

REPERTÓRIO
LIVRE

IPSEIDADE E DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O SI E O OUTRO EM *NÓS*, DO GALPÃO, E *MATA TEU PAI*, DE GRACE PASSÔ¹

*IPSEITY AND CONTEMPORARY BRAZILIAN
DRAMATURGY: THE SELF AND THE
OTHER IN "NÓS", FROM GALPÃO, AND
"MATA SEU PAI", BY GRACE PASSÔ*

*IPSEIDAD Y DRAMATURGIA BRASILEÑA
CONTEMPORÁNEA: EL SI MISMO Y EL
OTRO EN NÓS, DE GALPÃO, Y MATA
TEU PAI, DE GRACE PASSÔ*

ELEN DE MEDEIROS

1 Texto originado da pesquisa "Memória, ipseidade e mimese na dramaturgia brasileira contemporânea", realizada em 2021-2022: de março a agosto de 2021 ligada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC), com supervisão do prof. Dr. Stephan A. Baumgärtel; de setembro de 2021 a fevereiro de 2022 ligada ao Institut d'Études Théâtrales da Université Sorbonne Nouvelle, com supervisão da profa. Dr^a. Alexandra Moreira da Silva e financiamento com bolsa CAPES/Print.

MEDEIROS, Elen de.
Iipseidade e dramaturgia brasileira contemporânea: o si e o outro em *Nós*, do Galpão, e *Mata teu pai*, de Grace Passô.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **103-119**, 2021.2

RESUMO

A partir das análises das peças *Nós*, de Marcio Abreu e Eduardo Moreira para o espetáculo do Grupo Galpão, e *Mata teu pai*, de Grace Passô, pretende-se neste artigo articular as reflexões acerca da ipseidade, segundo o pensamento hermenêutico de Paul Ricoeur (2004), com as proposições acerca do drama moderno e contemporâneo, segundo Jean-Pierre Sarrazac (2017). Nesse sentido, tem-se como foco o entendimento dialético entre forma e conteúdo nas duas peças e almeja-se reconhecer como trazem consigo um debate acerca das insurgências do contemporâneo, em especial na relação entre a apresentação do *si* em cena no embate e na constituição com o *outro*.

PALAVRAS-CHAVES:

dramaturgia brasileira; ipseidade; teatro contemporâneo; grupo Galpão; Grace Passô.

ABSTRACT

Based on the analysis of the plays “*Nós*” – by Marcio Abreu and Eduardo Moreira, made for the staging of Grupo Galpão – and “*Mata seu pai*”, by Grace Passô, this article reflects on ipseity, according to the hermeneutic thinking of Paul Ricoeur (2004), with the propositions about modern and contemporary drama, according to Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2017). In this sense, the dialectical understanding between form and content is focused in the two pieces and it aims to recognize how they bring with them a debate about contemporary insurgencies, especially in the relationship between the presentation of the self on the scene in the clash and the constitution with the other.

KEYWORDS:

brazilian dramaturgy; ipseity; contemporary theater; grupo Galpão; Grace Passô.

RESUMEN

Desde los análisis de las piezas *Nós*, de Marcio Abreu y Eduardo Moreira para el espectáculo del Grupo Galpão, y *Mata teu pai*, de Grace Passô, se pretende, en este artículo, articular reflexiones sobre la ipseidad, según el pensamiento hermenéutico de Paul Ricoeur (2004), con las preposiciones acerca del drama moderno y contemporáneo, según Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2007). En ese sentido, se tiene como foco la comprensión dialéctica entre forma y contenido en las dos obras y se pretende reconocer como traen consigo el debate en lo tocante a las insurgencias del contemporáneo, en especial en la relación entre la presentación de *si* en la escena en el embate y en la constitución del *otro*.

PALABRAS CLAVES:

dramaturgia brasileña; ipseidad; teatro contemporáneo; grupo Galpão; Grace Passô.

IPSEIDADE E O LUGAR DO OUTRO

EM O SI-MESMO COMO OUTRO (2004), Paul Ricoeur vai

se debruçar sobre a hermenêutica do sujeito, analisando os conceitos de mesmidade e ipseidade,² depurando o conhecimento filosófico acerca do indivíduo, tanto quando exposto linguisticamente³ quanto na transposição de uma perspectiva do particular (e individualizado) para o social (a ipseidade). É a partir da investigação dessa hermenêutica do sujeito que Ricoeur chega na investigação sobre a identidade pessoal e a identidade narrativa, dando continuidade ao estudo anterior (*Tempo e narrativa*), sendo que o entendimento dessas identidades se relaciona com o caráter da temporalidade e a passagem do tempo. É na relação entre o *idem* e o *ipse* que sua investigação está ligada à relação Eu-Tu de forma ampla:

Ao não se pôr a tônica principal no *quem* daquele que fala, mas no *quê* dos particulares de que se fala, inclusive pessoas, situamos toda a análise da pessoa como particular básico no plano público da detecção em relação ao esquema espaçotemporal que o contém. (RICOEUR, 2004, p. 8)

Enquanto a mesmidade possui uma dimensão que se inscreve no campo primitivo, caráter que é comum a todos, a ipseidade vai além, pautando-se pela consciência de si em relação ao outro, articulando em seu conceito a ação ética do sujeito, de

2 Num sentido estrito, ipseidade significa “eu-mesmo”. A questão filosófica aqui é que esse eu-mesmo está articulado com o outro [identidade-ipse], e é nesse sentido que ele se diferencia da mesmidade, que seria, assim, o *mesmo* em seu sentido mais primitivo [identidade-idem]. A diferença na relação temporal entre elas está entre aquilo que é seu caráter de permanência (*idem*) ou de mutação (*ipse*).

3 A representação do sujeito na formulação nas línguas (francês, notadamente, e também inglês, a que o filósofo se refere) – “eu sou”, “eu penso”, a forma reflexiva “si” e “mesmo” – é a primeira abordagem em seu livro.

constituição de caráter (aquilo que lhe é característico) do *eu*. Em certo sentido, nesse conjunto de reflexões, Ricoeur observa que é na teoria narrativa e na construção da identidade narrativa que será possível reconhecer de forma mais estreita a dialética concreta entre ipseidade e mesmidade. Nesse sentido, é importante também conhecer a *tríplice mimese* desenvolvida pelo autor em *Tempo e narrativa*, que consolida a perspectiva de elaboração de narrativas a partir de um repertório simbólico prefigurado. É nessas circunstâncias que sua filosofia nos interessa mormente, já que suas reflexões éticas e dialéticas se formulam potencialmente na elaboração ficcional.⁴ Embora distintos, existe no pensamento filosófico de Ricoeur uma dialética do sujeito marcada pela presença de ambos os conceitos:

A identidade-ipse põe em jogo uma dialética complementar à dialética entre ipseidade e mesmidade, a saber, a dialética entre o si e o outro que não o si. [...] O si-mesmo como outro sugere logo de saída que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade num grau tão íntimo que uma não pode ser pensada sem a outra, uma passa para dentro da outra, como se diria em linguagem hegeliana. (RICOEUR, 2004, p. 14-15, grifo do autor)

Assim, portanto, podemos tomar como uma síntese *a priori* do conceito ricoeuriano de ipseidade a consciência ética de constituição do sujeito (o *si-mesmo*) a partir da relação com o outro, formulação observada pelo filósofo a partir de duas indagações: “*de quem se fala quando se designa de modo referencial a pessoa enquanto distinta das coisas? E quem fala ao se designar a si mesmo como locutor (dirigindo a palavra a um interlocutor)?*”. (RICOEUR, 2004, p. 31, grifo do autor) O filósofo vai propor essa hermenêutica do sujeito na contramão de um pensamento cartesiano (“Penso, logo existo”) de constituição ética dos indivíduos em uma sociedade, já que no pensamento de Descartes a premissa é individual: basta-me a mim e à consciência de mim para o entendimento da existência; para Ricoeur, não: é preciso que se tenha também a consciência do outro.

É nesse âmbito que se constitui uma identidade pessoal, já que “a pessoa de quem se fala e o agente do qual a ação depende têm uma história, são sua própria história. [...] a *identidade pessoal* só pode articular-se precisamente na dimensão temporal da existência humana”. (RICOEUR, 2004, p. 112, grifo do autor) Os

4 No nono estudo do livro, Ricoeur se dedica a uma análise de *Antígona*, de Sófocles.

paradigmas de reflexão são muito próximos: se de um lado Ricoeur se debruça ao entendimento da formulação narrativa na relação desta com o tempo, agora ele vai inserir a questão do entendimento do sujeito também na sua dimensão temporal. E essa relação temporal está articulada à concepção ética de existência, na medida que a relação que se estabelece com o tempo é transcendental, definindo-lhe o caráter.

O caráter designa o conjunto das disposições duráveis *pelas quais* se reconhece uma pessoa. É dessa maneira que o caráter pode constituir o ponto-limite em que a problemática do *ipse* se torna indiscernível da problemática do *idem* e inclina a não as distinguir uma da outra. (RICOEUR, 2004, p. 121, grifo do autor)

O pensamento de Ricoeur em relação à construção da ipseidade na relação dialética entre o *si* e o *outro*, na elaboração da narrativa e dos sujeitos narrativos, ponto crucial da hermenêutica do sujeito, ganha braços reflexivos no entendimento da ação ética dos sujeitos na sociedade e também da formulação mimética da narrativa e sua estreita relação com o tempo. E, de uma forma ou de outra, isso pode nos auxiliar nos debates sobre as dramaturgias escritas em nossa contemporaneidade, no entendimento de como a representação dos sujeitos em cena carrega essa potencialidade dialética da extensão e da compreensão social. Pode parecer lugar comum, mesmo porque tem sido pauta corriqueira na cena contemporânea brasileira, mas não nos forjamos como sujeitos senão na relação com o outro – e o ponto central é: essa relação é de caráter ético ou não?

No seu estudo 6 de *O si-mesmo como outro*, Paul Ricoeur lança algumas questões em relação à impossibilidade de constituição única da narrativa de nossas experiências ao longo de uma vida, bem como o entendimento de sua univocidade: “Pedaços inteiros da minha vida fazem parte da história da vida dos outros, de meus pais, meus amigos, meus companheiros de trabalho e lazer”. (RICOEUR, 2004, p. 171) Mais adiante ele destaca que é exatamente este “intrincamento da história de cada um na história de muitos outros” (RICOEUR, 2004, p. 172) que nos impede de dimensionar o todo da narrativa de nossas vidas. Mas especialmente, entendemos a partir de tais reflexões que nos compomos também dos fragmentos de histórias dos outros.

Parece-nos, diante de tais premissas, que as dramaturgias *Nós*, de Marcio Abreu e Eduardo Moreira, e *Mata teu pai*, de Grace Passô, chamam a atenção justamente para isso, para a constituição de sujeito(s) narrativo(s) na cena forjados a partir da experiência com o outro. Isso nos parece posto, quase como um lugar-comum do discurso teatral contemporâneo, o que nos importa compreender é o *como* isso ocorre na dimensão dramatúrgica.

De algum modo, esses excertos do pensamento ricoeuriano podem ser articulados e expandidos para a teoria do drama moderno, na esteira do pensamento de Sarrazac (2012, 2017), quando ele faz notar a impossibilidade de a literatura dramática e a cena modernas capturarem pedaços da vida enquanto unidades narrativas, e lança a proposição de entendimento das obras produzidas ao longo do século XX como *drama-da-vida*, aqueles que almejam dar conta da trajetória de uma vida, mas lidando muito particularmente com a forma fragmentária e alternada do *drama rapsódico*, cuja imagem poderia ser remetida a de uma colcha de retalhos. Nesse sentido, como pressuposto tomado aqui como base de debate, são os fragmentos discursivos com que são forjadas nossas personagens, como uma colcha de retalhos dos outros, que se articulam na fundamentação da estrutura dramatúrgica.



NÓS QUE NOS COMPÕEM

Sete pessoas se reúnem para uma última sopa e, enquanto a preparam, expõem angústias, medos, sensações, experiências, cobranças do mundo fora dali e que repercutem diretamente na relação entre eles. *Nós*, do Grupo Galpão, dramaturgia de Marcio Abreu e Eduardo Moreira, assim perpassa momentos históricos contundentes do ano de 2016, ano da estreia do espetáculo, ao mesmo tempo em que estabelece estreitos e tênues laços com as constituições de cada indivíduo ali presente e do grupo em si, marcados pelos cruzamentos de experiências e de desejos diversos.

Focada na criação de um teatro com um lugar híbrido, próximo ao real sem deixar de lado a ficção, a criação do texto partiu das improvisações dos atores e da criação de manifestos pessoais em que cada ator se expunha num gesto de reação à ação do mundo sobre cada um de nós. (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 21)

Notadamente interposto entre o mundo “real” e o mundo ficcional, as noções e os fatos com os quais lida esse teatro são marcados pela justaposição e articulação dos nós: na constituição do *si-mesmo* no palco, a premissa nítida que ele se elabora a partir de um diálogo com o outro. Nesse sentido, experiências e vivências se fundem na elaboração dos sujeitos narrativos, transportando para o campo ficcional o universo senão do “real”, ao menos da vida em si, utilizando para isso a memória – individual ou coletivizada. Ou seja, a própria construção da peça (espetáculo e dramaturgia) parte das conflituosas relações entre os integrantes e se elabora no cruzamento de experiências sociais, apontando para a complexidade de suas trajetórias (nós) em uma prática coletiva.

Atirador de facas – A caipirinha!

Servem-se. Servem a plateia. Todos brindam. A convivência entre os atores e o público se estabelece.

Aquele que queria ser outra pessoa – Eu queria ser outra pessoa, uma pessoa completamente diferente do que eu fui até hoje. E quando eu entrasse por esta porta, você não iria me reconhecer. E eu também não iria reconhecer você porque você também seria completamente diferente. O mundo seria diferente. Lá fora seria diferente. Esta sala seria diferente. Uma vida inteiramente nova.

[...]

Mulher – Do que vocês estão falando?

Mulher que dança – Esta é a nossa última sopa.

Homem-bomba – A gente tá falando de não saber para onde ir. De paralisia. De, de repente, sentir que a gente não existe. De você. De vocês. De intolerância. Eu tô falando de mim, profundamente de mim. Aquil Eu tô falando agora de nós. Pra onde a gente vai? Pra onde a gente vai?. (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 70-71, grifo do autor)

Uma ação cotidiana e corriqueira, fazer uma sopa, uma última sopa, ganha enlevos e traços discursivos amplos, que partem da gestualidade micropolítica para projetar a macropolítica brasileira, quando articula e se ampara no vínculo estreito que se estabelece entre aquele universo aparentemente particular e as urgências do lá fora. Dessa forma, na sequência dessa apresentação de ações do cotidiano, de recursos do *infradramático*, vemos diante dos nós personagens que são igualmente cotidianas e marcadamente refiguradas⁵ conforme seu contexto e sua representação: mulher, homem-bomba, aquele que queria ser outra pessoa etc.

O infradramático não mora somente na falta de estatura das personagens, dos acontecimentos e outros microconflitos; ele liga-se em parte à *subjetivação* e, portanto, à relativização que marca todos esses microacontecimentos e microconflitos. Em outros termos, muitas vezes é com um teatro íntimo e de conflitos intrassubjetivos, intrapsíquicos que estamos lidando. (SARRAZAC, 2017, p. 54)

Se há muito o teatro ocidental deixou de lidar com personagens heroicas, nosso teatro contemporâneo tem-se voltado cada vez mais para um olhar dos protagonistas do dia a dia na vida comum de todos nós. São os sujeitos marcados por uma invisibilidade diante das massas, mas ainda assim complexos e sujeitos à experiência com o outro. Em *Nós*, cada um deles, cujos nomes codificam não mais que uma imagem, ganha extroversão de simbologias na medida que as cenas avançam, dando contornos políticos: “A senhora não vai fazer nada? Eu acho que essa é uma questão grave.”/ “Essa limitação, essa preguiça”, diz o Homem-bomba à Mulher. (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 28) O que se vê no caminhar da feitura da sopa é uma imagem superficial, a do preparo, que se desloca conforme as falas, repetições e acelerações, e ganha novos sentidos, reconfigurados individualmente. Prática cênica comum de Marcio Abreu, o *looping* acelerado⁶ acaba conferindo a cada frase corriqueira outros sentidos, uma vez que repetida à exaustão acabam ganhando destaque e assumindo profundidade que, se isolada, passaria despercebida. Ou seja, aquela repetição exaustiva e acelerada marca um registro diferente a frases que soariam outrora desprovidas de força. Nesse sentido, frase como “eu sonhei que a polícia estava me pegando” assume uma dimensão macro mais intensa a partir do *looping* a que é submetida.

5 Termo ricoeuriano que compõe a terceira da sua tríplice mimese, momento em que ocorre a recepção da obra literária, que se insere no campo da leitura dos elementos do campo simbólico que foram configurados (narrados).

6 Bastante determinante cenicamente, mas que a dramaturgia procura alcançar por meio das rubricas.

É dessa forma, por este processo estético assumido pelo dramaturgo e diretor, que uma simples sopa entre sete pessoas de convivência comum ganha um contorno que se destaca do cotidiano micro para uma dimensão macropolítica maior e mais intensa.

Ao partilhar a sopa daquele universo tão infradramático com o coletivo, o público, as fronteiras do *si* se rompem para ganhar as variantes do *outro*, em um gesto de aproximação da alteridade com aqueles indivíduos, gesto necessário para a formulação da ipseidade cênica. Muito embora algumas cenas, imagens e situações traduzem um sentido político mais específico, a exemplo da cena 2 da parte 3, *Manifesto*,⁷ ruptura performática de realização do que a cena se propõe (um manifesto), muitas outras vão se articulando a um sentido político do micro, do cotidiano, do infradramático, e que se estendem às vivências do imaginário comum social brasileiro e ganham uma dimensão maior.

A dialética do *si-mesmo*, para Paul Ricoeur, será realizada no processo narrativo, à medida que a retomada de uma trajetória marcada pelo tempo preconiza a relação intrínseca Eu-Tu. Esteticamente falando, teríamos a maior visibilidade das relações no registro narrativo, pelas marcas da memória: “No sonho, a polícia me pegava por engano...”/ “É claro que foi por engano, com esse perfil.”/ “Branco, loiro, olho azul.” E são nesses momentos que vemos a composição articulada e intrínseca entre o micro e o macro, entre o indivíduo e a sociedade, entre a vivência do cotidiano e as políticas públicas, entre a experiência individual e o preconceito estrutural: “No ponto de ônibus lotado, dois policiais dando uma prensa numa única pessoa. O mais preto e o mais pobre...” (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 34), narra o Homem-bomba aos parceiros da sopa.

Como se vê nos diversos momentos da peça, são histórias recontadas, partilhas das memórias individuais, fragmentadas, e que ajudam a compor esse todo social político, sem no entanto, estabelecer um sentido uno e específico, reiterando o debate do íntimo para o coletivo que subjaz às repetidas ações da peça:

As coisas nunca foram fáceis pra gente não, meu filho. Eu tinha uma vizinha que o marido tratava ela que nem uma cachorra, durante anos e ela só calada. Um dia ela tava mexendo uma panela

7 Interrupção da realização da sopa para a insurgência do Homem-bomba e da Mulher, que sozinhos em cena realizam um manifesto acerca dos momentos políticos mais contundentes daqueles anos: a Guerra da Síria, a queda da barragem de Mariana, dentre outros fatos que acompanharam os noticiários nacionais e internacionais.

de angu e o cara chegou enchendo o saco... Ela deu com a colher de pau de angu quente no ouvido dele... Saiu pulando que nem um doído. Nunca mais!. (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 58)

As formas narrativas assumidas pelas várias figuras na peça evidenciam a formulação desses sujeitos narrativos, que vão colocar à tona do discurso não exatamente o *quem*, na medida que suas imagens são contornos muito pouco salientes, mas o *que*, já que travam com o discurso social uma relação dialética para a constituição dessas vozes – cujo percurso, como evidenciamos, parte de um cotidiano comum, do infradramático, para se alçar a uma pretensão de coletivização. O procedimento é o que marca toda a estruturação da peça, que almeja articular nos dizeres, mais do que nos gestos, que há vários *nós* que interferem nos hábitos de agentes do cotidiano.

MÚLTIPLAS MEDEIAS

Há poucos pontos de intersecção entre *Nós*, do Grupo Galpão, e *Mata teu pai*, de Grace Passô, a começar por uma forma notadamente distinta da dramaturgia. Se na peça de Abreu e Moreira nos defrontamos com várias personagens projetando em cena grupos, nichos e camadas sociais, em *Mata teu pai* vamos encarar a releitura do mito grego de Medeia inserida na conjuntura político-social brasileira⁸ a partir de um monólogo. Em cena, uma única personagem, Medeia. No entanto, ao propor uma relação entre o mito e a sociedade contemporânea, Passô precisa compor no discurso dessa figura feminina mitológica a constituição das inúmeras mulheres que se inserem nas problemáticas de uma sociedade extremamente patriarcal. Nesse sentido, a exemplo do que vemos em *Nós*, aqui também é possível reconhecer uma trajetória marcada pela relação com os outros, trazendo a lume suas contradições e vicissitudes. De um lado, a performatividade festiva de possíveis saídas de Abreu; de outro, uma estrutura social em derrocada de Passô. Em ambas, os possíveis contornos da ipseidade ricoeurina e as memórias coletivas entrelaçadas.

8 Esse espectro político, aliás, é bastante próximo nas duas peças, já que ambas são de 2016, ano do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, de uma crise acentuada na guerra da Síria e os refugiados pelo mundo, de impactos significativos com a queda da barragem de Mariana (ocorrida no ano anterior), dentre outros momentos tão sensíveis.

Como dito, *Mata teu pai* possui apenas uma personagem, Medeia, cujo referencial do mito grego é retomado para repensar as relações político-sociais contemporâneas, constituindo essa personagem feminina a partir das múltiplas vozes que a circundam, também femininas, que integram também a sociedade brasileira atual. No entrelaçamento entre o mito de Medeia – exilada que chega em Corinto com seu marido Jasão e é trocada pela filha de Creon, Glauce – e os discursos da contemporaneidade brasileira, um substrato referencial se mantém, muito notadamente a presença do coro de mulheres: na tragédia que restou à posteridade, de Eurípedes,⁹ mulheres coríntias; na peça da dramaturga mineira, mulheres que representam as filhas de Medeia e, ao mesmo tempo, trazem ao palco a multiplicidade feminina em êxodos contemporâneos.

9 Pegamos aqui como referência *Medeia*, de Eurípedes, tradução e notas de Trajano Vieira (2010).

MEDEIA

Preciso que me escutem.

Vou ser breve, não vou demorar.

Vivo aqui, foi aqui que chegaram estes pés.

E também outros:

Logo ali, uma vizinha cubana.

Ali, minha vizinha judia.

Ali, aquela paulista.

Ali, a haitiana.

A mulher síria mora naquela direção.

Eis a minha vizinhança: aqui os que são de lá.

[..]

A paulista que mora ali tem uma empregada que é nordestina.

Na minha terra, tratariam essa febre com uma simpatia que não existe aqui.

Um dia me tranquei no banheiro só para falar a palavra mãe.

Saudade.

Na minha terra tem gruta que só existe lá.

Ninguém chora com aquela música, EU choro com aquela música.

O sal não é o mesmo em todos os lugares.

Fora que é exaustivo ter que contar a sua história toda vez que.

Aqui, sempre me perguntam de onde vim e meu olho se enche.

(PASSÔ, 2018, p. 23 e 26)

Fica bastante evidente, ao longo de toda a peça, essa polifonia constitutiva da protagonista Medeia, que passa por 11 movimentos: a febre, a paixão, a maternidade, a sororidade, a amizade, a cadela, ela e ele, a festa, o amor, a estrangeiras e as filhas de Medeia, compondo um manifesto sobre o *eu* feminino contemporâneo justamente a partir da configuração de uma voz e memória plurais. Em toda a dramaturgia, o que vemos é a Medeia contemporânea dirigir-se ao público, narrando suas experiências particulares e aquelas alheias. Muito notadamente o que se vê aqui é a voz coletivizada de uma Medeia contemporânea, uma mulher que é forjada na costura com outras mulheres, com outras histórias, trazidas à luz por aquela voz junto à sua própria: “Minha memória vive afogada, mas às vezes aparece na superfície./ Lembro de gestos, risos, rostos que não vejo há mais de trinta anos”. (PASSÔ, 2018, p. 26) As fronteiras entre essa Medeia contemporânea e as outras que a constituem estão borradas, e juntas perpassam os movimentos de sua inquietação e constituição, experimentando cada vivência na fundamentação de uma identidade plural, incapaz de ser reduzida ou traduzida em uma singularidade simplista. E é essa pluralidade e os registros diversos que fazem a composição desse *ser* mulher contemporânea.

Diferentemente de *Nós*, em que as vozes são várias (signo e símbolo), *Mata teu pai* é apresentada em um monólogo, que se instaura em um registro bastante íntimo, do particular – um particular plural –, mas que pela diversidade e variação carrega as marcas da estrutura social e política traduzida e representada. O que se vê nessa dramaturgia é uma retomada e transposição do mito de Medeia à luta feminina contemporânea e de todos os tempos, de poder, de autonomia, de respeito, de direitos, seguindo um rumo que a dramaturga mineira tem dado à sua escrita, que coloca isso como um caleidoscópio de vozes imiscuídas nessa Medeia contemporânea. Ao mesmo tempo, traz consigo, nessa luta feminina, arraigadas outras lutas: reconhecemos marcadas aqui a presença de imigrantes, pobres, periféricos, negros etc. Para além de uma mulher que, impulsionada por sua *hybris* mata os filhos para se vingar do marido, aqui nos deparamos com uma mulher que, no conjunto de forças silenciadas e periféricas, projeta para o leitor e para os espectadores as marcas da injustiça salientada pela sociedade patriarcal. São retalhos de vidas, retalhos de lutas.

E de novo nos sacrificamos. E de novo nós damos e tiramos a luz,
e de novo o trabalho é nosso.

Este é o ato mais maternal que possa dar a este mundo lama-
cento, vendido, injusto, capitalista, militar, patriarcal. Este é o ato
mais maternal que posso dar a este mundo, minhas filhas, ser.

Uma.

Indomável.

Mulher. (PASSÔ, 2018, p. 44-45)

Seguindo a reflexão de Ricoeur em *Tempo e narrativa*, as identidades narrativas são formuladas na relação dialética entre mesmidade e ipseidade, mas também forjadas a partir da relação mimética e, em especial, pela mimese III: “A história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas”. (RICOEUR, 2019, p. 419) Ou seja, a elaboração e entendimento da identidade passa pelo processo narrativo e sua relação com o tempo, na medida que a retomada de uma trajetória é perpassada pela presença de *outros* e escapa a uma fixação do sujeito. Ao retomar histórias de outras mulheres que igualmente passaram pelo processo de migração, que enfrentaram as diversas formas de preconceito contra a mulher, atrelando-as à sua própria trajetória, a Medeia de Passô vai compondo sua identidade diante do que é variável e mutável. São várias histórias retomadas que se acrescentam à sua história, para que a dimensão dessa personagem ganhe contornos mais expandidos, no que é possível reconhecer os traços daquilo que Ricoeur denomina por ipseidade.

ALTERIDADE DRAMATÚRGICA

O princípio da hermenêutica, e que aqui é importante salientar, é aprofundar as camadas de leitura do texto, auxiliando assim para a sua exegese. Nesse sentido, por exemplo, o debate não se insere no campo do “o que é identidade” ou “o que é mimese”, mas em “como se elabora”, no entendimento

profundo do processo em torno do conceito, para que isso leve à ampla discussão do conceito em si. Ou seja, resta a nós entender como se elabora a identidade narrativa e, nela, a relação de alteridade na cena, e como isso se consolida dramaturgicamente. Para tanto, entender a escrita de dramaturgia a partir de seus recursos e dispositivos é a outra ponta do interesse, articulando então forma e conteúdo nas peças tomadas como *corpus*.

Nesse sentido, nos interessa compreender de que forma esse outro é trazido à cena para a constituição dos sujeitos narrativos. Já notamos que em seus discursos, as personagens se referenciam, para falar de si, à imagem do outro. Também observamos anteriormente que, diante da literatura moderna, nos deparamos com uma perspectiva do que é cotidiano, daquilo que é conhecido por infradramático (SARRAZAC, 2017), que se refere em primeira medida a um campo do individual mas que se projeta ao coletivo, que parte do micro e alcança o macro, no entendimento do sujeito integrado a um contexto e/ ou a uma condição social. Por outro lado, há de se observar que a modernidade do século XX – e a crise da representação advinda com ela – e a contemporaneidade não relutam em representar as complexas dimensões do sujeito e da sociedade em particular pelo fragmento, pelas fissuras que o sujeito moderno sofre diante da pulverização dos projetos coletivos que, não raro, apresenta problemas na constituição dos discursos sociais. A arte, e a literatura dentro desse espectro, passa então a lidar com a parte para se referenciar ao todo, e a própria ideia de sujeito e de identidade passa a sofrer com essa fragmentação, já que isso a complexifica em relação imediata com os estilhaços lançado com a ruptura da unidade.

São três pontos cruciais que gostaríamos de apontar, enquanto recurso nas dramaturgias, para trazer esse *outro* imiscuído à projeção dos sujeitos cênicos: a fragmentação, como aqui observada, aliada à repetição – em particular na peça de Abreu, mas também presente na dramaturgia de Passô –, e a relação que ambos recursos estabelecem com a epicização do drama: “a epicização implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama”. (SARRAZAC, 2012, p. 77) Aliás, há de se considerar que é justamente o recurso narrativo o maior responsável pela presença da alteridade, seguindo aqui as reflexões de Ricoeur, e que também fundamentam a elaboração desses sujeitos narrativos. Mas, pelo próprio caráter do contemporâneo, essa epicização não

percorre um percurso em busca de unidade fabular, e sim de unidade discursiva, de cunho político. Por sua vez, a fábula, as ações e outros elementos próprios do dramático são fragmentados à exaustão.

Em *Nós*, fica perceptível uma alternância entre os movimentos circulares e a intromissão do elemento epicizante, a justaposição dos fragmentos são postos em ritmo acelerado e desnorteante, que vão costurando ora em estrutura dialógica ora em discurso narrativo, a insurgência do outro entre aquele grupo privado e em uma situação tão cotidiana:

Atirador de facas – Oh! Você está picando gelo ou tentando fazer samba?

Mulher – Do que vocês estão falando gente?

Atirador de facas – Dizem que quem mata pela primeira vez toma gosto pela coisa.

Homem-bomba – Não foi o caso dessa história. Porque acabou num arrependimento dos diabos...

Mulher – Do que vocês estão falando gente?

Atirador de facas – Os fins justificam os meios.

Homem meticoloso – Se não existe Deus, eu posso fazer o que bem entender, qualquer coisa.

Mulher – Esse negócio de Deus é muito complicado. Mas vocês estão falando do quê?

Atirador de facas – É igual a torcer pra time de futebol, briga de marido e mulher...

Mulher – Um vespeiro. Mas vocês estão falando do quê?

Atirador de facas – E você acredita?

Mulher – Em quê?

Mulher que dança – Na polícia?

Mulher – Que polícia?

Homem meticoloso – No sujeito com expressão de medo?

Mulher – Que sujeito?. (ABREU; MOREIRA, 2018, p. 62-63, grifo nosso)

Essa cena 7 da parte 4, para tomar um exemplo pontual, é uma retomada da história narrada na parte 2 da peça pelo Homem-bomba, da abordagem policial no ponto de ônibus feita ao homem negro, sem motivo, sem razão, mas também falam deles, da situação em que se encontram enquanto coletivo, enquanto conjunto que precisa agir diante das coisas. E fala, obviamente, da situação sócio-política e racial brasileira, dos preconceitos e das fragilidades. Uma narrativa que, justamente pela forma fragmentada e repetida circularmente, assume facetas diversas e ganha a dimensão política que almeja.

Já em *Mata teu pai*, a forma narrativa ganha contornos mais definidos e definitivos, inclusive por se tratar de Medeia em um monólogo cujo interlocutor imediato são suas filhas, mas que em certa medida também passa a ser o público. A presença dessa figura rapsódica na cena, dessa Medeia contemporânea, que articula o mito grego à sociedade atual, só se concretiza efetivamente no final, porque é construída em fragmentos ajustados entre si, em que ao mesmo que há uma lembrança de sua trajetória – mulher exilada e abandonada pelo marido –, sua vivência estilhaçada se alimenta de outras mulheres (presentes em cena pela sua voz).

Mulher – Eu não sou paulista. Vim do Nordeste. Se na terra não cabem os meus, parto pra outra. Minhas mãos estão cheias de muitas terras. Alisei pratos no valor da minha casa. Criei sozinha minhas filhas. Já fiz aborto. Já amei uma mulher. Tenho saudade da minha terra. Tenho saudade da minha mãe. Me masturbo.
(PASSÔ, 2018, p. 36)

Nessa dramaturgia, Grace Passô compõe nas entrelinhas, como figura que se responsabiliza por costurar as múltiplas vozes representadas, que tece um continuidade entre a febre de Medeia e os impasses e preconceitos sofridos por inúmeras mulheres, exiladas ou não, justamente aquilo a que Sarrazac (2017, p. 257) denomina como a figura do rapsodo, uma voz “se insinua no concerto das personagens e regula todas essas operações de convergência”, que não podemos confundir com a voz do autor, mas que é substancialmente “inquieta, errática, imprevisível. E com frequência subversiva. Uma voz anterior à do autor. Voz que remonta à oralidade das origens. Voz do *rapsodo*, que retorna, que se imiscui na ficção”.

É justamente essa voz rapsódica, essa que se impõe entre as personagens e o autor, que carrega consigo a função ingrata de justapor os múltiplos fragmentos da estrutura dramatúrgica contemporânea, é ela que também faz notar que aquele *eu* em cena é um sujeito marcado pela presença constante do *outro*. Ela evidencia, na estrutura desses dramas contemporâneos, essa alteridade, fornecendo às identidades presentes em cena a dialética responsável pela constituição da ipseidade ricoeuriana.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M.; MOREIRA, E. *Nós*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- PASSÔ, G. *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- RICOEUR, P. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2019. v. 1.
- SARRAZAC, J-P. (org.). *Léxico sobre o drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, J-P. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.