estrutura. Por sua vez, Joaquim Cardozo articula um Bumba-meu-boi que flerta com o avanço tecnológico e a modernidade artística em diálogo com experiências europeias, ao articular uma dramaturgia que reflete as mazelas sociais do nordeste brasileiro. O Cupuaçu busca maior fidelidade ao brinquedo maranhense, distanciando-se de um viés político explícito, ao aproximar do brinquedo na toada maranhense, que não é destituído de crítica social.

Em *Morte e Vida Severina*, texto de João Cabral de Melo Neto, a metáfora da extrema pobreza é vivenciada pelos retirantes nordestinos, mediante um poema dramático escrito em 1954, cujo jogo textual faz vibrar musicalmente a estrutura. O poeta-dramaturgo dá voz aos retirantes e ao rio Capibaribe - “rio das capivaras” na língua tupi-guarani, cujos versos seguem o retirante Severino ao performar a jornada entre a região do semiárido pernambucano e o litoral, tal como o fluxo do rio. Como perspectiva de um personagem, podemos

considerar que o Capibaribe invoca “os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas” (Krenak, 2022, p. 11). A sinuosidade espelha a trajetória severina, perfazendo o presente e a ancestralidade. Composto como auto de Natal, o caminho da peça é figurado pelo rio, em diálogo com o fluxo da vida retirante. Sob essa perspectiva, a estrutura centra-se em Severino, que emula toda uma população em fuga, figura que foge da estiagem e do estigma, seguindo o curso do rio, em cada parada encontra diferentes imagens da morte. A perspectiva épica, no que tange à encenação do grupo Ensaio Aberto, dialoga com pressupostos brechtianos, nos quais o “solo do indivíduo” dilui-se nas “relações sociais”:

Com o propósito de retomar o teatro épico no Brasil, na formulação de um pensamento crítico e na busca da superação do drama como força cênica. Um teatro onde o solo do indivíduo desapareceu, onde o centro não está mais no indivíduo, mas no complexo das relações sociais. (Lobo, Programa do espetáculo, n.p.)

Em diálogo com a estrutura épica, o retirante atravessa 18 cenas, uma espécie de via Crucis na qual há a prevalência de monólogos entremeados com cenas dialogais, personagens que Severino encontra na caminhada. A tessitura andarilha, permeada por palavra e música, incorpora a influência dos romances de cordel pernambucanos, de caráter narrativo e de crítica de costumes, política e social. Nesse processo, a palavra jornada é repetida em diversos momentos da ação, configurando-se numa linha de eventos sucessivos, numa conformação que se traduz como um trajeto, viagem que se dá especialmente por terra, pelo caminhar na aridez nordestina.

Por sua vez, a peça *Buraquinhos* ou *o vento é inimigo do picumã*, do dramaturgo Jhonny Salaberg, um garoto percorre um caminho que se configura em diversas camadas, em cidades de países de “economia periférica”. A ação tanto pode se dar por intermédio de um deslocamento físico, como quando o garoto negro vai à padaria a pedido da sua mãe, no primeiro dia do ano, como pode adquirir outra forma de constituição, como, por exemplo, o transitar poético pelos fios elétricos. No trajeto inicial, ele acaba levando um enquadramento policial e, a partir dessa situação, os caminhos se apresentam numa espécie de maratona simbólica e real, na qual o garoto percorre

países da América Latina – Bolívia, Peru, Haiti – perfazendo uma teia que configura o desenho de sua história que desembarca também na África. Narrada em primeira pessoa, a jornada costura invenções e fricções com o real, na qual corpos de ascendência negra e indígena compõem o mosaico de caminhos que se multiplicam em diversas situações, *os mesmos sem roteiro tristes périplos*. O realismo poético empregado pelo autor apresenta-nos a realidade crua e a transfigurada, em situações que friccionam a realidade. A ideia de caminho perfaz a fatura do texto dramaturgico, explorando possibilidades do que pode ser um caminhar: físico, psicológico, imaginativo, alucinado entre tantos outros possíveis. Se, como nos diz Tim Ingold, “o solo sobre o qual caminhamos e construímos é ele próprio uma produção do vivente”, o próprio solo sob nossos pés, em resumo, é um tecido de fios de crescimento, erosão e decomposição (*apud* Bona, 2025, p. 75). É nessa toada que o percurso dramaturgico se estabelece. Na “tapeçaria espaço-temporal da peça”, conforme nos diz Leda Martins, “o argumento do texto, aparentemente simples, reproduz o trânsito agônico de um menino pelos cinco quarteirões que o separam de sua casa (2025, p.161). O passado reverbera no presente o corpo-negro de uma criança em fuga. “A situação de fuga e de desterro acontece em dimensões nas quais o real e o imaginário se entrecruzam constituindo uma paisagem ou cartografia de traçados da violência e suas aderências”. (Martins, 2025, p.166) Conforme nos diz o moleque: “No meio do caminho, eu me lembro que é feriado e sou obrigado a andar cinco quadras para chegar na única padaria aberta (Salaberg, 2018, p. 17). No meio do caminho, a via, uma pedra. No meio do caminho, havia na pedra um acontecimento. O olhar do dramaturgo (não) pergunta, tece. No meio do caminho se interpunha um policial, uma bala, uma pedra. Ao espectador, ante a pedra interposta no seu caminho, o dramaturgo o interpela no transcórre da ação.

O autor nos diz que, a partir de Ítalo Calvino, buscou tecer uma dramaturgia na qual estava em jogo a oposição leveza-peso e tal como o autor italiano argumenta a favor da leveza na escritura da peça. Como nos diz Calvino, em sua obra, ele se deu conta de que entre os fatos da vida, que deviam ser sua matéria-prima, e um estilo que ele desejava ágil, impetuoso, cortante, havia uma diferença que tinha cada vez mais dificuldade em superar. Essa é uma questão que

também se apresenta ao dramaturgo de Buraquinhos ao compor a dramaturgia: como “escapar ao olhar inexorável da Medusa” (Calvino, 1990, p. 11), como escapar da pedra. Seguindo ainda Calvino, o escritor italiano nos diz que o único herói capaz de decepar a cabeça da Medusa é Perseu, que voa com sandálias aladas. Nesse sentido, Salaberg, como um dramaturgo-Perseu, alça um caminho que invoca a leveza. Daí resulta um ofício da escuta e da escrita, no qual mirar é escutar. Nesse sentido, o dramaturgo busca alcançar “uma sintonia entre o espetáculo movimentado do mundo, ora dramático ora grotesco, e o ritmo interior picaresco e aventuroso” (Calvino, 1990, p. 10) que o leva a escrever. Ainda na trilha de Calvino, para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. (1990, p. 12). Como nos diz Salaberg: “o vento é inimigo do picumã”, a fatura textual, como uma poética do olhar, adquire outra perspectiva, ela se amplia ao encontrar a delicadeza (ou leveza) de alma necessária a um dramaturgo, ao lidar com o peso da matéria, o desafio ao enfrentar o real. A leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta, independentemente da doutrina filosófica que este pretenda seguir (Calvino, 1990, p.15). Aqui poder-se-ia invocar o caminho como processo de composição, performando uma dramaturgia que se traduz como um modo de se mover no mundo. Como nos diz Fu Kiau, “ouvir é ver e ver é reagir/sentir”. E complementa: “existe uma relação fundamental entre ouvir, ver e sentir/reagir. Sentir é entender” (2024, p. 145). Ao deslocar o modo de perceber o mundo para além do caráter estrito mental/racional, podemos jogar com outras arquiteturas dramatúrgicas, como, por exemplo, a fabulação como caminho, tal como se apresenta em Buraquinhos, e sentir o mundo.

Ao assentar-se no Bairro Jardim Romano, zona leste da capital paulistana, o coletivo Estopô Balaio produz dramaturgias que resultam da sua inserção nesse território. Em Trilogia das Águas, os integrantes mergulham “na memória social do bairro”, composto por uma expressiva população de migrantes nordestinos. Essa investida estética resulta nos espetáculos *daqui a pouco o peixe pula* (2012), *O que sobrou do rio* (2013) e *A cidade dos rios invisíveis* (2014), nos

quais o fluxo dramaturgico espelha a complexa sinuosidade dos rios – vizinhança do Tietê, córrego Três Pontes - processo escritural que rima com outros já mencionados. Nas trilhas abertas de um leste paulistano, o caminho perfaz migrantes e imigrantes: Bolívia, Pernambuco e Minas Gerais. Por sua vez, a Trilogia da Amnésia resulta nos seguintes experimentos cênicos: *Reset Nordeste* (2020) (online), *Reset Brasil* (2023) que percorre o trajeto do Brás até São Miguel Paulista (Ururáí) e *Reset América Latina*. Em toda essa produção, memória/esquecimento, território e exclusão são alguns dos operadores dramaturgicos que perfazem as obras, tomando-se o dispositivo *Reset* como caminho para a elaboração da dramaturgia, em que a proposição envolve diversas camadas: restaurar, redefinir, reinicializar, reconfigurar entre outros possíveis. Incorporado ao português brasileiro como o verbo “resetar”, a ação passeia por múltiplos sentidos. Como observa o Estopô Balaio, em relação ao resetar dramaturgicamente a América Latina,

Caminhar por ela nos faz acessar outras possibilidades, nos convoca a retomar, como quem serpenteia pelas histórias individuais feito rio e conflui em narrativas coletivas, exercitando o lembrar com os ouvidos, com a pele, com os sonhos. Fiando passado e futuro num balanço dentro-fora-dentro (*Reset América Latina*, Programa do Espetáculo, 2026, n.p.).

E é nesse sentido que operadores dramaturgia fluem como rios, zerando em *Reset Nordeste* a experiência colonial, que envolve migrantes nordestinos, o apagamento de nações indígenas entre outras questões. A retomada, em *Reset Brasil*, do território ancestral de Ururay (atual São Miguel Paulista) como os índios Guaianases denominavam o rio que o margeia. A perspectiva dramaturgica que perpassa os trabalhos, mediante esse dispositivo, revela que “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (Benjamin, 2025, p. 62). Mesmo quando ocupam a cena italiana, em *Reset América Latina*, a forma de fazer teatro do Coletivo persegue as rotas, os caminhos, os deslocamentos forçados, entre outras perspectivas, que levam ao apagamento de corpos-culturas. Remontando a

uma espécie de cruzeiro marítimo, um navio nominado Sangue Latino enfrenta uma pane silenciosa por causa de uma maraca na tubulação. Passageiros e tripulação enfrentam situações diversas e adversas, numa dramaturgia articulada por Lara Duarte em colaboração com o coletivo Estopô Balaio. A América Latina é imersa na “caixa preta” do teatro, porém, a ideia de caminho permeia as situações no corpo desse navio que singra os mares. Como se pode observar, na fatura dramática do Estopô Balaio, o ideário de caminho leva a trilhar um percurso coletivo, contemplando um caminhar coletivo, tal como apontado no documentário *A Queda do Céu*. Caminhar é um realizar em conjunto. Desse modo, ao utilizar o procedimento de escritura de cartas para a realização de *Nos trilhos abertos de um Leste Migrante* (2017), o processo individual da escritura de uma carta, realizada na Estação do Brás com transeuntes, advém uma perspectiva coletiva quando da interrelação dramática, processo que resulta numa autoria coletiva mediante a junção de várias autorias individuais (cartas). Composta por um tríptico com três cartas-peças, a dramaturgia perfaz uma andança vivencial: “Carta 1: A infância, promessa de mãe” (uma imigrante boliviana); “Carta 2: A vida adulta, a mulher” (uma migrante pernambucana) e “Carta 3: “A velhice, o artista” (um migrante mineiro). Como se pode observar, são personagens em “caminho”, seja no deslocamento físico seja no percurso temporal (vivências) e memorial. A dramaturgia, como carta, remete a um destinatário que é amplo, não apenas uma pessoa com um endereço e uma direção. Antes, devém ação destinada a vários: os espectadores/expectantes tocados individualmente no seio coletivo. Algo perene, algo transitório, algo singular e algo coletivo acontece nesse processo. Tal como uma missiva há distintos tipos de atravessamento. Nas proposições diversas em dramaturgia, em *Algum desses é seu parente?* estruturado como cortejo dramático inspirado na tradição dos caboclinhos, o Coletivo revisita o cerco de Piratinin-ga, ocorrido em 1562, colocando em jogo memória indígena, negritude, mestiçagem e pertencimento. Articulada também como uma intervenção, a dramaturgia propõe uma relação direta com a plateia, cuja performance é realizada junto ao público, envolvendo-o. Os atores caminham entre os espectadores no ritmo do cantar-narrar-

dançar que caracteriza a dramaturgia, feito que evoca um ritual festivo.

Se, em Abya Yala existiam cidades, algumas perenes, outras temporárias, algumas edificadas com matérias efêmeras, outras assentadas com blocos estáveis, a solidez é permeável. Dessa forma, poderíamos dizer que: “a memória do corpo não é estática, é motora, dinâmica, só se atualiza em gestos, em posturas, numa série de práticas corporais tais como a dança ou a música [ou o teatro]. (Bona, 2020, p. 29). Sob essa perspectiva, a memória revela ser material – tomando-se a palavra em mais de um sentido - para a dramaturgia do Estopô Balaio.

DESFECHO

Ao encerrar, observo que no (trans)correr dessa narrativa os mistérios da dramaturgia como caminho não são solucionados, antes são colocados em fricção, abrindo-se para múltiplos desfechos. Paschoal Carlos Magno, com sua Barca da Cultura desceu o rio São Francisco, levando espetáculos teatrais. Na Odisseia, tido como poema marítimo, a complexidade da sua fatura aponta para uma *mélange* autoral organizada a partir de diversas “composições”, performadas pela junção de “autorias orais” diversas, posto que a escrita era cantada por Homero(s). Epopeia de movimentos e paradas, para alguns comentadores, os elementos naturais no poema como água, fogo, matéria, horizontalidade e mundo manifestado constituem contribuições de distintos aedos.

Como reiterado, ao longo do texto, a ideia de caminho não se atém apenas a deslocamento e incorpora outras possibilidades de pensar trajetos friccionais e ficcionais compondo um cipoal com os estilhaços do real. Porém, ele se apresenta como uma característica fundamental: caminhar é fazer corpo, seja ele qual for. Fica compreendido que não postulamos e nem consideramos essa noção como constituinte de toda dramaturgia, mas de uma parcela que perfaz esse passo. Nessa perspectiva, quando fundada no texto, a dramaturgia busca dançar a palavra, e quando invoca o corpo, este é a própria voz. Propusemos sinalizar que a peculiaridade de uma dramaturgia,

quando tratada como caminho, dialoga com a realidade na qual ela se instala. Pensada como caminho, torna-se peculiar quando levada em consideração o território-tempo no qual ela acontece, o corpo que a efetua e a loucura necessária para inventar mundos cênicos. Não rejeita a ação dramática, mas advoga outras formas que a extrapole. Afasta-se de uma perspectiva binária e propõe conceber dramaturgias-fluxo, que configuram ora rio, ora mar, ora vento. Dramaturgia como caminho é pensar em tecnologias de escrita, nas quais não há receituário, mas possíveis. Poderíamos pensar numa dramaturgia selvagem, sem aspas no termo, como uma devoração criativa: “Para os ditos “selvagens”, um corpo é, em si mesmo, uma superfície de escrita, só se tornará humano a partir do momento em que for trabalhado: um corpo que não foi esculpido é um corpo vazio de sentido (Bona, 2020, p. 82). Nessa perspectiva, a dramaturgia pode ser traduzida como esculpir um corpo. No entrelace escultórico corpo, escrita e imagem, o termo japonês Shodo significa “caminho da escrita”. Caracterizada como uma escrita assêmica que busca transcender o significado verbal, o processo amplia perspectivas. Dessa forma, pensar a dramaturgia como caminho endereça-nos a rotas que escapam do padrão convencional. Seria, portanto, transformar a escrita, transgredi-la. O ato de escrever implica, presença, respiração e escuta. Numa escrita-corpo há que alargar os horizontes visuais. Um corpo-trans, performando Catirina ou Pai Francisco, redimensiona o conceito de máscara, pois não se trata de mascarar uma realidade ou um corpo, antes a máscara atua como a inserção de uma realidade. A máscara não representa, ela é, performa, torna-se existência. Numa dramaturgia expandida há outras combinações possíveis. Assim, pode-se compor dramaturgias não como representações, mas apresentações, afirmações de corpos e realidades. Pensada como fluxo, a dramaturgia abraça todas as formas e probabilidades. Há momentos em que o impulso (ante)cede a palavra.

No que tange à escrita como caminho, o antológico poema *Aula de Português*, de Carlos Drummond de Andrade, sinaliza uma verdade. Ao falar das “figuras da gramática”, o poeta se coloca num estado corporal em duas margens, apresentando uma espécie de “conflito” que pode ser pensado dramaturgia: a fala do texto e a escrita do corpo:

A linguagem
na ponta da língua,
tão fácil de falar
e de entender.
A linguagem
na superfície estrelada de letras,
sabe lá o que ela quer dizer?
(Andrade, 2026, n.p.)

Em *Aula de Português*, Drummond utiliza a palavra “esquipáticas” que, entre outros sentidos, diz respeito a excêntrico ou fora do comum. Sob essa perspectiva, perfazer uma dramaturgia como caminho, poderia ser pensado não exatamente como seguir um determinado itinerário ou trajeto, mas sair do centro, escapar da perspectiva normativa e adentrar outros territórios: “O português são dois; o outro, mistério” (Drummond, 2026, n.p.). É preciso adentrar realidades outras, pois, como nos diz Mário de Andrade: “há uma ordem misteriosa que dirige pensamentos e mundos” (1993, p.160).

Como se pode observar, caminhar na sua aparente singeleza é algo complexo. Há um dado intuitivo, mas também há que se aprender. Segundo Luiz Davi Gonçalves, a metodologia *kōkāmou* (juntos) é um processo afetivo, nasce do chamado do povo Yanonami para caminhar junto tecendo relações que vão “sendo alicerçadas diante dos desejos, necessidades, lutas, realidades de ambas as partes” (2025, p.80). Dessa forma, “caminhar *kōkāmou* é entender que em todos os processos de pesquisa [e criação artística] existem pilares de expectativas de ambas as partes” (Idem, 2025, p.80). Assim, poderíamos considerar a operação dramatúrgica desenvolvida pelo Coletivo Estopô Balaio inserida nessa perspectiva, dado que o processo consiste num caminhar junto, um contrato dramatúrgico que se desenvolve num sentido amplo agregando autor, intérpretes e espectadores em torno de uma experiência cênica partilhada. Há que destacar ainda que a palavra, na tradição africana, é permeada pelo axé, sinalizando uma operação que abarca potências que expandem o caráter apenas racional, pois detém o poder de fazer as coisas acontecerem. Dessa forma, a “razão não é a única maneira de explicar e compreender as coisas, existem outros modelos, outros meios dos quais” os indígenas são especialistas. “O sonho é uma linguagem, os cantos dos animais

são uma linguagem de comunicação, de interação, os barulhos da floresta são uma linguagem, o corpo por si só já é uma linguagem síntese do cosmo” (Barreto Yepamahsã, 2026, n.p.).

Encerro esse percurso invocando o silêncio. O incessante barulho do mundo requer em determinados momentos o silêncio. Concerne à dramaturgia, dir-se-ia um momento em que tudo para, em que se evita a perda de energia entre um processo e outro. Parar nada mais é que outra forma de movimento. Caminhar requer estrépito e silêncio. “O silêncio é a fala da terra. Ele diz como devemos pisar o chão” (Dorrigo, 2025, p. 45). Talvez a fatura da dramaturgia seja a substância de todas as vibrações que busca um expetador/espectador que pisa o chão juntamente com o dramaturgo. Olha: há um convite para dançar a escrita! Repara: Ver é sentir! Ausculta: Em seu corpo há uma dramaturgia que se expande. “Amanhã pode acontecer tudo. Inclusive nada” (NETO, 2026).

POST SCRIPTUM

Ao caminhar pela Av. Paulista, na finalização deste texto, deparo com um par de sapatos gastos quase na beira do meio-fio. Ante o que havia lido para realizar esse texto lembrei-me do seguinte passo: “Mais do que roupas, sapatos são objetos vestigiais, nos quais são impressos rastros de uso, uma pessoalidade orgânica e biológica, o suor e o formato dos pés, o caminhar e a maneira como corpo e pés se equilibram em movimento” (Nagayama, 2025, p. 64). O caminhar vislumbrou “o prazer de existir a partir da existência das coisas”. Meu corpo em movimento ante aquele par de sapatos abandonados por um determinado alguém, trouxe aos meus olhos a poesia de Matilde Campilho, acrescida, por mim, com uma palavra entre colchetes: “A poesia, a música, uma pintura, [uma dramaturgia] isso não salva o mundo, mas salva o minuto. E é suficiente. A gente está aqui para dançar um pouco sobre os escombros. É isso: dramaturgia é dançar um pouco sobre os escombros.

Fig. 1



Foto: FSC

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Aula de Português*. Disponível em: <https://www.tudoopoema.com.br/carlos-drummond-de-andrade-aula-de-portugues/>. Acesso: 01 ago. 2026
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Mário – Malazarte VIII. *Revista de Estudos Literários*. Belo Horizonte, v. 1, n.1, out. 1993, p. 156-160.
- ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. (Org. Oneida Alvarenga). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- BARRETO YEPAMAHSÃ, João Paulo & GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. *Teatro e povos indígenas: o perigo da folclorização*. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/teatro-e-os-povos-indigenas/teatro-e-povos-indigenas-o-perigo-da-folclorizacao/>. Acesso: 29 jul. 2026
- BARROSO, Oswald. *Brincadeira de Boi*. Fortaleza: Editora Armazém da Cultura, 2015.

- BENJAMIN, Walter. *Constelações*. (Org. e apresentação Thiago Soares). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2025.
- BONA, Dénètiem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Trad. Milena P. Duchiade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- BONA, Dènétém Touam. *Sabedoria dos Cipós*. São Paulo: n-1 Edições, 2025.
- CALVINO, Ítalo. “Leveza”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPILHO, Matilde. *31 de outubro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FOhqymLXS8>. Acesso 3 ago. 2026
- CARDOZO, Joaquim. *O Coronel de Macambira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- CARDOZO, Joaquim. *De uma noite de festa*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1971.
- CARDOZO, Joaquim. *O Capataz de Salema; Antônio Conselheiro; Marechal, Boi de Carro*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1975
- CARDOZO, Joaquim. “Imagens do Nordeste”. In: *Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jcardoso.html#imagens>. Acesso 6 jul. 2026.
- DORRICO, Truduá. *Tempo de Retomada*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2025.
- FU-KIAU, Bunseki. *O livro africano sem título. Cosmologia dos Bantu-Kongo*. Trad. Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Gobogó, 2024.
- GARCIA, Marília. “Machine à émouvoir”. In: *Pensar com as mãos*. São Paulo: WMF Martins Fontes Editora, 2025.
- GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. *Teatro e Povos Indígenas: da necessidade de (re)pensar o(s) currículo(s) escolar(es) em artes da cena*. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2025.
- GONZALEZ, Lélia. *Festas Populares no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2024.
- HESSEL, Lothar & RAEDERS, Georges. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: Editora de URGs, 1972.
- KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LOBO, Luís Fernando (diretor). *Morte e Vida Severina*. [Programa do espetáculo. Sesc Pinheiros], 2026.

MARTINS, Leda Maria. *A fina lâmina da palavra*. Rio de Janeiro: Gobogó, 2025.

NAGAYAMA, Eda. *Sapatos sem dono, pés descalços; o chamado ético da vulnerabilidade*. S. Paulo, Revista É (Sescsp), dez. 2025. N. 64-65.

NETO, Accioly. *A natureza das coisas*. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/accioly-neto/1674180/>. Acesso 14 jul. 2026.

ORMOND, Andrea. *Filme é hábil ao transmitir a sabedoria dos indígenas*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/11/a-queda-do-ceu-transmite-a-sabedoria-yanomami-ao-planeta.shtml>. Acesso: 16 mai. 2026.

TEATRO União e Olho Vivo – Jornal Olho Vivo, ano IX. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/server/api/core/bitstreams/56c290a1-d740-4639-932b-e13a62a23fd9/content>. Acesso 19 ago. 2025.

SALABERG, Jhonny. *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.