



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Escrever é escutar – ensaio sobre as vozes de “Por visões”

Maria Clara Ferrer

Para citar este artigo:

FERRER, Maria Clara. Escrever é escutar – ensaio sobre as vozes de “Por visões”. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e201

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Escrever é escutar¹ – ensaio sobre as vozes de “Por visões”

Maria Clara Ferrer²

Resumo

Ao problematizar a relação entre escrita e fala no fazer teatral, o artigo, em um viés prático-teórico, reconstitui o processo de criação do espetáculo *Por visões* da Cia. Passo a 2 de Teatro. A partir da experiência da autora, como dramaturga e diretora convidada para o projeto, estabelece-se uma reflexão sobre a escuta como prisma para a escrita, como uma forma de deslocamento de si. São descritos e analisados as etapas e procedimentos utilizados na elaboração do texto, buscando um entendimento mais amplo do gesto de escrita, em sua ligação íntima com a oralidade, e do que, hoje, se pode chamar de texto teatral.

Palavras-chave: Texto de teatro. Escrita. Fala. Oralidade. Escuta.

To write is to listen – an essay on the voices in « Por visões »

Abstract

By problematizing the relationship between writing and speaking in theatre making, the article, from a practical-theoretical perspective, reconstructs the process of creating the show *Por visões* by Cia. Passo a 2 de Teatro. It is based on the author's experience, as a playwright and director invited to the project, that establishes a reflection on listening as a prism for writing, as a form of self-displacement. The stages and procedures used in the preparation of the text are described and analyzed, seeking a broader understanding of the gesture of writing, in its intimate connection with orality, and of what today can be called a theatrical text.

Keywords: Theater text. Writing. Speech. Orality. Listening.

Escribir es escuchar – un ensayo sobre las voces de “Por visões”

Resumen

Problematizando la relación entre escribir y hablar en la creación teatral, el artículo reconstruye, desde una perspectiva teórico-práctica, el proceso de creación del espectáculo *Por visões* de la Cia. Passo a 2 de Teatro. Se basa en la experiencia del autora, como dramaturga y directora invitada al proyecto, que establece una reflexión sobre la escucha como prisma para la escritura, como forma de auto desplazamiento. Se describen y analizan las etapas y procedimientos utilizados en la elaboración del texto, buscando una comprensión más amplia del gesto de la escritura, en su íntima conexión con la oralidad, y de lo que hoy puede llamarse texto teatral.

Palabras clave: Texto teatral. Escritura. Habla. Oralidad. Escucha.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Roger Ferreira Xavier. Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Graduação em Letras pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). euacreditonaarte@gmail.com

² Pós-doutorado na Université Paris-Nanterre. Paris (FR). Doutorado, Mestrado e Graduação em Etudes Théâtrale/Artes Cênicas pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França. Profa. nos cursos de Graduação e Pós-graduação de Teatro na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). claireferrer@yahoo.fr
<http://lattes.cnpq.br/3726730187855170> <https://orcid.org/0000-0002-0549-5079>



Introdução

Falar sobre escrita teatral, hoje, indo além de uma recorrente discussão crítica sobre o textocentrismo, envolve duas vastas searas. A primeira diz respeito a uma definição, isto é, ao que estamos chamando (ou dispostos a chamar) de texto de teatro. A segunda concerne aos processos de escrita e aos modos de criação, sejam eles individuais ou coletivos, de um texto para a cena. Em outras palavras, como estamos escrevendo (para o) teatro?

Trago em preâmbulo essas duas questões como catalisadoras de hipóteses e reflexões, sabendo bem que, para abordá-las, é necessário observar uma variedade de estudos de casos concretos e de exemplos específicos sobre o fazer teatral. É nesta perspectiva que me debruço, aqui, sobre o processo de criação do espetáculo *Por visões*, para o qual fui convidada a participar como dramaturga e diretora, em 2019, pela Cia. Passo a 2 de Teatro³, fundada e composta por Juliana Monteiro⁴ e Maria Cordélia⁵.

Escolhi esse trabalho para falar sobre escrever para a cena por ele ter me feito perceber, entender no corpo, o aforismo com o qual intitulo este ensaio: “escrever é escutar”. Trata-se, na verdade, de uma fala do autor norueguês Jon Fosse enunciada durante uma entrevista, na qual ele aborda seus processos de escrita.

Eu não escrevo, é mais como ter algo em mim que eu deixo escrever. Para mim escrever é escutar. Escuto vozes silenciosas. Eu não vejo nada quando eu escrevo. Eu escuto... fico à escuta de vozes obscuras e borradas, de forças interiores, de sons emocionais, de certo modo⁶ (Dufay, Fosse, 2023, p. 29).

³ A Cia. Passo a 2 de teatro, sediada em São João del-Rei, foi criada em 2008 por Juliana Monteiro e Maria Cordélia. Dedicar-se à investigação cênica em diálogo com outras linguagens artísticas, incluindo nesse mergulho um olhar para questões pedagógicas e que abarcam uma terapêutica dos sentidos.

⁴ Atriz, diretora e professora no curso de Teatro na UFSJ (área de Dança, Treinamento Corporal do Ator e Voz). Bacharel em Artes Cênicas e Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP e Mestre em Artes pela USP.

⁵ Atriz, cantora, professora (de canto e de teatro) e cantoterapeuta. Graduada em Canto Popular e Mestre em Artes da Cena pela UNICAMP, com extensão na Maestria Interdisciplinária em Teatro y Artes Vivas em Bogotá, Colômbia.

⁶ Je n'écris pas, c'est plutôt qu'il y a quelque chose en moi que je laisse écrire. Pour moi écrire, c'est écouter. J'écoute des voix silencieuses. Je ne vois rien quand j'écris, j'écoute... Je suis à l'écoute de forces obscures et floues, des forces intérieures, des sons émotionnels, en quelque sorte. (Tradução nossa).

Marguerite Duras, em um documentário onde reflete sobre seu trabalho de escritora, descreve, semelhantemente a Jon Fosse, a maneira como as vozes movem o seu gesto de escrever:

Há coisas que eu não reconheço quando eu escrevo, quer dizer então que elas me vêm de um outro lugar. Eu não estou sozinha quando escrevo. É pretensão achar que estamos sozinhos diante da folha. Por exemplo, é muito raro que eu ande pelo jardim ou pela praia sem que eu reviva certas coisas incomensuravelmente longínquas. Elas chegam por baforadas. Eu me digo que são os lugares que guardam essa memória e que se a gente não oferecesse nenhuma resistência cultural ou social, a gente seria permeável a elas. É sem dúvida esse estado que eu busco encontrar quando eu escrevo, um estado de escuta extremamente intenso, mas voltado para o exterior. As pessoas dizem que nós escrevemos em um estado de concentração, eu tenho o sentimento de estar em uma extrema desconcentração. A coisa vem de você, a coisa vem do outro, pouco importa. A coisa vem de fora. A memória, pra mim, é algo espalhado por todos os lugares. Eu percebo os lugares desta maneira. Aquilo que se arrebatava sobre você, quando você escreve, é simplesmente a massa da vida vivida [...] somos assombrados por nossas experiências de vida [...]. Tem vezes que tudo fala em mim por toda parte. Eu tento, de certa forma, dar conta desse transbordamento⁷ (Duras, 1976).

É ao pé da letra que podemos compreender o que os dois escritores, ambos dramaturgos e romancistas, sugerem em seus depoimentos. Colocar-se à escuta de uma oralidade latente não é em nada um fenômeno sobrenatural, quando percebemos/sabemos que a fala e a escrita estão intrinsecamente ligadas, que elas são formas de manifestação – a primeira operada pela emissão da voz, a segunda pelo grafar (ou digitar) de letras – do movimento do pensamento. Simplesmente, tanto Duras quanto Fosse convidam-nos a pensar que escrever não se dá apenas escrevendo ou, em outras palavras, que escrever começa antes e vai além de escrever. Escreve-se lendo, escreve-se falando, escreve-se ouvindo os outros falarem, escreve-se até mesmo sonhando na medida em que todas

⁷ Il y a des choses que je ne reconnais pas quand j'écris, donc elles me viennent bien d'ailleurs. Je ne suis pas seule quand j'écris. La prétention, c'est de croire qu'on est seul devant sa feuille. Par exemple, il est très rare que je me promène dans le jardin ou sur la plage sans que je revive certaines choses incommensurablement lointaines. Ça m'arrive par bouffées comme ça. Je me dis que c'est les lieux qui la recèlent cette mémoire et que si on n'offrait aucune résistance culturelle ou sociale, on y serait perméable. C'est sans doute cet état que j'essaie de rejoindre quand j'écris, un état d'écoute extrêmement intense, mais tourné vers l'extérieur. Les gens disent que qu'on écrit on est là, dans un état de concentration, mais j'ai l'impression d'être dans un état extrême déconcentration. Ça vous arrive de vous, ça vous arrive d'un autre, peu importe. Ça vous arrive de l'extérieur. La mémoire, pour moi, c'est quelque chose de répandue dans tous les lieux. Je perçois les lieux de cette façon-là. Ce qui vous arrive dessus dans l'écrit, c'est tout simplement la masse du vécu [...] On est hanté par son vécu. [...]. Il y a des fois ça me parle partout et j'essaie quand même de rendre compte un petit peu réaliser de ce débordement. (Tradução nossa)



essas atividades envolvem ou são envolvidas por vozes que, silenciosas ou não, ecoam em nós. Muito concretamente, as vozes são a pulsação do corpo que já escreve antes mesmo que as mãos e os dedos entrem em ação. Trata-se, portanto, de apreender a escrita como um gesto mais amplo, mais mexido, que não se limita à grafia ou à digitalização das letras. A sala de ensaio teatral apresenta-se como um fértil campo de experimentação para esse exercício, por isso volto-me ao processo de criação de *Por Visões*.

Um convite para a escuta

Ao evocar seus processos de escrita, Fosse e Duras se referem a atividades solitárias. Suas peças de teatro foram escritas antes e independentemente de suas encenações, seguindo, portanto, um modelo de criação teatral em dois tempos. Em um ensaio sobre o duplo caráter – literário e cênico – do teatro, o filósofo francês Henri Gouhier o define como uma arte em dois tempos. “A peça de teatro é escrita para ser representada, a sonata para ser executada. Em um caso como no outro, a própria existência implica dois tempos, o da sua criação e o da sua recriação que é o da sua representação ou da sua execução”⁸ (Gouhier, 1989, p. 9).

Em uma provocação e em contraponto ao modelo binário de Gouhier, Joseph Danan, ao debruçar-se sobre o estudo da produção dramatúrgica contemporânea, sugere a imagem de “uma arte a mil tempos” (parafraseando a famosa canção “Une valse à mille temps” de Jacques Brel): “Parece possível hoje ver as coisas de uma forma um pouco diferente: como uma mescla entre os dois tempos, conduzindo a uma difração dos tempos de criação e de execução, que tomará diferentes formas”⁹ (Danan, 2015, p. 11). O autor se refere a processos de criações nos quais a invenção dramatúrgica se dá em um vai-e-vem constante entre as experimentações cênicas e a escrita textual. *Por visões* se inscreve nessa dinâmica.

⁸ La pièce de théâtre est écrite pour être représentée, la sonate pour être exécutée. Ici et l'existence même de l'oeuvre implique deux temps: celui de sa création et celui de sa re-création qu'est la représentation ou l'exécution. (Tradução nossa)

⁹ Il semble possible aujourd'hui de voir les choses un peu autrement : sous l'aspect d'un brouillage entre les deux temps, conduisant à une diffraction des temps de la création et de l'exécution, qui prendra différentes formes. (Tradução nossa)



Por visões – título que só foi dado ao espetáculo às vésperas de sua estreia – teve como ponto de partida a leitura do romance *Cassandra*, de Christa Wolf (2007). Nele, a autora alemã retrata em um monólogo interior, a trajetória da personagem feminina em busca de autonomia e autoconhecimento. Cassandra recebe de Apolo o dom da vidência, mas por se opor ao desejo do deus, é por ele amaldiçoada. Suas visões passam a ser desacreditadas. Em meio à cegueira histórica de seus contemporâneos, Cassandra que alertava sobre a tragédia da guerra de Tróia, deixa de ser escutada e perde a clareza de suas palavras. Embora o elemento propulsor do projeto tenha sido o romance de Wolf, o intuito não era nem de adaptar o romance para a cena, nem de representar os personagens da história. O que instiga as atrizes no diálogo com a obra literária é a reflexão que ela alimenta, tanto no campo da dramaturgia quanto no da atuação, em especial, sobre como a palavra se forma e ganha corpo através da escuta. Isso se traduz em uma frase do livro que, como um desafio e um aprendizado, percorreu todo o nosso processo: “Falar com a própria voz: o bem supremo” (Wolf, 2007, p. 14).

Para falar do processo de escrita de *Por visões*, devo lembrar que ele foi iniciado, em 2018, pelas atrizes e musicistas Juliana Monteiro e Maria Cordélia, fundadoras da Cia. Passo a 2 de Teatro. Foi após um ano de experimentações que elas decidiram convidar alguém, de fora da companhia, para assumir as funções de dramaturgia e de direção. O convite, então, me colocou em um lugar inabitual, pois o projeto, além de não ser uma iniciativa minha como diretora e dramaturga, já estava em andamento quando eu comecei a fazer parte dele. Ou seja, já havia um tema de investigação – o mito de Cassandra – e muitos materiais coreográficos, textuais, musicais e plásticos, levantados em torno dele.

Descobri, com essa situação, um desafio estimulante no qual o gesto dramatúrgico não precisava se apoiar em um “o que eu quero dizer”. De fato, quando somos proponentes de um projeto, sentimos a necessidade de nos ater a um propósito, a posição de liderança própria à direção (sobretudo quando associada à dramaturgia) geralmente implica na postura de quem define e justifica diante da equipe o sentido (nas duas significações da palavra: significado e direção) do projeto. A experiência de *Por visões* exigiu que eu me deslocasse de uma atitude de voluntariedade.



A equipe solicitou minha participação no projeto após eu ter assistido a um ensaio aberto. Naquela ocasião, na qual era espectadora, relatei à Juliana Monteiro e Maria Cordélia que pressentia em “Material Cassandra” – assim se chamava provisoriamente o experimento – a potencialidade de uma palavra, sem a organização de uma linguagem. Os textos, ora falados, ora cantados, ecoavam, mas não se tramavam. Era como se o pensamento estivesse naquele estado de opacidade, que conhecemos bem quando escrevemos, em que conseguimos trazer à tona certas expressões ou frases, sem achar o fôlego, o ímpeto do parágrafo. Sobre isso, Gertrude Stein dizia ter descoberto ao escrever o livro *How to write* que “as frases não são fatores de emoção e [que] os parágrafos são [...] e que essa diferença não era uma contradição, mas sim uma combinação¹⁰” (Stein, 2011, p. 94). Apoio-me na reflexão de Stein, de maneira metafórica, na tentativa de explicitar uma situação que vivenciamos bastante em processos colaborativos, que é a de acumularmos materiais cênicos ricos, mas que colocados lado a lado não trazem a “emoção do parágrafo”.

Quem já se aventurou em processos colaborativos, nos quais a dramaturgia se constrói progressiva e coletivamente, sabe das dificuldades que surgem no momento de definição do texto escrito. Muitas vezes, nesses processos, as equipes convidam um dramaturgo (como no caso do Teatro da Vertigem), cuja tarefa é transformar em partitura, em um objeto escrito contendo uma repartição de falas e rubricas, as inúmeras propostas e improvisações feitas ao longo do processo, triando, recortando, dividindo, excluindo e dando forma aos materiais cênicos. Em sua tese de doutoramento, na qual confronta a noção de dramaturgia a diferentes tipos de criações coletivas, Marcus Borja constata que, frequentemente, nesse tipo de processo, “a necessidade de fazer com que no texto caiba a voz de cada participante transforma o texto final em uma justaposição/superposição de monólogos redundantes”¹¹ (Borja, 2015, p. 268). Há sempre uma tensão, no que diz respeito à autoria em processos colaborativos, entre o discurso (que se quer)

¹⁰ [...] les phrases ne sont pas facteur d’émotion mais les paragraphes si [...] que cete différence n’était pas une contradiction, mais une combinaison. (Tradução nossa)

¹¹ La nécessité de faire tenir dans le texte la voix de chaque participant transforme le texte final en juxtaposition/superposition de monologues qui se redondent. (Tradução nossa)



coletivo do grupo e a mão do escritor.

Em um contexto no qual todos querem ter a palavra, o lugar daquele que está ali como um distribuidor, ou no mínimo como um agenciador de palavras, torna-se polêmico. Mesmo que as tentativas de interpretação do problema sejam diferentes de uma companhia à outra, de um dramaturgo a um ou outro ou a um ator, a constatação de crise desta posição parece unânime¹² (Borja, 2015, p. 269).

De fato, é difícil, ao nos distanciarmos do modelo binário de criação teatral, conceber a dramaturgia como uma função individualizada. Bernard Dort, teórico francês que muito se interessou pelas relações entre o texto e a cena, define isso de forma muito pertinente. “A dramaturgia instituída como uma função em si é apenas uma questão de divisão do trabalho. Não se trata de um campo de atividade distinto dentro da realização teatral. Ou seja, a dramaturgia é um estado de espírito. Uma prática transversal. E não uma atividade em si”¹³ (Dort, 1986, p. 10). Sem pertencer a ninguém da equipe, a dramaturgia, não limitada ou identificada aqui como texto, é o movimento de um pensamento, aquilo que dá a liga entre os materiais, a parte invisível/espectral do espetáculo, onipresente em seu todo. Então, mesmo que o projeto da Cia. Passo a 2 de Teatro não contasse inicialmente com uma dramaturga, já havia ali um pensamento dramatúrgico operante, embora ainda encoberto.

Portanto, quando entrei no processo de *Por visões*, me encontrei na atividade de escutar aquilo que estava sendo dito sem ser dito. Logo, entendi que não me cabia impor uma ideia minha ou ponto de vista sobre o mito de Cassandra, mas sim propor dispositivos capazes de tornar sensível, palpável, aquilo que estava em jogo para as atrizes, o que as moviam juntamente na escolha de Cassandra. O processo de escrita do espetáculo se caracterizava como um exercício de tradução, no qual aquilo que estava para ser inventado não era propriamente o conteúdo do texto, mas a sua tramagem. A noção de tradução que emprego, aqui,

¹² Dans ce contexte où tous veulent avoir la parole, la place de celui qui est censé être, sinon le dispensateur, du moins l’agenceur de cette parole, devient polémique. Même si les tentatives d’interprétation du problème diffèrent sensiblement d’une compagnie à une autre, d’un dramaturge à un autre ou à un acteur, le constat de crise de cette position semble unanime. (Tradução nossa)

¹³ La dramaturgie comme institution est seulement affaire de division du travail. Non de définition d’un champ d’activité distinct de l’ensemble de la réalisation théâtrale. J’y reviens: la dramaturgie est un état d’esprit. Une pratique transversale. Non une activité en soi. (Tradução nossa)



não se refere à fidelidade a um propósito original, mas sim a um deslocamento transformador de formas, próprio ao gesto de traduzir, que consiste em achar as canaletas adequadas para que haja condução dos sentidos.

Assim, é curioso constatar, ao consultar hoje o roteiro do experimento Material Cassandra, ao qual havia assistido em 2018, que nele constam várias falas do texto definitivo de *Por visões*, sem que, no entanto, eu houvesse utilizado esse documento para compor a escrita do espetáculo, cujo rumo tomado foi totalmente outro. Isso significa que essas falas – muitas delas são citações do romance de Wolf – navegaram entre as diferentes etapas do processo de criação, transportadas pelas bocas das atrizes, como sinais manifestos de um estado de espírito dramático.

“O Bloco” – dispositivo para a elaboração coletiva de um discurso em cena

Para nos entrosarmos e também para trazer à tona, de maneira menos sugestiva e mais nítida, aquilo que movia a equipe – como “falar com a própria voz” –, abri minha “caixa de ferramentas” e propus várias práticas. Dentre elas, um jogo performático chamado “O Bloco”, que logo se revelou ser a canaleta decisiva para o agenciamento da dramaturgia.

Concebido pelos dramaturgos franceses Joris Lacoste¹⁴ e Jeanne Revel (2008), “O Bloco” é uma forma de conferência improvisada a várias vozes, que busca a construção de uma enunciação coletiva, a partir de um pequeno número de regras formais. Podendo acontecer sob forma de espetáculo diante de um público ou simplesmente como um jogo em equipe, “O Bloco” pode servir para produzir textos de teatro. Foi o que aconteceu no processo de *Por visões*, pois podemos dizer que o dispositivo foi o pivô da escrita textual.

É interessante notar que a maioria das improvisações praticadas nas salas de aula e/ou de ensaio não visam propriamente a produção de texto. Muitas, na linha dos “études” de Stanislavski, buscam uma investigação dos personagens e da

¹⁴ Para conhecer um pouco mais sobre o trabalho do dramaturgo e diretor Joris Lacoste, remeto ao artigo “Quando a fala dá o que falar”, publicado no catálogo da MITsp 2018 (p.34-43). Disponível em: [Catalogo Mitsp2018cp | PDF | Brasil | Teatro \(scribd.com\)](#). Acesso em: 18 set. 2024.

situação dramática na qual eles se inserem. Algumas, próximas de métodos como o Viewpoints, voltam-se para a composição espacial, levando os corpos a perceberem e jogarem com as diferentes características físicas de um ambiente. Outras, com vieses mais lúdicos e/ou didáticos, estimulam o imaginário, a capacidade de ação/reação, a intuição rítmica, mas sem necessariamente se preocuparem com a forma e o conteúdo do que é dito. São menos explorados os jogos e improvisações que têm como foco específico a elaboração de um discurso. De modo geral, a atenção dessas práticas não está voltada para aquilo que é dito, nem como é dito, as falas que surgem não são tidas propriamente como um texto, como um tecido no qual fundo e forma se associam. É como se, pressupostamente, o texto em si não pudesse de fato ser tramado/inventado em cena.

“O Bloco” pertence a um conjunto de práticas, de jogos orais, chamado “Jeux W” (Jogos W). As normas do jogo constroem um dispositivo propício à elaboração coletiva de um discurso em tempo real. A primeira delas é a configuração espacial (regra 1) que determina que os jogadores devem estar sentados lado a lado em uma mesa com microfones, diante de uma plateia, como em uma coletiva de imprensa. Junta-se a isso o fato de que todos os jogadores devem começar dizendo “Boa noite/ bom dia” e encerrar dizendo “Obrigado/a”. Tal disposição gera, inevitavelmente, o código da palestra. O contexto determina uma postura de enunciação (corporal e vocal) específica movida pela consciência de um endereçamento coletivo e pela necessidade de explicar sobre algo para uma plateia que está a uma distância pública.

Outra restrição imprescindível para os jogadores é que “O Bloco” diz “nós”, e nunca “eu”, pois trata-se de um pensamento único e indivisível, a ser desenvolvido por vozes consonantes. Isso implica também (regra 5) que um jogador nunca pode se opor a uma ideia dita pelo outro, não pode haver discórdia entre as vozes. O discurso se constrói através de concatenações que permitem ao pensamento se desdobrar segundo diversas combinatórias: digressões, exemplificações, traduções, sínteses, etc. Essas regras trazem a dimensão de coro do bloco, garantindo que os solos, as ideias premeditadas e as tentativas de monopólio da fala sejam evitadas. Ou seja, elas impedem a individualização dos pontos de vista



e dos discursos e alimentam a necessidade de um pensar junto aos outros. Não é a vontade ou a boa ideia de um jogador que deve conduzir o jogo, mas a lógica interna ao discurso.

Também é importante destacar que no “Bloco” nenhum tema é previamente decidido e nenhuma estratégia pode ser combinada. A regra 8 indica que o grupo deve sempre partir da situação real, de algo que é objetivamente irrefutável dentro da realidade compartilhada pelos jogadores (por exemplo: “estamos reunidos hoje no dia 7 de setembro de 2024”), uma informação básica e evidente. O intuito dessa regra é fazer com que o discurso seja criado sem premeditações a partir do presente, isto é, o grupo cria um discurso sobre algo que ele nem sabe o que é. É só no final da rodada que o coletivo terá uma consciência retrospectiva daquilo que foi capaz de compor.

A medida em que o discurso é elaborado, os elementos fictícios começam a se infiltrar nele, como descreve Joris Lacoste, “o bloco é uma arte da deriva”¹⁵ (2008a), na qual a ficção se tece na medida em que nos distanciamos, pelas ferramentas da retórica, do que está dado na situação real. Nesse sentido, poderia parecer contraditório propor um exercício como “O Bloco” no processo de *Por visões*, onde justamente se buscava tornar palpável o que estava em jogo. Mas, o fato de não deixar que a ficção se imponha como uma pura invenção, mas como algo que emerge de um imaginário coletivo latente e inesperado, graças ao dispositivo rigoroso do jogo, foi decisivo para trazer à tona aquilo que não sabemos que sabemos dizer. “O Bloco” ensina a nos desapegarmos de nossas “boas ideias”, das nossas vontades individuais de fala, abrindo um portal de escuta, que permitiu, no caso de *Por visões*, deixar falar o estado de espírito dramatúrgico.

Uma vez que as atrizes assimilaram as regras do jogo, os discursos gerados foram ficando mais densos e a concatenação de ideias mais afiada e ousada. Aquilo que Jon Fosse e Marguerite Duras descrevem sobre o deixar falar das vozes a partir de um estado de atenção desconcentrada ao presente, torna-se concreto na sala de ensaio, à medida em que as atrizes inventam ali “ao vivo”, textos com fundo e forma entrelaçados.

¹⁵ Le bloc est l’art de la dérive. (Tradução nossa)

O deslocamento de um “eu falante e voluntário” que “O Bloco” promove, estabelece um exercício de escuta e de coralidade, que tem o silêncio como válvula da composição dos discursos. A regra 12 coloca que “O Bloco não teme os silêncios¹⁶” (2008), embora não seja formulada como uma restrição, mas sim um incentivo ao silêncio, não deve passar despercebida. Conforme exploramos o jogo, nos demos conta de que o silêncio também deve ser criado, que ele faz parte da partitura, podendo ter várias formas e significados: a pausa, a interrupção, a suspensão, a dúvida, a espera, a expectativa, o desejo, etc.

Assistir a um discurso sendo elaborado em tempo real é também perceber tudo aquilo que cabe na fala para além da palavra, todas as fragilidades de um pensamento gaguejante que a escrita não consegue absorver plenamente em suas letras. Tudo aquilo que escapa ao domínio da vontade torna-se palpável e indispensável para a construção imaginária do discurso. Como descrevo em um artigo elaborado em parceria com a artista-pesquisadora Juliana Mota¹⁷: “São esses desvios, brancos e derrapagens que, traindo o utilitarismo semântico da fala, estimulam a imaginação do ouvinte, dizem além do “sentido sensato” das palavras, ou seja, dizem o que o sujeito não sabe ou não pretende dizer” (2018, p. 25).

Entendendo, portanto, que as anotações escritas feitas a partir do “Bloco” não bastariam, não dariam conta de registrar as diferentes camadas de sentidos ofertadas pelo exercício, decidimos, após algumas partidas, gravar os textos que estavam sendo produzidos. Pode parecer inusitado que esteja chamando de textos, discursos improvisados por falas em cena, antes mesmo que eles se materializem na folha ou na tela. De fato, o que está em jogo aqui não é somente uma inversão – observar que em certos processos de criação pode ser a fala cênica que determina a escrita –, mas um entendimento mais amplo daquilo que consideramos como texto.

As vozes estão soltas por aí!

Quando falamos de texto de teatro, fica subentendido que estamos nos

¹⁶ Le Bloc ne craint pas les silences. (Tradução nossa)

¹⁷ Juliana Mota é atriz, cantora e professora do Departamento de Artes da Cena na Universidade de São João del-Rei.

referindo a algo escrito. Nessa perspectiva, a teoria de Gouhier, do teatro como uma arte em dois tempos, traz consigo o pressuposto de que o texto precede a encenação e, portanto, que a escrita precede a fala. A primeira pertence ao gesto literário e isolado do autor, enquanto a segunda corresponde ao devir-corpo, por mediação dos atores, daquilo que foi previamente escrito. Para colocar em xeque o tempo binário e linear dessa concepção, vale estabelecer, ainda que minimamente, uma perspectiva histórica sobre a relação entre escrita e fala dentro da composição teatral.

À luz dos estudos de Paul Zumthor, especialista da literatura e cultura medieval, vale lembrar que a concepção de texto que temos está circunscrita e vinculada à invenção da imprensa. Contudo, etimologicamente um texto é um tecido de linguagem, uma trama de pensamentos expressa em palavras, ou seja, não se trata necessariamente de uma tessitura escrita. “Um texto poético puramente oral não é menos texto do que um texto escrito, ele só é diferente deste. Ele se torna texto através da operação da voz”¹⁸ (Zumthor, 1993, p. 364). A separação, tida na maioria das vezes como uma oposição, entre texto e voz, e entre escrita e fala, não é dada. É com a expansão das técnicas de impressão que as formas escritas se proliferam e que o objeto livro passa a ser o principal suporte de difusão de um texto, que pode então ser fruído de maneira silenciosa e solitária. Antes disso, a literatura era indissociável da oralidade e a leitura, que se dava em voz alta, tinha um carácter predominantemente coletivo. Isso nos faz olhar de maneira mais relativa para o lugar da escrita dentro da linguagem humana, como coloca Georges Steiner: “A escrita é um arquipélago no meio da imensidão oceânica da oralidade” (2020, p. 38).

A contextualização histórica é importante, hoje, para (re)pensarmos o que definimos como texto de teatro. Não à toa Paul Zumthor sugere que “a Idade Média é em superfície o oposto de nossa época, mas [que] há, no fundo, semelhanças perturbadoras entre elas”¹⁹ (Zumthor, 1993, p. 414). De fato, da mesma maneira que

¹⁸ Un texte poétique purement oral n'en est pas moins un texte, mais il l'est autrement. Il le devient en effet dans l'opération de la voix. (Tradução nossa)

¹⁹ [...] le Moyen Age, c'est – en surface – le contraire de notre temps ; mais en profondeur, apparaissent de troubles ressemblances. (Tradução nossa)

a significativa transformação tecnológica da imprensa reconfigurou a relação entre escrita e fala, hoje também atravessamos mutações importantes em nossos modos de comunicar, ligadas, entre outros, à multiplicação e à vulgarização dos registros vocais. Assim como escrevemos mensagens, enviamos mensagens de voz no WhatsApp, assim como lemos livros, ouvimos podcasts. As vozes estão soltas por aí!

Vivenciamos uma transformação dos nossos modos de ler, escrever, falar e escutar. Em seu instigante ensaio intitulado “Aqueles que queimam livros”, escrito em 2003, Georges Steiner, de maneira quase visionária (para aquela data) descrevia:

Daqui por diante, é certo que a leitura vai se tornar um tráfico eletrônico constante, mais do que uma atividade solitária, e que a escrita - mesmo aquela do romancista - será uma troca aberta, on-line, entre o autor e o público. Isso não é de forma alguma ficção científica (Steiner, 2020, p. 31).

É nesta perspectiva que me parece importante encararmos os discursos elaborados em improvisações cênicas, devidamente estruturadas, como textos. Junto a isso, devemos levar em conta a facilidade com a qual podemos registrar sonoramente aquilo que está sendo dito em sala de ensaio, apenas com os nossos smartphones – como foi o caso no processo de *Por visões* –, sem que isso exija recursos financeiros ou expertise técnica. Vale, portanto, considerarmos a presença do gravador, cada vez mais frequente, nos processos. Não que as gravações sonoras substituam as anotações escritas dos diretores – essas remetem ainda a uma outra lógica de registro dos ensaios –, mas elas garantem a reconstituição das falas cênicas improvisadas em suas integralidades, ou seja, elas fixam e permitem a reprodução daquilo que, até então, era tido como efêmero e irreproduzível. O gravador tende, portanto, a modificar o estatuto da fala cênica improvisada no processo de composição dramatúrgica e dissolver os binarismos entre fala e escrita, vozes e letras, contribuindo assim para uma visão mais ampla e corporal do gesto de escrever. Nesse sentido, podemos sim entrever uma estranha semelhança com as práticas literárias da ideia da Idade Média, intrinsecamente ligadas às performances vocais.



Sobre inscrever vozes

Os discursos gravados e transcritos a partir do “Bloco” correspondem a camadas de uma escrita cuja primeira etapa se faz pela fala. O fato de estar chamando esses materiais de texto não significa que se trata de um texto definitivo. Da mesma maneira que quando escrevemos, estamos sempre corrigindo, recomeçando, apagando, acrescentando, remendando, ao elaborar o texto falando também acumulamos tantas versões.

Uma vez que os registros sonoros foram organizados e também transcritos, realizei uma imersão, desta vez solitária, naquele material. Ouvi e li (em voz alta e silenciosamente) os discursos várias vezes, ainda sem nenhuma pré-concepção de como seria a dramaturgia final. O intuito era apenas deixar reverberar o estado de espírito dramatúrgico do projeto em mim.

Até que um dia, andando na rua, uma frase muito nitidamente soou em minha mente: “Talvez não haja silêncio sem amor”. Não estava pensando na escrita do texto naquele momento, mas essa frase surgiu como um chamado e sabia que ela se associava ao material em processo. Naquela altura, ainda não tinha o hábito de mandar áudios para mim mesma, por isso continuei andando até em casa, macerando a frase na minha cabeça para não a esquecer. Ao abrir o computador, sem saber sobre o que escrevia, me deixei levar por aquela intuição sonora, compondo um trecho do que seria o texto definitivo de *Por visões*. As vozes estavam soltas em mim. À medida que os pedaços foram surgindo, eu os levava para a sala de ensaio, e em poucas semanas, concluímos o texto. Assim como no exercício do “Bloco”, a escrita do texto não foi guiada por uma vontade pessoal de dizer alguma coisa. Como alguém que traça ou rabisca algo em um papel, se deixando levar por uma pulsão gráfica, fui olhando para o traçado realizado. E então fui começando a enxergar aquilo que estava fazendo, começando a ter visões, ou seja, a deixar o imaginário dar forma e transformar aquilo que ia surgindo.

Aquilo que se teceu tem, em seu fundo e forma, a marca dos discursos improvisados através do “Bloco”. O início do texto já anuncia o contexto de enunciação de uma palestra, feita em primeira pessoa do plural e endereçada a



um coletivo.

Boa noite
Boa noite
Este é o lugar de fala escolhido
o lugar de fala que escolhemos
para o nosso encontro
De hoje
Percebam que, embora a proximidade entre nós seja palpável,
a distância também é minimamente necessária
para que a nossa fala possa ocupar o seu devido lugar
Nós sabemos que para que uma fala possa existir é necessário que
existam
espaços entre, espaços vagos
As falas vagam
Movimentam-se agora por esse espaço
Meio claro, meio escuro
Meio cheio, meio vazio (Ferrer, 2019)

Como no “Bloco”, começa-se apontando para algo real e evidente, relativo à situação compartilhada pelas pessoas ali presentes. A peça-palestra é concebida, não em cenas, mas em três experimentos, intitulados “I. Dos vazamentos sonoros”; “II. Da criação de silêncio”; “III. Da cacofonia”. Eles questionam nossa relação com a escuta, com o silêncio e com a confiança que temos (ou não) na fala do outro. Se o discurso tem como ponto de partida uma descrição topográfica e proxêmica de onde nos encontramos, logo ele deriva, ao trazer como estudo de caso a história de Cassandra.

Estudo de caso: Cassandra.
Cassandra é uma criança de olhos agudos. Sua face é um grito. De sua mente vazam fios de cabelos eletrizados por ideias que não cabem em sua cabeça. A noite em sua cama, muitas vezes tem febre. Febres de conhecimento. Ela sabia, pois sentia, que pensar é uma atividade elétrica. De alta intensidade.
Ao assistir ao mundo, tinha choques de percepção. Tremia de pensar.
O pensamento treme.
Dá prazer. (Ferrer, 2019)

A narração, em terceira pessoa, opera como uma metáfora daquilo que é dito pelas palestrantes, trazendo o exemplo de uma voz feminina que, por não receber crédito de seus contemporâneos, é silenciada. Percebe-se, portanto, que aquilo que era o ponto de partida do projeto surge como um desvio do discurso estruturante. Tal estratégia permite um deslizar entre a palestra e a ficção. Assim



como nas improvisações, oscila-se entre enunciados retóricos (“nós sabemos que...”, “percebam que...”, “se nós dissermos que...”) pertencentes a uma lógica argumentativa e formulações de caráter mais romanesco e narrativo.

Outra marca do “Bloco” é a maneira como o texto é alinhado. O alinhamento, muitas vezes (sobretudo nas partes argumentativas do texto), não corresponde à unidade sintática da frase. Isso traduz a pulsação de um pensamento que está sempre buscando se completar, que está em aberto para que a escuta do outro possa alimentá-lo, faça-o seguir seu curso. Junta-se a isso, uma outra característica herdada do “Bloco” que é a não divisão das falas. O texto foi inteiramente escrito sem que fosse indicado pelas didascálias, quem está falando o quê. São falas sem donos. São vozes sem personagens. Seguindo essa lógica, as duas atrizes decoraram a integralidade do texto sem que houvesse uma repartição fixa dentro da partitura. A divisão do texto entre elas se faz “ao vivo”, a cada apresentação, mantendo a ideia de que se trata de um discurso único e indivisível, um pensamento a duas vozes consonantes. Ao não indicar como as falas se dividem, o texto gera a necessidade de uma escuta aguçada entre as atrizes, pois a “não-escuta” entre elas pode gerar um atropelamento das falas, ou seja, a falta de escuta torna-se audível. Embora o texto esteja finalizado e decorado, sua composição terá sempre a variável da repartição das palavras, o que obriga as atrizes a compartilharem continuamente o mesmo fluxo de pensamento, a pensarem em coro em cena. É sempre, portanto, através do espaço produzido pela escuta que as vozes continuam a compor o texto.

Como foi que tudo isso começou?

Todo processo de criação carrega a sua própria história. Trata-se da história da elaboração coletiva de um pensamento ao se tornar obra cênica. Trata-se de uma história feita de ideias propulsoras, insights, conflitos entre pontos de vista, desvios, bloqueios, gatilhos, momentos de perda e outros de visões: uma espécie de dramaturgia interna raramente revelada ao público. No entanto, quando se trabalha com a produção e com a transmissão de saberes práticos, sabe-se o quanto as histórias e traços de um processo de criação, embora muitas vezes apagados, são ricos em aprendizados



Em março de 2024, cinco anos após a sua criação, retomamos o espetáculo *Por visões*. Lembro-me que na primeira releitura do texto, depois de um longo período afastadas dele, nos surpreendemos muitíssimo. Depois de escutarmos sua última frase “Como foi que tudo isso começou?”, perguntamos a nós mesmas: « Como foi mesmo que chegamos nesse texto? » A pergunta era uma brincadeira que merecia ser levada a sério. Com isso, começamos a resgatar nossos cadernos e drives, e a navegar, retrospectivamente, sobre os rastros do processo. É interessante perceber como esse trabalho de reconstituição retroalimenta o estado de espírito dramatúrgico do projeto, dando fôlego aos ensaios de retomada do espetáculo.

Para além do estudo de caso de *Por visões*, acredito na importância de olharmos para nossas ferramentas e procedimentos de composição em sala de ensaio para entendermos, da maneira mais concreta possível, como estamos combinando, e não opondo, literatura e teatro. Quando na introdução do emblemático *Teatro Pós-Dramático*, Hans-Thies Lehmann anuncia “o fim da galáxia de Gutenberg” (2007, p. 17) nas artes da cena, o que é posto em questão é a precedência e a primazia do escrito sobre o oral. Ao referir-se em sua crítica ao inventor da imprensa, o autor alemão não pretende fazer a apologia de um teatro sem texto escrito, nem desmerecer o livro ou tampouco renunciar ao literário, mas, sim, fazer com que o teatro faça “letra-viva” da literatura. Como muito justamente aponta a pesquisadora alemã Therezia Birkenhauer (2012, p. 187):

O teatro não é o lugar de uma concretização da literatura – no sentido comum da palavra literatura – mas ele mesmo é uma prática literária, contanto que as modalidades próprias do palco permitam um “trabalho na língua” (Barthes) que faz com que ela possa ser experimentada de maneira diversa.

Quando o texto escrito não é a matriz do processo de criação teatral, abrem-se inúmeras possibilidades de invenção do texto a partir de práticas da oralidade. Fica, portanto, o desejo de continuarmos refletindo sobre as potencialidades e formas de condução dessas práticas, movidos pela convicção de que o teatro é um lugar de experimentação da(s) língua(s) como nenhum outro.

Referências

BIRKENHAUER, Theresia. Entre fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, n. 18, Florianópolis, p.181-188, 2012. Disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101182012181/2356>. Acesso em: 2 set. 2024.

BORJA DE ALMEIDA FILHO, Marcus Vinicius. *Dramaturgie en relation, processus compositionnels d'écriture théâtrale collective: tendances et perspectives*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Teatrais) - Université Sorbonne Nouvelle/Paris e Universidade de São Paulo, 2015.

DANAN, Joseph. Préface de Joseph Danan Un art à mille temps. In Rafaëlle Jolivet Pignon *La Représentation rhapsodique*, Montpellier: L'Entretemps, 2015.

DORT, Bernard. L'état d'esprit dramaturgique. In: *Théâtre/Public*, nº67, “Dramaturgie”, 1986.

DUFAY, Gabriel; FOSSE, Jon. *Écouter, c'est écrire*, Montreuil: L'Arche, 2023.

FERRER, Maria Clara. *Por visões*. Arquivos pessoais do projeto *Por visões*, 2019. (Não publicado)

FERRER, Maria Clara; MOTA, Juliana. Caminhos da escuta: presença sonora e escuridão. *Ephemerá*, n.1, Ouro Preto, p. 23-30, 2018.

GOUHIER, Henri. *Le théâtre et les arts à deux temps*. Paris: Flammarion, 1989.

LACOSTE, Joris. *Le bloc – les règles du jeu*, 2008. Disponível no site do artista: [W | Le bloc \(1110111.org\)](http://www.1110111.org). Acesso em: 15 set. 2024.

LACOSTE Joris, *Tactiques du bloc*, 2008a. Disponível no site do artista: [W | Tactiques de bloc \(1110111.org\)](http://www.1110111.org). Acesso em: 15 set. 2024.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

STEIN, Gertrude. *Lectures en Amérique*, Paris: Christian Bourgois, 2011.

STEINER, Georges. *Aqueles que queimam livros*. Trad. Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

WOLF, Christa, *Cassandra*. Trad. Marijane Vieira Lisboa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.



ZUMTHOR, Paul. *La Mesure du monde*. Paris: Seuil, 1993.

Dossiê do espetáculo *Por visões*, Acervo da Cia. Passo a 2 de teatro.

Vídeo com Marguerite Duras, 1976:

INA, www.ina.fr. *Marguerite DURAS (en voix off) parle de l'écriture, du vécu qui hante, de Lol V Stein*. Direção de Michelle Porte. Disponível em: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i05005877/marguerite-duras-sur-la-plage>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Recebido em: 18/09/2024

Aprovado em: 20/11/2024